

Musikk, politikk og fantasi:

Béla Bartóks Konsert for Orkester.

Skrevet av Howard S. Meltzer

Ethvert sant kunstverk springer ut av de partikulære og reelle alternativene i sin tid. Middelet til en dynamisk gjengivelse av disse alternativene er det vi har for vane å kalle stil, som krever en tosidig undersøkelse. Man må vurdere hva som ligger av menneskelig innhold i alternativene og i de signifikante responsene på disse alternativene; og for det andre, det kunstneriske uttrykkets hvordan, måten disse menneskelige reaksjonene på verden artikuleres og fastholdes estetisk.[\[1\]](#)

Béla Bartóks *Konsert for orkester*, som ble komponert i 1943 og urfremført 1. desember 1944, har blitt tillagt en politisk profil som et verk som antas å uttrykke komponistens reaksjon overfor den 2. verdenskrig og sin tilværelse i eksil. Det er to svært forskjellige sett av kriterier som kan ligge til grunn for at musikalske verk blir ansett som politiske. I det ene tilfellet kan en eksplisitt politisk tekst (som blir sunget, deklamert eller presentert i programmet), komponistens uttalte intensjoner, eller verkets funksjon (som en kjenningsmelodi, eller en del av en seremoni) bli brukt til å rettferdiggjøre at verket anses som en politisk ytring. I kontrast til dette, kan musikk også bli oppfattet som politisk ved at den assosieres med omstendighetene rundt dens tilblivelse, eller med resepsjonen av verket. Bartóks *Konsert for orkester* svarer til det sistnevnte eksemplet. Verket har blitt forestilt som politisk, men ikke presentert som sådan av komponisten. I denne teksten vil jeg

asdada

drøfte hvordan et verk ender med å bli mottatt som politisk.
aasd

Skrevne musikalstykker, er på en forunderlig måte forankret både i nåtiden og fortiden. Under en pianokonsert, en strykekvartett- eller orkesterkonsert, vil musikerne ofte bevege seg gjennom tre århundrer av musikk. Fremføringene vil være nåtidige hendelser, mens verkene i seg selv, antar man, forblir bundet til et gitt øyeblikk i historien (som avdekkes i verkets stil). Med utgangspunkt i sine kunnskaper om verkets historiske status, reflekterer lytteren over omstendighetene rundt verkets tilblivelse. I sin respons på fremføringen har lytteren et umiddelbart engasjement i verkets nåtid. Georg Lukács' utsagn, fra forordet til *Writer and Critic* var rettet mot maleri (Cézanne) og maleri. I hvilken utstrekning kan det sies å gjelde et musikalsk verk, nærmere bestemt et verk av Lukács' venn og medborger, Béla Bartók? Dersom et verk avdekker sin status som et historisk artefakt, avdekker det ikke også betingelsene som det ble komponert under?

Bartóks *Konsert for orkester* er et av flere musikkstykker som ble komponert under eller like etter den 2. verdenskrig og som har blitt tillagt distinkte politiske og historiske assosiasjoner. Det er imidlertid en lite sannsynlig kandidat til denne statusen. I motsetning til Olivier Messaiens *Quatuor pour la Fin du Temps*, som ble komponert i et fengsel for krigsfanger i Silesia eller Arnold Schoenbergs *A Survivor from Warsaw*, med en tekst som er en krønike over opprøret i Warszawa-Ghettoen i 1943, har ikke Bartóks verk noen åpenbar biografisk eller tekstlig forbindelse til krigen. Bartók var i eksil New York med dårlig helse og økonomiske problemer, men neppe i noen umiddelbar fysisk fare.^[21] Koussevitsky Music Foundation bestilte verket. Siden 1920-årene hadde Bartók komponert verk som ble ansett som absolutt musikk, kammermusikk – sonater og strykekvartetter, som f.eks. *Music for Strings, Percussion and Celeste*. Det er all grunn til å forstå *Konsert for orkester* som nok et verk eksisterende uavhengig av alle utenommusikalske assosiasjoner.

Bartóks egne notater støtter opp om et slikt syn på verket. Den eneste forklaringen han gir av det, beskriver verkets struktur og *mood*, men uten allusjon til hverken krigen eller hans

asdada

personlige eksil. Verkets fjerde sats "Interrupted Intermezzo,"

inneholder et musikalsk sitat som er den eneste mulige forbindelsen

til politikk. Kilden til sitatet er imidlertid gjenstand for debatt, og fører til to forskjellige fortolkninger av satsens politiske mening. I fraværet av en eksplisitt erklæring fra Bartók selv, er det to særskilte problemer som knytter seg til gyldigheten av en politisk fortolkning.

For det første, spørsmålet om musikalsk mening. Innholdet i reinte musikalske lyder har alltid vært gjenstand for debatt. Uansett om man anser politisk kritikk som et kunstnerisk anliggende eller ikke, er det liten grunn til å tvile på at litteratur, billedkunst eller skulptur er i stand til å formulere en slik kritikk. Ord og bilder er det politiske uttrykkets vanligste valuta. Selv om musikalske verk blir til i et gitt historisk øyeblikk (og gestalter dette øyeblikket, dersom Lukács utsagn kan brukes om musikk) er det likevel problematisk å hevde at musikkstykker faktisk kan kommentere og reflektere over historie og politikk.

For det andre kommer spørsmålet om evaluering inn i bildet.

Litterære verk, malerier og skulpturer med et eksplisitt politisk innhold risikerer å bli stemplet som propaganda eller kitsch. Det samme kunne sies om musikalske verk dersom vi godtar at de kan fungere som politiske kommentarer. Stor musikk anses (på lik linje med andre kunstverk) som eksistensielt autonom; både skapt og tatt imot uten referanse til omstendighetene rundt dens komposisjon. Uavhengig av utvendige, det være seg politiske eller biografiske, faktorer, genereres verket av selve det musikalske materialet, og følger det man løst kunne kalle en musikalsk logikk.

Utenommusikalske assosiasjoner, politisk press eller historiske spørsmål fordreier verket. Nettopp dette gjelder for eksempel Shostakovichs 7. *Symfoni*, en påstått kilde til Bartóks sitat i *Konsert for orkester*, som har blitt betraktet som strukturelt belastet og fordreid av sine programmatisk elementer.

Vi antar at musikk taler om noe mer enn bare notenes egen utfoldelse, samme hvor elegant vi er i stand til å demonstrere forholdene mellom toneleie og -lengde i verket. Siden komponistens død i 1945 har Bartóks verk som oftest blitt

asdada

vurdert gjennom analyse av komposisjonsteknikk. Mens tolkninger
av verket som politisk ytring ikke nødvendigvis kom i

forgrunnen eller ble sett som umiddelbart relevante i den tidligere omtalen av *Konsert for orkester*, er påstander om politisk innhold tilbakevendende i nyere tekster. Mottakelsen av Bartóks *Konsert for orkester* som politisk kommentar kan kanskje være et produkt av lytterens fantasi, som legitimeres av utenommusikalske faktorerer snarere enn verket selv. Med andre ord avhenger den av en følsomhet for det fortidige i den nåtidige fremføringen, en følsomhet som springer ut av kunnskaper om verkets opprinnelse. I sin essens reflekterer den kritiske mottakelsen av Bartóks *Konsert for orkester* en vedvarende spenning mellom motsatte syn på den instrumentelle musikken selv.

Ren instrumentell musikk fikk et oppsving i den siste halvdel av det 18. århundre, med eksempler i symfoniene og kammermusikken til Mozart og Haydn. Parallelt med den instrumentelle musikkens fremvekst oppsto spørsmålet mht. dens eventuelle innhold, synlig både i Rousseaus skrifter og i Kants *Kritikk av dømmekraften*. Musikalske uttrykk hadde lenge blitt satt i forbindelse med uttrykket i en tekst. Rousseau hevdet at musikken ikke nådde opp til nivået i de andre imitative kunstartene, fordi imitasjonen ikke var umiddelbar slik den var i maleri eller prosa. I sin definisjon av "Sonate" i *Dictionary of Music*, 1768 skrev han (muligens som en provokasjon):

For å kunne vite hva alle disse haugene av sonater betyr, vil man måtte følge eksemplet til den ukyndige maleren som er nødt til å merke ut sine figurer; dette er et tre, dette er en mann, dette er en hest. Jeg kommer aldri til å glemme den avvæpnende kommentaren fra den feirede Fontenelle, som utbrøt i utålmodighet, idet han følte seg overmannet av disse uendelige Symfonier, «Sonate, hva er det du vil ha av meg»? [\[31\]](#)

På sin side hevder Kant i *Kritikk av dømmekraften*:

Dersom vi derimot verdsetter billedkunsten på grunnlag av dens kultivering av hjernen, og som standard legger til grunn utvidelsen av de evnene som må flyte sammen i bedømmelsen for å oppnå forståelse, har musikken, siden den kun spiller på sansningen, den laveste rangen blant kunstformene – akkurat slik den også har den høyeste rangen blant de formene som i tillegg verdsettes for deres behagelighet... Musikken springer frem fra sansning og deretter til uendelige idéer; visuell kunst, derimot, fra definerte idéer og deretter til sansning. Sistnevnte skaper et varig inntrykk, det første kun et flytende.[\[4\]](#)

I løpet av det 19. århundre gjorde komponister og forfattere to forskjellige tilsvaret til Rousseau og Kant. Det ene tilsvaret, løsningen som ble fremmet av programmusikkens tilhengere, formidlet et eksplisitt innhold gjennom tekst og tittel. Det andre fornektet muligheten for spesifikt innhold, og viste til at musikken bare kunne adekvat behandles som abstrakt lydstruktur. Det var dette tilsvaret som ledet til definisjonen av absolutt musikk. Selv om begrepet "absolutt musikk" ble dannet i det 19. århundre, ble rasjonalet til begrepet allerede gitt i det 18. I sin respons til Rousseau, foreslo Charles Burney at instrumentelle verk ble beundret for sine strukturer, komponistens oppfinnsomhet i presentasjonen og utviklingen av musikalsk materiale.

Derfor ville Fontenelles berømte spørsmål: Sonata, que veux tu? som alle de vender tilbake til som ikke har ører i stand til å vibrere under sødmen av velmodulerte lyder, aldri ha blitt stilt av en ekte entusiast eller kritiker [judge] av Musikk. Men lærde i alle land som har for vane å uttrykke beundring og respekt idet de taler om tema innen sin egen kompetanse, glemmer – eller håper verden glemmer – at at en god poet, maler, fysiker eller filosof ikke med noen som helst større sannsynlighet vil være en god musiker uten studium, praksis og gode ører, enn en hvilken som helst annen mann. Men dersom en entusiast og kritiker [judge] av Musikk hadde stilt det samme spørsmålet som Fontenelle, ville Sonaten svare tilbake: "Jeg vil få deg til å lytte med oppmerksomhet og nytelse til

asdada

komposisjonens sirlige håndverk, dens smakfulle utførelse, melodiens sødme og harmoniens rikdom, så vel som tonenes sjarmerende raffinement, forlenget og polert om til lidenskap, som de er.[\[5\]](#)

Burneys utsagn antyder at musikk bør verdsettes blott og bart som musikk, uten å trenge noen annen rettferdiggjørelse av sin eksistens. Man trengte ikke å tolke seg frem til noe innhold ettersom dette heller ikke hadde noen betydning for verdsettelsen av verket. I det 19. århundre blir påstanden om musikkens iboende verdi assosiert med Eduard Hanslick, som i *On the Musically Beautiful* (1854) fremla følgende premiss: “Ideene som komponisten produserer er først og fremst rent musikalske idéer. I hans fantasi oppstår det en særskilt vakker melodi. Den eksisterer ikke med annen hensikt enn å være til som det den er.”[\[6\]](#)

Hanslick presiserer hva han anser som innhold i et kunstverk.

Uansett hva innholdet i et litterært eller visuelt kunstverk er, kan det uttrykkes i ord og tilbakeføres til et opprinnelig begrep: Vi sier at dette bildet representerer en blomsterpike, denne statuen en gladiator, dette diktet en av Rolands dåder. Den mer eller mindre perfekte sammensmeltingen av et slikt konkret innhold med det kunstneriske fenomenet, er altså grunnlaget for vår verdsettelse av kunstverkets skjønnhet.[\[7\]](#)

asdada

Selv om Hanslicks innholdsbegrep muligens slår samtidens lesere som naiplost trangsynt eller forenklet, refleser det faktisk et syn som var vanlig nok på 1800-tallet, og som danner distinksjonen mellom musikk og andre kunstformer. I musikken er, ifølge Hanslick, form og innhold identiske. "Innholdet i musikken er tonalt bevegelig form." [8] En konsekvens av å adoptere Hanslicks syn ville være at suksessen eller verdien til et gitt musikkstykke ble målt etter i hvilken grad verkets form og utviklingen av dets musikalske materiale, ble åpenbart for lytteren.

Ta for eksempel Beethovens *Femte Symfoni*. Dette verket kan tjene som modell for musikk for musikkens egen skyld, ettersom det synes å møte kriteriene jeg nettopp har stilt opp. Et klart identifiserbart motiv blir umiddelbart presentert; dets tilstedeværelse og utvikling kan spores gjennom de fire satsene i verket. Beethoven har ikke bare gjort forbindelsen mellom de fire satsene klart hørbar; han har også oppfordret til en fremførelse av de fire satsene som en lukket helhet ved å eliminere bruddet mellom 3. og 4. sats. Dette antyder at Beethoven mente at verket skulle høres som en helhet, i kontrast til tidligere fremføringspraksis der symfoniens satser kunne skilles fra hverandre. Ved å generere et verk i stor skala fra én enkelt idé og forene symfonien som en syklus, inviterer Beethovens verk til et syn på det musikalske verket som en organisk helhet, et verk som har vokst naturlig og uunngåelig ut av et musikalsk frø.

Ved å kreve lytterens oppmerksomhet over førti minutter stiller også Beethovens verk spørsmålet angående betydning. Dersom en komponist krever førti minutter av ditt liv, hva får du da tilbake? Der Hanslick antydte at vår lydhørhet for formen var et tilstrekkelig grunnlag for å verdsette et verk, anså ikke Beethovens samtidige formen for å være den eneste kilden til verdi. I en kritikk fra 1810 skrev E.T.A. Hoffmann:

På lignende måte avdekker Beethovens instrumentelle musikk det mektiges og det umålbares sfære for oss. Her skinner stråler av lys gjennom nattens mørke, og vi blir bevisst på gigantiske skygger som svaier frem og tilbake, der de beveger seg stadig nærmere rundt oss og ødelegger enhver annen følelse inni oss enn smerten av uendelig lengsel, hvor ethvert begjær som måtte springe ut i jublende klang,

asdada

synker tilbake i seg selv og forsvinner. Kun i denne smerten, der ~~kjærlighet, håp og glede erfares uten å bli ødelagt, og som truer~~
med å sprengte hjertene våre med et rungende kor av alle lidenskaper, lever vi videre som ekstatiske visjonære.[\[9\]](#)

Hoffmanns kommentarer tilhører en entusiastisk lytter, en som øser av sin fantasi uten å påberope seg komponistens intensjon om å formidle noe budskap. Anton Schindler, som en gang var Beethovens sekretær og altnuligmann, tilskrev det ofte siterte «Skjebnens bank på døren» til Beethoven selv. I sin biografi fra 1840, *Beethoven as I Knew Him*, skriver Schindler:

Som en juvel i kronen av mesterens symfoniske verk, står C-mollsymfonien ved siden av hans Pastorale. Vitterlig overgår den Pastorale som en fri poesi som, selv om den er uavhengig av all ytre påvirkning, samtidig også skylder eksterne krefter for sin eksistens, og representerer historiens høyeste triumf innen instrumentell musikk. represents the greatest triumph in instrumental music up to that time. Blant de hundrevis av komposisjoner skrevet av en rekke mestere, er det ingen andre verk enn Beethovens C-mollsymfoni som så fullt bekrefter maksimen om at ethvert sant kunstverk realiserer det guddommelige, det vil si hensikten om å gi mennesket den høyeste velsignelsen, gjennom opplysningen av det jordiske og åndeliggjøringen av det sanselige, samt også sensualiseringen av ånden. Hvilken vidunderlig forening av patos, høytidelighet og storhet disse fire satsene inneholder! Hvilket liv av poesi dette verket avdekker foran våre sanser og lar oss skue dybdene av! Komponisten selv gav oss nøkkelen til disse dybdene da han en dag, i undertegnedes tilstedeværelse, pekte på begynnelsen av den første satsen og med disse ord uttrykte den grunnleggende ideen bak sitt verk: "Slik banker skjebnen på døren!"[\[10\]](#)

Schindlers kommentar førte til en fortolkning av symfonien som

asdada

individets (om dette var Beethoven selv eller en ikke navngitt
avatar) triumf over skjebnen, representert ved overgangen fra

moll-modus i den første satsen til dur i den siste.

Firenote-motivet spiller sin rolle som den konstante tilstedeværelsen av skjebnen gjennom alle de fire satsene; muligens slik skjebnen viser seg i fire «årstider» av hovedpersonens liv. Slike tolkninger, som angivelig er godkjent av Beethoven selv, plasserer verket i kompaniskap med litterære eller visuelle verk (det er nærliggende å tenke på f.eks. Thomas Coles *Voyage of Life*) eller foregriper Berlioz' uttalt programmatisk *Symphonie fantastique*.

Mot denne bakgrunnen kan Hanslicks bemerkninger fra *On the Musically Beautiful* både leses som en respons til påstander av forfattere som Hoffmann og Schindler, og som et forsvar for musikk som en abstrakt tonekunst. Skeptisismen mht. narrative fortolkninger av *Femte Symfoni* fortsatte inn i det 20. århundre der forfattere debatterte innholdet i Beethovens verker. Teoretikeren og forfatteren Heinrich Schenker skriver i 1921:

Selv om vi godtar at det var en forbindelse mellom rytmen til dette motivet og idéen om Skjebnen som banker på døren, er det likevel bare kunsten, og ikke Skjebnen selv, som har ansvar for denne bankingen. Og dersom man ønsket å gi en hermeneutisk fortolkning som gikk ut på at Beethoven kjempet med skjebnen gjennom denne satsen, så ville det være Skjebnen alene som deltok i denne kampen, men også Beethoven selv: vel å merke da ikke bare mennesket Beethoven, men desto mer også musikeren Beethoven. Dersom Beethoven kjempet i toner, så kan ingen legende, ingen fortolkning tilby noen tilfredsstillende forklaring av toneverdenen, med mindre man tenker og føler med disse tonene eksakt slik de selv tenker, så å si. Enhver som, tross alt dette, fortsatt har vanskeligheter med å kvitte seg musikalsk og metrisk nonsens basert på legender, trenger bare å minnes om det faktum at Beethoven utviklet en lignende noterepetisjon i den kontemporære pianokonserten; var det her kanskje snakk om en annen dør som det ble banket på, eller banket kanskje Skjebnen på den samme døren, bare på en annen måte?[\[111\]](#)

asdada

aasd

Vi kunne forstå Schenkers kommentarer som et eksempel på en teoretiker som forsvarer musikkanalysen som en gyldig disiplin (hvor forståelsen av struktur verdsettes høyere enn innlevelsen i innholdet). Roman Ingardens kster er mitt siste eksempel på en filosof som forkaster ethvert begrep om musikalsk innhold. Hans syn på musikalsk innhold kan best forstås som et moteksempel mot denne oppfatningen av litterære verk, en oppfatning som ble utviklet i to verk skrevet på 30-tallet, *The Literary Work of Art* og *The Cognition of the Literary Work of Art*. Etter Ingardens oppfatning har et litterært verk et lydnivå (lydene av ordene selv); et nivå av ordenes og setningenes meninger, et nivå av objekter og et nivå av gjensidige forhold.[\[12\]](#) I et litterært verk utgjør lyd kun ett nivå som leseren interagerer med. Et musikalsk verk er imidlertid kun en rein sanseerfaring av lyder, som ikke interagerer med et nivå av semantisk mening, objekter som disse semantiske meningene ivaretar, eller forhold mellom disse objektene. Ingarden stiller slik opp en kontrast mellom det unike stratum i det musikalske verket og multiple strata, eller meningsnivå, i maleri og litteratur. I et musikalsk verk finnes det ikke noe sted hvor lytteren kan lokalisere mening:

Idéen om at enkelte musikalske verk ivaretar funksjonen med å uttrykke eller presentere, leder til antakelsen om at det musikalske og det litterære verket slik er relatert til hverandre. Det litterære verket ivaretar disse funksjonene i kraft av dets nivå av fonologisk utforming og nivået av meningsenheter som finner sted i dens totale struktur; slik ledes man til å tro at meningene i det musikalske verket blir født av individuelle musikalske motiv... det musikalske verket inneholder ikke noe nivå av lingvistiske meningsenheter. Derfor kan heller ikke det musikalske verket ha elementer av saksforhold som setningene projiserer, eller objektforhold som disse presenterer.[\[13\]](#)

Siden det i et musikalsk verk ikke gis rom for (sosial, politisk eller annen) mening, vil en lytter som lar seg farge av idéen om at verket har innhold, mistolke det.

asdada

aasd

Derfor vil enhver som under opplevelsen av et musikkstykke forestiller seg visse objekter eller situasjoner av objekter eller hendelser, og som i denne forestillingen aktualiserer der tilsvarende aspektene, bevege seg på utsiden av innholdet i det musikalske verket; denne personen vil la det musikalske verket øve en innflytelse på seg som kan være fraværende (og som vitteilig ikke burde finne sted) uten at den estetiske forståelsen av selve det musikalske verket blir forhindret. For disse litterære fantasiene fordreier og utvanner den estetiske forståelsen av det litterære verket.[\[14\]](#)

Tross denne mangelen av spesifikk mening, verdsetter Ingarden lytterens musikkfering, det vil si erfaringen av absolutt musikk. Endringen i tenkningen fra Kant og Rousseau til Schenker og Ingarden ligger nettopp i denne verdsettelsen. Forunderlig nok, i det øyeblikk rein musikk blir en verdi i seg selv, vil selv de forfatterne som er mest hengivne til en verdsettelse basert utelukkende på selve lyderfaringen, tillegge de musikalske verkene en mening i tillegg til den rene nytelsen av forholdet mellom toner. Hanslick og Ingarden antyder at musikken har andre aspekter som kan verdsettes.

Hanslicks senere skrifter foreslår at en viss idé om innhold kan aksepteres, til og med der han skriver om sin foretrukne symfonikomponist og “standard-målestokk” for absolutt musikk, nemlig Johannes Brahms.

Selv en lekmann vil umiddelbart gjenkjenne det som et av de mest enestående og storslagne verkene i den symfoniske litteraturen. I første sats holdes lytteren fast av intenst emosjonelle uttrykk, av faustianske konflikter, og av en kontrapunktisk kunst som er like rik som den er brutal.[\[15\]](#)

asdada

aasd

Ingarden, idet han skriver om lydløse elementer i *The Identity of the Musical Work*, appellerer også til følelsene:

Med utgangspunkt i det jeg nettopp har sagt, vil det være klart at jeg anerkjenner eksistensen av emosjonelle egenskaper i et musikalsk verk. De fremstår i spesifikke lydkonstruksjoner, både av høyere og lavere orden, og noen ganger gjennomtrenger de hele verket på en karakteristisk måte. "Emosjonelle egenskaper" inkluderer både reint emosjonelle "følende" egenskaper og begjærlige egenskaper, tilstander av begeistring, tilfredsstillelse og feiring. Når tar for oss "emosjonelle egenskaper" i vid forstand, oppdager vi deres tilstedeværelse i mange musikalske verk. Noen ganger bærer selv en lyds klangfarge en spesifikk emosjonell karakter, som for eksempel i åpningstaktene av Tchaikovskys Pathétique-symfoni.[\[16\]](#)

Bartóks egen uttalelse om *Konsert for orkester* reflekterer denne flertydige holdningen overfor musikalsk innhold. Etter å ha forklart tittelen gjennom dens «antydninger om å behandle de individuelle instrumentene eller instrumentgruppene *concertant* eller på solomaner» for så å vie tre avsnitt til de formelle strukturene i de ulike satsene, avslutter han med denne kommentaren:

Verkets generelle mood representerer - sett bort fra den spøkefulle andresatsen - en gradvis overgang fra urokkeligheten i den første satsen og den lugubre dødssangen i den tredje, til livsbejaelsen i den siste.[\[17\]](#)

Det er åpenbart at debatten om verdien til instrumentell musikk fortsatte uløst gjennom hele Bartóks levetid (og fortsetter helt frem til i dag). Det var kanskje filosofer og kritikere som startet debatten, men komponister deltok også, enten gjennom direkte utsagn formulert i prosa eller med tvetydig gjennom titler og kommentarer til komposisjonene. Det tilbakevendende spørsmålet om musikkens verdi er ikke bare en abstraksjon, men også med på å forme komposisjonspraksiser.

Enten de er både komponister og utøvere, eller bare komponister, (slik Bartók var), konfronteres de kontinuerlig med verkene til sine forgjengere. Denne familielikheten kan forstås som et slags ansvar. Debatten mht. absolutt musikk var i like stor grad et spørsmål om originalitet som et spørsmål om innhold. Etter hvert som formale strukturer ble til et teoretisk studium ved midten av det 19. århundre (som i arbeidene til A.B. Marx), hevdet Liszt og Wagner at komponister av absolutt musikk enkelt og greit fulgte mønstre som var oppfunnet av deres forgjengere. Som motsetning til dette var det å følge en poetisk overbevisning, slik praksisen var i programmusikken, noe som ikke bare garanterte for musikalsk innhold, men som også fostret originalitet. Hvert enkelt verk måtte nemlig ha sitt eget introduksjonsmønster og sin egen utvikling av tema. Ifølge Liszt og Wagners syn hadde Mozart, Haydn og Beethoven skapt sine musikalske former *ex nihilo*; Schumann og Brahms var til gjengjeld bare imitatorer. Bartóks kommentarer til *Konsert for orkester* viser hvordan han fornekter Liszt og Wagners syn på det formale, ettersom han eksplisitt utlegger sin egen bruk av etablerte formale mønstre.

For analytikere har dette vært en del av appellelen i Bartóks musikk. I hans mest tydelig sykliske verk, *Music for Strings Percussion and Celeste*, for bare å ta ett, forener ett enkelt tema de fire satsene i verket, som i Beethovens *Femte*. Mens verket som her står i fokus, *Konsert for orkester*, ikke er syklisk, antyder det utviklingsprosesser som ligner, om de ikke kan påvises å være direkte avledet av Beethovens og Brahms' verk.

asdada

aasd

En tradisjon av lærte deviser, omarbeidede eller gjort originale, kan spores gjennom verkene av absolutt musikk. Fugen som åpner *Music for Strings, Percussion and Celeste* inneholder elementer av fuger skrevet av Bach (samt Mozart, Beethoven og Brahms som fortsatte med å skrive fuger), men varierer også strukturen (den fulle sirkelen av kvinter). Som tilfellet var med finalen i Brahms' *Fjerde Symfoni*, en *passacaglia* som omarbeider en sats fra en Bach-kantate, nærmest inviterer verk som *Music for Strings, Percussion, and Celeste* til å bli analysert på grunnlag av åpenbare referanser til tidligere verk.

I Appendiks gir jeg en kort skisse av åpningsstrategien i første sats av *Konsert for orkester* der jeg foreslår hvilke kpositoriske prosesser som knytter Bartóks verk til «tradisjonelle» former.

Selv de mest uformelle tekstene om Bartók har startet med betraktninger rundt komponistens tekniske mesterskap. Selv om kritikeren Olin Downes i sine kommentarer til verkets premiere snakket om verkets emosjonelle inntrykk, starter kritikken med å referere til Bartóks rykte som en komponist for intellektet:

(...) Verket (...) er på ingen måte er en slik nøtt å knekke som det vi finner i Bartóks senere verk. Det er et vidt utgangspunkt for komponistens råere og mer cerebrale stil. Hadde det vært snakk om en mindre ærlig kunstner enn denne, kunne man til og med anta at han hadde tatt i bruk en enklere og mer melodisk form i den hensikt å appellere til et større publikum... Men dette er ikke Mr. Bartóks motiv. Hverken den emosjonelle sekvensen vi finner i denne musikken eller dens åpenbart minuttøse utforming, støtter en slik antakelse. Det åpenbare for oss er komponistens mot, som han aldri har manglet og som han i sin senere produksjon har latt utfolde seg i stadig nye retninger.^[181]

Nyere kommentarer har gått i retning av utenommusikalske forklaringer og belegg. David Coopers monografi om *Konsert for orkester* starter med det premisset at verket er betydelig, i en kommentar som samsvarer med bemerkningene til Lukács' som ble sitert i begynnelsen av dette essayet.

Konsert for orkester er historisk nedfelt i en verden i krise. Den ble skrevet under vendepunktet av 2. verdenskrig, og utgjør det mest kraftfulle rekviem; et som kanskje bare en ateist kunne ha skrevet. Det er en klagesang over menneskets inhumanitet mot mennesket, men også en positiv visjon av en verden i en slags harmoni, hvor kaos og orden, urfiendene, blir holdt i et en dynamisk balanse.[\[19\]](#)

Hvordan har dette synet på verket blitt utviklet? Svaret ligger i måten vi forholder oss til resepsjonen av musikalske verk. Som jeg har understreket tidligere i dette essayet, er selv de forfatterne som er mest svorne tilhengere av et formalistisk syn på musikalsk innhold, altså at et musikkverk kun er en konstruksjon av lyder som følger en intern musikalsk logikk, uvillige til å gi avkall på idéen om betydning utenom denne formale strukturen. På den ene siden tar en hel rekke tekster, hvorav noen retter seg mot konsertgjengere, andre mot studenter eller et allment publikum, utgangspunkt i antakelsen om at biografisk informasjon er like essensielt for å forstå musikalske verk som analyse av struktur og stil. Judit Frigyesis studie, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, er eksemplarisk i sin gjengivelse av bredden i materiale vi anser som påvirkninger på komponisten. Idet hun starter med å ta for seg nasjonalitet og etnisitet, sporer Frigyesi Bartóks utdanning, litterære interesse og personlige assosiasjoner, for å forstå bakgrunnen av verket.

asdada

Frigyesi legger frem en "organisk teori" som strekker seg fra ~~Nietzsche til Lukács, til komponistene i den 2. Wiener-skolen, og~~ Bartók. [\[20\] Under presentasjonen av en analyse av segmenter av Konsert for orkester](#) har jeg demonstrert hvordan verket kan oppfattes som "voksende" fra en begrenset mengde lydmateriale. Analyser og analytiske metoder er altså ikke noe som er fullstendig internt i et stykke, men refererer selv til herskende begreper som er sprunget ut av en gitt historisk kontekst. Bartóks *Konsert for orkester* fremviser en sammenheng under et gitt sett av antakelser. Mye av det samme kan sies når det gjelder Bartóks antatte uttrykk for nasjonalisme eller religion, som Cooper tillegger han i sin omtale av verket. Frigyesis arbeid gir oss belegg for Bartóks interesse for ungarsk kultur, både den urbane kulturen Budapest og jordbruksamfunnene Bartók besøkte for å samle inn folkemusikk. Idet hun sammenligner Bartók med poeten Endre Ady, hevder hun at selve handlingen med å samle inn folkemusikk i seg selv innebærer en stillingstaken:

Innen konteksten av denne kontroversen [radikal politikk i Ungarn ved århundreskiftet], har Bartóks oppdagelse av bønders musikk en politisk betydning. Bartóks holdning var på ingen måte bevisst politisk. Den etnomusikalske tesen hans ble presentert på vitenskapelig vis og resultatene av forskningen hans var i sin essens uavhengig av estetiske og politiske vurderinger. [\[21\]](#)

I dette utsagnet har Frigyesi, uten å ville det, slått fast kjernen av problemet. Musikere kommer med politiske påstander enten de vil eller ei. I bredeste forstand påvirker denne idéen vår oppfatning om at kunstverk generelt kan uttrykke mer en det kunstnerne bevisst hadde til hensikt. I særlig grad synes vi å ha akseptert Adornos syn om at musikk (og kunst generelt) uttrykker komponistens (og kunstnerens) liv som politisk vesen, bevisst eller ei.

Hva er det som gjør det legitimt for oss å anse Bartóks *Konsert for orkester* som politisk? Det finnes såvisst elementer i verket, temaer som dukker opp, rytmemønstre og elementer i den formale strukturen som

asdada

utgjør et belegg for dette. Det finnes utsagn av politisk kritikk som tilskrives Bartók. Spørsmålet som livefullt blir igjen, handler om legitimitet. Er det legitimt å forbinde det utenommusikalske til det musikalske og lytte til verket, ikke i isolasjon, men med kunnskaper om dets spesifikke omstendigheter (altså ikke verkets generelle historiske bakgrunn)? Det hele blir enda mer tendensiøst når man ser hvordan utenommusikalske assosiasjoner stiger frem, som ikke stimuleres av de første fremføringene av verket, men etterpå, gjennom analyse og reportasje.

Alt i alt ser det ut til at vi opererer med den følgende, implisitte oppfatningen. Ettersom vi beveger oss lenger og lenger bort fra verket i tid, får vi en sannere forståelse av verket. Det er som om omstendighetene rundt verkets tilblivelse er en kokong, som det sanne verket - dets essens - springer ut av. Først når dette er skjedd blir vi i stand til å bedømme hvorvidt verket er en møll eller en sommerfugl. Analytisk praksis, i forsøket på å betrakte verket i isolasjon, opererer under dette synet (sammen med den tilknyttede oppfatningen om at analytiske metoder ligner på vitenskapelige teorier, som ikke er forbundet med den bestemte tiden da de ble laget eller benyttet, og samtidig kan oppnå en mer tilfredsstillende forståelse av verket for hver gang de forbedres, eller det oppstår en mer potent metode). Dette står i motsetning til ideen jeg la frem i begynnelsen av denne teksten; at musikalske verk på en særskilt måte er bundet til fortiden selv når de blir fremført og mottatt i nåtiden.

Mens *Konsert for orkester* blir verdsatt som absolutt musikk, blir den også verdsatt som en refleksjon av Bartóks væren-i-verden. For meg ser det ut som om Hanslicks og Ingardens egne vanskeligheter med å opprettholde den instrumentelle musikkens fullstendig isolerte og abstrakte status er en refleksjon av enhver lytters manglende evne til å høre et musikalsk verk uten å plassere det i en viss kontekst. Musikalske verk blir hørt både som referanser til andre musikalske verk og til vår egen kunnskap om verkets historie. Fortiden resonnerer i den nåtidige erfaringen av verket. Dersom denne fortiden handler om å være i eksil i New York under 2. verdenskrig, er det vanskelig å forestille seg at verket ikke skulle være påvirket av omstendighetene rundt dets tilblivelse. Nettopp her ligger poenget mitt. Den politiske fortolkningen av Bartóks *Konsert for orkester* hviler i lytteren, ikke i selve stykket. I lys av komponistens uvillighet til å tale direkte om saken,

asdada

kan vi kanskje best forstå idéen om absolutt musikk som en politisk
~~yttring som et produkt av lytterens fantasi. Det at den befinner seg i~~
lytterens erfaring gjør den ikke mindre gyldig eller meningsfull; vi
verdsetter jo kunstverk for den responsen de fremprovoserer.

*Howard Meltzer er Chair ved Department of Music and Art, Borough of
Manhattan Community College/ City University of New York (CUNY).*

[1] Georg Lukács, *Writer and Critic*, (New York: Grosset & Dunlap, 1971), 18-19.

[2] The circumstances of Bartók's final years in New York have been differently
evaluated. For what appears to be a relatively balanced assessment, see Tibor Tallián,
"Bartók's Reception in America, 1940-1945" in *Bartók and his World* (Princeton: Princeton
University Press, 1995).

[3] Rousseau, *Dictionary of Music, 1768*, in Weiss, Taruskin, 287-288. The original may
be found in Jean Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes, V* (Paris: Éditions Gallimard, 1995),
1059-1060.

[4] Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, translated Meredith (London: Oxford University Press,
1982): 195

[5] Charles Burney, *A General History, Volume II*, (New York: Dover Publications, 1957), 11.

[6] Hanslick, *On the Musically Beautiful*, translated Geoffrey Payzant, (Indianapolis: Hackett
Publishing Co., 1986) 10.

[7] Hanslick, 8.

[8] Hanslick, *On the Musically Beautiful*, 29.

asdada

[9] E.T.A. Hoffmann, "Review: Beethoven's Fifth Symphony" in Ian Bent, *Music Analysis in the 19th Century*, Volume 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 146.

[10] Anton Felix Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, translated Constance S. Jolly, (New York: Dover Publications, 1996), 147.

[11] Schenker, "Beethoven's Fifth Symphony," in *Der Tonwille*, Volume, I, translated William Drabkin, (Oxford: Oxford University Press, 2004), 29.

[12] A brief summary of Ingarden's views on literature can be found in the translator's preface to *The Cognition of the Literary Work of Art*. (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

[13] Roman Ingarden, *Ontology of the Work of Art*, translated Raymond Meyer (Athens: Ohio University Press, 1989), 31

[14] Ibid.

[15] Eduard Hanslick, *Music Criticisms 1846-99*, translated Henry Pleasants (Hammondsworth: Penguin Books Ltd., 1950), 126.

[16] Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, (Berkeley: University of California Press, 1986), 97-98.

[17] Béla Bartók, "Explanation to Concerto for Orchestra," in Béla Bartók Essays, selected and edited by Benjamin Suchoff, (New York: St. Martin's Press, 1976), 431.

[18] Olin Downes, "Bartók Concerto Introduced Here," *The New York Times*, January 11, 1945.

[19] David Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, (Cambridge: Cambridge University Press,

asdada

1996), 2.
aasd

[20] Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, (Berkeley: University of California Press, 1998), 25.

[21] Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, (Berkeley: University of California Press, 1998), 77-78

Appendix

I Appendix gir jeg en kort skisse av åpningsstrategien i første sats
av *Konsert for orkester* der jeg foreslår hvilke kompositoriske
prosesser som knytter Bartóks verk til «tradisjonelle» former.

Litteratur:

Burney, Charles, *A General History, Volume II*. New York:

Dover Publications, 1957

Cooper, David, *Bartók: Concerto for Orchestra*. Cambridge:

Cambridge University Press, 1996

Dorati, Antal, "Bartokiana (Some Recollections)," *Tempo*, No. 136,
March, 1981

Downes, Olin, "Bartók Concerto Introduced Here," *The New York Times*,
January 11, 1945.

Frigyesi, Judit, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*.
Berkeley:

asdada

University of California Press, 1998

aasd

Fricsay, Ferenc, *Über Mozart und Bartok*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 1961

Hanslick, Eduard, *Music Criticisms 1846-99*, translated Henry Pleasants.

Hammondsworth: Penguin Books Ltd., 1950

- *On the Musically Beautiful*, translated
Geoffrey Payzant.

Indianapolis: Hackett Publishing Co.,
1986

Hoffmann, E.T.A., "Review: Beethoven's Fifth Symphony" in Ian Bent, *Music*

Analysis in the 19th Century, Volume 2.
Cambridge:

Cambridge University Press, 1994

Ingarden, Roman, *Ontology of the Work of Art*, translated Raymond Meyer. Athens:

Ohio University Press, 1989

- *The Cognition of the Literary Work of Art*,
translated Ruth Ann

Crowley and Kenneth R. Olson. (Evanston:
Northwestern

University Press, 1973

- *The Work of Music and the Problem
of Its Identity*.

Berkeley: University of California

asdada
Press, 1986
aasd

Kant, Immanuel, *Critique of Judgement*, translated Meredith. London:
Oxford University Press, 1982

Lukács, Georg, *Writer and Critic*. New York: Grosset & Dunlap, 1971

Rousseau, Jean Jacques, *Oeuvres completes, V* . Paris: Éditions
Gallimard, 1995

Schenker, Heinrich, *Der Tonwille*, Volume, I, translated William
Drabkin, Oxford:

Oxford University Press, 2004

Schindler, Anton Felix, *Beethoven as I Knew Him*, translated Constance
S. Jolly.

New York: Dover Publications, 1996

Schoenberg, Arnold, "Brahms the Progressive," in *Style and Idea*,
edited Leonard

Stein. London: Faber and Faber, 1975

Suchoff, Benjamin (ed.), *Béla Bartók Essays*, New York: St. Martin's
Press, 1976

- *Bartók: Concerto for Orchestra*
- *Understanding*

Bartók's World. New York:
Schirmer Books, 1995

Tallián, Tibor, "Bartók's Reception in America, 1940-1945" in Peter
Laki (ed.),

Bartók and his World. Princeton: Princeton
University Press, 1995

asdada

aasd

{jcomments on}