

BELA BARTOK



glasilo gm slovenije

leto VII

posebna številka

januar 1977

cena 12 din

ČUDEŽNI MANDARIN



EVROPSKA GLASBA 1870 – 1910

V zadnjih letih 19. in na začetku 20. stoletja je evropska glasba prišla čez zadnjo stopnjo romantizma in doživela preobrazbo poznoromantičnega jezika v novo glasbeno govorico. Najbolj jasno se je to gibanje odrazilo v Nemčiji, ki je bila takrat gospodarsko in politično trdna dežela. Vendar sta prevlado nemške glasbe spodbijali tile idejni smeri: prva je bila močan nacionalizem, ki se je pojavil najprej v Rusiji in na Češkem, pozneje pa se je razširil na baltiške in skandinavske dežele ter v Španijo, Italijo, na Madžarsko, v Anglijo ter Združene države Amerike. Druga smer je bila nova skladateljska šola v Franciji, imenovana impresionizem. Pozni romantizem, nacionalne smeri in impresionizem predstavljajo temelje evropske glasbene zgodovine v času med 1870 in 1910.

V nasprotju s sorazmerno stabilnimi političnimi in socialnimi razmerami v zadnjih tridesetih letih 19. stoletja označuje začetek 20. stoletja naraščajoči socialni nemir in mednarodne napetosti, ki so dosegle vrhunec v prvi svetovni vojni. Podobne napetosti in nemir so se pokazale tudi v glasbi in se izrazile v številnih radikalnih poskusih ustvariti novo glasbeno govorico. Ta čas ne pomeni samo konec romantizma, ampak tudi poskuse glasbenega snovanja, ki ne sloni več praviloma na tonalnosti.

Že skladatelji visokega romantizma sredi 19. stoletja so poskušali razširiti do tedaj veljavna harmonska pravila in obogatiti glasbeno govorico z novimi harmonskimi sklopi. Tako je Richard Wagner nizal akord na akord, se »utapljal« v njihovi blagovčnosti, in že njegova opera »Tristan in Izolda« je prelomila okvire tedaj veljavnih pravil tonalnosti. Njegov harmonsko bogati slog je našel številne posnemovalce širom po Evropi in se posebno razbohotil v delih Gustava Mahlerja in Richarda Straussa. S slednjim je posegel še globoko v 20. stoletje.

Na prelomu 19. in 20. stoletja je pod vplivom istoimenskega gibanja v slikarstvu nastala nova glasbena smer, imenovana impresionizem. Slikarjem Monetu, Manetu, Renoiru, Degasu, so se pridružili književniki, imenovani simbolisti, z Rimbeaudom, Verlainom, Mallarméjem in Maeterlinckom. Vsem je skupno zaničanje romantične, s pretirano čustvenostjo preobložene izraznosti, ki so jo poskušali nadomestiti z novo resničnostjo, ogrnjeno v tančico luči in simbola. Tudi umetnostni izraz glasbenikov-impresionistov je prešel iz lirске sentimentalnosti in salonske uglasjenosti romantizma v poezijo narave. Že v romantiki izraženi smisel za zvočno barvitost so skladatelji impresionisti še poglobljali in ga poskušali izkoristiti kot samostojno izrazno vrednoto.

V izbiri glasbenih sredstev so se skladatelji izogibali jasno začrtani melodični liniji, na kateri je slonela romantika. Hkrati se niso več naslanjali na tonalni sistem, ampak gradili na osnovi celotonskih, pentatonskih, cerkvenih pa tudi eksotičnih lestvic in tako na svoj način prispevali k razgrajevanju dur-molovskega sistema. Impresionistom je tudi uspelo pristno povezati glasbo in besedo, tako da so se približali melodiji svojega materinega jezika. To se najlepše izraža v operi »Pelleas in Melisanda« glavnega predstavnika impresionizma, Clauda Debussyja.

Medtem ko so predstavniki poznega romantizma in impresionizma v svojih delih tako daleč razgradili tonalni sistem, da so ga pravzaprav že skoraj znikali, so se hkrati pojavile tudi težnje, da bi ustvarili drugačna pravila. Najlepše so se te težnje izrazile v drugi dunajski šoli, ki je postavila za izhodišče enakopravnost vseh 12 tonov 12-tonske lestvice in poskušala organizirati nov vzorec s serijo. To je svobodno izbran niz tonov, v katerem so zajeti vsi toni kromatične 12-tonske lestvice. Zaporedje tonov v seriji je stalno, serija sama pa osnovna celica, ki se lahko preoblikuje po znanih postopih imitacijske tehnike.

Tako izhodišče najdemo v nekaterih delih utemeljitelja 12-tonske glasbe Arnolda Schönberga. Njegovi učenci so čutili, da so možnosti serielne glasbe omejene, zato je predvsem Alban Berg v operi *Wozzek* združeval 12-tonsko tehniko s kompozicijskimi prijemi glasbe prejšnjih obdobj.

Kljub novim pristopom h glasbenemu gradivu zapuščina preteklih obdobj ni bila popolnoma pozabljena. Vrsta ustvarjalcev se je obrnila k svojim vzornikom iz preteklosti ter poskušala z novimi sredstvi popestriti že ustaljene glasbene oblike baroka in klasicizma. Med najpomembnejše predstavnike prištevamo Paula Hindemitha, nekatera taka dela so tudi v ustvarjalnosti Igorja Stravinskega ter Sergeja Prokofjeva z njegovo »Klasično simfonijo«.

Omeniti moramo še en vir, pri katerem so črpali skladatelji 20. stoletja. Za mnoge je bilo izhodišče domači glasbeni jezik. V nasprotju z romantičnimi so v deželah, ki niso imele velike tradicije, cvetele nove nacionalne šole, ali pa je bil njihov razvoj nekontinuiran in odvisen od tuje, predvsem nemške kulturne dediščine. Novi nacionalizem se je kazal v izbiri ljudskih motivov za operna libreta in vsebino simfoničnih pesnitev, zbiranju ljudskega glasbenega izročila in tiskanju ljudskih pesmi. Tonalne, melodične, harmonske in ritmične značilnosti lastne glasbene govorice pa so ohranili skladatelji tudi v delih s področja tako imenovane absolutne glasbe. Najpomembnejša osebnost nacionalnih smeri je bil nedvomno madžarski skladatelj Béla Bartók, ki mu je uspelo v skladbah posebejti madžarski narod in njegovo glasbo ter ohraniti značilnosti madžarske ljudske pesmi tudi v delih, kjer se je približeval drugim smerem glasbe 20. stoletja, kot na primer 12-tonski glasbi in neoklasicizmu.

ŽIVLJENJE

Naj za uvod v našo pripoved spregovori sam mož, o katerem piše naša posebna številka. Velikan glasbe dvajsetega stoletja Béla Bartók je pisal o sebi, ko mu je bilo štiriindvajset let, takole:

Kratek življenjepis

Moji podatki so naslednji:

Rojen 1881 v Nagyszentmiklósu. Pri sedmih izgubil očeta; mati me je vzgajala v težkih razmerah.

Pri desetih v Nagysöllösu; gospod Altdörfer odkrije mojo nadarjenost. Najprej me je poučevala mati, nato Laszlo Erkel v Bratislavi, zatem sem odšel na budimpeštansko glasbeno akademijo (Thomán, Koessler). Mojo simfonijo Kossuth so izvedli in je bila toplo sprejeta leta 1904 v Budimpešti; kasneje tudi v Manchesteru. Marca letos sem v Budimpešti doživel uspeh kot pianist; pred dvema tednoma tudi v Manchesteru. Pred tednom dni je moja suita za orkester z vso svojo »madžarskostjo« povzročila nemir na Dunaju.

Doslej še nikoli nisem pisal česa podobnega o sebi. Ne morem se jim izogniti — takile »uspehi« so v življenjepis pač najbolj pomembni.

Skladatelj, folklorist, profesor, publicist, tako vsestranski je bil mož, čigar življenjska pot se je začela v današnji Romuniji 25. marca leta 1881 in končala ob koncu druge svetovne vojne leta 1945 v Združenih državah Amerike. Vmes pa — štiriinšestdeset let zorenja, rasti, iskanja, takega življenja, ki je bilo od najbolj zgodnje mladosti dalje povezano z glasbo.



3 PAULA BARTOK, SKLADATELJEVA MATI (1857—1939)



BELA BARTOK, SKLADATELJEV OČE (1855—1888)



5 PETLETNI BELA BARTOK

O zgodnjih stikih z glasbo je pripovedovala Bartókova mati takole:

»Ko mu je bilo leto in pol, sem na klavirju igrala plesno skladbo, ki jo je pazljivo spremljal. Naslednjega dne mi je pokazal klavir in me s kretnjami — govoriti še ni znal — prosil, naj mu igram. Ves čas je majal z glavo, ko sem igrala nekatere plesne, kot bi hotel reči, da skladba ni prava. Šele ko sem se spomnila na skladbo iz prejšnjega dne, je veselo pokimal.«

Ne samo mati, tudi oče je prispeval, da je bilo Bélino otroštvo polno glasbe. Sam Bartók je zapisal:

»Oče je bil upravnik kmetijske šole, sicer pa je bil izredno glasbeno nadarjen. Igral je klavir, vodil amaterski orkester, poučeval violončelo, celo komponiral je, da bi tako pomagal svojemu orkestru.«

Ko je oče leta 1888 umrl, so za družino nastopili težki časi. Mati je svoja otroka, Bélo in štiri leta mlajšo Elzo, preživljala s skromno učiteljsko plačo. V Bratislavi, kamor so prišli leta 1893, je Béla bil deležen prvega strokovnega glasbenega pouka in je tudi prvič nastopil.

Nato je prav kmalu odšel na študij v Budimpešto. Vpisal se je na glasbeni akademiji pri Lisztovem učencu Istvánu Thománu, ki ga je poučeval klavir, kompozicije pa se je učil pri mladem profesorju Janoszu Koesslerju. Mati je z Elzo ostala v Bratislavi, sinu pa je po najboljših močeh sicer pomagala, vendar je Béla že zgodaj sam iskal možnosti za preživljanje s poučevanjem klavirja in glasbene teorije.

Morda bi bilo bolj preprosto, če bi Béla za študij izbral Dunaj, ki je bil bliže Bratislavi in je slovel po glasbeni tradiciji. Bartók se je globoko v sebi čutil Madžara, zato je tudi v svojem glasbenem oblikovanju želel črpati iz domačih izkušenj. Izbral je šolo, ki jo je ustanovil Franz Liszt.

V študijskih letih pa Bartóku vseeno ni bilo lahko. Pisma iz tega obdobja vendarle ne izražajo niti sence pobotosti; nasprotno, trdno vero v uspeh, zagrizenost, odločnost, nepopustljivost predvsem do samega sebe in nato še do drugih, razen tega pa skorajda prezir do tegob.

Mlademu študentu glasbe je skromno življenje pustilo posledice. Namesto da bi se po opravljenih izpitih po prvem letniku vpisal v drugi letnik akademije, ga je bolezen na pljučih prisilila, da je moral na zdravljenje. Več mesecev je prebil na Koroškem.

V letih med 1899 in 1903, ki jih je prebil na budimpeštanski akademiji, je Bartók pričel tako s svojo pianistično kot skladateljsko potjo. Iz tega obdobja so zbrana tudi prva (ohranjena) pisma. Zdijo se nam še posebej zanimiva, ker kažejo zagnanega in delavnega mladeniča, ki kritično pa vendar objektivno presoja ljudi in dogodke okoli sebe.

Bartók, trdijo njegovi sodobniki, je pisal pisma s pravo težavo in samo takrat, kadar se temu ni mogel izogniti. Velja tudi, da ni rad pripovedoval o svojem skladateljevanju. Pozoren bralec v teh pismih vendar že kar »med vrsticami« zasledi marsikaj zanimivega. Prav s presojo dogajanj okoli sebe je Bartók odkrival svojo notranjost, načrte in svoje prepričanje. Zbirka pisem, ki so jih v knjižni obliki izdali na Madžarskem, gotovo ne zajema vsega, kar je Bartók kdaj napisal, toda kar sama se nam ponuja misel, da bi nam lahko pomagala odkriti skladateljevo osebnost in najvažnejše dogodke v njegovem življenju.

»Veliko dela imam, veliko koncertov in malo časa.«

Tako je pisal Bartók materi v letu 1903, ko je z odličnimi rezultati zaključeval študij na akademiji. To je bil čas, ko se je pravzaprav že povsem osamosvojil. Po dolgem čakanju in negotovosti je končno dobil Lisztovo štipendijo. Pomagal si je s poučevanjem, začel je tudi nastopati. Ves čas je pozorno spremljal glasbene dogodke v Budimpešti. Izredno ga je privlačil Wagner, tako da ni zamudil niti ene predstave v Budimpešti. Rad je izvajal Richarda Straussa, ki je bil nekaj časa tudi njegov vzornik. V pismih materi pogosto zasledimo opise nastopov znanih umetnikov tedanjega časa, podrobnosti o srečanjih z znanci, o njihovih pogovorih...



»... Posamezni pripadniki madžarskega naroda se z redkimi izjemami prav malo zanimajo za usodo vsega, kar je madžarsko... Ni nam mar, madžarski ali nemški govor (še ponosni smo nanj), madžarske ali avstrijske dobrine...

Vsak zrel človek mora svoja dejanja zastaviti k uresničevanju enega samega cilja. Zase vem, da bom v življenju vedno in povsod služil samo enemu: dobrobiti Madžarske in madžarskega ljudstva. Mislim, da sem svoje namene v drobcih, kot mi je bilo pač mogoče, tudi uresničil...

Govorite madžarsko med seboj!«

Da je bil Bartók že od vsega začetka odločen pristaš narodnega preporoda na Madžarskem, ki se je razmahnilo prav na prelomu stoletja, je izredno pomembno za vse njegovo ustvarjanje.

Že med študijem v Budimpešti je napisal nekaj klavirskih skladb, Simfonijo, ter gotovo najvažnejšo v tem času, simfonično pesnitev Kossuth, ki izraža prav duha, ki preveva tudi Bartókove izjave. Prva izvedba dela januarja 1904 v Budimpešti je bila pomemben glasbeni dogodek, obenem pa je njeno nepričakovano politično obeležje skladateljevo ime poneslo prek dežele.

Prvo leto po zaključku akademije so se Bartóku odprle tudi koncertne poti po Evropi. Po nastopih na Dunaju, v Berlinu in v Angliji se je poleti 1905 udeležil Rubinsteinovega tekmovanja v Parizu. Niti z igranjem niti s svojimi skladbami ni dosegel uspeha. Razočaranje mladega umetnika je bilo veliko.

Gyömrői, 1903. máj 23.



Kedves mama,

úgyen kélek ez csok nem sok is
nem megváltető. 2. mer heta.
Kint fellejmi. Hova pondolok!

Es ez nem jarkot & ebben ez
H... jarkot & ebben ez
H...

Še nekaj let po zaključku študija je Bartók deloval kot koncertni pianist, istočasno pa je po ozemlju tedanje Avstro-Ogrske navdušeno zbiral ljudsko blago. Nato je leta 1906 odšel na turnejo po Pirenejskem polotoku, kjer je bil sicer uspešen, le da je bilo občinstva povsod zelo malo. V pismih materi zasledimo pripombe, ki kažejo na Bartókova revolucionarna prepričanja. Po njegovem naj bi kultura bila dostopna vsem, vendar bi morali ljudi najprej izobraziti, da bi jo znali dojemati. Takšne zamisli je Bartók odločno branil tudi po prvi svetovni vojni, v času mlade madžarske republike.

Uveljavljanje na koncertnih odrih je bilo le del Bartókovega udejstvovanja, vendar bi lahko trdili, da ga ni postavljajl v ospredje. Kar nadležne so bile zanj dolgotrajne in naporene priprave na koncerte. Mnogo raje, tako je trdil v pismih prijateljem, bi ustvarjal ali zbiral ljudsko glasbeno blago. Menil je, da so za marsikaj lepega prikrasjeni tisti umetniki, ki morajo za ohranjanje svoje vrhunske virtuoznosti neprestano vežbati. Iz tega ne moremo in ne smemo sklepati, da se Bartók ni znal lotiti dela resno in vztrajno. Izredno potrpežljiv je bil, ko je s fonografom ure in ure iskal primernege pevca, poslušal tarnanje kmetov, v vsakem vremenu pešalil od vasi do vasi... V tem in seveda v skladateljevanju je bilo njegovo poslanstvo. Potreboval pa je tudi nastopanje in poučevanje. Na koncertnih odrih Evrope je kot pianist prvi igral svoje skladbe, ki so se sodobnikom zdele težko izvedljive.



9 TAKO JE IZGLEDALO SNEMANJE LJUDSKIH PESMI S FONOGRAFOM OB KONCU DVAJSTIH LET NAŠEGA STOLETJA

Leta 1907 je po dolgem čakanju dobil mesto profesorja klavirja na kraljevi akademiji za glasbo v Budimpešti. Nasledil je svojega učitelja Istvána Thomána. O poučevanju je pisal prijatelju, angleškemu skladatelju Deliusu:

»Če bi mi le naklonili delo pri znanstvenem urejanju ljudskih pesmi, bi se ga lotil s kar največjim navdušenjem. Poučevati klavir nenadane mladostnike, ki gledajo na glasbo samo kot na sredstvo za zaslužek, me pa ne veseli. Seveda naša revna država ne more tako prispevati k reševanju znanstvenih in umetniških problemov. (Lahko rečem, da moje vodilo pri zbiranju ljudskega blaga ni 'znanstvena žeja')...«

Opozorimo na zadnji, v oklepaju zapisani in navidezno nepomembni stavek. Samo »znanstvena žeja« za človeka, kakršen je bil Bartók, pri zbiranju ljudske glasbene tvornosti nikakor ne bi zadoščala. Šlo je za veliko več. Bartóka nedvomno pri zapisovanju napevov ni vodila le želja, da bi zanamcem ohranil izginjajočo tradicijo. Še preden je s fonografom prvič odšel na pot, se je skušal v svojih delih kar najbolj približati glasbi svoje dežele. Kot je rekel ob neki priložnosti njegov sodelavec in iskreni prijatelj Zoltán Kodály, je bila ljudska glasba za Bartóka vir njegove inspiracije. Morda lahko predvidevamo še več: pomenila je njegov izvor, njegovo bistvo, potrditev njegovega porekla in njegovih prepričanj. Moč, ki so jo izžarevale ljudske pesmi, balade in legende, je odražala hkrati vse, kar so ljudje čutili: pripadnost narodu, pripadnost svobodi. To pa so bili hkrati ideali, ki jih je



BELA BARTÓK IN ZOLTÁN KODÁLY LETA 1908

ORCHESTER-ABENDE
(NEUE U. SELTEN AUFGEFÜHRTE WERKE)
MIT DEM PHILHARMONISCHEN ORCHESTER
VERANSTALTET VON
FERRUCCIO BUSONI

SONNABEND DEN 2. JANUAR
8 UHR
IM BEETHOVENSAL
UNTER MITWIRKUNG DES
HERRN ALEXANDER Z. BIRNBAUM

SEIBENTES JAHR
1908—1909

EINZIGER ABEND
(ZWÖLFTER ABEND)

CONCERT-DIRECTION. HERMANN WOLFF
BERLIN W., FLOTTWELL-STRASSE No. 1

BÉLA BARTÓK
(BUDAPEST)

Scherzo für Orchester
(aus einer Suite)

unter Leitung des Komponisten

SCHERZO IZ DRUGE SUITE ZA ORKESTER JE BIL EDINO DELO, KI GA JE BARTOK DIRIGIRAL SAM

razglašal in jih je odločno zagovarjal Bartók. V sorodnosti pesmi iz različnih predelov monarhije je zgodaj dozoreli humanist videl tesno povezanost vsega človeštva; v stoletni tradiciji pa zagotovilo, da naroda in njegovih običajev, njegovih vrednot nobena sila ne more uničiti. Vera v moč človeka, prepričanje, da prihaja čas svobode, ki si jo bodo narodi izborili, je pri Bartóku nadomestila — če že ne kar izrinila — načela vzgoje, prilagajanja in podrejanja dogmam in s tem podrejanja tuji nadoblasti. Predno je skladatelj postal prepričan ateist in republikanec, je v mladosti posvetil izredno veliko skrb branju filozofskih in estetskih del, ki so njegova prepričanja le še utrdila.

V pismih prijateljem nas skoraj preseneti ognjevitost, s katero mladi umetnik nasproučuje dogmam in dokazuje svojo ateistično misel. Vendar prav takšni zapisi odkrivajo značilne Bartókove lastnosti: poštenost in doslednost v lastnih prepričanjih, nepopustljivost do svojih in tujih napak, stalno navzočo željo po izboljšanju, željo po novem, po spoznanju in po znanju.

Poleti 1908 je Bartók potoval po Švici in Franciji, nato pa je konec leta dobil nepričakovano ponudbo iz Berlina, naj dirigira Scherzo iz svoje druge suite za orkester. Januarja 1909 je navdušeno pisal svojemu nekdanjemu profesorju Istvánu Thománu:

»Mar ni čudovito dirigirati orkestru, ki zaigra prav vse, kar si želim? (...)

Odziv občinstva je v marsičem spominjal na Budimpešto. Dva tabora: žvižganje na eni in plaz navdušenega ploskanja na drugi strani. Petkrat sem se moral prikloniti. (...)

In vendar je neki berlinski kritik zapisal, da je bilo predstavljeno zmedeno delo, ki ga je napisal začetnik z majhnim talentom. In francoski skladatelj d'Indy, ki ga je Bartók kmalu zatem srečal v Parizu, mu je očital, da v njegovih delih ni najti melodije in tonalitete.

Kako je bilo v tem času z založniki? Nemška hiša Breitkopf in Härtel, ki se je nekaj časa zanimala za natis Bartókovih del, mu je sporočila: »Zaradi preobremenjenosti vam vračamo dela, ki bi jih sicer radi tiskali. Sicer pa so vaše klavirske skladbe pretežke in za občinstvo premoderne.«

Pravo zadovoljstvo je bilo zato leta 1910 velik uspeh na festivalu v Zürichu, kamor sta bila vabljeni tako Bartók kot Kodály. Bartók se je torej začel uveljavljati kot skladatelj, vendar ne za dolgo. Kljub temu je povpraševanje po njegovih delih iz tujine spodbudilo madžarske založnike, da so se počasi odločali za tisk njegovih del.

Tudi pri objavi zbranega folklornega gradiva Bartóku sreča ni bila naklonjena. Ko sta leta 1906 s Kodályjem objavila zbirko Dvajset madžarskih ljudskih pesmi, je bilo za izid treba zbrati zadostno število naročnikov. Bartókovo zbiranje je denarno podpiral tudi budimpeštanski etnografski muzej, ki je kupoval cilindre za njuno snemanje pesmi. Iz leta 1910 je ohranjeno pismo romunskemu učitelju, v katerem Bartók pojasnjuje svoj način dela:

»Moja metoda je naslednja: uporabljam fonograf (najprej zapišem melodijo in besedilo, nato pa preverjam svojo notacijo s pomočjo fonografa). Zdi se mi izredno pomembno, da naredim zvočne zapise ljudskih pesmi, ker, kot veste, vseh glissandov in rubatov skoraj ni mogoče natančno notirati.«

Kakšnega pomena pa so zanj bile objave ljudskih pesmi, priča tudi pismo iz leta 1911, namenjeno založniški hiši:

»(...) Čudovito je, da vam je brez pomoči države in ob sodelovanju amaterskih zbiralcev uspelo izdati tako čudovito zbirko; ne na Madžarskem ne na Hrvaškem ni česa podobnega; za Romune pa velja, da celo v sami Romuniji še nič takega ni bilo objavljeno.

Število pesmi, ki jih je še potrebno zapisati, je kar neverjetno; zdi se, da je v tej državi najbogatejši izvir ljudskih pesmi med Slovaki. Skoraj v vsaki vasi poznajo drugačne pesmi.

Do takrat, ko boste objavili omenjenih 400 pesmi, jih bom najbrž zbral še veliko več; eden izmed mojih tovarišev, Zoltán Kodály, ki poleg tega izvrstno govori slovaško, je prav tako začel z zbiranjem in vam bo rade volje prepustil svoje zbrano gradivo.«

Bartók se je ob izdaji Slovaških pesmi odpovedal vsakemu honorarju; edino za nekaj izvodov zbirke je prosil.

Leto 1911 je bilo za Bartóka in njegove prijatelje še posebej pomembno. Skupaj z Zoltánom Kodályjem je sodeloval pri ustanovitvi Društva za sodobno madžarsko glasbo, ki si





je zastavilo za svoj osnovni cilj demokratizacijo madžarskega glasbenega življenja. Vendar razmere za takšne skorajda drzne zamisli nikakor niso bile zrele. Razočarani Bartók seveda ni popustil. Svoje delovanje je usmeril drugam. Intenzivno se je posvetil zbiranju ljudskih pesmi v Romuniji in pozneje v Alžiriji. Čeprav je pred odhodom imel kot avstroogrskega državljan nekaj težav s priporočilnim pismom, je kasneje delo skoraj lažje opravljal kot doma, kot je sam zapisal v nekem pismu.

S kakšnimi težavami se je skladatelj srečeval v Budimpešti, priča pismo iz leta 1913, pisano prijatelju v Pariz. Najbolje kažejo na težavni Bartókov položaj v madžarskem kulturnem življenju odstavki:

»(...) Prav majhno korist bi imeli, če bi me vzeli za partnerja v vaših načrtih, ker so pred letom dni uradno razglasili smrtno obsodobo nad mojim skladateljskim delom. Ali imajo ti ljudje prav in sem čisto navaden netaalentiran širokoustnež ali pa imam jaz prav in so oni tepci. V vsakem primeru, med menoj in njimi (se pravi, našimi glasbenimi voditelji: Hubayem in drugimi) ne more priti do glasbenega dialoga, še manj do skupne akcije.

Iz tega sledi, da ne morete več govoriti o mojem 'prestižu' — odkar me je uradni svet glasbe obsodil na smrt... Zato sem se odločil, da bom pisal samo zase.

Kar zadeva nastope v tujini, je trud zadnjih osmih let pokazal, da je brez haska. Utrudil sem se in pred letom dni sem se nehal pehati tudi za to.

Če kje hočejo kaj izvajati, naj vzamejo moje objavljene skladbe in to storijo brez mene; če bi kdo s čistimi nameni želel rokopis, ga rade volje odstopim. Vendar ne bom sam storil niti koraka več; dovolj sem se trudil zadnjih osem let.

Moji javni nastopi bodo povezani le z enim samim področjem: vse bom storil, da nadaljujem svoje raziskave v ljudski glasbi. Tu moram vztrajati, ker drugje nimam nobene možnosti...

(...) Operna hiša noče za nobeno ceno izvesti moje opere. Kljub temu so izzivali uradno mnenje, ker so me prosili za enourni balet. (...)«

Nato je izbruhnila prva svetovna vojna. Kako zelo je prizadela Bartóka, beremo v pismu romunskemu pravoslavnemu duhovniku, ki mu je pomagal pri zbiranju. Skladatelj se je upravičeno bal, da bo njegovo zbirateljsko delo onemogočeno.

»(...) Tudi sam sodim v starostno skupino, ki je vpoklicana. Imam precej možnosti, da me zaradi zdravstvenih razlogov zavrnejo. Vendar danes ne moremo ničesar več predvideti. (...) Tako mi je žal za vse dobre ženičke, moje pevke, ker imajo gotovo koga, ki ga je potegnilo v viroh. Sprašujem se, če bom še kdaj lahko zbral pesmi pri vas.«

Kljub vojnemu času so po nekaj letih molka v Budimpešti spet začeli izvajati Bartókove skladbe. Leta 1917 je izvrstni dirigent Egisto Tango pripravil prvo izvedbo Lesenega princa. Bartók je bil srečen; predvsem še, ker se je dirigent lotil dela z izredno natančnostjo: za primer naj povemo, da je tri tedne namenil študiju partiture, za orkester pa si je izposloval 30 vaj, kar je bilo ob občajnih petih ali šestih vajah več kot izjemno.

Po koncu vojne je Bartók moral opustiti načrte za zbiranje glasbene folklore; saj je bilo nekdanje Avstro-Ogrske konec. Vendar je mlada madžarska republika za kratek čas ponujala izredne ustvarjalne možnosti. Na žalost sta navdušenje in zagon kmalu usahnila. Nazadnjaške sile so državo pripeljale do tega, da je bilo delo vseh naprednih intelektualcev skorajda onemogočeno. Bartók je okrobra 1919 pisal svoji materi:

»Dokler bomo izolirani in bomo v položaju, ki meji na obsedno stanje, ni mogoče skoraj nič storiti. Vendar sem se po svojih najboljših močeh v treh različnih deželah zanimal o možnostih za preživljanje. Kajti v tej deželi, čeprav si je mogoče služiti za življenje, še v naslednjih desetih letih ne bo mogoče delati, hočem reči, opravljati dela, ki me zanima (študij ljudske glasbe). Z drugimi besedami: če kje drugod najdem možnost za tovrstno delo, ne vidim razloga, da bi še naprej ostal v tej deželi; in če mi tudi zunaj ne bi bilo mogoče delati na tem področju, potem bi bilo bolje kot v Budimpešti poučevati klavir na primer na Dunaju; tam imajo vsaj dobre glasbene ustanove (orkestre, opero itd.). Tačas

pa je tu vse uničeno, ker so naše najboljše glasbenike, naše edine, Tanga, Dohnányija in druge, pregnati z njihovih mest. (...)»

Po letu 1920 se je močno spremenila ne le družba, v kateri je Bartók živel, pač pa je tudi sam doživel krize in prelom v svojem osebnem življenju. Dvomi in razmišljanja so ga v ustvarjalnosti vodili do bolj pretehtanega, poglobljenega izraza. Zasebno pa se je skladatelj leta 1923 sporazumno razšel s prvo ženo Mártho Ziegler, ki mu je rodila (leta 1910) sina Bélo. Bartók je kmalu zatem poročil svojo učenko Ditto Pásztory.

Kot poustvarjalni umetnik je Bartók pretrgal dolg molk: spet je pričel odhajati na turneje. Po letu 1920 je imel koncerte po Nemčiji, Češkoslovaški, Romuniji, Angliji, Franciji in Nizozemski. Poskusi vodilnih krogov na Madžarskem, ki so hoteli onemogočiti nekatere najboljše glasbenike ter doseči razkol med prijatelji, naprednimi umetniki, s privilegiranjem nekaterih, je Bartóka sililo k temu, da se je odpovedal nekaterim vabljenim ponudbam. Sicer pa se njegovo osebno prepričanje nikakor ne bi znalo in moglo ukloniti ravnanjem tedanjih madžarskih oblasti.

Do težav je prišlo tam, kjer bi jih bilo morda najmanj pričakovati — življenjski stroški za družino so občutno presegali skladateljevo plačo, tako da je bil pravzaprav prisiljen prevzeti še dodatne obveznosti. Koncertne turneje, pisanje za tuje časnike, priprava knjig o ljudski glasbi, vse to je Bartóka tako zelo zaposlilo, da skoraj ni utegnil komponirati. Pa tudi — tako je pisal nekdanjemu sodelavcu in prijatelju v Romunijo:

»(...) Nimam časa za komponiranje pa če bi si še tako želel pisati. Vendar razpoloženje ni pravo — o tem ni nobenega dvoma. V bistvu sem brez doma: nemogoče je priti do stanovanja, ki bi si ga tako ne mogel privoščiti. In brezupno sem odrezan od stvari, ki jo potrebujem tako zelo, kot drugi ljudje potrebujejo zrak — od možnosti, da bi na terenu nadaljeval z raziskavami ljudske glasbe. Za to ni ne časa ne denarja!«

V istem pismu (pisanem maja 1921) Bartók na način, kot bi se sam čudil in bi ne mogel prav verjeti, pripoveduje o svojih uspehih:

»In vendar zdaj moje skladbe vzbujajo vse večje zanimanje v tujini. Novembra so me obravnavali v približno 12 strani dolgem članku v neki londonski glasbeni reviji. Pisec članka mi je namenil mesto med največjimi svetovnimi skladatelji, ne samo med živečimi, ampak kar med skladatelji vseh časov!

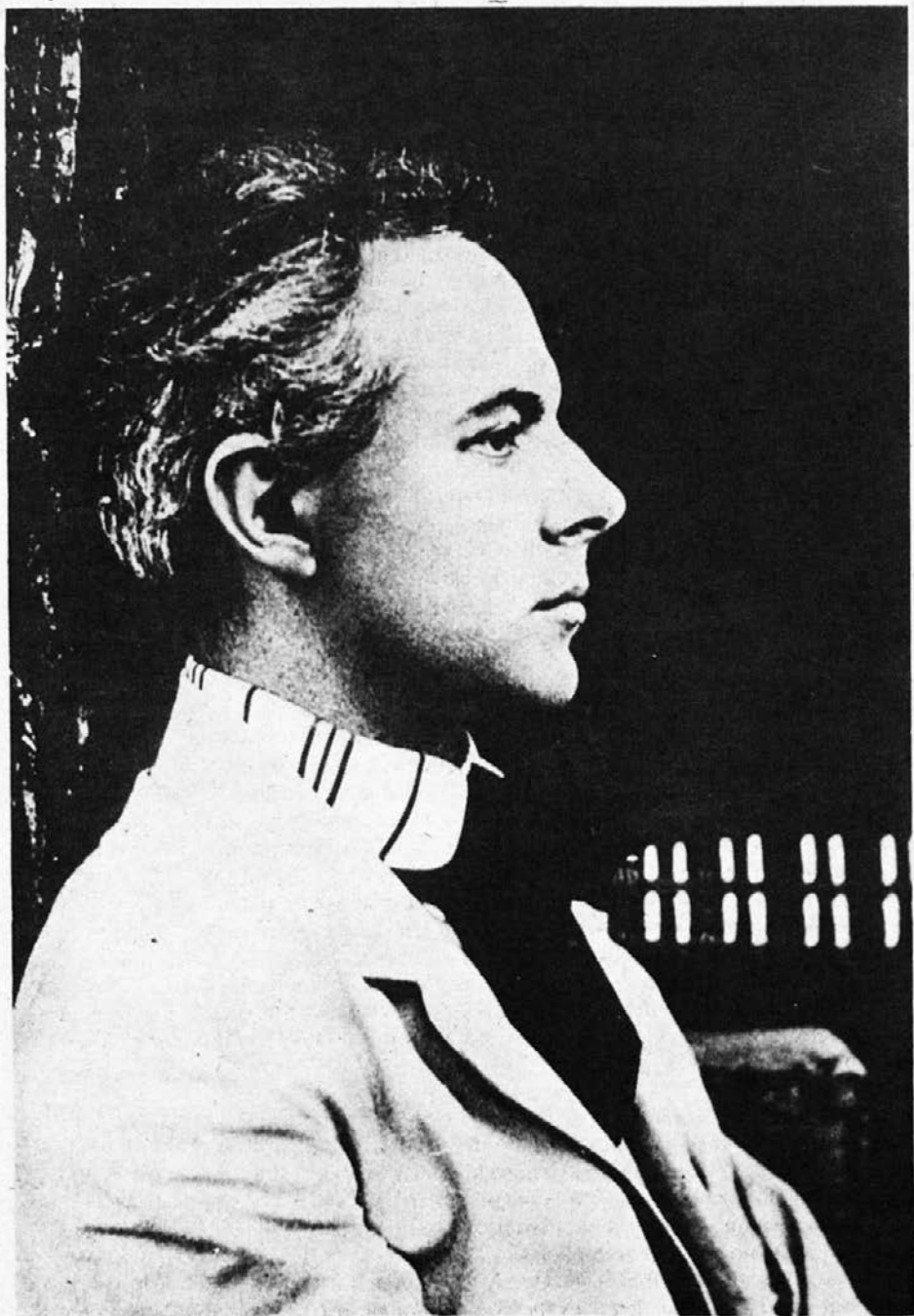
Osrednji francoski glasbeni časopis, **Revue Musicale**, je marca objavil prav tako prijazen, 10 strani dolg članek; in še dve angleški in neka italijanska revija bodo pisale o mojem delu (...) Najboljši v nemščini tiskan glasbeni časopis (zdaj spada pod Avstrijo), dunajski **Anbruch**, je izdal posebno 'Bartókovo' številko — vse to je seveda samo moralna zmaga. Četudi bi iz mene naredili papeža v glasbi, mi ne bi prav nič pomenilo, dokler sem odrezan od ljudske glasbe.

Moram reči, da mi nekateri sonarodnjaki le skušajo pomagati, čeprav nimajo velike moči. Podpisal sem pogodbo za tri knjige o ljudski glasbi, dogovarjam se z opero o stvareh, ki smo jih že davno načrtovali, sprejel sem nekaj koncertnih turnej. (...)»

Iz takšnih zapisov nam ni težko spoznati, kakšno je bilo v tem času Bartókovo življenje. Zanimivo si je ogledati njegov program koncertov — Pariz, Frankfurt, London, Romunija, vse to v času dobrih dveh mesecev, kar za občutljivega in izčrpanega Bartóka ni bila majhna obveznost. Vendar so se na turnejah med koncerti, na katerih je izvajal klasične programe, pojavljali tudi avtorski večeri, ko je mogel predstaviti širši evropski javnosti tudi svoje skladbe. Za razliko od zgodnjih Bartókovih potovanj, ko so časopisi o njegovih nastopih skoraj dosledno molčali, mu je tokrat uspelo vzbuditi zanimanje glavnih kritikov.

Prav gotovo lahko štejemo leta med 1927 in 1940 za vrhunec Bartókove ustvarjalnosti. V tem času se je vsekakor čutil zrelega, uresničiti svoje umetniške zamisli. Vendar težav ni bilo konec. Saj Bartók v vsem svojem življenju ni poznal miru.

Seveda so Bartóka številni sodobniki cenili in upoštevali; imel je veliko izvrstnih sodelavcev in zvestih prijateljev. Kljub temu pa so ga ves čas onemogočali (z zavistjo umetniško nesposobnih, a politično močnih).



SKLADATELJ PRI PETINTRIDESETIH

Leta 1926 je Bartók na daljši turneji spoznal Združene države Amerike in Argentino. Nato je leta 1929 odšel na pomembno turnejo po Sovjetski zvezi. Zato pa so izvajanja njegovih del v domovini spremljale neprijetnosti, že skoraj škandali. Za petdesetletnico skladateljevega rojstva naj bi igrali Čudežnega mandarina; delo so brez pojasnila umaknili s sporeda. Nato so Bartóka leta 1935 nagradili za Prvo orkestralno suito, trideset let pred tem pisano skladbo, kar je pomenilo popolno nepriznavanje Bartókovega umetniškega razvoja in njegove izpovedne rasti. Takšni in podobni dogodki so ga ponovno pripravili do tega, da po letu 1930 nekaj časa ni igral v Budimpešti in še kasneje doma ni izvajal svojih skladb. Leta 1935 je v samozaložbi na Dunaju izdal zbirko romunskih novoletnih pesmi. Sodobnikov torej ni zanimalo niti Bartókovo delo na področju etnomuzikologije.

Položaj v Evropi, ki se je po 1. svetovni vojni navidezno umiril, je postajal z vse pogostejšimi izbruhi novorojenega fašizma vse bolj negotov. Poznamo Bartókov protest proti ostrmemu napadu na velikega dirigenta Toscaninija, v katerem beremo:

»Z zaskrbljenostjo spremljamo, kako zunanje sile vse pogostje nasilno posegajo v delovanje umetnikov in se ne ustavijo niti pred svetovnim Toscaninijevim ugledom. (...) Vse organizacije, članice SIMC (Mednarodnega združenja za sodobno glasbo), bi se morale potrditi, da bi lahko organizirali primerno svetovno zvezo za zaščito umetnosti.«

Ko je bilo Bartóku petdeset let, ga je Francija odlikovala z redom častne legije; pripomba, ki jo najdemo v pismu prijatelju, pravi:

»(...) Namesto, da me ovešajo z odličji, bi mi bilo osebno ljubše, če bi moja dela pogostje izvajali v Parizu — kar se v zadnjem času ne dogaja preveč rado.«

Bartók je leta 1935 mnogo sodeloval z Anglijo; snemal je za angleški radio, pri Oxford University Press je nadziral priprave za izdajo zbirke ljudskih pesmi. Tudi sicer ga je tačas močno zaposlilo urejanje zbranega gradiva. Leta 1936 so ga povabili v Turčijo, ker so od njega želeli nasvetov pri zbiranju ljudskega glasbenega blaga in pri proučevanju folklorne na visokih šolah. Potovanje je Bartók izkoristil tudi za krajše iskanje, saj ga je že dolgo zanimala mešanica vzhoda in zahoda, ki je značilna za truško tradicijo.

Bartókova žena, Ditta Pasztory, ki je bila tudi sama izvrstna pianistka, je s skladateljem pogosto nastopala v zasedbi dveh klavirjev, za katero je tačas snoval nekaj zanimivih del.

Fašizem je v Evropi vse bolj grozeče kazal svoje prave barve. Bartók, čigar prepričanja poznamo, je zato leta 1937 prepovedal izvajati skladbe na nemškem in italijanskem radiu. Njegovo razpoloženje pa izvrstno prikazuje pismo iz leta 1938:

»(...) Premoč in vpliv sistema, ki temelji na lažeh, bo torej preplaval Evropo, vsak dan z večjo močjo. Človek bi moral kam oditi — samo kam? (...) Živim kar se le da osamljeno. Ne čutim želje, da bi srečeval ljudi; že vsakogar je mogoče obtožiti sodelovanja z nacisti. Delam deset ur na dan: izključno na fokalnem gradivu, vendar bi moral delati 20 ur, če bi hotel, da bi urejanje napredovalo. Čuden položaj — tako si želim, da bi končal delo, preden se zapletemo v novo svetovno katastrofo, ki jo je kar čutiti v zraku. Pri tej naglici bi potreboval še nekaj let!«

Bartókove gmotne razmere so bile ves čas nezavidljive, zato je bil pravzaprav primoran veliko koncertirati in sodelovati v mednarodnih forumih, kot je bil na primer Komite za intelektualno sodelovanje pri Društvu narodov, združevati z nastopi. Znani glasbeniki, ki so za Bartóka lahko posredovali s svojim vplivom in ugledom, so pri njem naročali skladbe. V pismu prvemu sinu Béli je skladatelj leta 1939 napisal: »Od leta 1934 dalje je bilo naročeno praktično vse, kar sem napisal.«

Vojna se je nezadržno približevala. Celo Švica, kjer je Bartók poleti 1939 kot gost prijatelj pisal nekaj svojih del, je utrjevala svoje obrambne črte. Bartók je čutil, da bi moral oditi, oditi tako daleč, kamor ne bi segla roka »vsemogočnega«, kot je v nekem pismu imenoval Hitlerja. Aprila 1940 je po dolgem obotavljanju in po prepričevanju prijateljev sprejel koncertno turnejo po Združenih državah Amerike. Voja je tačas izbruhnila.



MARTA ZIEGLER, PRVA ŽENA



Bartók

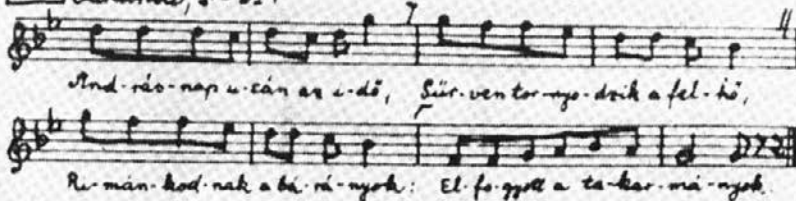
Z 27:

SONATINE

POUR LE
PIANO
PAR
BARTÓK BÉLA



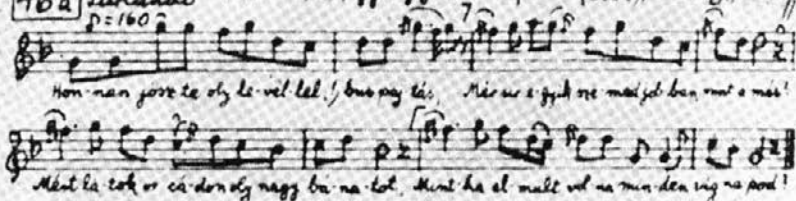
45a Barlardo, D=224 M.F. 1650a), Beren (Berg), Ingassony, 1912



456 D. 78 F. 1253 a), Gorgényanova (Maz. Fonda), Lucetia Plogli



46a Parlando M.F. 1047c), *Gyrgyzsomafalva* (Crik), *assony*, 1907



466. Tempogiseto M.F. 753 b), Mazotok (Torda Aranyos), Hungary, 1909.



Skladatelja je to močno prizadelo. Tudi v družini je prišlo do tragičnih dogodkov; konec leta 1939 je umrla Bartókova mati.

Bartók se je vsekakor moral umakniti pred nacizmom. Čutil je, da je to njegova dolžnost, saj bi sicer kot številni drugi znanstveniki in umetniki prav lahko končal v koncentracijskem taborišču. Potovanje v Ameriko mu je odkrilo, kakšne možnosti imata z ženo za življenje na drugi strani oceana.

O zadnjih dneh bivanja v Evropi je skladatelj iz Ženeve pisal znanki: »Poslovilni koncert sva imela 8. oktobra v Budimpešti. Igral sem Bachov koncert v A-duru, žena Mozartov (malo znani) čudoviti koncert v F-duru — to je bil njen prvi solistični nastop, in igrala je čudovito, nato sva igrala Mozartov koncert za dva klavirja, na koncu pa sem predstavil nekaj skladb iz Mikrokozmosa.

Zdaj sva tu, z žalostnimi srci se poslavlja od vseh vas — kdo ve, za koliko časa — morda za vedno! Težko, zelo težko je reči na svidenje. Zadnjikrat videti to čudovito deželo in si misliti: kakšna usoda čaka njo in vse prijatelje, ki ostajajo tu!

(...) Potovanje je kot potapljanje iz nečesa znanega, pa neznano. Pa še zdrav nisem povsem. Kdo ve, kako in koliko časa bom lahko delal na drugi strani.

Vendar nimava izbire; sploh ni vprašanje, če se to mora zgoditi; ker se pač mora zgoditi.«

V Združenih državah za Bartóka in njegovo ženo življenje ni bilo lažje kot na Madžarskem. S težavami se je družilo hrepenenje po domovini, bojazen nad usodo Evrope, in najhujše, bolezen, ki ji skladatelj sam ni vedel pravega imena. Vendar se je zagnano posvetil urejanju približno 2600 posnetkov srbohrvatske ljudske glasbe, transkripcije povečini epskih guslarskih pesmi. K zahtevnemu in obširnemu delu ga je povabila Kolumbijska univerza v New Yorku, ki mu je leta 1940 tudi podelila naziv častnega doktorja.



Bartók je ponovno navezal stike s svojimi nekdanjimi učenci; ti so mu pomagali najti pianiste, ki so si želeli skladateljevega pouka. Urejanje zbirke za Kolumbijsko univerzo je pomagalo prebroditi hudo gmotno stisko Bartókovih. Vendar sta bila skoraj prisiljena iskati možnosti za koncertiranje na daljših turnejah.

Levkemija, ki je skladatelju nezadržno izčrpavala njegove življenjske moči, je za nekaj časa ohromila njegovo ustvarjalnost. Ob spodbudi prijateljev, dirigenta Koussevitzkega in drugih se mu je vrnila volja do dela, tako da je pisal za velike poustvarjalce. Tudi Yehudi Menuhin je pri Bartóku naročal virtuosna dela in izvajal že prej napisana.

Leta 1944 je Bartók pisal prijateljem: »Kako zelo si želim, da bi se končalo izgnanstvo!« Vendar je moral kmalu zatem na zdravljenje, ki si ga je krajšal z obdelavo vlaških ljudskih pesmi.

Nato so se razmere v domovini tako zelo poslabšale, da ni bilo mogoče predvideti, kdaj bi se Bartókovi (Béli in Ditti se je tačas pridružil tudi njun sin Péter) mogli vrniti v Evropo. Pisma, ki jih je skladatelj pisal sinu Béli na Madžarsko, zaradi nadzora ne govorijo o vsem hudem, ki ga je doletelo na drugi strani oceana. Poudarjal je raje izredne možnosti, ki da jih je imel za znanstveno delo. »In vendar bi tako rad za vedno odšel odtod!...« je priznal v nekem pismu prijateljem v Ameriki.

Vse načrte, tako življenjske kot ustvarjalne, je prekinila bolezen, ki je 26. septembra 1945 tudi ustavila življenje velikega umetnika in velikega moža.

METKA ZUPANČIČ

LJUBITELJ, RAZISKOVALEC IN ZBIRALEC LJUDSKE PESMI

MADŽARSKA LJUDSKA PESEM

Lokal v polmraku, »prima« v rdečem telovniku z zlatimi našitki, črnih las in črnih brk gode z nepopisnim žarom neznanki na uho. Na odru še basist in cimbalist v isti opravi. Nežna romanca ali ognjevit čardaš je tisto, kar smo brez premisleka pripravljeni sprejeti kot značilno madžarsko glasbo, še več, kot madžarsko ljudsko pesem.

Ali je res tako? Isto trdimo tudi za valčke in polke, ki jih igrajo naši narodno-zabavni ansambli. Kako bi lahko opisali pravo ljudsko pesem? Verjetno bi se ne zmotili, če bi rekli, da je ljudska pesem usedlina celotnega življenja nekega naroda. V njej je zapisana narodova zgodovina in njegov boj za obstanek. Z ljudsko pesmijo so prenašali novice, kakor danes v radiu in časopisu, bila je tudi učiteljica in vzgojiteljica ter ne nazadnje prijetno razvedrilo ob dolgih zimskih večerih.

Pojejo romance in čardaši ter naši valčki in polke o tem? Nikakor ne. Čeprav je njihova glasba zelo sorodna ljudski, je šla drugo pot. Ni imela namena poučevati in vzgajati, niti spominjati na junaško preteklost nekega naroda, ampak je želela služiti le zabavi. V nasprotju s pravo ljudsko pesmijo je našla svoje mesto predvsem med mestnim življem.

Nastanek ljudsko obarvane umetne pesmi sega v prejšnje stoletje. Na Madžarskem je nastajala predvsem v vrstah nižjega plemstva. Le-to je sicer pravo ljudsko pesem zaničevalo, kljub temu pa je iz rodoljubnih namenov želelo peti preproste pesmi v svojem jeziku. Posebno pomembna je postala ta zvrst glasbe po marčni revoluciji 1848, ko se je plemstvo združevalo z naprednim meščanstvom in inteligenco v boju proti habsburški nadoblasti. V tem času je bila vloga ljudsko obarvane umetne pesmi pozitivna, saj je služila združevanju madžarskih naprednih sil in prebujanju narodne zavesti. Toda zaradi svoje nepristnosti ni mogla dolgo zadovoljevati narodnostnih zahtev in je kmalu obledela v ceneno kavarniško popevko.

Madžarska ljudsko obarvana umetna pesem marsikje še danes ni izgubila svoje priljubljenosti, čeprav so že konec preteklega stoletja pričeli madžarski rodoljubi med kmečkim prebivalstvom iskati pravo ljudsko glasbeno izročilo. Med prvimi je bil odlični poznavalec ljudske poezije Béla Vikár, ki je hodil med kmeti in njihovo petje snemal s fonografom. Zavedal se je, da sta besedilo in melodija nerazdružno povezana. Zato je skušal k narodnopisnemu iskanju pritegniti tudi glasbenike.

Prvi je postal na Vikárjevo delo pozoren Zoltán Kodály (izgovor Kodai) in je svoje navdušenje prenesel na prijatelja Bélo Bartóka. To ni bilo težko, saj je narodno zavedni Bartók želel raziskovati zaklade svojega naroda in na njihovi osnovi izoblikovati lastno glasbeno govorico.



Madžarska ljudska pesem je po svoji naravi pestra. Poleg pesmi, ki jih označuje pravilna zgradba, poznamo še vrsto svobodnih oblik, v katerih se metrum in število vrstic v kitici pogosto izmenjujejo. Tako oblikovane so predvsem balade, ki sodijo med najstarejše pesmi in njihova bolešno žalostna vsebina je skupih besed. Stare madžarske ljudske pesmi so pogosto izražene v prisposodobah, v katerih se izmenjujeta resničnost in fantazija.

Bartók je v svojih spisih razdelil madžarsko ljudsko pesem v tri skupine. V prvo je uvrstil pesmi, ki jih je označil kot »glasbeni slog starih časov«, v drugo pesmi različnih melodičnih oblik brez pravega slogovnega obeležja, v tretjo skupino pa je imenoval »novi slog«. Starinski značaj pesmi prve skupine sloni predvsem na pentatonski lestvici, kakor imenujemo vrsto petih zaporednih tonov. Madžarska pentatonika ima tone G, B, C, E, F, z nekaterimi spremenjenimi toni pa se lahko spremeni v dorsko, eolsko in frigijsko lestvico. Tudi zgradba pesmi potrjuje njihovo starost, saj gre k vsaki tekstovni vrstici drugačna melodična vrstica.

Če bi označevali tekstovne in melodične vrstice z velikimi črkami abecede, bi dobili shemo A B C D + A B C D. Pesmi so ritmično umirjene, sorodne govoru, in v njih pogosto zasledimo rubato, kakor imenujemo neenakomerni ritmični tok. Tako kot pesmi drugih dveh skupin se tudi v prvi posamezne melodične vrstice nikdar ne pričenjajo s predtaktom, saj je v madžarskem jeziku vedno poudarjen prvi zlog. Bartók pravi, da lahko sklepamo na osnovi pentatonske lestvice, da izhajajo iz Azije, od koder so jih prinesli predniki madžarskega naroda.

Osnova druge skupine pesmi je dur—molovski sistem in enakomerni ritem. Zanje sklepa Bartók, da so germanskega izvora.

O tretji skupini pravi, da je njihov ritem večinoma plesni. Oblikovno so najštevilnejše razvrstitve A A B A, A B B A, zelo pogoste pa so tudi oblike A A5 B A in A A5 A A, kjer pomeni številka 5, da melodijo zapojemo ali zaigramo za interval kvinte višje. Prva in zadnja melodična vrstica sta si enaki, kar daje melodiji vtis zaključene celote (shema velja le za melodično vrstico in ni odvisna od besedila). Tudi v teh pesmih še zasledimo ostanke pentatonike, vendar slonijo pogosto tudi na durovi lestvici. Bartók pravi, »da ima starejše pesmi raje od novejših, saj lahko njihova resnost in dostojanstvena zadržanost bolje oplodi ustvarjalno domišljijo kot lahka in pristopna veselost novejših.«

MOŽ S FONOGRAMOM

V prvih letih našega stoletja se je Bartók odpravil na deželo, da bi slišal, zbral in uredil pristno ljudsko pesem, tako kot so jo peli že stoletja. Skladatelj je le redko govoril o svojih raziskovalnih poteh, kljub temu pa se je ohranilo nekaj zanimivih pričevanj. Béla Balázs, s katerim je Bartók leta 1907 zbral ljudske pesmi na Erdelskem (današnja Transilvanija v Romuniji), je prijatelja takole opisal: »Ko sem stopil iz vlaka in zagledal skladatelja v popolni potovalni opremi, sem bil presenečen. Nosil je navadne, v škornje zataknjene hlače, k ponošenemu suknjiču in zmečkanemu klobuku je sodila še stara pelerina tobačne barve. Približno teden dni se že ni obril. Na eni strani je imel preko rame obešen fonograf, preko druge pa mu je visela majhna potovalna torba, saj takrat nahrbtniki še niso bili v navadi. Med najino skupno potjo sem se prepričal, da je bila Bartókova oprema zelo praktična...«

Zbiranje nikakor ni bilo najlažje, saj je med delom naletel na vrsto težav, ki jih je v pismu znani violinistki Stefi Geyer hudomušno opisal takole:

Popotnik: (vstopi) »Pozdravljeni!«

Kmetica: »Bog daj!«



S POTI PO TRANSILVANII (1907)



DOLGA PIŠČAL IZ ZAHODNE MADŽAR-SKE

Popotnik: »Kako vam gre?«

Kmetica: »Gre, še kar! Zadosti je slabega in tudi skrbi nimamo ravno malo.«

Popotnik: »No, pa nekako že zmorete!«

Kmetica: »Torej, kaj želi gospod?«

Popotnik: »Prišel sem, da bi vas prosil za nekaj, kar vas do sedaj verjetno še nikoli ni nihče prosil.«

Kmetica: ???

Popotnik: »Soseda pravi, da znate peti stare pesmi, ki ste se jih še v svoji mladosti naučili od starejših.«

Kmetica: »Jaz? Stare pesmi? Naj me gospod nimajo za norca!«

Popotnik: »Poglejte, to ni nobena neumnost! Govorim popolnoma resno, saj sem prišel sem samo zato, da bi našel prastare pesmi, ki jih znate samo vi!«

Kmetica: »No, in kaj počnete s temi pesmimi? Pridejo v časopis?«

Popotnik: »Nikakor! Delo zahteva, da te pesmi ohranimo in notiramo. Mladi ljudje poznajo danes druge pesmi, čeprav so starejše mnogo lepše. Drži? Če jih sedajle ne zapiševa, bodo v petdesetih letih popolnoma izginile!«

Kmetica: »Res?« (premor) »Ha, ha, hi, hi. Ne, ne verjamem!«

Popotnik: še vedno prepričuje kmetico.

Kmetica: »Oh, moj glas ni več najboljši!«

Popotnik (ji vpade v besedo): »Za to pa resnično ne potrebujem močnega glasu. Kar tiho pojte, pa bo v redu!«

Kmetica (po dolgem prepričevanju): »Ene se pa spomnim!«



LAJNAR



PASTIRSKI PLES S PALICO

Popotnik (z nenadnim upanjem): »Torej dajte!«

Kmetica: začne in zapoje do konca pesem.

Po mnogih poizkusih je skladateljju uspelo izvleči iz nje nekaj pesmi. ki jih je že poznal in počasi je postajal nestrpen.

Kmetica: »Še eno bi rada zapela. Pesem o Mariji Magdaleni!«

Popotnik: »Te ne potrebujem, to je cerkvena pesem!« (in tiho prekolne vse cerkvene pesmi)

Kmetica: »Imate tole?...«

Popotnik (škripajočih zob, vendar z največjo možno ljubeznivostjo): »To ste zapeli že na začetku u!« (v obupu vtakne pero in beležnico v žep). »Poznate koga, ki pozna kakšne stare pesmi? Hvala, pa na svidenje!«

Da capo al fine, od jutra do večera, od ponedeljka do nedelje, vedno eno in isto!

MOŽ S PERESOM

Delo folklorista je vse prej kot lahko, poleg tega zahteva tudi veliko znanja. Bartók je v svojem delu »Zakaj in kako zbiramo ljudske pesmi« takole opisal popolnega folklorista:

»Zbiratelj bi moral imeti vsesplošno znanje. Moral bi biti dober fonetik in filolog, kar bi mu omogočilo zaznati najmanjše potankosti govora. Moral bi biti koreograf, da bi lahko do podrobnosti opisal skupne točke med glasbo in plesom. Tudi sociolog bi moral biti, če bi hotel raziskovati razvoj vaške skupnosti in njen odnos do glasbe. Imeti bi moral zgodovinsko znanje, in če bi želel primerjati glasbeno gradivo z glasbo drugih dežel, bi se moral naučiti tujih jezikov. Toda predvsem mora biti glasbenik z izrazito dobrimi ušesi in natančen opazovalec. Vendar se etnograf s tolikšnim znanjem še ni rodil in se verjetno tudi nikoli ne bo.«

Béla Bartók se je močno približal svoji predstavi o idealnem folkloristu. Odličnemu glasbeniku je zbiranje ljudske pesmi pomenilo toliko kot skladanje in z veliko volje se je izpopolnil tudi na ostalih področjih, predvsem na jezikoslovnem. Tako je poleg materinščine govoril še nemško, angleško, francosko, delno špansko, slovaško, romunsko, rusko, turško in arabsko.

Od leta 1904, ko je pričel z zbirateljskim delom, do odhoda v Ameriko je zbral približno 8000 melodij. Zbirati je pričel v domovini, nato se je podal na sosednje Slovaško, leta 1908 v Romunijo. Svoj krog je razširil tudi na ukrajinske, južnoslovanske in bolgarske pesmi. Leta 1913 je raziskoval v severni Afriki arabsko ljudsko glasbo, 1932 je zbral v Kairu in okolici, 1936 v Anatoliji in Turčiji in 1942 je svojo folkloristično dejavnost zaključil z obdelavo srbsko-hrvaške ljudske pesmi.

Izsledke svojih del je sam ali s Kodályjem izdal v številnih člankih in razpravah ter samostojnih zbirkah kot so bile »Erdeljske ljudske pesmi« (1923), »Madžarska ljudska glasba« (1924), »Ljudska glasba Madžarov in sosednjih narodov« (1934). Dela »Ljudske pesmi iz Biharja« (1913), »Ljudska glasba Romunov« (1923) in »Romunske melodije« (1935) so izšla kot celota. V petdesetih letih našega stoletja je izšla zbirka slovaških ljudskih pesmi, 1951 pa zbirka srbohrvaških pesmi.

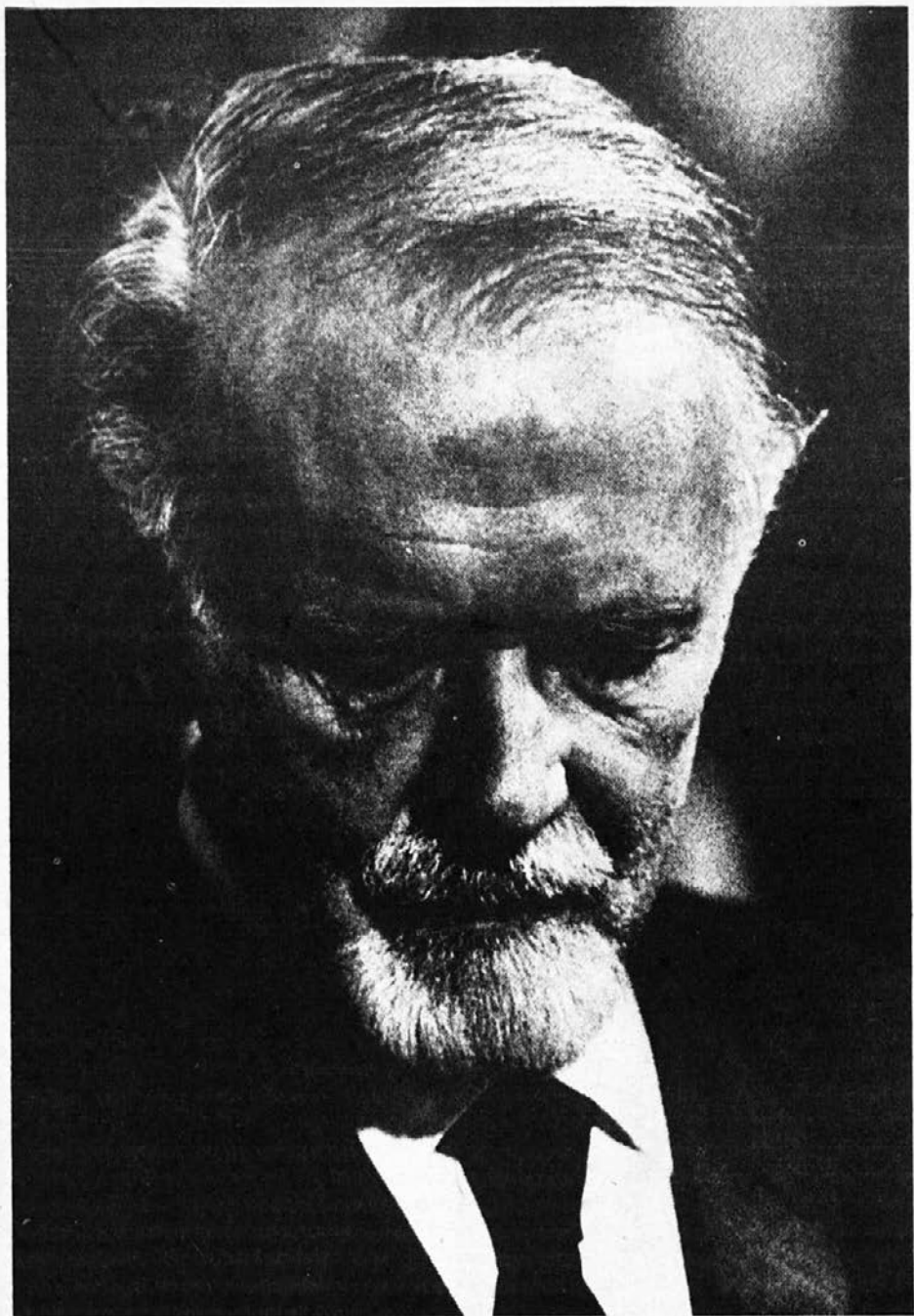
Zbirateljsko delo Béle Bartóka je izredno pomembno, ne samo za razvoj madžarskega glasbenega narodopisja, ampak predvsem zaradi vpliva, ki ga je imela madžarska ljudska pesem na Bartókovo glasbeno govorico. Le redko je skladatelj nizal ljudske melodije v verige in jih podprl s preprosto spremljavo, kot npr. v klavirskih plesih, »Dvajset madžarskih ljudskih pesmi« iz leta 1906 ali v »Osmih madžarskih ljudskih plesih«. Pogosteje je Bartóku služila ljudska melodija le za izhodišče, ki ga je nato preoblikoval po lastni zamisli. V tako obdelano delo sodi druga zbirka »Dvajset madžarskih ljudskih pesmi« iz leta 1922. Toda bistvo vpliva madžarskega glasbenega izročila na Bartókovo ustvarjalnost je



PLES S PALICAMI

drugje. Z globokim poznavanjem ljudske glasbe je njegova glasbena govorica postala madžarska v nekem širšem smislu: ne zasledimo več posameznih zaznavnih ritmov ali melodij, ampak samo značilnosti, ki ne morejo pripadati nobenemu drugemu narodu kot madžarskemu.

Zoltán Kodály je o Bartókovem pristopu k obdelavi ljudske pesmi zapisal: »Če so Bartókova dela v prvem obdobju spominjala na znane pesmi in ples, se okoli leta 1916 naslanjajo na neznane, pa so se pozneje značilnosti tako stopile z njegovo osebnostjo, da poslušalec v njih ne more zaslediti niti drobca česa znanega. Tako postane tisto, kar smo pripravljeni sprejeti in razumeti za madžarsko, nekaj višjega. Ta glasba je madžarska, ker jo kot madžarsko opredeljuje dežela, izobrazba njenega avtorja, idejno in duhovno pretakanje naroda. To je glasba človeka, ki je podoživiljal življenje in trpljenje svojega naroda in je glasbo ljudskih pesmi razumel kot že pozabljeno materinščino, v kateri se zrcali veličina stare Madžarske.«



SKLADATELJ

PESMI IN SAMOSPEVI

V začetke Bartókovega komponiranja sodi »**Dvajset madžarskih ljudskih pesmi**«, prirejenih za širšo publiko z lahko klavirsko spremljavo. Izdal jih je leta 1906 s Kodályjem, ki je za boljše razumevanje napisal uvod. Deset izmed dvajsetih pesmi je priredil Bartók. V predgovoru Kodály ostro kritizira madžarsko občinstvo, češ da ni toliko izobraženo, da bi lahko razumelo ljudsko glasbo in ki se mu zdi čudno, da naj bi ta glasba stopila v koncertne dvorane in našla svoje vredno mesto v madžarski glasbeni kulturi.

Med letoma 1907 in 1917 je nastalo »**Osem madžarskih ljudskih pesmi za glas in klavir**«. Le-te so večinoma pentatonične melodije, ki se v svojem svobodnem ritmu povsem prilagajajo ritmičnim zakonitostim jezika. Bartókova harmonska obdelava se dokaj prilagaja pentatoniki, čeprav zasledimo tudi harmonsko tuje tone, ki ne sodijo v okvir pentatonike, zato pa dajejo delu tem večjo napetost. Tukaj najdemo tudi vse druge značilnosti, ki sodijo v Bartókov »folkloristični slog«. Pentatonična osnova pesmi daje zbirki značilno barvitost in eksotičnost.



MARIA BASILIDES, ZNANA KONTRAALTISTKA BARTOKOVEGA ČASA, JE POGOSTO IZVAJALA NJEGOVA DELA

STUDIO HANGVERSENYIRODA
BUDAPEST, IV., SZERVIZ TÉR 5. — TELEFON: AUT. 810-30

Szerdán, 1929. március 20-án este 9 órakor
a Zeneművészeti Főiskola nagyszínházában

BARTÓK BÉLA
SZERZŐI ESTJE
BASILIDES MARIA, KERPELY JENŐ, WALDBAUER
KERPELY VONOSNEGYES és a SZERZŐ
Köszöntőküldetés

MŰSOR:

1. III. VONOSNEGYES (1927)
Prima parte (moderato)
attacca: Seconda parte (allegro)
attacca: Ricapitolazione della
prima parte — attacca: Coda
2. 1. 4. 3 szam a „SZABADHÁZ” c. szorozathoz
Sippal, dobhol — Az éjszaka zenéje — Musettes
3. RAPSDÓDIA (tánc, táncdallamok) gondokára és zongorára
(1928) Budapesti először

SZÜNET:

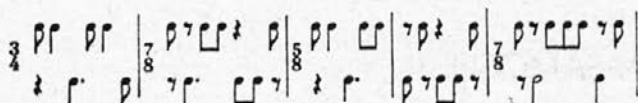
4. FALUN (hol népdalok, onokhangra és zongorára)
a) Szónagyvitéshez
b) A menyasszonyról
c) Lakodalmak
d) Hűségéről
e) Legénylány
5. IV. VONOSNEGYES (1918)
Allegro — Prestissimo —
Adagio non troppo —
Allegretto — Allegro molto
Budapesti először

A Hangversenyiroda rendezésében, a Magyar Állami Operaházban
V. Budapesti 7. Hangversenyi pályázat díjazottja

Szerdán, 1929. március 27-én este 9 órakor a Zeneművészeti Főiskola nagyszínházában

KERPELY JENŐ
GONDOKÁESTJE
Közreműködők: H. ALBERT ERZSI,
Fényes Ádám, WEIGERTH ALADÁR

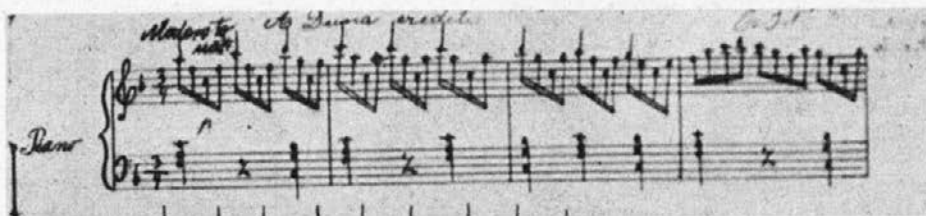
»**Vaški prizori**« za ženski glas in klavir, ki jih je Bartók posvetil svoji drugi ženi Ditti Pásztor, so obdelava petih slovaških ljudskih pesmi. Najzanimivejša je klavirska spremljava, posebno medigre med posameznimi kriticami, ki jih označuje zanimiva ritmična pestrost. V tretji pesmi z naslovom »Poroka« je ritem desne roke neodvisen od ritma leve roke in noben takt ni ritmično enak.



»Vaškim prizorom« sorodnih je tudi »**Dvajset madžarskih ljudskih pesmi**«, ki jih je skladatelj priredil leta 1929. Tudi to delo je zanimivo zaradi svoje klavirske spremljave z neenakomernimi poudarki, ki spominjajo na ostri ritem tolkal.

KLAVIRSKA DELA

Ko je bilo Bartóku devet let, se mu je prvič utrnila melodija, ki je še nikoli ni slišal. Potihem jo je požvižgaval in ugajala mu je. Zaigral jo je na klavir, mati jo je pazljivo poslušala in zapisala. Bil je valček, ki resnično ni spominjal na nobeno znano melodijo. Po tem kratkem delu so prišla še druga, prav tako plesna; polka, potem mazurka. Bartók je pričel zavestno komponirati. Z desetimi leti je napisal približno dvajset minut dolgo delo s programskim naslovom »**Tok Donave**«. Kaže, da je želel Bartók v glasbo preliti, kar je slišal o svoji domovini. Posamezni deli skladbe so opisani: Donava se veseli, da se približuje Madžarski... Še bolj se veseli, ker že teče skozi Madžarsko... Priteče do Budimpešte... Čardaš... Donava nadaljuje pot... Približuje se Železnim dverim... Izlije se v Črno morje...



»**TOK DONAVE**« V MATERINEM ROKOPISU

Ali bi lahko iz tega dela že prerokovali usodo Bartóka kot skladatelja? Če bi ga primerjali z deli dečka Mozarta ali Chopina, bi bili razočarani. Skladba je zelo preprosta in bližje salonski lahki glasbi kot resnemu slogu. Toda skladateljski poskusi otrok se navezujejo na to, kar najbolje poznajo in Bartóku so bili za vzor popularni pesi, ki jih je lahko slišal v majhnem mestu. Kljub temu prinaša že »Tok Donave« nekatere lastnosti bodočega Bartókovega sloga, predvsem smisel za poudarjeni ritem. »Tok Donave« je bilo delo, s katerim se je Béla 1. 5. 1892 prvič predstavil občinstvu kot skladatelj in pianist. To je bil tudi njegov prvi uspeh, saj ploskanja ni hotelo biti konec. Prvič je dobil šopke rož in bonbone in prvič je prebral tudi kritiko v časopisu. Pisala je, da je Bartók pokazal veliko tehnično spretnost, ki priča o njegovi nadarjenosti in da je njegova skladba »Tok Donave« požela veliko odobravanja.

»Tok Donave« je napisan v preprostem romantičnem slogu, ki se ga Bartók v nadaljevanju svojega skladateljskega dela ni več posluževal. Tako najdemo že v »Sonati« (1897) in »Scherzu« (1897) vrsto nenavadnih prehodov iz tonalitete v tonaliteto, tako imenovanih harmonskih in kromatičnih modulacij, ki jih zgodnji romantiki niso poznali. V »Sonati«, »Scherzu« in »Treh skladbah za klavir« (1898) čutimo vpliv nemškega romantičnega skladatelja Johannes Brahmsa, čeprav je postal Bartókov ritem vse bolj izrazit in harmonije polne disonanc.

Leta 1903 je Bartók napisal »Štiri skladbe za klavir«. Prva je »Etuda za levo roko«, v kateri je kljub omejitvam, ki si jih je postavil sam, veliko virtuosnih efektov. »Zveni, kot bi igral s tremi rokami«, je zapisal o njej. Tudi tukaj zasledimo vzor nemške romantike, točkar Richarda Straussa, katerega simfonične pesnitve je pogosto igral v klavirski predelavi. Osnova je interval kvarte, ki daje skladbi neobičajen in sodoben zvok. Delo vsebuje značilnosti ljudske pesmi, tako v ritmu kakor v melodiji, zasnovani na ciganski lestvici, ki so jo takrat še imeli za pravilo madžarskega sloga. S to skladbo se je umetniku uspelo iztrgati iz šolskega okvira in ustvariti osebni slog. »Etudo« je kritika dobro sprejela in spoznala v Bartóku ustvarjalca z veliko prihodnostjo.

Druga skladba iz »Štirih skladb za klavir« je »Prva fantazija«. Delo je zasnovano na intervalu kvinte, kar je bila novost v dotedanji harmonski in melodični obdelavi. »Fantazija« je ritmično zapletena, saj uporablja ne samo kvintole, sekstole in septole, ampak razdeljuje četrtniko celo na devet ali dvanaest delov. Harmonsko Bartók združuje in pogloblja dve značilnosti pozne romantike: Brahmsovo pravilo kopičenja enostavnih zvočnih plasti, ki gradijo prehodne disonantne in celo bitonalne sklope ter wagnersko kromatiko. »Etudi za levo roko« in »Prvi fantaziji« je pridružil še »Drugo fantazijo« in »Scherzo«, ki sta slogovno manj sodobna. Prvo delo, ki ga je skladatelj ocenil kot zrelo, je »Rapsodija za klavir« iz leta 1904, označena z opusom 1. Tako oblikovno kot ritmično in tematično ter stilno se delo navezuje na rapsodije Franza Liszta, čeprav je strožje in manj virtuosno. Podobno kot Lisztova rapsodije je sestavljena iz dveh delov, počasnega improvizacijskega in hitrega ritmičnega dela, kar ustreza dvodelni gradnji madžarskega plesa čardaša. V prvem delu zasledimo stilizacijo ciganske improvizacije s strastnim ponavljanjem istega motiva in posnemanjem zvoka cimbal. Delo harmonsko ne sloni več na jasnih tonalnih zvezah, saj spreminjajoča se podoba akordov spominja na impresionistične harmonije. Skladatelj je delo priredil tudi za klavir in orkester in se z njim pomeril v Parizu na tekmovanju pianistov in komponistov. Žal ni bil uspešen. Predsednik žirije, znani ruski violinist Leopold Auer, je izjavil, da je skladba resnično nekaj novega, vendar je on prestar, da bi jo razumel.

»Štirinajst bagatel za klavir« (1908) je vrsta drobnih skladb, ki izpričujejo raznolikost harmonskega sveta Béle Bartóka. »Prva bagatela« je v zgodovini glasbe prvo delo, ki jasno in dosledno uveljavlja bitonalno zgradbo, kakor imenujemo vzporedni zvočni plasti, sloneči na različnih lestvicah. Da bi to še podčrtil, je skladatelj na začetku notnega črtovja za desno in levo roko zapisal različne predznake.

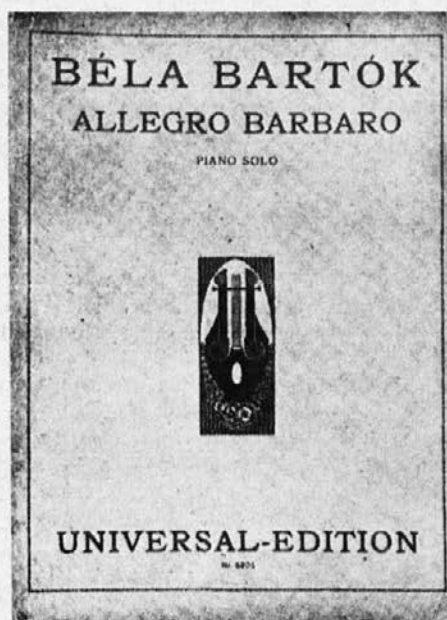


Novo v bagatelah je pravzaprav vse, tako klavirski stavek in zahteve njegove izvedbe, kakor ritem, melodika in izraz. Ostrina zvoka se združuje z neobičajnim, vendar plastičnim ritmičnim tokom v zaokroženo celoto. Bagatele so najbolj značilen primer klavirske miniaturre po Schumannu in Chopinu, v svojih zvočnih in slogovnih značilnostih pa delo, ki je pričelo novo poglavje v zgodovini klavirske glasbe. Prvi, pa dolgo časa tudi edini, ki je delo pravilno ocenil, je bil Ferruccio Busoni, ki je ob njem navdušeno dejal: »Končno nekaj novega! Menim, da je to delo eno izmed najbolj zanimivih in osebnih del sodobnosti, katerih vsebina je nenavadna in originalna, kljub temu enostavno zasnovana in v svoji nenavadnosti naravna.«

Decembra 1907 je postal Bartók profesor na Glasbeni akademiji, kar je vplivalo tudi na njegovo skladateljsko delo, saj se je posvetil klavirskim miniaturom, posvečenim različnim tehničnim problemom klavirske igre. Tako je nastalo »**Deset preprostih klavirskih skladb**«. Skladbe so tehnično nezahtevne, vendar polne nenavadnih postopov v območjih preprostih zvočnih razsežnosti.

Bartók je napisal v pedagoške namene tudi zbirko »**Za otroke**«. V njej je skušal s pomočjo preprostih sredstev približati nov harmonski in estetski svet mlajšim pianistom. Prva zvezka vsebuje madžarske, druga pa slovaške ljudske in otroške pesmi. Vrednost zbirke lahko primerjamo s pedagoškimi deli Bacha in Schumanna, saj nudijo učencem enostavno, vendar kvalitetno glasbo sodobnega zvoka. Kljub preprostosti in izraziti tonalnosti, v kateri se vsako tuje sozvočje takoj razveže, so pomenile v začetku 20. stoletja šokantno novost.

»**Štiri žalostinke**« iz leta 1910 predstavljajo osebno izpoved, v kateri je skladatelj dosegel dramatičnost z enostavnimi sredstvi. Melodika se giblje v diatoničnih in pentatoničnih postopih, podprtih s široko zastavljenimi akordi.



Med Bartókovimi najpomembnejšimi klavirskimi skladbami je »**Allegro barbaro**« iz leta 1911, napisana kot odgovor nekemu kritiku, ki je skladatelja nekoč obsodil za barbara v glasbi. Delo označuje skoraj pretirana enostavnost glasbenega stavka. Preprosta melodija je združena z grobimi udarci, energičnim enakomernim ritmom in grobo disonantno harmonijo. Tudi spremljava je preprosta, saj sloni na izmenjavi med toniko in dominantno. Delo je efektno in s svojo prvinsko močjo presega marsikatero Bartókovo poznejšo skladbo.

Štiristavčna »**Suita za klavir**« je nastala 1916. Predstavlja prvo večje ciklično Bartókovo delo. Resnost tem, polet in natančna zgradba bi bili vredni naslova sonata, čeprav ji manjka klasični allegro in počasni finale ne daje občutka zaključka. Prvi stavek »**Allegretto**« ima obliko ABA₁. Melodija teme A spominja na romunsko folkloro. Poleg intervala terce uporablja tudi septimo in nono, spremljava pa sloni na različnih oblikah ostinata. V bleščečem drugem stavku »**Scherzu**« je Bartók uporabil tudi tonski red, ki ga je Arnold Schönberg teoretično utemeljil kot dvanajsttotsko lestvico. Tretji stavek »**Allegro**« je strasten in zaradi elementov arabske folklore zveni eksotično. Delo je skladatelj sklenil z manj zanimivim »**Sostenutom**«.

»**Tri etude**« (1918) se razlikujejo od Bartókovih dosedanjih klavirskih skladb predvsem zaradi atonalnosti. Prva etuda je primer oblikovanja kromatičnega zvočnega gradiva, ki ne kaže niti na tonalnost niti na tradicionalno zvočnost, ki pa vendarle uporablja že znana sredstva iz prejšnjih Bartókovih del. Druga etuda je zgrajena iz tehnično zahtevnih pasaž, trilčkov in tremolov v različnih ritmičnih vrednostih. Tretja etuda je blizu Schönbergovi glasbi in kaže nagnjenje k izrabiti dvanajsttotske lestvice s kar se da malo ponavljanji v eni seriji. Ritem je zapleten, saj je skoraj vsak takt ritmično drugačen:



Po prvi svetovni vojni se je vrsta skladateljev navezala na tradicijo 18. stoletja. Jasnost in oblikovno čistost klasičnih oblik so želeli združiti z modernim zvočnim materialom. Nagnjenje k tako imenovanemu neoklasicizmu zasledimo pri nekaterih delih Prokofjeva in Hindemitha ter celopri Schönbergu in Webernu. Tudi Bartók, ki se je doslej nagibal k ostrim burleski, naravnemu ritmu in ekspresionističnemu izrazu, se je nenadoma obrnil h klasičnemu idealom. Ta preobrat je bilo pričakovati, saj se je v mlajših letih zgledoval pri Beethovnu in Brahmsu. Pozneje, ko je odkril nov zvočni svet, je to tradicijo zavrgel, vendar jo je v »neoklasicističnem obdobju« zopet pričel priznavati.

Prvo delo tega »klasičnega« obdobja je tristavčna »**Sonata za klavir**« (1926, ki jo je posvetil svoji drugi ženi Ditti Pásztory. V razvoju klavirske sonate delo nima primere ne v oblikovnem ne v vsebinskem smislu. To velja predvsem za prvi stavek »**Allegro molto**«, ki je grajen na osnovi ritmičnih prvin. Melodika je drugotnega pomena in se giblje v enostavnih melodičnih motivih. Drugi stavek »**Sostenuto e pesante**« sodi med najgloblje izpovedi v Bartókovi ustvarjalnosti. Plesni finale »**Allegro molto**« prinaša z melodijo v ljudskem slogu pravo olajšanje. Oblikovno je variirani rondo, v katerem predstavljajo akordno-ritmični deli epizode, ki jih med seboj ločuje refren. Tako prvi stavek kot finale predstavljata klasični primer Bartókovega klavirskega sloga, v katerem prevladuje akordična zgradba.

Drugo pomembno delo tega obdobja je suita »Na prostosti«. Programski značaj skladbe in naslovi posameznih stavkov so nedvomno odmev zanimanja, ki ga je Bartók v tem času posvetil francoskim skladateljem 18. stoletja. Prvi stavek »Z bobni in piščalkami« vsebuje grobo energijo in v njem skladatelj obravnava klavir kot tolkalo, kjer sta pomembna le ritem in zvok. Mirni in razmišljujoči drugi stavek »Barcarolla« je zanimiv zaradi jasnega diatoničnega zvočnega materiala, medtem ko tretji stavek »Musettes« svojstveno združuje občutljivo okraševanje, značilno zaigro na čembalo z ostrimi in grobimi klavirskimi akordi. Najzanimivejši je četrti stavek »Zvoki noči«, v katerem v uporabi zvočnega gradiva napoveduje avantgardo, ki bo šele dvajset let pozneje uporabljala iste značilnosti.

Zbirka 153 KLAVIRSKIH SKLADB v 6 zvezkih, imenovana »Mikrokozmos«, predstavlja skupek Bartókovih tehnično-izraznih problemov. Delo v glasbeni literaturi nima primere, saj je zbirka urejena od najlažjih do najtežjih del. Namenjena je mladim glasbenikom. Toda dejanska vrednost dela je globlja in pomeni dosledni uvod v moderni zvočni svet ter prikaz sodobne klavirske igre. »Mikrokozmos« je nastajal med letoma 1926 in 1939. Prvotno Bartók ni nameraval napisati didaktičnega dela; zanj se je odločil, ko je pričel poučevati klavir svojega sina.

Prvi zvezek vsebuje preproste vaje najprej v oktavnem, nato v manjših razmerjih. Že v začetku s Bartók ne izogiba disonancam, saj je mnenja, da se jim morajo mladi pianisti kar najhitreje privaditi. Posebno mesto imajo v »Mikrokozmosu« bitonalne skladbe, v katerih vsaka roka igra drugačno glasbeno gradivo. Včasih skladatelj označi bitonalnost s predznaki na začetku skladbe. Tako na primer igra v skladbi »Vožnja s čolnom« desna roka izključno na črnih tipkah, leva na belih.



(Allegretto)



Nekatere skladbe so prave študije o posameznih intervalih, kar je skladatelj označil z naslovi: »Melodija v decimah«, »Vzporedno gibanje v malih sekstah«, »Terce«... Med zanimive sodi tudi skladba »Pravljica majhne muhe«, ki temelji na intervalih poltonov in celih tonov.

Allegro

sopra

Musical score for a piece in 3/4 time, marked Allegro. The score is written for piano with a grand staff. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction 'pp' is written below the first measure of the left hand. The score includes a key signature change from one flat to two flats and a time signature change from 3/4 to 2/4.

Bartók je zaključil »Mikrokozmos« s »6 plesi v bolgarskem ritmu«. To so učinkovita in virtuoza dela, ki jih povezuje stroga in natančna gradnja. Kot podobna ostala dela iz celotne zbirke, temeljijo na zapletenem, vendar urejenem ritmičnem gibanju.

KOMORNA DELA

Tudi na področju komornega ustvarjanja je Bartók napisal nekaj pomembnih del, čeprav njihovo število ne dosega števila kvalitetnih klavirskih skladb.

V dveh »**Sonatah za violino in klavir**« se je Bartók približal dosežkom druge dunajske šole, predvsem Schönbergu. Tako najdemo v njih dvanajsttonske postope, ki jih skladatelj združuje z ritmično pestrostjo in nacionalnim zvokom. V obeh delih je skušal podobno kot v klavirskih delih klavir, tudi violini dati vlogo tolkal, kar je dosegel predvsem z načinom violinske igre, imenovanim martellato.

Leta 1928 je napisal Bartók »**Dve rapsodiji za violino in klavir**«, ki ju je pozneje predelal za violino in orkester, prvo pa še za violončelo in orkester. Deli predstavljata popuščanje splošnemu okusu publike in nimata mnogo skupnega s pravo madžarsko folkloro, saj je v njiju skladatelj prvič po mnogih letih zavestno posegel po zapuščini madžarske popularne ljudsko obarvane glasbe. Obe rapsodiji za violino in klavir sta grajeni iz dveh kontrastnih delov: počasnega in temperamentnega hitrega. Melodijo izvaja violina in klavir je le spremljava. Kljub preprosti gradnji izdajata obe deli svojstven polet in čar, saj ju je Bartókovo pero sodobno stiliziralo.

V pedagoške namene je Bartók napisal »**44 duov**« za dve violini. Skladbe slonijo na madžarskih, slovaških in ukrajinskih pesmih, vanje pa je vključil tudi po eno srbsko in arabsko pesem. Dui so nastali hkrati z »Mikrokozmosom«, tako lahko tudi v njih sledimo prehajanju od lažjega k težjemu ter sorodne tehnične in muzikalne probleme.

»**Sonata za dva klavirja in tolkala**« (1937) sodi med najpomembnejša dela na področju Bartókovega komornega ustvarjanja. V njej se oblikovna popolnost združuje z bogastvom in izvirnostjo zvočnih zamisli. Delo odlikuje idealna uravnoteženost vseh glasbenih prvin — melodične, ritmične in zvoka, kakor tudi naravnost, logičnost in preglednost, kar





SZIGETI, BENNY GOODMAN IN BARTOK PRI SNEMANJU »KONTRASTOV« ZA VIOLINO, KLARINET IN KLAVIR

daje delu »klasične« poteze. Kljub temu pa zasledimo v skladbi viharno dinamičnost, globok glasbeni izraz in izredno barvitost.

Zasedba dela je naslednja: klavirja, tri pavke, ksilofon, mala bobna z drdralnimi strunami in štirje tom-tomi, veliki boben, triangel in tam-tam. Poleg tega bogatega instrumentarija je skladatelj uporabil še različne načine proizvajanja zvoka, med katerimi nekateri do takrat sploh še niso bili znani. Tolkala imajo tri naloge: naglašujejo posamezne akorde klavirjev, poudarjajo ritem, ki se izmenjuje s klavirskim, včasih pa prevzemajo predvsem pavke in ksilofon melodijo in se tako njihov zvok združuje s klavirskim v celoto. Razporeditev instrumentov na odru je skladatelj natanko predvidel in določil v partituri: v sredi so razporejena tolkala, na njihovi levi in desni strani pa sta postavljena klavirja.

Sonata je diatonična in zasnovana na ritmičnem kontrapunktu. To tehniko značilno kaže prvi stavek z oznako tempa »Assai lento« predvsem v izrazitem preludiju. Delo narašča tako dinamično kakor tudi v tempu in preraste v divji plesni vrtinec. Drugi stavek »Andante« prinese počasno lirično temo, ki večkrat nenadoma spreminja svoj tok in je barvno dopolnjena z različnimi kombinacijami med instrumenti. Tretji stavek »Allegro« je rondo. Drzno plesno melodijo najprej odigra ksilofon, nato jo prevzame klavir. Ritmični in melodični razvoj, v katerem so udeležni klavirja in vsa tolkala, se pričinja mirno, sledi močna dinamična napetost, ki jo Bartók razreši v sproščnem sklepu skladbe.

Leta 1938 je Bartók za znanega ameriškega jazzovskega klarinetista Bennyja Goodmana napisal »Kontraste za violino, klarinet in klavir«, ki se tako kot rapsodiji za violino in klavir naslanjajo na madžarsko ljudsko obarvano glasbo in ne dosegajo kvalitete »Sonate za dva klavirja in tolkala«.

Razen »Sonate za dva klavirja in tolkala« predstavlja največji Bartókov dosežek na področju komornega ustvarjanja njegovih šest godalnih kvartetov. Godalni kvarteti so nastajali v skoraj vseh ustvarjalnih obdobjih, zato lahko na njih najbolj sledimo razvoju Bartókove umetnosti, saj je v njih združil dosežke, do katerih se je dokopal v času njihovega nastajanja. V tem spominja na velikana glasbene umetnosti, Ludwiga van Beethovna. Tudi v vsebinskem smislu lahko najdemo podobnosti med obema, saj je Bartók tako kot Beethoven prav v kvartetih izrazil svoja najgloblja čustva.

»Prvi godalni kvartet« je napisal na pobudo kvarteta Waldbauer, ki so ga sestavljali sami mladi umetniki. Bartók je z njimi povezovalo prisrčno prijateljstvo in rad jim je pomagal z nasveti. Večkrat je poslušal njihove vaje in s svojim intenzivnim delom so ga spodbudili, da je leta 1909 napisal skladbo za to klasično sestavo. Že prvi godalni kvartet kaže značilnosti Bartókovega kompozicijskega stavka, tako plastičnost melodike, kakor mojstrstvo kontrapunkta in upoštevanje individualnih značilnosti posameznih instrumentov.

Svoj »Drugi godalni kvartet« je Bartók končal leta 1917. Podobno kot prvi ima tudi ta tritavčno obliko in neobičajno razporeditev tempov, saj počasna stavka uokvirjata srednji hitri stavek. Prvi stavek se deloma naslanja na romantični slog, poln je lirične izraznosti. Seveda gre tudi tukaj za združevanje melodike 19. stoletja z novim pojmovanjem intervalov in novo harmonijo, ki zahteva neodvisnost posameznih zvočnih plasti in zato pogosto povzroča močne disonance. Prvi stavek je napisan v sonatni obliki. Drugi stavek »Allegro molto capriccioso« je s prvim (»Moderato«) izrazilo kontrasten in predstavlja tipičen primer Bartókovega življenjskega poleta. Sestavlja ga vrsta vedno drugačnih melodičnih domislekov v različnih tempih. Sloni na romunski folklori in njegove skupne značilnosti so oster ritem in plesna vročernost.



Tretji stavek je zopet počasne »Lento«. V izbiri izraznih sredstev je izrazito skop, strog in discipliniran.

»Tretji godalni kvartet« je Bartók posvetil Glasbenemu društvu iz Philadelphie, ki mu je zanj prisodilo prvo nagrado na glasbenem tekmovanju. Med nastankom drugega in tretjega godalnega kvarteta je preteklo 10 let, zato ni čudno, da v tretjem ne najdemo subjektivne lirike in romantičnega izraza, ki je prevladoval v drugem. Za celotno delo je značilna stroga imitacijska tehnika, ki je doslej skladatelj še nikdar ni tako dosledno izvajal. Skladba sestoji iz dveh stavkov, ki prehajata drug v drugega. Imitacijski del je najlepše izražen v fugi, katere tema se zdi poslušalcu takoj znana, saj jo je Bartók uporabil v prvem delu skladbe.



Leta 1928 je skladatelj posvetil kvartetu Pro arte svoj »Četrty godalni kvartet«. O nastanku tega dela pravijo, da je bilo še nedokončano, ko je kvartet že vadal prvi stavek. Bartók se je na vaji umaknil v kot, pričel delati in hitro dokončal še peti stavek. Skladba je oblikovno zanimiva, saj je v njej lepo izražena skladateljeva kompozicijska oblika mostu. To pomeni, da so posamezni stavki porazdeljeni okrog trdnega jedra — tretjega stavka. Peti stavek predstavlja variacijo prvega in četrty variacijo drugega. Shematsko bi lahko obliko prikazali takole:



»Peti godalni kvartet« je Bartók napial po naročilu Elisabeth Sprague Coolidge, ustanoviteljici po njej imenovane ustanove za pomoč kulturnikom. Skladatelj je ponudbo z veseljem sprejel in kvartet dokončal v pičem mesecu leta 1934. Peti kvartet je najdaljši med vsemi. Zvočno je sicer manj sodoben kot četrty, zato pa vsebuje veliko melodično bogastvo. Tudi ta vsebuje pet stavkov in prav tako določeno sorodstvo povezuje oba obrobna, kakor tudi oba notranja stavka. Tretji stavek — osrednji — je živahni Scherzo. Prvi stavek je strogo kontrapunktski, deloma obdelan celo kot kanon in sodi k najbolj kompliciranim stvaritvam Béle Bartóka. Scherzo nosi oznako »alla bulgarese«, čeprav ne sloni na določeni bolgarski ljudski pesmi.

Leta 1939 se je Bartók mudil v Švici in po naročilu Madžarskega godalnega kvarteta, ki ga je vodil violinist Zoltán Székely, je pričel s pisanjem »Šestega godalnega kvarteta«. V tem delu ne zasledimo več Bartókove oblike mostu. Celovitost dela je dosegel s temo, ki jo obravnava kot osnovno misel dela. Prvič jo predstavi na začetku skladbe in nato vedno znova organsko vključuje. Zanj je značilno žalostno, skoraj brezupno vzdusje, ki izraža Bartókovo doživljanje vedno močnejšega fašističnega pritiska v Evropi in smrti ljubljene matere.



KONCERTI IN KONCERTNA DELA

Na področju koncertantnih del je pričel Bartók ustvarjati zgodaj, saj je že 1904 nastal »Scherzo za klavir in orkester«. Prispevek h koncertni glasbi obsega tri klavirske, dva violinska in Koncert za violo in orkester, ki ga je na osnovi ohranjenih osnutkov dokončal Bartókov prijatelj Tibor Serly.

»Scherzo za klavir in orkester« sodi med najbolj svojstvena dela zgodnjega, tako imenovanega romantičnega ustvarjalnega obdobja. Zanj je značilno bogastvo idej in prese-

netljiva spremenljivost posameznih občutij, kakor da bi želel kljubovalno prekiniti tradicionalni glasbeni razvoj. Toda kljub temu je delo mojstrsko oblikovano, saj se skozenj ves čas preletajo iste teme v vedno drugačni obliki. Skladbo pričenja daljši počasni uvod (*Adagio ma non troppo*), ki mu sledi scherzo z obliko A (scherzo) B (trio) A (scherzo). Pri tem je skladatelj razširil obliko dela A v sonati podoben stavek.

Poslednje delo, ki ga je Béla Bartók napisal v plodnem letu 1926, je **Prvi koncert za klavir in orkester**. Kljub temu, da se je naslonil na dovršeno obliko koncerta v treh stavkih, je v njem prekinil s slogom, ki je bil značilnost koncerta. Po strogo začrtanih enostavnih, a vendar dinamičnih temah, energičnosti izpeljave in natančni zgradbi celotnega dela, je ta koncert najbližji Beethovnovi estetiki. Podobno kot v »Sonati za klavir« je tudi v tem delu osnovnih elementov ritem, ki se kaže v klavirskem partu kot akordični in v oktavah vodeni glasbeni tok. Spremenila se je tudi vloga orkestra, saj godala niso več nosilci melodije, njihova vloga se omejuje le na poudarjanje akordov. V nasprotju z deli svojih predhodnikov je izredno pestro izkoristil tolkala (pavke, mali boben, mali boben z drdralnimi strunami, triangel, štirje tom-tomi, veliki boben in tam-tam) pa tudi trobila, ki dajejo orkestru trpko barvitost. Osnovo dela predstavlja en sam ton, ki se neprestano ponavlja in iz katerega skladatelj ustvarja melodične motive. Prvi stavek se pričenja s trdovratnimi udarci na pavke, ki jih spremlja globoki ton h v klavirju in trobilih. Preko te zgradbe zazveni čez čas preprosta in pričakujoča melodija uvoda v pihalih. Ponavljajoči se toni predstavljajo osnovo, iz katere se razvije glavna tema prvega stavka.

Allegro



Nadaljnji razvoj prve teme, ki se pojavlja v ostrih in energičnih akordih klavirja, je odvisen od ritma. Sledi hudomušna, vendar trpka druga tema, oblikovana ritmično enostavneje.



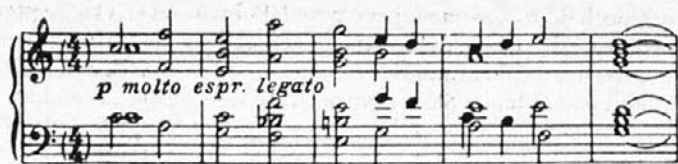
Ob koncu ekspozicije, kakor imenujemo prvi del sonatnega stavka, se ponovno pojavi prva tema. Sledi izpeljava (drugi del sonatnega stavka), v kateri prinaša skladatelj melodijo uvoda v vedno drugačni harmonski obdelavi in vedno hitrejšem tempu. Na višku se pojavijo tudi motivi prve teme. Sledi repriza (tretji del sonatnega stavka), ki je še bolj »surova« od ekspozicije, saj sloni na večji dinamiki in nasičenosti zvoka. Prva tema se pojavi še enkrat, tokrat ritmično preprostejša, v codi. Drugi stavek »Andante« je v primerjavi z dotedanjo klavirsko literaturo popolnoma nenavadna glasba, saj ima klavir za spremljavo, razen v srednjem delu, izključno tolkala. Nova je tudi zgradba muzikalne misli, ki sloni na udarcih posameznih tonov in sozvočij v triosminskem taktu. Tako je Bartók v tem delu nadomestil tradicionalno melodijo z zaporedjem zvočnih barv, sestavljenih iz najrazličnejših sozvočij. Iz teh udarcev se razvije melodična, polifono obdelana misel v klavirju. Po prvem delu daje skladatelj klavirju že zopet vlogo tolkala v posameznih staccato akordih. Kratek »Allegro« z ritmičnimi motivi v tolkalih in glissandi v pozavnah predstavlja prehod v temperamentni tretji stavek »Allegro molto«. Osnovo sestavljajo enakomerno utripajoči kvartni akordi v godalih, nad katerimi se pojavi osnovna tema, sestavljena podobno kot tema prvega stavka iz ponavljanja enega samega tona. Tudi tretji stavek se v svoji zgradbi z dvema kontrastnima temama približuje sonatni obliki, čeprav pogrešamo jasno izraženo reprizo. Izpeljava, v kateri skladatelj ničesar dobesedno ne ponovi, je bogatejša kot v prvem stavku.

Oktober 1931 je Bartók končal svoj »**Drugi klavirski koncert**«, ki ga štejemo k njegovim vrhunskim delom. S svojo enostavno in energično tematiko, mogočnim in agresivnim zvokom ter bleščečim izmenjavanjem, soigro klavirja s trobili in tolkali, predstavlja nadaljevanje sloga in estetske usmeritve prvega koncerta za klavir in orkester. Tudi to delo je utelešenje Bartókovega vitalizma, ki sicer včasih meji na surovost, kljub temu pa ostaja v okviru klasične natančnosti in elegance. V svoji zgradbi se približuje simetrični obliki, ki jo poznamo iz četrtega godalnega kvarteta pod imenom »oblika mostu«, saj uporablja v obeh obrobnihih stavkih podobno motivično gradivo.

»**Tretji klavirski koncert**« sodi med zadnja dela in ga je, podobno kot »Koncert za violo in orkester«, dokončal Tibor Serly. Tudi ta skladba vsebuje značilnosti Bartókovih zadnjih del, v katerih se je tako v obravnavi klavirskega stavka kot v uporabi harmonskih sredstev ponovno obračal k tradiciji. Kadar uporablja disonance, jih uporablja previdno in se izogiblje za prejšnja dela značilni ostrini in agresivnosti zvoka. Splošno občutje koncerta je nežno in pastoralno, vendar sveže in kljub jasni naslonitvi na tradicijo ohranja samosvoj skladateljev slog. Prvi stavek »Allegretto« je napisan v sonatni obliki. Nad tremolom v pihalih, ki jih podpirajo pavke, se razvije širokopotezna prva tema v klavirju.



Osemnajsttaktno temo prevzame nato orkester. Sledi motiv v razloženih akordih, ki vodi preko ljubke medigre v šaljivo drugo temo, zgrajeno iz sinkopiranih motivov, ki v intervalu terce oponašajo kukavičje petje. Izpeljavi, kjer obdeluje skladatelj drobce prve teme, sledi repriza podobno kot v klasicističnem koncertu. Drugi stavek nosi naslov »Adagio religioso«. Oznako »religioso« je Bartók uporabil tudi v »Koncertu za violo in orkester«. Ne pomeni nič religioznega, ampak ponazarja razmišljujoče občutje človeka, ki se je stopil z naravo. To povezanost izraža tudi »ptičji« koncert, ki zrcali skladateljeve vtise ob dolgih sprehodih v Ashevilleu. Stavek je grajen kot enostaven dvogovor godal in klarineta s koralu podobno melodijo v klavirju.



Virtuozni finale »Allegro vivace« ima obliko rondoja. Ljudsko občutena tema se najprej pojavi v klavirju. Čeprav se ponavlja v vedno drugačni melodični in ritmični preobliki, ohranja skozi celotni stavek iste tipično madžarske ritmične vzorce, ki so posebno učinkoviti, ko se ista tema pojavi v celotnem orkestru.



Oba violinska koncerta sta nastala v presledku 30 let, prvi ob pričetku Bartókovega ustvarjanja leta 1908, drugi že skoraj ob koncu leta 1938.

»Prvi violinski koncert« je v svojem času predstavljal nenavadno skladbo, saj je oblikovno oddaljen od običajnih tovrstnih del. Delo je dvostavno: prvi stavek je počasen in poln trpke lirike, v kateri se violina staplja s polifono orkestralno zgradbo, drugi pa je hiter in bleščeč, poln tipično Bartókove ironije in groteske. Prvi stavek »Andante sostenuto« pričinja s solo melodijo v violini, ki sestoji iz tonov d-fis-a-cis. Le-te je skladatelj že uporabil v nekaterih drugih skladbah in po njegovi prijateljici, dobri violinistki Stefi Geyer, jih imenujemo motiv »Stefi«. Melodiji solo violine se drug za drugim pridružujejo ostali glasovi, od katerih tretji, četrti in šesti posnemajo temo, drugi in peti pa predstavljata kontrapunkt. S priključitvijo sedmega glasu, to je violončela in kontrabasa, dobiva melodija vedno bolj homofon značaj in ob koncu zazveni delo v homofonem slogu. Harmonska sredstva prvega stavka imajo korenine sicer v poznoromantični tradiciji, kljub temu pa so zelo napredna v disonantnem izrazu.

Drugi stavek, »Allegro giocoso«, sloni na sonatni obliki. Osnovna tema je tako po ostri zgradbi kakor po zvočnih sredstvih zgled vitalnega Bartókovega sloga. Tema se sicer še vedno giblje v okvirju harmonije, ki sloni na razširjenem dur-mol sistemu, je pa polna nenadnih harmonskih preobratov in se odlično prilega hudomušnemu izrazu ritmičnih figur. Druga tema je liričnega značaja in spominja na Straussovo romantično tradicijo.

Delo predstavlja sklep Bartókovega zgodnjega ustvarjanja in napoveduje naslednje obdobje, obdobje radikalizma. Toda kljub svojim virtuosnim potezam in učinkovitemu slogu je prvi violinski koncert doživel praizvedbo šele leta 1953 v Baslu. Bartók ga je posvetil violinistki Stefi Geyer, ki se sicer ni ločila od rokopisa, vendar ga sama ni nikoli izvajala.

»**Drugi koncert za violino in orkester**« je Bartók napisal po naročilu Zoltána Székelyja, ki ga je prvič izvedel v Amsterdamu leta 1939. V zunanjih potezah se koncert navezuje na tradicijo 19. stoletja. Ritem ni več bistvenega pomena, saj pripada glavna vloga pretežno romantično spevni melodiji. O zapletenih ritmičnih zgradbah, značilnih za Bartókovo srednje obdobje, ne moremo več govoriti. Orkester sloni na godalih, vloga solističnega instrumenta spominja na romantično tradicijo in nadaljuje vzore Beethovna in Brahmsa.



Toda podedovano zapuščino je Bartók poplemenil z novimi intervalnimi in harmonskimi odnosi ter ostrimi kontrasti. Prvi stavek »Allegro non troppo« začena z mirnimi akordi v harfi.

(Allegro non troppo)

Nadaljnji potek prinaša močnejšo kromatiko, ki se tako zgosti, da v okviru enega takta nastopi celotna dvanajsttonska lestvica. Druga tema prinaša običajno dvanajsttonsko lestvico brez ponavljanja:

Calmo

Melodija osnovne teme je sestavljena iz sinkopiranega ritma in kvartne motivike ter nosi jasne poteze madžarske ljudske pesmi.

Drugi stavek »Andante tranquillo« pričinja z nežno brahmsovsko temo. Sledi šest variacij v vedno drugače okrašenem okviru. Po njih se zopet povrne prva tema, ki ob koncu izgine v občutljivem ppp. Tretji stavek »allegro molto« v obliki rondoja obdeluje tematsko gradivo prvega stavka. Osnovna tema je jasna variacija prve teme in kot ena izmed epizod nastopi tudi druga tema prvega stavka, tokrat brez znamenj dvanaajsttonske vrste.



Približno tri tedne pred svojo smrtjo je Bartók dokončal skice »Koncerta za violo in orkester«. Upal je, da bo delo približno čez šest tednov končano. Žal ga je smrt prehitela in skic se je lotil Tibor Serly, ki je v predgovoru h koncertu zapisal: »To, kar je predstavljalo Bartoku le mehanično delo, je bila dolgotrajna naloga, ki je zahtevala veliko potrpljenja.« Najzanimivejši element koncerta je melodika, njena intervalna in ritmična zgradba. V prvem stavku »Moderatu« je izredno natančna izbira intervalov postala pomembnejša od tonalne moči melodije. Pozornost zbujata trdovratno ponavljanje motivov. Drugi stavek »Andante religioso« je nasprotna utež drugega stavka drugega violinskega koncerta, tretji stavek, »Allegro vivace« pa je po živahnem ritmu soroden »Koncertu za orkester«.

SIMFONIČNA DELA

13. januarja 1904 je bila prvič z orkestrom budimpeštanske filharmonije pod vodstvom Istvana Kernerja izvedena simfonična pesnitev »Kossuth«. Občinstvo je delo sprejelo z mešanimi občutki: nekateri so bili navdušeni, drugi so delo v celoti odklonili. Naslov simfonične pesnitve je ime madžarskega narodnega junaka Lajosa Kossutha, ki je bil 1848 vodja madžarske vstaje proti avstrijski nadvladi. Vstajo so v krvi zatrli in združili Madžarsko z Avstrijo v avstroogrsko monarhijo pod habsburško oblastjo. Bela Bartók je želel v svoji simfonični pesnitvi izraziti hrepenenje Madžarov po nekdanji neodvisnosti ter opisati junaško vstajo naroda, dramatično borbo in njen tragični konec. Simfonična pesnitev »Kossuth« je pomenila tudi neke vrste agitatorstvo in da bi poslušalce čustveno prizadel, je v delo vključil karikirano avstrijsko himno, ter skladbo zaključil s pretresljivo žalno koračnico.

Simfonično pesnitev »Kossuth« bi lahko razdelili v 10 delov: v prvem je s široko lirsko temo v rogovih označil Kossutha. Naslednja lirična tema poudarja zaskrbljenost njegove žene. Sledi motiv, ki priča, da je domovina v nevarnosti, hkrati pa se oglašajo spomini na čase, ko so Madžari bolje živeli. V petem delu toži Bartók nad usodo madžarskega naroda in v šestem pokliče junake na boj. Sedmi del pripoveduje, kako se madžarska vojska zbira za veliki boj. V osmem delu zazveni karikirana avstrijska himna: prične se boj, v katerem Avstriji dokončno premagajo Madžare. V devetem delu je vse končano, borba za svobodo živi le še v ljudski pesmi pa še ta je prepovedana. Skladba se konča s tišino, ki pomeni molk, vsiljen od avstrijske oblasti.

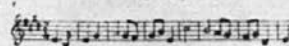
Tako so v programski predlogi kakor v gradnji posameznih tem, ki skušajo psihološko označiti osebe in dejanja, navzoči vplivi Bartókovega vzornika v tem času, Richarda Straussa. Za skladbo je značilna straussovska barvitost ter svobodna in nemirna harmoni-



Béla Bartók.
Suite für Orchester.
(Analyse vom Komponisten)

I. Bevezetés (Einleitung).

Beginnt mit einem freudig-energischem Thema:



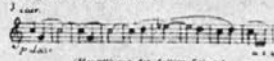
weiches sich zu einem Bilde stolzen und üppigen Charakters entwickelt. Nach einer lang ausgehaltenen Fermate (in *E*) erscheint das zweite Thema:



(Ungemündetes Hauptthema des ersten Satzes.)

Bald setzt das erste Thema in *G*, dann in *D*, in *A* und gelangt so in die Haupttonart.

Nun folgt das dritte Thema:



(Hauptthema des dritten Satzes.)



(Tri-Motiv des ersten.)

ZAČETEK SIMFONIČNE PESNITVE »SUITA ZA ORKESTER« S SKLADATELJEVO ANALIZO

ka. Melodično gradivo je madžarsko obarvano, kljub temu pa teme niso vedno najbolj izbrane. Tako, na primer, mehka in melanholična melodija Kossutha, ki ga je Bartók hotel predstaviti kot junaka.

Naslednje leto (1905) je nastala »Prva suita za orkester«. Skladatelj je napisal veliko petstavčno simfonično delo, v katerem je prikazal celotno znanje orkestracije in tematske izpeljave, kljub temu pa se ni mogel odločiti, da bi ga poimenoval s simfonijo. Tematsko gradivo je blizu popularnim melodijam madžarskih plesov in pesmi, ki jih je Bartók takrat še imel za ljudsko glasbo. Podobna prvi je »Druga suita za orkester« (1908), čeprav se v njej skladatelj oddaljuje od nemške romantične šole. Zanimivost drugega stavka je zameetek burlesknega sloga zgodnjega Bartóka, ki tako kot ritmična pestrost napoveduje značilnosti zrelega skladatelja.

Avgusta 1910 je Bartók dokončal »Dve sliki za orkester«. Delo predstavlja dva kontrastna stavka, katerih prvi je resen, počasen in lirično razmišljujoč, medtem ko izraža drugi vrtnec ritmičnega temperamenta. Naslov priča, da je skladatelj v tem času močno razmišljal o impresionizmu, kar potrjuje tudi Debussyju podoben slog prvega stavka »V polnem cvetju«. Označuje ga barvitost in ustvarjanje določene vzdušja, uporaba celotonske lestvice in pentatonike ter za impresioniste značilna instrumentacija.

Druga slika, ki je primer Bartókovega vitalizma, nosi naslov »Vaški ples«. Napisana je kot rondo A B A C A. Delo sicer ni med vrhunci Bartókovega ustvarjanja, je pa zanimivo kot zbiranje slogovnih izkušenj, ki jih je skladatelj pozneje uporabil v neoporečni obliki.

Med manj pomembna orkestralna dela sodi tudi cikel »Štirih skladb za orkester« (1912) s stavki »Preludio«, »Scherzo«, »Intermezzo« in »Marcia funebre«.

Po naročilu mestnega sveta za proslavo petdesetletnice združitve Budima in Pešte je skladatelj napisal »Plesno suito za orkester« (1923). Delo sodi k popularni glasbi, vendar le v svojem izrazu, kajti kompozicijska sredstva so značilen primer drznega Bartóka.

Skladba vsebuje pet stavkov in finale, v katerem se združi motivično gradivo celotnega dela. V prvem stavku (Moderato) se je Bartók lotil kromatične obdelave melodičnega gradiva, v vihnem drugem stavku (Allegro molto) sloni skoraj primitivna melodija na diatonični osnovi. V tretjem stavku (Allegro vivace), ki kaže povezavo s folkloro, lahko zasledimo plesni ritem. Četrti stavek (Molto tranquillo) se po besedah skladatelja navezuje na nekatere elemente arabske folklore in je zgrajen izmenjaje se na akordični in melodični osnovi. V petem stavku (Commodo) prevzema ritmika odločilno vlogo in je melodija, ki se giblje okrog osrednjega tona, le drugotnega pomena.



Skladatelj rad uporablja interval kvarte, tako v melodični gradnji kot tudi v harmonijah.

Finale (Allegro) prinaša bogato izpeljavo motivičnega gradiva iz prvega in tretjega stavka. Posebno pozornost zasluži »koncert« pihal, ki obdeluje motivično gradivo drugega stavka.

Za proslavo desetletnice komornega orkestra iz Basla je po naročilu nastala tudi »Glasba za godala, tolkala in celesto«, eno najbolj znanih orkestralnih del 20. stoletja. Zasedba dela ni naključna, ne oziraje se na tehnične možnosti komornega orkestra, saj so godala, tolkala in klavir že v dotedanjem ustvarjanju predstavljali instrumente, v katerih je Bartókova individualnost prišla najbolj do izraza. Tudi harfo in celesto je vedno znova vključeval v orkester, da bi z njima dosegel zaželeno barvne odtenke. Delo je izrazito koncertantnega značaja, kar je Bartók poudaril s tem, da je godalni orkester razdelil v dva godalna kvinteta in ju na odru medsebojno ločil. S tem je želel doseči značilne prostorsko-zvočne efekte, ki so jih skladatelj poznejših generacij pogosto uporabljali na isti način.

Skladba je sestavljena iz štirih stavkov, ki jih kljub različnemu obeležju povezujejo spomini na temo prvega stavka. Kljub raznolikosti posameznih stavkov lahko trdimo, da je ustvaril zaokroženo mojstrovino.

Prvi stavek (Andante tranquillo) je fuga za godalne instrumente, ki so le redko dopolnjeni s pavkami, tom-tomi, bobnom in celesto. Tema fuge je sestavljena iz štirih kratkih delov, ločenih s pavzami, različne dolžine in ritmične zgradbe, kar izključuje metrično stabilnost. Zvočno gradivo je vzorna Bartókova kromatika, saj se melodija giblje v zelo majhnih intervalih, ki ne presegajo male terce in tudi melodija sama ne prekorači intervala kvinte. Čeprav je harmonski zvok posledica linearnega vodenja glasov, ni naključen. Sestavljen je v glavnem iz značilnih Bartókovih akordnih zvez; vključuje pa tudi akorde, v katerih zazveni vrsta celotonskih sozvočij. Namenjeni so povečanju izraza in predstavljajo svojstveno ekspresivnost, nasprotno romantični izraznosti. Tukaj se globoka, pretresljiva dramatika združuje s strogo zadržanostjo in disciplino. Drugi stavek (Allegro) ima značaj scherza. Sestavljen je iz vrste različnih figur, motivov, zvokov in razpoloženj in s tem popolnoma nasproten enotnemu značaju prvega stavka. Čeprav je zapisan kot klasična sonatna oblika, razpade v vrsto zaporednih samostojnih glasbenih misli, katerih skupna značilnost je prevladovanje ritmičnega elementa.

Od vseh stavkov je drugi po značaju najbolj koncertanten in v njem je tudi najbolj poudarjena vloga prostorske razdelitve obeh godalnih skupin. Tretji stavek (Adagio) predstavlja enega najlepših primerov Bartókove barvne fantastike, povezane z globoko

lirično izraznostjo. Grajen je v simetrični obliki mostu A B C B₁ A₁, kjer posamezne dele ločuje nespremenjena tema prvega stavka. Pričenja ga vrsta razsutih tonov, ki jim sledi ponavljanje visokega tona ksilofona ob spremljavi pavk. Po tem uvodu nadaljujejo viole s sanjavo melodijo, ki sloni na komaj slišnem tremolu pavk in kontrabasov. Kljub jasnemu tonalnemu izhodišču je melodija kromatično zasnovana in izkorišča celotno dvanajsttonsko lestvico.

Adagio molto



Drugi del stavka se pričinja s tihim trilčkom v violinah, ki se preko poltona razširi v osemtonski cluster hkrati s kromatičnimi postopi v klavirju. Pred tem ozadjem igrajo druge viole in celesta kromatično melodijo v visoki legi, ki se približuje motivom iz prvega stavka. Tretji del je zgrajen na učinkih šumske barvitosti, saj se hkrati oglašajo penta-

Aufführungsrecht
vorbehalten.

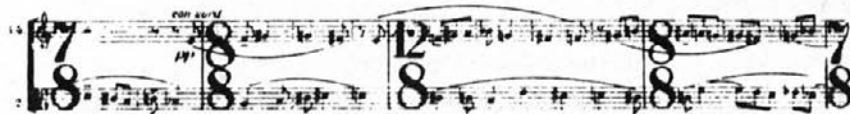
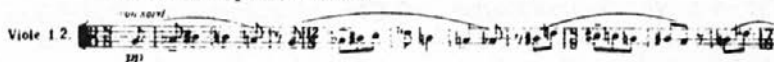
Mit vielen Dank für die schöne Aufführung
am 21. Jan. 1937 in Basel
Der Dirigent Béla Bartók

Musik für Saiteninstrumente

I.

Andante tranquillo, D₁ 116-112

Béla Bartók



GLASBO ZA GODALA, TOLKALA IN CELESTO JE POSVETIL ŠVICARSKEMU DIRIGENTU PAULU SACHERJU

tonske pasaže v čelesti, glissandi harfe in klavirja s tremoli in kromatičnimi motivi godal, kar predstavlja najbolj drzen skladateljski domislek takratne glasbe. Četrty del se tako v vzdušju kakor tudi v melodičnem gradivu približa drugemu, medtem ko spominja poslednji na prvi del istega stavka. Četrty stavek (Allegro molto) je žareč in vitalen, v obliki rondoja, in predstavlja tako zaradi svojega ljudsko plesnega značaja, kakor tudi zaradi svoje harmonske enostavnosti nepričakovano nasprotje prejšnjih. Pričenja se s hitrimi ponavljajočimi se akordi, za katerimi zazveni diatonična melodija v bolgarskem slogu.



Sledi melodija v klavirju v oktavah, nato enostavna diatonska melodija, ki spominja na koračniško iz simfonične pesnitve »Kossuth«. Delo nadaljuje dialog med posameznimi zvočnimi barvami, v katere zmeraj znova upada kromatska melodija v klavirju. Ob koncu stavka se še enkrat ponovi tema prvega stavka, ki mogočno zazveni v vzporednih malih sekstah v vseh godalih. Pozneje se glasovi kromatično obarvajo vse do celotonskega clustera, ki mu sledi popoln dvanaajsttonski cluster. S povratkom allegra in plesne teme se pričenja briljantna coda, ki delo zaključi s preprostim akordom.

Po naročilu baselskega komornega orkestra je Bartók napisal tudi tristavčni »**Divertimento za godalni orkester**«. Delo je mojstrovina kljub svojemu nezahtevnemu slogu in preprosti zgradbi. Ljudsko obarvane motive trpkega izraza skladatelj pogosto združuje z značilnostmi baročnega koncerta grossa, o čemer priča izmenjava med godalnim kvartetom in skromno zasedbo godalnega orkestra.

Prvi stavek (*Allegro non troppo*) pričanja z ritmično valujočimi akordi. Kljub temu v njem ni poudarjena harmonija, ampak tonalno enostavna melodika, ki jo je skladatelj popestril z bogato ritmiko. Že v tem delu, še bolj pa v drugi temi je pomemben dvogovor med tutti in solom. V nasprotju z enostavno homofono ekspozicijo je izpeljava grajena polifono, včasih podobno kot v kanonu. Repriza pričanja s prvo temo, nato je ekspozicija obrnjena in stavek se konča s ponovnim nastopom prve teme. Drugi stavek (*Molto adagio*) je s svojo temno in mračno barvitostjo ter dramatično izraznostjo nasprotje od prvega. S svojim skrivnostnim nemirom spominja na »Sinjebradčev grad« in deloma tudi na prvi stavek »Glasbe za godala, tolkala in celesto«. Skladbo pričenjajo nizki instrumenti, nad katerimi se vije za Bartóka značilna melodija v majhnih intervalih. Melodiji z izrazito madžarskimi potezami sledi politonalni del, po katerem se glasba vrne v osnovni skrivnostni nemir. Prijazni tretji stavek (*Allegro assai*) delu ponovno vrača vzdušje divertimenta in se še tesneje naslanja na tradicijo baroka in klasicizma.



Osnovni temi, podprti z enostavno harmonijo,

sledi druga, ki izhaja iz druge teme prvega stavka. Nanjo naveže skladatelj bolešno melodijo v ciganskem slogu, ki jo zaigra violina solo. Ob koncu pa nepričakovano slišimo prostaško pizzicato polko z običajnimi učinki, značilnimi za stilizirano zabavno glasbo 19. stoletja. Delo zaključuje virtuoza in bleščeča coda.

8. oktobra 1943 je Bartók končal svoje najpomembnejše orkestralno delo »**Koncert za orkester**«, ki se navezuje na slog in estetiko postromantične simfonije in predstavlja obnovo tradicije romantične simfonične zasnov. To velja za uporabo orkestralnega aparata in za epsko-dramatični potek in bogastvo melodioznih tem. Nosilec celotnega izraza je melodija in harmonija je kljub mestom, ki spominjajo na zgodnejša dela, pretežno tradicionalna. »Koncert za orkester« je v bistvu pet-stavčna simfonija, naslov pa kaže na virtuozi značaj posameznih instrumentalnih zasedb.

Prvi stavek (Introduzione), poln dinamičnih in agogičnih nasprotij, začenja počasni uvod (Andante non troppo) s pentatonično melodijo v violončelih in kontrabasih. V flavtah nastopi tonalna tema v duhu madžarske folklorne, spremlja jo disonantni akordi. Nato preide v godala, kjer dobi zanosno romantične poteze, ki spominjajo na cigansko glasbo. Dejanski sonatni stavek (Allegro vivace) se začne z zunaško glavno temo, ki se giblje v okviru tritonusa, značilnega za Bartókov slog. Razvoj teme zaključuje kratek medstavek, sestavljen skoraj izključno iz kvart. Druga tema se v začetku omejuje le na dva tona, pozneje pa predstavlja drugi del rakov postop prvega in zaključuje simetrično celoto.



Bleščeča in dinamična izpeljava se vrača k zmagovitemu vzdušju prve teme. Vrhunec predstavlja nastop Bartókovega priljubljenega polifonega koncertiranja pihalnih instrumentov v obliki fugata, kjer vstopajo glasovi drug za drugim v tonalnih odgovorih. Repriza prinaša obrnjeno ekspozicijo; po drugi nastopi prva tema, ki se oglasi tudi v codi. Stavek zaključuje z že znanim kratkim motivom, ki ga unisono zaigrajo pihala.

Igrivi drugi stavek (Gioco delle coppie — Igra parov) s svojo ritmično in zvočno dražljivostjo najbolj ustreza naslovu, hkrati pa je najbolj svojstven in umetniško dognan del celotne skladbe. Glavno vlogo je skladatelj ponovno dodelil pihalom, ki igrajo po parih vzporedno, vendar v vedno drugačnih intervalnih razmakih. Stavek začne ritmično bogata fraza v pavkah, nato nadaljujeta fagota v razmaku sekste duhovito temo, ki se po svoji občutljivosti in ritmičnih poudarkih navezuje na stare madžarske plesne melodije. Nadaljnje fraze se odvijajo v oboah v vzporednih tercah, nato v klarinetih v vzporednih septimah in flavtah v vzporednih kvintah. Ob bleščečem ozadju godal, ki sestoji iz tremola prvih violin, nastopijo po flavtah trobente v vzporednih sekundah.



Srednji del prinaša arhaiziran koral pihal in trobil, v katerem se delno spremenjeno vračajo teme iz začetka stavka.

Tretji stavek (Elegia) združuje romantični zanos z domišljijo Bartókovih okrasnih figur. Osnovni temi, ki jo prinese oboa, sledi srednji del stavka, ki spominja na prvi stavek. Vrhunec predstavlja dramatična melodija v lesenih pihalih, ki napolni celotni prostor s sklopom poltonov.

Kontrastno bogati in barvno privlačni četrti stavek (Intermezzo interrotto) se začenja s preprosto, na romunsko folkloro spominjajočo melodijo v oboah, ki temelji na nepopolni diatonični lestvici. Spremembo vzdušja prinese boleštna melodija, ki stilizira madžarsko popularno glasbo. Sledi ji primitivna polka, ki jo je Bartók prevzel iz 7. simfonije Dmitrija Šostakoviča. Sovjetski skladatelj je isto temo v simfoniji 12-krat ponovil, kar je Bartóka tako zabavalo, da se je sklenil v »Koncertu za orkester« iz nje ponorčevati. Temo v posmeh nenadoma prekine oster zvok orkestra in ob koncu se kot nasprotje zopet pojavi mirna »madžarska« melodija.

Veseli peti stavek (Finale), poln bleščave virtuoznosti, pričenja s kratko temo v rogovih, ki ji sledi ritmično enakomerna, na madžarske ljudske pleske spominjajoča melodija. Po kratkem fugatu v lesenih pihalih zaigrajo trobente na pentatonični lestvici osnovano temo, na kateri je grajena končna fuga. Delo sklence zmagoslavni zaključek, v katerem ponovno zažari blesek celotnega orkestra.

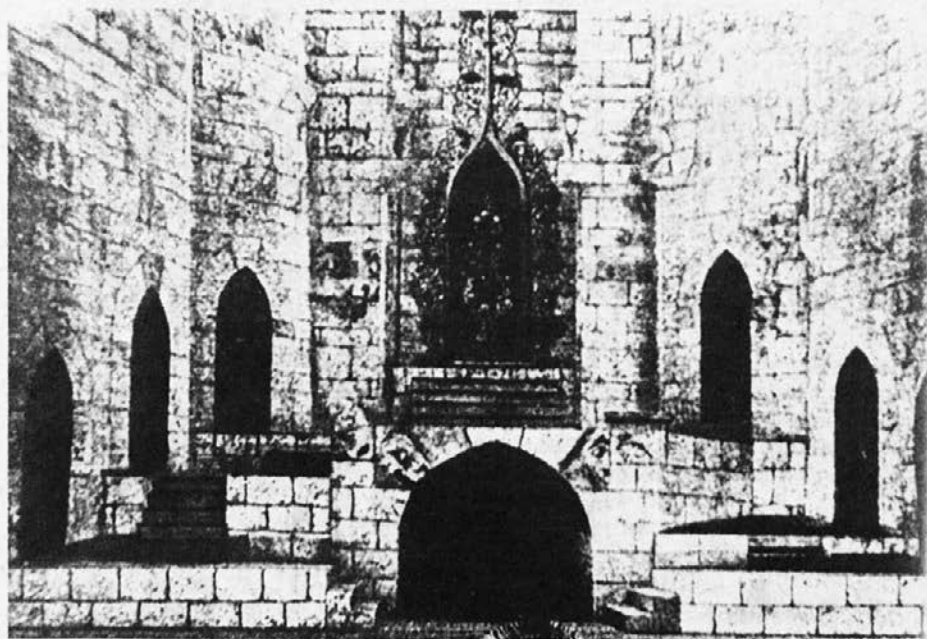
GLASBENO-ODRSKA DELA

Kodályjeva žena Emma Gruber je seznanila Bartóka z znanim madžarskim pesnikom Bélo Balázsom, avtorjem drame Sinjebradčev grad. Le-ta je na skladatelja naredila globok vtis, saj je stara zgodba o Sinjebradcu dobila v Balázsovi obdelavi popolnoma novo podobo. Grad, poln skrivnostnih vrat, ki jih Sinjebradec noče odpreti pred ljubljeno ženo, predstavlja skrivnost človekove preteklosti in nasprotje med glavnimi junaki postane psihološka drama, katere smisel sega daleč čez legendo. Tema pa tudi oblika Balázsove drame sta tako razburili Bartókovo ustvarjalno domišljijo, da jo je sklenil uporabiti za libreto opere »Sinjebradčev grad« (1911).

Kratka vsebina: Delo se pričenja v temni dvorani starega gradu, kamor je sledila Judita svojemu možu Sinjebradcu. Grof ji da še poslednjo možnost vrnitve ter ji prične v spomin vso sladkobo sveta, ki ga zapušča. Toda Judita želi ostati z njim in vrata se zapro. Vlažna in temna dvorana je brez oken, ima pa sedem vrat, za katera bi želela Judita pogledati, vendar ji Sinjebradec skuša to prepovedati. Po dolgem Juditinem prepričevanju ji le odpre prva vrata. Skoznje pade krvavo rdeč sij, saj je to mučilnica s krvavečimi stenami. Po kratkem pregovarjanju Sinjebradec odpre druga vrata, ki vodijo v orožarno, kjer se na orožju lepi kri. Na Juditino prošenje moledovanje odpre grof naslednja tri vrata. Grad se nenadoma razsvetli — svetloba prihaja iz zakladnice, ki tudi nosi sledove krvi. Četrta vrata odpro pogled na Sinjebradčeve čudežne vrtove in ogromno cvetje, ki raste na s krvjo prepojenih tleh. Skozi peta vrata se razlije bela dnevna svetloba Sinjebradčevih polj; čudovita polja in gozdovi se kopajo v soncu, toda oblak zasenči pokrajino s krvavo senco. Grof ključev za dvojce zadnjih vrat noče dati, češ se se je želja Juditi že izpolnila, saj grad že žari v polni svetlobi in ne more biti svetlejši. Sledi dolga dramatična scena; Sinjebradec zaman roti Judito, ki hoče na vsak način videti še zadnji dve sobi. Za šestimi odprtimi vrati leži jezero solza. Judita se privije k ljubljenu grofu in ga poljubi. Sinjebradec ji zagotavlja svojo ljubezen, vendar se Judita s tem ne zadovolji. Na vprašanje: »Koga si ljubil prej? So bile druge žene lepše od mene?« ne dobi nobenega odgovora, zato se odtrga od njega in zahteva resnico. Krvavi madeži v gradu se združijo v njeni domišljiji in predstavlja si, da so za vrati skrita trupla umorjenih žena. Žalostno ji poda Sinjebradec zadnji ključ: »Vzemi, tam so moje prejšnje žene.« Istočasno se zapro peta in šesta vrata, postaja vse temnejše in iz odprtih vrat priteka srebrn lunin sij. Vstopijo tri lepe žene s kronami na glavah in okrašene z dragim nakitom; blede so in premikajo se kot v sanjah. Sinjebradec poklekne pred njimi, saj jim je hvaležen za ljubezen. Prvo je našel zjutraj, od takrat je jutro njeno; drugo je našel opoldne, tretjo zvečer, in opoldne ter večer pripadata njima; ponoči je končno našel četrto — Sinjebradec stopi k Juditi, ji ogrne kraljev-

ski plašč in okrona glavo — njej pripada sedaj noč, najlepša je in njej so namenjene največje dragocenosti iz zakladnice. Spovešeno glavo Judita počasi sledi ženam skozi sedma vrata, ki se za njimi zapro. V gradu postaja vse temneje in Sinjebradec izgine v mraku govoreč: »Noč ostaja večna, vedno večna, vedno.«

Balázsova drama je bila kot nalašč za vase zaprtega skladatelja ne samo zaradi problema nedotakljivosti človekove preteklosti. Tudi strogost in brutalnost scene ter simbolov sta hitro našla pot do Bartókovega zvočnega sveta. Nenavadna oblika s statično operno sliko, v kateri se odigrava notranja drama obeh glavnih oseb ter igra luči in svetlobe (edini vizuelni element v razvoju dogajanja na odru) — vse to je bilo tisto, kjer je lahko Bartók razvil svojo ustvarjalno domišljijo. Pravljčnost libreta ga je spodbudila, da je dal delu slog



SCENA PRVE UPRIZORITVE »SINJEBRADČEVEGA GRADU«

arhaične dramatične balade. To zasledimo predvsem v melodiki, ki je po strogosti in zadržanosti nasprotna operi 19. stoletja. Izvor te melodike je najstarejša madžarska folklor s svojimi lestvicami, intervali ter ritmičnimi elementi in deklamacijskim slogom, ki je Bartóka v starih baladah tako navduševal. Glasba Sinjebradčevega gradu sicer ne prikličie takojšnjih spominov na folkloro, vendarle pa je njen duh ves čas navzoč. Uvod v opero se pričinja s počasnimi zvoki nizkih godal, ki se gibljejo v okviru pentatonske lestvice. Godalom se pridružijo pihala in že v naslednjem trenutku je poslušalec prestavljen v vzdušje dramatične balade. Celotno delo odlikuje skromnost melodičnih sredstev, ki pogosto sloni na obravnavi posameznih intervalov in ponavljanjem istega motiva. To značilno ponavljanje zasledimo že pri nastopu Judite, ko pravi, da je zapustila starše in sledila Sinjebradcu. Spreminja se le harmonija, ki kot že tolikokrat pri Bartóku, ne podpira melodije, ampak ji celo kontrastira;

pp

El - hagy - tam az a - pá - m, a nyám, El - hagy - tam

pizz.

I. u. II. VI., Violon

Celli, Kontrab. *pizz.*

arco

szép test - vér - bá - tyám, El - hagy - tam a vől - le - ge - nyem

arco

8 - - - 1

Skrivnostno vzdušje in nemir v glasbi se stopnjujeta pri vstopu obeh glavnih junakov v grad. Zopet prevladuje pentatonika z malimi sekundami, ki predstavljajo motiv krvi, ko je Judita začutila neprijetni hlad vlažnih sten. Juditine in Sinjebradčeve pogovore o gradu spremljajo melodični motivi lesenih pihal, ki so polni nemira in skrivnostno vzdušje se stopnjuje. Po prvem dramatičnem vrhu, ko Judita s pestmi udarja po vratih, za katerimi se sliši glasno vzdihovanje, postane glasba še temnejša in razvije se dolga okrašena melodija, ki jasno kaže baladni značaj madžarske ljudske pesmi.

Adagio

pp

Ko se odpro vrata mučilnice, zazveni oster prodoren zvok male sekunde v klarinetih in violinah in nato hitro se ponavljajoče figure dvaintridesetink in šestinšestdesetink pihalnih instrumentov in ksilofona, ki zvenijo divje in neprijetno.

Sostenuto ($\text{♩} = 88$)

Fl., Ob., Kl., Xyl.

f

3

8

3

Vl., Kl.

Fl., Ob., Kl., Xyl.

Vl., Fl., Ob., Kl., Fag.

Hörner, Pos. *ff*

pp

Hf., Str.

(Fl., Kl.)

Fag.

Ob.

Hf., Str.

Ta odlomek sodi med najbolj originalne in se s svojo zvočno učinkovitostjo in spretnostjo lahko meri s »**Povelčanjem pomladi**« Igorja Stravinskega. Predstavlja resnično moderno glasbo tudi v poznejšem smislu besede in še danes preseneča zaradi svoje nenavadnosti. Orožarno je Bartók simboliziral s fanfarno melodiko pihal, ki dajejo občutek

hladnega bleska kovine. Vrhunec opere predstavlja pogled na Sinjebradčevo posestvo, ki ga slika Bartók s preprosto, pentatonsko melodijo, podprto z vzporednimi durovimi trizvoki v celotnem orkestru z orglami v ff dinamiki.

Dramatičen boj za oba poslednja ključa je izražen s tipičnim Bartókovim ostrim ritmom, ki se konča z dvema kratkima akordoma. Jezero solza je ponazorjeno z novo zvočno podobo, kjer imajo barve in zvočne figure popolnoma samostojno vlogo. Skrivnostno vzdušje začetka se povrne in dialog med Judito in Sinjebradcem, v katerem ji grof pove, da je jezero za šestimi vrati jezero solza, sodi med najbolj ganljive prizore v operi. Tudi tokrat skladatelj uporablja najmanjše možno zvočno gradivo.



Sledi dolga dramatična scena, ki v sozvočju sekund postaja vedno bolj napeta in se konča z močnim izrazom celotnega orkestra. Zadnja scena, ko se odpro sedma vrata, je najbolj romantičen del opere in popolnoma ustreza mističnemu vzdušju. Konec drame se vrne k mračnemu, skrivnostnemu koloritu uvoda.

Kmalu potem, ko je Béla Bartók delo dokončal, je poslal partituro za natečaj za najboljšo madžarsko opero. Toda proti pričakovanju je žirija opero »zaradi neizvedljivosti« odklonila.

Jeseni leta 1916 je Bartók dokončal plesno igro v enem dejanju z naslovom »**Leseni princ**«. Pravljični predlogi je libretist Balázs dodal še psihološko in moralno sporočilo.

Vsebinska:

V začaranem grajskem vrtu, ki ga budno straži vila, se brezskrbno igra princesa. Iz sosednjega gradu pride princ, zagleda princeso in se vanjo zaljubi. Vila princeski ukaže, naj se umakne in sede za kolovrat. Zaljubljeni princ bi ji rad sledil, toda na vilino povelje drevesa oživijo, pričnejo plesati in zaprejo princu pot. Princ jih sicer obide, toda razpenjena reka mu onemogoči vstop v grad. Sedaj princ vzame palico, obesi nanjo svoj dragoceni plašč in stopi na kamen, da bi pritegnil princesino pozornost. Vendar dragoceni plašč in krona ne zanimata princese; Iz gradu pride šele tedaj, ko si princ odreže zlate lase in z njimi okraši palico, ki se spremeni v lutko. Toda njena pozornost še vedno ne velja princu, ampak oživiljeni lutki, s katero zapusti oder. Obupani princ se zgrudi.

Vila poskuša popraviti nastalo gorje, zato vrne princu zlate lase in krono ter ga ogrne v dragoceni plašč. Princesa se vrne s svojo leseno lutko, ki pa je vedno bolj toga, dokler se ne zgrudi mrtva. Princesa zagleda pravega princa in se takoj zaljubi vanj. Zgodba se ponovi: zaljubljena princesa sledi princu, vendar ji drevesa zapirajo pot. Zaman se skuša preriniti skozi njega in polna obupa odvrže plašč, krono, si odreže lase in skrije obraz v dlani. Ko princ to vidi, se vrne in jo objame, drevesa in reka pa se spet povrnejo na svoja mesta.

Bartókova partitura prikazuje vse čustvene podrobnosti te zgodbe, njeno bogato fantastiko, duhovitost, dramatičnost in grotesknost ter ljudsko obarvano izraznost. Kljub temu je muzikalno šibkejša od »Sinjebradčevega gradu«, saj je skladatelj želel z baletom le dopolniti opero v zaključen glasbeni večer. S svojo barvitostjo in komičnostjo, združeno s skoraj tradicionalno tonalnostjo, je delo občinstvu bolj pristopno od Sinjebradca.



PRINC



VILA



PRINCESA



LESENI PRINC

Najzanimivejši element dela je njegova barvitost, ki pritegne pozornost že v uvodu. Ko se zavesa dvigne, dobi glasba šaljive poteze; ples princeze spremlja enostavna tonalna melodija v madžarskem slogu, princa pa označuje melodija, ki spominja na ljudske motive. Orkestrska vloga je izredno virtuoзна. Ko se na čarobno povelje pričnejo drevesa premikati, dobi glasba poteze skrivnostne barvitosti: slišimo le šume pavk in hitre kromatične lestvice v violončelih. V sceni oblačenja palice v lutko je glasba lahkotna in plesna ter se spremeni v grotesko, ko lutka oživi. Motiv v značilnem »jecljajočem« ritmu je zasnovan na intervalu sekunde.

Andante



Ples princeze z lesenim princem prinaša vrsto ritmičnih slik s pestro instrumentacijo in vedno menjajočimi se enostavnimi motivi. V njem je Bartók ponovno uporabil značilnosti madžarskega popularnega plesa. Obup princa je skladatelj orisal z dolgo, navidez romantično melodijo, princesino vrnitev pa z grotesknimi učinki. Z izjemo nekaj kratkih odlomkov prevladuje do konca dela z romantično izraznostjo prepojena glasba.

Najboljše Bartókovo odrsko delo, pantomima v enem dejanju »Čudežni mandarin«, je nastalo v maju 1919. Skladbo pogosto primerjajo s »Poveličanjem pomladi« Igorja Stravinskega, saj oba skladatelja slikata hvalnico naravi, s tem da ima »Čudežni mandarin« še globlji ideološki in filozofski pomen.

Vsebina:

V revni predmestni sobici prisilijo trije potepuhi mlado deklico, da začne privabljati moške s ceste. Le-ta se dolgo brani, vendar na koncu popusti. Najprej pride v sobo starejši gizdalin in prične deklici dvoriti s komičnimi gibi; ker nima denarja, ga potepuhi izženejo iz sobe. Isto doživi mlad boječ mladenič. Nato se pojavi nenavaden mandarin. Deklica se prestraši njegovega pogleda in se skrije v kot sobe, toda na namige potepuhov se mu le približa. Mandarin divje objame deklico, vendar se mu ona izvije iz rok. Ko mandarin deklico končno ujame, se pojavijo potepuhi, ga pobijejo na tla in ga skušajo zadušiti z blazinami. Misleč da je mrtev, se umaknejo, toda mandarin se dvigne in z divjimi pogledi zopet išče deklico. Eden izmed potepuhov trikrat prebode žrtev z rjastim mečem, mandarin pade na tla, vendar se zopet dvigne in sledi dekletu. Sedaj ga potepuhi obesijo na luč, ki v trenutku ugasne. Telo obešenega dobi čudežen zeleno-modri lesk in na dekletovo željo ga potepuhi osvobodijo. Mandarin objame deklico in šele sedaj, ko je potešil svojo željo, lahko umre.

Čeprav je Bartók balet napisal po naročilu operne hiše, se nihče od madžarskih dirigentov ni upal lotiti partiture. Šele mladi italijanski dirigent Egisto Tango je bil voljan pripraviti izvedbo, vendar pod pogojem, da mu omogočijo več orkestralnih vaj, kot je to bilo v navadi. Prav tako so delo odklanjali tudi koreografi in končno se je Béla Balázs odločil, da sam naštudira balet. Kljub številnim težavam je delo doživel zelo uspešno premiero 12. maja 1917. Neki kritik je zapisal, da je Bartók veliki skladatelj prihodnosti, in da so njegova dela navidez nenavadna, ker potrebujejo poslušalci čas za razumevanje. Hkrati pa je uspeh »Lesenega princa« omogočil tudi izvedbo »Sinjebradca« v naslednji sezoni.

Literarna predloga Menyhérta Lengyela je Bartóka takoj navdušila, saj predstavlja odklon od tradicionalnega baleta. Mandarinova strast, proti kateri je celo smrt brez moči, označuje človekovo življenjsko silo, njegov odnos do narave.

Že uvertura nas popelje v svet nenavadne dinamike in čustveno obarvane energije. V svoji zgradbi je skladba preprosta, saj predstavljajo osnovo tonalne pasaže v violinah. Nad njimi se oglašajo ponavljajoči se akord v lesenih pihalih, tremolo v klavirju pa služi zvočni podlagi. Nato se pojavi še tretja zvočna plast s sinkopiranimi motivi v pozavnah. Uvertura ne sloni na melodično-harmonskem razvoju, ampak na zvočnem gibanju, ki sprošča energijo.

Ko se dvigne zavesa, zazveni melodija, ki označuje prvega potepuha. Iz tega se razvije nov, ritmično bolj razgiban motiv, ki ponazarja drugega potepuha. Sceno deklice, ki ob oknu privablja moške, spremlja bogato okrašena melodija v klarinetih. Prvemu gostu je skladatelj namenil ritmično močno razgibano motiviko, ki spominja na glasbo Igorja Stravinskega.



Ko dekle drugič sloni ob oknu, je melodija v klarinetih še bogateje okrašena in se stopnjuje v tretji sceni ob oknu. Vrhunec pa predstavlja nastop mandarina, ki se razvije v strasten valček. Vroča mandarinova želja po dekletu je v glasbi izražena v sozvočju sekund v trobentah in godalnih instrumentih, združenih z glissandom v rogovi, in z ostrim ritmom, ki je podoben tistemu v predigri. Ritmična napetost se nadaljuje vse dotlej, ko potepuhi ujamejo mandarina. Zadavljenega mandarina označuje četrtrtonska motivika,





PREMIERA »ČUDEŽNEGA MANDARINA« V LJUBLJANSKI OPERI JE BILA V JANUARJU 1969. TO JE DO SEDAJ EDINO BARTOKOVO ODRSKO DELO, UPRIZORJENO V SLOVENIJI. NA SLIKI STA PROTAGONISTA VIDA VOLPIJEVA IN JANEZ MEJAČ. KOREOGRAF IN REŽISER JE BIL METOD JERAS.

ki se stopnjuje do nenavadno nemirne izraznosti. Potepuhi se ponovno vržejo na žrtev in takrat zazvenijo ostre ritmične fraze godal v intervalu velike septime. Scena z mečem pa prinese v klavirju in harfi poltonski »cluster«.



Obešenega mandarina ponazarjajo glissandi v pavkah, pozavnah, klavirju in violončelih. Skrivnostno in fantastično vzdušje stopnjuje nenadni nastop zbora v vzporednih oktavah, kar skupaj s počasnimi, kromatičnimi motivi godal povzroča nadzemski prizvok. Disonanтни in zvočno zapleteni finale se giblje že v okviru ekspresionističnih elementov, delo pa zaključujejo žalostni zvoki godal.

»Čudežni mandarin« je vrhunec Bartókovih orkestralnih del in sodi med najbolj izvirne partiture prve polovice XX. stoletja. Posebnost tega dela korenini v Bartókovi energiji, ritmičnem gibanju ter barvitosti, ki daje baletu veliko izrazno moč.

Kezdetre 7 órakor.

Magy. Kir. Operaház.

Pénteken, 1918. május hó 24-én
(bérletszűnet 197. szám)

I.
először:

A KÉKSZAKÁLLU HERCEG VÁRA

Operára egy felvonásban. Szövegíró: Balázs Béla, zenéjét szerzője: Bartók Béla.
Az előadást vezényli: Tancsics István, rendező: Zádor Dező.

A Kékszakállú
szűnet

Kálmán Özsztér
Hanselbeck Olga

A regős

Pálfi Imre

30 perc szűnet.

II.

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI

Táncok egy felvonásban. Szövegíró: Balázs Béla, zenéjét írta: Bartók Béla. Rendezte: Balázs Béla.
Koreográfia: kétszer: József Ottó. Az előadást vezényli: Tancsics István.

A Fábó
A királyi
A királyi
A királyi

Pálfi Anna
Koröchy Emília
Hamerkó Boriska
Brada Ede

Táncosnők

Az első
A patak
A három virág

A teljes tánckar

Kezdetre 7 órakor, vége 9¹/₂ órakor.

Az előadás és a felvonások megkezdése után a nézőtérre vezető ajtók zárva maradnak.

A „Magyar Színpad” a jegyszédőknél 40 fillérért kapható.

MŰSOR:

Táncok egy felvonásban. Szövegíró: Balázs Béla, zenéjét írta: Bartók Béla. Rendezte: Balázs Béla.
Koreográfia: kétszer: József Ottó. Az előadást vezényli: Tancsics István.
Táncosnők: (Bartók Béla kamaratársaság felépítésével) Kezdetre 7 óra.
Kétszer 7¹/₂ óra.
Kétszer 9 óra.

HELYÁRAK:

HELYEK		Premiére	Rendező	HELYEK		Premiére	Rendező	
		napi elő- ár	ár			napi elő- ár	ár	
		K. K. L.	K. K. L.			K. K. L.	K. K. L.	
Pályaszínház		60	70	Támászatok XVIII–XXII. sorban	9 30	10 30	8 30	9 30
• I. sorban		60	70	II. em. párhuzamos az I. sorban	10 30	11 30	9 30	10 30
• II. sorban	II. szim.	60	70	• II. sorban	9 30	10 30	8 30	9 30
• III. sorban	2–5.	60	70	III. em. párhuzamos az I. sorban	7 00	8 00	6 00	7 00
• IV. sorban		60	70	• IV. sorban	6 00	7 00	5 00	6 00
• V. sorban		60	70	• V. sorban	5 00	6 00	4 00	5 00
• VI. sorban		60	70	• VI. sorban	4 00	5 00	3 00	4 00
• VII. sorban		60	70	• VII. sorban	3 00	4 00	2 00	3 00
• VIII. sorban		60	70	• VIII. sorban	2 00	3 00	1 00	2 00
• IX. sorban		60	70	• IX. sorban	1 00	2 00	0 00	1 00
• X. sorban		60	70	• X. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XI. sorban		60	70	• XI. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XII. sorban		60	70	• XII. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XIII. sorban		60	70	• XIII. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XIV. sorban		60	70	• XIV. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XV. sorban		60	70	• XV. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XVI. sorban		60	70	• XVI. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XVII. sorban		60	70	• XVII. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XVIII. sorban		60	70	• XVIII. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XIX. sorban		60	70	• XIX. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XX. sorban		60	70	• XX. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XXI. sorban		60	70	• XXI. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00
• XXII. sorban		60	70	• XXII. sorban	0 00	1 00	0 00	1 00

CANTATA PROFANA

V septembru leta 1930 je Bartók dokončal svoje veliko vokalnoinstrumentalno delo **Cantato profano za tenor, bariton, dva zbora in orkester**. Vzor za skladbo s podnaslovom Čarobni jeleni je romunska balada, katere besedilo je Bartók sam prevedel in priredil. Prvotni skladateljev načrt je bil napisati triptihon romunsko-slovaško-madžarskih balad, od katerega je dokončal le Cantato profano. Podobno kot v glasbeno-odrskih delih se tudi v Cantati za ljudsko baladno vsebino skriva določen simbolični pomen.

Vsebina:

Devetero bratov je oče naučil le lova. Nekega dne, ko so mladeniči sledili velikemu jelenu, so prišli do skrivnostnega mostu, ki so ga prekoračili in se ob tem spremenili v jelene. Do večera jih ni bilo domov, zato jih je pričel oče iskati, toda brez uspeha. Zasledoval je njihove stopinje in prišel do izvira, iz katerega je pilo vodo devet jelenov. Oče je že dvignil puško, da bi enega izmed njih ustrelil, ko ga je najstarejši, v jelena spremenjeni sin zaprosil, naj ne strelja, kajti drugače ga bodo jeleni ubili s svojim rogovjem. Ko je oče zaslišal glasove svojih sinov, se je razveselil in jih zaprosil, naj se vrnejo domov. Toda sinovi mu niso sledili. »Dragi očka, le pojdi domov k naši materi, toda mi ne gremo s teboj. Naše rogovje ne more skozi vrata hiše, lahko se giblje le v hribih. Naš život se ne more ponašati s srajco, saj lahko živi le sredi zelenja in naša usta ne morejo piti iz kozarcev, ampak le iz izvira.«

Možnosti razlage tega besedila je več, saj lahko sklepamo, da predstavlja delo manifestacije enotnosti z naravo, slavošpev svobodi in morda celo protest proti diktatorskemu Hortyjevemur režimu.

Čeprav izhaja besedilo iz romunske balade, v delu ne najdemo povezave z romunsko folkloro. Zato pa so vidni sledovi, ki vodijo k stari glasbi, k renesančnim motetom in vokalnoinstrumentalnim delom J. S. Bacha. Cantata profana predstavlja vrhunec polifonih spretnosti v Bartókovem ustvarjanju. Oba mešana zbora sestavljata bogat osemstavčni kontrapunkt, ki sloni večinoma na imitaciji in je dopolnjen z instrumenti, ki skladbo polifonsko in imitacijsko barvajo. Orkester predstavlja v glavnem le spremljavo zboru in solistom in se redko predstavi v svoji celotni zasedbi.

Skladbo sestavljajo trije stavki, ki prehajajo brez premora drug v drugega. Najširše zastavljen je prvi stavek, ki pričanja z imitacijskimi vstopi v godalih. Pridružijo se pihala, s čimer skladatelj motive kromatično obarva. Zvočno gradivo kantate ni enotno, saj niha med čisto diatoniko in tehniko kromatične rotacije. Drugi del prvega stavka, ki predstavlja lov, je živahno ritmičen: nad orkestrom se razvije štiriglasna fuga v zboru. V vrhuncu tega dela daje Bartók tudi zboru vlogo tolkal. Zbor se oglašja s posameznimi disonančnimi akordi v neenakomernem ritmu in se izmenjuje z orkestrom. Tretji del opisuje spreminjanje mladeničev v jelene in izraža občutje skrivnostne fantastičnosti; zasičeno harmonijo sestavljajo posamezni melodični motivi, značilni za Bartókovo kromatično rotacijo. Enak žar se nadaljuje tudi v drugem stavku (Andanto). Po kromatičnem uvodu v godalih zapoje zbor kanon, ki mu sledi dialog med očetom in najstarejšim sinom.

Krajši tretji stavek (Moderato) se ponovno vrača k diatonični motiviki prvega stavka. Občutje se umiri in osvetli. Delo zaključuje svetel glas tenorja, ki zapoje ob spremljavi zbora večkrat ponavljajoče se zadnje besede besedila: »Naša usta pijejo le iz čistega vrelca!«

ZNAČILNOSTI BARTOKOVE GLASBE

Kaj je skrivnost, kaj čarobna formula, na osnovi katere ocenjujejo Bartókovo glasbo kot novo in značilno samo zanj? Tri značilnosti so se zlepe v celoto: zvestoba do glasbenega bogastva svojega naroda in sposobnost sprejemanja novega, ki ga je Bartók s svojim velikim znanjem vedno kritično ocenjeval in svojsko preoblikoval. Ne nazadnje moramo omeniti njegovo veselje do nenehnega preizkušanja novih možnosti v oblikovanju in povezovanju posameznih glasbenih prvin.

RITEM

V Bartókovi glasbi zasledimo ritem in vedno znova ritem. Kaže, da je Bartóku ritem pomenil življenjsko silo glasbe in skozi ritem je ostal tudi združen z glasbenim izročilom svojega naroda. V svoji ljubezni do ritmičnega elementa je šel tako daleč, da ni uporabljal ritmičnih poudarkov samo za poudarjanje osnovnih akordnih zvez, ampak je ritem kot element pogosto tudi osamosvojil. Kot ritmično vodilo je uporabljal poleg tolkal tudi instrumente, ki običajno nosijo melodični izraz, kot na primer klavir. V svojih delih je poleg značilnih madžarskih ritmičnih vzorcev uporabil tudi ritmične značilnosti nekaterih drugih narodov (na primer Bolgarov in Romunov). Tako v skladbah večkrat zasledimo pet in osem-osminkne ritme z razdelitvami 3-2-3 osmine in kombinacije 1-3-1-3 osmine. Ta poddelitev je značilna za dežele Podonavja in daje glasbeni govornici svojstven izraz. Prav tako kot je Bartók nanašal melodijo na melodijo, je pogosto tudi nalagal različne ritmične oblike. Vsak glas se na ta način giblje v svojem ritmu, in ustvarja tako imenovano politimijo.

MELODIJA

Kljub temu, da nas v Bartókovi glasbi preseneča nenavaden in raznolik ritem, lahko ugotovimo, da je bil Bartók zelo dober melodik. Njegova melodična linija se odvija po enostavnih zakonitostih melodične gradnje. Kadar se melodija vzpenja, uporablja predvsem zvečane intervale, ko pada, zmanjšane. Čeravno najdemo v njegovih melodijah, tako kot v harmonijah, nekatere »harmonske« tuje tone, sloni melodična linija na že ustaljenih tonskih sistemih: poleg običajnega dura in mola gradi na celotonskih, pentatonskih, modalnih in lestvicah, ki izhajajo iz ljudske glasbe. Le redko je pisal melodije, ki jih je gradil na dvanajsttinskem sistemu.

65 Kot dober poznavalec gradnje melodičnih linij je le-te večkrat povezoval po ustaljenih zakonitostih kontrapunkta.



MED ZBIRANJEM SLOVAŠKIH NARODNIH PESMI LETA 1908



S SINOVOMA BELO IN PETROM

HARMONIJA

Skladatelj Bartók se ima marsikaj zahvaliti tudi pianistu Bartóku, saj je pianistična tehnika močno vplivala na njegov slog. Bartókova glasba je v svojem bistvu nadaljevanje glasbene govornice njegovih predhodnikov in pomeni le razširitev že znanega harmonskega jezika. Skladatelj se še v romantizmu gradili akorde na zaporedju terc, medtem ko je Bartók pogosto uporabljal akorde, ki jih je gradil na podlagi kvarte, pa tudi sekunde. Iz harmonije vemo, da so posamezni akordi v določenih medsebojnih odnosih. Tako doživimo, na primer, akord na prvi stopnji durove ali molove lestvice kot trdno osnovo, v katero se razvežejo akordi subdominante ali dominante, kakor imenujemo akorde na četrti in peti stopnji lestvice. Tudi Bartók je ta razmerja večinoma ohranil, pa čeprav je svoje akorde raznovrstno oblikoval. Tako se je tudi iz najbolj oddaljenih tonaliteta vračal k osnovnemu tonalnemu izhodišču.

V Bartókovi glasbi pogosto zasledimo akorde, ki imajo dvojni pomen, saj lahko isti akord, kot na primer c-e-g, najdemo tako na prvi stopnji C-dura kot na peti stopnji F-dura, pa še marsikje drugje. Možnosti prehajanja iz tonalitete v tonaliteto na osnovi mnogovrstnosti akordov so uporabljali že skladatelji pred njim, toda Bartók se je te lastnosti prav posebno zavedal. Poleg navedenih harmonskih značilnosti je skladatelj pogosto uporabljal tudi tako imenovane harmonske tuje tone, ki niso neposredno povezani s kakim akordom pa vendar dajejo svojstveno barvo. Tako je Bartók v svojem delu še vedno ostajal v okviru tonalnosti, pa čeprav je pogosto osnovno tonaliteto, akord ali ton, razumel le kot tonalno središče skladbe.

OBLIKE

Kot je Bartók svojstven v uporabi ritma, melodije in harmonije, je značilen tudi v oblikovni gradnji. Njegova tematika izhaja iz dveh ali treh osnovnih motivov, ki služijo za ključno gradivo skozi celotno skladbo. Bartók svojstven v uporabi ritma, melodije in harmonije, je značilen tudi v oblikovni gradnji. Njegova tematika izhaja iz dveh ali treh osnovnih motivov, ki služijo za ključno gradivo skozi celotno skladbo. Bartók je ohranil skladateljsko načelo kontrastnih tem oziroma motivov, in večino del lahko delimo na jasno izražene celote. Kljub temu, da je oblikovno v glavnem ohranil klasično zapuščino, je včasih uporabljal simetrično obliko mostu, kot na primer v Četrtem godalnem kvartetu. Rdeča nit, ki se vleče skozi celotni Bartókov opus, je mnogovrstna sposobnost, s katero je združeval bistvo glasbene zapuščine svojega naroda z najvišjimi dosežki evropske glasbe.

MONIKA KARTIN IN ALENKA KERŠOVAN





SLOVARČEK MANJ ZNANIH BESED IN GLASBENIH IZRAZOV

A

ACCELERANDO — (it.) oznaka za postopno pospeševanje tempa.

AGITATORSTVO — dejavnost pridobivanja ljudi za politične ali ideološke namene.

AGOGIKA — izraz za različne spremembe predpisanega tempa v izvajanju glasbenega dela, eden od elementov interpretacije v smislu globlje izraznosti. Največkrat se razvija vzporedno z dinamiko.

ASKEZA — spokorniški način življenja, vzdržno življenje.

ATONALNOST — ena stilnih značilnosti sodobne glasbe. Glasbeno delo ne temelji več na tonalnih odnosih klasičnih harmonskih funkcij posameznih akordov na posameznih stopnjah lestvic niti v odnosu do prevlade enega osrednjega tona.

AVANTGARDA — (fr. predhodnica) skupina ali posamezniki, ki so predhodniki idej novih ali najnovejših gibanj, prekinjajo s tradicijo in iščejo nove možnosti razvoja. V glasbi sodijo v avantgardo skladatelji, ki so že od začetka 20. stoletja prispevali k ustvarjanju novega glasbenega izraza, v ožjem smislu pa je s tradicijo prekinila šele generacija po drugi svetovni vojni.

B

BACH JOHANN SEBASTIAN — 1685—1750, nemški skladatelj, organist, čembalist in dirigent, kantor Tomaževe cerkve v Leipzigu. Mojster baročne polifonije je dal kanonu in fugi klasično popolnost, izreden v harmonskem oblikovanju baročne glasbe. Napisal veliko število skladb: 4 pasijone, 224 cerkvenih in posvetnih kantat, 6 Brandenburških koncertov, koncerte in solistična dela za različne instrumente in orgle.

BAGATELA — (fr. nekaj malenkostnega, nepomembnega) krajša skladba, največkrat za klavir, formalno dvodelna ali tridelna pesemska oblika.

BALADA — 1. v izvoru plesna pesem v srednjeveškem provansalskem in italijanskem pesništvu, pozneje tudi epsko-lirska pesem z močnimi dramatičnimi prvini. 2. samospjev, arija z dramatičnim besedilom, lahko tudi instrumentalna skladba brez ustaljene oblike.

BAROK — monodični in polifoni slog od konca 16. do sredine 18. stoletja. Zanj je značilna uvedba dur-mol harmonskega sistema in generalnega basa, virtuoznost, čustvena statičnost in vsebinski kontrasti. Instrumentalna in vokalno-instrumentalna glasba prevladuje, glavne oblike so opera, oratorij, kantata, suita, fuga in concerto grosso ter koncert. Najpomembnejši predstavniki baroka v glasbi so: J. S. Bach, G. P. Haendel; Monteverdi, Corelli, D. Scarlatti, Vivaldi; Lully, Couperin, Rameau; H. Purcell.

BEETHOVEN LUDWIG VAN — 1770—1827, nemški skladatelj in pianist, ki je večino življenja prebival na Dunaju, velikan glasbene umetnosti. Zaključuje obdobje klasicizma in pričenja obdobje romantizma. Napisal je 9 simfonij, 5 koncertov za klavir in

orkester, violinski koncert, skladbe za različne sestave komorne glasbe, 10 violinskih sonat, 32 klavirskih sonat, uverture, edino opero *Fidelio*.

BITONALNOST — hkratna uporaba dveh tonalitet, ena od slogovnih značilnosti glasbe 20. stoletja.

BRAHMS JOHANNES — 1833—1897, nemški skladatelj in pianist, mojster romantične simfonije. Poleg štirih simfonij napisal veliko število del s področja komorne in klavirske glasbe, več koncertov za klavir, violino in čelo, samospeve in zборе.

BURLESKA — instrumentalna, največkrat klavirska skladba norčavega in razigranega razpoloženja.

BUSONI FERRUCCIO — 1866—1924, nemško-italijanski skladatelj, pianist in glasbeni pedagog, pomemben še predvsem kot teoretik nove glasbene estetike.

C

CELESTA — instrument s klaviaturo, ki je na zunaj podoben pianinu, namesto strun ima kovinske ploščice.

CELOTONSKI CLUSTER — cluster (glej), v katerem so toni, ki ga sestavljajo, med seboj oddaljeni za veliko sekundo tj. za cel ton.

CHOPIN FREDERIC — 1810—1849, poljski skladatelj in pianist, mojster romantične, nacionalno občutene klavirske glasbe (mazurke, etude, preludiji, balade, nokturni, sonate, poloneze, valčki), tudi 2 koncerta za klavir in orkester.

CIACCONA — baročna glasbena oblika v tridobnem taktu, ki jo sestavlja niz variacij neke teme. Pojavlja se pretežno v zgornjem glasu ali pa kot ostinatni bas (glej »ostinato«).

CIGANSKA LESTVICA — posebna vrsta lestvice vzhodnega izvora, ki se uporablja v ciganski glasbi. To je harmonska molska lestvica z zvišano 4. stopnjo (npr. c, d, es, fis, g, as, h, c).

CIMBALIST — instrumentalist, ki igra na cimbale, ciganski ljudski instrument perzijskega izvora; na kromatično uglasene kovinske strune udarja s paličicama.

CIKLUS — skupina medseboj povezanih del z istim naslovom.

CLUSTER — (an. skupina, grozd — izg. klaster) skupina tonov, ki zvane hkrati in so znotraj danega obsega med seboj oddaljeni za malo ali veliko sekundo. Najmanjši obseg clustra je terca. V zvočnem vtisu se izgublja občutek višine tona, nastaja pa nova kvaliteta: zvočna barva, ki meji že na šum.

CODA — (iz it. cauda — rep) sklepni del stavka ali skladbe, ki ustreza epilogu v slovstvu. Lahko je tesneje povezana s tematskim materialom prejšnjega dela ali pa bolj samostojna.

CONCERTO GROSSO — večglasni instrumentalni koncert, ki je zasnovan na principu izmenjavanja in dopolnjevanja skupine solistov (concertino) in orkestra (ripieno, tutti). Izoblikoval se je koncem 17. in v 18. stoletju, glavni predstavniki so: A. Corelli, G. F. Haendel in J. S. Bach. Predhodnik koncerta.

Č

ČARDAŠ — madžarski ljudski ples, ki se je dokončno izoblikoval v 19. stoletju. V dvodelni meri (2/4 ali 4/4) s karakterističnim ritmom je običajno dvodelen, prvemu počasnemu delu (*lassù*) sledi temperamentni ples parov (*friss*). Včasih se pojavlja tudi v tridelni obliki, med oba omenjena dela se vključi še hitri del (*gyors*).

D

DA CAPO AL FINE — (it.) oznaka za ponavljanje določenega dela skladbe od začetka (DA CAPO) do oznake FINE (konec).

DEBUSSY CLAUDE — 1862—1918, francoski skladatelj, utemeljitelj glasbenega impresionizma. Njegova najpomembnejša dela so orkestralna: Preludij k favnovemu popoldnevu, Nokturni, Morje, Podobe, Igre in opera *Pelleas in Melisanda*; pisal tudi komorno in klavirsko glasbo.

DEGAS EDGAR — 1834—1917, francoski slikar in kipar, impresionist, upodabljal je zlasti telesa v gibanju: ples, konjske dirke.

DELIUS FREDERICK — 1862—1934, angleški impresionistični skladatelj, avtor orkestralne, koncertantne in komorne glasbe.

DIALOG — (gr.) dvogovor, pogovor med dvema osebam ali skupinama.

DIATONIČNA MODULACIJA — modulacija (glej) preko sozvočja, ki je lastno prvotni tonaliteti in ciljni tonaliteti. Ta skupni akord se pojavlja na različnih stopnjah omenjenih tonalitet.

DIDAKTIČEN — poučen, sloneč na načelih didaktike (gr.), tj. nauka o poučevanju.

DINAMIKA — stopnja jakosti zvoka in tona, ena od najmočnejših sredstev izraznosti v glasbi. Osnovne oznake so piano (p, it. tiho), mezzoforte (mf, it. srednje močno) in forte (f, it. močno). Ostale oznake pomenijo stopnjevanje v eni ali drugi smeri.

Razen tega pozna glasbena teorija tudi oznake za postopno naraščanje (*crescendo*) ali poemanje jakosti (*decrescendo*, *diminuendo*).

D'INDY VINCENT — 1851—1931, francoski skladatelj, učenec Cesarja Francka, navdušen privrženec Wagnerjeve glasbe, ustanovitelj in profesor pariške glasbene akademije.

DISONANCA — v tradicionalni harmoniji neubranost glasov, ki na poslušalca deluje neprijetno, ena od osnov tonalnih odnosov. Pojem disonance se je v zgodovini večkrat spreminjal.

DIVERTIMENTO — ciklična instrumentalna glasbena oblika 18. stoletja, vedrega značaja in vsebine.

DOHNANYI ERNŐ — 1877—1960, madžarski skladatelj, pianist in dirigent, poleg Bartóka in Kodályja najpomembnejši madžarski sodobni skladatelj. Slogovno novoromantik, pisal vse zvrsti glasbenih oblik, najbolj uspešen s komornimi glasbenimi deli.

DORSKA LESTVICA — ena od starocerkvenih lestvic, oz. tonskih načinov (d, e, f, g, a, h, c, d).

DRUGA DUNAJSKA ŠOLA — skupina skladateljev, zbranih okrog Arnolda Schoenberga, ki so razvili teorijo 12-tonske glasbe in po njej oblikovali svoja dela. Vanjo sodijo: Arnold Schoenberg, Alban Berg in Anton Webern.

DVANAJSTTONSKI CLUSTER — cluster (glej), ki obsega vseh 12 tonov kromatične lestvice.

E

EKSOTIČNO — vse, kar je tuje, čudno, redko ali nenavadno; čezmorsko.

EKSPOZICIJA — prvi del sonatnega stavka (glej »Sonatni stavek«).

EKSPRESIONIZEM — slog v glasbi 20. stoletja, ki poudarja in celo predimenzionira osebne duševne vzgibe. Zato zavrača tradicionalne skladateljske šablone in prehaja v ostre dinamične in agogične kontraste ter je nemiren, napet izraz doživetij.

EKSPRESIVEN — izrazno bogat, izrazit, poudarjen.

ENCIKLOPEDIJA — poučen slovar, ki podaja sistematičen, po abecedi in po strokah urejen pregled znanja v vseh (splošna) ali s posameznih področij (strokovna enciklopedija).

ENHARMONIČNA MODULACIJA — (glej modulacija), pri kateri akord izhodiščne tonalitete s enharmonsko spremembo (glej) enega ali več tonov postane akord z določeno funkcijo v ciljni tonaliteti.

ENHARMONSKA SPREMEMBA — teoretična sprememba zapisa istega tona, ki ga omogoča današnji temperirani sistem (npr. cis = des) in je osnova za razširjanje tonalne harmonije.

EOLSKA LESTVICA — lestvica enega izmed starocerkvenih tonskih načinov (a, h, c, d, e, f, g, a).

ESTETIKA — nauk o čutnih zaznavah, nauk o lepem in grdem, zlasti v umetnosti.

ETNOGRAF — raziskovalec s področja etnologije (gr.), ki zapisuje in proučuje materialno, socialno in duhovno kulturo nekega plemena, ljudstva ali naroda.

ETUDA — (fr. vaja, študija) instrumentalna skladba, ki je namenjena študiju tehnike igranja na posamezni instrument. Koncertna etuda je različno oblikovana virtuoza skladba, največkrat za klavir, ki je lahko tudi muzikalno pomembna.

F

FANFARA — 1. glasbeni klic, ki ga izvajajo običajno trobila, navadno ga uporabljajo kot uvod v slovesnost, svečanost. 2. trobenta brez ventilov.

FILOLOG — raziskuje jezik in književnost, da bi tako spoznal značilnosti ljudstva ali njegove kulture. Iz filologije (gr.) sta se razvila jezikoslovje in literarna teorija.

FOĽKLORIST — raziskovalec ljudske materialne duhovne kulture, na glasbenem področju se imenuje tudi glasbeni narodopisec, etnomuzikolog.

FONETIK — se ukvarja s fonetiko (gr.), naukom o glasovih v nekem jeziku, o izgovoru.

FONOGRAM — priprava za snemanje in reproduciranje zvoka, ki jo je iznašel leta 1877 Thomas Alva Edison. Ostra igla, ki je nihala v ritmu zvočnih valov, je vrezovala zapis na kositrn valj ali pa na valj, obložen z voskom. Predhodnik današnjega gramofona.

FRAGA — vsebinsko in smiselno zaokrožena glasbena misel.

FRIGIJSKA LESTVICA — starocerkvena lestvica (e, f, g, a, h, c, d, e).

FUGA — ime in oblika polifone skladbe z eno temo, (enojna fuga), ki se je razvila iz ricercara. Ekspoziciji s točno določeno shemo sledita izpeljava in coda, vmes pa so medigre z različnim muzikalnim gradivom.

FUGATO — del skladbe, ki ima značilnosti ekpozicije fuge.

G

GLISSANDO — (fr. glisser — drseti) najhitrejša pasaža zaporednih tonov, ki se izvaja z drsenjem prsta po struni godala, harfe ali tipkah klavirja.

GROTESKA — 1. v literaturi mešanica nenavadnih, komičnih, ironičnih in popačenih podob z globljim smislom, 2. v plesni umetnosti karikiranje s pretiranim popačenim načinom gibanja.

GROTESKEN — nenavaden, spačen, izmaličen.

H

HABSBURŽANI — ena najstarejših vladarskih dinastij v Evropi, v Avstriji in na Hrskem so vladali do 1918. Dosledno so zatirali in germanizirali negermanske narode.

HARFA — solistični in orkestrski instrument, na katerem proizvajamo tone z brenkanjem po strunah. Na trikotni okvir z resonatorjem so pripete kovinske strune, ki se s posebnim mehanizmom s pedali lahko krajšajo in s tem ustrezno spreminjajo višino tona.

HINDEMITH PAUL — 1895—1963, nemški skladatelj, violist, dirigent in glasbeni teoretik, izrazit polifonik in utemeljitelj posebnega harmonskega sistema, ki ni grajen po tercah. Najpomembnejša dela s področja komorne in solistične (godalni kvarteti, Ludus tonalis) ter orkestralne glasbe (slikar Mathis); opere, baleti, zbori.

HOMOFONIJA — večglasje z izrazito melodijo, ki je največkrat v zgornjem glasu, drugi glasovi pa jo akordično in ritmično spremljajo in podpirajo. Najbolj izrazita homofonija je monodični stil 17. stoletja.

HORTHY MIKLOS — 1868—1957, madžarski fašistični politik, ki je od 1920 do 1944 na Madžarskem vodil fašistično diktaturo.

IMITACIJSKA TEHNIKA — način komponiranja, na katerem temelji večina polifonskih glasbenih oblik (kanon, fuga). Glasbena misel — tema (ali proposta), se po nekaj takih enaki sli spremenjena pojavi v drugem glasu kot odgovor — risposta.

IMPRESIONIZEM — 1. v slikarstvu smer, ki je nastala ob koncu 19. stoletja v Franciji. Pomeni nov način upodabljanja resničnosti, s katerim so vtisi neke podobe z igro svetlobe bolj nakazani kot natančno prikazani. Glavni predstavniki impresionizma so Monet, Manet, Degas in Renoir. V Sloveniji se pojavi impresionizem po 1900 (Jakopič, Grohar, Jama, Sternen).

2. v glasbi slog konca 19. in začetka 20. stoletja, ki ga je izpopolnil Claude Debussy. Za impresionistične skladbe je značilna opustitev funkcionalnih odnosov med akordi, harmonske barve, eksotični tonski sistemi in podajanje razpoloženj namesto romantičnega izpovedovanja čustev. Prevladuje instrumentalna glasba v prostih pesemskih oblikah.

IMPROVIZACIJA — 1. nastop brez priprave, sprotno ustvarjanje in izvajanje glasbe, 2. naslov instrumentalne skladbe starega značaja.

INSTRUMENTACIJA — 1. postopek, s katerim razdeli skladatelj muzikalno gradivo neke skladbe takega značaja med instrumente oz. instrumentalne skupine, 2. veda o tem postopku.

INTERVAL — razmerje med višinama dveh tonov, ki ga v glasbeni teoriji imenujemo z latinskimi vrstilnim števnikom, glede na stopnje v diatonični lestvici, ki jih obsega (npr. prima, sekunda itd.). V akustiki je interval razmerje med frekvencama (število nihajev na časovno sekundo) dveh tonov.

IRONIJA — (gr.) prikrit posmeh, zlasti če kdo govori nasprotno od tistega, kar misli.

IZPELJAVA — srednji del sonatnega stavka (glej Sonatni stavek).

K
KANON — ime in oblika skladbe ali postopka, kjer izvajajo vsi glasovi zapored isto melodijo v določenem intervalu in časovnem razmaku.

KANTATA — glasbeno delo v več delih za enega ali več solističnih glasov, zbor in orkester.

KITICA — v pesništvu, zaključena ritmična in miselna enota, sestavljena iz več enakih ali neenakih verzov. Stalne kitične oblike imajo določeno shemo, ki jo določa vrsta in število verzov ter rima.

KLASICIZEM — homofoni slog 2. polovice 18. do začetka 19. stoletja. Zanj so značilni: oblikovna preglednost, motivično delo, čustvena zadržanost ter prevladovanje instrumentalne glasbe. V tem obdobju doseže svojo popolnost sonatni stavek ter obliki sonate in simfonije, močan poudarek je tudi na opernem ustvarjanju. Središče klasicizma je Avstrija, kjer so se v tako imenovani dunajski šoli zbrali trije najpomembnejši skladatelji tega sloga: Haydn, Mozart in Beethoven. Predhodnik klasicizma je galantni stil, ki so ga gojili Francozi in Italijani ter sinovi J. S. Bacha.

KODALY ZOLTAN — 1882—1967, madžarski skladatelj in folklorist, eden glavnih predstavnikov madžarske nacionalne šole. Od orkestralnih del je še zlasti pomembna suita Hary Janos, ustvarjalec mnogih komornih del in kantat ter še zlasti zborovske glasbe; vodilni glasbeni pedagog v svetovnem merilu.

KOLORIT — barvitost, zvočne značilnosti skladbe, skladatelja ali sloga.

KOMORNA GLASBA — skupno ime za skladbe, namenjene manjšim instrumentalnim zasedbam, kjer je vsak posamezni instrument solist. V širšem pomenu izvajajo komorno glasbo tudi manjše orkestralne zasedbe.

KONTRAPUNKT — tehnika večglasnega komponiranja, kjer dva ali več glasov kombiniramo po dogovorjenih načelih, vendar glasovi ohranjajo samostojno melodično linijo.

KONTRAST — močno, izrazito nasprotje; očitna razlika, zlasti med barvami, akordi.

KORAL — v prvotnem pomenu starokrščansko enoglasno obredno petje (gregorijanski koral), pozneje imajo ta naziv tudi protestantske cerkvene pesmi.

KOREOGRAF — 1. plesni mojster, umetniški vodja baletne skupine, ki ustvarja podobo baletne predstave. 2. zapisovalec ali raziskovalec plesa in plesnih figur ljudskega ali umetniškega izvora.

KOSSUTH LAJOS — 1802—1894, vodja madžarskega narodnega gibanja v marčni revoluciji.

KROMATIČNA MODULACIJA — modulacija, pri kateri v sozvočju izhodiščne tonalitete zvišamo ali znižamo (alteriramo) enega ali več tonov, da postanejo sestavni del sozvočja ciljne tonalitete.

KROMATIČNA ROTACIJA — ena od posebnosti glasbe 20. stoletja. Vsi harmonski postopi težijo k nekemu tonalnemu središču, ki pa je imaginarno, saj v skladbi nikoli ne zazveni.

KROMATIKA — 1. spreminjanje (zviševanje ali zniževanje, enojno ali dvojno) osnovnih stopenj diatonske lestvice. 2. odstopanje od nekega lestvičnega modela (dura ali mola) v melodiji ali sozvočju.

KSILOFON — instrument iz skupine tolkal; na uglasene lesene ploščice udarjamo s paličicami.

KUN BELA — 1886—1939, madžarski politik in ustanovitelj KP Madžarske, eden voditeljev madžarske sovjetske republike leta 1919.

KVARTNI AKORD — sozvočje samih intervalov kvarte, ki so postavljene ena nad drugo. Uporabljati so jih začeli v 20. stoletju.

KVARTOLA — skupina štirih not enakih ritmičnih vrednosti, ki nadomestijo trajanje ene ali več dob tridobnega takta.

KVARTSEKSTAKORD — sozvočje, ki je sestavljeno iz osnovnega tona, kvarte in sekste, tretji obrat trizvoka.

KVINTOLA — skupina petih not enakih ritmičnih vrednosti, ki nadomestijo trajanje ene ali več dob dvodobnega ali tridobnega takta.

L

LIBRETO — (it. libretto — knjižica) posebej prirejena tekstovna predloga opernega ali operetnega dela.

LINEAREN — premočrten, enosmeren.

M

MAETERLINCK MAURICE — 1862—1949, belgijski valonski književnik, Nobelov nagrajenec leta 1911, simbolist (Peleas in Melisanda, Sinja ptica); vplival tudi na Cankarja.

MALLARME STEPHAME — 1842—1898, francoski simbolistični pesnik, ki je s svojo muzikalno poezijo vplival na sodobno evropsko književnost (Favno popoldne).

MANET EDOUARD — 1832—1883, francoski impresionistični slikar, ki je slikal zlasti portrete in krajine.

MARČNA REVOLUCIJA 1848 — zahteve po liberalnih svoboščinah in ukinitvi fevdalizma so pripeljale tudi v Avstroogrske do revolucije, ki se je začela na Dunaju 13. marca 1848. V zvezi s to revolucijo je prišla na Ogrskem na vlado reformna stranka srednjega plemstva, ki pa ji je šlo za močno centralizirano in pomadžarjeno Ogrsko. Reakcija na marčno revolucijo v Avstro Ogrski je bila oktroirana ustava in diktatura Bachovega absolutizma od 1849 do 1859.

MARTELLATO — način igranja instrumenta, ko je treba izvajati kratke in ostre tone. Pri godalih se izvaja martellato s kratkim potezanjem konice loka, na klavirju pa z močnimi udarci iz zapestja ali komolca.

MAZURKA — poljski narodni ples v tridobni meri s karakterističnim punktiranim ritmom in pogostimi naglasi na drugi ali na tretji dobi takta.

METRUM — (lat. mera) stalna razporeditev težkih in lahkih dob v taktu ali pesniškem verzu.

MINIATURA — 1. slika v knjigi ali zelo majhna slika, 2. drobna instrumentalna skladba brez predpisane oblike.

MODALNI MOTIV — motiv, ki temelji na značilnostih melodične in harmonske strukture starocerkvenih tonovskih načinov.

MODULACIJA — harmonski prehod iz ene tonalitete v drugo preko skupnih akordov (npr. iz C-dura v A-dur). Poznamo diatonične, kromatske in enharmonske modulacije.

MONET CLAUDE — 1840—1924, francoski slikar, mojster impresionističnega slikarstva, ki je dal gibanju tudi ime. Značilen je po igri menjajoče se svetlobe v krajinah in po svežih barvah.

MOTO — geslo na začetku knjige ali poglavja, navadno v zvezi z vsebino.

MOZART WOLFGANG AMADEUS — 1756—1791, avstrijski skladatelj in pianist, osrednja osebnost dunajskega klasicizma. Največ njegovih del je s področja opere (Figarova svatba, Don Juan, Čarobna piščal), simfonične (48 simfonij) koncertantne (25 klavirskih, 7 violinskih koncertov), komorne in solistične glasbe; samospevi, arije, cerkvena glasba (Requiem).

O

ODA — slovesna, zanosna lirska pesem v strogi kitični obliki.

ORKESTRACIJA — postopek ali veda o prirejanju kaknega glasbenega dela za orkester.

ORNAMENTIKA — 1. okrasje, liki in podobe, ki služijo kot okras različnih stvari. 2. okraševanje tonov s posebnimi figurami.

OSTINATO — ponavljanje kratkega, ritmično izrazitega motiva, običajno v basu.

P

PANTOMIMA — gledališka igra z gibi in mimiko ob glasbeni spremljavi ali brez nje.

PASAŽA — kratka glasbena figura v naglem tempu.

PASTORALEN — 1. pastirski; ki se tiče preprostega pastirskega življenja. 2. idiličen, preprost.

PATOS — (gr. trpljenje, muka) strastna vznesenost ali navdušenost, zanos, pretirana čustvenost ali slovesnost.

PAVKE — orkestrski instrument iz skupine tolkal, čez kovinski kotel napeto kožo lahko uglasimo, obseg je od F do f. V orkestru se navadno uporabljajo v paru, lahko tudi več.

PANTATONIKA — (gr.) lestvica petih tonov, običajno sestavljena iz samih celih tonov.

PIZZICATO — oznaka za način igranja na godalih, brenkanje na struno. Nasprotna od pizzicato je oznaka **COL ARCO** (z lokom).

POLIFONIJA — način večglasja, v katerem so vsi glasovi melodično in ritmično samostojni, vendar harmonsko soodvisni.

POLITONALNOST — hkratno zvenenje različnih tonalitet, najpreprostejši način je bitonalnost.

POLKA — češki ljudski ples vedrega značaja in živega tempa v dvodobni meri z naglašeni ritmičnimi figurami.

POSTROMANTIČNA SIMFONIJA — oblika simfonije, ki se je razvila v obdobju zaključevanja romantike, gojila sta jo zlasti Gustav Mahler in Richard Straus. Njene značilnosti so razširitev in razkrajanje ustaljene oblikovne sheme, razširjena tonalnost in kromatizem ter povečanje orkestralnega aparata.

PPP — (it. *pianissimo possibile*) dinamična oznaka za kar je mogoče tiho izvajanje glasbe.

PRELUDIJ — do 18. stoletja monotematična instrumentalna predigra, pozneje navadno klavirska skladba v pesemski obliki.

PRIMAŠ — 1. prvi violinist v orkestru, 2. vodja madžarskega narodnega ansambla.
PROKOFJEV SERGEJ — 1891—1953, ruski skladatelj in pianist, mojster moderne opere (Zaljubljen v tri oranže) in baleta (Romeo in Julija), veliko del tudi z drugih področij (Klasična simfonija, glasbena pravljica Peter in volk).

R

RADIKALIZEM — 1. korenitost, temeljitost, skrajnost in brezobzirnost pogledov, 2. gibanje, ki si zastavlja skrajne cilje.

RAKOV POSTOP — eden od principov imitacijske tehnike. Tema začne s svojim zadnjim tonom in konča z začetnim.

RAPSODIJA — običajno instrumentalna skladba, komponirana po narodnih napevih ali v duhu ljudske glasbe, po svoji gradnji je svobodna, sorodna fantaziji.

REFREN — (fr.) 1. pripev, redno ponavljanje besed ali stavkov (verzov) na koncu kitičce, 2. del skladbe, ki se stalno ponavlja.

REMINISCENCA — (lat.) nejasen spomin, nehoten, nezaveden odmev tujega dela v skladbi.

RENOIR PIERRE-AUGUSTE — 1841—1919, francoski slikar, eden glavnih mojstrov impresionizma, slikar portretov, aktov, krajin in prizorov iz meščanskega življenja.

REPRIZA — tretji del sonatnega stavka (glej Sonatni stavek).

RIMBAUD ARTHUR — 1854—1891, francoski pesnik, ki je z izvirno liriko in vizionarnimi razmišljanji močno vplival na simbolizem in na vse sodobne pesniške generacije.

RITORNELLO — (it.) del skladbe, ki se stalno ponavlja, lahko tudi instrumentalna medigra.

RONDO — oblika skladbe, ki se je razvila iz francoske srednjeveške plesne pesmi s pripevom. Glavna tema, ki se imenuje refren (A), se večkrat ponavlja, vedno v osnovni tonaliteti, med ponavljanji pa se pojavlja različno glasbeno gradivo (B, C...) Primer sheme: A B A C A.

S

SCHOENBERG ARNOLD — 1874—1951, avstrijski skladatelj in pedagog, utemeljitelj dodekafonije, komponiral na področju opere (Mozes in Aron), orkestralne in komorne glasbe (komorni simfoniji, Ozarjena noč), klavirske glasbe in kantate (Gurrelieder).

SCHUMANN ROBERT — 1810—1856, nemški skladatelj, najpomembnejši na področju romantične klavirske glasbe (Carneval, Fantazija) in samospeva (ciklus Pesnikova ljubezen); simfonije, koncert za klavir.

SEKSTOLA — skupina šestih not enakih ritmičnih vrednosti, ki nadomestijo trajanje ene ali več dob dvodelnega takta.

SEPTOLA — skupina sedmih not enakih ritmičnih vrednosti, ki nadomestijo trajanje ene ali več dob dvodobnega ali tridobnega takta.

SERIJALNOST — kompozicijska tehnika, ki se je po 1950 razvila iz dodekafonije. Nekatere ali vse prvine tonskega ustvarjanja (višina, trajanje, dinamika in barva tona) so razporejene v prosto izbrana zaporedja, po katerih se skladatelj v skladbi strogo ravna in jih preoblikuje po znanih postopnih imitacijske tehnike.

SIMBOLIZEM — literarna smer druge polovice 19. stoletja v povezavi z dekadenco, nadaljuje se še v 20. stoletju. V nasprotju z realizmom in naturalizmom je zavrgla posnemanje stvarnosti, predmet literarnega ustvarjanja naj postane duhovni svet, stvarni pojavi pa samo simboli za predstavitev neizrazljivega. Veliko pozornosti posvečajo simbolisti zvočnosti, ritmu in melodiji jezika.

SIMFONIČNA PESNITEV — enostavna simfonična skladba s programsko vsebino, uvedel jo je Franz Liszt.

SINKOPA — premik metričnega poudarka s težke na lahko dobo v taktu.

SOCIOLOG — raziskovalec s področja sociologije, vede o družbi, njenih oblikah, zakonitostih in razvoju. Specialne sociologije se nanašajo na povezovanje sociologije s posameznimi drugimi znanstvenimi panogami (sociologija kulture, glasbe ipd.).

SOLO — 1. glas v zboru ali orkestru, ki s spremljavo ali brez nje izvaja glasbeno misel (nasprotje — tutti), 2. skladba za enega izvajalca.

SONATNA OBLIKA — ciklična skladba, ki se je izoblikovala v obdobju klasicizma.

SONATNI STAVEK — značilni stavek sonatne oblike. Sestavljajo ga trije deli: ekspozicija, izpeljava in repriza. Ekspozicija prinaša dve glavni temi, ki sta med seboj kontrastni. V izpeljavi se obe temi melodično in harmonsko spreminjata, v reprizi pa se spet pojavita v osnovni tonaliteti. Pogosto te tri dele uvaja uvod in jim sledi sklepni del, coda. V sonatnem allegro so napisani prvo, včasih tudi sklepni stavki klasicističnih sonat in simfonij, lahko pa so tudi samostojne glasbene oblike (uvertura).

STACCATO — glasbena oznaka (pika nad noto), ki pomeni čim krajše izvajanje označene note ne glede na njeno dejansko vrednost.

STRAUSS RICHARD — 1864—1949, nemški skladatelj in dirigent. Najpomembnejša dela je ustvaril na področju simfonične pesnitve (Don Juan, Smrt in poveljčanje, Till Eulenspiegel) in glasbene drame (Saloma, Kavalir z rožo). Razen tega je pisal še orkestralno glasbo, koncerte in samospeve.

STRAVINSKI IGOR — 1882—1971, ruski skladatelj je ena vodilnih osebnosti evropske glasbe 20. stoletja. Napisal je več baletov (Petruška, Pomladno obredje, Žar ptica), orkestralna in vokalno-instrumentalna dela (Kralj Edip).

SUITA — preprosta ciklična oblika, sestavljena iz najmanj treh stavkov, ki po pravilu nimajo formalne povezanosti (npr. vrsta različnih plesov, miniaturn ipd.).

Š

ŠOSTAKOVIČ DMITRIJ — 1906—1975, ruski skladatelj, pianist in glasbeni pedagog, mojster sodobne simfonije in godalnega kvarteta, razen tega pisal še koncerte, opere in klavirsko glasbo.

T

TAM-TAM — instrument kitajskega izvora, podoben gongu. Na kovinsko ploščo s privrhanim robom udarjamo z oblazinjenim kladivcem, njegov ton nima določene višine.

TOM-TOM — instrument iz skupine tolkal, ozek pokončni boben kitajskega izvora.

TONALITETA — značilni harmonski pojavi znotraj enega tonskega načina.

TONSKI NAČIN — Shema durove ali molove lestvice, ki je lahko grajena na kateremkoli izmed poltonov.

TREMOLO — (it.) hitro izmenično ponavljanje enega ali več tonov, ki se uporabljajo največ v instrumentalni literaturi (klavir, tolkala). Pri pevcih pomeni tremolo tresenje glasu.

TRIANGEL — (trikot), instrument iz skupine tolkal; kovinski trikotnik, je na eni strani odprt. Na triangel igramo s kovinsko paličico, njegov zven nima točne intonacije.

TRILČEK — glasbeni okrasek, izmenjavanje osnovnega tona z malo ali veliko zgornjo sekundo.

TRIPTIHON — tridelna slika, zložljiva podoba iz več delov.

TRITONUS — ime za interval, ki obsega tri cele tone (tj. zvečana kvarta).

TUTTI — 1. vsi glasovi zbora ali orkestra, 2. v koncertu grossu večja skupina instrumentalistov nasporti manjši skupini solistov.

U

UNISONO — sozvočje dveh ali več glasov na istem tonu, lahko tudi v intervalu oktave.

V

VALČEK — ples avstrijskega izvora v 3/4 taktu, hitrega ali počasnejšega tempa, ki se stiliziran pojavlja tudi v umetni instrumentalni glasbi.

VARIACIJA — ime in oblika skladbe ali stavka, kjer sledi temi niz spremenjenih ponovitev. Po načinu spreminjanja ločimo ornamentalne ali formalne (okraševanje teme, spreminjanje ritma in spremljave), karakterne (preoblikovanje vseh značilnosti teme) in kontrapunktične variacije (kontrapunktično delo).

VERLAINE PAUL — 1844—1896, francoski pesnik, ki je z občuteno osebno in razpoložensko ter izredno muzikalično liriko pomembno vplival na simbolizem.

VIRTUOZEN — tehnično popoln, mojstrski.

VITALNOST — življenjskost, življenjska sila, zmožnost za življenje.

VIZUALEN — (lat.) viden, odvisen od vida ali gledanja.

W

WAGNER RICHARD — 1813—1883, nemški skladatelj in dirigent, ki je s svojimi filozofskimi pogledi revolucionarno preoblikoval romantično opero in glasbeno dramo. Dela: Večni mornar, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan in Izolda, Mojstri pevci nürnberški, tetralogija Nibelunški prstan — Rensko zlato, Valkira, Siegfried, Somrak bogov.

WEBER ANTON — 1883—1945, avstrijski skladatelj, katerega značilnost je skrajno zgoščena glasbena govorica. Njegovo delo pomeni višek dodekafonije in osnova serialne glasbe in je izhodišče avantgardne glasbe po letu 1945. Delo: 6 skladb za orkester, kantate, komorna glasba, samospevi.

MARKO STUDEN

OPOMBA

Izraz GLEJ v oklepaju pomeni, da je beseda pred njim pojasnjena na drugem mestu v slovarčku.

Razlaga kratic: an — angleško, fr. — francosko, gr. — grško, it. — italijansko, lat. — latinsko.

SLIKE NA OVITKU

Naslovna stran: Robert Bereny; Béla Bartók, olje, druga in predzadnja stran: Letos so na Madžarskem v založbi Gondolat izšle tri knjižice, v katerih sta avtorja Gink Károly in Keresztury Dezső v pesniškem besedilu in fotografski pantomimi na popolnoma nov način predstavila tri Bartókova odrska dela. Na drugi strani objavljamo nekaj fotografij Ginka Károlyja »Čudežnega mandarina«, na predzadnji pa »Sinjebradčevega gradu«.

glasbena mladina

Izdaja republiška konferenca Glasbene mladine Slovenije. Ureja uredniški odbor: Peter Lipar (glavni urednik), Igor Longyka (odgovorni urednik), Anton Janežič (lektor), Kaja Šivic (sekretarka uredništva), France Anžel (tehnični urednik). Naslov uredništva: Ljubljana, Krekov trg 2-II, tel. 322-367. Tekoči račun pri SDK Ljubljana, št. 50101-678-49381. Tiska Tiskarna Ljudske pravice. Izhaja šestkrat na šolsko leto. Celoletna naročnina 18 din, cena posameznega izvoda 3 din, cena posebne številke 12 din. Oproščeno temeljnega davka od prometa proizvodov po sklepu republiškega sekretariata za informacije 412-1-72, z dne 22. oktobra 1973. Uredniški svet: Mirko Vaupotič (RK ZSMS), Tone Lotrič (ZKPOS), Dušan Vodišek (ZDGPS), Jože Stabej (DGU), Dane Škerl (DSS), Miloš Poljanšek in Ciril Vertačnik (RK GMS), delegacija uredništva (glavni in odgovorni urednik ter sekretarka uredništva). Časopis sofinancirata kulturna skupnost Slovenije in izobraževalna skupnost Slovenije.

SINJEBRADČEV GRAD



Partók Péla