

بلا بارتوک



بلا بارتوک در روز بیست و پنجم مارس ۱۸۸۱ در قریه ناگیسنتمیکلوش Nagyszenmiklós از استان تُورونتال (Torontál) واقع در جنوب مجارستان^۱ دیده به جهان گشود. بلا فراگیری پیانورا از سن پنج سالگی نزد مادرش آغاز کرد و استعداد خارق العاده‌ای در این زمینه از خود نشان داد. در هشت سالگی پدرش را که سرپرست یک مدرسه کشاورزی و نیز موسیقیدانی آماتور بود، از دست داد. در نه سالگی شروع به تصنیف قطعاتی برای پیانو کرد و تنها ده سال از عمرش گذشته بود که به عنوان نوازندهٔ چیره دست پیانوروی صحنه آمد. تحصیل موسیقی را در پیرسبورگ (بعدها براتیسلاوا) چکسلواکی) و تحت نظر لاسلوا رکل László Erkel ادامه داد. پس از آن در آکادمی سلطنتی مجار به شاگردی ایشتان تومان István Thomán (شاگرد فرانتس لیست) و یانوش کوشلیر János Koessler درآمد. سال ۱۹۰۷ در سن بیست و شش سالگی به مقام استادی پیانو در همان آکادمی رسید و برای مدت بیست و هفت سال در این سمت باقی ماند. طی سالهای جنگ داخلی، وی بطور فزاینده‌ای خود را با رژیم راست‌گرای دریا سالار میکلوش هورتی Miklos Horthy که بر مجارستان حکومت میکرد، ناهماهنگ یافت و این احتمالاً عاملی بود که در سال ۱۹۳۴ موجب استعفای وی از پُست دولتی تدریس گردید تا خود را منحصرأ وقف تحقیق در موسیقی فولکلور کند. حدود سال ۱۹۰۰، جنبشی ناسیونالیستی،

- به اعتقاد بارتوک، موسیقی محلی برای تجدید حیات موسیقی، نقطهٔ شروعی به غایت مناسب است.
- حیات آهنگسازی بارتوک به دو دورهٔ قبل و بعد از تصنیف سوئیت رقص (۱۹۲۳) تقسیم می‌شود.
- شش کوارتت زهی بارتوک که بین سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۳۹ تصنیف شده‌اند، جزو مهم‌ترین آثار موسیقی مجلسی معاصربه شمار می‌آیند.

ادبیات و سیاست را در مجارستان فرا گرفته بود. بارتوک و دوست صمیمی اش زلتان کُدای Zoltán Kodály (۱۸۸۲-۱۹۶۷) نیز از تأثیر این جنبش بی نصیب نماند؛ از جمله اینکه بارتوک از آن پس شروع به پوشیدن لباسهای مجار کرد، حتی هنگام اجرای کنسرت و همچنین مادر خود را به خاطر اینکه آلمانی حرف میزد، مورد سرزنش قرار میداد. دیگر اینکه او تحقیقات جامع و دقیقی از فرانتس لیست F. Liszt و موسیقی اش به عمل آورد، دانش سطحی ای را که از او داشت، کامل نمود و چنین دریافت که بطور کلی اهمیت لیست برای پیشرفت آتی موسیقی از ریشارد واگنر و ریشارد اشتراوس بیشتر بوده است.

سال ۱۹۰۳ با تصنیف پوئم سمفونی کُشوت Kossuth برای نخستین بار، توجه همگان را به عنوان آهنگساز به خود جلب کرد. بارتوک در این اثر که به یاد لایوش کُشوت، قهرمان جنگهای استقلال طلبانه ۱۸۴۸ مجارستان با اتریش تصنیف شده بود، با دگرگون ساختن و کاریکاتوریزه کردن سرود ملی اتریش، آشوب و غوغائی به پا کرد و بی هیچ تردید و ملاحظه ای، ملیت نابود شده خود، یعنی ملیت مجار را تصدیق و تأیید کرد؛ ملیتی که تحت فشار استیلای فرهنگ و نفوذ آلمانی فنا شده بود. این پوئم سمفونی، نخست سال ۱۹۰۴ در بوداپست و همانسال در منچستر به رهبری هانس ریختر اجرا شد و موفقیت قابل توجهی بدست آورد. با روی کار آمدن رژیم نازی به رهبری هیتلر، بارتوک اجازه اجرای هیچیک از آثارش را در آلمان نداد

و از اجرای کنسرت در آلمان خودداری کرد. بارتوک هنرمندی بود، که در بوداپست زندگی بی سروصدا و بی تشریفاتی را میگذراند و اوقات خود را وقف آموزش، آهنگسازی، نوازندگی پیانو و تحقیقات وسیعی در زمینه موسیقی محلی کرده بود. وی شخصیتی با مناعت داشت و مخالف هرگونه سازش بود.

بارتوک، اندکی پس از جنگ جهانی اول، به عضویت هیئت سرپرستی موسیقی مجارستان درآمد. وی همچنین عضو افتخاری ISCM (انجمن جهانی موسیقی معاصر) بود. بارتوک بوداپست را ترک کرد تا برای اجرای آثار خود سفرهایی به اروپا و آمریکا داشته باشد. در لندن، پاریس، برلین، آمستردام، وین، ژنو و دیگر شهرهای اروپا کنسرت داد. سال ۱۹۲۷ برای نخستین بار در آمریکا به عنوان تکنواز پیانوبا ارکستر فیلارمونیک نیویورک به رهبری ویلم مینگلبرگ Willem Meengelberg به روی صحنه آمد. سال ۱۹۲۹ نیز یک دوره کنسرت در شوروی انجام داد. او سال ۱۹۳۲ به مصر و سال ۱۹۳۶ به ترکیه سفر کرد. این سفرها به منظور تحقیقاتی پیرامون موسیقی فولکلور انجام گرفت.

بارتوک دوبار ازدواج کرد: دفعه اول با مارتا زیگلر Marta Zsigler (از سال ۱۹۰۹ تا ۱۹۲۳) که از هم جدا شدند و در همان سال با دیتا پاستوری Ditta Pasztory که نوازنده پیانو بود و از هریک از همسرانش صاحب یک پسر شد.

در سال ۱۹۴۰، با بالا گرفتن شعله های جنگ جهانی دوم، بارتوک آهنگساز شصت

ساله، منتفّر و بیزار از برقراری روابط مجدد مجارستان با آلمان نازی و تمایلات افراطی و فزاینده حکومت، سرزمین مادری خود را که به آن عشق می ورزید، بسوی آمریکا ترک گفت.^۲ وی به خیال خود می خواست برای مدتی کوتاه در آمریکا اقامت گزینند، ولی در واقع، این آخرین سالهای عمرش بود که آنجا سپری میشد. کمی پس از ورودش به آمریکا به دریافت دکترای افتخاری موسیقی از دانشگاه کلمبیا نائل آمد. در همین سالها گرچه از بیماری لاعلاج سرطان خون و همچنین فقر و تنگدستی رنج می برد، موفق شد آثار متعددی خلق کند. در نامه ای که به دوست پانزیست خود ویلهلمین کریل W. Creel در مارس ۱۹۴۲ از نیویورک نوشته است، موقعیت مالی خود و همسرش را چنین شرح میدهد: «...وضع ما در اینجا روزبه روز وخیم تر میشود. همینقدر می توانم بگویم که از نوزده سالگی به بعد که شخصاً عهده دار تأمین مخارجم شدم، تا بحال دچار چنین تنگدستی مهیبی نبوده ام. همسرم دیتا با شجاعت و بردباری تمام، مصائب و مشکلات را تحمل میکند. هرچه اوضاع بدتر میشود، اوقوی تر، مطمئن تر و خوش بین تر میگردد. او سعی دارد تا کاری دست و پا کند؛ مثلاً تدریس، ولی چگونه شاگرد پیدا کنیم؟!...» بعدها یک شاگرد کانادائی در همین رابطه گفته است که بارتوک در کریسمس ۱۹۴۴ خود را در آپارتمانش حبس کرده بود، چون حتی آنقدر پول نداشت که بتواند انعامی به مأمور آسانسور بدهد. با این وصف، در آن چند سال آخر حیات، شاهد آفرینش آثاری از او هستیم که

عموماً به عنوان شاهکارهای موسیقی قرن بیستم پذیرفته شده اند. بارتوک روز بیست و ششم سپتامبر ۱۹۴۵ در بیمارستان وست ساید نیویورک درگذشت. تشییع جنازه او تنها با حضور تنی چند از دوستانش همراه بود. مرگ برای او بخت بسیار به همراه داشت؛ موهبتی که در قسمت اعظم دوران حیات خود از آن محروم بود. در طی چند هفته پس از مرگش، قریب پنجاه اجرای بزرگ از آثار متعدد او برگزار شد. از آن به بعد، کلیتۀ آثار مهم او کراراً اجرا و ضبط شده اند.

از بارتوک، علاوه بر بیش از یکصد تصنیف موسیقی، مقالات و کتابهای متعددی به جا مانده است؛ همچنین نامه های بسیاری که حاوی مطالبی جالب از زندگی او و همچنین پیشرفتها و طرز فکرش در زمینه های مختلف موسیقی می باشد؛ از جمله نامه ای که در سال ۱۹۳۱ در سن پنجاه سالگی به اکتاوین بو Octavian Beu فولکلورشناس رومانیائی نوشته است که در آن عقیده ای را که ناشی از تحقیقات چندین ساله اش در موسیقی محلی ملل مختلف است چنین شرح میدهد: «ایده ای که از بدو آهنگسازی تا بحال هادی و راهنمای راستین من بوده است، برادری همه انسانها است، برادری تمام انسانها و تمام ملل علیرغم جنگها و منازعاتشان... و بدین خاطر است که من در عرصه آهنگسازی هیچ تأثیر یا الهامی را نفی نمی کنم. خواه ریشه آن اسلاو باشد، خواه رومانیائی و خواه عربی یا غیره، به شرط اینکه خالص، تازه و سالم باشد!»

میشل تپیت Sir Michael Tippett آهنگساز

انگلیسی، دربارهٔ نامه‌های بارتوک چنین می‌گوید: «این نامه‌ها نمایندهٔ ارزشها، نشان انسانیت و نماد فولکلور مردم مجارستان و مردم سراسر جهان هستند؛ و این چیزی است که بارتوک به خاطر آن مبارزه کرد؛ مبارزه‌ای که روزی باید تولد دوبارهٔ فرهنگی را که آلوده به ناپاکی گشته است؛ به همراه داشته باشد.»

جالب است متذکر شویم که او نامه‌هایش را به زبانهای مجار، رومانیایی، اسلاو، انگلیسی، آلمانی و فرانسوی نوشته است.

بارتوک و موسیقی محلی

بلا بارتوک، نخست در اواخر سال ۱۹۰۴ به موسیقی محلی مجارستان علاقه‌مند شد. او تصادفاً روزی صدای دختری روستائی را شنید که آهنگی ناآشنا ولی به یاد ماندنی را زمزمه می‌کرد؛ آهنگی بسیار متفاوت از هرآنچه که او تا آنزمان شنیده بود. بارتوک به تحقیق دریافت که این ملودی و بسیاری دیگر نظیر آن، ملودیاها و نواهای بومی آن دیار هستند. حس کنجکاوی او تحریک شد و تصمیم گرفت سراسر مجارستان را در جستجوی ملودیهای از آن قبیل بپیماید. او به نواحی دوردست سفر کرد، با روستائیان زندگی کرد و یادداشتهای فراوانی از موسیقی به روی کاغذ آورد. نخستین ثمرهٔ این اقدام اولیه که مجموعه‌ای بود به نام «بیست ترانهٔ محلی مجارستان» و با همکاری دوست و همکار اوزلتان گدای جمع‌آوری شده بود، در سال ۱۹۰۶ انتشار یافت و راه‌گشای سفرهای تحقیقاتی بیشتری شد که بسیاری از آنها با مشارکت گدای بود. بارتوک

از سلسله جبال کارپاتی، واقع در اروپای مرکزی در امتداد مرز بین چکسلواکی و لهستان تا دریای آدریاتیک و از اسلاواکی غربی تا دریای سیاه را پیمود و حدود شانزده هزار ترانه و رقص محلی را کشف و ضبط کرد و در حالیکه کاملاً برای جهانیان ناشناخته بودند، آنها را در مجلداتی بزرگ و تاریخی منتشر ساخت. تحقیقات او شامل موسیقی‌های ملل مجار، رومانی، چکسلواکی، یوگوسلاو، عرب و ترک بود. یکی از نتایجی که پس از این تحقیقات به آن نائل شد، وجود ریشه‌های مشترک در بین موسیقی‌های ملل مختلف بود و به این ترتیب خط بطلانی بر تئوریهای شوپنیستی و نژادپرستانهٔ مربوط به سرچشمه‌های موسیقی کشید.

سال ۱۹۱۵، با بالا گرفتن شعله‌های جنگ جهانیسوز اول، در نامه‌ای به یکی از استادان خود چنین می‌نویسد: «نمی‌توانید تصوّرش را بکنید که من حتی در این دوران هم جمع‌آوری ترانه‌های محلی را ممکن می‌بینم... مرا به علت ضعف بویه از خدمت سربازی معاف کردند. البته حق هم با آنها است، چون با چهل و پنج کیلوگرم وزنی که دارم، انجام پیاده‌رویهای طولانی یا پیشروهای سریع (یا عقب‌نشینی‌های سریع؟) با کوله‌پشتی سنگینی که باید بردوش بکشیم، مشکل است... من در این شرایط حتی وقت و توان لازم برای آهنگسازی نیز دارم. بنظر میرسد که موزها^۳ (Muses) در زمان جنگ نیز خاموش نمی‌گردند. ولی البته هر روز با خود تکرار می‌کنم: کاش تمام میشد! تا آنموقع چقدر مانده؟!»

ادبیات فولکلوریک که توسط بارتوک، پرده از روی آن برداشته شد، با ملودیهای کولی وار، پرزرق و برق و پرجلوه‌ای که برامس، لیست و دیگر آهنگسازان تا آتزمان بعنوان موسیقی معتبر و موثق مجار بکار گرفته بودند، تفاوت بسیار داشت. موسیقی محلی واقعی، از نظر ساختمان، بافت و تاروپودی سخت‌تر داشت، از نظر تکنیکی خام‌تر بود، در خط ملودیک دارای حرکتی ساده و بی‌پسرایه بود، بیشترین سخن را با کمترین نُت به زبان می‌آورد و همچنین روحی سخت داشت. ملودیاها در گامهای قدیمی بودند و شخصیت و حالتی بیگانه داشتند و نیز ریتمهای بی‌قاعده بسیاری در بین آنها به چشم می‌خورد.

بارتوک نحوه عملکرد خود را در جمع‌آوری این ترانه‌ها چنین شرح میدهد:

۱- انتخاب شخصی که برای سؤال کردن در نظر گرفته می‌شود.

۲- طریقه و روشی که می‌باید در نهایت آرامی و ظرافت کسی را که سینه به سینه حافظ فولکلور بوده، سر شوق آورد و او را وادار به خواندن کند.

۳- طریقه نت‌نویسی یا ضبط کردن این ترانه‌ها به کمک یک دستگاه ضبط صوت.

۴- جدا کردن و کلاسه کردن ترانه‌های گوناگون؛ آنهم در نهایت دقت.

۵- تحقیق منظم و سیستماتیک در مورد صور گوناگون یک ترانه، و بالاخره انتخاب صحیح‌ترین، دقیق‌ترین و اصیل‌ترین روایت از میان سایرین.

بررسی، مطالعه و تعمق شدید بارتوک روی

این نوع موسیقی، تأثیر خود را بر کار شخصی وی به عنوان آهنگساز نیز گذاشت. تا پیش از آن، آثار وی از طرفی متأثر از مکتب فرانسوی بخصوص دُبوسی Debussy و از طرف دیگر، متأثر از مکتب آلمانی بخصوص ریشارد اشتراوس بود، ولی او اینک اعتقاد پیدا کرده بود که هنر محلی و مردمی‌ای که شخصاً در کشف آن دست داشت، می‌توانست به قول خودش «شالوده تجدید حیات موسیقی هنری مجار» باشد. برای وقوع پیوستن چنین تجدید حیاتی، او ویژگیهای مربوط به سبک و أسلوب خاص ترانه‌ها و رقصهای محلی مجار را در آثار خود تحلیل کرد با اینهمه، بارتوک بهیچ وجه در زمره آهنگسازان فولکلوریک نیست. وی بندرت عیناً نسخه‌هایی از موسیقی محلی را به عاریه می‌گیرد، همچنین به شیوه محلی نیز آهنگ تصنیف نمی‌کند؛ آنچنانکه لیست، گریگ، یاناچک، سیبلیوس، فایا و برخی آهنگسازان روس کردند، بلکه وی از تحقیقات بنیادین خود در اصول و قواعد خلاق هنر مردمی الهام می‌گرفت تا آثاری بغایت اصیل تصنیف کند. او خود در این مورد چنین شرح میدهد: «بهره جستن از موسیقی محلی، به معنی جذب طُرُق بیان موسیقائی موجود در گنجینه ملودیهای محلی است... آهنگساز باید تسلط و احاطه‌ای کامل بر این زبان پیدا کند به نحوی که اندیشه‌های موسیقائی او برآمده از بطن این زبان باشند.» وی در مقاله‌ای تحت عنوان «تأثیر موسیقی محلی بر موسیقی مدرن» (۱۹۲۰) می‌گوید: «موسیقی محلی برای تجدید حیات (Renaissance) موسیقی، نقطه شروعی به



بلا یارتوک در سن بیست و یک سالگی

نوشتن یک سری نُتهای همراهی کننده برای آن را اوج خلاقیت آهنگساز در برخورد با موسیقی محلی به حساب نمی‌آورد. گرچه خود به این طریق نیز آثار بسیاری بجا گذارده است ولی به عقیده بارتوک، آهنگسازی که موسیقی محلی را به کار میگیرد، برای دستیابی به اوج خلاقیت باید همانگونه که شاعر در جزئیات زبان مادری خود استاد می‌شود، در شناخت موسیقی محلی مهارت حاصل کند.» و می‌افزاید که: «در مجارستان بهترین نمونه چنین آهنگسازی زلتان گدای است. کافسی است از سالموس هونگاریکوس Psalmus Hungaricus اثر این آهنگساز یاد کنیم که ممکن نبود بدون وجود موسیقی محلی مجار تصنیف شود، همانطور که ممکن نبود بدون وجود گدای تصنیف گردد.»

موسیقی بارتوک

بارتوک، نخستین گامهای آهنگسازی را با تأثیر از برامس، واگنر، دوخانی (Dohnányi)، لیست و ریشارد اشتراوس برداشت، ولی او بزودی موسیقی ویژه خود را ارائه و توسعه داد؛ موسیقی ای که در خط ملودیک، حالت و شخصیتی بیانگرانه داشت، ضمن اینکه از ملودیهای کوتاه در آن استفاده بسیار می‌شد. در بکارگیری از تنالیت (Tonality) چنان آزاد بود که به آثار او احساسی از فقدان تنالیت می‌داد. با بهره‌گیری از هارمونی‌های مقامی یا قدیمی حالتی غریب و بدیع پیدا می‌کرد؛ ضمن اینکه در استفاده از هارمونی‌های دیسونانس (Dissonance) (نامطبوع) وسعت عمل بسیار

غایت مناسب است و استادی بهتر از این نمی‌تواند انسان را در جستجوی طرق جدید آهنگسازی هدایت کنند... به اعتقاد من، موسیقی محلی نمی‌تواند اثراتی ژرف و پایا داشته باشد، مگر اینکه طی زندگی مشترک با روستائیان تسهیل شده باشد و نه صرفاً با تحقیق دریافته‌های دیگران. این، حالت و احساس غیرقابل بیان موسیقی محلی است که باید به موسیقی ما راه یابد. موتیف‌های (Motif) روستائی (یا بدلتهائی از آنها)، صرفاً می‌توانند زینت‌هایی جدید به موسیقی ما عاریه دهند... بعضی‌ها از این عقیده ما در تعجب بودند و اظهار می‌داشتند که چطور ممکن است موسیقیدانهای تعلیم دیده و مجرب این اجازه را به خودشان بدهند که به روستاها روند و به مشغله جزئی و فرعی تحقیق در موسیقی محلی بپردازند و می‌گفتند حیف است که این رشته از کار، توسط افرادی که قابلیت انجام کارهای عالی‌تر را ندارند، انجام نگیرد... آنها دقیقاً نمی‌دانستند که اینکار چقدر برای ما معنی و مفهوم داشت. ما به روستاها می‌رفتیم و مستقیماً دانش و معرفت موسیقی ای را بدست می‌آوردیم که راه‌های نوینی به روی ما می‌گشود...»

بنابراین، واضح است که از دیدگاه بارتوک، بهره‌وری از موسیقی محلی نیز چون سایر روشهای آهنگسازی در طی تاریخ خود دستخوش تحولاتی کیفی می‌شود و این است که او در دوران معاصر، این طرز تلقی جدید از کاربر روی ملودیهای محلی را ارائه می‌کند؛ طرز فکری که کاربرد مکانیکی و ظاهری یک ملودی محلی و

داشت. با استفاده از آکسان‌ها (Accent) یا تأکیدات متغیّر و شدیدالحن و جملات ریتمیک، پیچیده و مختلط، نیرو و قدرتی وحشیانه کسب کرده بود. از نظر لحن نیز بیشتر دراماتیک بود تا لیریک.

گرچه بارتوک از آتنالیتة (Atonality) مطلق و تکنیک سریال (Serial) پرهیزی جوید و موسیقی اوتنال است، ولی با وجود این، حالت پیچیده و مبهمی را القا می‌کند. او گاهی از تکنیک پُلی‌تنالیتة (PolyTonality) بهره می‌جوید و نیز از سیستم‌های گامی جدید، علاوه بر آنچه که در موسیقی محلی مجاریافت می‌شود، استفاده می‌کند. وی اغلب در یک اثر واحد، با تأثیری یکسان از مواد کنترپوانیتیک و هوموفونیک بهره می‌برد. سنووریتة‌ها و رافه‌های سازی جدید (از جمله پیتزیکاتوی معروف بارتوک) به وفور در آثار وی یافت می‌شوند، از جمله در کوارتت‌های زهی شماره‌های ۳، ۴ و ۵. یکی از ویژگی‌های سبک کار بارتوک، نیروی محرکه ریتمیک است که گاهی به پای دینامیسم کوبنده استراوینسکی می‌رسد (کنسرتو پیانو شماره ۲ و همچنین میزانهای ۲۰۰ تا ۲۴۲ موسیقی برای سازهای زهی، ضربی و چلستا). از دیگر ویژگی‌های مشخص موسیقی بارتوک، صرفه‌جوئی در استفاده از مواد تماتیک و به جبران آن تسلط تکنیکی بر بسط، گسترش و گونه‌گونی این مواد می‌باشد. از نظر ساختمان، آثار او دقیق، موشکافانه و پیچیده‌اند.

حرارت و تندی آثاری نظیر کوارتت زهی دوم (۱۹۱۷)، سوئیت رقص برای ارکستر^۴ (۱۹۲۳)،

کوارتت زهی سوم (۱۹۲۷)، کوارتت زهی چهارم (۱۹۲۸) و کنسرتو پیانو دوم (۱۹۳۱) طرفداری و حمایت کمی در میان علاقه‌مندان به کنسرت برانگیخت. علیرغم اینکه چه در این آثار و چه در سایر آثارش، بارتوک یکی از اصیل‌ترین، مستقل‌ترین و تازه‌ترین صداهای موسیقی قرن بیستم بود، ولی قسمت عمده آثار وی مدتها نادیده گرفته میشد. در خلال جنگ جهانی دوم، بارتوک آثار بزرگ متعددی تصنیف کرد که از آن میان کنسرتو برای ارکستر و کنسرتو پیانو سوم، گاهی به عنوان عالی‌ترین آثار طول زندگی او از سایر آثارش متمایز می‌گردند؛ البته آنطور که پروفیسور هالسی استیونز Halsey Stevens

می‌گوید: «هیچ تمایل جدیدی به چشم نمی‌خورد، جز تأنید، تثبیت و استمرار کلیه جهات و موارد خلاق که در آثار قبلی وی ارائه شده‌اند.» با این وجود به این آثار، میزان قابل توجهی سادگی و بی‌پیرایگی داده شده است و به دنبال آن، نقطه نظرات شخص بیشتر و احساس گرمی و حرارت بیشتری به نسبت گذشته در آنها به چشم می‌خورد و مسلماً این امر گویای این است که چرا این آثار پذیرشی چنین سریع و در عین حال جاودان پیدا کرده‌اند.

استیونز ادامه می‌دهد: «در هیچ آهنگساز دیگری چنین پیوستگی ثابت و بدون اغراضی، نسبت به اصول اصلی و اساسی که در سراسر دوران فعالیت هنری حفظ شده باشد به چشم نمی‌خورد.» و با تأکید بر این نقطه نظر می‌افزاید: «تأثرات و الهامات، بدون اینکه مهم باشد از کدام سرچشمه یا منبع آمده‌اند، به سرعت جذب

می شوند و او با چنان اصالت و قرابتی آنها را به روش یا تکنیک خاص خود پیوند می زد که قوه جاذبه شان خشتی میگشت و آنگاه این بارتوک بود که همچنان، بدون ذره ای انحراف، در مدار خود به حرکت ادامه میداد.»

استقلال بارتوک که آنرا گران بدست آورده بود، بسیاری از آهنگسازان جوان را به خود جذب کرد؛ چه آنها را که مشتاق رها شدن از نئوکلاسیسیزم استراوینسکی بودند و چه آنها را که آتمسفر طاقت فرسای تکنیکهای موسیقی دود کافونیک (دوازده نُتی) را که همچنان بوسیله مکتب بعد از شوئنبرگ، برگ و ویرن آزاد نشده بود، تحمل نمی کردند. برای مدت مدیدی، بارتوک الهامبخش کلیه کسانی بود که موسیقی سریال (Serial) را رد کردند، ولی همچنان مایل بودند که پشت به گذشته و روبه آینده داشته باشند.

شرح برخی از آثار بلا بارتوک کوارتت های زهی

شش کوارتت زهی بارتوک که بین سالهای ۱۹۰۸ تا ۱۹۳۹ تصنیف شده اند، جزو مهمترین آثار موسیقی مجلسی معاصر به شمار می آیند. اجراها و ضبط های متعدد این کوارتت ها، بخصوص پس از مرگ بارتوک، سهم بزرگی در شناساندن او داشته اند. تنوع در شیوه بیان، کُنتراست در سونوریت، جسارت در نوآوری، درایت تمام در تصنیف برای هر چهار ساز و استقلال در شیوه تفکر، برآستی این کوارتت ها را بر پهنه موسیقی معاصر بی همتا می سازد. مطالعه

این کوارتت ها برای علاقه مندان آثار بارتوک، جذابیت بسیار بهمراه دارد؛ چرا که، بطور فشرده، نشانگر روند تکاملی آهنگساز در کار می باشند.

کوارتت شماره ۱ اپوس ۷ (۱۹۰۸)

I لِنتو؛ II آلگرتو؛ III مقدمه، آلگرو، آلگرو و نواچه.

این کوارتت، به سبک رومانیتیک تصنیف شده و تأثیر برامس و واگنر در مواردی از آن به چشم می خورد. از جمله: کروماتیسیم، بلندپروازی در خطوط ملودیک، هارمونی های احساسی و قوه محرکه ریتمیک. ولی باید توجه داشت که مطالعه بارتوک در موسیقی روستائی مجار، تأثیر خود را در این نخستین کوارتت نیز نشان داده است؛ بخصوص در تنوع حرکات ریتمیک.

کوارتت شماره ۲ اپوس ۱۷ (۱۹۱۵-۱۹۱۷)

I مودراتو، II آلگرو مولتو کاپریچوزو؛ III لِنتو.

این کوارتت، نشانگر توجه بیشتر به قدرت، تشدید لحن و بدوی گرائی است؛ این صفات به خصوص در قسمت دوم بیش از دو قسمت دیگر خود را نشان میدهند. نکته غیر معمول در ساختمان این اثر این است که با یک قسمت آهسته که بیشتر حالتی دلننگ کننده و تشییع آمیز دارد، به پایان میرسد. پروفیسور ویلیام آستین W. Austin از این کوارتت به عنوان یک شاهکار کم نظیر نام می برد.

کوارتت شماره ۳ (۱۹۲۷)

بخش اول: مودراتو؛ بخش دوم: آلگرو؛ تکرار تکاملی بخش اول Recapitulation: مودراتو؛ گدا Coda: آلگرو مولتو.

پس از یک شکاف دهساله در استفاده از فرم کوارتت، بارتوک در این اثر، خود را کاملاً از قیود آکادمیک رها میسازد و در بازگشت به فرم کوارتت از تنالیتته پرهیز و گاهی اوقات شیوه آتالی او به تکنیک دوازده نُتی^۵ نزدیک میگردد. صلابت خطوط مختلف با تمرکز خط فکری درهم آمیخته است. در کوارتت های سوم و چهارم، بارتوک دیگر چون گذشته تمایل به تصنیف کمتر پوانتسیک (Counterpoint) ندارد. هومرولریش H.Ulrich می نویسد: «تمایل به استفاده بجا از آکوردهای خشن، پاساژهای گام مانند و رونده و همچنین ریتمهای متغیر و بی قاعده ارجحیت دارد.» از طرفی، توانائی بارتوک در دستیابی به رافه های جدیدسازی روبه افزایش بود. «آکوردهای فشرده، گلیساندو (Glissando) های طولانی، آرشه های ضربه ای مانند و کوبنده، انواع تمرکز یافته طنین ها، کاربرد نوین تکنیک های پیتزیکاتو، همگی با ریتمهای برترگونه و دیسونانس های پایا به تهییج احساسات منجر میگرددند.»

از این کوارتت به بعد، بارتوک از نوشتن شماره اثر (Opus) اجتناب می کند.

کوارتت زهی شماره ۴ (۱۹۲۸)

I آلگرو؛ II پِرسِسیموگن سوردینو؛ III نُون تروپولنتو؛ IV آلگرو پیتزیکاتو؛ V آلگرومولتو.

این اثر حتی بیش از سومین کوارتت، عرصه انتزاع اندیشه و فشرده گی تکنیک گشته است. یک عبارت (Phrase) کوتاه مرکب از شش نُت ماده اولیه تشکیل دهنده قسمتهای اول و آخرین کوارتت است. قسمت آخر، روحیه ای آتشین و

مجار دارد. قسمتهای دوم، سوم و چهارم ساختمان لطیف تر دارند.

کوارتت زهی شماره ۵ (۱۹۳۴)

I آلگرو؛ II آداجیومولتو؛ III اسکرنزو Scherzto به سبک بلغار، IV آندانته؛ V فینال: آلگروویواچه.

این کوارتت آغاز رجعتی است مجدد به استفاده کم و بیش ثابت و پیوسته از تنالیتسم. همزمان با این رجعت، آثار بارتوک ساده تر، روشن تر و شاعرانه می شوند. آندره هودی A.Hodeir در مورد این کوارتت می گوید: «ساختمان این اثر بیش از هر ویژگی دیگر آن قابل توجه است. در قسمت اول نمونه هائی از درجه پنجم کاسته (Lowered Dominant) یافت می شود که از ویژگیهای بارز آثار تُنال بارتوک است.» دو قسمت آهسته، کُرال (Chorale) هائی گیرا و جذاب هستند، در حالیکه قسمت آخر که عالی ترین قسمت این کوارتت به شمار می آید، تجربه ای است فوق العاده در تصنیف پولیفونیک که با یک فوگ به نقطه اوج خود می رسد.

کوارتت زهی شماره ۶ (۱۹۳۹)

I مِستو؛ ویواچه؛ II مِستو؛ مارشیا؛ III مِستو؛ برلِتا، هودراتو؛ IV: مستو.

در این کوارتت، نه تنها با ویژگیهای کوارتت پنجم (سادگی، روشنی و تنالیتسم) روبرو هستیم، بلکه شاهد چرخشهایی به طرف کنایه خوئی طعنه آمیز در او هستیم؛ بخصوص در پاساژهایی از قسمت اول و نیز قسمت سوم که حالت بَرلسک (Burlesque) دارد. ولی این رگه

شوخی طبیعی در فینال به چشم نمی خورد. فینالی که شاعرانه شروع گشته، به حُزن و دل‌تنگی غیرقابل وصفی کشیده می شود و در پایان تسلیم بی چون و چرای تأثر و دل‌تنگی می‌گردد. لذا، کیفیتی که چندان در آثار قبلی بارتوک به چشم نمی خورد، قویاً خود را بروز می دهد. این کوارتت، از نقطه نظر تکنیک آهنگسازی، ویژگی جالبی دارد که آندره هودی آنرا چنین شرح می‌دهد: «در هر چهار قسمت، شاهد عرضه (Exposition) تدریجی یک تم واحد با تغییر شکل‌های متعدد در یک، دو، سه یا هر چهار خط (ویلن اول، ویلن دوم، ویولا و ویلنسل) هستیم.

سوئیت رقص برای ارکستر (۱۹۲۳)

I مودراتو؛ II آلگرو مولتو؛ III آلگرو و یواچه؛

IV مولتو ترانکوئیلو؛ V کومودو، VI فینال: آلگرو

سوئیت رقص برای اجرا در فستیوال موسیقی

بوداپست تصنیف شد. این فستیوال، در بزرگداشت پنجاهمین سالگرد اتحاد دو شهر بودا (Buda) و پست (Pesth) برگزار شده بود. تحت تأثیر این واقعه تاریخی، بارتوک کار خود را با تمایلات ملی آشکار عجزین کرد. کلیه تم‌ها آفریده خود آهنگساز هستند؛ ضمن اینکه قرابت آنها با مایه‌های محلی مجار و رومانیایی غیرقابل انکار است. قسمتهای اول و دوم، دوم و سوم و همچنین چهارم و پنجم، به شیوه ریتورنلو (Ritornello) به یکدیگر وصل شده‌اند. بارتوک برای پنج قسمت اول، پنج موسیقی رقص تصنیف کرده است (رقصهای اول و چهارم بیشتر حالت عربی دارند؛ رقصهای دوم و سوم آشکارا مجار و رقص پنجم رومانیایی است). فینال نیز آمیزش

استادانه از عناصر مختلف رقصهای قبلی است. موسیقی برای سازهای زهی، سازهای ضربی و چلستا (۱۹۳۶)

I آندانته ترانکوئیلو؛ II آلگرو؛ III آداجیو؛

IV آلگرو مولتو

این اثر برای دو کوئینتت زهی (ویلن اول، ویلن دوم، ویولا، ویلنسل و کنترباس)، سازهای ضربی (تیمپانی، طبل بزرگ، طبل کوچک، سنج بزرگ و کوچک، تام تام و زیلوفن)، هارپ، پیانو (در بعضی میزانهای برای چهار دست) و چلستا، به سفارش ارکستر مجلسی بازل تصنیف شده است.

قسمت اول، باتمی که بوسیله ویولاها اجرا

می شود، شروع گشته و توسط سازهای زهی بافونگی ادامه پیدا می کند.

یکی از تمهای مهم قسمت دوم با پیتزیکاتوی

ارکستر زهی دوم شروع می شود، حال آنکه

ارکستر زهی اول تمی دیگر را با آرشه اجرا

می کنند. قسمت سوم که لارنس گیلمن

L. Gilman آنرا به یک «نکتورن اسرارآمیز»

تشبیه کرده است، به فرم روندو (Rondo)

تصنیف شده و آتمسفری مه گرفته، آرام و

پر رمز و راز دارد. قسمت آخر خیلی تند و پرا انرژی

است و یکی از مهمترین سوژه‌های بکار رفته در

آن رقص محلی است در مقام لیدین (Lydian).

کنسرتو ویلن شماره ۲ برای ویلن و ارکستر

(۱۹۳۷-۱۹۳۸)

I آلگرونون تروبو؛ II آندانته ترانکوئیلو؛ III

آلگرو مولتو

اولین کنسرتو ویلن بارتوک بین سالهای



بارتوک، هنگام ضبط موسیقی محلی اسلاوها در استان نیترا، ۱۹۰۸

است، به گفته خود آهنگساز نوعی تم دوازده نُتی و در عین حال، بطور مشخص تنال است. در بخش گسترش (Development) این تم ها بطور متنوع بکار گرفته میشوند... بخش تکرار تکاملی (Recapitulation) به کادانس (Cadenza) ویلن سولومی انجامد... گُدای (Coda) مختصری با گسترش بیشتر سوژه اصلی، قسمت اول را به پایان می برد.»

قسمت دُوم «تم و واریالیون» است که به گفته اسمیت در آن «تم بوسیله ویلن سولوروی نُتهای همراهی کننده (سازهای زهی بم، هارمونی های هارپ و ضربات تیمپانی) اجرا می شود و پس از شش واریاسیون، ویلن سولو دوباره تم را در شکل اصلی خود عرضه میکند».

۱۹۰۷ تا ۱۹۰۸ تصنیف شد، ولی متأسفانه تا سال ۱۹۵۸ به اجرا درنیامد. سی سال پس از تصنیف این کنسرتو، بارتوک اقدام به تصنیف کنسرتوی دُوم کرد. کنسرتوی دُوم توسط زلتان سیکلی Zssekely که این اثر به او اهدا شده، نخستین بار در سال ۱۹۳۹ اجرا شد و تا کنون مقام برجسته ای را در میان آثار بزرگ ویلن حفظ کرده است. گئورگ اسمیت G.Smith درباره این کنسرتو چنین می گوید: «پس از شش میزان مقدمه ای که توسط هارپ و پیتریکاتوی سازهای زهی اجرا می شود، ویلن تم اصلی را نواخته و با پاساژهای راپسودیک کار را به اجرای کانونیک (Canonic) تم بوسیله سازهای زهی و بادی چوبی می کشاند... تم دُوم که لگاتو (Legato)

قسمت سوم که به فرم روند و (Rondo) تصنیف شده، واریاسیونی آزاد از قسمت اول است. اپیزود (Episode) اصلی به شکل‌های جدید روی تم اصلی قسمت اول بنا شده است. سوژه دوم و سوژه‌های انتقالی قسمت اول، ساختمان اپیزودهای بعدی را تشکیل می‌دهند و در پایان، تمی که ریتمی تند دارد، کنسرتورا به پایان می‌برد.

کنسرتو برای ارکستر (۱۹۴۳)

I آندانته نون تروپو؛ آگرو و یواچه؛ II آگرو
II اسکرتراندا؛ III الیزی؛ آندانته نون تروپو؛ IV اینترمترو
اینترتو؛ آگرو V پرستو.

پس از اقامت در آمریکا، این نخستین اثر بزرگی بود که بارتوک تصنیف آنرا به انجام رساند. هنگامیکه در اثر ابتلا به سرطان خون در بیمارستان بستری بود؛ میرژ کوزویتسکی Serge Koussevitzky شخصاً سفارش مؤسسه موسیقی کوزویتسکی را برای تصنیف یک قطعه به اطلاع او رساند. این سفارش، تأثیر سازنده‌ای بر روحیه و خیم بارتوک گذاشت و او در بستر بیماری شروع به تصنیف این کنسرتو کرد و طی تابستان تا پائیز سال ۱۹۴۳ آنرا به اتمام رساند.^۶

قسمت اول در فضائی تیره و تار شروع میشود و نخستین تم را سازهای زهی بم اجرا میکنند؛ تم دوم که مایخولیائی مانند است، توسط فلوت و سپس ترومیت ادامه می‌یابد. قسمت دوم که «بازی زوج‌ها» (The Game of Couples) نام دارد، دارای حالتی شاد است که پس از تیرگی و دلتنگی قسمت اول فرجه کوتاهی به شمار می‌آید. در این قسمت، پنج جفت سازبادی

(فاگوت‌ها، ابواها، کلارینت‌ها، فلوت‌ها و ترومپت‌های سوردین دار) در پنج تم مختلف دوه دو اجرای نقش می‌کنند و فاصله بین دوبار که این تم‌ها اجرا میشوند بوسیله گُرال (Chorale) کوتاه سازهای بادی مسی جدا می‌شود. قسمت سوم، فضائی غم‌انگیز و محزون دارد و نخستین سوژه قسمت اول شالوده اصلی آنرا تشکیل میدهد. قسمت چهارم که یک اینترمتروی شاعرانه است، مجدداً حالتی متغیر به این کنسرتو میدهد. قسمت پنجم، حالت مجار دارد که بخش گسترش آنرا فوگی تشکیل میدهد. این قسمت، با نظر خوشبینانه خود، تصدیقی دوباره بر زندگی است. بارتوک علت نام‌گذاری کنسرتو بر این اثر را «تمایل به استفاده از سازهای تنها یا گروه‌های مجزای سازها به حالت تکنوازی یا کنسرتی» ذکر کرده است و در مورد ساختمان این اثر نیز چنین گفته است: «قسمتهای اول و آخر، کم و بیش به فرم سونات نوشته شده‌اند، در حالیکه قسمتهای دوم و سوم کمتر حالت قراردادی دارند. قسمت دوم از پنج قسمت کوچک تشکیل شده که از نظر تماتیک هیچ وجه مشترکی با یکدیگر ندارند. زنجیره‌ای از سه تم اصلی، ساختمان قسمت چهارم را تشکیل میدهد.»

کنسرتو شماره ۳ برای پیانو و ارکستر (۱۹۴۵)

I آلیگرتو؛ II آداجیوریلجیوزو؛ III آگرو

و یواچه.

هنگام تصنیف این کنسرتو، بارتوک می‌دانست که چیزی به پایان عمرش باقی نمانده است. بعد از آخرین میزان مسوده این اثر، او به

زبان مجاز نوشت: Vege (پایان)، در حالیکه تا پیش از آن هرگز چنین نکرده بود. او کلمه پایان را نه تنها بر اثر خود، که بر زندگی سراسر خلاق خود می نوشت و در حقیقت آنقدر زنده نماند که آخرین میزانهای این اثر را کامل کند. هفده میزان آخر، که او نئی برای آن نوشته بود، توسط تیبور شرلی (Tibor Serly) دوست صمیمی اش، نوشته و تنظیم شده است.

بارتوک، در اصل، طرح این اثر را به عنوان کنسرتو برای دو پیانو بدون همراهی در نظر گرفته بود؛ برای دوئه پیانوی بارتولت و رابرتسون Bartelett & Robertson ولی از آنجائیکه حیات خود را رو به پایان میدید، در این امر تجدیدنظر کرد و آنرا به عنوان ابراز عشق و قدردانی، به همسرش ریتا پاستوری بارتوک، پیشکش کرد؛ به همسری که او اعتقاد داشت بدون وجودش، هرگز زندگی کوتاه و بی ثمری بیش نمی داشت و در نهایت، این کنسرتو، به پیام خصوصی و عمیقی تبدیل شد از طرف بارتوک به همسرش؛ پیامی که به نظر بارتوک، نه در قالب دو پیانوی سولو، بلکه یک پیانو و ارکستر بهتر منتقل میشود.

قسمت اول به فرم سونات نوشته شده که تم اصلی آن بوسیله پیانو اجرا می شود. تم دوم دارای تزئینات بیشتری است. در قسمت دوم، ملایمت و آرامش سوژه های اصلی با تریوی (Trio) مهیج و ناآرامی گنتر است پیدا میکنند. قسمت آخر اسکرتزوئی (Scherzzo) آتشین و پرتحرک است که تریوی آنرا فوگی تشکیل میدهد. علیرغم وجود پاساژهای بسیار مشکل و برخی

د یسوزانها این کنسرتویکی از پراحساس ترین آثار بارتوک به شمار می آید و بخصوص با توجه به قسمت دوم آن، مشکل بتوان اثری تا این اندازه روشن و بی تکلف در بین آثار او یافت.

•

یادداشت ها

- ۱- این منطقه بعدها جزو خاک رومانی شد.
- ۲- بارتوک برای ترک مجارستان و عزیمت به آمریکا تردید فراوانی داشت، ولی بالاخره ژوزف سیگتی J. Sigeti، وولونیسست معروف مجار، او را متقاعد به جلائی وطن کرد.
- ۳- موزها (Muses): نه الهه شعر، موسیقی و سایر هنرهای زیبا در افسانه های اساطیری.
- ۴- سوئیت رقص (۱۹۲۳)، به لحاظ تاریخی، اهمیت ویژه ای دارد. چون همانگونه که بارتوک، خود، متذکر شده است، حیات آهنگسازی او به دو دوره تقسیم می شود: قبل و بعد از تصنیف این سوئیت.
- ۵- شرح ویژگیهای تکنیک دوازده نُتی، خارج از دامنه این گفتار است.
- ۶- کالین میسون C. Mason که کتابهای متعددی در مورد بارتوک نوشته است، آمریکا را متهم به بی توجهی نسبت به شخصیت بزرگی چون بارتوک می کند و سفارش کنسرتو برای ارکستر توسط کوزوئیسکی، یا سونات ویلن توسط منوئین، یا کنسرتو ویولا توسط پریمرز را در بزرگداشت چنین آهنگسازی ناچیز می داند.