

„BARBARIZMUS“ V KONTEXTE ŠTRUKTURÁLNYCH, ESTETICKÝCH A INTERPRETAČNÝCH ASPEKTOV HUDBY BÉLU BARTÓKA

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

prof. Markéta Štefková, PhD.; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení, Zochova 1, 813 01, Bratislava; e-mail: stefkova@vsmu.sk

ABSTRACT

The oeuvre of Béla Bartók (1881–1945) includes a group of compositions usually labelled as “barbarian”. This study focuses on the delineation of the characteristic structural features and aesthetic ideals of this “barbarism”. It examines the various contexts tied to Bartók’s personality. At the time when his personal style was evolving in around 1910, he was significantly influenced by stylizations of authentic Norwegian folklore in the late works of Edvard Grieg (1843–1907). This study aims to point out that “barbarism”, a term with mostly negative connotations, is a not very suitable word for the stylistic orientation in Bartók’s musical oeuvre that was primarily inspired by archaic peasant folk dance music. In addition, it investigates the consequences and impacts of the theory of the “barbarian character” of Bartók’s music on its performance.

Keywords: barbarism, vitalism, neofolklorism, Bartók, Grieg, performance

V štúdií *Die Vorbereitungen zur zweiten Revolution in der Neuen Musik* [Prípravy na druhú revolúciu hudby v Novej hudbe]¹ rozlišuje György Ligeti medzi dvoma „revolúciami“ v hudbe 20. storočia. Prvá sa začala okolo roku 1910 a jej fyziognómiu formovalo *Svätenie jari* (1913) Igora Stravinského, *Námesačný Pierot* (1912) Arnolda Schönberga a *Allegro barbaro* (1911) Bélu Bartóka. V nasledujúcich desaťročiach vznikli

¹ LIGETI, György: *Die Vorbereitungen zur zweiten Revolution in der Neuen Musik*. In: LICHTENFELD, Monika (ed.): *György Ligeti: Gesammelte Schriften*. (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Band 10, 1.) Basel : Paul Sacher Stiftung, 2007, s. 79-83. Citáty z nemeckého a anglického jazyka preložila autorka.

majstrovské diela týchto skladateľov, pričom každý z nich šiel svojou vlastnou cestou. Schönberg priviedol chromatiku do posledného štádia a vyvinul nový konštruktívny poriadok, metódu „kompozície s dvanástimi len na seba navzájom vzťahujúcimi sa tónmi“ [Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen].² Stravinskij vybudoval z trosiek tradície mozaiky, v ktorých sa mu na základe odcudzenia starobylého materiálu podarilo dospieť k šokujúcej „novosti“. Bartók sa snažil o syntézu novozískaných prostriedkov: podarilo sa mu obnoviť tonálny základ hudobnej formy bez toho, že by bol odkázaný len na tradičné štýlové prvky. Produkty tohto nového komponovania sa líšia od tradičného hudobného myslenia. Emancipácia disonancie, radikálny rozchod s durovo-molovým systémom a využitie odvážnych, sčasti asymetrických a nanajvýš variabilných, sčasti motorických a strnulých rytmov – to sú charakteristické znaky tohto komponovania.

Za čelného predstaviteľa druhej revolúcie v hudbe považuje Ligeti Antona Weberna (1883 – 1945). Tušenie významu jeho diela však prišlo až dlho po jeho smrti. To, čo v Schönbergových raných atonálnych dielach platilo len pre tónové výšky, sa u Weberna stalo záväzným aj v oblasti rytmu, dynamiky a zvukovej farby. Tento nový poriadok síce nebol fixovaný, ale skryto klíčil v jeho diele. Koncom štyridsiatych rokov došlo k zlomu, keď mladí príslušníci povojnovej avantgardy prišli s totálnou organizáciou hudobného materiálu. Popri tónových výškach sa začal na základe princípu radu organizovať aj rytmus, dynamika, zvuková farba. V priebehu niekoľkých rokov sa netušeným spôsobom zmenila celá štruktúra hudby a samotný proces komponovania. Tak prebehla druhá revolúcia v Novej hudbe.³

Bartókov poľský životopisec Tadeusz Zieliński rozlišuje v jeho tvorbe z obdobia okolo roku 1910 tri smery či štýly, pričom pokračovanie čo i len v jednom by stačilo na to, aby Bartókovi ako tvorcovi zabezpečilo významné miesto v hudbe 20. storočia: vitalizmus, „fantasticko-expresívny štýl“ príbuzný impresionizmu, a najmenej radikálny folkloristický štýl, ktorý je ešte z veľkej časti založený na princípoch tradičnej tonálnej harmónie.⁴

Pre potreby tejto štúdie je zo Zielińskiego klasifikácie najzaujímavejší antiromantický orientovaný *vitalizmus*. Jeho charakteristickými znakmi sú:

- silné exponovanie rytmického elementu;
- ostrá zvukovosť a artikulácia;
- prehľadná a logická organizácia priebehu skladby.

Za prvé dielo tohto charakteru v Bartókovej tvorbe považuje Zieliński *Medvedí tanec* z roku 1908, ktorý je súčasťou *Desiatich ľahkých klavírných skladieb* BB 51, Sz. 39. Kým Zieliński definuje Bartókovu hudobnú poetiku slovom *vitalizmus*, mnohí iní autori ju zvyknú skôr označovať pojmom *barbarizmus*. Zo slovníkovej definície je zjavné, že tieto pojmy majú radikálne odlišné konotácie.⁵ Pojem *vitalizmus* je odvodený od

² LIGETI, Ref. 1, s. 79.

³ LIGETI, Ref. 1, s. 82.

⁴ Zieliński, Tadeusz A.: *Bartók. Leben und Werk*. Mainz : Schott, 2011, s. 164.

⁵ Pre potreby tejto štúdie definujem význam pojmov *vitalizmus* a *barbarizmus* na základe vymedzenia ich bežného významu podľa Slovníkového portálu Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra SAV, dostupného na internete <https://slovník.juls.savba.sk/>

latinského slova *vita*, ktoré znamená *život*. Prídavné meno *vitálny* sa používa vo význame *životaschopný*, podobne podstatné meno *vitálnosť* je synonymom pojmov ako *život* a *životaschopnosť*, t. j. niečo rozhodujúcim spôsobom pozitívne.⁶ Základom slova *barbarizmus* je pojem *barbar*, ktorým sa v starovekom Grécku a starovekom Ríme označovali príslušníci národov žijúcich mimo týchto antických civilizácií. V dnešnom kontexte sa ako *barbar* označuje človek, ktorý je necivilizovaný, nevzdelaný, nekultúrny, hrubý, surový a násilnícky. V tomto duchu sa označenie *barbarské* môže použiť aj na pomery či spôsoby. Z pohľadu lingvistiky sa ako *barbarizmus* klasifikuje hrubá chyba proti vnútorným zákonom jazyka; v širšom kontexte sa môže takto označovať surové počínanie.

Aj americká muzikologička maďarského pôvodu Judit Frigyesi vo svojej rozsiahlej štúdii *How Barbaric Is Bartók's Forte?* [Nakoľko barbarské je Bartókovo forte?] deklaruje *Medvedí tanec* za modelovú kompozíciu pokiaľ ide o „barbarský“ charakter Bartókových klavírných skladieb. György Ligeti, ktorý vo svojich dvojdielných *Gesammelte Schriften* [Zobraných spisoch] venuje pozornosť Bartókovi hneď v piatich štúdiách, považuje *Medvedí tanec* za obzvlášť vhodný na analýzu, lebo jeho harmonická a formálna štruktúra je relatívne jednoduchá a v rámci malého priestoru obsahuje charakteristické znaky vtedajšieho Bartókovho štýlu v koncentrovanej podobe. Súčasne Ligeti podobne ako Zieliński považuje *Medvedí tanec* za manifestáciu Bartókovho nového estetického ideálu:

„Na prvé počutie zaujme zvukový svet skladby: neobyčajne tvrdý, dosiaľ nepočutý zvuk klavíra (podobne znejúce klavírne diela Stravinského vznikli až oveľa neskôr), neúprosne ostinato [...] a pod ním a nad ním tu bodavé staccato, tam ťažké pesante. Dnes sme na túto akustiku už zvyknutí, ale aký účinok musela mať na uši v roku 1908, v čase, keď sotva doznel posledný vzdych na Melisandiných perách?

Toto bol okamih, keď prezretá Európa uzamkla do sklenenej kletky striebornú ružu – svet nežných paličkovaných čipiek, výletov a detských spomienok na chuť čajového pečiva – a odrazu sa z hrôzostrašného sveta stepí a tájg vyrútili vlky a medvede. A odkiaľ to len prišli, z akých stepí a lesov? Z území Ďalekého východu alebo azda z ešte hlbších, dávno zabudnutých, strašidelnými pralesmi osídlených temných oblastí našej duše? V každom prípade: Bartók spravil niečo, na čo pred ním nikto nemal odvahu – odkiaľ pochovaný, potlačený svet, svet ‚vystierania-sa-na-piesku‘ a ‚nič-nerobenía‘, agresívny svet chaotických neprístopností, objatí a vražd, mágie, sna a totemizmu.“⁸

Ligeti v súvislosti s Bartókovou hudbou len sporadicky používa označenie *barbarizmus*. Estetický charakter a zvukový ideál skladieb pokračujúcich v šlapajach *Medvedieho tanca* sa v každom prípade v ranom období Bartókovej tvorby objavuje aj v *Štrnástich bagatelách pre klavír*, BB 50, Sz. 38 z roku 1908 (č. 2 a 10), *Dvoch ru-*

⁶ Vzhľadom na to, že ani *vitalizmus* ani *barbarizmus* sa v hudobnej teórii a muzikológii neetablovali ako pojmy s určitým konkrétnym významom, nezaoberám sa v tejto štúdii napríklad využitím pojmu *vitalizmus* na označenie konkrétnych smerov v literatúre alebo vo filozofii.

⁷ FRIGYESI, Judit: *How Barbaric Is Bartók's Forte?* In: BIRÓ, Dániel Péter and KREBS, Harald (ed.): *The String Quartets of Béla Bartók. Tradition and Legacy in Analytical Perspective*. Oxford etc.: Oxford University Press, 2014, s. 200-242.

⁸ LIGETI, György: Bartók's Barentanz. *Eine Analyse*. In: LICHTENFELD, Ref. 1, s. 309.

munských tancoch op. 8a, BB 56, Sz. 43 z rokov 1909 – 1910 a v legendárnej kompozícii *Allegro barbaro*, BB 43, Sz. 69 z roku 1911. *Allegro barbaro* sa považuje za symbolický mílnik v dejinách klavírnej hudby, za rozlúčku s epochou „krásneho klavírneho tónu“ a štart novej epochy, v ktorej sa klavír chápe a využíva skôr ako bicí nástroj.

Aká je však genéza pojmu „barbarizmus“ v súvislosti s Bartókovou tvorbou? V Paríži, ktorý bol na prelome 19. a 20. storočia centrom hudobnej avantgardy, usporiadal Sándor Kovács, hudobník maďarského pôvodu, 12. marca 1910 koncert súčasnej maďarskej hudby pod názvom „Festival Hongrois“. Tu okrem iného odzneli aj diela Kodály a Bartók sa predstavil aj ako interpret svojich *Bagatel* (s výnimkou č. 8 a 13), *Fantázie I* (č. 2 zo *Štyroch klavírných skladieb*, BB 27) a 1. tanca z *Dvoch rumunských tancov* op. 8a. Podľa Zieliňského revolučnosť predstavených skladieb nevzbudila vážnejší záujem a kritika sa uspokojila s benevolentným označením Bartóka a Kodály ako „mladých barbarov“.⁹ Monografia Tibora Talliána vydaná v roku 2012¹⁰ je momentálne primárnym zdrojom informácií o Bartókovi v slovenskom jazyku. Podľa Talliána po tomto parížskom koncerte¹¹ jeden z kritikov zmienil – nie s nevôľou – rafinovaný „barbarizmus“. Bartók to poňal ako svoju vlastnú charakteristiku a nechal sa inšpirovať ku kompozícii *Allegro barbaro*.¹² Frigyesi prináša inú interpretáciu: Bartók sa veľmi rozčúľil, keď ho v roku 1910 jeden z parížskych kritikov nazval „barbarským“. Tento epiteton ho zjavne vyprovokoval k tomu, aby slovo *barbaro* využil v názve skladby *Allegro barbaro*. Názov, a pravdepodobne aj skladba samotná, boli teda ironickou odpoveďou na túto recenziu. Faktom je, že na oboch nahrávkach *Allegro barbaro*, ktoré sa nám dochovali v podaní samotného Bartóka, tento skladbu v kontexte interpretácie svojich vlastných diel hrá nezvyčajne tvrdo a drsne. Je tak pravdepodobné, že postreh Frigyesi na margo vzniku tejto skladby je bližšie k pravde; a teda že z Bartókovej strany išlo tak trochu o ironické preháňanie, ako by chcel povedať: „Dobre, ak si myslíte, že som barbarský, dokážem byť aj taký.“¹³

Venujme však pozornosť nasledujúcej otázke: na základe akých štrukturálnych prvkov sme náchylní považovať Bartókov *Medvedí tanec* za *barbarskú* skladbu?

⁹ ZIELIŇSKI, Ref. 4, s. 162.

¹⁰ TALLIÁN, Tibor: *Béla Bartók*. Bratislava : Hudobné centrum, 2012. Maďarský originál vyšiel v roku 1981; v úvodnej *Poznámke redakcie* uvádzajú Alžbeta Rajterová a Pavol Šuška, že slovenský preklad je prakticky novou prácou: jednak boli „všetky parametre knihy aktualizované tak, aby odrážali najnovšie poznatky bartókovského bádania“ a zohľadnené bolo aj to, že osobu Bartóka „s územím Slovenska a konkrétne s jeho viacerými lokalitami spája veľké množstvo pracovných i ľudských väzieb.“ Pri prvej zmienke o jednotlivých Bartókových skladbách sa opieram o Chronologický zoznam diel, uverejnený v tejto knihe, s. 312-358, pričom uvádzam najskôr údaj podľa zoznamu Lászlá Somfaia (údaj BB z roku 2000), a následne Andrása Szöllösa (údaj Sz. z roku 1976).

¹¹ Tallián uvádza, že koncert v Paríži sa konal až 12. mája 1910. Tento údaj je zjavne nesprávny, nakoľko aj na webovej stránke Maďarskej akadémie vied (Bartók Archives) je uvedený 12. marec 1910. Dostupné na internete: http://www.zti.hu/bartok/ba_en_06_m.htm?0111. [29. 12. 2020]

¹² TALLIÁN, Ref. 10, s. 106.

¹³ FRIGYESI, Ref. 7, s. 218

Notový príklad 1: Bartók: *Medvedí tanec*, t. 1 – 18

The musical score for Bartók's *Medvedí tanec* (Bear Dance) measures 1-18 is presented in a multi-staff format. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/2. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a range of 104-120. The score includes various musical notations such as 'molto marcato', 'poco dim.', 'p', 'sf', 'tenuto', and 'simile'. Fingerings and articulations are indicated throughout the piece.

Trefná je už uvedená Ligetiho charakteristika: „neúprosné ostinato [...] a pod ním a nad ním tu bodavé staccato, tam ťažké pesante“. Prvým charakteristickým rysom je opakovane udieraný tón v base, ostinátne „perpetuum mobile“. Oproti tomu je exponovaná jednoduchá, až riekankovitá, podľa Ligetiho „ľudová“ melódia vedená v mixtúrach (napríklad v sledoch paralelných kvartsextakordov alebo sextakordov), pričom na niektorých miestach trojhlas „moduluje“, resp. „vybočí“ do trojzvuku s inou, dokonca aj kvartovou štruktúrou; pozri, napríklad, prvý akord v t. 6, 7 a 9, a hlavne kadenčný úsek v t. 11 – 12 s chromatickým pohybom hlasov.¹⁴ Mixtúry vytvárajú samostatnú zvukovú vrstvu, ktorá je len na niektorých miestach tonálne a harmonic-ky definovateľná či kompatibilná s opakovaným tónom. Ostinátne opakovaný tón je na začiatku označený *forte* a pred samotným nástupom akordickej melódie zaznejú v hlbkej basovej polohe štyri silné „úderý“ – tón D označený ako *sf*, *tenuto* a *molto marcato*, ktoré má klavirista udierať druhým i tretím prstom naraz. Vzniká tak efekt rozbiehania procesu s gigantickým energetickým potenciálom.

¹⁴ Tieto „kadencie“ sú ústredným bodom Ligetiho analýzy, viď Ref. 8, s. 309-314. Na základe poznania, že ľudové piesne archaickej proveniencie pentatonického a modálneho charakteru nie je možné centralizovať melodicky (smerný tón – rozvodný tón) ani harmonic-ky (D – T), sa Bartók cieľavedome vyhýbal tradičnému záveru D – T. Centralizáciu dosahoval pomocou smerných postupov k tercii a ku kvinte toniky. Analýza uverejnená v tejto štúdii je mojou vlastnou analýzou skladby.

Notový príklad 1 zobrazuje diel A. Celková forma *Medvedieho tanca* je A B A B A, t. j. jednoduchá strofická pieseň, pričom diel B je takmer identický s dielom A, respektíve prináša transpozíciu východiskového materiálu o tritón a permutáciu. Ligeti poznamenáva, že komplexnejšiu formu by dielo neznieslo.¹⁵ Jednoduchosť formy je charakteristickým znakom Bartókových „barbarských“ kompozícií nielen na makro-, ale aj mikroúrovni.

Tabuľka 1: Grafické znázornenie mikroštruktúry Bartókovho dielu A *Medvedieho tanca*, porovnaj s Notovým príkladom 1

takty	morfémy	tematické úseky	diel
1-2	1-tón. ostinato	úvod	A
3-4	ost. + 4 sf údery		
5-6	$\alpha^1 + \beta^1$	téma, predvetie: 2 + 2 takty	
7-8	$\gamma^1 + \delta^1$		
9-10	$\gamma^1 + \beta^2$ (inv. β^1)	téma, závetie: 2 + 2 takty	
11-12	$\gamma^2 + \delta^2$		
13-14	$\gamma^3 + \beta^3$	1. vonk. rozš. témy = 2 + 2 takty, závetie ^{var}	
15-16	$\gamma^4 + \delta^4$		
17-18	$\delta^5 + \delta^6$	2. vonk. rozš: augmentácia t. 16	

Z tabuľky vyplýva, že štrukturálnym základom na úrovni morfém sú 4 jednotaktové útvary α , β , γ , δ , ktoré sa neustále opakujú v miernych variáciách. Morféma α sa objaví len raz, na začiatku ako prvok s charakterom úvodu, morféma β je odvodená od morfémy α (mení sa len súzvuk na 1. dobe), morféma γ od morfémy β (zvyšuje sa počet impulzov z 3 na 4 a na poslednej dobe pribúda klesajúci akord). Morféma δ je odvodená od morfémy α (pohyb na jednom tóne) a má záverový, upokojujúci charakter (2 impulzy namiesto 3). Varianty jednotlivých morfém (označené malými arabskými číslicami) sú založené na princípe rytmickej identity a tvarovej podobnosti, resp. príbuznosti melodickej krivky.

Je teda zrejmé, že proces je vybudovaný organicky a vyvedený z opakovania a variovania príbuzných útvarov na submotivickej úrovni. Tento znak je síce málo diskutovaný, ale veľmi charakteristický pre všetky Bartókove skladby „barbarského“ charakteru. Napriek tomu je proces na tematickej úrovni organizovaný ako zmysluplný oblúkovitý útvar s charakterom prirodzeného nádychu, resp. vzopätia, a výdychu, resp. uvoľnenia. Vlastná osemtaktová téma skladby po štvortaktovej introdukcii s periodickou štruktúrou zaznieva v taktach 5 – 12, pričom vrchol tvoria takty 7 – 10, kde sa dvakrát dosahuje melodicky najvyšší tón. Prvé vonkajšie rozšírenie v taktach 13 – 16 predstavuje klesajúcu sekvenciu závetia témy; druhé vonkajšie rozšírenie má vyslovene charakter „zabrzdenia“: v 17. takte pohyb v base síce pokračuje, melodický pohyb však ustrnie (prekvapujúca polová pomlčka); to isté sa zopakuje v nasledujúcom takte, pričom basové *Cis* stúpa na *D*. Tu nastupuje generálpauza.

¹⁵ LIGETI, Ref. 8, s. 314.

Napriek prvotnému „barbarskému“ dojmu a zjavnému rozchodu s ideálmi romantickej estetiky tak môžeme konštatovať, že výstavba úvodného úseku *Medvedieho tance* je organická a prirodzená.

Griegov vplyv na Bartóka v kontexte „barbarizmu“

Málo známym a preskúmaným fenoménom je fakt, že Bartók bol v čase zásadného „prerodu“ svojich názorov na spôsob využitia folklórnych prvkov v umeleckej hudbe okolo roku 1910 značne ovplyvnený klavírnymi štylizáciami folklórneho materiálu v diele nórskeho skladateľa Edvarda Griega (1843 – 1907).

Popredný muzikológ Finn Benestad a muzikológ a klavirista Dag Schjelderup-Ebbe vydali rešpektovanú Griegovu monografiu *Edvard Grieg. Mensch und Künstler* [Edvard Grieg. Človek a umelec], ktorá v nórchine vyšla po prvý raz v roku 1980. V nej autori v záverečnej sumarizácii konštatujú, že v skladateľovom vývoji harmonického myslenia sa črtajú dve línie: na jednej strane

„odvaha k zjemneniu, zdôrazneniu nuáns a k rafinovanosti, čo predznamenáva zvukové umenie impresionizmu – na druhej strane odvaha k ostrej a bodavej neskrotnosti, ktorá sa viaže na ‚národnosť‘ a vedie smerom k takzvanému barbarizmu. [...] Pokiaľ ide o barbarizmus, je dôležité vyzdvihnúť, že už v niektorých raných Griegových kompozíciách sa vyskytujú extrémne disonantné a tvrdé harmonické údery či odvaha k ostrej a bodavej zvukovosti; najďalej v tejto tendencii k ‚barbarizmu‘ ide však v op. 72, ktorý bol Bartókovi preukázateľne známy.“¹⁶

V štvrtej kapitole „Chronologický vývoj Griegovej harmónie“ rovnako rešpektovanej práce *A Study of Grieg's Harmony With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism* [Štúdiá o Griegovej harmónii so špeciálnym zreteľom na jeho príspevok k hudobnému impresionizmu]¹⁷ deklaruje Dag Schjelderup-Ebbe Griegov cyklus *Slätter, Norske sedliacke tance* op. 72 inšpirovaný autentickými zápismi 17 ľudových tancov interpretovaných na legendárnom nórskom ľudovom hudobnom nástroji, hardangerských husliach (v nórchine *hardingfele*), za bezvýhradne najzaujímavejšie Griegovo dielo. Tento nástroj sa vyznačuje drsnou zvukovosťou a má aj perkusívnu kvalitu. Schjelderup-Ebbe považuje Griegov op. 72 za manifestáciu ideálu toho istého realistického národnostného štýlu, aký nachádza v dielach Musorgského, Stravinského a Bartóka, pričom toto dielo muselo v roku 1902 dosť šokovať svojou smelosťou.¹⁸

Peer Findeisen v štúdiu *Musical Ethnofolklorism As Expression of National Cultural Independence* [Hudobný etnofolklorizmus ako výraz národnej kultúrnej nezávislosti] nachádza v Griegových *Slätter* dokonca znaky hudobného primitivizmu, ktorý Bartók dotiahol „do extrému vo svojom škandalóznom Allegro barbaro v anti-romantickom

¹⁶ BENESTAD, Finn – SCHJELDERUP-EBBE, Dag: *Edvard Grieg. Mensch und Künstler*. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1993, s. 320.

¹⁷ SCHJELDERUP-EBBE, Dag: *A Study of Grieg's Harmony With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*. In: TANUM, Johan Grundt: *Norsk Musikkgranskning. Årbok 1951–1953*, Oslo, 1953, s. 161.

¹⁸ Ref. 17, s. 161–163.

štýle“.¹⁹ V podobnom duchu sa vyjadruje aj Angličan Sebastian Taylor, autor monografie *Smerom k harmonickej gramatike Griegovej neskorej klavírnej hudby*, ktorý opäť upozorňuje na to, že Grieg predznamenal Debussyho impresionizmus, ale aj primitivizmus Bartóka či Stravinského, s ktorým je zjavne spojený regresívny „návrat k pred-tonálnym, modálnym idiómom.“²⁰

Viacerí autori Griegov op. 72 deklarujú ako zásadný moment v jeho štýlovom vývoji: tak Ståle Kleiberg v štúdiu *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music* (Griegove Slätter, Op. 72: zmena hudobného štýlu alebo nový koncept národnosti?) poukazuje na to, že všeobecná percepcia Griega

„je – dokonca dnes – založená na jeho lyrických skladbách, „pšeničných buchtách“, ako ich sám nazýval. Pričom Slätter sú bezpochyby Griegovým najfascinujúcejším dielom. Stretávame sa tu so skutočne „novým Griegom“, a máme dobrý dôvod veriť, že toto dielo zohralo nejakú rolu vo vývoji Bélu Bartóka.“²¹

Tak ako mnoho skladateľov pred ním či po ňom, aj Grieg bol celoživotne fascinovaný hardangerskými husľami, ktorých zvukovosť sa od svojich raných opusov snažil evokovať vo svojich klavírných skladbách, husľových sonátach, kvartetách či symfonických dielach. Špecifikom hry na tomto nástroji je fakt, že ju v zásade nie je možné zaznamenať tradičným notopisom a prakticky dodnes sa traduje, a dokonca aj vyučuje bez nôt.

Dňa 8. apríla 1888 Griega po prvý raz kontaktoval hráč na hardangerských husliach Knut Dahle (1834 – 1921) s prosbou o transkripciu repertoáru tohto nástroja. Hudobník, ktorý sa umeniu hry na hardangerských husliach naučil od jeho popredných reprezentantov v 19. storočí ako Myllarguten (Torgeir Augundson) a Håvard Gibøen, sa obával, že po jeho smrti sa táto tradícia ľudovej hudby navždy vytratí.²² Až 18. októbra 1901 Grieg oslovil svojho kolegu, skladateľa a dirigenta Johana Halvorsena, ktorý bol na rozdiel od neho vyškoleným huslistom a sám ovládal hru na hardangerských husliach, aby zapísal 17 sedliackych tancov v Dahleho interpretácii. Tieto zápisy sa stali východiskom pre Griegovu klavírnu „štylizáciu“ nórskych sedliackych tancov združených v op. 72.²³

Hardangerské husle pochádzajú z Hardangerského regiónu smerom na juhovýchod od Bergenu, Griegovho rodiska. Prvé zmienky o nástroji pochádzajú z roku 1651.

¹⁹ FINDEISEN, Peer: *Musical Ethnofolklorism As Expression of National Cultural Independence*. Dostupné na internete: <<http://griegsociety.com/papers-from-the-grieg-conference-in-2000/>> [16. 9. 2020, nestr.]

²⁰ TAYLOR, Sebastian: *Towards a Harmonic Grammar of Grieg's Late Piano Music*. London & New York : Routledge, 2017, s. 141.

²¹ KLEIBERG, Ståle: Grieg's Slätter, Op. 72: Change of Musical Style or New Concept of Nationality? In: *Journal of the Royal Musical Association*, roč. 121, 1996, č. 1, s. 46.

²² Dahleho obava bola zbytočná. Nástroj je v Nórsku populárny dodnes, neustále inšpiruje nórskych skladateľov, je súčasťou zábavnej a populárnej hudby, rovnako ako za čias Griegovho a Dahleho života sú dodnes obľúbené aj súťaže v hre na hardangerských husliach. V Nórsku je možné absolvovať bakalárske štúdium hry na tomto nástroji.

²³ FINDEISEN, Peer: Der Briewechsel Grieg – Halvorsen – Dahle. In: *Instrumentale Folklorestilisierung bei Edvard Grieg und bei Béla Bartók. Vergleichende Studie zur Typik der Volksmusikbearbeitung im 19. versus 20. Jahrhundert*. (=Beiträge zur Europäischen Musikgeschichte 2.) KREFT, Ekkerhardt (ed.). Frankfurt am Main : Peter Lang, 1998, s. 88-98.

V priebehu 18. storočia sa rozšíril aj do iných oblastí Nórska. Hardangerské husle sa najčastejšie využívali ako sprievod k tancom a zábavám, pričom hráč sprevádzal svoju hru hlučným búchaním nohou o zem. Podľa starých nórskeho zvyklostí hráč na hardangerských husliach viedol aj svadobné pochody.



Obr. 1: Adolph Tidemand (1814 – 1876) a Hans Gude (1825 – 1903): *Svadobný sprievod v Hardangerskom fjorde* (1848)²⁴

Oproti tradičným husliam sú hardangerské husle menšie a majú plochú kobylku a plochý hmatník, čo umožňuje dvojhlasnú hru (zadržaný tón, prípadne bordunový súzvuk a nad ním melódia), ako aj hru veľkých skokov bez zmeny pozície sláčika. Tenké a krátke základné struny uľahčujú hru v rozmanitých ladeniach a vo vysokých polohách, ako aj manipuláciu so sláčikom. Čo však nástroju dodáva jeho špecifickú a charakteristickú zvukovú auru, sú štyri, prípadne viac spodných rezonančných strún, ktoré sú umiestnené pod štyrmi základnými strunami a počas hry sa rozoznievajú spolu so štyrmi základnými strunami v podobe letných a prchavých, s dvojhlasnou melódiou často disonujúcich súzvukov.²⁵

²⁴ Fotografia dostupná na internete: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Adolph_Tidemand_-_Hans_Gude_-_Bridal_Procession_on_the_Hardangerfjord_-_Google_Art_Project.jpg [29. 12. 2020]

²⁵ BROCK, Hella: *Edvard Grieg. Eine Biographie. Überarbeitete Auflage*. Dresden : Schott Music International, 1998, s. 25.



Obr. 2: Hardangerské husle z roku 1898²⁶

Z tonálneho hľadiska majú hardangerské husle veľmi obmedzené možnosti modulovať do iných tónin. Na druhej strane existuje viac ako 20 možností rozmanitých ladení nástroja, ktoré majú svoje špecifické názvy a súvisia s náladou rôznych typov tancov.²⁷ Veľká väčšina skladieb sa pohybuje akoby v durovej stupnici so zväčšenou (lydickou) kvartou. Táto kvarta sa môže objaviť aj v kontexte molovej tóniny, pričom medzi molovou terciou a zväčšenou kvartou vzniká hiátus, charakteristický interval zväčšenej sekundy, ktorý prepožičiava tak sedliackym tancom, ako aj Griegovej hudbe všeobecne špecifický exotický charakter.²⁸

²⁶ Musical Instrument Museums Online. Dostupné na internete: <https://mimo-international.com/mimo/detailstatic.aspx?RSC_BASE=IFD&RSC_DOCID=MINIM_UK_2490&TITLE=&lg=fr-FR> [11. 11. 2020, nestr.]

²⁷ FINDEISEN, Ref. 23, „Zur Tradition der norwegischen Musik für Hardingfele (*Slättertradisjon*)“, s. 30-40.

²⁸ SCHJELDERUP-EBBE, Ref. 18, s. 120-121.

V predhovore k op. 72 Grieg podotýka, že hudobná predloha je tradovaná „z čias, keď bola nórska sedliacka kultúra vo vzdialených horských údoliach odlúčená od vonkajšieho sveta, a práve preto si uchovala všetku svoju pôvodnosť.“²⁹

Nie je vylúčené, že pojem „sedliacka hudba“ začal Bartók používať práve pod vplyvom Griegových *Nórskych sedliackych tancov*, pričom pod týmto pojmom chápal starobylú a nadnárodnú vrstvu dedinského folklóru, ktorú našiel v ľudovej hudbe národov, ktoré boli do roku 1918 súčasťou prevažne východnej časti Rakúsko-uhorskej monarchie. Za čias Bartókovho života sa táto archaická vrstva uchovala už len v zaostalých oblastiach bývalého Uhorska, kde ju spolu so Zoltánom Kodályom začal intenzívne vyhľadávať, skúmať, zapisovať a nahrávať od roku 1905: najskôr maďarskú a slovenskú, neskôr rumunskú a okruh jeho záujmu sa neustále rozširoval, až v roku 1912 podnikol spoločne s Frederickom Deliom štvortýždennú okružnú cestu Nórskom, kde si zaobstaral hardangerské husle, o rok nato sa dokonca vydal do severoafrikaných oáz a ďalších krajín.³⁰

Pokiaľ ide o pojem „barbarizmus“ v súvislosti s Griegovým op. 72, viacerí nórski autori udávajú, že sa – podobne ako v Bartókovom prípade – zrodil pri príležitosti parížskej premiéry vybraných skladieb z *Nórskych sedliackych tancov* v Paríži. Žiaden z nich však nekonkretizuje, kto a za akých okolností Griegovu hudbu s týmto označením spojil.

V liste Henrimu Hinrichsenovi z 29. júna 1906 (niečo vyše roka pred svojou smrťou) Grieg referuje, že v Paríži objavili *Nórske sedliacke tance* niekoľkí mladí hudobníci, ktorí sú teraz nadšení pre „le nouveau Grieg“. To potvrdil aj Johan Halvorsen (autor transkripcií, ktoré Griegovi slúžili ako východisko pre op. 72) po svojom návrate z Paríža v roku 1906, keď podotkol, „že nielen Francúzi sa nechali nadchnúť ‚novosťou‘ Griegovej tvorby, ale aj Béla Bartók, ktorý spoznal Slätter počas jedného zo svojich parížskych pobytov.“³¹ Žiaľ, Halvorsen neuvádza nijaké bližšie údaje k tomuto konštatovaniu. Označenie „le nouveau Grieg“ použil poľský skladateľ a muzikológ Wojciech Stępień v nadpise svojej knihy *Le Nouveau Grieg: tendencje modernistyczne w twórczości Edvarda Griega na przykładzie opp. 54, 66 i 72* [Le Nouveau Grieg: modernistické tendencie v tvorbe Edvarda Griega na príklade opusov 54, 66 a 72].³² Pokiaľ teda mladí skladatelia v Paríži v roku 1906 vycítili v op. 72 potenciál niečoho nového, musela sa vyskytnúť aj negatívna kritika, ktorá v súvislosti s týmto Griegovým dielom použila pojem *barbarizmus*.

²⁹ GRIEG, Edvard: Vorwort. In: *Norwegian Peasant Dances (Slätter op. 72)*, freely arranged for Piano Solo, nestr. From the Original Norwegian Hardanger Fiddle Tunes as Transcribed by Johan Halvorsen (Edition Peters 3038), s. 3. Griegov Úvod je uverejnený v nórcine, angličtine, francúzštine a nemčine.

³⁰ TALLIÁN, Ref. 10, s. 126.

³¹ HERRESTHAL, Harald: Edvard Grieg und Frankreich. Zur Grieg-Rezeption. In: TADDAY, Ulrich (ed.): *Edvard Grieg. Musik-Konzepte, Die Reihe über Komponisten*, ed. Text und Kritik, zv. 127, 1/2005. München : Richard Boorberg Verlag, s. 41.

³² Stępień, Wojciech: *Le Nouveau Grieg: tendencje modernistyczne w twórczości Edvarda Griega na przykładzie opp. 54, 66 i 72*. Katowice : Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 2019.

Griegov op. 72 a Bartókove *Dva rumunské tance* op. 8a

Porovnajme teraz záznam prvého dielu úvodného svadobného pochodu interpretovaného na autentických hardangerských husliach v transkripcii Johana Halvorsena s jeho Griegovou štylizáciou v op. 72:

Notový príklad 2: Halvorsen: *Slåtter. Norwegische Bauerntänze. Für die Geige solo wie dieselben auf der norwegischen Bauernfiedel gespielt werden. Giböens Brautmarsch* [Slåtter, nórské sedliacke tance pre sólové husle, tak ako sa hrali na nórskych sedliackych husliach. Giböenov svadobný pochod], t. 1 – 16

Základný stavebný kameň dielu A tvoria dva motívy v rozsahu dvoch taktov (a + b). Štruktúra prvých štyroch taktov pripomína predvetie a závetie s harmonickým priebehom od toniky k dominante a späť. Pokiaľ prvý motív sa nemení, druhý motív sa raz zopakuje a potom je dvakrát variovaný. Formálna schéma dielu A je nasledovná:

Tabuľka 2: Formálna schéma Halvorsenovho zápisu *Giböenovho svadobného pochodu*, t. 1 – 16, pozri Notový príklad 2

takty	motív	téma	diel
1-2	a	A	A
3-4	b		
5-6	a	A	
7-8	b		
9-10	a	A1	
11-12	b ¹		
13-14	a	A2	
15-16	b ²		

Takúto organickú štruktúru sme mohli pozorovať aj v Bartókovom *Medvedom tanci*. Americká muzikologička maďarského pôvodu Vera Lampert, ktorá sa zaoberala

Griegovými vplyvmi na Bartóka, poukazuje na to, že v štúdiu o maďarskej inštrumentálnej hudbe z roku 1911 Bartók píše, že v maďarskom hudobnom materiáli sa nena-
chádzajú paralely sedliackych tancov známych v Nórsku ako *slåt* a v Rumunsku ako *joc*. Typická pre štruktúru týchto tancov je ich stavba z dvoj- alebo trojtaktových mo-
tívov, ktoré sa niekoľkokrát opakujú, pričom každé opakovanie prináša malú zmenu.

Ak porovnáme Halvorsenov záznam svadobného pochodu č. 1 s Griegovou tran-
skripciou, konštatujeme, že hudobná forma je v oboch prípadoch trojdielna s názna-
kovou reprízou, u Halvorsena konkrétne A (t. 1 – 16), B (t. 17 – 37), A' (t. 38 – 49).³³

Prvých 18 taktov Griegovej skladby tvorí dvojtaktová introdukcia plus 16 taktov,
ktoré predstavujú analógiu 16 taktov Halvorsenovho záznamu, porovnaj s Notovým
príkladom 2.

Notový príklad 3: Grieg: *Slåtter, nórské sedliacke tance* op. 72, č. 1. *Giböen*ov svadobný pochod,
t. 1 – 18

Marcia M.M. ♩ = 92 Opus 72

The musical score is for a piece titled 'Slåtter, nórské sedliacke tance op. 72, č. 1. Giböen'ov svadobný pochod' by Grieg. It is marked 'Marcia M.M. ♩ = 92' and 'Opus 72'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a piano introduction marked 'ppp'. The bass line consists of a repeating eighth-note pattern. The right hand has a melody with various ornaments and dynamics. Measure numbers 5, 9, and 12 are indicated in boxes. There are markings 'Red.' and '*' throughout the score, likely indicating repetitions or specific phrasing. The dynamics range from 'ppp' to 'f'.

³³ Počet taktov uvádzam s ohľadom na predpísané repetície.



Rozdiel medzi Halvorsenom a Griegom je zrejmy na prvý pohľad. Forma autentických nórskeho sedliackych tancov, ako ich zapísal Halvorsen, je statická, tvorená priradením krátkych, najčastejšie dvojtaktových motívov, ktoré sa viacnásobne opakujú, príp. mierne variujú. Naproti tomu buduje Grieg diel A ako kontinuálne stupňovanie, ktoré sa začína v *pianissime* a končí vo *fortissime*, takže celý diel je koncipovaný ako dynamický gradačný oblúk.

To, že ide o uvedomelý skladateľský zámer, potvrdzuje Grieg opätovne v predhovore k op. 72:

„Je v prirodzenej povahe veci, že klavír musel rezignovať na mnohé drobné ozdoby, ktoré nachádzame v charakteristických motívoch sedliackych huslí [...] Zato má ale klavír veľkú výhodu, prostredníctvom dynamických a rytmických rozmanitostí, ako aj prostredníctvom novej harmonizácie pri opakovaní, vyhnúť sa prílišnej jednotvárnosti. Snažil som sa načrtnúť prehľadné línie a celkovo vytvoriť pevnú formu.“³⁴

Pokiaľ v Halvorsenovom origináli téma zaznieva výlučne v dvojčiarkovej oktáve, začína Grieg v malej oktáve, a následne tému uvádza vždy o oktávu vyššie, čím vzniká efekt postupného rozširovania priestoru. V rámci tretieho uvedenia témy v t. 13 sa v spodnom hlase pravej ruky objavuje šesťnásťtinový pulz ako prostriedok gradácie. Po slede zostupných šesťnásťtin v spodnom hlase pravej ruky dospejeme na prvej dobe t. 14 k tónu *fis*¹ a od tohto momentu je melódia vo vrchnom hlase zdvojená oktávami. Po štvrtý raz téma nastupuje v mohutných akordoch oboch rúk.

Halvorsen nezapísal prchavé, často disonujúce zvuky slabo znejúcich rezonančných strún, ktoré súčasne rozoznievajú spektrum vrchných alikvotných tónov a vytvárajú tak charakteristickú zvukovú auru nástroja. Pred každým záznamom však špecifikoval ladenie obyčajných huslí, pre ktoré príklady transkriboval, ako aj originálne ladenie vrchných a spodných strún hardangerských huslí, takže Grieg presne vedel o konkrétnej „zásobe tónov“ v každom tanci. (Pozri Notový príklad 2, kde sa nad notovým záznamom vľavo nachádza ladenie obyčajných huslí (*Stimmung der gewöhnlichen Geige*) a vpravo originálne ladenie hardangerských huslí: vrchných strún (*Obere Saiten*) a spodných strún (*Untere Saiten*).)

Pravá ruka je nositeľom melódie, podobne ako u Halvorsena je často vedená v dvojhlase, pričom charakteristické ozdoby sa nachádzajú v súlade s originálom predovšetkým vo vrchnom hlase. Part ľavej ruky nemá žiaden ekvivalent v Halvorsenových

³⁴ GRIEG, Ref. 29, nestr.

zápisoch. Účinok rezonančných strún evokuje Grieg zadržanými tónmi, organovými bodmi, na základe rafinovaného využitia pedálového znenia, ale aj pomocou príkrych disonancií. Faktúra skladieb je väčšinou štvorhlasná, pričom Grieg autentickú melódiu dopĺňa často lineárnymi protihlasmi, protirytmi, synkopami umocňujúcimi bujarosť tanečnej rytmiky.

Celkový priebeh tancov má väčšinou oblúkovú formu ABA, pre ktorú je typická kulminácia v strednom diele, kde dochádza k nakumulovaniu disonancií, špeciálne dvoj- a trojfunkčných bisonancií a trisonancií,³⁵ a v závere reprízového dielu A postupné brzdenie pulzu.

Vplyv Griegovho op. 72 na Bartókovu tvorbu sa zreteľne prejavuje v skladbe *Dva rumunské tance* op. 8a, ktoré sú prvým tvorivým výsledkom Bartókovej fascinácie rytmom a exotikou rumunského folklóru. Na rozdiel od Griegovho op. 72 však Bartókove rumunské tance nie sú štylizáciami transkripcií autentických folklórnych predlôh, ale svojbytnou kompozíciou. Miloš Schnierer ju považuje za nástup tzv. *neofolklorizmu* v Bartókovej tvorbe.³⁶ Tento pojem je súčasne ďalšou alternatívou Zieliňského pojmu *vitalizmus* ako pozitívneho protipólu označenia *barbarizmus*. V „súhrne princípov Bartókovho neofolklorizmu“ Schnierer akcentuje Bartókovu napojenosť na folklór juhovýchodnej Európy – napríklad karpatského oblúka a Balkánu.³⁷ *Dva rumunské tance* op. 8a tvoria súčasne medzičlánok medzi Griegovými štylizáciami nórskeho sedliackych tancov op. 72 a Bartókovým dielom *Allegro barbaro*.

Notový príklad 4: Bartók: *Dva rumunské tance* op. 8a, č. 1, t. 1 – 15

Allegro vivace ♩ = 160

The musical score is written for piano (ppp) and bass clef. It consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-4, the second system shows measures 5-8, and the third system shows measures 9-15. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a metronome marking of 160. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings (ppp, pp, p). The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes, while the right hand plays a more complex melody with triplets and accents.

³⁵ Viď FILIP, Miroslav: Vzťahy funkcií. In: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 105-124.

³⁶ SCHNIERER, Miloš: *Hudba 20. storočia*. Brno : JAMU, 2014, s. 79.

³⁷ SCHNIERER, Ref. 36, s. 81-82.



Postupy použité v 1. rumunskom tanci, ktorý Bartók dokončil tesne pred svojim parížskym vystúpením začiatkom marca 1910,³⁸ pripomínajú *Gibœenov svadobný pochod*, č. 1 z op. 72: ostinátny pulz charakteru „perpetuum mobile“ nastolený dvojtaktovou introdukciou, pričom Bartók ide ešte ďalej ako Grieg v „tupej“ zvukovosti, ktorá je výsledkom striedania kvintových súzvukov v hlbokom basovom registri; vyvodenie všetkého materiálu skladby z úvodných dvoch motívov v rozsahu dvoch taktov a ich neustálych variácií a transformácií; stavba 1. úseku kompozície ako kontinuálneho stupňovania; trojdielna reprízová forma s kontrastným dielom uprostred.

Táto skladba je súčasne prvým tvorivým výsledkom Bartókovho obdivu rumunského folklóru. O živom a temperamentnom rytme rumunských tancov napísal:

„Pri niektorých kolektívnych, alebo pri párových tancoch tanečníci alebo diváci vykrikujú v rytme hudby osemslabičné riadky, najčastejšie žartovného obsahu, takzvané tanečné slová (chiuturi – na každú osminu jednu slabiku). V niektorých krajoch tieto tanečné slová spievajú na zjednodušenú formu melódie (na osminové hodnoty), ako to vidieť z nasledujúceho príkladu, zaznačeného na stredozápade.“³⁹

Notový príklad 5: Bartók: Zápis rumunského tanca



Hoci melódie *Dvoch rumunských tancov*, op. 8a nie sú prevzaté,⁴⁰ v téme prvej skladby Bartók zjavne imituje charakteristickú osminovú, akoby „osemslabičnú“ rytmickú pulzáciu autentických tancov.

³⁸ ZIELIŇSKI, Ref. 4, s. 132

³⁹ BARTÓK, Béla: Rumunská ľudová hudba (1933). In: Ed.: ELSCHKE, Oskár: *Postrehy a názory*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 144.

⁴⁰ ZIELIŇSKI, Ref. 4, s. 133.

Nápadný je aj „chromatický“ charakter témy inšpirovaný princípmi archaickej modalít, o ktorej Bartók píše:

„Intonácia jednotlivých tónových stupňov je kolísavá (takáto je sekunda, tercia, dokonca často aj kvinta). Medzi malou a veľkou sekundou alebo terciou, a medzi čistou a zväčšenou kvintou môžeme počuť početné stupne bez toho, aby sme zistili hocikaký systém). Človek má dojem, akoby v tejto hudobnej praxi vôbec nebola dôležitá presná (čistá) intonácia intervalov.“⁴¹

V rámci molového kvintakordu ohraničeného kostrovým tónmi *c-g* sa uplatňujú všetky varianty 2. a 4. „stupňa“. (t. j. tóny *d* aj *des*, *f* aj *fis*). O tomto fenoméne hovorí aj Kresánek v súvislosti so slovenskými ľudovými piesňami, v ktorých sa uplatňuje princíp stabilných, oporných tónov v rozsahu kvarty alebo durového či molového kvintakordu oproti princípu labilných, chromatických tónov vnútri a na okrajoch tohto rámca.⁴²

Podobne ako Grieg v mnohých svojich kompozíciách vrátane *Sedliackych tancov* op. 72, využíva Bartók v strednom diele skladby techniku augmentácie, na báze ktorej generuje zásadný charakterový kontrast (*dolce*, *mp*).

Notový príklad 6: Bartók: *Dva rumunské tance* op. 8a, č. 1, t. 60 – 67

⁴¹ BARTÓK, Ref. 39, s. 144.

⁴² KRESÁNEK, Jozef: „Systém kvintakordálny“. In: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997 (1951), 138-172.



Bartók tu pracuje s dvojtaktím exponovaným v taktach 5 – 6, následne „odštepuje“ a ďalej augmentuje charakteristický melodicko-rytmický motív *fis – f – des* (ktorého okrajové tóny sú smerné ku kvintovému rámcu *c – g*). Kontrast je mimoriadne intenzívny, nakoľko nejde len o spomalenie základného pulzu, ale Bartók sa tu úplne vymaňuje z akejkolvek metricko-rytmickej viazanosti. Dikcia tanca sa náhle mení na vokálnu dikciu „parlando-rubato“, ktorou sa vyznačujú východoeurópske sedliacke piesne spievané vo voľnej prírode; klavírne *accompagnato* možno napodobňuje zvuk cimbalu... S motivickým materiálom pracuje Bartók oveľa odvážnejšie než Grieg; pritom hojne využíva techniky inverzie, zrkadlenia, permutácie, klastre, rytmicky augmentované či diminuované motívy a intervaly, prekvapujúce spomalenia či prerušenia hudobného toku a nečakané „vpády“. Z výrazového hľadiska je to hudba antiromantická, antisentimentálna, vtipná, plná energie a rozmarných kontrastov.

Už Griegove štylizácie nórskeho ľudového tancu boli z tematického hľadiska sústredené predovšetkým na vynachádzanie stále nových harmonizácií a štylizácií útvarov, ktoré sa v origináli pre hardangerské husle niekoľkonásobne opakovali. Tento princíp Bartók doviedol do dôsledku, keď v *1. rumunskom tanci* op. 8a vyvodil všetok materiál z úvodnej štvortaktovej témy.

Estetika a interpretácia Bartókovej hudby v súvislosti s „barbarizmom“

V už viackrát zmienenej štúdii *Nakoľko barbarské je Bartókovo forte?* prináša Judit Frigyesi zaujímavé poznatky a úvahy čiastočne z „vnútromaďarského“ kontextu problematiky. Nasledujúce odstavce prinášajú voľnú parafrázu autorkiných myšlienok.

Pojem *barbarizmus* Frigyesi kladie do súvisu s recepciou Bartókovej hudby z čias svojej mladosti v 70. rokoch 20. storočia, keď Bartókovu hudbu vnímali ako disonantnú, škaredú, brutálnu či agresívnu. Táto predstava je aktuálna dodnes; v 70. rokoch však ešte neboli jasne artikulované argumenty podopierajúce tento názor. Až v prvých desaťročiach 20. storočia sa postupne vykryštalizovala predstava, ktorá dávala Bartókovu tvorbu do súvisu so studenou vojnou, a deklarované priame spojenie me-

dzi „horormi 20. storočia“ a Bartókovou údajne násilnou, rigidnou a nepriateľskou hudbou.

Okrem toho hudobní teoretici dodnes považujú Bartókove štrukturálne komplexné skladby ako sláčikové kvartetá, *Sonáta pre dva klavíry a bicie nástroje* BB 115, Sz. 110 a *Hudba pre sláčikové, bicie nástroje a čelestu* BB 114, Sz. 106, za exemplárny príklad skladateľovho dokonalého systému. Viaceré generácie Bartókových znalcov sa pokúšali deklarovať tieto diela ako reprezentantov jeho dokonalej, matematicky prísnej, kompletnej a totalitnej (*totalizing*) hudobnej štruktúry.

Aj pre milovníkov hudby, interpretov a kritikov je Bartók dodnes skladateľom ťažkej a disonantnej hudby. Jeho komplexné diela sú oceňované (ak sú oceňované), pretože ich disonantnosť a agresivita sa považujú za integrálnu súčasť skladateľovho autentického výrazu bolesti a utrpenia.⁴³

V súvislosti s interpretačnou problematikou úsekov, ktoré Bartók označuje dynamickým znamienkom *forte*, Frigyesi porovnáva dve interpretácie prvej témy Bartókovho 2. husľového koncertu: legendárneho Yehudiho Menuhina (1916 – 1999; nahrávka z roku 1953, EMI) a skôr v interných národných a umeleckých kontextoch známeho Zoltána Székelya (1903 – 2001; nahrávka z roku 1939, Philips), ktorý bol s Bartókom v úzkom osobnom vzťahu. Kedykoľvek prezentovala tieto dve interpretácie laikom a interpretom, reakcia bola vždy rovnaká: dokonca aj tí, ktorí osobne preferovali Székelyov spôsob hry, verili, že Menuhinova interpretácia je vernou realizáciou Bartókových zámerov. Je zrejmé, že táto interpretácia väčšmi zodpovedala predstave o charaktere, ktorý hudobníci a publikum asociujú s Bartókovým barbarským, robustným, dalo by sa povedať exotickým štýlom, evokujúcim atmosféru divokých jazdcov tiahnucich obrovskými maďarskými planinami, pusztou. Lyrický tón Székelyovej interpretácie považovali za nevhodný a slabý, a vo všeobecnosti prinášajúci spôsob hudobnej interpretácie, ktorá je odlišná od toho, čo sa očakáva od prezentácie Bartókovej hudby.

Dynamická inštrukcia *forte* v súčasnej interpretačnej praxi vo všeobecnosti indikuje veľmi hlasný zvuk, vykonávaný s veľkou silou. Takto to však nebolo vždy: v minulosti sa *forte* nechápalo len ako indikátor dynamickej hladiny, ale aj ako určitý *charakter*.

Môže sa *forte* asociovať aj s lyrickým charakterom?

Ten, kto je oboznámený so staršou interpretačnou tradíciou, sa nemôže pomýliť ohľadom atmosféry prvej témy Bartókovho husľového koncertu. Termín „staršia interpretačná tradícia“ sa vzťahuje na 1. polovicu 20. storočia, a špeciálne na jeho prvé dve dekády. Je zachytená na nahrávkach takých klaviristov ako Josef Hofmann, Sergej Rachmaninov, Josef Lhévine, Ignaz Friedman a, samozrejme, Bartók samotný, alebo dirigentov ako Vilhelm Furtwängler, Leopold Stokowski a Pierre Monteaux. Tieto nahrávky ozrejmuju, že väčšina hudobníkov chápala hudobné kompozície ako *proces meniacich sa charakterov a štrukturálnych funkcií*. Od interpreta sa očakávalo, že skladbu stvárni ako kontinuálny príbeh, ako následnosť charakterov, a nielen precízna realizácia nôt, rytmov a interpretačných inštrukcií podľa notovej predlohy. Avšak základný charakter, ktorý mal byť vytvorený v istom úseku skladby, nezávisel od ľubovôle interpreta. Rozhodnutie malo byť založené na štrukturálnych aspektoch zjavných už

⁴³ FRIGYESI, Ref. 7, s. 201.

z notácie: textúry, melódie, rytmu, frázovania, melodického štýlu, formálnej funkcie daného úseku atď.

Rôzne typy tém si vyžadovali rozmanité štýly, a bol rozdiel medzi tematickými a tranzitnými úsekmi (spojkami). Dynamická hladina, koordinácia hlasov, sila akcentov, agogika, rýchlosť a sila *crescenda* a *decrescenda*, kvalita tónu (spôsob dotyku s klávesmi v prípade klavírnej hudby), tempo a ostatné parametre interpretácie boli zvolené až potom, ako interpret porozumel charakteru daného úseku na základe informácií zakódovaných v notácii. V jednom diele tak môžu byť zahrnuté desiatky charakterov. Túto interpretačnú prax by sme mohli označiť za „hermeneutickú“ alebo „štrukturálnu“.

Dirigent alebo sólista vzdelaný v duchu starej tradície sa pozrú na prvú stranu partitúry husľového koncertu, jeho textúru a jeho parametre – orchestráciu, akordy, melodické línie atď. – a najskôr by sa rozhodli pre globálny charakter daný totalitou týchto prvkov. Skladba sa začína delikátnou orchestrálnou textúrou: pulzujúce kvintakordy v harfe, pizzicato nízkych sláčikových nástrojov evokujúce serenádovú atmosféru či pulz srdca, zdržanlivé pianissimo lesných rohov v pozadí. Tomu, kto je oboznámený s *topoi* západnej hudby, tento úvod jasne evokuje pastórálny charakter.

Prečo ale Bartók ústrednú melódiu sólových huslí označil *forte* a nie *piano* alebo *mezzo piano*? Zjavne nechápal *forte* ako označenie agresívnej alebo príliš akcentovanej interpretácie. V prípade husľového koncertu *forte* indikuje jasný, spevný tón. Ide však o nejaký výnimočný prípad, alebo je všeobecne charakter Bartókových skladieb jemnejší a lyrickejší, než sme si zvykli v moderných interpretáciách?⁴⁴

V súvislosti s vymedzením črt „barbarizmu“ v Bartókových klavírných skladbách jedným z najcharakteristickejších znakov, konštatovaných viacerými autormi, je „perkusívny“ zvukový ideál. Klaviristi, ktorí zastávajú zvukový ideál „barbarského *forte*“, sa odvolávajú na Bartókove orchestrálne diela, v ktorých často využíva neobyčajne veľkú perkusívnu sekciu. Podľa Frigyesi úlohou bicích nástrojov však nie je vytvárať „perkusívne efekty“.⁴⁵

V *Hudbe pre sláčikové a bicie nástroje a čelestu* Bartók v záhlaví partitúry špecifikuje, že hráči na bicích nástrojoch by mali sedieť v strede orchestra, pričom tympany by mali byť „v objatí“ kontrabasov a violončiel. Za týchto okolností zvuk tympanov nie je hlučný; naopak, ich údery prichádzajú akoby zvnútra. Ako keby boli zdôraznením tepu srdca sláčikov.

Plán rozsadenia v *Sonáte pre dva klavíry a bicie* je podobný: bicie nástroje tu majú byť „v objatí“ dvoch klavírov. Party klavírov však boli komponované pre špecifických interpretov, menovite pre Bartóka a jeho manželku Dittu Pásztoryovú – dvoch klaviristov, ktorých dotyk s klávesmi bol extrémne ľahký. V ďalších prípadoch sa Bartók pomocou tympanov snaží evokovať mystérióznú zvukovosť – v dielach ako *Hrad kniežaťa Modrofúza*, *Cantata Profana* alebo v *Hudbe pre sláčikové a bicie nástroje a čelestu*.⁴⁶

⁴⁴ FRIGYESI, Ref. 7 s. 205-208.

⁴⁵ FRIGYESI, Ref. 7, s. 212-213.

⁴⁶ FRIGYESI, Ref. 7, s. 210-211.

K interpretácii Bartókových „barbarských skladieb“

Vzhľadom na to, že Bartók skladby tohto charakteru alebo ich časti založil na neustálom radení identických rytmických modelov za sebou, generujúcim akýsi pulz „perpetuum mobile“, môže vzniknúť dojem, že funkciou ostinata je vytvoriť rigidnú rytmickú bázu evokujúcu *barbarský* charakter. Podľa Frigyesi však ostinato pre Bartóka znamenalo presný opak: v jeho interpretáciách všetky ostinatne pasáže, či už s dynamickou inštrukciou *forte* alebo *piano*, vytvárajú zvukovo sýte, ale premenlivé polia. Primárnou funkciou ostinata nie je vytvoriť pevný a búšivý rytmický základ, ale skôr „pulzujúce sonority“ či „pulzujúce zvukové polia“ (*pulsating sonorities*).⁴⁷

V súlade s touto charakteristikou je aj moja analýza Bartókovho *Medvedieho tanca* či prvého z *Dvoch rumunských tancov* op. 8a, v ktorej som poukázala na organický a oblúkový charakter prvého úseku skladby.

Vo svojich vlastných interpretáciách Bartók efekt akcentov vytvára skôr na základe rytmických oneskorení než na základe intenzity dotyku, ako je to počuť v jeho interpretácii *Medvedieho tanca*. Ak materiál nadradený ostinatu tvorí sled melodických fragmentov, Bartók ich nehra ako nejaké vrcholné a hysterické roztrieštenia, ale skôr ako trochu nervózne gestá, ktoré u poslucháča navodzujú dojem akoby „vyvedenia z miery“, ako je to možné počuť v jeho nahrávke prvej časti *Suity* op. 14 a v prvom z *Dvoch rumunských tancov*. Jediným príkladom agresívnej interpretácie je začiatok *Allegra barbara* (v oboch dochovaných nahrávkach). Akcenty v úvodnej melódii sú tvrdé a drsné a výsledkom je interpretácia, ktorá je zásadne odlišná od tej, ktorú obyčajne poznáme z Bartókových nahrávok. To zjavne súvisí s okolnosťami vzniku tejto kompozície, na ktoré som poukazovala vyššie.⁴⁸

Bartókove klavírne skladby, ktoré sa začínajú ostinatom, najväčšmi trpia predstavou, že ich interpretácia má byť „barbarská“. Hudobníci, ktorých ostinato je rigidné a ktorí hrajú ťažké akcenty, sú často vnímaní ako autenticky „bartókovskí“. Situácia je ešte horšia, ak je ostinato v notovom zázname označené *forte* a nad alebo pod týmto ostinatom sa vyskytujú akcentované tóny. To je prípad napríklad začiatku Bartókovej *Sonáty pre klavír*. Ťažký, rytmicky rigidný a búšiaci štýl je dnes v podstate kodifikovaný ako bežná interpretačná prax. Naproti tomu Bartókove vlastné interpretácie vzbudzujú všeobecne dojem energickosti a živosti, nie svalnatosti a úpornosti.⁴⁹

Bartók svoje skladby publikoval až potom, čo ich hral alebo počul na koncerte, takže finálne zmeny vykonával až na základe skúseností so skladbou v koncertnej sále. V konkrétnej interpretácii Bartók vychádzal z toho, aký je štruktúrálna-emocionálny význam, zmysel, funkcia, charakter a atmosféra daného segmentu hudby. Každý z úsekov hral špecifickým interpretačným štýlom ako následnosť rôznych hudobných charakterov. Pri porovnaní nahrávok Bartókových diel v jeho interpretácii s jeho vlastným notovým zápisom je nápadné, že často hráva akcenty, tempá, dynamiku a pod., odlišne od toho, čo nachádzame v notovom zázname.⁵⁰

⁴⁷ FRIGYESI, Ref. 7, s. 212-214.

⁴⁸ FRIGYESI, Ref. 7, s. 218-219.

⁴⁹ FRIGYESI, Ref. 7, s. 218-221.

⁵⁰ FRIGYESI, Ref. 7, s. 216-218.

To podľa môjho názoru svedčí o tom, že pre Bartóka ako mimoriadne senzitívneho umelca bol každý interpretačný akt jedinečný, čiže každá konkrétna interpretácia bola akýmsi variantom podoby, ktorú písomne fixoval v určitom momentálnom rozpoložení.

Záver

Preskúmanie pojmu *barbarizmus* v súvislosti so štrukturálnymi, estetickými a interpretačnými aspektmi Bartókovej a Griegovej hudby ukázalo, že pojmová definícia estetickej orientácie skladateľskej tvorby môže mať fatálne dôsledky na spôsob jej interpretácie, resp. *dezinterpretácie* a *deformácie charakteru*. Štúdia je výzvou nielen pre teoretickú, ale aj praktickú interpretáciu, nakoľko sa priamo dotýka problematiky dnes toľko diskutovanej *autenticnosti* interpretácie. Ukazuje sa, že je potrebná kritická re-vízia pojmu *barbarizmus* s prevažne negatívnymi konotáciami a že pojmy *vitalizmus* a *neofolklorizmus* s pozitívnymi konotáciami presnejšie a zmysluplnejšie postihujú skutočnú povahu tejto estetickej orientácie. Zatiaľ neprebádaným aspektom Bartókovej tvorby, ktorý je pre mňa momentálne výzvou, je skladateľov špecifický *humor*, ktorým jeho *barbarské* skladby často oplývajú. Môže byť barbar vtipný?

Problém *barbarizmu* v hudbe, ktorý sa okrem Bartóka dotýka kompozícií viacerých skladateľov prvej polovice 20. storočia a bol tematizovaný predovšetkým v súvislosti so Stravinského *Svätením jari*,⁵¹ je podľa môjho názoru stále aktuálny. Jeho potenciál sa touto štúdiou určite nevyčerpal a je mojím zámerom venovať sa mu ďalej nielen v súvislosti s Bartókovou tvorbou, ale aj v širšom kontexte hudby prvej polovice 20. storočia a jej reflexie.

⁵¹ Pozri napríklad polemiku o barbarizme diela v spisoch ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Filozofie nové hudby*. Praha : NAMU, 2019 (nemecký originál *Philosophie der neuen Musik* vyšiel v roku 1949) verzus KUNDERA, Milan: *O hudbe a románu*. Atlantis : 2014, kapitola „Skandální krásna zlého“ s. 53–55.

Summary

“BARBARISM” IN THE CONTEXT OF THE STRUCTURAL, AESTHETIC, AND PERFORMANCE ASPECTS OF BÉLA BARTÓK’S MUSIC

By around 1910, the possibilities of tonal-functional harmony had been exhausted in European music, and there were efforts to part with the romantic aesthetic ideals. The key representatives of this trend were Arnold Schönberg (1874–1951), Igor Stravinsky (1882–1971), and Béla Bartók (1881–1945). Bartók’s music from this period exhibits various tendencies and influences, as well as the genesis of the aesthetics that is considered to be “barbarian” and applies primarily to his compositions for piano solo. The first and, at the same time, prototypical work of this character in Bartók’s oeuvre is his *Bear Dance* of 1908, and the most famous one is his *Allegro barbaro* of 1911. The latter is regarded as his farewell to a period of “beautiful piano tone” and launches a new period in which he viewed and utilized the piano mostly as a percussion instrument.

This study focuses on the delineation of the characteristic structural features and aesthetic aspects of barbarism. In our search for broader contexts of the use of the term “barbarism” to describe Bartók’s works, we paid attention also to Edvard Grieg (1843–1907) and his *Slåtter, Norwegian Peasant Dances*, Op. 72 (1903), which he composed towards the end of his life. These piano stylizations were inspired by the transcriptions of seventeen folk dances performed on a Norwegian folk instrument, the Hardanger fiddle. They can be viewed as the first concertante opus based on a systematic exploitation of authentic (“ethnomusicological” in the true sense of the word) transcriptions of instrumental folk music. Grieg’s op. 72 made an impact on Béla Bartók and directly influenced his *Two Romanian Dances*, Op. 8a (1910). It was probably when these two works were premiered in Paris (Grieg’s in 1906 and Bartók’s in 1910) that French critics mentioned “barbarism” and Norwegian researchers studying Grieg after his death in 1907 declared some of his late works as oriented towards hard and rough barbarism, repeatedly pointing out Grieg’s influence on Bartók contrary to Grieg’s “refined” influence on Debussy’s and Ravel’s impressionism. We also examine the performance aspect of Bartók’s “barbarian” piano pieces, whose character is often deformed by an excessively strong, aggressive, and sharp key attack, “hammeringly” throbbing ostinato passages, exaggerated dynamic contrasts, and an ominous atmosphere. In conclusion, the author calls for a critical review of the term “barbarism”, which has mostly negative connotations, and for introducing more apt alternatives, such as *vitalism* or *neofolklorism*.