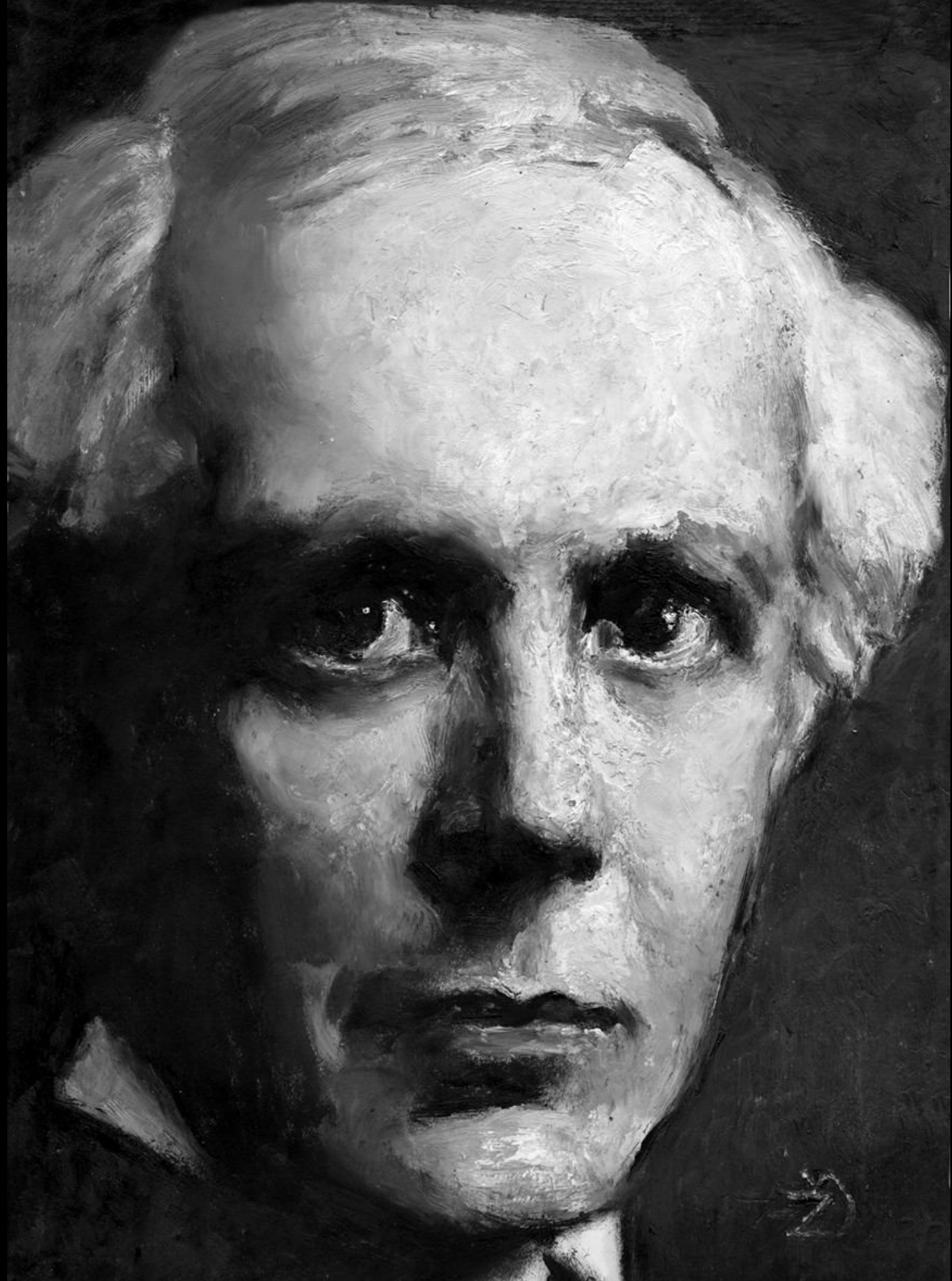


BELA
BARTOK
- gudački
kvarteti

ivan ćurković

Danijel Žabčić



Béla Bartók pokazao se idealnim nasljedovateljem tradicije komorne glazbe u XX. stoljeću i oni kvarteti pripadaju tzv. oglednim djelima tog opusa i predstavljaju mjesta skladateljeve maksimalne koncentracije. Po vremenu nastanka koincidiraju s važnim periodima Bartókova kompozicijskoga rada, ali unatoč tome možemo izdvojiti i mnoga zajednička obilježja. Bartók u njima teži maksimalnoj polifonizaciji sloga, što nas s obzirom na to da se radi o glazbeniku bez ikakvih sklonosti prozračnoj fakturi i ne bi trebalo začuditi. No, složenost s kojom četiri gudačke linije međusobno kontrapunktiraju u pojedinim slučajevima plijene pozornost interpreta svojom visokom tehničkim zahtjevima, koji rezultiraju zvukovnom inovativnošću, naizgled netipičnom za tako „tradicionalni“ medij.

"Prvi gudački kvartet" (1908.-1909.) nastao je u razdoblju izgradnje Bartókova "zrelog" stila, tada još uvijek obilježenog mladenačkim uzorima Richarda Straussa i Maxa Regera. Kvartet je svakako vrijedan pozornosti, ipak mu nedostaje koncentracije i ekonomičnosti kasnijih kvarteta.

U "Drugom gudačkom kvartetu" (1914.-1917.) očituju se gotovo sve odrednice kasnijih Bartókovih kvarteta. Harmonijski jezik obiluje bitonalitetnim odlomcima i za skladatelja tipičnom istodobno durskom i molskom akordikom, uz mnoštvo paralelnih disonantnih intervala. Središnji "Drugi stavak" očigledno je nadahnut Bartókovim etnomuzikološkim istraživanjima u Alžiru i ritamskim potencijalima arapskog folklor. Refleksivni finalni *Lento* pak uza svu svoju ekonomičnost najavljuje *mesto* završetak "Šestoga gudačkog kvarteta". No, daleko najvažnija inovacija u ovome kvartetu Bartókova je specifična metoda motivskoga rada: kao i u "Trećem" i u "Četvrtome gudačkom kvartetu", on ne manipulira temama

već motivima, katkad tek ćelijama, iz kojih mu gotovo (ili naizgled) planskom razradom polazi za rukom izgraditi sve veće i veće cjeline. Najosjetnije je to u prvome stavku, gdje početna figura postaje jezgrom iz koje se kontinuiranim procesom variranja rađa cijeli (sonatni) stavak.

U "Trećem gudačkom kvartetu" formalna ekonomija i konciznost dovedene su krajnjih konzekvenci, te dolazi do svojevrsne fuzije formalnih odsjeka i stavaka: *Prima parte*, *Seconda parte*, *Recapitulazione della prima parte* i *Coda* stapaju se u petnaestominutnu, zapravo jednostavačnu cjelinu. Premda se ova skladba opasno približila atonalitetu, Bartók je kasnije s pravom ostao postojan u vjerovanju da u svojoj glazbi granice tonaliteta nikada nije prekoračio. Na planu motivskoga rada ovaj kvartet svakako predstavlja vrhunac jedne tendencije, s obzirom na izvedenost cjelokupne forme iz dvije do tri intervalsko-ritamske ćelije. Kompleksnost kanonskih polifonih postupaka ne znači ujedno i strogost te suhoparnost, jer je Bartók svoje skladateljske postupke modificirao u hodu te je vrlo rijetko slijepo slijedio modele, bilo da ih mu je zadavala tradicije ili on sam. Međutim, na planu arhitektonike "Treći kvartet" tek u zametku najavljuje Bartókovu glavnu preokupaciju u "Četvrtom" i "Petom kvartetu", načelo palindromske forme ili forme luka odnosno mosta.

Na formalnom makroplanu ono se očituje neparnim brojem stavaka, uređenima simetrično s obzirom na tonalitetno središte, tempo, tematski materijal, način instrumentalne artikulacije i sl. Na mikroplanu simetrija se može očitovati unutar jednoga stavka, koji će imati formalni model $a b a$, ili - češće - $a b c b a$. Usklađenost makro i mikroplana očituje se u tome da je u palindromskoj cikličkoj cjelini - češće peterostavačnoj

nego trostavačnoj - i sam središnji stavak građen palindromski, tj. kroz njega prolazi os simetrije u odnosu na koju se pojedini elementi zrcale na planu toga stavka, ali i na planu cjeline. No ipak, "Četvrti" (1928.) i "Peti gudački kvartet" (1934.) se po mnogočemu razlikuju: u "Četvrtome" kulminira organski razvoj forme iz motivskih ćelija te zvukovna apartnost, praćena mnogobrojnim gudačkim tehničkim inovacijama, dok je "Peti" na stilske planu posve različit i duljega daha. Međutim, oba su kvarteta peterostavačna te na osobit način odgovaraju na pitanja o simetričnome jedinstvu glazbene cjeline koje je Bartók očito sam sebi postavljao, težeći uvođenju prirodnih (ili kvazi-prirodnih) načela sklada u svoje kompozicije. Pored toga, jezgra "Četvrtoga gudačkoga kvarteta" je spori stavak u idiomu tzv. "noćne glazbe", koji u autorovom opusu pratimo od istoimenog stavka u klavirskom ciklusu "Na otvorenom" iz 1926. godine pa sve do "Trećeg klavirskoga koncerta", a kojeg karakterizira mimetički odnos prema prirodnim zvukovima noći i s time povezano rađanje inovativnih zvukovnih boja. Oko njega se poput koncentričnih krugova redaju dva brza *scherzozna* stavka srodne formalne dispozicije i tematskoga materijala. Okvirni prvi i peti stavak, kao stupovi veće cjeline koji su udaljeniji od osi simetrije i time formalno kompleksniji, pokazuju manji stupanj međusobne ekvivalencije, ali također stupaju u zanimljive odnose, ponajprije za Bartóka također karakterističnim *prosedom* dijatonicizacije kromatskih melodijskih formacija, npr. intervalskom ekspanzijom kromatske teme prvoga stavka u dijatonsku temu petoga stavka, premda taj postupak ima anticipaciju već u obličju sporedne teme prvoga stavka. U postizanju simetrije "Peti gudački kvartet" još je upečatljiviji, a dispozicija unutarnjih

stavaka mu je inverzna: spori drugi i četvrti stavak uokviruju *scherzo* koji pulsira nepravilnim metrom bugarske folklorne provenijencije. Drugi i četvrti stavak su po formalnoj dispoziciji i tematskome materijalu gotovo identični, a među njima se - preko središnjega mosta trećeg stavka - slično kao u Bartókovoj "Cantati profani" odvija proces dramske preobrazbe. Premda u njemu organski postupci formalne evolucije nisu toliko prisutni, "Peti gudački kvartet" je jednako kompleksnim polifonim postupcima te čak i očividnijim palindromskim karakterom (repriza prvoga stavka materijale donosi u obratnom redosljedu od ekspozicije) pridonio kristalizaciji nekih Bartókovih temeljnih oblikovnih načela.

Obilježja koja smo zapažali u prvih pet nisu u "Šestome gudačkom kvartetu" (1939.) doživjela bitan razvoj, no on plijeni pozornost nekim posve drugim odlikama, te se u tom smislu između "Prvoga" i "Šestoga gudačkog kvarteta" zatvara još jedan luk u Bartókovom opusu. S obzirom na to da se radi o zadnjoj skladbi koja je nastala prije dobrovoljnog egzila u SAD uoči Drugog svjetskog rata, u povezivanju stavaka svojevrsnim *mottom* koji sve više i više raste, da bi u finalu prerastao u samostalni, izrazito lirski *Mesto* stavak možemo prepoznati mehanizme izvanglazbenog. Neuobičajenost, gotovo ironični ton *Marcie* i komične *Burlette* predstavlja još jedan od Bartókovih povrataka svjetovima mladenačkog skladateljskog rada, a za Bartóka netipični ispovjedni karakter ovoga kvarteta prisjeća nas - krajnje neočekivano - Šostakovičeva "Osmoga gudačkog kvarteta". Svojim kvartetskim opusom u cjelini Béla Bartók kao da je želio pokazati kako nas uza sav svoj umjetnički integritet, postojanost i konzekventnost još ipak zna iznenaditi.