

**Las implicancias políticas de
una pieza sinfónica singular: el
“Intermezzo interrotto” del *Concierto
para Orquesta* de Béla Bartók**

Héctor E. Rubio

Las implicancias políticas de una pieza sinfónica singular: la “Serenata Interrotta” del *Concierto para orquesta* de Béla Bartók

Béla Bartók recibió el encargo de componer una obra sinfónica, estando ya en Estados Unidos, en circunstancias particularmente difíciles en lo que respecta a su salud y su situación financiera. No se esperaba que pudiera terminarla. Sin embargo, lo logró en menos de dos meses. Su *Concierto para orquesta* fue esa obra. Ella contiene un movimiento titulado “Serenata Interrotta”, que se distingue por una serie de rasgos singulares. Se ha creído ver en él una intención paródica, por la que se mofa, cita de por medio, de un pasaje de la 7ª. Sinfonía de Shostakovich. La aparición de ciertos documentos acreditaría que responde a un programa bastante detallado. Esto lleva a reinterpretar lo que se había pensado e intentar nuevos caminos de entendimiento bastante más complejos. Ellos no sólo cuestionan la interpretación establecida, sino que apuntan a un mucho más sutil entendimiento de los propósitos del autor.

Palabras clave: Béla Bartók, música sinfónica del siglo XX, parodia, programa en música, Shostakovich y Bartók.

The political implications of a singular symphonic piece: the “Serenata Interrotta” in Bartók’s *Concerto for Orchestra*

While dwelling in the USA, Béla Bartók was requested to compose a symphonic work under very difficult circumstances due to his illness and scant financial resources. Nobody expected him to finish the work. However, he accomplished the commission in less than two months. His *Concerto for Orchestra* was the product. It contains a movement entitled “Serenata Interrotta” which is distinguished by means a series of unique musical traits. It was thought to serve the parodic purpose of mocking, through a citation, a passage of Shostakovich’s Seven Shymphony. The discovery of certain testimonies could prove that the movement followed a sufficiently detailed programme. Were it to be trustworthy, it would lead to a new interpretation of the work. More complex ways of understanding it would open new visions. Not only the commonly assumed explanation has to be questioned, but also a subtler one must be set in motion in regard to the author’s purposes.

Keywords: Béla Bartók, symphonic music in the XX century, parody, programme in music, Shostakovich and Bartók

La última obra para orquesta sinfónica de Bartók, su *Concierto para Orquesta*, fue el resultado de un encargo especial, que, en su lecho de enfermo, le dirigiera Serge Koussevitzky, afamado director ruso radicado en los Estados Unidos. Estrenada en diciembre de 1944 por la Boston Symphony Orchestra, bajo la dirección de su titular Koussevitzky, marcó un pico de popularidad para un compositor que era considerado “difícil” por la mayoría de los asistentes habituales a los conciertos sinfónicos.

La velada fue acompañada de un programa de mano, que incluía un comentario sobre la obra del propio Bartók. La composición mantiene evidentes relaciones con la forma sinfónica tradicional. Para poder entender adecuadamente las implicaciones políticas que esta creación puede tener, es necesario remontarse, sin embargo, un poco más atrás en el tiempo y la vida de Bartók. En abril de 1940, el compositor había visitado Estados Unidos, a fin de dar una serie de recitales. Durante su estadía, se hicieron planes para una permanencia más prolongada, inclusive de varios años, pero nada permite pensar que se tratara de una emigración definitiva. Habiendo fallecido su madre en diciembre de 1939, Bartók sintió que un vínculo fundamental con su país se había perdido. Su desagrado por las simpatías hacia el nacionalsocialismo del régimen gobernante en Hungría dejaba en evidencia cuán a disgusto había empezado a sentirse él, un demócrata y defensor de las libertades sin concesiones, en su propia patria. La situación política no podía sino agravarse y Bartók se volvió consciente de su impotencia para enfrentar un estado de cosas, cada vez más asfixiante. Un par de años antes había tenido roces con ciertos elementos de la prensa húngara, cuando, junto con otros colegas, había protestado por la decisión de la Asociación austríaca de derechos de autor (de los compositores) de hacer firmar a sus miembros un formulario que requería de ellos explicitar sus orígenes raciales.

Bartók pensó que debía preservar sus manuscritos y también proteger a su familia. No puede considerarse, sin embargo, que su partida haya sido escapando de persecuciones raciales o porque su vida haya estado en peligro. El caso es que el compositor arribó, en compañía de su segunda esposa, la pianista Ditta Pásztory, a Nueva York el 29 de octubre de 1940. (Las circunstancias de esta época en la vida del compositor están, en general, bien establecidas. Véase en particular los libros de Tibor Tallián y David Cooper indicados en la bibliografía).

Después de un primer tiempo, en el que intentó afirmarse como concertista de piano, Bartók fue contratado por la Universidad de Columbia para analizar el repertorio de canciones folclóricas serbo-croatas contenidas en la colección Milman Parry. Durante ese tiempo se abstuvo de componer, por lo absorbente de la tarea asumida, pero también por las condiciones declinantes de su salud. Habiendo suspendido todo proyecto de volver a tocar en público, finalmente fue víctima de un colapso. Fue en la época en que se encontraba dictando una serie de conferencias en la Universidad de Harvard sobre el “nuevo” arte musical húngaro.

Conducido al hospital, comenzó para él un tiempo de sufrimiento, durante el cual los médicos tardaron en dar con un diagnóstico adecuado. El mismo no resultó para nada alentador y vino a sumarse a las dificultades económicas por las que el compositor había comenzado a atravesar. En esas circunstancias es que se produjo la visita del director Koussevitzky, quien encargó a Bartók realizar una obra, la cual se convino que fuera puramente orquestal, y por la que se le entregó la mitad de sus honorarios. En realidad, se pensaba que el enfermo no estaría en condiciones de cumplir el compromiso, falleciendo antes de terminar su creación.

Lo cierto es que Bartók, en un estado de febril agitación, se aplicó a la composición, mientras pasaba varios meses convaleciendo en una clínica privada. La enfermedad acusó un retroceso y esta condición le permitió concluir el trabajo al cabo de 54 días de intensa labor. Completamente orquestado por su autor, el *Concierto para orquesta* fue estrenado, según dijimos, en diciembre de 1944, dirigiendo la Sinfónica de Boston su titular Koussevitzky.

La obra fue considerada por la crítica típicamente bartokiana, con los rasgos de austeridad y rigor que se le reconocía a la música del compositor. En realidad, esta composición constituye una cierta simplificación del lenguaje anterior del autor, especialmente si se la compara con otras composiciones que representan un compromiso más estricto con las exigencias de la modernidad, como las sonatas para violín o el cuarto y quinto cuartetos de cuerdas.

De los cinco movimientos, que integran la obra, el cuarto lleva el singular título de "intermezzo interrotto". Posee una primera parte más extensa, luego viene el interludio al que hace alusión el epígrafe y concluye con una recapitulación abreviada de la primera parte. El único de los dos movimientos con título que parece plantear especiales dificultades para la interpretación es el cuarto. Dado su carácter singular, la presencia de un pasaje central, "la interrupción", que se encuentra en franca relación de incongruencia con lo que precede y sigue, este tempo ha sido objeto de varias lecturas, que pretenden aclarar su sentido. La más difundida, que casi todos los directores de orquesta conocen y aceptan, es la que atribuye al compositor la intención de parodiar, burlándose, un tema del primer movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Dmitri Shostakovich. Puesto que esta sinfonía, llamada "Leningrado", era bastante popular en Estados Unidos en los años que corresponden a la creación del *Concierto para orquesta* y puesto que Koussevitzky había mostrado ser un entusiasta de la música sinfónica de Shostakovich, Bartók habría querido mofarse de un posible rival más popular que él en el gusto no demasiado refinado del público americano.

Para avanzar en esta cuestión, será de utilidad realizar un análisis descriptivo del Cuarto Movimiento, a fin de destacar los elementos más relevantes que lo constituyen. Comienza (Ejemplo 1) con una corta introducción de sólo tres compases, donde las cuerdas dejan oír las notas tres a seis del motivo germinal, del cual arranca el primer tiempo del Concierto. Inmediatamente sigue el tempo del Allegretto, donde distintos instrumentos de madera y el corno presentan

5

$\text{♩} = \text{ca. } 110$ Allegretto $\text{♩} = \text{ca } 114$

Oboe I

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

13

Fl. I

Ob. I

Cl. I in A

Bsn. I

Vlins. I

Vlins. II

Vls.

Vcs.

D.Bs.

Ejemplo 1 – IV “Intermezzo interrotto” (cc. 1-19)

de manera sucesiva las tres articulaciones completas y otras parciales que conforman una cantilena, métricamente irregular, de inequívoco sabor popular, relacionada posiblemente con alguna canción campesina. La insistencia en ella del intervalo de cuarta aumentada hace recordar la música eslovaca y en particular la segunda de las canciones populares eslovacas del propio Bartók. Se insinúa como acompañamiento un acorde de fa# con séptima que va a resolver finalmente sobre Si mayor como tónica de la melodía y del movimiento.

Al empezar la sección B, una nueva idea de prominente melodismo es presentada dos veces, la primera en las violas acompañada por arpas y timbales, la segunda en el corno inglés y los primeros violines sostenidos por arpas y cuerdas (Ejemplo 2).



Ejemplo 2 – Comienzo del tema cantable en el violín (cc. 50 -54)

Se ha afirmado que es una casi paráfrasis de un aria de una conocida opereta húngara de Zsigmond Vincze de 1926, que dice "Tú eres amable, tú eres bella, Hungría", que habría sido muy popular en el tiempo entre las dos guerras mundiales, tanto en las ciudades como en los ámbitos rurales.



Ejemplo 3 – Zsigmond Vincze: "Szépvagy, gyönyörű vagy Magyarország", primera línea transpuesta a do menor

La armonización de Bartók es inusual ya que se mueve parcialmente por el círculo de quintas (sol, do, fa, sib, mib, lab, etc), aunque no faltan ejemplos en sus obras de este uso. Como no puede ser menos, esta marcha armónica posee un fuerte sabor tonal. Aunque la primera frase da a pensar que estaríamos en do menor, la sección concluye en sol. Sigue una breve repetición de la melodía popular de la sección A (c. 61 ss.), desarrollándose tranquilamente sin repetición. En síntesis, esta primera parte está cubierta tanto por una melodía de rasgos campesinos como por otra muy cantábil, que responde a una idiosincrasia urbana (la de la opereta), con armonizaciones que apuntan a lo convencional tonal, pero que presentan desviaciones y singularidades que revelan una voluntad artística de un tipo más complejo. De igual manera, la instrumentación resulta refinada y no previsible.

La interrupción (momento C) provoca una fractura en el movimiento al interpolar un pasaje que no guarda aparentemente relación con lo que precede. Primero (c. 69 a 74), hay una transición a cargo de las cuerdas graves sobre un material que se atiene al contorno del motivo germinal que da principio a la

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

Ejemplo 4 – “Intermezzo interrotto” (c. 71 a 86)

obra, tomado por inversión. En seguida (c. 75 a 77), aparece una figura cortada por silencios en violines y violas, que corre en contratiempo con la síncopa presentada por las cuerdas graves. En ellas, una oscilación de tónica-dominante

sobre Mib proporciona la primera base, sobre la cual la línea melódica descendente de tipo escalístico, a cargo del clarinete en si₂, va a atacar por cuatro veces (con ligeramente variadas ornamentaciones), cada una arrancando de una nota consecutiva más grave de la escala (Ejemplo 4).

En grueso, esta idea melódica por grados conjuntos no es otra cosa que la inversión de las seis notas iniciales de la melodía muy cantáble que llena la sección B (en tanto constituye sólo un segmento escalístico, aunque con diferentes articulaciones). En sus reiteraciones segunda, tercera y cuarta el acompañamiento se “normaliza” en las cuerdas, repartidas en dos moldes rítmicos, que caen dentro de la división regular del compás. En suma, decimos que simultáneamente con la discrepancia del discurso que se registra a nivel de superficie, un nivel más profundo del análisis revela conexiones del material con lo que precede, así como con el comienzo de la obra.

Ahora bien, no cabe duda del efecto paródico que el momento conjura. Cada escala descendente remata en la machacona reiteración de la nota final del fragmento (doble negra *staccato*). Las repeticiones dos y tres de la escala descendente comienzan su marcha con un enfático, irónico tresillo, la tercera reitera, además, el tresillo en su curso, la cuarta repetición es una pura sucesión de esta figura de tresillo. Al efecto contribuye el acompañamiento de la cuerda, primero con la síncopa al interior del compás (c. 75 a 78), que como un borracho tambaleante se recuesta pesadamente en el tiempo fuerte del compás siguiente, luego con la figura trivial de chelos y contrabajos que sigue, de dos notas alternadas obedeciendo a un intervalo musical amplio, que se repite mecánicamente y que de a poco se va ensanchando. El pasaje además está inserto en un *acelerando* general.

Con el ingreso en un tempo más animado e inesperada resolución en la tríada de Si mayor, se pasa a una violenta irrupción de las sonoridades de bronces y madera: ominosos bicordios en trombones y tuba, trinos estridentes en segundas mayores de trompetas y cuarteto de maderas, también en los violines, raudas escalas cromáticas descendentes en quintillos de los clarinetes (c. 87 a 89). Luego, tras la interrupción de violentos *glissandi* ascendentes en trombones y tuba (c. 90-91), suceden nuevos trinos en las maderas a las que se suman martilleantes diseños rítmicos de fagotes, contrabajos y tuba. Unos compases más delante de este aquelarre sonoro (Ejemplo 5), los violines agregan una nueva versión en clave satírica de la línea melódica descendente, que constituye la sustancia de toda esta sección, ahora vertida, siempre por cuatro veces en progresión, en vulgar ritmo de marcha militar con la figura dos corcheas-negra *staccato*.

Una nueva insólita resolución en Mi mayor, cuando se esperaba Mi bemol (c. 103), acontece para dar lugar a un renovado pasaje de trinos ahora de tres segundas mayores simultáneas en las maderas, junto con trinos en segundas mayores superpuestas y violentos *glissandi* de las cuerdas. Otra aparición de la melodía descendente tiene lugar por dos veces en el para nada frecuentado timbre de la tuba. Por movimiento contrario, la misma idea melódica se deja oír,

Ejemplo 5 – “Intermezzo interrotto” (c. 94 a 100)

ligeramente retrasada respecto a las entradas de la tuba, también por dos veces en los violines. Un último estallido de las maderas y trompetas (c. 112) lleva a un *diminuendo*, que desemboca en la recapitulación de la melodía de la sección B y, a continuación de ésta, la de A.

Si dirigimos nuestra atención ahora al correspondiente pasaje del primer movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich, sobre la que se habría basado la alusión del Concierto de Bartók de los compases 76 a 84, encontramos la siguiente situación. La indicación general de los movimientos que comparamos es la misma: *Allegretto*, Bartók negra = 114 (acelerando hasta blanca = 94), Shostakovich negra=126, siendo común a ambos el compás de C (en Bartók anotado 8/8, luego pasando a compás de compasillo). El contexto y la instrumentación difieren, aunque no radicalmente. Lo que en Bartók se constituye en una nueva idea melódica, por cuatro veces reiterada (y ornamentada), en Shostakovich aparece como momento del tercer tema (cuarto y quinto motivos), sólo dos veces repetido, pero la segunda vez comenzando un tono más grave, articulado *staccatissimo*, y a cargo de los violines I (ver ej. 6).

The image displays a musical score for Example 6, featuring several systems of staves. The instruments and parts shown are:

- T-rro** (Timpani): Consistently plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- V-ni I** (Violin I): Features melodic lines with various dynamics and articulations.
- V-ni II** (Violin II): Provides harmonic support with sustained notes.
- V-la** (Viola): Plays a steady accompaniment.
- V-o** (Violoncello): Includes sections marked *pp* pizz. and *ppp* arco.
- D.B.** (Double Bass): Provides a low-frequency accompaniment.
- Fl.** (Flute): Enters in the second system with a melodic line.

Key musical markings and dynamics include:

- Rehearsal marks 6, 11, 16, 21, and 22.
- Dynamic markings: *pp* pizz., *ppp* pizz., and *ppp* arco.
- Articulation: *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco).
- Performance instructions: *unis* (unison).

Ejemplo 6 – Dimitri Shostakovich, *Séptima Sinfonía*,
Allegretto (c. 149 a 168)

Se reitera compases más adelante en la flauta, pero ahora *legato* y con una presencia más destacada. El color instrumental en el compositor ruso está dominado por el tambor militar, que ejecuta un redoble marcial de clara implicancia guerrera. El tema, del que los motivos que nos interesan forman parte, se repite no menos de doce veces, de forma perfectamente reconocible, reinstrumentado y sujeto al régimen de la variación tímbrica, antes de modular y seguir cursos menos previsible.

La afirmación de que lo que acontece en la sección de Bartók es una caricaturización del tercer tema del primer movimiento de la *Sinfonía Leningrado* de Shostakovich descansa, junto a una cierta evidencia acústica, en las memorias del director Antal Doráti, que refiere haber escuchado de labios de su compatriota el reconocimiento de haber realizado una cita explícita en su música. El compositor húngaro habría dado rienda suelta, con ese recurso sonoro, a su fastidio por la inmerecida fama conquistada, según él, por el colega ruso con su sinfonía. Doráti cuenta que Bartók habría explicado el pasaje de esta forma: “La melodía sigue su curso [se refiere a la cita de la opereta en la sección C], cuando repentinamente es interrumpida por una brutal música de banda, de la cual la orquesta se mofa y la pone en ridículo. Una vez que la banda ha partido, la melodía retoma su vals [se refiere a la melodía de la sección B], sólo que un poco más tristemente que antes”.¹ El comentario es, con todo, poco “pregnante”, también por su parquedad. No parece posible extraer una mayor claridad de esta supuesta declaración verbal del compositor respecto de sus intenciones.

La cuestión se complica a partir del descubrimiento de que la melodía del clarinete en *si_b* de la sección C reproduce, en verdad, una melodía de la famosa opereta vienesa de Franz Lehár *La viuda alegre* de 1905: el aria “Da geh’ ich zu Maxim” (“Entonces me voy al Maxim”, ver Ejemplo 7).²



Ejemplo 7 – Comienzo de la melodía “Da geh’ ich zu Maxim” (Léhar), transpuesta a Mi bemol mayor

Como es sabido, esta opereta marcó una nueva era en la historia del género vienés y fue representada innumerable cantidad de veces, dando vuelta toda Europa y trascendiendo a otros continentes. Sobre el texto “Me voy al Maxim donde la locura y la diversión sonrían”, la línea melódica muestra la misma recurrente dirección descendente por grados conjuntos, que tanto Shostakovich como Lehár observan (mientras que Bartók la exagera, reiterándola dos veces más, retomada siempre un grado conjunto más abajo). ¿Parodió Shostakovich, cuya sinfonía se ejecutó en Norteamérica por primera vez en julio de 1942, a

1 Antal Doráti; “Bartókiana (somere collections)”, *Tempo* 136 (marzo de 1981), p. 12

2 Ferenc Bónis; “Quotations in Bartók’s Music”, *Studia Musicologica*, 5 (1963), pp. 355-82

la melodía de Lehár y luego Bartók a Shostakovich o a Shostakovich y Lehár juntos?

Que Shostakovich pudo haber tenido en mente la melodía de la opereta tiene un sentido, si se recuerda que el primer movimiento de su Sinfonía "Leningrado", originalmente subtítulo "Guerra", desarrolla en su parte central variaciones sobre una marcha, por tradición llamada "tema de la invasión", que recuerda algunos giros reconocibles de la música alemana. Con todo, la obra del compositor ruso está cargada de tal cantidad de ambigüedades que no hace fácil una unívoca interpretación de sus intenciones. Por momentos, parece contener cuadros más bien del miedo, la depresión y la soledad de un individuo en conflicto con la tiranía del estado antes que la imagen de los valerosos soldados soviéticos en lucha contra los bárbaros invasores.

Las intenciones de Shostakovich no pueden sino aclararse en el contexto en que la cita aparece. El giro melódico que viene de Lehár es parte de un "tema", el cual satisface, por lo menos estas dos características: a) señalar, con función lexical, el origen germano de esa música, (reconocible para los participantes de una cultura europea y pertenecientes a una misma época) y b) ironizar sobre la situación, dotando a cada uno de los motivos de un idéntico giro terminal (dos negras *staccato*), que subraya la actitud de "militarizarlos". A medida que la idea temática emerge de la oscuridad de las cuerdas graves para alcanzar timbres más nítidos e incisivos, el crescendo general y la densidad progresiva de la textura van cargando la cita con un carácter ominoso. La parodia debe, por consiguiente, ser considerada "seria".

Menos evidente parece todavía la intención que puede haber animado a Bartók; en particular, resulta cuestionable la interpretación de estar frente a una burla, en el pasaje que analizamos, del compositor ruso, si se tiene en cuenta la admiración y el interés que por la música de éste manifestaba Koussevitzky, el generoso promotor del *Concierto para orquesta*. ¿No lo habría malquistado ante su benefactor un gesto semejante, de haber resultado trasparente? Otro testimonio, en apariencia menos controversial que el de Doráti, viene en nuestro auxilio. György Sándor, el famoso pianista húngaro intérprete de las obras de Bartók, habría recogido directamente de este toda una explicación del cuarto movimiento, que constituye un verdadero programa del significado atribuido por el creador a su música. Según refiere el director húngaro Ferenc Fricsay, que se hace portavoz del testimonio de Sándor, se estaría allí ante un cuadro de la impotencia del artista, cuando le toca enfrentar la violencia irracional de un régimen autoritario. No se trataría de la ridiculización de la composición de Shostakovich o Lehár, sino de una visión de la tradición y la civilización misma cuestionada por una multitud ebria y ciega, que canta y toca una música degradada³.

3 Ferenc Fricsay: *Über Mozart und Bartók* (Copenhague y Frankfurt am Main: Wilhelm Hanson, 1962), pp. 59-61

Intento precisar esta interpretación, siguiendo el relato de Sándor en la versión de Fricsay y poniéndolo en relación con el desarrollo musical. Un joven idealista entona una canción para su amada, él personificaría a la nación, el ideal expresado en la letra aludiría a la patria. (Este momento estaría representado por la melodía de la opereta de Vincze, que habla de la bella Hungría, y se trata de una canción muy conocida de los húngaros). Una muchedumbre borracha lo interrumpiría con poca consideración, “cuando está cantando su más bella canción”. (Brutal interrupción de pífanos, trompetas y tambores). Un grosero representante del poder, un mandamás, ejercería su violencia sin piedad, entonando una trivial melodía. (Se correspondería a la melodía de Lehár a cargo del clarinete en si, no en su inicial aparición, sino en la vulgar versión de los violines I y II). Actuaría pisoteando y destruyendo lo que encuentra a su paso. (Representado casi seguramente por los trinos, trémolos y tresillos). El borracho vomitaría o escupiría. (Traducido por los *glissandi* ascendentes de tuba y trombón, c. 90-91). La tarea de destrucción se completaría aún más. (Tres golpes de los platillos y un golpe del gong, c. 112-14). La muchedumbre partiría luego, haciéndose el silencio. (Movimiento descendente de las maderas y sonoridad decreciendo hasta el pp.). Pasada esta espectral visión, el joven intentaría, desfalleciente, retomar su canción con el instrumento roto. (La melodía húngara vuelve con sordina en las cuerdas, c. 119 ss., una sola vez). Todo un cuadro de impotencia ante el autoritarismo quedaría así trazado en la música. El discurso de la sección A resurge en varios intentos interrumpidos. Una nueva, más radical, interrupción sobreviene, cuando, sobre una acorde tenido de las cuerdas, se deja escuchar una libre *cadenza* de la flauta, como un canto de pájaro, que viene de otro mundo y en él vuelve a perderse. Con una fragmentaria inversión del primer tema, circulando por las maderas, se construye el final. Tres corcheas reiteradas por el *piccolo*, que luego en eco desplazado retoman isocrónicamente dos oboes y dos fagotes, representan, en la semántica interpretación de Sándor-Fricsay, “lágrimas que caen”, dando fin a la escena. Con casi toda probabilidad, estamos ante una proyección de la figura del propio Bartók como artista individual incapaz de oponer una resistencia eficaz a los avances de la barbarie, más que hacer oír su débil voz.

Sin duda, la posibilidad de ensayar correspondencias más o menos detalladas en el desarrollo musical, más rigurosas de la que hemos intentado aquí, podría arrojar una interpretación todavía más completa y satisfactoria del movimiento. Pero, en todo caso, la oposición que la música despliega entre tres materiales melódicos bien diferenciados queda claramente perfilada. Por un lado, la melodía, que procede de la opereta húngara, de una visión idealizada; por el otro, la melodía rústica, campesina, con sus giros recurrentes, como función anónima o colectiva, en tercer lugar, la línea melódica de la opereta vienesa, cuyo tratamiento ha sufrido cierta deformación por parte del compositor, en el sentido de la burla o la parodia irónica. La intención sería, por consiguiente, la de ridiculizar parodiando determinado material de fuerte connotación.

Esta concepción parece haber sido la que inicialmente tuvo en su cabeza Bartók al esbozar el plan del Concierto para orquesta. No hay que descartar, sin embargo, dos posibilidades. Una, que la melodía de Lehár haya sido traída a su memoria por la audición de la sinfonía de Shostakovich, en donde ella parece operar como referencia a la brutalidad y banalidad de los germanos. De ser válida esta hipótesis, Bartók habría asignado una significación más general o universal a lo que Shostakovich estaría denunciando en términos de una realidad histórica concreta. Pero la actitud de los dos compositores sería básicamente coincidente. Dos, que Bartók haya querido asociar la criminalidad de los nazis con la del régimen de Stalin en la Unión Soviética, utilizando para ello la música de Shostakovich como cita. De ser cierta esta última presunción, la interpretación que vincula el "Intermezzo interrotto" con la sinfonía de Shostakovich volvería a

cobrar vigencia. Pero no bajo una forma que respondiera a una intención primera, no como parte del plan inicial, sino como una segunda lectura, imaginada por el compositor húngaro en el proceso de dar configuración definitiva a su música.

Bibliografía

- Austin, William: "Bartók's Concerto for Orchestra", *The Music Review* 18/1 (1957): 21-47.
- Bartók, Béla: *Béla Bartók Essays* (Londres: Faber & Faber, 1976).
- Bartók, Béla: *Béla Bartók Letters*, ed. János Demény (Londres: Faber & Faber, 1971).
- Cooper, David: *Bartók. Concerto for Orchestra* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Doráti, Antal: "Bartókiana (some recollections)", *Tempo*, 136 (1981): 8-13.
- Frigyesi, Judit: "Béla Bartók and the Concept of Nation and Volk in Modern Hungary", *The Musical Quarterly* 78/2 (1994): 255-87
- Juhász, Vilmos (ed.): *Bartók's Years in America* (Washington DC.: Occidental, 1981).
- Lendvai, Ernő: *Béla Bartók: an Analysis of his Music* (Londres: Kahn and Averill, 1971).
- Milne, Hamish: *Bartók* (Londres: Omnibus, 1982).
- Tallián, Tibor: *Béla Bartók: the Man and his Work* (Budapest: Corvina, 1988).
- Volek, Jaroslav: "Über einige interessante Beziehungen zwischen thematischer Arbeit und Instrumentation in Bartók's Werk Concerto for Orchestra", *Studia musicologica* 5/1-4 (1963): 557-86.