

BÉLA BARTÓK

U19. stoljeću predodžba o mađarskoj glazbi svodila se pretežno na melodijska i ritamska obilježja poznata iz Lisztovih rapsodija i Brahmsovih plesova. Općenito, Nijemci su govorili o »ungarische Weisen« a Francuzi o glazbi »à la hongroise«. Djela mađarskih skladatelja, koji su se ugledali u utjecajne suvremene kompozitore drugih zemalja, napose austrijske, nisu prelazila regionalne granice. Stanje se korjenito promijenilo s pojavom mlade generacije na početku 20. stoljeća, na čelu koje je bio Béla Bartók (1881-1945), danas jedan od klasika toga stoljeća. Posebnost je mađarskog majstora u tome što je on jedini predstavnik modernoga skladateljskog kanona čije je ukupno stvaralaštvo nezamislivo bez folklornoga temelja. Ruskoga folklora ima u Stravinskoga, njemačkoga u Hindemitha, no nijednom od velikih autora nije etno-glazba toliko značila kao Bartóku.

Jedan od korijena te sklonosti, čak umjetničke egzistencijalne potrebe, treba tražiti u životopisu. Mali Béla nije bio gradsko dijete; prvi dvanaest godina proveo je u manjim mjestima, gdje je blizina seoskog utjecaja bio važan element svagdašnjice. Kako je u njegovu zavičaju u južnoj Mađarskoj (danas u Rumunjskoj) bilo nekoliko narodnosti, imao je prilike upoznati folklorne srodnosti i razlike u pjesmama, plesovima, narodnim običajima. U pravom smislu iskonski doživljaj bio je susret s izvornom glazbenom praksom seoskoga življa, osobito mađarskoga i rumunjskoga. To je ona autentična glazba koju je on kasnije, kao etnomuzikolog, pretežno nazivao seljačkom, iako je u svojim znanstvenim publikacijama upotrebljavao i nazive glazbeni folklor i narodna pjesma odnosno narodni ples. Budući da je Bartóku njemački bio drugi jezik, po majci, njegove su folklorne rasprave uglavnom na tom jeziku (na primjer knjiga *Das ungarische Volkslied*, Berlin 1925, jedna od temeljnih studija). U jednom također fundamentalnom radu, objavljenom 1920. godine, rabi pojам seljačke glazbe (*Ungarische Bauernlieder*). Terminologija je utoliko posve određena što sadrži strogu isključivost: Bartók je kao autentičan narodni ili pučki izraz priznavao

samo kolektivno tradicijsko stvaralaštvo u kojemu nema primjesa gradske uporabne glazbe, dakle obrade različitih melodija za zabavu građanskih slojeva. Geosociološki rečeno, Bartók je svojim istraživanjima dokazao da izvornost u njegovu smislu raste s udaljenošću izvorišta od kulturnih obilježja grada. U svom je djetinjstvu takva iskustva stjecao dakako bez potrebnih znanja, tek intuitivno, ali je u potrazi za potkom sustava uho bilježilo posebnosti koje su ga poslije sve više zaokupljale. Dječak je uostalom zbog majčina učiteljskog zvanja dosta često mijenjao mjesto boravka u različitim predjelima mađarskog dijela Monarhije, pa je imao prilike uz mađarski i rumunjski folklor upoznati i slovačku ruralnu umjetnost, na tlu današnje Slovačke. Taj folklor treća je važna sastavnica u majstorovu radu.

Posljednje je desetljeće 19. stoljeća dovelo srednjoškolca u Bratislavu, slovačko kulturno središte (koje je tada bilo pod mađarskom upravom). U tom gradu počeo je za njega sustavni glazbeni studij i uvođenje u svijet klasika i suvremenih kompozitora poput Brahmsa i Straussa. Ondje su nastale i prve veće skladbe, koje su prema autorovu kasnjem upozorenju bile posvema u znaku Brahmsova utjecaja. Liszt mu je postao bliži tek oko 1900. godine, kada je nastavio studij klavira i kompozicije u mađarskoj metropoli, gdje je 1903. i diplomirao. O osobnom otkriću Lisztove glazbe svjedoči njegov opus 1, koji je kao *hommage* velikom prethodniku nazvao *Rapsodija*. Djelo je — poput dojmljivoga klavirskog kvinteta, skladanoga po uzoru na Brahmsa — jedva poznato, iako je zanimljiv pokazatelj o tendencijama autorove budućnosti. Treba napomenuti da skladba postoji u dvije verzije, jedna za klavir, druga za solista i orkestar; iako su nastale iste godine (1904), stilski se znatno razlikuju: tekst za klavir solo pokazuje svojim oporim govorom mnogo dalje u budućnost nego ponešto konvencionalna klavirsko-orkestralna verzija. Prvih desetak budimpeštanskih godina od trojakoga su značenja. Bartók upoznaje sav spektar europske moderne, osobito Straussa i Debussyja. Francuski će majstor u razdoblju oko 1910. godine ostaviti najdublji trag. Skladateljski je cilj spojiti moderne tekovine s folklornim temeljima. Usporedo s usvajanjem moderne, Bartók se počinje sustavno baviti proučavanjem folklora, djelatnošću koja je u njega teško zamisliva bez prijateljstva s kompozitorom i etnologom Zoltánom Kodályjem. Njihovi su zajednički zapisi mađarske i druge »seljačke glazbe« uzorni dokumenti folkloristike. Treća tekvina tog razdoblja pijaništički je put.

Danas, kad u recepcijskoj slici potpuno dominira veliki skladatelj, pomalo u zaborav pada činjenica da je Bartók bio i jedan od sjajnih pijanista epohe. Za majstorova života bilo je povremeno obratno: tužio se da je svagdje priznat kao velik reproduktivni umjetnik, a mnogo manje kao kompozitor. Dvadesetih i tridesetih godina koncertne turneje vodile su ga po cijeloj Europi i u SAD-u, a bio je i tumač vlastitih skladbi, primjerice Prvog i Drugog klavirskog koncerta na praizvedbama u Njemačkoj. Treba požaliti što su se sačuvale samo malobrojne snimke majstорovih izvedbi, no ono što je poznato pokazuje da je superiornost njegova sviranja daleko od onog što su medijski obrađenoj publici nudili neki razvikanici pijanisti. Bartókovoj velikoj glazbenoj kulturi, ali i osobnoj oporovi naravi, bili su posve strani jeftini efekti: svirao je produhovljeno i savršeno precizno u isti mah. Znakoviti su i njegovi koncertni programi. U doba kad su gotovo svi pijanisti davali prednost romantičarima, ponajprije Chopinu, Bartók je težio proširiti glazbenu kulturu slušatelja izvodeći i djela koja su se obično zanemarivala u standardnim programima. Od romantičara svirao je dakako Liszta, ali inače je prednost davao glazbi 18. i 20. stoljeća. Majstor koji je u očima površne kritike slovio kao ozloglašen skladatelj brutalnih disonanci, velik je bio osobito kao tumač Scarlattijevih, Bachovih i Mozartovih djela. Na turnejama izvodio je i svoje klavirske obrade manje poznatih djela za čembalo baroknih skladatelja (Michelangelo Rossi, Girolamo Frescobaldi, Azzolino Bernardino della Ciaia, Domenico Zipoli i dr.), autora epohe kojom se on oko godine 1930. intenzivno bavio. Inače vrlo strog glazbeni filolog, Bartók je ovdje postupio u suprotnostima s načelima historizma jer mu je do popularizacije bilo više stalo nego do principa autentičnosti. No treba dodati da je notnim tekstovima pristupio drukčije nego suvremenici pijanisti poput Leopolda Godowskoga ili Sergeja Rahmanjinova, koji su u svoje transkripcije unosili i osobine svoga doba. Koristio se zvukovnim volumenom modernoga klavira, ali je dosljedno izbjegavao zahvate u stil izvornog djela.

Poput većine majstora 20. stoljeća, i Bartók je skladateljski ugled stjecao pretežno izvedbama na festivalskim i srodnim koncertima posvećenima suvremenoj glazbi; za života nije postao autor standardnog repertoara, iako su sva njegova djela bila lako dostupna u izdanjima glasovite bečke Universal Edition, koja je, uz nakladu Schott u Mainzu, postala pojmom u povijesti nove glazbe. U do-movini je najčešće nailazio na otpor javnosti, rijetko na odobravanje, pa su mu tek priznanja u inozemstvu podizala ugled i u njegovoj sredini. Većina je djela

doživjela pravzadbu u inozemstvu. Iznimka su dakako brojne vokalne skladbe, pretežno zborne, koje su zbog folklorne naravi našle širok prijem i amaterskih ansambala. (Maštovita *Cantata profana* za soliste, zbor i orkestar, nastala 1930. godine, primjerena je samo vrhunskim glazbenicima.) Razdoblje od kraja dvadesetih godina do odlaska u SAD, 1940. godine, najplodnije je stvaralačko doba, u kojemu je autor potpuno definirao svoj umjetnički lik. Budući da je u Americi zbog bolesti napisao samo još malen broj djela, opća svojstva njegova opusa bila su već potkraj tridesetih godina čvrsto utvrdjiva: klavirska, komorna, solističko-orkestralna i zborna glazba odlučujuća su područja. Unutar njih modernom svjetskom kanonu pripadaju napose klavirski koncerti i gudački kvarteti.

Polazišna konstatacija o žarišnom značenju odnosa prema folkloru mora ujedno biti temelj svakog razmatranja majstorova rada u cjelini. Zanemare li se neki prijelazni oblici, mogu se utvrditi dvije stalne vrste stvaralaštva. Jednu tvore izvorna djela njegove kreativne osobnosti, u kojima neka folklorna obilježja, bez citata, postaju sastavnica individualnog idioma; drugu vrstu utežuje načelo obrade, ili priređivanja, autentične folklorne građe. Bartók u tim notnim tekstovima, mahom za klavir ili za vokalni sastav, preuzima ulogu posrednika, koji prilagođuje medij ali ne zadire u supstanciju. Iako se i ovdje udomaćio pojam obrade, trebalo bi, u opreci s opće raširenom praksom slobodnih transkripcija, Bartókov pristup smatrati posve specifičnom praksom, koja je ne samo u oblikovnom nego i u kvantitativnom pogledu jedinstvena u velikih majstora 20. stoljeća. Opća načela određene slobode u obradi njegove transkripcije dodiruju samo u harmonijskim postupcima. Budući da su izvorne melodije (koje on svojim notnim tekstovima dodaje u melografskom obliku) mahom jednoglasne, to jest samo melodijski i ritamski artikulirane, harmonijski je slog majstorov. Taj njegov prinos svjedoči o osobnoj kreativnoj snazi, koja doista zadirajuće sposobnošću da se prilagodi duhu ruralne glazbe. Iako je Bartók u oblikovanju višeglajsja primijenio iskustva suvremene glazbe, mnoga mjesta u njegovim obradama zvuče poput rekonstrukcija izgubljenih odnosno nepostojećih izvora. Služeći se harmonijskom uporabom regionalnih ljestvica i modalnih kadanca, a u zvukovnom pogledu ponegdje i diskretnom mitem zvučnim pučkim glazbala, majstor je stvorio skladbe čudesne ljepote, sintezu koja je jednako daleko od etnografske muzejalnosti kao i od akademske izglačanosti. U tim obradama ili redakcijama zaista je prisutan glas ruralnih sredina, zvuk opor ili krhko nježan, ukratko: glazbeni

svijet o kojemu pseudofolklorne skladbe 19. stoljeća, poput Lisztovih, pružaju posve nejasnu predodžbu. Najdjojmljiviji su primjeri Bartókova umijeća zbirke za klavir ili za zbor nastale mahom između 1912. i 1920. godine: *Četiri staromađarske narodne pjesme za četveroglasni muški zbor a cappella* (Sz 50), *Sonatina na teme transilvanskih seljaka* (Sz 55), *Petnaest mađarskih seljačkih pjesama za klavir* (Sz 71), *Rumunjski narodni plesovi za klavir* (Sz 56), *Rumunjske božićne pjesme za klavir* (Sz 57), *Osam mađarskih narodnih pjesama za glas i klavir* (Sz 64), *Pet slovačkih narodnih pjesama za muški zbor a cappella* (Sz 69). (Kratica Sz upućuje na Szöllösyjev popis djela, objavljen 1957. godine, koji je potreban radni priručnik već i stoga što je skladatelj upotrebljavao numeraciju samo za neka svoja djela do 1920. godine, od *Rapsodije* op. 1 do *Improvizacija na mađarske seljačke pjesme* op. 20, a u svih dalnjih skladbi navodio je godinu nastanka.)

Razmjerno nagla promjena u Bartókovu glazbenom jeziku pripisuje se obično postupnom upoznavanju Debussyjeve glazbe, koje počinje poslije boravka u Parizu 1905. godine. Korak od Brahma i Liszta do impresionističkih obilježja doista je bio kratak, pa se u nekim kompozicijama, na primjer u (prvom) violinском koncertu (Sz 36), dovršenom 1908. godine, stilске odrednice stupaju. Iako se u pojedinim klavirskim zbirkama (primjerice op. 8 b i op. 9) i u Prvom guđačkom kvartetu op. 7 opažaju odjeci Debussyjevih tada najnovijih klavirskih kompozicija (*Images*), ta je neobično plodna godina mladoga skladatelja očitovala i putove koji vode još i dalje i jedva se dodiruju s impresionističkim izrazom. Jedan od teško shvatljivih previda u recepciji radikalnog modernizma s početka 20. stoljeća neznatna je pozornost koja je više od pola stoljeća pogaćala jedan od doista epohalnih modernističkih prodora prije 1910. godine. Tek se u novije doba u kritičkoj literaturi primjereni vrednuje klavirska zbirka *Četrnaest bagatela* op. 6, iz navedene godine. Ako se te minijature stave u glazbeni kontekst razdoblja, postaje jasno da njima zaista pristaje danas već otican pojам avangardnosti. U doba kad su se modernistički podvizi u futurizmu, ekspresionizmu i dadaizmu podjednako smatrali avangardnim, naziv je sam sebe obezvrijedio jer je postao posve nespecifičan. (Takozvana neoavangarda, pola stoljeća kasnije, to je samo potvrdila.)

Bagatele, ili bar većina njih, nalaze se po svojim radikalnim stilskim obilježjima doslovno ispred usporedivih skladbi. Schönbergove prve atonalitetne kompozicije dovršene su tek godinu dana poslije Bartókova djela, a prioritet pripada Mađaru pogotovo s obzirom na Stravinskoga, s kojim se on često uspoređuje. U

doba kad su *Bagatelle* već pružale svojevrstan anticipativni katalog postromantičkog modernizma, mladi je ruski skladatelj još pisao djela koja se posve uklapaju u stilski obzor kasnog romantizma, na primjer etide op. 7, također iz godine 1908. A djela koja su stilski srodna *Bagatelama*, tri velika baleta prvoga stvaračkog razdoblja u ruskog majstora, nastala su tek u godinama poslije Bartókova op. 6. Samo su spomenuta Debussyjeva djela pretekla Bartókova u pogledu neovisnosti o funkcionalnom shvaćanju harmonije. No u Debussyja disonance često stvaraju ornamentalne zvukovne plohe, koje njihovu oštrinu donekle neutraliziraju. U Bartókovim minijaturama, međutim, protanjen, gotovo asketski slog, oprečan Debussyjevu, oporost disonance ogoljuje i time potencira. Tekstura *Bagatela*, djelomice samo dvoglasna ili troglasna, sadrži većinu postupaka koji su u iduća dva desetljeća obilježili glavne stilske koncepcije razdoblja: atonalitetnu slobodu, politonalnost (u prvoj minijaturi), neoklasicističku linearost u vođenju dionica, bez obzira na trenja, dosljednu tvorbu kvartnih suzvuka (još prije Skrjabina), tokatnu motoričnost (u desetoj i četrnaestoj minijaturi), koju je poslije razvio Prokofjev. Iako je različitost postupaka očita, ipak je zbirka homogena po autorovoj folklornoj orijentaciji, koju uostalom demonstrativno ističu dvije minijature, koje citiraju mađarski i slovački napjev. Svi drugi komadi najavljuju majstorovo načelo potpune individualnosti u folklornom uporištu. To uporište oblikovalo je idiom koji obuhvaća melodijske i ritamske posebnosti nezamislive u Debussyja, posebno u pojedinim bagatelama koje nagovješćuju Bartókovu sklonost perkusijskom oblikovanju klavirskoga sloga. Uspoređuje li se mađarski skladatelj s francuskim, trebalo bi naglasiti paralele s likovnom umjetnošću, koje pružaju zanimljive uvide. Pojedini su kritičari među suvremenicima zamjerili mladom autoru što nije usvojio mekoću impresionističkoga kolorizma, nego je u većini djela nastalih u godinama prije Prvoga svjetskog rata dao prednost tvrdom, oporom zvuku. Prihvati li se takva prosudba, nameće se pomisao na srodne težnje u slikarstvu. Likovni impresionizam očitovao se u Bartókovoj mladosti samo još u izdancima; dominirala je secesijska lineatura, a na pomoći je likovno otkrivanje takozvane primitivne umjetnosti, znakovito osobito za neke tendencije u njemačkom ekspresionizmu, najviše u münchenskom kruugu *Plavog jahača*. Tomu je sukladno, bez izravne povezanosti, Bartókovo vraćanje estetskom iskonu, izvorima koji su prethodili modernoj civilizaciji. »Neoprimitivizam«, kako su neki nazivali tu težnju, nastojao je i promijeniti značenjski naboј riječi »barbarski«, pa se i majstor poigrao tom resemantizacijom, nazvavši

jedan od svojih — kasnije najpoznatijih — klavirskih komada *Allegro barbaro* (1911). Svakako je pokazao put koji je vodio prema *Posvećenju proljeća* Stravinskoga. Posebno je dojmljiv primjer izazovnoga spoja arhaičkih i modernih osobina već spomenuta deseta bagatela, koja se, uz sljedeće dvije, najviše udaljuje od tradicionalnog poimanja razlike između dijatonike i kromatike. Majstorova organizacija tonskih odnosa i u mnogim idućim djelima tvori teksturu koja ne pripada ni jednom tipu, nego je na tlu koje je onkraj tih kategorija.

U desetljećima između 1910. i 1920. činilo se kao da će Bartóka trajno privući glazbena pozornica. U tom su razdoblja nastala tri takva djela: opera *Dvorac vojvode Modrobradoga* (1911) i baleti *Drveni kraljević* (1914-1916) i *Čudesni mandarin* (1918-1919). Međutim, to je zanimanje za scenu ostalo samo epizoda; poslije se skladatelj više nije vratio kazalištu. Drugi od dvaju baleta (koji je autor nazvao pantomimom) dotadanji je vrhunac u stilu »neoprimitivizma«, usporediv samo s *Posvećenjem proljeća*, djelom koje je Bartók upoznao tek poslije rata, dakle poslije završetka rada na *Čudesnom mandarINU*. Zanimljivo je da ta zvukovno gotovo agresivna partitura sadrži manje folklornoga supstrata nego spomenuti balet Stravinskoga, pogotovo u melodici. Vjernost mađarskom ruralnom izrazu očituje se najviše ritamski, napose u karakterističnim sinkopama odnosno u svojevrsnom ritamskom preduđaru, naglašenom kratkom tonu. Za razliku od prvoga baleta, koji se temelji na bajkovitim motivima, glazbena pantomima dovodi na pozornicu — što je bilo neobično u povijesti plesnoga teatra — suvremeno velegradsko podzemlje, doduše protkano fantastičnim sastavnicama. Postoji čak dokle uvjerljivo tumačenje prema kojemu su zvukovni nasrtaji pokušaj karakterizacije velegradske kaotičnosti, kako ju je Bartók zaista doživljavao. Poznato je na temelju svjedočanstava njegovih znanaca da autorova povučena narav nije bila sklona gradovima, i da ga je samo javno djelovanje prisiljavalo na povezanost s velikim urbanim sredinama. No to tumačenje očito vrijedi samo za neke dijelove partiture. Pojedini prizori u sporom tempu sadrže glazbu visoko ekspresivnih noćnih ugođaja, koja kao da priziva fantazmagorije snova. Bartók je u tim dijelovima najbliži Schönbergovu glazbenom ekspresionizmu u djelima nastalima nekoliko godina ranije. Isto se može ustvrditi i za Drugi gudački kvartet (1917), koji u svoja tri stavka (od kojih je samo srednji u brzom tempu) kao da nagovješće plesnu pantomimu, osobito vizionarnost noćnog ozračja.

Iako nastala desetak godina prije drugoga baleta, opera *A kékzakállu herceg várA*, kako se u mađarskom originalu zove glazbena priča o vitezu Modrobra-

dom, očituje već zrelost u pristupu scenskim zahtjevima. Autor je libreta Béla Balázs (koji je poslije živio neko vrijeme u Njemačkoj, gdje je svojom knjigom *Der Geist des Films*, 1930, postao jedan od najuglednijih teoretičara filma). Libretto je napisan u duhu simbolističkoga poetskog teatra, a osniva se na staroj francuskoj priči o grozomornom vitezu koji u svom mračnom dvorcu zaredom ubija svoje žene. Sedmero velikih željeznih vrata kriju tajne njegovih zločina. U bajkovitoj tradiciji Modrobradi biva kažnjen, no u modernoj pjesničkoj inačici on postaje simbol zlokobnog i zagonetnog podzemlja ljudske duše. Balázseva likovna mašta stvorila je secesijski stiliziran prostor tjeskobnog i morbidnog ugodjaja, svojevrstan poetski kabinet užasa, koji djeluje još sugestivnije upravo zbog toga što u dvorcu nema samo sivih, vlažnih zidina nego i raskošne ljepote, koja se krije iza pojedinih vrata. Atmosferu te jednočinke Bartók je kongenijalno pretocio u glazbu. Iako djelo ima samo dvije vokalne uloge, Modrobradoga i Juditu, posljednju u nizu žena, uspio je izbjegći monotoniju, našavši za svaku od sedam epizoda (koje odgovaraju broju tajanstvenih vrata) različita glazbena rješenja, pa je opera nalik na kontinuiranu vokalno-instrumentalnu suitu u sedam stavaka. Kao uzor mogla je poslužiti Debussyjeva opera o Peleasu i Melizandi, donekle u harmonijskom pogledu, a svakako u dijaloškoj dramaturgiji, koja isključuje tradicionalne vokalne duete. Po vlastitu autorovu očitovanju više je na orkestralnu paletu utjecalo iskustvo u slušanju Straussove simfonijске poeme o Zaratustri. I velik sastav orkestra (uz ostalo s baterijom udaraljki, ksilofonom, celestom i orguljama) upućuje više na Straussa nego na Debussyja. U isti je mah Bartók upozorio na bitnu sastavnici, koja se ne očekuje u djelu s takvom tematikom: partitura je naime prožeta također elementima mađarske ruralne glazbe, koja ovdje slijedi jezičnu intonaciju (kao što su opere Leoša Janáčeka iz istoga razdoblja teško zamislive bez duktusa češkog jezika).

Prvom stvaralačkom razdoblju mogu se pribrojiti i dvije violinske sonate (1921, 1922) te *Plesna suita* za velik orkestar (s perkusijski uporabljenim obligatnim klavirom), nastala 1923. godine. Uspoređivanje tih skladbi pruža važan uvid u majstorovu estetsku praksu. Dok su obje sonate po svojoj izvođačkoj i recepcijskoj zahtjevnosti donekle pandan glazbenoj pantomimi, *Plesna suita* nagoještava Bartókovo stvaralačko razdoblje koje se često naziva neoklasističkim, iako taj naziv nije primjeren nekim bitnim sastavnicama autorove umjetnosti. U njemu se od sredine dvadesetih godina može utvrditi gotovo potpuni prekid s impresionističkim sklonostima — u korist opora i, tako reći, koščata izraza, koji

se od istodobnih djela Stravinskoga i Hindemitha, glavnih predstavnika neoklasizma, razlikuje prije svega po tome što nipošto nije spreman usvojiti idiomatu disonantno prepariranih stilskih posuđenica iz 17. i 18. stoljeća. I u remek-djelima drugoga razdoblja, do odlaska u SAD, neprijeporan je supstrat istinski folklor europskog jugoistoka. S njemačkim, ruskim i francuskim neoklasicistima dvadesetih godina srodnost očituje samo u motoričkoj organizaciji ritamskoga protoka te sklonosti prema polifonom slogu, ponekad u zajedništvu s istanjenom, asketskom zvukovnošću, to jest naglašenom linearnošću. Unatoč tim srodnostima Bartók je svakako najlakše prepoznatljiv kompozitor među majstorima stoljeća. U Stravinskoga, Hindemitha, Prokofjeva i mnogih drugih autora ima pojava pseudomorfoze, svjesne ili nesvjesne, koja izaziva nesigurnost u atriciji. Bartókov idiom, međutim, u poznavatelja nikad ne može izazvati dvojbu. To je posljedica paradoksa. Mađarski je majstor toliko osebuhan, individualan jer mu je uporište u nečemu što je nadindividualno.

Prva odlučujuća godina nove faze neprijeporno je 1926. U njoj su nastala ključna djela poput klavirske sonate i Prvoga klavirskog koncerta, a zasnovan je i Treći gudački kvartet, jedno od najvažnijih djela epohe za taj sastav (završen 1927). Sonata i klavirski koncert nisu samo u punom smislu riječi reprezentativne skladbe za autorov izraz, one su i pokazatelji shvaćanja o naravi sonate i koncerta koje se bitno razlikuje od klasične tradicije, od Haydna do Brahmsa. No Bartók se ne vraća baroknoj praksi, kojoj su se težili približiti doktrinarni neoklasici. Kao što mađarskom majstoru nisu primjerena ni tonalitetna ni atonalitetna načela, tako ni glazbene vrste (koje on doduše naziva tradicionalno) u njega ne odgovaraju baštinjenim modelima. Najbolje to pokazuje prvi stavak klavirske sonate, koji se ne razvija prema principu dvojnosti tema i provedbene razrade. Autor stalno gradi i razgrađuje srodne motive, koji se mahom kreću u malim intervalima i od kojih se samo jedan, koji podsjeća na folklorni napjev, približava ustaljenoj predodžbi o melodijskoj tvorbi tradicionalne naravi. Dojam oblikovnog jedinstva pružaju česta ponavljanja pojedinih motiva ili čak samo fraza, ponavljanja u izvornom ili preobraženom obliku.

No pravo jedinstvo stavka (kao i u mnogim drugim stavcima majstorovih koncerata i kvarteta) osniva se na silovitom ritamskom protoku. Od četiriju osnovnih kategorija (melodija, ritam, harmonija, zvuk) Bartókovo je apsolutno, ničim ne relativizirano uporište ritam. Po čestim promjenama metra (2/4, 3/4, 5/8 itd.) nameće se usporedba primjerice s *Posvećenjem proljeća*, no u Stra-

vinskoga složenija melodijска i ritamska struktura često znatno relativizira dojam motoričnosti. Bartók je pak nesmiljeno dosljedan u ravnomjernosti svoga tokatnog stila. U prvom stavku pokoji takt, zbog sinkopirane figure, probija ritamsku jednolikost od pretežno četiri, pet ili šest osminki. U metronomski pomoćno označenom tempu stavak je nalik na nezaustavljuvu, ali kanaliziranu bujicu — što je metafora koja se može zamijeniti, prema riječima nekih kritičara, s ritamskom zanesenošću koja se u američkom džezu naziva *drive*. Takva motoričnost ne bi, međutim, tvorila posebnu Bartókovu teksturu da nije spojena sa zvukovnom oporošću, koja daleko premašuje »barbarske« disonance prethodnih godina. I vlastiti *Allegro barbaro*, ali i skladbe usporedivih kompozitora, u Stravinskoga na primjer sve osim *Posvećenja* i concertina za gudački kvartet, po-kraj Bartókove sonate zvuče razmjerno pitomo. U stavku se doduše očituju razlike između sklopova koji se mogu ljestvično (ali ne funkcionalno) opisati, no ta problematika ionako nije u središtu stilske tendencije djela. Ono naime ritamsku prodornost povjerava klavirskom slogu koji je uvelike perkusijski, pa je zvukovnost plošna, a ne harmonijsko diferencirana, što je osobito upadljivo ako za usporedbu posluže kako kasnoromantički izdanci tako i konstruktivistički postupci dodekafonije. Suzvučnost je u Bartóka ponajprije u ritamskoj funkciji, na primjer: ondje gdje polet postiže vrhunce, kao na kraju prvoga motivskog segmenta (taktovi 57-74) ili u codi (posljednjih 20 taktova), slog sadrži disonance koje su onkraj uobičajenih disonantnih napetosti na osnovi alteracija (odnosno složenih odnosa u sklopu kromatskoga polazišta, kao u zvukovno ekstremnom trećem komadu Schönbergove zbirke op. 11). Bartókova reska suzvučja rezultat su dosljedne zvukovne perkusije, a to je, između ostalog, vidljivo iz činjenice da majstorov martellato uglavnom ne teži za diferencijama: tonske plohe istodobnih malih sekunda, čistih kvarta, tritonusa, velikih septima, i srodne kombinacije, često su ostnatne figure u basu, koje podsjećaju na srodnu praksu u nekim vrstama džeza (koji Bartóka, usput rečeno, za razliku od Stravinskoga nije osobito zanimal).

Ekstreman primjer izazovnosti pruža drugi stavak sonate, Sostenuto e pesante, koji je neobičan i u majstorovu stvaralaštву. To je jedna od malobrojnih skladbi u kojima se ne očituje folklorno polazište. Nesmiljena tvrdoća te tvorevine, u kojoj je tradicijsko obilježje samo trodjelnost, suvremenike je zaprepastila: prividno bezosjećajna monotonost u nizovima zvukovnih srazova, ili u (kvazi) homofonoj ili u također krajnje reskoj polifonoj linearnosti, toliko je odudara-

la od svih baštinjenih shvaćanja o ekspresivnosti, ugodljnosti ili pjevnosti da je šok svakako bila preblaga riječ. (Stravinski svojom klavirskom sonatom, nastalom dvije godine prije Bartókove, nije nimalo pridonio tomu da slušatelje pripravi na takav šok.) Jedino je treći stavak, finale, mogao slušatelje donekle pomiriti s praksom mađarskog majstora. Blizak obliku ronda, stavak ponovno priziva domaći ili susjedni folklor. U suzvucima ostaje bez ustupaka vjeran najoštijim srazovima, koji — kao i u prvom stavku — podsjećaju na suzvučne »grodzove«. Međutim, za razliku od clustera američkoga suvremenika Bartókova, Henryja Cowella, koji je perkusiju izvodio i šakama i laktovima, suzvuci u sonati ostaju na tlu kontrolirane artikulacije, koja je, po svjedočenju tadanjih slušatelja, u autorovoј izvedbi, pod rukama vrhunskog pijanista, bila itekako pomna. Kad je riječ o suzvucima poput clustera, o specifičnim Bartókovima srazovima, treba posebno upozoriti na okolnost da se majstor nikad nije obazirao na uvjerenja radikalne atonalitetsnosti, koja de facto isključuju konsonance; uz najgušće skupine disonantnih intervala i sonata i koncert sadrže nizove nezamućenih terca, seksta i oktava — nizove koji naizgled pripadaju nekom drugom muzičkom svijetu. Međutim, u autorovoј teksturi ti su elementi toliko savršeno integrirani i smisleni da u svakom taktu očituju immanentnu logiku njegova stila.

Prvi koncert za klavir i orkestar u mnogo je čemu srođan sonati. Analogije u rasporedu i karakteru stavaka, u organizaciji zvuka te u odnosu prema tradiciji vrlo su upadljive. Najžešća se oprema očituje u usporedbi s romantičkim i kasnoromantičkim djelima te vrste, pogotovo ako je slušatelj navikao primjerice na Griega, Čajkovskoga ili Rahmanjinova. Opreku su isticali i autori poput Prokofjeva i Stravinskoga, no Bartók je još mnogo dosljedniji u primjeni ritamske motoričnosti i zvukovne perkusivnosti. Srodnost u postupanju s udaraljkama i s klavirom autor je istaknuo u svom popratnom tekstu, koji sadrži upute izvođačima: sve udaraljke, to jest timpane, veliki bubanj, činele, tamtam i druge, treba po mogućnosti smjestiti neposredno uz klavir. Djelo je po duhu i strukturi bliže baroknom koncertu, pa je solist — koji je gotovo neprekidno aktivan — uklopljen u cjelinu tijela koje muzicira. Romantičko isticanje solista, koja stvara predodžbu o hijerarhiji, potisnuto je ovdje u prilog ideji umjetničkoga zajedništva. No ni ovdje ne izostaje krupan paradoks. U partituri, koja formalno djeluje poput teksta za orkestar s obligatnim klavirom, upravo ta klavirska dionica po svojoj neobičnoj zahtjevnosti u pogledu ritamske i manualne preciznosti daleko premašuje zahtjeve većine djela romantičkog repertoara, pa i neoklasicističkoga.



Bartók prati reprodukciju folklorne glazbe na posebno konstruiranom gramofonu, 1934.

Bartókova izvanredna virtuoznost bila je dakako preduvjet takva komponiranja, koje nije bilo spremno na ustupke: ni publici ni mentalitetu taštih pijanista. (U tom je kontekstu zanimljiv podatak da je na praizvedbi u Frankfurtu na Majni 1927. godine, uz autora nastupio Wilhelm Furtwängler, jedan od najvećih diri-

genata romantičkoga simfonizma. Maestra se toliko snažno dojmila umjetnost skladatelja i pijanista da se spontano prihvatio ravnjanja praizvedbom.) U skladu s koncepcijom koncertiranja, bravuroznoga ali nimalo hijerarhijskoga, oblikovna je narav tog djela. Poput sonate, i koncert teme razvija, bez naglašenih kontrasta, iz ritamskog, naboja. Kontraste autor gradi na opreci unisono izvedenih linija (kao u čelnoj misli Allegra u okviru prvoga stavka) i gustih akordičkih sklopova. Razumije se da Bartók svoju permanentnu motivsku kombinatoriku nije htio podvesti pod načela sonatne forme. Iz fonda baštinjenih gradbenih uzoraka mogao se osloniti na trodijelnu shemu i na rondo, dakle na oblike koji nisu strani folkloru. I naposljetku, stilski je pokazatelj i trajanje svih majstorovih djela za klavir i orkestar: ne prelazeći približno 25 minuta, ona odgovaraju dimenziji većine predromantičkih djela.

Drugi klavirski koncert (1931, praizведен dvije godine kasnije) tvori sa sonatom i Prvim koncertom određenu trijadu. Stilski se nadovezuje na Prvi koncert, izgrađujući sve specifične osobine prethodnih djela. I orkestralni sastav gotovo je bez promjena, ponovno s jakim udjelom različitih udaraljki. Znatnu razliku spoznat će, međutim, solist, kojemu to djelo postavlja još veće manualne zahtjeve. Postupci poput velikih skokova u izvođenju perkusijskih suzvuka ili dugih dvoglasnih nizova sekundi, u objema rukama posebno, a sve to u vrlo brzom tempu, izazvali su među mnogim pijanistima autorova naraštaja prosudbu da je djelo jedan od najtežih koncerata ukupne literature. Iako je tomu teško protusloviti, danas izvedbe i snimke vrhunskih pijanista nisu rijetke. U strukturnom pogledu Drugi koncert još više ističe načelo baroknoga concertina, pri čemu u dijaloški odnos s klavirom stupaju osobito limeni puhački instrumenti i timpani. U tom je pogledu paradigmatičan početak prvoga stavka, gdje je čelna misao podijeljena na trube i klavir, ili pak posebno dojmljiv dijalog klavira i timpana u drugom stavku, pa i u oblikovanju početne teme finala. Aluzije na concerto grosso prisutne su prije svega u odlomcima gdje se zvukovno tijelo suzuje na solistički i još po koji instrument. Prvi stavak u taktovima 222-254 sadržava čak i solo nastup klavira, iako bez srodnosti s kadencom pijanista u romantičkim koncertima. Bartókov solo samo je zvukovno reduciran prijelaz iz jednoga segmenta u drugi. U formalnoj organizaciji stavaka autor također ostaje vjeran oblikovnim načelima koji zanemaruju sonatnu shemu u prilog rondu i varijaciji. Novost je Drugoga koncerta razvedenost drugoga stavka, koji spaja okvirni Adagio s umetnutim opsežnim Prestom, koji se može shvatiti kao svojevrstan

skerco. Dok se taj kvazi-skerco doima poput zvukovnih ploha u munjevitu pokretu, okvirni dijelovi, s dijalozima klavira, gudača i timpana, u pravom su smislu dubinska glazba izvanrednog intenziteta. Nokturnalni, sablasni ugođaj Prvoga koncerta ovde je ponovno prisutan, ali još snažnije i sugestivnije. U Drugom je koncertu fantazmagorija noćne glazbe još čarobniji koncentrat, u kojem se izmjenjuju koralno kretanje gudača, nježne oktave klavira i mukli odjeci timpana, kao iz daljine. Muzikalnom slušatelju taj će stavak biti nezaboravan.

Kasniji gudački kvarteti, čiji niz počinje dvadesetih godina, u središtu su majstorova komornoga stvaralaštva: za već spomenutim Trećim (1927) slijede ostala tri (1928, 1934, 1939). Izuzme li se druga verzija sonate za dva klavira i udaraljke, sa Šestim kvartetom završava drugo stvaralačko razdoblje, na čijem je kraju ujedno i oproštaj od domovine. Bartók je u svemu što je skladao bio autor bez ustupaka, a ako je u pojedinim djelima bio komunikativniji, onda to nije bila kompromisna namjera, nego rezultat posve određene auditivne zamisli. (Zato su priče o ustupcima u posljednjim djelima samo naklapanja.) No ipak se upravo kvarteti smatraju osobito ezoteričnim tvorevinama, posebno zahtjevnima u svakom pogledu. Svakako je točan zaključak da majstorova tekstura traži više nego u drugim djelima horizontalno slušanje, praćenje polifonih postupaka (koji se primjerice u drugom dijelu — *Seconda parte* — Trećega kvarteta artikuliraju u obliku fuge). Enormne izvođačke zadaće temelje se na majstorovo težnji da zvuk kvartetnog sastava, koji je po svojoj naravi tonski koncentrat, izvede iz tradicijskih granica i obogati mogućnostima kakvima se tada koristila, približno, samo *Lirska suita* Albana Berga. (Bečki majstor, koji je neobično štovao Bartóka, sa zadovoljstvom je ustvrdio da je Četvrti kvartet u nekim stavcima srođan njegovu djelu.) Bartók spaja dva načela koja se malokad povezuju toliko intenzivno: kolorističko i polifonijsko. Kvartet se služi flageoletima, najtežim dvohvativa, akordima, glissandima, sviranjem col legno i drugim posebnostima te gudački korpus približava udaraljkama. No majstor je daleko od toga da zvukovni »brutalizam« pretvorи u vrijednost po sebi. Učinci su ili u službi folklorno nadahnutoga poleta, ili dočaravaju vizionarske ugođaje nestvarne eteričnosti i nježnosti. A što je glavno, svi ti nizovi suzvučnih srazova i ritamskih zanosa, gotovo bez premca u kvartetnoj literaturi, utemeljeni su na imitacijskim postupcima iz začeli prošlosti, to jest očituju kontrapunktno bogat kombinatorički slog. Takav pristup tonskoj građi, koji stvara mreže suodnosa, nositelj je kompozicijske logike. Usporedni pogled na sve kvartete dvadesetih i tridesetih godina pokazuje da

je uz raznovrsnost ritamskih naboja druga središnja silnica melodijiska kombinatorika, koja svoju linearnost iskazuje u povezivanju različitih dionica.

Treći kvartet paradigmatsko je djelo: on je poput koncentrata u kojemu su već sadržani svi bitni elementi kasnijih djela. Koncentrat je ta skladba i u jednom drugom smislu; ona je naime s petnaestak minuta trajanja najkraći autorov kvartet. Autor je tekst podijelio na dva bloka (Prima parte, Seconda parte), koji se izvode bez stanke. Drugi blok sastoji se od tri velika segmenta: plesnog Allegra, vrlo slobodnoga permutacijskog sažetka prvoga bloka i naposljeku od uskovitlane, razmjerno opsežne code. Djelo dakle provodi uzorak: polagano, brzo, polagano, brzo. Prima parte jedan je od onih majstorovih stavaka koji logiku imitacijske tehnike prožimaju snažnim dinamičkim i zvukovnim oprekama. Sanjarski nježni odlomci u pianissimu sučeljavaju se s krajnje disonantnim akordima u fortissimu. Folklorni supstrat očituje se upravo orgijastično u Allegru, čiju tematsku građu tvori segment s paralelnim trozvucima u čelu te plesnom melodijom malih intervala, koja u protoku stavka postaje predmet različitih zahvata: proširenja, suženja, kontrapunktnih postupaka, pa i već spomenute fuge. U ritamskom su pogledu karakteristične sinkopirane figure i dakako sprega s neprestanim promjenama mjere (5/8, 3/8, 2/4, 6/8, 3/4 itd.) Vrhunac izazovne tonske oporosti sadrži coda, koja je rekapitulacija Allegra u još bržem tempu. Razumije se da Bartók nije napisao efektan svršetak u tradicionalnom smislu, nego apoteozu neuglađena zvuka, kojoj su vrhunci u glissandima viole i čela (u partituri kod broja 10 code).

Peterostavačni Četvrti kvartet, nastao iduće godine, nastavlja se zvukovno i tematski na prethodno djelo. Autor se u njemu okušao u vrsti oblikovanja koju je modificirano primijenio i u dvama posljednjim kvartetima. Komentirajući to djelo, autor je objasnio svoj kompozicijski postupak u skladu s oblikom »mosta« ili »luka« koji povezuje sve stavke: »Polagani stavak tvori jezgru djela, a ostali stavci, dva po dva, grupiraju se oko njega. Pritom je četvrti stavak slobodna varijacija drugoga. Prvi i peti stavak temelje se pak na istoj tematskoj građi, drugim riječima: oko središta (u trećem stavku) prvi i peti stavak tvore vanjski, a drugi i četvrti stavak unutarnji sloj.« Autor nadalje upozorava na primijenjene postupke u oblikovanju pojedinih tema. Tako je primjerice tema četvrtoga stavka istovjetna sa čelnom temom drugoga stavka, samo što se ondje razvija u kromatskom smjeru, a ovdje teče prema dijatonici. Duboko meditativan polagani stavak, to jest treći, ističe se spokojnošću i elegičnom snagom u okružju dvaju skerca (Pre-

stissimo, con sordino i Allegretto pizzicato), od kojih svaki ima svoju posebnu zvukovnu osobinu. Prvi skerco jedan je od najneobičnijih majstorovih kvartetnih stavaka. Dok se okvirni stavci nadovezuju na brze segmente prethodnoga kvarteta, Prestissimo je po linearnom trenju karakterističan za Bartóka, no teško je prepoznati folklorne prizvuke. Majstor je ovdje bliži Bergovoj *Lirskoj suiti* (stavcima Allegro misterioso i Presto delirando), ali je posve osebujan po tome kako u disonantni perpetuum mobile unosi prozračnost koja mjestimice podsjeća na tip romantičkoga skerca, kakav je ritamski i zvukovno posebno poentiran u pojedinim Mendelssohnovim kvartetima. Jaz između djela nastalih u razmaku od stotinjak godina čini se nepremostiv; no treba poslušati Bartókov stavak.

Na srođan je oblikovni način skladan peti, također peterostavačni kvartet. Autor je u njemu težio za sintezom vrlo naglašenoga folklornog elementa i postupaka iz polifonijske tradicije europske glazbe. Ovaj put je središnji stavak skerco (Alla bulgarese), koji složenim ritmovima i melodijskim osloncima na bugarsku, mađarsku i rumunjsku ruralnu kulturu ostvaruje glazbu koja je u isti mah kombinatorička u smislu klasične tradicije. Dok su u četvrtom kvartetu skerci uokvirili srednji stavak, ovdje je obratno. Ta su dva polagana stavka, međutim, mala remek-djela zvukovne mašte, pa je stoga moguće opravdati mišljenje da skercu ipak ne pripada ono dominatno mjesto koje mu dodjeljuje simetrija. Šesti kvartet, posljednji, neka je vrsta rekapitulacije autorova kvartetnog iskustva. Iako u trima od četiriju stavaka ima mnogo živosti (Vivace, Marcia, Burletta), svakom od njih prethodi jedna od inačica čelnoga segmenta cijelog kvarteta, segment s temom elegične naravi (Mesto). Posljednji stavak sav je obuhvaćen razradbom te teme te završava, kao jedini među kasnijim kvartetima, tiko, smireno.

Komornim djelima pribraja se i skladba jedinstvena sastava, koji tu kompoziciju udaljuje od tradicionalne predodžbe o komornoj intimnosti. To je Sonata za dva klavira i udaraljke, napisana 1937. godine, a praizvedena iduće godine u Baselu, s autorom i njegovom suprugom Ditom Pásztry kao solistima. Skupina udaraljki, koja prema skladateljevim uputama mora biti smještena po točnom rasporedu, dijelom između klavira, sastoji se od tri timpana, ksilofona, malih bubenjeva (sa žicama i bez njih), činela, velikoga bubnja, trokutića i tam-tama. U uputama o perkusijskom dijelu partiture navedeni su svi mogući detalji o posebnostima izvođenja, vrstama batića itd. Predviđena su dva perkusionista, iznimno tri. (Program praizvedbe navodi dva glazbenika.) S obzirom na perku-

sijsku narav pojedinih odlomaka u dionicama klavira, srodnih teksturi solo sonate, zlobni su kritičari nazvali Bartókovo novo djelo partiturom za četiri perkusionista, što je samo umjerenou duhovita dosjetka. Klavirska sonata (1926) bila je doista bitan iskorak u povijesti klavirske literature, no autorova tematska i zvukovna invencija u novijem djelu još je bogatija. Posebno je dojmljiv dijaloški karakter, koji obuhvaća sve instrumente. Prva dva klavirska koncerta nagovijestila su mogućnosti suradnje solista i udaraljki. Treba istaknuti činjenicu da je u sonati za dva klavira odnos između klavira i udaraljki ponegdje obilježen obratom: ksilosofonu i timpanima pripada vodeća uloga, a klavirima perkusijska pozadina. Trostavačnost je standardna (*Assai lento/Allegro molto, Lento, ma non troppo, Allegro non troppo*), a i srodnost sa sonatnom tradicijom opaža se u svim stavcima, dakako samo u oblikovnom pogledu. Tako se u prvom stavku mogu razabrati ekspozicija s trima kontrastnim temama, provedbeni postupci i slobodna repriza. Klavirski slog izvanredno je zahtjevan, a od izvođača zahtijeva maksimalnu koncentraciju i manualnu snagu jer oba pijanista imaju gotovo neprestano jednako važnu ulogu, mahom u tipičnim nizovima akorda. Dijaloški odnos solista zasnovan je dakle na kontrapunktnom postupku, a ne na sporazumijevanju prema načelu uzajamnoga slušanja. U stilskom usmjerenu opaža se posebna srodnost s Drugim klavirskim koncertom, napose u melodijski i zvukovno osobito suptilnom polaganom stavku te u folklorno obojenoj neoklasicističkoj motoričnosti finala, koji ne krije da cijela sonata ima prepoznatljivo tonalno središte (oko tona c). Sa šestim gudačkim kvartetom zajednički je način na koji djela završavaju. Dok je u kvartetu zamiranje predvidljivo, finale iznenađuje slušatelja: nadasve temperamentan stavak u svojoj se codi stišava te u posljednjim taktovima nestaje u dvostrukom pianissimu udaraljki.

U tridesetim su godinama nastala i dva orkestralna djela vrhunskog dometa: Glazba za žičane instrumente, udaraljke i celestu (1936, praizvedena u Baselu 1937) te (Drugi) violinski koncert (1938, praizveden u Amsterdamu iduće godine). Bartók je jedan od malobrojnih skladatelja poslije 18. stoljeća koji su za neko svoje djelo odabrali najneutralniji naziv: Glazba. Majstor svoj izbor nije komentirao, ali se nije usprotivio provizornim nazivima poput komornoga koncerta ili komorne simfonije. Komorni koncert bio bi generička oznaka koja je najbliža naravi tog djela, koja uspostavlja koncertantni odnos među pojedinim instrumentima i skupinama glazbala, gotovo po uzoru na concerto grosso starih Talijana. No apstraktni naziv očito je odgovarao autorovoj namjeri da napiše

koncertantnu partituru bez određenih tradicijskih obveza: Glazba je u tom smislu izraz za radost zajedničkog muziciranja. U sastav ulaze gudački korpus, podijeljen u dvije skupine, klavir, harfa, celesta te baterija udaraljki srodnna sastavu u sonati za dva klavira. Redoslijed četiriju stavaka također podsjeća na glazbene vrste iz doba baroka; shema tempi je polagano, brzo, polagano, brzo. Tome treba dodati da je partitura prožeta, poput kasnih kvarteta, duhom folklora u sprezu s vještinama kontrapunktnoga sloga, koji s obzirom na majstorove ritamske osobitosti (to jest stalne promjene mjere, osobito u prva dva stavka) djelu daje vrlo osebujnu notu. Sa sonatom nastalom godinu dana kasnije Glazbu povezuje (uz trajanje od približno 25 minuta) i težnja prema tonalnim centrima: brzi stavci tendiraju, u tradicionalnom smislu, prema C-duru i A-duru. Prvi stavak, Andante tranquillo, vrlo je ozbiljan, sjetno-meditativan, daleko od vedroga, raspojasanoga finala. On jasno iskazuje povezanost sa zapadnom muzičkom predajom; dakako ne svojom disonantnom polifonijom nego oblikom po uzoru na fugu. Izraz tuge sažet je u kromatskoj temi malih intervala, koju majstor prema preinačenom modelu fuge vodi do vrhunca (do tona es, tritonusu težišnog tonaliteta) a zatim u obratu teme vraća do završnog pianissima. Zvukovno, u većini stavaka prevladavaju gudači; ostalim instrumentima povjerene su pretežno ritamske i kolorističke uloge. Iznimka je drugi polagani stavak, Adagio, jedan od čarobnih autorovih nokturna, u kojem se ističu klavir, harfa i celesta, koji u srednjem dijelu stavka svojim glissandima podsjećaju na impresionističku paletu. Najблиži je foklornoj sastavniči finale (po obliku blizak rondu), u kojemu prevladava na tipičan autorov način sinkopirana tematska građa, tretirana bogatom kontrapunktnom invencijom. U tom neoklasističkom obilježju natječe se oba brza stavka — koje povezuju i razigrani završeci u fortissimu.

Kako je Prvi violinski koncert bio pao u zaborav, Drugi se dugo smatrao jedinim takvim autorovim djelom, pa se nije posebno obilježavao. Majstor je u njemu potpuno ostao vjeran svom toliko prepoznatljivom stilu, ali je na suveren način očitovao svoje uvjerenje da se više ne mora pod svaku cijenu iskazati kao modernist. Vratio se tonalitetnim težištima i za sva tri stavka odabrao oblikovna rješenja koja su bliska tradiciji. U prvom stavku osobito je lako prepoznati sonatnu formu: s dvjema vrlo plastičnim temama, prijelaznim segmentima, provedbom i slobodnom reprizom. Koliko je autoru bilo stalo do melodijske dojmljivosti, pokazuje vrlo pjevna, smirena prva tema, kojoj je srodnna i tema drugoga, polaganog stavka (sa šest varijacija), a tema finala neposredno je izve-

dena iz čelne misli prvoga stavka. Iako u cijelom djelu ima užburkanih i za solista posebno bravuroznih odlomaka, iznenađuje pojačana sklonost prema ugođajima sjete i nježnosti, napose u čarobnom varijacijskom stavku. Poznavatelje Bartókove umjetnosti iznenadila je i potpuna metrička stabilnost okvirnih stavaka (prvi 4/4, treći 3/4). Samo se u varijacijama pojavljuju nagle promjene asimetričnih mjera, kakve su bile karakteristične za većinu skladbi iz prethodnih desetak godina.

Da postoje iznenađenja oprečne naravi, o tome svjedoči posljednja orkestralna kompozicija napisana i pravzvana prije odlaska u Ameriku, divertimento za gudače (1939). Naziv je donekle varljiv. Slušatelj očekuje glazbu poput Rumunjskih plesova i srodnih djela, a suočava se sa skladbom koja samo u trećem stavku, finalu, sadrži neku vrstu folklorno usmjerene istorodnosti sa zahtjevijom zabavnom glazbom 18. stoljeća. Prvi stavak, u srednjem tempu, počinje prpošnom temom, koja zvuči poput folklornoga citata, dok je druga tema više »urbane« naravi. Iznenađenje priređuje u tom stavku sonatnog oblika karakter provedbe: u njoj se najednom mijenja raspoloženje, pa će slušatelji spoznati da u »glazbu za zabavu« prodiru mračni i reski tonovi, u kojima disonantni srazovi djeluju još oštřije jer se nalaze u kontekstu drukčijih očekivanja. Turobni polagani stavak u tom je pogledu još i žešći. Glazbena javnost, koja je upoznavši novi violinski koncert smatrala da se skladatelj odrekao svoga bezobzirno disonatnog idioma, prevarila se. U Adagiju srazovi su još snažniji, bolniji, pa slušajući »divertimento«, ponukani smo shvatiti taj naziv kao izraz gorke ironije. Pretežno vedar finale, rekli bismo, zvuci iz mađarske *puszte*, kao da opravdava ime skladbe, no i u njemu ima odlomaka koji podsjećaju na ozbiljnost prethodnoga stavka. Divertimento je svakako djelo koje se svojom djelomičnom oporošcu vraća u doba kasnih dvadesetih godina, u doba Trećeg i Četvrtog kvarteta. Postoji mišljenje da odlomci koji zvuče poput krikova sadrže slutnje ratnih razaranja, što bi upućivalo na zaključak da naziv djela zaista treba shvatiti ironijski. No majstor je bio vrlo suzdržljiv u osvrtima na svoja djela te je zaključke prepustao slušateljima. Iste je godine dovršio i svoje najopsežnije klavirsко djelo pedagoške naravi, *Mikrokosmos*, koje je nastajalo između 1926. i 1939. Ono odgovara zamisli da se u nastavu klavira otpočetka unesu postupci suvremene glazbe, u ritmu i linearnom vođenju melodiske građe. Autor je mahom posve kratke komade, kojih je ukupno 153, sabrao u šest svezaka, slijedeći dva načela: posebnu narav svake minijature i postupnost koja od početničkih vježbi vodi do zahtjev-

noga klavirskog sloga u posljednjim komadima. Za koncertnu izvedbu priklađan je završni ciklus, šest bugarskih plesova.

U posljednjih pet godina života, u Americi, Bartók je napisao samo tri opsežna djela: *Concerto za orkestar* (1943), sonatu za violinu solo (1944) i Treći klavirski koncert (1945). Neobična je okolnost da su upravo u doba oskudice i bolesti nastala dva suvereno vedra i smirena djela, *Concerto* i klavirski koncert. Prva od tih skladbi najopsežnija je majstorova orkestralna tvorevina. (Podatak u partituri navodi oko 37 minuta kao trajanje izvedbe.) Sastav je standardni veliki orkestar, ali bliži Brahmsovu nego Straussovu (npr. 4 roga, tri trube, tri poznaune), samo su udaraljke i ovdje bogato zastupljene. Ime *Concerto* nije samo engleski naziv nego je i upozorenje na posebnu narav te kompozicije, koja u svojih pet stavaka orkestru dodjeljuje uloge koje su srodne starom koncertiranju. Sličnost s djelom iz godine 1936. u tom je pogledu očita. Napisana za virtuozan orkestar (Bostonsku filharmoniju) na poticaj dirigenta Sergeja Kusevickoga, skladba ipak izbjegava instrumentalno blještavilo koje teži za efektom. U partituri je prije svega mnogo raznolikosti, koja seže od prozračnoga komornog zvuka do snaće punoga sastava. Svaki stavak u tom pogledu ima svoje posebnosti. Općenito se može utvrditi da rubni stavci (Allegro vivace i Presto, oba s kratkim uvodima) te polagana »Elegia« očituju bogatstvo zajedništva, dok skercozni stavci, drugi i četvrti, ističu solističke uloge. *Concerto* ostvaruje različitost raspoloženja, ali na način karakterističan za Bartóka: gradeći teme na temelju jezgrenih motiva (od kojih su najvažniji kvartni koraci iz uvoda prvom stavku), autor uspostavlja prepoznatljivo jedinstvo. Da postoje samo rubni stavci i elegičnost, nametnula bi se prosudba da je majstor na vrhuncu zrelosti doveo svoj tipičan idiom do jednostavnosti koju omogućuje obuhvatno kompozicijsko i životno iskustvo. No drugi i četvrti stavak sadrže narav koja u majstora nikad nije bila osobito izražena: humoristična invencija. Drugi je stavak u partituri označen nazivom »*Gioco delle coppie*«, i u pravom je smislu riječi igra parova, to jest neka vrsta natjecanja puhačkih instrumenata, koji svoje skakutave teme izvode, popraćeni gudačima i bubnjevima, svaki s podijeljenim dionicama (fagoti su spareni u sekstama, oboe u tercama, klarineti u septimama itd.). No usred toga skercoznog raspoloženja oglašavaju se limeni puhači u tridesetak taktova koralnom temom svečane naravi, koja zvuči poput pozdrava talijanskim majstorima 16. i 17. stoljeća poput Gabrielija i Frescobaldija, a tvori gotovo grotesknu opreku sa zaigranošću ostalih segmenata. Načelo kontrasta i humorizma vlada i u četvrtom stavku (»*Intermez-*

zo interrotto»), koji također u prozračnom orkestralnom slogu oblikuje susret triju posve različitih tema: prva je folklornoga prizvuka, druga podsjeća na lirske teme romantičara, a treća je parodija popularnih napjeva austrijske i mađarske operete s početka stoljeća, ali je u parodiju uključena i činjenica da operetna melodija zvuči kao da ju je instrumentirao Stravinski u razdoblju *Petruske*. Opreke su toliko oštro izražene da djeluju poput montaže koja nam prikazuje da je svijet šarolik, neobičan, protuslovan. Finale se ponovno vraća u glazbene predjele pannonskih ravnica, a orkestru se pruža prilika da iskaže svoju blještavost.

Posljednje komorno djelo, sonata za violinu solo, napisana na poticaj Yehudi Menuhina, pretežno je primjer introvertirane glazbe, kojoj instrument nije medij velikog estradnog nastupa, nego glas meditativne samoće. Unatoč pojedinim folklornim elementima, ta sonata jasno upućuje na to da je treba shvatiti kao djelo skladano u počast Bachu. Od četiri stavaka (Tempo di ciaccona, Fuga, Melodia, Presto) više od polovice trajanja (oko 28 minuta) obuhvaćaju prva dva stavka, koja po tematskoj građi i violinskoj tehniци zazivaju usporedbu s Bachovima sonatama i partitama za violinu solo. Zamjetne su aluzije na partitu u d-molu njemačkog majstora, iako je Bartókova arhitektura bliža sonatnom obliku nego formi Bachove chaconne. Fuga je duboko dojmljiv susret majstorova posebnog radikalizma s generičkim načelima fuge, ritamski naglašen dijalog epoha. Treći i četvrti stavak podsjećaju na srednji stavak Drugoga klavirskog koncerta, koji je, podsjećam, meditativna noćna glazba, a u srednjem dijelu sablasno motoričan. Sonata u polaganom stavku povezuje melodioznost duga daha s odломcima koji prizivaju ugodaj egzotična nokturna. Motoričnost dakako pripada finalu. Cijela sonata težički je izvanredno zahtjevna, a da u njoj nema ustupaka koncertnim efektima, to u Bartóka ne treba posebno isticati.

Rečeno je jednom da su posljednja djela velikih majstora uvijek vedra. To svakako vrijedi za Haydna, Beethovena, Verdija, a na području opere i za Mozarta. Takva je skladba i Treći klavirski koncert, koji je prozračan i razigran, eteričan, ali nimalo ezoteričan; naprotiv, on je jedna od najkomunikativnijih majstoričkih tvorevina uopće. Privlačiva je osobito pijanistica kojima nije stalo do toga da se iskažu masivnim udarom i virtuoznim pasažama, nego teže za finesama suptilna i produhovljena izraza. O naravi djela svjedoči već prva od nekoliko kontrastnih tema prvoga stavka (Allegretto), tipična tema folklornoga duktusa, koju solist izvodi unisono u razmaku od dvije oktave. U slogu drugih tema ima i akordičkih nizova, ali tekstura ostaje pretežno protanjena, mjestimice samo

dvoglasna ili troglasna, tako da podsjeća na Bacha i Mozarta, ili na neoklasističke koncerte Hindemitha i Stravinskoga. No u svijet neobičan i za Bartóka uvodi nas drugi stavak (*Andante religioso*), koji se u okvirnim segmentima svoga trodijelnog oblika doima poput podsjećanja na melodijsku mirnoću starih majstora polifonije čija djela je autor obradio za klavir. Srednji dio nalik je na sukladni segment u polaganom stavku Drugoga koncerta. Spokojnu sabranost prekida poentiliističko nizanje bljeskavih motiva, koji podsjećaju na glasove i šumove iz prirode. Duboko je sugestivan završni dio, varijacija na koralnu temu početka: uz tu temu u orkestru solist izvodi divnu smirenu kontrapunktnu dijoniku, blisku duhu Bachovih dvoglasnih invencija — odlomak koji je u svom spoju autentičnosti i tradicionalnosti jedno od najdojmljivijih mesta u koncertnoj literaturi tog razdoblja. Folkloristički obojenom idiomu majstor se vraća u finalu. No ni taj temperamentan *Allegro vivace* ne sadrži odlomke koji od pijanista zahtijevaju perkusionističku ulogu, kao nekoć. Težište nije zvuk, nego profinjena lineatura, koja se razvija u kontrapunktnom natjecanju klavira i orkestra, a potvrđuje definitivno E-dur kao tonalitetno središte djela.

Adorno se u eseju o procesu starenja u modernizmu (*Vom Altern der Neu-en Musik*, 1954) osvrnuo na razgovor s Bartókom u posljednjim majstorovim godinama. Skladatelj je u prosudbi svoga stvaralaštva ustrajao na mišljenju da povezanost s folklorom isključuje potpuno napuštanje tonaliteta. Treći koncert pokazuje da pomirenje s tonalitetom i konsonantnom teksturom zahvaća i područja izvan domašaja folklora. Ako u djelu tražimo ikakvu poruku, onda to može biti samo poruka da nijedan zvukovni sustav ne smije biti sam sebi svrha, ni sistem tonaliteta ni opreka njemu. Ta misao uključuje i spoznaju da pojmovi poput disonance i konsonance i u razdoblju korjenitih tonskih inovacija mogu ubrzano postati relativni. Treba podsjetiti na to da završni odlomak (iz stavka *Andante religioso*) koji podsjeća na glazbu 18. stoljeća nosi oznaku molto espressivo. To je napisao majstor najtvrdjih disonantnih sklopova u svom povijesnom razdoblju. Kako je i ovdje pomisao na bilo kakve ustupke određenoj publici posve besmislena, preostaje samo zaključak da je Bartók povukao konzekvene iz spomenute spoznaje.

Bartók je jedini skladatelj među velikim majstorima 20. stoljeća koji je trajno bio usmjeren prema folkloru. To je temelj definicije njegova posebnog položaja. A veličina umjetničkog izraza može se odrediti gotovo jedinstvenom sposobnošću da stopi regionalne vrijednosti s univerzalnim, to jest da u narodnom,

pućkom i pokrajinskom glazbenom jeziku pronađe govor svijeta. Iako se osjećao reprezentantom Mađarske, glazbi nije povlačio granice, ni u stvaralaštvu ni u etnomuzikološkim istraživanjima. Studije je neko vrijeme protezao i na sjeverne predjеле Afrike. Nacionalni izražaj bio je uvijek bez ikakve isključivosti, a pogotovo nije bilo primisli neke ideologije. Ukratko, Bartók je u folkloru tražio ekspresiju, kao što je likovna avangarda s početka 20. stoljeća otkrivala snažnu izvornost etnokultura drugih kontinenata. Prenoseći davne ruralne izvore u jezik glazbenog modernizma, on je i jedan od velikih posrednika između različitih kultura. I u toj posredničkoj ulozi Bartók je među skladateljima epohe jedinstven.