

UNKARILAISEN TALONPOIKAISMUSIIKIN VAIKUTTEET
BÉLA BARTÓKIN
TOISESSA VIULUKONSERTOSSA

Musiikkitieteen pro gradu -työ
Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos
Heinäkuu 2000

Annikaisa Vainio

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta
HUMANISTINEN

Laitos
MUSIIKKITIETEEN LAITOS

Tekijä
ANNIKAISA VAINIO

Työn nimi
UNKARILAISEN TALONPOIKAISMUSIIKIN VAIKUTTEET BÉLA BARTÓKIN TOISESSA
VIULUKONSERTOSSA

Oppiaine
MUSIIKKITIEDE

Työn laji
PRO GRADU

Aika
HEINÄKUU 2000

Sivumäärä
99

Tiivistelmä - Abstract

Kansallistunteen innoittamina nuoret unkarilaiset muusikot kuten Béla Bartók päättivät luoda uuden unkarilaisen taidemusiikin sen musiikin tilalle, jota 1900-luvun alussa vielä luultiin unkarilaiseksi. Bartók kollegoineen löysi Unkarin maaseudulta itäisiä melodiatyyppejä, jotka erosivat täysin läntisestä musiikkiperinteestä. Näistä melodioista tuli perusta Bartókin sävellystyylille.

Itäisen ja läntisen musiikkiperinteen yhdistämistä oli tapahtunut jo aikaisemminkin, mm. Italiassa, jossa Sourindro Mohun huomasi, että ainoa tapa säilyttää intialainen musiikkiperinne oli yhdistää sen elementit läntisten elementtien kanssa ja tehdä siitä näin kilpailukelpoinen. Idea on suurinpiirtein sama kuin Bartókillakin. Molempia voidaan kuvailla Everett Stonequistin luomalla termillä "Marginal Man." "Marginal Man" kasvaa lapsuudessaan yhteen kulttuuriin ja joutuu myöhemmin konfliktitilanteeseen löytäessään toisen kulttuurin. Nuoruuden ambivalentista roolistaan hän löytää oman paikkansa pysyvästi kahden kulttuurin välissä. Nämä kaksi kulttuuria, itäisen talonpoikaismusiikin ja läntisen sävellyksperinteen, Bartók halusi yhdistää taidemusiikissaan ja näin turvata unkarilaisen musiikkikulttuurin jatkuvuuden.

Bartók teki mittavan työn paitsi säveltäjänä myös musiikintutkijana. Hän kirjoitti laajoja tutkimuksia aidosta unkarilaisesta talonpoikaismusiikista. Hän totesi, että kaikissa hänen sävellyksissään on aitoa talonpoikaismusiikin tunnelmaa, mutta ei kuitenkaan tämän tarkemmin selvittänyt teostensa yhteyttä talonpoikaismusiikkiin. Tässä työssä määrittelen ensin unkarilaisen talonpoikaismusiikin ja sen piirteet Bartókin kirjoitusten pohjalta ja sitten etsin niitä Bartókin toisesta viulukonsertosta yrittäen ratkaista kysymyksen, mistä tulee se talonpoikaismusiikin henki, joka on olemassa Bartókin musiikissa. Kyseessä ei ole kuitenkaan tilastollinen vaan laadiullinen lähestymistapa. Syntykö "talonpoikaismusiikin henki" Bartókin määrittelemien piirteiden kautta? Menetelmänä käytän musiikkianalyysiä, jolla etsin jokaista piirrettä, kuten erilaisia interalleja, tonaliteettia, rytmejä ja artikulaatiota, tahti tahdilta partituurista.

Viulukosertto todellakin on täynnä piirteitä, joita Bartók tutkimuksissaan nimitti unkarilaisiksi. Ne on assimiloitu taitavasti, eikä ole aivan yksiselitteistä väittää tiettyjä interalleja juuri "unkarilaisiksi". Mutta koska Bartók nimenomaan kutsui näitä piirteitä unkarilaisiksi, ja koska niitä löytyy niin runsaasti viulukonsertosta, ei voi olla kyse pelkästä yhteensattumasta.

Asiasanat

Béla Bartók, viulukonsertto, unkarilainen talonpoikaismusiikki, kansanmusiikki, Marginal Man, musiikkianalyysi, Zoltán Kodály, unkarilainen taidemusiikki, kansanomaisen taidemusiikki

Säilytyspaikka
Musiikkitieteen laitos

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	4
1.1 Teoreettinen tausta	6
1.2 Tutkimusongelmat ja -menetelmät	8
2. KANSANMUSIIKKI	11
2.1 Aito kansanmusiikki ja kansanomainen taidemusiikki	11
2.2 Itäeurooppalainen kansanmusiikki	14
3. UNKARIN TALONPOIKAISMUSIIKKI	15
3.1 Talonpoikaismusiikin neljä maantieteellistä pääaluetta	15
3.2 Talonpoikaismusiikin kolme päätyyliä Bartókin määritelmän mukaan	16
3.2.1 Vanha tyyli	16
3.2.2 Uusi tyyli	19
3.2.3 Sekatyyli	21
3.3 Instrumentaali talonpoikaismusiikki	23
4. MUIDEN BARTÓKIN TUTKIMIEN KANSOJEN MUSIIKIT	25
4.1 Slovakialainen kansanmusiikki	25
4.2 Romanianlainen kansanmusiikki	26
4.3 Turkkilainen ja arabialainen kansanmusiikki	27
4.4 "Mustalaismusiikki"	27
4.5 Bulgarianlainen rytmi	28
5. TALONPOIKAISMUSIIKKI TAIDEMUSIIKISSA	28
5.1 Bartókin kolme tapaa käyttää talonpoikaismusiikkia taidemusiikissa	28
5.2 Bartókin aikalaiset suhteessa Bartókiin ja kansanmusiikkiin	30
5.2.1 Zoltán Kodály	31
5.2.2 Igor Stravinsky	31
5.2.3 Muita säveltäjiä	32
5.3 Uuden unkarilaisen taidemusiikin synty ja piirteitä	33
5.4 Bartókin musiikin piirteitä ja tyylin kehitys	36
5.4.1 Bartókin neljä tyylikautta	37
5.4.2 Bartókin tuotannon yleisiä piirteitä	38
5.5 Kansanmusiikin vaikutukseen viittaavia piirteitä	41

6 BARTÓKIN VIULUKONSERTTO 1937–1938	48
6.1 Viulukonserton asema Bartókin tuotannossa	48
6.2 Unkarilaisen talonpoikaismusiikin piirteet viulukonsertossa	49
6.2.1 Intervallit ja tonaliteetti	50
6.2.2 Harmonia	75
6.2.3 Rytmii ja tahtilajit	77
6.2.4 Muita unkarilaiseen talonpoikaismusiikkiin viittaavia piirteitä	83
6.2.5 Insrtumentaalmusiikin imitointi	85
6.2.6 Tulkinta ja artikulaatio	87
7 PÄÄTÄNTÖ	89
LÄHTEET	95

1. JOHDANTO

Luonnollisen järjestyksen mukaan käytäntö tulee ennen teoriaa. Unkarilaisen kansallisen musiikin kanssa kävi kuitenkin juuri päinvastoin: jo vuosia ennen kuin unkarilainen musiikki, eli kansallinen tyyli, oli syntynyt, oli sen piirteistä jo julkaistu tieteellisiä tutkimuksia. Unkari oli ensimmäiseen maailmansotaan saakka vuoron perään turkkilaisten tai Habsburgien dynastian alaisena, minkä takia maassa vallitsivat pitkään poikkeukselliset kansalliset, taloudelliset ja militaristiset olotilat. Todellista unkarilaista kaupunkikulttuuria ei päässyt syntymään eikä myöskään taidemusiikin kehitystä saatu jatkuvaksi. Vasta 1800-luvulla alkoivat unkarilaisten kansalliset tunteet saada tilaa, ja samalla syntyi myös tarve saada oma kansallinen musiikkityyli. Keskeiseksi tyyliksi unkarilaisessa romantiikassa nousi verbunkos eli kansanomaisen taidemusiikki, jota mustalaiset soittivat, väritellen esityksiään oman maansa mukaisesti. Unkarilaiset pitivät näistä esityksistä, vaikka niissä ei tarkemmin ottaen ollut juuri mitään unkarilaista. (Weiss 1970, 125-129.)

Nuori säveltäjä Béla Bartók, jonka kansallistunne niin ikään oli saanut valtaansa, oli 1900-luvun kynnyksellä parhaillaan etsimässä omaa tyyliänsä. Myös hän luuli vallalla olevan tyylin olevan nimenomaan aitoa unkarilaisuutta ja sävelsi ensimmäiset teoksensa käyttäen tätä romanttista musiikkia esikuvanaan. Wagnerin tai Brahmsin kartoittamat tiet tuntuivat hänestä liian raskailta ja ennenkaikkea epäunkarilaisilta. Franz Lisztistä tuli hänen esikuvansa, Lisztin teosten läpikuultavuus ja "unkarilaisuus" tekivät häneen syvän vaikutuksen. (Bartók 1976, 362.) Jonkin ajan kuluttua Bartók ja hänen kollegansa Zoltán Kodály huomasivat, aivan kuin Lisztkin oli huomannut aikanaan, että tällainen "unkarilainen" musiikki ei antanut tarpeeksi kehittelymahdollisuuksia, eikä se sopinut suuriin musiikillisiin muotoihin. Syyskuussa 1904 Bartók kohtasi ensimmäisen kerran aitoa musiikillista kansanperinnettä. Hän kuuli erään székelyläisen tytön laulaman melodian ja kirjoitti sen ylös. Tämä pentatoninen parlando rubato -melodia sai hänen kiinnostuksensa heräämään siinä määrin, että hän päätti ryhtyä tutkimaan tarkemmin Unkarin maalaiskylien musiikkia. (Suchoff 1984, 197.)

Jo 1700-luvun lopulla oli Unkarissa ollut erilaisia yrityksiä kerätä kansanmusiikkia, mutta suurin osa näistä hankkeista rajoittui kaupunkien lähistöllä kuultujen tekstien keräämiseen. Siihen aikaan useimmille unkarilaisille kelpasi vain aito eurooppalaisuus, joten keräys ei ollut kovin uskottavalla pohjalla. Myöskään 1800-luvun melodialähteitä ei voi pitää luotettavina, koska ne ovat kulkeneet useamman käden kautta ja perustuvat kaiken lisäksi muistinvaraisuuteen. Usein kerättyihin melodioihin liitettiin pianosäestys, jota pidettiin tärkeämpänä kuin itse melodian autenttisuutta. (Sárosi 1990, 15-16.)

Bartók ja Kodály eivät siis olleet ensimmäisiä, jotka lähtivät keruumatkalle ja jotka halusivat varmistaa unkarilaisen musiikin säilymistä. Vuonna 1896, eli samoihin aikoihin kuin Ilmari Krohn Suomessa, Béla Vikár aloitti fonografin avulla ensimmäiset kansanmusiikin keräyksensä Unkarin maaseudulla. Muista kerääjistä mainittakoon László Lajtha ja Antal Molnár. Fonografi mahdollisti nyt ensimmäistä kertaa kontrollin, materiaalin työstön jälkeensä, tarkemman ja luotettavamman nuotintamisen sekä materiaalin tallentamisen. Tällä tavoin subjektiivisen kuuntelun kautta syntyneitä haittoja ja epätarkkuuksia voitiin karsia. Tieteellistä työtä tekemään tarvittiin tutkijoita, joilla oli erinomainen koulutus, virheetön kuulo sekä metodien tuntemusta. Tältä pohjalta Bartók ja Kodály aloittivat tutkimusmatkansa. (Ujfalussy 1971, 63; Bartók 1933, 271.)

Vuonna 1905 Bartók teki ensimmäisen keruumatkinsa yksin fonografin avulla. Mitä enemmän hän kuuli talonpoikaismelodioita, sitä negatiivisemmin hän alkoi suhtautua omiin aikaisempiin teoksiinsa näiden väärän unkarilaisuuden takia. (Zielinski 1973, 84.) Monien matkojen ja suuren työn jälkeen Bartók ja hänen kollegansa olivat saaneet selville, millainen kansanmusiikkiaarre Itä-Euroopan maaseuduilla vielä oli elossa. Tämän uuden lähteen huomattiin olevan täysin erilainen kuin se kansanomaisen taidemusiikki, jota niin kauan oli väitetty kansanmusiikiksi ja jonka koko maailma kuvitteli olevan perus-unkarilaista. (Bartók 1976, 363.) Tämä uusi lähde oli erilainen kuin Wagnerin kromatiikka ja sen huomattiin sopivan hyvin uuden taidemusiikin luomiseen.

Bartók ja Kodály, kaksi saksalaiseen romantiikkaan kyllästynyttä säveltäjää, olivat yhtä mieltä siitä, että keräysmatkoillaan he olivat löytäneet kansanmusiikin, jota voisi häpeilemättä käyttää uuden taidemusiikin luomiseen ja josta todellakin olisi siihen.

1.1 Teoreettinen tausta

Kahden kulttuurin keskinäinen vuorovaikutus on yksi etnomusikologian keskeisimpiä tutkimuskohteita. Uuden unkarilaisen taidemusiikin synnyn kohdalla onkin kysymys juuri tästä: kaksi toisilleen täysin vierasta kulttuuria, läntinen taidemusiikki ja itäinen kansanmusiikki, törmäävät toisiinsa, ja muutaman ihmisen avulla niille annetaan raamit, jotka mahdollistavat niiden yhtäaikaisen olemassaolon. Muussa tapauksessa suurempi ja mahtavampi, tässä tapauksessa melko varmasti läntinen, olisi niellyt pienemmän ja heikomman eli itäisen. Bartókin aikana tärkeää oli kuitenkin ennenkaikkea oman kansallisen merkityksen löytäminen ja itsenäisyyden korostus Itävaltaa ja saksalaista musiikkiperinnettä vastaan, mikä antoi voimakkaan tunteen siitä, että tämä tie oli ainoa mahdollinen oman musiikkikulttuurin luomiseen.

Unkarin tapaus ei ole täysin ainutlaatuinen maailmassa. Monissa muissakin maissa, jotka ovat olleet vieraan vallan alaisina, on pyritty herättämään henkiin oma kansallinen musiikkityyli. Useimmissa tapauksissa tällainen musiikki tai sen perusta on ollut jo olemassa, mutta suurempi emämaa, usein läntinen, on saanut sen menettämään alkuperäisen mahtinsa ja levinneisyytensä. Näin on tapahtunut esimerkiksi Intian kohdalla. Charles Capwell on tutkinut intialaista musiikkia ja musiikintutkijaa Sourindro Mohunia, joka kirjoitti vuonna 1870 näin: "Intia on ollut kauan brittien vallan alaisena ja on oppinut Britannialta monia asioita, mutta voiko heidän musiikkinsa silti tyydyttää meitä?" Intialainen musiikki ja kulttuuri kärsivät alennustilasta ja Mohun näki tarpeelliseksi parantaa musiikin tilaa. Samalla hän koki, että tätä omaa musiikkia voisi myös kehittää ja parantaa. Sourindro Mohunin rooli Intiassa oli kovin samanlainen kuin Bartókin Unkarissa. Molempia voi kuvailla termillä "Marginal Man". Tämä Everett Stonequistin vuonna 1937 esiin tuoma käsite tarkoittaa ihmistä, joka joutuu tasapainottelemaan kahden kulttuurin välillä. Hän on lapsuudessaan kasvanut yhteen kulttuuriin eikä voi aavistaakaan sitä konfliktia, johon hän myöhemmin tulee joutumaan. Nuoruudessaan hänelle alkaa selvitä hänen oma ambivalentti roolinsa, kunnes hän aikuisena löytää oman paikkansa, joka on pysyvästi kahden kulttuurin välistä. (Capwell 1991, 230-234.)

Bartókille selvisi, että pystyäkseen turvaamaan unkarilaisen talonpoikaismusiikin tulevaisuuden ja ennen kaikkea sen luonnollisen jatkuvuuden, hänen pitäisi

saattaa unkarilainen musiikki ajan tasalle ja tehdä siitä maailmanlaajuisesti kilpailukelpoinen. Tämä pyrkimys osui ajallisesti suotuisaan kohtaan, koska länsimainen taidemusiikki oli yleisestikin etsimässä suuntaansa uudella vuosisadalla. Maailmansodista oli haittaa tutkimustyön vaikeutumisen takia, mutta toisaalta Unkarin sotien jälkeen saavuttama itsenäinen asema takasi helpommin kansallisen taiteen synnyn kuin esimerkiksi Habsburgien valta.

Myös Mohun ymmärsi, että musiikille oli tehtävä muutakin kuin vain ottaa se uudelleen esille ja yrittää vakiinnuttaa sen asemaa. Yhdessä opettajansa Ksetro Mohunin kanssa hän julkaisi vuonna 1879 kirjan, jossa sanottiin mm. "kuka järkevä ihminen voi kieltää sen tosiasian, että päällimmäinen syy eurooppalaisen musiikin kukoistukselle on sen notaatiossa?" He päätyivät siihen tulokseen, että eurooppalaisen mallin mukaan myös intialainen musiikki tarvitsee notaation, mutta että sitä ei voi noin vain lainata länsimaista, vaan sen täytyy olla omiin tarkoitukseen sopiva. He päätyivät uudelleen tarkistettuun versioon bengalilaisesta nuottikirjoituksesta. Sourindro Mohun pyrki julistamaan notaation tärkeyttä, mutta joutui hyökkäysten kohteeksi, koska kyseessä ei ollutkaan eurooppalainen notaatio. Hän ei voinut muuta, kuin painottaa yhä uudelleen, että eurooppalainen notaatio ja intialainen musiikki eivät sovi yhteen. (Capwell 1991, 236.)

Näyttää siltä, että useissa eri kulttuureissa on jouduttu toteamaan länsimaisen, eurooppalaisen musiikin mahtavuus. Pelko sen ylivoimaisuudesta ja oman kansallisen kulttuurin häviämisestä johtivat siihen, että eri kansat pyrkivät saattamaan omaa, kenties jo melkein unohdettua musiikkiaan ajan tasalle. Intian tapauksessa ajan tasalle saattaminen lähti käyntiin notaation käyttöön otolla, Kiinassa omaa musiikkia ryhdyttiin uudistamaan sen oltua ensin pitkään pimennossa. Myös siellä ruvettiin käyttämään notaatiota, samoin kuin painamaan kiinalaisen musiikin historioita ja perustamalla musiikkiklubeja amatöörejä varten. (Wong 1991, 37.) Molemmissa tapauksissa lännestä tuleva uhka on saanut kansat kiinnostumaan omasta musiikistaan. Koska tätä läntistä musiikkia ei koettu omaksi, heräsi tarve luoda jotain uutta.

Uuden unkarilaisen taidemusiikin tapauksessa "Marginal Man" löytää omalle kansalleen sopivan ja tyydyttävän kultaisen keskitien kahden kulttuurin välistä. Koska muutos ei ollut radikaali tai vallankumouksellinen, kuten useat muut 1900-luvun yrityksistä uudistaa musiikkia olivat, se pystyi kehittymään ja kasvamaan mittaamattomasti.

josta tuli ainutlaatuinen esimerkki maailmassa. Bartók nimenomaan puhui evoluutiosta uuden unkarilaisen taidemusiikin kohdalla eikä halunnut ryhtyä kieltämään sen enempää oman kansanmusiikkinsa arvoa kuin läntisen taidemusiikin saavutuksia. Tämä hänen marginaalisuutensa, joka sai alkunsa jo lapsuudessa, oli kenties syynä hänen suvaitsevalle katsontatavalleen. Kun valkoihoiset musiikintutkijat menivät 1900-luvun alussa Afrikkaan, he järkyttyivät, eivätkä voineet käsittää sikäläistä musiikkia. Hornbostel kauhisteli 1928 seuraavasti: "Mustan ja valkoisen musiikin yhdistäminen, jonka tuloksena olisi eräänlainen musiikillinen 'pidgin' eli musiikillinen sekoitus, olisi, jollei mahdotonta, niin ainakin epätoivottavaa." (Waterman 1991, 172.) Taustalla saattoi hyvinkin olla pelko siitä, että kehittymättömät musiikit voisivat vaikuttaa kielteisesti "meidän" musiikkiimme ja ideologiaamme.

Jotta säveltäjä pystyisi luomaan kahden musiikkikulttuurin synteestä uuden jatkuvan perinteen, tulee hänellä olla sitä suvaitsevaisuutta, jota "Marginal Man" in kaltaisella ihmisellä on. Hän ei kiellä kummankaan kulttuurin olemassaoloa, mutta tietouden omasta kulttuurista herättää useimmiten vasta jonkinlainen kansallinen tunne tai suuremman kansan aiheuttama uhka. Jos kansallisesta tunteesta ei synny kiihköllistä nationalismia voi sen käsittää voimaa antavana lähteenä, kuten Bartókin tapauksessa.

1.2 Tutkimusongelma ja -menetelmät

Eri musiikkikulttuureilla on omat kriteerinsä ja konseptinsa musiikista, joiden kautta ne eroavat toisista musiikkikulttuureista. Béla Bartók kollegoineen halusi saada jatkuvuutta omalle kansalliselle musiikilleen, joka edustaa itäistä musiikkiperinnettä, risteyttämällä sen läntisen taidemusiikin traditioiden kanssa. Aikaisempina aikakausina kansanmusiikilliset piirteet olivat toimineet pelkästään mausteena ja piristykseenä läntisille sävellyksille. Niiden erilaisuutta ja eksoottisuutta oli nimenomaan pyritty korostamaan. Samaa tyylikeinoa on käytetty muissakin taiteenlajeissa kuten esimerkiksi kirjallisuudessa. Bartókin päämääränä ei ollut pelkkä kansanmusiikillisten elementtien integrointi, vaan ennen kaikkea niiden assimilointi taidemusiikkiin.

Niiden ei siis ole tarkoitus erottua, vaan niiden kuuluu olla luonnollinen osa teoksen yhtenäisyyttä. Bartókin onnistuikin kätkeä talonpoikaismusiikin piirteet musiikkiinsa niin, että kuulija harvoin pystyy suoraan tunnistamaan, mikä Bartókin musiikissa on unkarilaista. Silti kaikissa Bartókin teoksissa vuoden 1905 jälkeen on Bartókin hämäkästi kuvailemaa talonpoikaistunnelmaa ja -henkeä. Mutta mistä tämä henki tulee ja miten se ilmenee teoksessa? Tutkimukseni tarkoitus on etsiä Bartókin toisesta viulukonsertosta unkarilaisen talonpoikaismusiikin piirteitä sekä selvittää, toteutuvatko Bartókin aatteet hänen taidemusiikissaan.

Aloitan tutkimukseni määrittelemällä sen, mitä Bartók kutsui unkarilaiseksi talonpoikaismusiikiksi. Bartókille muodostui hänen tutkimustyönsä kautta selkeä kuva siitä, mitkä piirteet muodostavat käsitteen unkarilainen talonpoikaismusiikki. Näistä piirteistä Bartók painottaa eritoten määrittelemiään unkarilaiselle talonpoikaismusiikille tyypillisiä interalleja ja rytmejä. Tässä vaiheessa lähtökohtana toimivat Bartókin omat tekstit, joita on olemassa paljon. Käytän hyväkseni myös muuta Bartók-tutkimusta. Tämän jälkeen käyn lyhyesti läpi Bartókin yleistä tyyliä, jotta voin tarkemmin määritellä, mitkä piirteet todellakin tulivat hänen musiikkiinsa juuri unkarilaisen talonpoikaismusiikin kautta, eivätkä olleet hänen tyylilleen tyypillisiä ennen talonpoikaismusiikinkeruumatkoja. Käyn myös läpi muutamien muiden Bartókin tutkimien kansallisuuksien musiikillisia piirteitä voidakseni rajata selkeämmin unkarilaiselle musiikille tyypilliset piirteet.

Tutkimusmenetelmänä käytän parametreittain ja tahdeittain etenevää musiikkianalyysiä etsiäkseni viulukonsertosta niitä piirteitä, jotka Bartók on määritellyt unkarilaisiksi. Lähestymistapani on laadullinen, ei määrällinen tai tilastollinen. En ole laskenut piirteiden tarkkaa määrää, vaan käynyt partituurin läpi etsien yhdellä kerralla aina yhtä tiettyä piirrettä. Ongelmana ei siis ole ollut, kuinka monta kertaa tietty intervalli esiintyy, vaan pikemminkin se, esiintyykö Bartókin viulukonsertossa sellaisia talonpoikaismusiikillisiä piirteitä, jotka vastaavat hänen määritelmiään kansanmusiikintutkijana. Päähuomion kohdistan interalleihin ja rytmiin, samoin kuin Bartók teki määritelmässään. Koska Bartók-tutkimuksissa harmoniaan on usein kiinnitetty suurin huomio, eritoten Ernő Lendvain laajoissa tutkimuksissa, jätän sen parametrin tässä vähemmälle ja syvennyn muihin seikkoihin, joita ei ole tutkittu samalla intensiteetillä mutta joita Bartók itse useimmiten painotti kirjoituksissaan. Ongelmallista metodiikassa on se, että vaikka Bartók ja monet Bartók-tutkijat nimittä-

vätkin tiettyjä intervaleja tai rytmejä unkarilaisiksi, ovat ne usein samankaltaisia intervaleja ja rytmejä, jotka toistuvat yleisesti kansanmusiikissa, maahan ja kulttuuriin katsomatta. Tavattuani puhtaan kvintin tai muun Bartókin mukaan tyypillisen unkarilaisen intervallin merkitsin intervallin unkarilaiseksi piirteeksi. Ongelmana on, että missä määrin tämä piirre on länsimaisen sävellystekniikan tai harmonian määräämää tai muuten vain säveltäjän maun mukainen. Vaikka piirre esiintyykin musiikissa, saattaa sen painoarvo olla niin pieni, että sitä ei välttämättä tule laskea tässä tapauksessa nimenomaan unkarilaiseksi piirteeksi. Koska kuitenkin puhtaat kvartit ja kvintit Bartókin mukaan antavat musiikille unkarilaista pohjaa ja hallitsevat unkarilaisen talonpoikaismusiikin olemusta, laskin nämä piirteet aina unkarilaisuudeksi Bartókin teoksessa. Koska Bartókin itsensä mukaan talonpoikaismusiikin tunnelma ja henki syntyvät kätkeytyneiden piirteiden sulauttamisesta, päätin etsiä näitä piirteitä juuri tältä kannalta.

Analysoitavaksi teokseksi valitsin Bartókin viulukonserton vuosilta 1937-38, joka sijoittuu tyylillisesti säveltäjän kahden viimeisimmän tyylikauden väliin. Teos on sävelletty juuri ennen Bartókin emigroitumista Yhdysvaltoihin. Oma monivuotinen taustani viulunsoitonopiskelijana on yksi tärkeä syy sille, miksi halusin valita juuri viulukonserton analyysini kohteeksi. Bartók sävelsi ensimmäisen viulukonserttonsa jo vuosina 1907–1908. Se olisi kuitenkin ollut liian varhainen teos tämän työn tarkoitukseen, sillä Bartók ei tietenkään ollut kerennyt tutkia talonpoikaismusiikkia vielä läheskään yhtä tarkasti kuin kolmekymmentä vuotta myöhemmin, toista viulukonserttoa säveltäessään. Unkarilaisen talonpoikaismusiikin piirteet eivät siten olleet vielä tässä vaiheessa selvinneet hänelle.

2 KANSANMUSIIKKI

2.1 Aito kansanmusiikki ja kansanomaisen taidemusiikki

Välttääkseen entisen kaltaista, satoja vuosia kestänyttä sekaannusta Bartók pyrki olemaan tarkka kasanmusiikin määrittelemisessä. Ennen kaikkea tuli tehdä ero aidon kansanmusiikin ja kansanomaisen taidemusiikin välille. Hän itse halusi jo varhain korvata sanan "népzene" (kansanmusiikki) sanalla "parasztzene" (talonpoikaismusiikki). Tällä tavoin hän halusi välttää sekaannusta, joka helposti syntyy kahden samankaltaisen sanan, kansanmusiikin ja kansanomaisen taidemusiikin välille. Toinen syy tähän käsitteen korvaamiselle oli se, että hänen mielestään vain kylien asukkaat eli talonpojat olivat pysyneet täysin uskollisina vanhoille traditioille. Kodály oli tätä jaottelua vastaan, koska monet unkarilaiset suhtautuvat hieman halveksien sanaan "talonpoika". Toisekseen Kodály oli sitä mieltä, että kansanmusiikki on koko kansan omaisuutta, eikä sitä saisi näin ollen rajata vain yhdelle ryhmälle kuuluvaksi. (Dille 1970, 88.)

Jotta voidaan määritellä talonpoikaismusiikki, täytyy ensin selventää, kuka on tämä "talonpoika", jonka musiikista Bartókin määritelmässä on kysymys. Kyseessä ei suinkaan ole jokainen, joka saa elantonsa maataloudessa työskentelemällä vaan vain ne henkilöt, jotka "tydyttävät niin fyysiset kuin henkisetkin tarpeensa perinteisin keinoin tai sitten ekspressiivisin ulkomaista perää olevin keinoin, jotka on vaitonvaraisesti siirretty heidän omia fyysisiä lahjakkuuksiaan vastaaviksi". (Bartók 1976, 72.) Bartók siis hyväksyi myös joitain vieraita vaikutteita kansanmusiikkiin kuuluviksi, kunhan ne vain oli assimiloitu talonpoikien omaan ympäristöön ja ilmaisemaan juuri heidän luonnettaan. Talonpojat tuottavat välttämättömiä tarvikkeita ja materiaaleja ja tyytyvät ilmaisemaan itseään perinteisin keinoin. (Bartók 1976, 221.) Talonpoika onkin luonteeltaan konservatiivinen, minkä takia muualta tulleet melodiat on ornamientoitu tai jopa täysin muuteltu omalle maalle tyypillisin tavoin. (Bartók 1976, 321.) Unkarin talonpojat ovat pystyneet säilyttämään äärimmäisen vanhan, yli

tuhatvuotisen musiikkityylin. Yksi suurimmista syistä löytyy siitä tosiasiaista, että nämä ihmiset eivät ole joutuneet kosketukseen urbaanin tai keinotekoisien kulttuurin kanssa, kuten Bartók sitä nimittää. (Bartók 1976, 173.)

Bartókin mukaan kansanmusiikki yleisenä käsitteenä ei muodosta yhtenäistä ryhmää, koska se koostuu kahdesta eri tyypistä: 1) kansanomaisesta taidemusiikista (urbaani kansanmusiikki) ja 2) maalainen kansanmusiikki (talonpoikaismusiikki). Tämän kahtiajaon Bartók näki itäeurooppalaisten kansojen kansanmusiikissa. Samalla hän oli sitä mieltä, että jälkimmäinen eli talonpoikaismusiikki on arvokkaampaa kuin kansanomaiset taidemelodiat.

Aito kansanmusiikki eli siis talonpoikaismusiikki on Bartókin mukaan ryhmä melodioita, jotka ovat "kansan tai yhteisön musiikillisen tunteen spontaania ilmaisu". Tämä tarkoittaa sitä, että melodioita ei ole erikseen opittu, vaan ne syntyvät "luonnon menetelmällä". Talonpoikaismusiikin melodioiden kaavassa on kuitenkin tiettyä yhtenäisyyttä ja omaa homogenista tyyliä, joka ilmenee jo kaikkein yksinkertaisimmissakin melodioissa. Suurella määrällä melodioita tulee olla samanlainen karakteri ja rakenne ennen kuin niitä voidaan pitää osana yhtä suurempaa joukkoa. Kansanmusiikki on aina laajalle levinnyttä, mutta termiä talonpoikaismusiikki sen tarkimmassa merkityksessä voidaan käyttää vain niistä melodioista, jotka edustavat tiettyä tyyllistä yhtenäisyyttä. Vaikka kyseessä ei aina olisikaan täysin aito unkarilainen talonpoikaismusiikki, voidaan tietyt pseudokansanmusiikilliset melodiat lukea kansanmusiikin piiriin kuuluviksi, jos talonpoikien enemmistö laulaa niitä tarpeeksi pitkän ajan ja jos niistä siten tulee talonpoijan omaa ilmaisua.

Aidon talonpoikaismusiikin tunnusmerkkinä toimii täydellinen musiikillinen puhtaus. Bartókin mielestä aidossa kansanmusiikissa on kyse musiikillisen idean taiteellisesta täydellisyydestä aivan samalla tavalla kuin suurissa mestariteoksissa, muodon pienuudesta ja keinojen vähyydestä huolimatta. (Bartók 1976, 3-7, 81.) Yksi kansanmusiikin tunnuspiirteistä on sen jatkuva muutostila (Szabolcsi 1972, 30). Bartók löysi aidoimman talonpoikaismusiikin niiltä alueilta, joissa ihmiset olivat pääosin lukutaidottomia ja joissa he ilmaisivat itseään kaikkein perinteisimmin keinoin. Nämä perinteet olivat jopa tuhansia vuosia vanhoja, eikä niissä ollut paljoakaan ulkopuolista vaikutusta. Heidän musiikkinsa kuului osana perinteisiin tapoihin ja seremonioihin. Kyse oli sosiaalisesta kanssakäymisestä eikä yksilöllisestä ilmaisusta. Melodiat muistuttivat usein toisiaan ja tyyli oli selkeää. Satunnaiset ulko-

puoliset vaikutteet assimiloitiin täysin omiin perinteisiin sopiviksi. (Bartók 1976, 173.)

Jokaisella kansalla on kulttuurisen kehityksensä jossain vaiheessa ollut oma erikoinen musiikillinen tyylinsä. Talonpoikaismusiikki on luonnollinen ilmiö. (Bartók 1976, 321.) Länsimaissa ei Bartókin mukaan ole ollut enää pitkään aikaan aitoa talonpoikaismusiikkia, varmaankin nopean kehityksen takia. Bartók jakoi keräämänsä 10.000 talonpoikaismelodiaa noin 2.600 toisintoryhmään. Talonpoikaismusiikissa toisinoilla on siis tärkeä rooli, kun taas kansanomaisessa taidemusiikissa näin ei ole. (Bartók 1976, 208.) Aidosta talonpoikaismusiikista puuttuu täysin kaikki sattumanvaraisuus, ja vain olennainen on tärkeää ja kestävä. (Bartók 1976, 333.) "Mahdollisesta primitiivisyydestään huolimatta talonpoikaismusiikki ei ikinä ole tyhjänpäiväistä", Bartók painottaa. (Bartók 1976, 341.)

Kansanomaisella taidemusiikilla on yksinkertainen säkeistömuoto ja yksiääninen melodia. Tämän musiikinlajin säveltäjät ovat ylemmän luokan dilettantteja, eikä sävellyksillä ole merkittävää yhtäläisyyttä. (Bartók 1976, 5, 221.) Bartókin määritelmän mukaan kansanomaisesta taidemusiikista puuttuu samanlainen absoluuttinen täydellisyys, mikä on tyypillistä talonpoikaismusiikille. (Bartók 1976, 317.) Tämä tyyli lähti kukoistamaan Unkarissa 1700-luvulla esitellen uuden värikkään, yhtä aikaa pehmeän, mukaansatempaavan ja tunteikkaan tanssimusiikkityylin, verbunkosin. Tyylin ahkerimmiksi levittäjiksi kohosivat mustalaiset, jotka sotkivat siihen vielä balkanilaisia ja itäisiä elementtejä. Näin verbunkos pääsi leviämään nopeasti, ja pian koko maailma, unkarilaiset itse mukaanluettuina, luulivat mustalaisten verbunkosin olevan aitoa unkarilaisuutta. Jopa unkarilaiset romantiikan ajan säveltäjät, kuten Ferenc Erkel, alkoivat käyttää verbunkosia omissa sävellyksissään. (Szabolcsi 1972, 16-17.) Myöskin talonpojat alkoivat laulaa näitä melodioita, joiden juuret ovat duuri-molli -tonaliteetissa. Kuullessaan tällaista urbaania kansanomaista taidemusiikkia Franz Liszt luuli jopa löytäneensä alkuperäisen mustalaismusiikin. (Bartók 1976, 361.) Tässä tyyliässä esiintyy useita aineksia, jotka ovat täysin aidon unkarilaisen musiikin luonteen vastaisia (Bartók 1976, 387). Silti kansanomainen taidemusiikki, csárdás ja verbunkos, edustavat unkarilaisen musiikin romanttista tyylikautta (Weiss 1970, 163-166).

2.2 Itäeurooppalainen kansanmusiikki

Ennen ensimmäistä maailmansotaa senaikaisen Suur-Unkarin alueella asui useita itäeurooppalaisia kansoja, joille oli tärkeää pitää omaa kansallista identiteettiään edes jotenkin hengissä. Kielirajoista huolimatta itäeurooppalaisen alueen kansanmusiikeilla onkin useita yhteisiä piirteitä. Näitä piirteitä ovat esimerkiksi asymmetrinen rytmi, usein 7/8 -muodossa. Kahdeksasosotat ovat nopeita ja ne loivat alunperin metrin. (Bartók 1976, 40-43.) Itäeurooppalaisessa kansanmusiikissa suositaan eniten seuraavaa kolmea rytmiä: 1) parlando-rubato -tyyliä, joka muistuttaa resitointia, 2) enemmän tai vähemmän ankaraa 2/4 -rytmiä, jossa on säännölliset tahdit. Tässä tyylissä saattaa esiintyä tahtilajinvaihteluita, jotka vaikuttavat monimutkaisilta. 3) Pisteellinen rytmi, jossa käytetään seuraavien rytmien eri kombinaatioita:

ESIMERKKI 1. Unkarilaisia perusrytmejä (Bartók 1976, 54).

a)



b)



c)



Yleisin käytetty fraasin lopuke on seuraavanlainen:

ESIMERKKI 2. Fraasin lopettava rytmi (Bartók 1976, 384).



Rytmi säilyy kielen ansiosta tarkkana, koska, toisin kuin esimerkiksi saksassa, englannissa ja ranskassa, itäeurooppalaisissa kielissä vokaalit säilyttävät selkeytensä, eikä niiden laatu muutu. (Bartók 1976, 383-384.) Kun melodia siirtyy yhdeltä kansal-

ta toiselle, niin kuin itäeurooppalaisella alueella on usein käynyt, täytyy melodian ensin läpäistä uuden alueen kielelliset ehdot. Sitä muokataan rytmillisesti niin kauan, kunnes sitä voidaan laulaa uuden kansan omalla kielellä. (Bartók 1976, 30.) Itäeurooppalainen kansanmusiikki on luonteeltaan diatonista. Bartók löysi Itä-Euroopasta monipuolisen vaihtelun melodialinjoissa sekä käytetyssä sävelmateriaalissa: vanhat, jo kadonneiksi luullut moodit olivatkin vielä ahkerassa käytössä. Samoin oli pentatonisen asteikon ja itämaisten asteikkojen laita. (Bartók 1976, 324, 333-334.) Jos länsieurooppalaiset olivatkin yleisesti sitä mieltä, että kansanmusiikki on yksikertaista, jopa banaalia, löysi Bartók nyt todisteita siitä, että ainakaan itäeurooppalaisen kansanmusiikin kohdalla väite ei pidä paikkaansa. (Bartók 1976, 353.) Nimenomaan itäeurooppalaisen kansanmusiikin yhteydessä hän huomautti, että "täydellinen linnoittautuminen vieraita vaikutuksia vastaan tarkoittaa katoamista, kun taas hyvin assimiloituneet vieraat ideat tarjoavat rikastuttamismahdollisuuksia". (Kuckertz 1995, 30.) Tästä tuli myöhemmin hänen oman taidemusiikillisen tyylinsä lähtökohta.

3 UNKARIN TALONPOIKAISMUSIIKKI

3.1 Talonpoikaismusiikin neljä maantieteellistä pääaluetta

Bartók jakaa unkarilaisen talonpoikaismusiikin neljään musiikilliseen murrealueeseen. Näitä ovat: 1) Tonavan takainen alue, 2) pohjoinen alue, 3) Tisza-joen alue tai suuren alangon "Alföld" alue ja 4) Transilvanian alue. Näiden murrealueiden eroja löytyy vain talonpoikaismusiikin vanhimman tyylin melodiamateriaalista. (Bartók 1965, 21-22.) Vaikka jokaisella alueella onkin omat tyypilliset piirteensä, muodostuu alueiden melodioista yhtenäinen, homogeeninen ryhmä melodioita. (Bartók 1976, 91.)

3.2 Talonpoikaismusiikin kolme päätyyliä Bartókin määritelmän mukaan

Keräämänsä ja luokittelemansa kansanmusiikkimateriaalin perusteella Bartók jakoi unkarilaisen talonpoikaismelodioiden aineksen kolmeen päätyyliin: 1) vanha tyyli, 2) uusi tyyli ja 3) ryhmä melodioita, joilla ei ole yhtenäistä tyyliä. Kolmanteen ryhmään Bartók katsoi kuuluvan puolitoista kertaa niin paljon melodioita kuin kahteen muuhun yhteensä. (Sárosi 1990, 52.)

3.2.1 Vanha tyyli

Vanhinta unkarilaisen talonpoikaismusiikin tyyliä voidaan pitää täysin unkarilaisena kansantuotteena. Se jopa vaikutti muiden kansojen kuten Maramuresin romanialaiseen ja läntiseen Székelyin kansanmusiikkiin. (Bartók 1976, 165.) Kyseessä oli seremonialauluja, tanssimelodioita ja yleisiä eeppejä tai lyyrisiä melodioita. Tälle vanhimmalle tyylille on ominaista anhemitoninen pentatoninen systeemi, melodian laskeva rakenne sekä arkaainen väri. (Bartók 1976, 11, 60.) Unkarilaisen, yli 1500-vuotisen pentatoniikan juuret ovat keskiaasialaisessa turkkilaisen, mongolialaisen ja kiinalaisen pentatoniikan keskuksessa. (Bartók 1976, 371.) Suurin osa melodioista kostuu neljästä säkeestä, joissa jokaisessa on yleisimmin kahdeksan tai kaksitoista tavua (isometrinen säkeistö). Kuusitavuiset ovat harvinaisempia ja ne viittaavat uudempaan aineistoon. Jokaisella säkeellä on oma melodinen sisältönsä. Melodian muoto syntyy siihen kuuluvan tekstin kautta ja esitystyyli on useimmiten *parlando*, *poco rubato*: kaksitoistatavuisten kohdalla aina, kahdeksantavuisten kohdalla useimmiten. Tämän resitoivan esityksen aikana tiettyjen sävelten kestoa voidaan *augmentoida* tai *diminoida*, jolloin esitys saa improvisoivan luonteen. Tärkeitä *augmentointikohtia* ovat useimmiten fraasin ensimmäinen ja viimeinen tavu, paitsi että kaksitoistatavuisten kohdalla ei aivan ensimmäistä tavua saa pidentää. Viimeistä säveltä *prolongoidaan* usein. Myös *melismaa* ja *ornamentointia* käytetään paljon, koska joustava rytmi antaa hyvin periksi. Jokainen säe voidaan jakaa kahteen samantavuuseen ja -rytmiseen osaan. Näin ollen tähän kohtaan voisi ajatella

tahtiviivan, mutta vapaassa parlando-rytmissä, jossa rytmi hälvenee sillä ei olisi mitään tehtävää. Vanhassa tyyliässä käytetään useita erilaisia diatonisia asteikkoja. Suurimmassa osassa vallitsee aiolinen tai doorinen moodi. Myös fryygistä ja mikso-lyydistä moodia esiintyy, joskin harvemmin. Duuri ja molli puuttuvat lähes kokonaan.

Transilvanialaisella murrealueella esiintyy seuraavanlaista asteikkotyyppiä: f-g-b-c-d, jolloin g on finalis. Tästä saadaan pentatoninen asteikko g-b-d-c-d-f-g. Muita säveliä voidaan käyttää sivu- tai lomasävelinä heikoilla iskuilla tai melismaana, mutta kromaattisia säveliä ei käytetä lainkaan. Näiden lisättyjen äänien kautta syntyy vaikutelma, että kyseessä olisi jokin moodi. Itse asiassa pentatoninen asteikko voisi olla myös molliasteikko, josta puuttuu sekunti ja seksti, mutta d-sävelellä ei ole mollille ominaista dominantti-funktiota. Jos pentatonisen asteikon pieni terssi (b) ja pieni septimi (f) korvattaisiin suurilla (h ja fis), syntyisi duuriasteikko, jolla kuitenkin olisi aivan eri karakteri kuin läntisellä duurilla, koska silläkään ei olisi toonika-dominantti -suhteita. Joskus saatetaan terssiä tai septimiä korottaa myös pienemmällä intervallilla kuin puolisävelaskeleella. Terssi, kvintti ja septimi ovat tasa-arvoisia konsonansseja. Kvartti on paljon käytetty melodiaintervalli. Muuten melodia toistaa usein kiertävää liikettä b-c-d -kulun ympärillä. Melodian ensimmäinen puolisko pysyttelee useimmiten skaalan ylemmällä osalla. Vasta toisella puoliskolla melodia laskee, päättyen lopuksi viimeisessä säkeessä toonikaan. Vanhan tyylin ambitus on $f^1/g^1 - f^2/g^2$. Kaikkein vanhimmat melodiat pääsevät vain d^2 :een. (Bartók 1976, 50-51, 61, 74; Bartók 1965, 31-33.)

Koska säkeistön säkeissä on eri määrä tavuja, ei arkkitehtonista muotoa pääse syntymään. Ensimmäinen ja toinen sekä kolmas ja neljäs säe ovat lähempänä toisiaan, minkä vuoksi toisen ja kolmannen säkeen välille syntyy säkeistön tärkein kesuura. (Bartók 1976, 84.) Tämä toinen säe loppuu yleensä terssiin (b), harvemmin priimiin (g) tai kvinttiin (d). Jos jokin säe loppuu sekuntiin tai sekstiin, ei kyseessä olekaan vanhimman tyylin melodia vaan sekatyylä.

Yleisiä muotoja ovat mm. ABCD, ABBC, AABC, A^5B^5AB , ABCB. Näistä yleisimmät ovat kaksi ensimmäistä, jotka ovat rakenteeltaan täysin epäarkkitehtonisia. (Bartók 1965, 37.) Yleinen muoto on myös A^5A^5AA , jossa ensimmäiset kaksi säettä ovat kvinttiä ylempänä kuin kolmas ja neljäs säe. Tätä muotoa ei kuitenkaan voida kutsua arkkitehtoniseksi, koska se ei ole symmetrinen (ensimmäinen ja neljäs säe

eivät vastaa toisiaan).

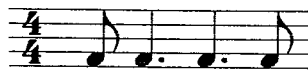
Melodia ei missään näistä kolmesta päätyylistä ala heikolla tahdinosalla eikä kohotahteja ole, koska unkarin kielessä paino on aina ensimmäisellä tavulla, kuten suomessa. Tyypillisiä rytmejä ovat:

ESIMERKKI 3. Unkarilaisia rytmikuvioita (Bartók 1976, 61).

a)



b)



c)



Säkeiden loppuissa suositaan seuraavaa rytmiä:

ESIMERKKI 4. Säkeiden lopun tyypillinen rytmi (Bartók 1976, 61).



Rubato-melodiat ovat täysin erilaisia kuin mitkään länsieurooppalaiset melodiat. Vapaat ja julistavat rytmit luovat täyden vastakohtan tasatahtiselle musiikille. Kahdeksasosilla on vain suurin piirtein sama pituus, koska ne on sovitettu laulettavaan tekstiin. (Bartók 1976, 72.) Tällä tavoin kahdeksasosia lyhentämällä ja pidentämällä on alun perin syntynyt unkarilaiselle musiikille tyypillinen pisteellinen rytmi.

Vanhimman tyylin melodiat ovat usein melankolisia ja aiheet syvällisiä. Tekstit saattavat viitata myös työlauluihin. (Bartók 1976, 66, 75) Kun vanhimman tyylin kahdeksantavuisista melodioista ryhdyttiin muokkaamaan tanssirytmisiä kappaleita, syntyi seitsemäntavuinen tempo giusto -rytmi, jota pidetään tyypillisen unkarilaisena:

ESIMERKKI 5. Seitsentavuinen unkarilainen rytmi (Bartók 1976, 88).



Kyseessä on kuitenkin kansainvälinen, primitiiviselle musiikille tyypillinen rytmi. Tästä kehittyi sittemmin yksitoistatavuisia rytmejä, myöhemmin myös yhdeksän- ja kymmentavuisia. (Bartók 1976, 87-90.) Tanssikappaleet ovat muodollisesti samantaisia kuin parlando rubato -melodiatkin, niitä vain ei juurikaan ornamentoida (Bartók 1965, 34).

3.2.2 Uusi tyyli

Uuden tyylin lähtökohtana Bartók näki vanhimman tyylin kymmenen- ja yksitoistatavuiset melodiat. 1800-luvun toisella puoliskolla uusi tyyli rupesi vähitellen korvaamaan vanhaa tyyliä, ja seremonioiden häviämisen myötä katosivat myös seremonialaulut. Uuden tyylin melodiat ovat joko lyyrisiä tai eppisiä, mutta näitä samoja melodioita käytetään myös tansseissa. Tanssirytmi on tarkka tempo-justo, toisin kuin vanhassa tyyliässä. Ensimmäisen tai kahden ensimmäisen tahdin aika-arvot kaksinkertaistettiin vanhaan tyyliin nähden. Syntyi 6-25 -tavuisia rytmejä sekä samantaisia rytmillisiä kombinaatioita kuin itäeurooppalaisessa kansanmusiikissa yleensäkin (esimerkki 3). Näissä rytmeissä ei kuitenkaan ole pakko mahduttaa pitkän nuotin alle pitkää tavua tai lyhyen alle lyhyttä tavua. Ontuva rytmi on täysin mahdoton unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa.

ESIMERKKI 6. Ontuva epäunkarilainen rytmi (Bartók 1976, 77).



Ornamentointi puuttuu tästä tyylistä, lyhyttä kahden tai kolmen sävelen melismaa esiintyy harvoin. Rakenne on nyt modernimpi: säkeistön neljällä säkeellä on jo enemmän yhtäläisyyksiä keskenään.

Asteikkona käytetään yleisimmin pentatonisesta asteikosta syntyneitä aiolista moodia ja duuria, joskus myös doorista ja miksolyydistä moodia. (Bartók 1965, 61.) Mollia esiintyy harvemmin, fryyginen moodi sen sijaan puuttuu melkein kokonaan. Samassa melodiassa saattaa esiintyä myös useampien asteikkojen toisintoja. Kromaattisia säveliä on edelleenkin harvassa, mutta joskus niitä saattaa esiintyä loma-sävelinä muuntamattomien sävelten kanssa samassa melodiassa. Ambitus on nyt yli oktaavin: alin raja on g^1 , ylin raja taas g^2 tai d^2 . Jos laulajasta tuntuu, että melodia menee kesken kaiken liian korkealle tai matalalle, hän siirtyy viereiseen oktaaviaan. Näin sekuntihyppy saattaa muuttua septimihypyksi (Bartók 1965, 75).

Muotorakenteita ovat uudessa tyyliissä: ABBA, AABA, AA⁵BA, AA⁵A⁵A. Nämä ovat kaikki arkkitehtonisia muotoja, mikä onkin tämän tyylin suurimpia eroja vanhaan tyyliin verrattuna. Näistä ABBA on kenties kaikkein tyypillisin unkarilainen muoto. A-osa eroaa luonteeltaan B-osasta ja myös tavumäärä on näillä kahdella eriävä. Finaliksen ollessa g^1 , on pääkesuurana käytetty kvinttiä, eli d^2 tai priimiä, eli g^1 . Jos A-osan nuottiarvot on augmentoitu, kaksinkertaistetaan B-osan arvot usein.

Uuden tyylin tunnelma on kevyt ja iloinen. Se on myös helpommin lähestyttävää kuin vanha tyyli. (Bartók 1976, 50-56, 66.) Rakenteet muistuttavat läntisen taidemusiikin laulumuotoa, varsinkin AABA. Vaikka melodia ja erityisesti rytmi ovat paljolti vanhan tyylin kaltaisia, on luonne silti jo täysin erilainen, kuohuvan iloinen. (Bartók 1976, 101.)

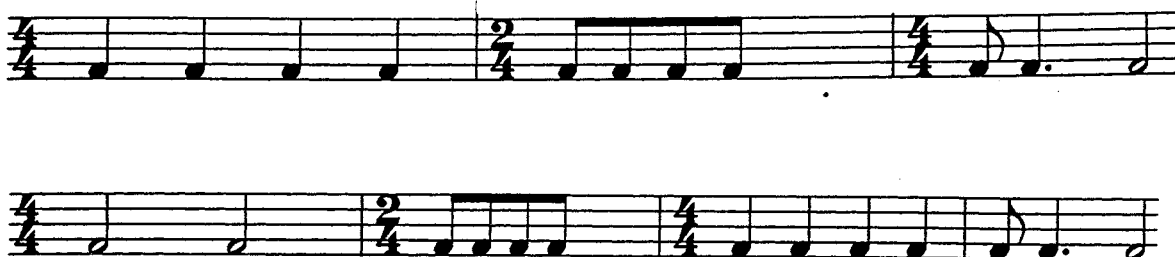
Yhdessä melodiassa saatetaan käyttää useita eri tahtilajeja. Asteikot alkavat saada vaikutteita läntisestä Euroopasta ja toonika-dominantti -suhteetkin löytävät

tiensä Unkariin. Siltikin löytyy vielä duurin kaltaisia asteikkoja, jotka kuitenkin päättyvät dominantille. Tällöin on kyse vanhasta miksolyydisestä moodista. (Bartók 1976, 96.)

Unkarilainen uusi tyyli vaikutti eniten slovakialaiseen ja rutenialaiseen kansanmusiikkiin, romanialaiseen taas ei lainkaan. (Bartók 1976, 165.)

Rikasta rytmikkaa edustavat seuraavat rytmimuodostelmat, jotka ovat saaneet alkunsa vanhan tyylin rytmeistä.

ESIMERKKI 7. Uuden tyylin rytmimuodostelmia (Bartók 1965, 64).



Säkeistö päättyy aina tässäkin käytettyyn maskuliiniseen, terävään rytmikuvioon. Yksittäisten sisäsäkeiden lopukkeet taas ovat usein feminiinejä, jolloin säkeen päätävät esimerkiksi kaksi puolinuottia. Portamentoa esiintyy paljon. (Bartók 1965, 64-73.)

3.2.3 Sekatyyli

Unkarilaisen talonpoikaismusiikin sekatyyli ei aivan tarkkaan ottaen kuulu aidon unkarilaisen talonpoikaismusiikin lajiin, koska melodiat eivät ole syntyperältään unkarilaisia, eivätkä ne muodosta yhtenäistä tyyliä, kuten kaksi ensimmäistä ryhmää. Se on saanut paljon vaikutteita lännestä, ja monet melodiat saapuivat Unkariin Tsekinmaan, Moravian tai Slovakian kautta, jonka jälkeen rytmit ja aksentoinnit muuttuivat unkarin kielelle sopivammiksi. Monet näistä melodioista löytyvät niin Unkarista kuin Slovakiastakin. Saksasta tai Romaniasta ne eivät kuitenkaan ole saaneet lainkaan vaikutteita.

Tämän ryhmän voi jakaa kahteen osaan. Suurin osa melodioista käyttää

duuria ja mollia, loput taas ovat syntyneet itäisten asteikkojen vaikutuksen alaisena ja ovat siksi eläväisempiä luonteeltaan. Suuri määrä melodioista on tempo giusto -rytmisiä ja niillä on arkkitehtoninen muoto, useimmiten AABA, mutta myös kolmesäkeisiä säkeistöjä esiintyy melko usein. Säkeistön säkeiden tavumäärä ei aina ole yhtenäinen, mutta silti symmetrinen. Tahtilajit vaihtelevat tiheään. Usein toistuvia rytmikuvioita ovat

ESIMERKKI 8. Sekatyylin rytmikuvioita (Bartók 1976, 64).

a)



b)



Sekatyylin melodiat olivat erityisen suosittuja koulutetun kansan keskuudessa. (Bartók 1976, 64-65, 93, 165.) Tässä on kyseessä sama ilmiö, joka esiintyi Romaniassakin: mitä enemmän melodiassa oli aidolle unkarilaiselle melodialle vieraita aineksia, sitä enemmän ylempi luokka piti niistä.

Sekatyylin säkeet saattavat loppua melkein mille asteelle tahansa. Samanlaista järjestelmällisyyttä kuin kahdessa edellisessä, tässä ryhmässä ei ole. Asteikoiksi käyvät edellisten tyylien skaalat, joskin pentatoniikkaa esiintyy vain yksittäisissä melodioissa, joilla on heterometrinen rakenne. Mollia käytetään useammin kuin uudessa tyyliässä. Doorista moodia esiintyy melko paljon, aiolista ja miksolyydistä vähemmän. Kaikkein eniten käytetään nyt duuria. Itäeurooppalaiset käyttävät duuria ja mollia usein plagaalisessa muodossa, jolloin ne muistuttavat moodeja. Usein myös vältetään tiettyjä asteita, kuten toista, kolmatta tai seitsemättä.

Ylinouseva sekunti tuli Romanian kautta unkarilaiseen aineistoon. Usein se muodostuu suuresta sekunnista, jonka aläänellä on tapana laskea hiukan, usein vain mikrointervallin verran, ja ylä-ääni nousee vastaavasti. Tällöin syntyy vaikutelma ylinousevasta sekunnista. Melodiassa saattaa myös esiintyä yhden sävelen luonnollinen taso sekä sen eri kromaattiset muunnokset. Kromaattisia säveliä käytetään myös vaihtosävelinä. (Bartók 1965, 78-81.)

Rytmisesti kahdeksasosot alkoivat muuttua trioleiksi. Ruteniasta ja Ukrainas-

ta tuli ns. Kolomejka-rytmi:

ESIMERKKI 9. Kolomejka-rytmi (Bartók 1965, 103).



Unkarissa tätä kaksisäkeistä säkeistöä pidettiin liian lyhyenä, joten molemmat säkeet kerrattiin. Sekatyylin melodioista löytyy myös vanhan tyylin ABCD -muotoa, joka on tullut ilmeisesti slovakialaisena vaikutuksena. Tällöin kyseessä on sekvenssintapainen saman materiaalin toisto.

Noin kolmatta osaa sekatyylin materiaalista voidaan pitää unkarilaisena. Unkarilaiset talonpojat pitivät kiinni ennen kaikkea isometrisestä säkeistömuodosta ja tietyistä pentatonisista melodiakäännöksistä. Samoin tempo giusto -rytmistä pidettiin kiinni. Nämä ovat niitä piirteitä unkarilaisessa musiikissa, jotka erottavat sen muiden kansojen musiikista. Onkin huomattava, että unkarilaiset pystyivät samanaikaisesti luomaan täysin uuden talonpoikaismusiikkityylin ja silti yhtäaikaan pitämään kiinni vanhimman melodiakerrostuman piirteistä. (Bartók 1965, 85-112.)

3.3 Instrumentaali talonpoikaismusiikki

“Laulettu musiikki on kaiken musiikin alku”, on Bartók todennut. Soittimin esitetty kansanmusiikki on siten ornamentoitu esitys enemmän tai vähemmän tunnetuista tekstillisistä kansanlauluista. (Bartók 1976, 239-240.)

Bartók mainitsi instrumenteista erityisesti alppitorven ja säkkipillin soittavan etuheitä (Bartók 1976, 241-246). Kampiliiralle taas on tyypillistä seuraavanlainen rytmi (Bartók 1976, 263):

4 MUIDEN BARTÓKIN TUTKIMIEN KANSOJEN MUSIIKKIEN PIIRTEITÄ

Tutkimusmatkoillaan Bartók ei suinkaan rajannut kiinnostuksen kohteitaan vain unkarilaisen musiikin tutkimukseen, vaan oli sitä mieltä, että ymmärtääkseen unkarilaista talonpoikaismusiikkia pitää oppia tuntemaan myös naapurikansojen musiikkia. Vuonna 1906 hän keräsi ensimmäistä kertaa slovakialaista materiaalia, 1908 romanialaista. Myöhemmin seurasivat tutkimusmatkat Ukrainaan, eteläslaavilaisten kansojen luo sekä Bulgariaan. Vuonna 1913 hän oli Pohjois-Afrikassa tutkimassa arabialaista kansanmusiikkia, 1936 oli vuorossa Turkki. Muutettuaan Yhdysvaltoihin hän tutki serbokroatialaista kansanmusiikkiaineistoa. (Szabolcsi 1972, 27.) Etenkin romanialaisen, bulgarialaisen ja arabialaisen musiikin säestystavat ovat antaneet Bartókille ideoita uudenslaisiin harmonisiin ratkaisuihin. (Szabolcsi 1972, 100.) Koska unkarilainen materiaali ei ole ainoa kansanmusiikillinen aines Bartókin taidemusiikissa, on hyvä luoda lyhyt katsaus näiden muidenkin melodioiden tärkeimpiin piirteisiin, jotta ne voidaan erottaa unkarilaisista.

4.1 Slovakialainen kansanmusiikki

Slovakialaista kansanmusiikkia leimaa runsas modaalisuus. (Suchoff 1984, 200.) Lyydistä moodia korotetun pienen septimin sekä kvartin kera ei esiinny koskaan unkarilaisessa musiikissa. Se ja sen kautta syntyvä tritonus ovat selkeitä slovakialaisia piirteitä. (Bartók 1976, 132; Griffiths 1984, 24; Zielniski 1973, 231.) Samoin on terssimelodioiden laita: ne puuttuvat unkarilaisesta musiikista ja ovat tyypillisiä slovakialaiselle. Tästä johtuu, että rakenne AA^3BA tai AA^3A^3A ovat tyypillisiä slovakialaisia muotorakenteita. (Bartók 1965, 64.) Jos kyseessä olisi unkarilainen uuden tyylin talonpoikaismusiikki, käytettäisiin terssin sijasta kvinttiä. Sen sijaan mik-

solydyistä asteikkoa tavataan molemmista maista (Bartók 1965, 81). Slovakialaisessa kansanmusiikissa esiintyy paljolti samankaltaista pisteellistä rytmiä kuin unkarilaisessakin (Bartók 1976, 199). Silti slovakialaisessa musiikissa vallitsee ana-pestinen rytmi (Suchoff 1984, 214).

4.2 Romanianlainen kansanmusiikki

Tutkittuaan ensimmäistä kertaa romanialaista kansanmusiikkia 1909 Bartók ihastui siihen niin, että romanialaisesta kansanmusiikista tuli aluksi hänen suuri intohimonsa. Hän joutuikin kansallisen huuman valtaamassa Unkarissa vaikeuksiin todettuaan julkisesti, että romanialainen kansanmusiikki on ainoa Suur-Unkarin kansallisuuksista, joka on pystynyt säilyttämään oman musiikkinsa koskemattomuuden. (Zielinski 1973, 130, 212.) Toisaalta on mahdollista, että Bartók ihastui romanialaisessa kansanmusiikissa sen moniin yhtäläisyyksiin unkarilaisen kansanmusiikin kanssa. Romanianlaiselle Bihorin alueelle on kuitenkin tyypillistä kolmisäkeisyys, puolisävelaskelinen pentatoniikka, kuten f-g-h-c-d. Sisäsäkeet loppuvat usein seitsemännelle asteelle, mikä ei unkarilaisessa melodiikassa olisi mahdollista. Samoin on toisen säkeen kolmannen iskun pidennys mahdotonta vanhassa unkarilaisessa musiikissa ja yleistä Bihorissa. Romanianlaiselle musiikille tyypillistä on myös akustisen heptatonian käyttö: f-g-a-h-c-d-es. Puhdas ja ylinouseva kvartti ovat samanarvoisia. Pisteellinen rytmi on harvinaista, tempo giusto -rytmit lauletaan aina syllabi-sina. (László 1995, 415-424.) Bartókin omissa sävellyksissä akustisen skaalan käyttö viittaa romanialaisiin vaikutteisiin. Bartókin musiikissa tritonus voi tarkoittaa myös viittausta romanialaiseen musiikkiin. (Petersen 1971, 24.) Samoin ylinouseva sekunti on yleistä romanialaisessa kansanmusiikissa (Sárosi 1984, 186). Bartókin sävellyksissä säkkipillimotiivit viittaavat yleensä romanialaiseen kansanmusiikkiin (Suchoff 1984, 200).

4.3 Turkkilainen ja arabialainen kansanmusiikki

Turkkilaisiin melodioihin tutustuessaan Bartók havaitsi huomattavan yhtäläisyyden unkarilaisten melodioiden kanssa: samanlaisen laskevan tendenssin, mikä on tyypillistä vanhimmalle unkarilaiselle melodiamateriaalille. Melodia laskee korkeimmasta äänestä alaspäin saavuttaen lopuksi melodian matalimman sävelen. Ero unkarilaisten ja turkkilaisten melodioiden välillä on kuitenkin se, että unkarilainen melodia aloittaa oktaavista, turkkilainen sensijaan desimistä, eli vielä korkeammalta. Turkkilaisten laulujen loppusävel on samalla matalin sävel, kun taas unkarilainen melodia saattaa laskea vielä sävelen tai kaksi perussäveltä matalammalle. Turkkilainen musiikki on hyvin pitkälti doorista. (Lindlar 1953, 26.)

Arabialaisen melko primitiivisen kansanmusiikin tärkeimpiä tunnusmerkkejä on runsas kromatiikka ja pienellä sävelalueella liikkuminen (Bartók 1976, 377).

4.4 "Mustalaismusiikki"

Niin kutsutulla mustalaismusiikilla tarkoitetaan usein yhtä unkarilaisen kansanomaisen taidemusiikin tyyppiä, joka oli erityisessä suosiossa 1800- ja 1900 -lukujen vaihteessa. Nämä kappaleet ovat lähes poikkeuksetta ylempään keskiluokkaan kuuluneiden unkarilaisten sävellyksiä, joita mustalaiset esittivät. (Bartók 1976, 206.) Lisäksi näihin sävellyksiin lisäiltiin slaavilaisia ja itämaisia piirteitä (Bartók 1976, 301). Termiä "mustalaismusiikki" on siis kauan käytetty väärin. "Mustalaismusiikin" suosima asteikko on seuraavanlainen: V-#IV-bIII-II. Tästä materiaalista löytyy unkarilaiselle kansanmusiikille tunnusomaisena pidetty ylinouseva sekunti. (Weiss 1970, 416.) Liszt havaitsi, että "mustalaismusiikille" tyypillistä ovat molliasteikossa ylinouseva kvartti, pieni seksti ja suuri septimi (Sárosi 1984, 189).

4.5 Bulgarialainen rytmi

“Bulgarialainen rytmi” ei ole syntynyt Bulgariassa, vaan sitä löytyy myös Romaniasta ja Turkista (Szabolcsi 1972, 204). Bartók nimesi rytmin kuitenkin bulgarialaiseksi, koska sitä esiintyi hänen tutkimusmatkojensa ajankohtana elävänä traditiona enää vain Bulgariassa. Kun unkarilainen kansanmusiikki laskee rytmensä kahdeksasosina, on bulgarialaisen rytmin metrin yksikkönä kuudestoistaosa. (Bartók 1976, 43.) Kyseessä on epäsäännöllinen yhdistetty tahtilaji, jossa 2/8, 2/8 ja 3/8 tai 2/16, 2/16 ja 3/16 vuorottelevat. Näin tahtilajiksi saadaan 7/8 tai 7/16. (Suchoff 1984, 205.)

Bartók tutki bulgarialaista rytmiä enimmäkseen keräämänsä romanialaisen materiaalin avulla. Tämän vuoksi bulgarialaisen rytmin käyttö viittaa Bartókin teoksissa useimmiten Romaniaan. Toinen käyttötapa oli yhdistää bulgarialainen rytmi aitojen unkarilaisten melodioiden kanssa. (László 1995, 427.)

5 TALONPOIKAISMUSIIKKI TAIDEMUSIIKISSA

5.1 Bartókin kolme tapaa käyttää talonpoikaismusiikkia taidemusiikissa

Tärkein perusedellytys aidon talonpoikaismusiikin käytölle taidemusiikissa on Bartókin mielestä talonpoikaismusiikin hengen perinpohjainen ymmärtäminen (Bartók 1976, 317). Esseissään hän esittelee kolme tapaa käyttää talonpoikaismusiikkia modernissa taidemusiikissa.

1. Säveltäjä ottaa muuntamattoman tai korkeintaan hieman muunnellun talonpoikaismelodian ja säveltää sille säestyksen sekä mahdollisesti alku- ja loppusoiton. Tämä käytäntö muistuttaa Bachin koraalisävellyksiä. Ensimmäi-

nen tapa voidaan edelleen jakaa kahteen osaan: a) Säestys sekä alku- ja loppusoitot ovat toisarvoisia ja ne palvelevat vain yhtä tarkoitusta: jalokiven asettamista kehyksiin, eli talonpoikaismelodian sovittamista. Tästä on esimerkinä mm. Bartókin "Romanialaisia kansantansseja". b) Talonpoikaismelodia on mottoaiheena ja se, mitä sen ympärillä tapahtuu on tärkeämpää kuin itse melodia. Tällainen teos on esimerkiksi "Improvisations". Kummasakin tapauksessa kaikkein tärkeintä on elementtien ykseys.

2. Säveltäjä ei käytä aitoa talonpoikaismelodiaa, vaan keksii oman imitaation. Esimerkiksi "Tanssisarjassa" ei ole yhtään aitoa kansanmelodiaa, vaan kaikki on itse keksittyä.

3. Säveltäjä ei käytä valmista talonpoikaismelodiaa eikä edes sen imitaatiota, vaan teos on täynnä talonpoikaismusiikin tunnelmaa. Tunnelman luodakseen säveltäjä käyttää talonpoikaismusiikin rytmillisiä ja melodisia elementtejä. Tähän asteeseen päästyään säveltäjä on imenyt itseensä talonpoikaismusiikin kielen ja siitä on tullut hänen oma äidinkiелensä. (Bartók 1976, 341-344; Szabolcsi 1972, 96.)

Bartók piti omana ja samalla kaikkien muidenkin unkarilaisten säveltäjien päämääränä kolmatta tapaa, jossa talonpoikaismusiikista tulee muusikon musiikillinen äidinkieli. Kaikkein tärkeintä näissä kaikissa kolmessa tavassa on kuitenkin se, että talonpoikaismusikkia ei pakoteta sopeutumaan muuhun musiikkiin. Samalla tavalla kuin kahden naapurikansan talonpojat saavat musiikkiinsa vaikutuksia toisiltaan ja muokkaavat näitä vaikutuksia eri tavoin ei myöskään taidemusiikin ja talonpoikaismusiikin välillä ole yhtä absoluuttista yhdistämistapaa.

5.2 Bartókin aikalaiset suhteessa Bartókiin ja kansanmusiikkiin

Bartók ei suinkaan ollut ensimmäinen eikä viimeinen säveltäjä, joka päätti käyttää kansanmusiikillisia aineksia taidemusiikissaan. Hänen kohdallaan on kuitenkin kiinnitettävä huomiota poikkeukselliseen tieteelliseen lähestymistapaan, jonka mahdollistivat hänen tutkimusmatkansa, sekä materiaalin puhtauden ja aitouden painottamiseen. Niin Chopin kuin Lisztkin olivat aikanaan käyttäneet musiikissaan kansanomaista musiikkia eivätkä todellista kansanmusiikkia. (Bartók 1976, 317.) Useiden tyylikausien aikana ovat säveltäjät sisällyttäneet eksoottisia ja kansanmusiikillisia aineksia teoksiinsa haluten virkistää omia sävellyksiään ja luoda niihin enemmän tunnelmaa.

Kansanmusiikillisten aineiden lähtökohta ja aitous tuntuvat tulleen tärkeiksi kuitenkin vasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta lähtien. Tällöin haettiin yleisesti pois romantiikan mahtavuudesta, ja monet säveltäjät päätyivät etsimään inspiraatioita yksinkertaiseksi koetusta kansanmusiikista tai sitten romantiikkaa selkeämmältä klassismin ajalta. Bartók totesi, että tästä oli sikäli hyötyä, että juuri kansanmusiikkimotiivit tarjosivat monissa tapauksissa tukevat kehykset 1900-luvun alun siirtymäkauden teoksille ja esti sävellysten umpimähkäisen vaelluksen eri tyylien välillä. (Bartók 1976, 318.) "Useat uudemmat sävellykset saavat talonpoikaismusiikin diatonisesta yksinkertaisuudesta virkistävän kontrastoivan elementin omaan musiikkiinsa; näiden kahden musiikkityylin vastakkaisuus vain korostaa molempien indviduelleja ominaisuuksia ja tekee yhteisestä kokonaisuudesta voimakkaan ja tehokkaan. Näin talonpoikaismusiikki ehkäisee teosta joutumasta kyllästyttäviin äärimmäisyyksiin". (Bartók 1976, 324.) "Säveltäjällä, joka etsii uusia teitä, ei voisi olla parempaa mestaria tiennäyttäjänään" (Bartók 1976, 341).

Bartók painotti useaan otteeseen, että talonpoikaismelodioiden käyttäminen taidemusiikissa on vähintään yhtä vaikea, ellei vaikeampikin tehtävä kuin originaalin teoksen säveltäminen. Tämä sen vuoksi, että säveltäjän täytyy totella "vieraan" melodian yksilöllisiä ominaisuuksia ja sen luonnetta sekä toimia sen luomissa puitteissa. (Bartók 1976, 345.)

5.2.1 Zoltán Kodály

Bartókin tärkein kollega ja ystävä Zoltán Kodály jakoi Bartókin kiinnostuksen unkarilaisen kansanmusiikin aitouden etsimiseen. Bartók totesi Kodályyn saavuttaneen talonpoikaismusiikin käytön korkeimman asteen, eli talonpoikaismusiikista oli tullut Kodályyn musiikillinen äidinkieli: "Kodályyn teokset ilmentävät mitä suurimmassa määrin unkarilaista luonnetta". (Bartók 1976, 338.)

Kodály käytti teoksissaan vain unkarilaista talonpoikaismusiikkia eikä useampien eri kansojen musiikkia kuten Bartók. Kodályyn erityinen kiinnostuksen kohde oli unkarilainen pentatoniikka ja talonpoikaismusiikin arkaainen henki. (Bartók 1976, 371.) Hän käytti myös suuremmissa teoksissaan aitoja talonpoikaismusiikin teemoja, kun taas Bartók suositsi aitoja teemoja vain sovituksissaan ja loi suurempia teoksia varten itse omat aineksensa. (Griffiths 1984, 47.) Kodályyn sävellystyylillä on kutsuttu konservatiivisemmaksi kuin Bartókin tyyliä. Bartók itse kuvaili: "Kodályyn taiteen kaksinkertaiset juuret kasvavat, aivan niin kuin omanikin, unkarilaisesta talonpoikaismusiikista ja uudesta ranskalaisesta musiikista. Mutta vaikka meidän taiteemme nojaavatkin samaa pylvästä vasten, ovat meidän teoksemme olleet alusta alkaen täysin erilaisia." (Szabolcsi 1972, 38; Bartók 1976, 469.)

5.2.2 Igor Stravinsky

Bartókin oman näkemyksen mukaan Stravinsky edusti Venäjällä sitä, mitä Kodály Unkarissa. "Molempien teokset kehittyvät heidän maidensa aidosta kansanmusiikista siinä mitassa, että edelliset tuntuvat jälkimmäisten apoteooseilta." (Bartók 1976, 317.) Stravinskyn tuotannon paraatiesimerkkinä Bartók piti "Le Sacre du Printemps"ia, vaikkakin hän totesi Sacren välillä muistuttavan rikkinäistä mosaiikkia. Varmaankin näin oli juuri kansanmusiikkielementtien satunnaisen käytön takia sen sijaan, että elementit olisivat olleet yhdistävinä elementteinä alusta loppuun. Myös Pribaoutkin laulustemmasta Bartók löysi venäläisen kansanmusiikin imitointia. Tämä melodia on tietenkin tonaalinen, kuten kansanmusiikki aina on. Bartók totesi melodian atonaalisesta säestyksestä, että koska kyseessä on niin lyhyt katkelma tonaalista kansanmusiikki-imitaatiota, on sen kohdalla jopa atonaalinen säestys

mahdollinen. Toinen seikka, joka tämän säästyksen mahdollistaa, on se, että Stravinsky pystyy siitä huolimatta säilyttämään kansanlauluimitaation luonteen ja temperamentin.

Bartók hieman vieroksuu Stravinskyn käytännössä sitä, että Stravinsky ei koskaan kerro käyttämiensä kansanlauluteemojen lähteitä. Hän ei useimmiten myöskään käytä melodioita suljetussa muodossa, vaan ottaa lyhyitä, parin tai kolmen tahdin motiiveja ja toistaa niitä ostinatomaisesti. (Bartók 1976, 343.) Stravinsky käytti myös itäeurooppalaista assymmetristä rytmiä teoksissaan. Tämä sekä primitiivisten motiivien tasainen toisto luovat hänen teoksilleen kuumeisen jännittyneen tunnelman. Kansanmusiikin vaikutus Stravinskyn teoksiin oli kuitenkin vain tiettyyn kehityskauteen rajattu ja tälläkin kaudella sitä esiintyi vain tietyissä teoksissa. (Lindlar 1953, 63.)

Stravinsky itse kertoi eräässä haastattelussa vuonna 1958 Robert Craftille, että ei ole koskaan pystynyt ymmärtämään Bartókin koko elämän kestänyttä innostusta folklorea kohtaan. "Bartókin omistautuminen tälle asialle oli varmastikin aitoa ja jopa eräällä tavalla liikuttavaa. Mutta en voi olla ajattelematta, että se oli jotenkin valitettavaa noin suuren muusikon kohdalla." (Gillies 1991, 142.) Stravinsky syytti folkloristeja ja sanoi, että heidän suhtautumisensa musiikkiin on sekä naiivia että vaarallista: he "haluavat luoda uudelleen taiteen, joka on ollut jo kauan olemassa". (Stuckenschmidt 1958, 105.) Näissä syytöksissään hän kuitenkin unohti oman kansanmusiikkimenneisyytensä.

5.2.3 Muita säveltäjiä

Edvard Griegin musiikissa on Bartókin mielestä joitain ainutlaatuisia piirteitä, jotka kuulostavat eksoottisilta. Nämä piirteet eivät kuitenkaan onnistuneet vaikuttamaan kovinkaan paljon Griegin henkilökohtaisen tyylin piirteisiin, jotka taas ovat ennemminkin Schumannin vaikutuksesta syntyneitä. Saman puutteen Bartók näkee Antonin Dvorákin kohdalla, jonka tyyliin Brahms vaikutti enemmän kuin kansanmusiikki. Hänen näkemyksensä mukaan Tshaikovski pääsi kaikkein lähimmäs päämääräänsään heijastaa kansansa musiikillista henkeä omissa sävellyksissään. (Bartók 1976, 393.)

Kuten Stravinskyn teoksissa, oli kansanmusiikki myös Claude Debussyn ja Manuel de Fallan sävellystutannossa pelkästään yksi monista kehityskausista. (Hunkemöller 1982, 70.) Arnold Schönberg suhtautui melko kielteisesti musiikilliseen folkloreeseen. Hänen mielestään folkloristit yrittivät soveltaa luonnollisuutta ihannoiden primitiiviseen kansanmusiikkiin sellaisia tekniikoita, jotka sopivat vain monimutkaiseen ajattelutapaan. (Stuckenschmidt 1958, 106.)

René Leibowitzin mielestä useat säveltäjät käyttivät (ja yhä käyttävät) folkloristisia tai jopa eksoottisia elementtejä musiikissaan, koska he ovat tarpeeksi naiiveja uskoakseen, että tämän kaltaiset lainaukset rikastaisivat pelkällä olemassaolollaan musiikillista kieltä. Nämä säveltäjät eivät Leibowitzin käsityksen mukaan ole ymmärtäneet, mistä säveltämisessä on kyse, kun he siteeraavat vieraita elementtejä. Bartókin tapauksessa hän näkee kompleksimman tavan käyttää kansanmusiikin elementtejä. Tämän tuotannossa ei ole kyse pintapuolisesta tai estetisoivasta tavasta, vaan tavoitteena todella on musiikin laajentaminen. (Leibowitz 1981, 14-15.)

5.3 Uuden unkarilaisen taidemusiikin synty ja piirteitä

“Meidän tilanteessamme täytyi kansanmusiikin korvata vanhan musiikin jäänteiden puuttuminen. Meidän täytyi etsiä kylvämme sitä, minkä saksalainen muusikko löytää Bachista ja Beethovenista: nimittäin kansallisen musiikillisen tradition jatkuvuutta.” (Bartók 1976, 347.) Näin Kodály kuvailee omaansa ja Bartókin tehtävää uuden unkarilaisen taidemusiikin kehittäjinä. Unkarissa ei ollut säveltäjiä sanan todellisessa merkityksessä kuin vasta 1800-luvun alusta lähtien, eikä siellä myöskään ollut päässyt syntymään oikeaa musiikkikulttuuria samalla tavoin kuin muissa Euroopan maissa. Bartókin opiskeluaikana Budapestissä vallitsi varsin konservatiivinen ajattelutapa, eikä samanlaisia musiikillisia uudistuksia, joita Euroopassa oli jo Richard Straussin kautta tapahtunut, voitu edes kuvitella. Debussystä puhumattakaan. (Bartók 1976, 474.)

Bartókin ja Kodály'n kansanmusiikkia koskevien tutkimustulosten myötä heräsi ajatus uuden unkarilaisen taidemusiikin luomisesta, joka pohjaisi todelliselle

unkarilaisuudelle, sellaiselle, jonka tutkijat olivat havainneet olevan vielä elossa maaseudulla. Heidän kiinnostuksen kohteensa ei ollut vain kerätä muutamia melodioita, jotta he voisivat sovittaa niitä, kuten aiemmin oli ollut tapana. Sellaiseen käsityöhön he eivät halunneet ryhtyä, koska se ei olisi johtanut uuden yhtenäisen tyylin luomiseen. He halusivat ensin oppia ymmärtämään tämän tähän asti tuntemattoman musiikin henkeä, jotta voisivat pitää sitä lähtökohtana uudelle musiikilliselle tyyliin. (Szabolcsi 1972, 29.) Muuten olisi varmaankin käynyt niin kuin oli käynyt monelle aikaisemmalle säveltäjälle: he olisivat ajautuneet luomaan folkloristisesti väritettyjä kappaleita, joissa kaksi toisilleen vierasta elementtiä olisi yhdistetty räikeäksi kokonaisuudeksi. Nyt oli tarkoituksena elementtien assimiloiminen, ei pelkkä integrointi. Ajatus kansanmusiikin käytöstä viehätti heitä myös siksi, että kansanmusiikista löytyi sitä, mitä romantiikkaan kyllästyneet säveltäjät olivat etsimässä: objektiivisuutta ja sentimentaalisuuden puutetta. (Somfai 1999, 394.)

Bartók painotti kuuluisissa Harvard-luennoissaan, että hänen mielestään uuden musiikin suunta ei saanut olla revolutionaarista, koska perustaa ei tulisi muuttaa niin radikaalisti, että mitään ei enää jäisi jäljelle. Alkua tyhjästä hän ei pitänyt tarpeellisenä. Sen sijaan hän näki mahdollisuuden evoluutiossa, joka tarkoittaisi kehitystä, mutta olisi samalla kuitenkin luonnollinen prosessi. Juuri evoluutio oli se tapa, jolla hän ja Kodály loivat unkarilaisen taidemusiikin. Ensin se oli vaikeaa, koska ennen aidon talonpoikaismusiikin löytymistä ei ollut mitään vanhaa, johon olisi voinut pohjata, toisin kuin Griegillä oli Norjassa tai Smetanalla ja Dvorákillä oli Tšekinmaalla. Mutta kun talonpoikaismusiikki löytyi, saattoivat he ottaa siitä tonaalisia, melodisia, rytmillisiä ja rakenteellisia vaikutteita ja yhdistää oppimansa läntiset sävellystekniikat niiden kanssa. (Bartók 1976, 354-363.)

Yhdistämällä itäeurooppalaisen kansanmusiikin läntisen sävellystekniikan kanssa Bartók ja Kodály toivoivat voivansa luoda tyylin, joka olisi idän ja lännen synteesi. (Weiss 1970, 487.) He kohtasivat jo omassa kotimaassaan vaikeuksia, koska Unkarin oma talonpoikaismusiikki oli jo niin vieraantunut varsinaisesta kansasta, että suuri yleisö ei enää ymmärtänyt näitä elementtejä. Bartók joutui turhautuneena toteamaan, että Unkari ei ole enää tarpeeksi naiivi eikä kuitenkaan vielä tarpeeksi koulutettu ymmärtääkseen oman talonpoikaismusiikkinsa kauneutta. (Weiss 1970, 402.) Bartók oli täysin vakuuttunut kansanmelodioiden taiteellisesta arvosta. Hänen mielestään jokainen niistä oli Bachin fuugaan tai Mozartin sonaat-

tiin verrattavissa oleva mestariteos. Näissä mestariteoksissa ei tarvittu mitään ylimääräistä tai turhaa, kuten hänen mielestään romantiikan teoksissa oli ollut. (Szabolcsi 1972, 28.) Toinen tärkeä päämäärä romantiikasta eroon pääsemisen lisäksi oli Unkarin irtautuminen vuosisatoja vanhasta olotilastaan saksalaisena musiikkikoloniana. (Szabolcsi 1972, 38.)

1900-luvun alussa oli niin Unkarissa kuin muuallakin Euroopassa tullut kylästäymispiste duuri-molli -tonaliteettia kohtaan sekä yleinen kaipuu toisenlaiseen rytmiiikkaan. Tällaisessa tilanteessa kansanmusiikkivaikutteet tietenkin tulivat täysin oikeaan aikaan. (Stuckenschmidt 1958, 104-105.)

Bartókin ja Kodályyn mielestä kansanmusiikista löytyi unkarilainen, vuosisatoja vanha traditio, jolla oli edellytykset toimia kauan kaivatun unkarilaisen taidemusiikin tukevana perustana. Se, että kansanomaisesta taidemusiikista ei olisi tähän, oli jo tullut todetuksi. (Kroó, 1974, 31.) Näin syntyi unkarilainen taidemusiikki, jolla on omat ominaiset piirteet ja joka ainakin Bartókin mielestä erottui selkeästi muiden maiden modernista musiikista (Bartók 1976, 338).

1900-luvun alussa oli siis havaittavissa kaksi toisilleen täysin vastakkaista kehitystä: 1) talonpoikaismusiikin inspiroima linja sekä 2) kahdentoista säveltason emansipaatioon pyrkivä suuntaus. (Mauser 1981, 69.) Bartókin ja Kodályyn kehittämien taidemusiikin lähtökohta oli talonpoikaismusiikissa, mutta siltikään he eivät unohtaneet tai voineet välttää muita 1900-luvun tendenssejä vaikuttamasta itseensä. He totesivat, että itäeurooppalaisen kansanmusiikin diatoniset elementit eivät suinkaan sotineet puolisävelaskelten tasa-arvoisuutta vastaan. Vaikka melodian perusta olisikin diatoninen tai jopa pentatoninen, on harmonisoinnissa silti useita mahdollisuuksia tasa-arvoisille puolisävelaskelille. (Bartók 1976, 324.) Kansanmusiikki on aina tonaalista, mutta se ei estä samanaikaisesti atonaalisuutta, toisin kuin aikaisemmat säveltäjät olivat olettaneet sovituksissaan. Itse asiassa Bartók jopa totesi ja näytti, että mitä yksinkertaisempi melodia on, sitä kompleksimpi ja oudompi voi olla harmonia ja säestys, jotka sopivat sen kanssa yhteen.

Kaksitoistasäveljärjestelmä ei kuitenkaan voi olla kansanmusiikkipohjaista. Uuden unkarilaisen taidemusiikin piirteisiin kuuluu polymodaalisuus, mitä on enemmän Bartókin töissä ja vähemmän Kodályyn. Atonaalisessa musiikissa ei ole lainkaan perussäveltä, polytonaalisuudessa on useampia perussäveliä, mutta polymodaalisuudessa on vain yksi. On siis mahdollista käyttää yhtäaikaan esimerkiksi

lyydistä ja fryygistä moodia ja ottaa molemmille yksi yhteinen perussävel eli finalis. Tällöin saadaan aikaan asteikko, joka näyttää kromaattiselta, koska siinä on alennettuja ja ylennettyjä säveliä. Tätä Bartók kutsuu polymodaaliseksi kromatiikaksi. Sama voidaan tehdä yhdistämällä duuri- ja molli-pentakordit keskenään. Tällöin asteikossa on sekä duuri- että molliterssi. Bartók väittää, että on kuitenkin turha yrittää etsiä heidän sävellyksistään pidempiä kohtia, joissa moodit olisi jaettu selkeästi ylä- ja alaaaniin. (Bartók 1976, 367-371, 345.)

Pentatoninen skaala tarjosi nuorille säveltäjille melodisten impulssien lisäksi harmonisia ideoita. Toonika-dominantti -suhteet, jotka ovat moodeissa jo melko lailla kätkeytyinä, katoavat pentatonisissa melodioissa kokonaan. Näihin melodioihin voidaan hyvin liittää erittäin yksinkertaisia säestyksiä, esimerkiksi vain yksi sointu koko melodialle. Mutta yhtä lailla ovat kaikkein uskaliaimmatkin harmoniat mahdollisia. Tämä on mahdollista paljon monipuolisemminkin kuin duurin ja mollin kohdalla, koska nyt mitkään harmoniset funktiot eivät enää ole esteenä. Pentatoniikan yhteyteen sopii myös jo mainittu modaalinen kromatiikka. (Bartók 1976, 371-376.)

Vaikka sekä Bartók että Kodály molemmat sävelsivät tämän jo melkein maailmankatsomukseksi kehittyneen uuden taidemusiikin puitteissa, pystyivät molemmat kehittämään omat yksilötyylinsä saman taidemusiikkityylin sisällä. Tämä näytti Bartókin mielestä sen toteen, että talonpoikaismusiikki lähteenä on niin voimakas, että sen käytöstä ei välttämättä seuraa automaattisesti yksi yksiselitteinen ja yleispätevä tyyli. (Bartók 1976, 394.)

5.4 Bartókin musiikin piirteitä ja tyylin kehitys

Bartók itse kuvailee tyyliään seuraavasti: "Olen ottanut vaikutteita monista eri lähteistä ja liittänyt nämä kiinteäksi kokonaisuudeksi. Näillä lähteillä on yksi yhteinen nimittäjä: talonpoikaismusiikin piirteet sanan kaikkein puhtaimmassa merkityksessä." Näistä piirteistä puuttuu kaikki sentimentalisointi ja ilmaisun liioittelu. Kaiken lisäksi hän uskoo löytävänsä talonpoikaismusiikista yksinkertaisuutta, itsekuria, tunteiden aitoutta ja jopa jaloutta. (Bartók 1976, 395.)

5.4.1 Bartókin neljä tyylikautta

Bartókin tuotanto hahmotetaan yleensä neljään eri periodiin. Ensimmäinen jakso oli varhaistuotannon aikaa 1901-1907. Vuosien 1904-1905 teokset pohjautuivat vielä kansalliselle verbunkos-tyylille ja kuvasivat Bartókin omaa kansallistunnetta. (Weiss 1970, 404.) Vuoden 1907 paikkeilla Bartókissa heräsi tietoisuus, että talonpoikaismusiikista tulisi hänen uuden tyylinsä keskeinen lähde. Ensimmäisen jousikvartetton opus 7:n syntyä vuonna 1908 pidetään varhaisimman tyylikauden lopun rajana. Sitä ennen Bartók ei ollut yhdistänyt kansanmusiikkia taidemusiikin kanssa, joten vasta tästä teoksesta lähtien yleisesti tunnettu Bartók on tunnistettavissa. (Weiss 1970, 4.)

Vuonna 1907 Bartók ja Kodály julkaisivat "Kaksikymmentä unkarilaista kansanlaulua", joiden soinnutus on helpohko ja melko arkaistinen. Toonika-dominantti -suhteita kartettiin, eikä Bartók vältellyt tuolloin, sen vähempää kuin myöhemminkään, kovalta kuulostavia dissonansseja. Kodály'n soinnutus erosi jo tuolloin Bartókin näkemyksistä ollen luonteeltaan pehmeämpi ja lyrisempi. (Zielinski 1973, 86.)

Vuodet 1908-1919 muodostavat toisen kauden. Vuoden 1917 toisen jousikvartetton myötä loppuu romanttis-folkloristinen kausi ja teokset muuttuvat analyyttisemmiksi, aivain kuten kansanmusiikin tutkimuskin. (Kroó 1974, 89.)

Kolmas periodi 1919-1938 on syvällistä laajentamisen aikaa sekä kaikkien talonpoikaismusiikkielementtien uudelleentulkintaa (Szabolcsi 1972, 41). Pianomusiikissaan ja jousikvartetoissaan vuosina 1914-1924 hän kehitteli yksinkertaisemman, läpinäkyvämmän tyylin (Somfai 1999, 393). 1920-luvun sävellykset ovat osaksi hänen etnomusikologian-analyttisen työnsä inspiroimia, osaksi omia konsertteja varten sävellettyjä. Useimmiten nämä kaksi motivaatiota yhdistyivät. (Somfai 1999, 348.) Neljässätoista bagatellissaan hän itse totesi aloittaneensa uuden pianotyylin, reaktion romantiikan ylenpalttista runsautta vastaan. Tästä uudesta tyylistä puuttuvat hänen sanojensa mukaan tarpeettomat koristeelliset elementit. Sen sijaan hän käyttää tarkoituksellisesti vain äärimmäisyyksiin supistettuja teknisiä keinoja. (Somfai 1996, 12.) Pianomusiikki yleensäkin oli alue, jota Bartók käytti uusien mahdollisuuksien testaamiseen. Alussa hänelle oli tärkeintä rytmi. Myöhemmin hän tasapainotti melodian ja rytmin suhdetta, jolloin hän myös vähensi pianon käyttö-

mistä lyömäsoittimen tapaan. Kuitenkin rytmi ja kontrapunkti olivat hänen henkilökohtaisen tyylinsä tärkeimpiä tekijöitä. (Szabolcsi 1972, 50, 56.) Rytmikallaan hän uudisti aikansa musiikkia melko voimakkaasti. Alussa esiintyi enemmän yhdistettyjä ja asymmetrisiä tahtilajeja, myöhemmällä kaudella hän yksinkertaisti myös rytmikaansa.

Vaikka Bartók aitoon talonpoikaismusiikkiin tutustuttuaan häpesikin nuoruudentöitään, joissa oli käyttänyt unkarilaisen romantiikan verbunkos-musiikkia, hän käytti kansanomaisen taidemusiikin laulumuodon piirteitä taas kypsemmissä töissään. Viimeisellä kaudellaan, (1938/1939-1945, Bartók yhdisti kansanmusikin elementtejä ja klassisia aineksia. Voidaankin sanoa, että se, mikä Bartókin rauhatomasta kehityksestä tekee keskeytymättömän kokonaisuuden, on läheisyys kansanmusiikkiin. Tapa, jolla hän tätä aineistoa käsitteli ja tulkitsi, muuttui useampaan otteeseen kehityksen aikana, mutta itse läheisyys ei koskaan loppunut.

Viimeiselle luomiskaudelle ovat leimaavia melodinen rikkaus ja harmonia. Nämä teokset on sävelletty maanpaossa Yhdysvalloissa, eikä Bartókin tuotannosta löydy toista kautta, jolloin hän olisi säveltänyt näin melodisesti ja selkeän ymmärrettävästi. Bartók itse totesikin vuonna 1941, että mitä kypsemmäksi ihminen tulee, sitä mieluummin hän haluaa säästää keinoja ja olla yksinkertainen. (Szabolcsi 1972, 59-60.)

5.4.2 Bartókin tuotannon yleisiä piirteitä

Muiden vaikutusten lisäksi Bartókin tuotantoon ovat vaikuttaneet erityisesti Bach, Beethoven, Liszt ja Kodály. Näiden neljän vaikutus tuntuu läpi koko tuotannon, kun taas Debussyn ja Richard Straussin vaikutus on ollut vain väliaikaista. (Szabolcsi 1972, 37-38.) Bartókin analyyttisen kauden teoksista on vaikea sanoa, milloin jokin vaikutus on peräisin Debussyltä ja milloin kansanmusiikista. Nämä kaksi vaikutetta ovat olleet melko samanaikaisia ja jopa samantapaisia. (Griffiths 1984, 47.) Esimerkiksi kenttätyöskentelyn idealla on ollut ainakin kaksi eri innoittajaa: 1) Kansanmusiikin tanssilliset motoriset ostinatokuviot, samaan tapaan kuin Stravinskin rytmillisimmässä teoksissa sekä 2) Debussyn impressionistiset kentät. (Petersen 1971, 123-124.)

Muodon käsittelijänä Bartók oli traditionalisti. Hän oli kiinnostunut sonaattimuodosta, varsinkin kertausjakson muuntelumahdollisuuksista. Variointihalukkuus näkyi jo hänen kaikkein varhaisimmissa teoksissaan. Myös eri osien kontrastointi kiehtoi häntä. Tästä johtui muun muassa se, että hän asetti usein kohotahdillisia osia kontrastoimaan talonpoikaismusiikin kohotahdittomuutta. (Somfai 1999, 395-396; Weiss 1970, 407.) Hän piti myös kaksiosaisuudesta, mikä taas saattaa viitata unkarilaiseen lassú-friss (hidas-nopea) -rakenteeseen. Viisiosaista muotoa, jota Bartók myöskin suosi, kutsutaan nimellä siltamuoto tai kaarimuoto.

Koko uransa ajan Bartókin pyrkimyksenä oli ammentaa melodia ja harmonia samasta lähteestä ja aineistosta. Hänen melodiamaailmansa olikin monipuolinen, se koostui ahtaista ja laajoista melodiakuluista ja ulottui puhuvan julistavasta parlando-tyylistä aina lyhyisiin ja hätkähtäviin melodioihin ja jopa erilaisiin ääntelyihin. (Szabolcsi 1972, 61.) Talonpoikaismusiikin moodien ja pentatonisten melodioiden kautta myös harmonian oli pakko muuttua tai mukautua. Dominanttien purkauksia ja muita lainalaisuuksia, joita tonaalisessa musiikissa odotamme tapahtuvan, ei ollut enää tarve noudattaa. Kodály sanoi, että kuullessamme melodian, meidän ei pitäisi ajatella sitä vertikaalisesti. Tällä tavalla dissonantitkaan eivät haittaa. (Szabolcsi 1972, 72.) Bartók kylläkin muodosti juuri melodiakuluista harmonioita, jotka hänen määritelmänsä mukaan ovat konsonansseja. Horisontaalisen melodialinjan muuttaminen vertikaaliseksi harmoniaksi ei ollut Bartókin yksinoikeus, vaan melko yleinen tendenssi 1900-luvun alussa. Se jopa muistuttaa samoihin aikoihin syntyneitä rivitekniikkaa.

Pentatoniikassa septimi on konsonanssi ja Bartók havaitsi septimisointujen siksi tukevan pentatonista melodiaa. Samalla periaatteella hän teki vanhojen melodioiden kvarttikuluista kvarttisointuja. (Szabolcsi 1972, 100.) Tavoitteena oli, että melodiset intervallit antaisivat tukea harmonialle. Ernő Lendvai näkee Schönbergin ja Bartókin kaksitoistasäveljärjestelmässä juuri sen eron, että Schönberg pyrkii rajoittamaan tonaliteetin, kun taas Bartók yhdistää kaikki harmoniset tavat ja mahdollisuudet yhteen synteetiksi. Bartók tavallaan nauttii dissonanssista, jota hänelle ei kuitenkaan voisi olla olemassa ilman konsonanssia. Jopa dodekafonian rajamaille viety kromatiikka on aina tonaalisesti tulkittu ja perusteltu. Bartók liitti aina sävellystensä mukaan jonkin sävellajin, jonka piirissä sävellys tuli tulkita. Tämä idea on osa hänen polymodaalista kromatiikkaansa, jossa eri moodeille asetetaan sama finalis.

(Hunkemöller 1995, 50.)

Yleensä Bartókin teoksissa puhtaita moodeja esiintyy vain pää-äänissä. Väliäännet ovat usein dissonanssipainotteisia. (Petersen 1971, 45.) Dissonoivassa soinnussa on usein kvintti luomassa soinnulle rakennetta ja hahmoteltavuutta. Bartók suosi myös puhtaita kvintti- ja kvarttisointuja. Kvinttisoinnut ovat teoksen rakenteelle stabiileja elementtejä, kvarttisoinnuilla taas on tärkeämpi osuus harmonisina elementteinä. (Petersen 1971, 60-66.)

Bartók ei koskaan suostunut paljastamaan, saati sitten analysoimaan, omaa luomisprosessiansa. Hän tahtoi mielummin säilyttää tunteen luonnollisesta vaistosta sekä säveltämisen aitoudesta. Keskenään jääneet Harvardin luennot vuodelta 1943 olivat ainoa tilaisuus, jossa hän yksityiskohtaisemmin kuvaili tyyliään. (Somfai 1996a, 9-10, 18.)

Bartók piti ideaalinaan luonnon kanssa sopusoinnussa elävää ihmistä ja ihanoi, ellei välillä jopa yliromantisoinnutkin, talonpoikien elämää maaseudulla. Talonpoikaismusiikkia hän piti myös luonnon ilmiönä. Hänen teoksistaan on löydetty luontoa kuvailevia jaksoja, joissa esiintyy linnun viserrystä ja sammakon kurnutusta. Konsertosta orkesterille on löydetty satakielen laulua. (Harley 1995, 339-343.) Tässä tuleekin esille Bartókin kaksoisluonne. Toinen on luonnonläheinen ja kansanomainen, toinen taas konstruktivinen ja abstrakti. (Szabolcsi 1972, 55.) Hän siis yhtä aikaa piti kiinni traditiosta ja uudisti. Sävellajina Bartók usein suosi luonnollista akustista skaalaa: c-d-e-fis-g-a-b. Tämä edusti Bartókin diatonisuutta, ja sitä kutsutaan akustiseksi, koska sen sävelet muodostuvat luonnollisesta yläsävelsarjasta. (Szabolcsi 1972, 137.) Luonnollisen asteikon ilmentymistä Bartókin taidemusiikissa pidetään romanialaisena vaikutteena.

Bartókin aikainen, saksalainen musiikkikriitikko Adolf Weissmann sanoi vuonna 1925 Bartókin musiikin olevan täysin riippumaton melodian vakuuttavuudesta. Bartókin tiedettiin tuona aikana olevan sitä mieltä, että musiikki on liian kaukana alkuperäisyydestä, ja että se on ylihienostunutta. Tätä pidettiin syynä hänen keräysmatkoilleen maaseudulla. Weissmannin mukaan Bartókin musiikki korosti kansanmusiikin ja intellektuellin modernin musiikin eroa. (Gillies 1991, 138.)

Pianisti ja musiikkitieteilijä Otto Gombosi kutsui Bartókia vuonna 1946, vuosi tämän kuoleman jälkeen, musiikin suureksi reformoijaksi, joka tavallaan oli aikansa suurin avantgardisti. (Gillies 1991, 243.) Ystävä ja kollega Kodály taas kuvaili sa-

moihiin aikoihiin Bartókia näin: “Viimeisten viidenkymmenen vuoden ajan ovat monet yrittäneet kirjoittaa uutta musiikkia - kaikki olivat siis aikansa hengen valtaamia - joka etsi taiteellista ilmaisua, mutta vain harvojen onnistui antaa tälle pyrkimykselle muoto. Bartók oli yksi näistä harvoista.” (Szabolcsi 1972, 307.) Vaikka Bartókilla ei ollutkaan yksinoikeutta 1900-luvun musiikilliseen kehitykselliseen, hän onnistui ennen kaikkea yhdessä asiassa: yhdistämään synteetisomaisesti piirteitä, joita monet pitivät mahdottomana yhdistelmänä.

5.5. Kansanmusiikin vaikutukseen viittaavia piirteitä

“Ne joilla on huonot korvat sanovat tällaisen vaikutuksen olevan peräisin Straussilta, Regeriltä tai Debussyltä. He eivät pysty aistimaan hienoja sävyeroja”, Bartók tuomitsee ne, jotka eivät ymmärrä hänen tyyliään, vaan väittävät Bartókin sävellysten vaikutteiden olevan ennemminkin muiden säveltäjien kautta tullutta kuin kansanmusiikkiin viittavaa. (Bartók 1976, 302.) Bartókin ja hänen aikalaistensa ero oli se, että kun muilla säveltäjillä kansanmusiikin vaikutus kesti vain yhden sävellyskauden, tai jopa lyhyemmän ajan, niin Bartókin tuotannossa on nimenomaan näiden piirteiden vaikutus ollut pysyvää. Bartók ei suoraan imitoi kansanmusiikkia. Hänen työskentelytavalleen oli ominaista, että hän ensin analysoi kansanmusiikkimateriaalin ja sitten käytti sitä, mitä siitä löysi. (Griffiths 1984, 47.) Saksassa Bartókin teosten konsertit joutuivat jopa riidan aiheiksi, koska Saksassa ei haluttu maksaa täysiä tekijänpalkkioita sävellyksistä, joissa ei kaikki ollut omaa, vaan osaksi kansanmusiikista lainattua (Breuer 1995, 275-276).

Sekä Kodály'n että Bartókin teokset voidaan jakaa kahteen kategoriaan: 1) niihin teoksiin, joissa on käytetty eritoten tai pelkästään kansanmusiikin melodioita temaattisena materiaalina sekä 2) niihin, joissa on käytetty vain itsesävellettyjä teemoja (originaaliteokset). Jos ei lähde ole erikseen mainittu, ei Bartókin teoksissa ole käytetty lainkaan kansanmelodioita. Tämä on asia, jota Bartók painotti usein. Hän jopa antoi pelkästään originaaliteoksilleen opusnumerot, ei ensimmäisen kategorian teoksille lainkaan. Myöhemmin hän tosin lopetti kokonaan opusnu-

merojen käytön.

Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat varsinkin pedagogisiin tarkoituksiin sävelletyt teokset. Herää kysymys, millaista vaikutusta Bartókin teoksiin kansanmusiikista on voinut tulla, jos kerran kyseessä ei ole temaattinen materiaali. Bartók itse sanoo, että ensinnäkin kyseessä on teoksen tyylin yleinen henki ja toiseksi teemojen tai fraasin käännteet, jotka ovat joko tarkoituksellisesti tai alitajuisesti kansanmelodioiden tai -fraasien imitaatiota. Hän painottaa, että jopa hänen kaikkein abstrakteimmissa teoksissaan vallitsee talonpoikaismusiikin henki. (Bartók 1976, 349-350.) Merkittävää on, että Bartók ei itse juurikaan halunnut tai sitten pystynyt tarkemmin selittämään, miksi ja missä kohtaa teosta on tätä kansanmusiikin henkeä. Hän ainoastaan arveli kaiken tämän hengen ja tunnelman siirtymisen originaaliteoksiinsa johtuvan pitkällisestä kansanmusiikin parissa työskentelystä ja ennen kaikkea omasta intuitiostaan. Mutta hän painotti aina, että kuuluipa hänen säveltämänsä teos mihin kategoriaan tahansa, siinä on aina kansanmusiikkivaikutteita.

Bartók sanoi useassa tilaisuudessa, että talonpoikaismusiikki on aina tonaalista, vaikkei olisikaan aina nimenomaan duuri- tai mollitonaalista. Taidemusiikin tonaliteettiin talonpoikaismusiikki vaikuttikin kenties kaikkein eniten siten, että duurit ja mollit vaihtuivat moodeiksi ja pentatoniikaksi. Näistä seurasivat jo yllä selitetty modaalinen kromatiikka sekä bitonaaliset efektit. Talonpoikaismelodioiden ja oman kromatiikkansa eroksi hän selitti, että talonpoikaismelodioissa on korkeintaan viidestä seitsemään puolisäveltä, eli noin kvartin ambitukselta kromatiikkaa, kun taas hänellä puolisäveliä on vähintään kahdeksan ja joskus jopa yli oktaavin ambituksella. Tähän liittyy myös kromaattisten melodioiden muuttaminen diatoniseksi, eli tietyllä tapaa teemojen augmentointi. Tällä tavalla Bartók pystyy varioimaan, mutta silti pitämään teoksen yhtenäisenä. Saman toimenpiteen voi tietenkin tehdä myös päinvastaisena, eli diminuoida diatonisesta kromaattiseksi, eikä vain horisontaalisesti vaan myös vertikaalisesti. (Bartók 1976, 381-382.)

Variaatiohalukkuuttansa Bartók ei ole perinyt ainoastaan kansanmusiikista, vaikka sekin on varmasti lisännyt tätä intoa. Varioinnin monia mahdollisuuksia hän kokeili jo Kossuth-sinfoniassaan vuonna 1903, eli ennen kuin oli edes tutustunut talonpoikaismusiikkiin. Tästä tavasta seuraa taidemusiikissa sama ilmiö kuin talonpoikaismusiikissäkin: mitään ei esitetä kahta kertaa samalla tavalla. Yhden sävelen toistoa ostinatomaisesti kuitenkin esiintyy.

Bartókin käsitys tonaalisuudesta vaihteli 1920-luvulla. Ensin hän oli sitä mieltä, että tonaalisen kansanmusiikin voisi yhdistää atonaalisen musiikin kanssa. Vuonna 1928 hän oli kuitenkin jo sitä mieltä, että nämä kaksi eivät sopineet lainkaan yhteen. Sitten hänen määrittelynsä tonaliteetista muuttui ja hän oli sitä mieltä, että jo yksi ainoa sävel herättää tonaalisuuden tunteen ihmisessä. Myöhemmin hän päätyi ratkaisuna polymodaalisuuteen ja erilaisiin diatonisiin asteikkoihin. (Petersen 1971, 31-36.)

Ernö Lendvai on kiinnittänyt huomiota siihen, että Bartókin käyttäessä keskeillä kromatiikkaa kolmisointua, on soinnun pohjasävelen yläpuolella duuriterssi ja alapuolella molliterssi, esimerkiksi es-g-c-e. Tämä on Bartókin musiikissa yleisin diatoninen sointu. (Szabolcsi 1972, 148.) Se viittaa edellä mainittuun talonpoikaismusiikin viulujen soittotapaan, jossa myös molemmat terssit esiintyvät samanaikaisesti.

Kuten unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa, myös Bartókin teoksissa septimiä kohdellaan konsonoivana intervallina ja samanarvoisina kuin kvintti ja terssi. Tästä seurasi tietenkin täysin uusia mahdollisuuksia, ja Bartók kertoi tyytyväisenä, kuinka hän saattoi lopettaa jonkin teoksen fis-mollin septimisointuun. Suurta septimiä hän käyttää myös paljon, mikä viittaa pentatoniseen asteikkoon. Jos nimittäin käytetään kahta pentatonista asteikkoa, jotka alkavat eri tasoilta, samanaikaisesti, voi melodiassa soida yhtä aikaa sekä a^2 että b^1 . Melodiaa voidaan Bartókin näkemysten mukaan säestää vain yhdellä ainoalla soinnulla, jolloin se saa ostinato-säestyksen. Tai sitten melodiaan keksitään äärimmäisen monimutkainen säestys, koska ei tarvitse ajatella lainkaan toonika-dominantti -suhteita tai johtosäveliä, vaan voidaan käyttää uudelle unkarilaiselle taidemusiikille niin tyypillistä polytonaalisuutta ja -modaalisuutta. Unkarilaiset meoldiat käyttivät usein puhtaita kvarttihyppyjä, jopa useita peräkkäisiä, joista Bartók ja Kodály saivat idean kvarttisointuihin. (Bartók 1976, 335-336; Weiss 1970, 419.) Samoin kvartti-seksti-oktaavi -rakenteita sekä laskevaa molliseptakordia on unkarilaisessa melodiikassa (Weiss 1970, 303).

Pentatonisesta asteikosta voidaan johtaa vanhalle tyylille tyypilliset intervallit suuri sekunti ja pieni terssi. Näitä pentatonisia käännöksiä Bartók käyttää, mutta ennen kaikkea hän diminuei ne vielä ahtaammaksi, jolloin syntyy Bartók-kaava pieni sekunti, pieni terssi. (Weiss 1970, 158.) Bartókille on muutenkin tyypillistä inter-

vallien suppeus. Suppeat intervaallit, yhdellä sävelellä pysyminen, samojen rytmien toisto ja voimakkaat dynaamiset muutokset ovat primitiivisiä elementtejä, joita Bartók käytti usein. (Kroó 1974, 130.)

Polyfonia ja kontrapunkti olivat Bartókin käsityksen mukaan yleisesti täysin vastakohtaisia kansanmusiikin luonteelle, koska talonpoikaismusiikki on luonteeltaan homofonista. (Bartók 1976, 192.)

Vuonna 1910 Bartók sanoi, ettei hän tunne tarvitsevansa turhia dissonansseja ilmaisemaan tiettyä olotilaa. Tämän itsevarmuuden hän uskoi tulleen talonpoikaismusiikin vaikutuksesta. Toisaalta vuoteen 1910 mennessä talonpoikaismusiikki ei ollut kerennyt vaikuttamaan hänen tuotantonsa vielä pitkään. (Somfai 1996a, 12.) Kenties nojautuminen talonpoikaismusiikkiin antoi hänelle säveltäjänä vapaat kädet ja turvatun selustan, eikä hänen tarvinnut etsiä muualta musiikkia uudistavia keinoja kuten monien aikalaistensa. Käyttämällä myös muiden kansojen musiikkia taidemusiikkiteoksissaan Bartók pyrki propagoimaan kansojen veljeyttä ja yhteiseloä. Maiden kuitenkin ollessa juuri etsimässä omaa kansallista identiteettiään Bartókin kaunis ajatus ei kelvannut, vaan haluttiin säilyttää oma kulttuuri ja kansa muista riippumattomana, ja mielummin vielä uskoa sen ylivoimaisuuteen.

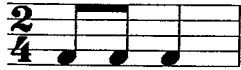
Aivan kuten ei unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa, ei Bartókillakaan tiettyissä paikoissa teosta ole kohotahtia. Talonpoikaismelodiat antoivat erittäin monipuolisia rytmillisiä ideoita, kombinaatiomahdollisuuksia ja spontaanisuutta. Teemoilla on usein selkeä pulssi. Unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa esiintyy rytmejä, jotka ovat jo selkeitä käsitteitä, kuten sikopaimenrytmi tai legényes-tanssin rytmi:

ESIMERKKI 12. Legényes-rytmi (Sárosi 1990, 181).



Toisaalta taas on rytmejä, jotka toistuvat yhtä lailla unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa ja Bartókin musiikissa kuin myöskin vaikkapa Joseph Haydnin sävellyksistä (Weiss 1970, 296).

ESIMERKKI 13. Yleisesti esiintyvä rytmi, myös Unkarissa (Weiss 1970, 296).



Monimutkaiset rytmit tai sitten vaikeasti notatoitava parlando rubato -rytmi olivat kuitenkin vaikeita saada ymmärrettäviksi nuottipaperille. Bartók tuskaili usein, kuinka nykynotaatiolla on mahdollista vain viitoittaa suuntaa, luoda pelkkä selkäranka rytmille. Tämän vuoksi hän ennen pitkää alkoi kirjoittaa sanallisia ohjeita nuotteihin ja käyttää yhä enemmän tulkinnallisia merkkejä ja artikulaatio-ohjeita. Hän jopa nauhoitti itse omaa soittoansa tulkinnan esimerkiksi ja toivoi äänitteen liittämistä nuottien mukaan. Kustantaja ei kuitenkaan voinut toteuttaa tätä toivetta. Nuoteissa on parlando rubato -rytmin kohdalla usein portato ja hidas tempo. (Fischer 1995, 292.) Voidakseen lainata talonpoikaismusiikin mikrintervallesuuntaa Bartók joutui piirtämään nuottikuvaan nuolia osoittamaan mikrintervallien suuntaa. (Kuckertz 1993, 154.)

Unkarilaisen talonpoikaismusiikin melodioiden säkeet ovat useimmiten kolmetahtisia. Bartók totesi, että talonpoikaismusiikkia on vaikea yhdistää absoluuttisten musiikillisten muotojen kanssa, jos melodiat ovat alkuperäisessä muodossaan. Tämän vuoksi Bartókin talonpoikaismelodioiden imitaatiot esimerkiksi jousikvartetoissa ovat muuten aitojen melodioiden tapaisia, niille on vain asetettu ankarammat rakenteet. (Szabolcsi 1972, 55.) Hänen teostensa suuremmissa rakenteissa saattaa kuitenkin olla talonpoikaismusiikilta lainattuja muotoja. Esimerkiksi Bartókin suosimat palindromimuodot, kuten siltamuoto, viittaavat kansanmusiikin parittomaan määrään osia. Moniosaisten teosten loppuosat ovat useimmiten selkeästi folkloristisilla aineksilla värjättyjä. Niissä on usein pitkiä motorisia äänikenttiä.

Paljon käytetyt glissandot, jopa Bartókin mukaan nimetty lyövä pizzicato, huiluäänet, ornamentointi ja uudella tavalla käsitellyt lyömäsoittimet ovat myös alun perin talonpoikaismaailmasta (Hunkemöller 1995, 47). Talonpoikaismusiikin soittamista Bartók oli erityisen mieltynyt säkkipilliin (Somfai 1999, 396), mikä näkyy myös hänen omissa sävellyksissään säkkipilli-imitaatioina. Useimmiten säkkipilliä matkii

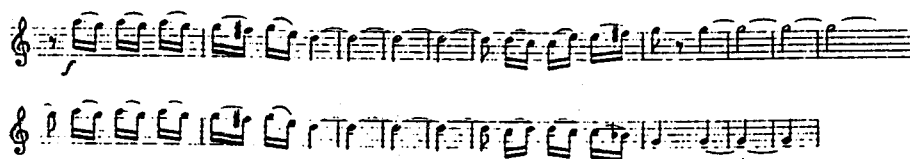
klarinetti. (Kroó 1974, 142.) Säkkipillillä on kansanmusiikissa seuraavanlaisia kuvioita, joissa sen karakteri ilmenee:

ESIMERKKI 14. Säkkipillille tyypillinen kuvio (Somfai 1990, 550).



Säkkipillille ovat tyypillisiä myös toistuvat kertaukset. Talonpoikaisviulisti soittaa usein nopeita kahden nuotin legatokuvioita:

ESIMERKKI 15. Talonpoikaisviulistille tyypillinen kuvio (Somfai 1990, 550).



Maaseudun laulajilla on tällaisia osia:

ESIMERKKI 16. Maaseudun laulajalle tyypillinen kuvio (Somfai 1990, 550).



Ornamentointia ei ole, mutta neljännessä tahdissa on tärkeä etuhele. Talonpoikais-huilisti soittaa useimmiten korkeassa oktaavissa ja runsaasti ornamentoiden. Bartók paitsi lisäsi nopean tempon, jotta piirteet eivät erottuisi liian selkeästi, myös poisti tai muutti joitain kohtia, jotka helpottavat kansanmusiikin hahmottamista taidemusiikis-sa. (Somfai 1990, 550.)

Staattiselta vaikuttavista kentistä, joiden on jo todettu joissain tapauksissa tule-van kansanmusiikin vaikutuksesta, Bartók loi pitkällä huiluäänillä, josten tremololla, celestan trillillä ja puhaltajien kiertävillä liikkeillä. Unkarilaisen rubato-tunnelman

hän sai aikaan fermaateilla (Weiss 1970, 470). Samaan tapaan kuin Bartók piti keräysmatkoillaan fonografin apua tärkeänä, jotta saisi kansanmusiikille tärkeät äänenvärit ja niiden muutokset talteen, hän kirjoitti sävellyksiinsä useita äänensävyyn ja -väriin viittaavia ohjeita sekä erilaisia artikulaatiotapoja, kuten *col legno*, *sulla tasta*, *pizzicato* jne. Hän yritti selvästikin rohkaista esittäjää kohti tonaalista ja rytmistä vapautta.

Bartók muutti usein myös muotojen nimien tarkoituksen. Sonaatti tarkoittaa hänen teoksissaan ennemminkin rapsodiaa, *adagio* on laulumainen monodia, *scherzo* ja *rondo* taas ovat kiihkeitä tansseja. Oikeastaan hän palauttaa osien nimille niiden alkuperäiset merkitykset. (Adorno 1981 125.)

Talonpoikaismusiikille on tyypillistä melko suuri määrä valituslauluja. Samoin on Bartókin teoksissa: niihin sisältyy huomattava määrä valitus- tai surumusiikkia, eikä niistä suinkaan aina käy ilmi surun aihe. (Hunkemöller 1995a, 352-356.)

Myöhemmissä teoksissaan Bartók palasi joskus hetkiksi takaisin nuoruudessaan käyttämänsä kansanomaisen musiikin pariin. Nämä vaikutteet käyvät ilmi mm. esityserkinnöistä kuten *molto appassionato*, *rubato* tai *Tempo di Verbunkos*.

Vuonna 1924 Bartók kirjoitti ohjeena Erich Latzkolle, jonka oli määrä pitää esitelmä Bartókidista, että hänen ei tulisi tuoda Bartókin musiikin folkloristisia piirteitä liian paljon esille ja että sen sijaan Latzkon tulisi painottaa, että Bartók ei käytä originaaliteksissaan oikeita kansanmelodioita. (Zielinski 1973, 237.) Bartókin kollegat ihmettelivät usein, minkä vuoksi hänen kaltaisensa lahjakkuus tuhlassa aikaansa keräämällä maaseudulla kansanmusiikkia. Bartók kaiketi halusi lausunnoillaan painottaa, että hän oli säveltäjä siinä missä muutkin ja että hänen ei tarvinnut välttämättä hakea muualta teemoja, koska ei itse olisi pystynyt keksimään niitä.

Sándor Veress, Bartókin tieteellinen assistentti, kuvaili vuonna 1966 Bartókin tutkijantyön ja säveltämisen yhdistämistä näin: "Säveltäessään Bartók ei ollut niinkään tietoinen teostensa yhteyksistä. Hän oli intuitiivinen säveltäjä, mikä sinänsä on ristiriidassa hänen äärimmäisen tarkan ja yksityiskohtaisen tutkijantyönsä kanssa. Nämä kaksi ammattia kuitenkin täydensivät toisiaan. Folkloristiset tutkimukset hoidelmöivät hänen sävellyksiään..." (Gillies 1991, 192.) Bartókin toive oli yhdistää alkukantainen edistyksellisen kanssa. Eräät väittävät jopa, että Bartókille taiteilijana talonpoikaismusiikin löytäminen olisi ollut tärkeämpää kuin tutkija-Bartókille.

Talonpoikaismelodioista tuli Bartókin sävellyksiin sellaista tunnelmaa, mikä

niissä koetaan maagisena ja demonisena. Muista säveltäjistä vain Stravinskyn musiikissa on jotain vastaavanlaista. (Szabolcsi 1972, 36-37.) Samalla Bartók pystyi antamaan 1900-luvun musiikilliselle kehitykselle oman panoksensa. Hänelle kansanmusiikki ei ollut jarru vaan tie, joka johti tulevaisuuteen.

6 BARTÓKIN VIULUKONSERTTO 1937-1938

6.1 Viulukonserton asema Bartókin säveltuotannossa

Bartókin kahden viimeisen tyylikauden rajoista on olemassa kahdenlaista tietoa ja tulkintaa. Szabolcsi katsoo kolmannen, eli toiseksi viimeisen, tyylikauden loppuvan vasta 1938. Tähän saakka Bartókilla oli hänen mukaansa meneillään musiikillisen laajentamisen aika, kun taas Somfain näkemyksen mukaan tällöin viimeisin tyylikausi oli jo alkanut.

Bartókin viimeinen tyylikausi voidaan siis laskea alkaneeksi 1938 ja päättyneen Bartókin kuolemaan vuonna 1945. Tänä aikana sävellettyjä teoksia kuvaillaan tunteellisemmiksi kuin edellisten kausien tuotantoa. Bartókilla ei ilmeisestikään ollut enää samanlaista kiihkeää halua olla mukana luomassa koko ajan kehittyvää kansainvälistä musiikkielämää samalla tavalla kuin ennen, vaan hän luopui kaikista äärimmäisyyksistä ja kokeiluista sävellyksissään. Tätä aikakautta leimaavat ennemminkin huoli omien teosten, kotimaan ja yleensäkin koko Euroopan tulevaisuudesta. Ei ihme, että juuri tästä tilanteesta saivat alkunsa Bartókin tunteellisimmat teokset.

Jokaisessa tämän tyylikauden teoksessa Bartók käytti unkarilaisia elementtejä. Sävellykset päättyvät joko pessimistisesti tai sitten yli-iloisiin tansseihin. (Somfai 1999, 394-395.) Kyse oli eräänlaisesta synteesisistä, jossa Bartók yhdisti kaikkien tyylikausiensa tyyllillisiä kokemuksia ja jossa hän käytti perinteisiä ja moderneja

keinoja rinta rinnan. Hän myös palasi nuoruutensa verbunkos-musiikkiin käyttäen sen elementtejä samaan tapaan kuin aidon unkarilaisen talonpoikaismusiikin elementtejä.

Bartókin viulukonsertto, tai toinen viulukonsertto, jos nuoruudenteos laskeetaan mukaan, on sävelletty elokuun 1937 ja joulukuun viimeisen päivän 1938 välisenä aikana. Vuoden 1939 alussa Bartók työskenteli kuitenkin vielä viulukonserttonsa parissa, muutellen ja korjaillen joitain kohtia. Kantaesitys oli 23.3.1939. Viulukonserttoa ruvettiin kutsumaan toiseksi viulukonsertoksi vasta vuonna 1958 Stefi Geyerin kuoltua ja ensimmäisen viulukonserton (1907-1908) löydyttyä hänen jäämistöstään. Useat musiikkitieteilijät ja Bartók-biografit kokevat toisen viulukonserton aloittavan uuden kauden Bartókin säveltuotannossa. Näin ajatellaan ennenkaikkea siksi, että viulukonserttoa edeltänyt suurempi teos, sonaatti kahdelle pianolle, edustaa vielä aivan erilaista tyyliä. József Ujfalussy ei halua tehdä tyylikausien välistä jakoa näin mustavalkoisesti. Hän tyytyy toteamaan, että viimeisten Euroopassa sävellettyjen teosten tyyli on paljolti samanlainen kuin Bartókin emigraatiota seuranneet teokset, kun taas viimeiset Euroopassa sävelletyt teokset eroavat täysin edeltäjistään. (Ujfalussy 1971, 347.) Bartók aavisti emigroitumisen pakon ja poti jo viimeisinä Euroopan vuosinaan koti-ikäväää. Ernő Lendvai sanookin, että Bartók tuskin koskaan kirjoitti niin kiihkeän unkarilaista musiikkia kuin viulukonsertossaan. (Lendvai 1983, 438.) Siinä yhdistyvät aitojen unkarilaisten elementtien lisäksi myös Bartókin nuoruuden verbunkos-musiikki. Viulukonserton ensimmäisen osan tempomääritys kulkikin ensimmäisissä versioissa vielä nimellä Tempo di Verbunkos, mutta Bartók vaihtoi sen lopullisesti Allegro non troppoon.

6.2 Unkarilaisen talonpoikaismusiikin piirteet viulukonsertossa

Tarkasteltaessa talonpoikaismusiikin piirteitä Bartókin viulukonsertossa on otettava ennen kaikkea huomioon, että teoksessa on kyse Bartókin luettelemista kansan- ja taidemusiikin yhdistämistavoista kolmas (ks. 5.1). Säveltäjä ei tässä tapauksessa siis käytä talonpoikaismelodiaa eikä sen imitaatiota selaisenaan, vaan teos on

täynnä talonpoikaismusiikin tunnelmaa ja henkeä. Bartók käyttää tämän tunnelman luomiseen talonpoikaismusiikin erilaisia elementtejä, niin melodisia ja rytmisiä kuin muodollisiakin. Hän on siis omaksunut omaksi musiikilliseksi äidinkielekseen talonpoikasmusiikin.

Suunnitellessaan viulukonserton säveltämistä Bartók tutki aikalaistensa, kuten Szymanowskin, Bergin ja Weillin viulukonserttoja keräten niistä virikkeitä ja tutkien uusia mahdollisia tekniikoita. Viulukonsertossa on kolme osaa: Allegro non troppo, Andante tranquillo ja Allegro molto. Ensimmäinen ja kolmas osa ovat klassisen sonaattimuotoisia ja kaiken lisäksi vieläpä suorassa varianttisuhteessa toisiinsa. Ensimmäisen osan teemat käyttävät täsmälleen samaa aineistoa kuin kolmannen osan teematkin. Intervallit ovat samoja, vain rytmi on erilainen. Kyseessä on siis lyhyt palindromimuoto. Ensimmäisen osan teemat ovat 4/4 -tahtilajissa, eli tasajakoisia. Kolmannen osan teemat taas ovat 3/4 -tahtisia. Ensimmäisen osan pääteemassa käytetään pisteellistä rytmiä ja hidasta tempoa, kun taas kolmannen osan rytmissä on enimmäkseen kahdeksasosia, neljäsosia ja puolinuotteja nopeahkossa tempossa. Molemmissa osissa on huomattavaa, että esittelyjakson pääteema ei esiinny suoraan kertausjaksossa, vaan se on peilimuodossa. Tämä perustunee siihen, että Bartók ei halunnut käyttää samaa musiikillista materiaalia kahdesti samalla tavalla, aivan kuten hän oli havainnut talonpoikienkin ajattelevan.

6.2.1 Intervallit ja tonaliteetti

Seuraavassa käyn läpi viulukonserton kolme osaa keskittyen ensin vain sooloviulun soittamiin intervaleihin sekä tonaliteettiin.

1. Osa

Viulukonsertto alkaa harpun H-duuri kolmisoinnolla, mikä luo melko voimakkaan tunteen perinteisestä duuri-tonaliteetista. Kodály sanoikin, että tietyssä aasialaisessa materiaalissa on havaittavissa selkeää duurisoinnun läsnäoloa. Tällöin esimerkiksi g-pentatoniikka on saattanut muuttua sivusävelten kautta B-duuriksi. (Weiss 1970, 161.) Vaikka H-duurissa ei pysytäkään, tuntuu h-sävelellä olevan keskeinen rooli läpi koko osan. Ensimmäinen osa myös päättyy siten, että kaikki äänet

soittavat pitkää h-säveltä.

Kolmannessa tahdissa alttoviulut, sellot ja kontrabassot aloittavat kolmen tahdin pizzicato-osuuden, jonka ajan ne soittavat neljäsosanuotteina pelkästään sellaisia intervalleja, jotka Bartók luokitteli tyypillisen unkarilaisiksi: puhtaita kvinttejä ja puhtaita kvartteja sekä pentatoniikasta tuttua pientä terssiä.

Sooloviulu aloittaa kuudennessa tahdissa kohotahdilla, mikä ei ole kovin tyypillistä unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa. Kyseessä on kuitenkin vain kahden kuudestoistaosan kohotahti, mikä voitaisiin myös tulkita talonpoikaismusiikissa esiintyväksi alkuhuhdaluokaksi. Sitten seuraa pääteema, jonka voi helposti hahmottaa nelisäkeisenä arkkitehtonisena muotona. Rakenne on AA⁵BA⁵, eli unkarilaisen talonpoikaismusiikin uuden tyyppin suosima rakenne. Intervallit ovat A:ssa suurimmilta osin unkarilaisia: puhtaita kvinttejä, puhtaita kvartteja, pieniä terssejä ja suuria sekunteja. Nämä intervallit tulevat Bartókin näkemyksen mukaan usein esille unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa ja juontavat juurensa pentatoniikasta. Joukkoon mahtuu kuitenkin myös kaksi pientä sekuntia, kaksi suurta terssiä sekä enemmän slovakialainen kuin unkarilainen tritonus, joka on tässä vähennetty kvintin muodossa. Jos ensimmäisessä kokonaisessa tahdissa jätetään a-sävel pois, saadaan aikaan seksti-kvartti -käännös, joka esiintyy usein unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa. Ikään kuin tätä painottaakseen seuraa sekstin (d-sävel) jälkeen vielä suoraan kvartti (h-sävel) ja priimi (fis-sävel).

ESIMERKKI 17. Viulukonsertton sooloviulun avausjakso.

a tempo (mosso), ♩ = 112.

pizz

A⁵ alkaa kvinttiä ylempää kuin A ja muistuttaakin paljon A:ta eritoten rytmillisesti, mutta ei käytä samoja intervalleja kuin A. Intervalleina käytetään puhtaita kvinttejä ja kvartteja sekä suurta sekuntia, mutta ei enää pientä terssiä. Nyt mukana on myös pieni seksti. Vähennetty kvartti ja ylinouseva sekunti eivät viittaa siihen, mikä Bartókin mukaan oli unkarilaista, mutta molemmat ovat enharmonisesti katsottuna terssejä. Tällöin ylinouseva sekunti olisi enharmonisesti bartókilainen unkarilainen intervalli. Rythmi on viimeistä neljäsosaa lukuun ottamatta identtinen A:n kanssa. A⁵-osa loppuu diatonis-heptatoniseen kulkuun, joka alkaa fis-sävelestä. Se johtaa B-osaan.

B-osa on nelitahtinen ja se voidaan jakaa kahteen kahden tahdin ryhmään. Ensimmäinen loppuu H-duurikulkuun ja johtaa seuraavaan kahden tahdin ryhmään. Näiden kahden ryhmän rytmiset rakenteet ovat viimeistä neljäsosaa lukuunottamatta identtiset keskenään. Koko rakenteessa on paljon synkopointia ja pisteellisen unkarilaisen rytmien variantteja. Sen esimerkkinä on varmaankin toiminut verbunkos-musiikki ennemminkin kuin talonpoikaismusiikki. Tämän voi kuulla kohdan romanttisesta tunnelmasta ja nopeista pisteellisistä rytmistä. Samoin myös ylinouseva sekunti viittaa kansanomaisen musiikin pariin.

Tahdista 19 alkaa A'', eli rakenteen viimeinen osa. Se aloittaa rakenteen huippuäänestä ja kulkee koko ajan alaspäin johtaen lopulta matalalle toonikaan, eli h-säveleeseen. Intervallit ovat jälleen pelkästään sellaisia, joita Bartók nimitti tyypillisen unkarilaisiksi: puhdas kvartti ja pieni sekunti, puhdas kvartti ja suuri sekunti. Tämä liike tapahtuu kaikissa kolmessa tahdissa.

Pääteeman jälkeen seuraa kaksi tahtia, joiden aihetta kehitellään seuraavien tahtien ajan. Alkuaihe alkaa pääteeman loppusävelestä ja on pentatoninen. Asteikoksi muutettuna sävelten välillä on aina joko pieni terssi tai suuri sekunti. Tällaista liikehdintää Bartók kutsui pentatoniseksi käänteiksi. Näiden kahden pentatonisen tahdin jälkeen alkavassa varioinnissa esiintyy mm pieniä sekunteja, joita ei pentatoniikassa ole. Jopa tästä kehittelystä löytyy unkarilaisuuteen viittaavia piirteitä, kuten talonpoikaisessa viulumusiikissa käytetty rytmikuvio, jossa viulu soittaa nopeita kuudestoistaosia kahden sävelen legatossa.

ESIMERKKI 19. Tahdit 56–58, kromatiikkaa ja Bartókin unkarilaiseksi nimittämiä intervaleja.



Tahdista 73 alkaa pääteeman muuntelua muistuttava toinen sivuteema. Tällä kertaa rytmi on pelkistetty ja pitkälinjainen. Teeman ensimmäinen intervalli on suuri sekunti. Sitä seuraavat ylinouseva kvartti, puhdas kvartti, vähennetty kvartti, puhdas kvartti, jonka jälkeen tulee ylinouseva kvartti. Bartók sijoitti siis yhteen riviin kaikki mahdolliset kvartit, eräänlaiseen kaarevaan siltamuotoon. Kvartit olivat hänen mukaansa usein toistuvia intervaleja unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa. Tämä teema on kaksitoistasäveljärjestelmän mukainen. Se noudattaa Bartókin keksimää riviä, mutta on silti tonaalinen, ja siitä löytyy runsaasti niitä intervaleja, joita Bartók nimitti unkarilaisiksi. Tonaalisuus juontaa juurensa varmaankin talonpoikaismusiikista, jonka Bartók painotti olevan aina tonaalista. Hän pyrki myös siihen, että hänen omat teoksensa tulkittaisiin aina tonaalisina. Myöskin melodian laskeva suunta on unkarilainen piirre.

Sivuteeman variointi, joka alkaa tahdista 79, käyttää niin ikään kvartteja, mutta tällä kertaa silmään pistää runsas suurten septimien käyttö. Ne esiintyvät aina erisuuntaisina kuin mikä melodian tendenssi oikeastaan on. Seuraavassa kehityksessä rytmit muistuttavat pääteeman rytmejä, ja kvartti säilyttää dominoivan asemansa. Muut intervallit ovat kuitenkin nyt ahtaammassa tilassa eikä niitä voi pitää enää unkarilaisina vaan puhtaan kromaattisina. Tässä on kyseessä Bartókin tapa diminuoida melodioita muuttamalla niiden intervallit suppeammiksi. Toisen sivuteeman intervallit taas olivat olleet harvinaisen laajoja.

Tahdissa 93 alkaa kromaattinen kvintolien ketju, jossa kvintolin ylimmän ja alimman sävelen välillä on ylinouseva kvartti. Kvintoliryhmien välissä taas on joko ylöspäinen tai alaspäinen pieni sekunti. Kyseessä voi siis hyvinkin olla puhtaan kvartin ja suuren sekunnin innoittama intervalliyhdistelmä, tosin hieman muunneltuna, kuten Bartókilla oli muutenkin tapana tehdä talonpoikaismusiikkiin viittaavien elementtien kanssa, jotta ne eivät olisi liian päivänselviä.

Seuraavaksi, tahdista 96, alkaa pitkähkö jakso, jossa pienellä sekstillä on dominoiva rooli. Tässä pienen sekstin sävelet on liitetty toisiinsa rytmillä, joka muistuttaa talonpoikaismusiikin viulistista rytmiä. Näiden välissä on anapestinen rytmi, jonka intervallit ovat kvartteja ja sekunteja. On mielenkiintoista, kuinka Bartók käyttää näitä intervaleja jopa duurikolmisoinnun luomiseen, koska vähennetty kvartti on enharmonisesti suuri terssi, ylinouseva sekunti taas pieni terssi.

ESIMERKKI 20. Tahdit 96–97, talonpoikaiviulistin rytmiä.



Tahdista 115 alkaa paitsi kehittelyjakso myös yksi intervallisesti merkittävimpiä kohtia. Ensimmäisessä kolmessa tahdissa käytetään vuorottelevasti puhdasta kvarttia ja pientä terssiä. Aika-arvot ovat suhteellisen pitkiä, eli kaikki intervallit ovat selkeitä myös kuulijalle eikä vain nuottikuvasta katsottuna. Neljännessä tahdista lähtien ei seuraavan seitsemän ja puolen tahdin aikana ole mitään muita intervaleja kuin puhtaita kvartteja. Koska aika-arvoissa on nyt myös kahdeksasosia, on näitä kvartteja todella monta peräkkäin. Niitä seuraa laskeutuminen suurten sekuntien ja puhtaiden kvarttien vuorottelun kautta. Intervallien osalta kyseessä on siis kohta, jota voidaan pitää Bartókin määritelmän mukaan unkarilaisena.

ESIMERKKI 21. Tahdit 115–125, pelkästään Bartókin määrittelemiä unkarilaisia intervaleja.



“Unkarilaiset” intervallit jatkuvat myös seuraavassa taitteessa, joka alkaa tahdista 129. Taite alkaa puhtaalla kvintillä, mutta sen jälkeen on vain puhtaita kvartteja ja

suuria sekunteja. Lopuksi tulee kulku, jossa on puhtaita kvartteja, puhtaita kvinttejä, suuria sekunteja sekä pieniä terssejä. Kulku loppuu vähennettyyn kvinttiin.

Tätä seuraa lyhyitä asteikkokulkuja muistuttava jakso. Ensimmäisenä on toiselta asteelta alkava As-duuri kulku. Sitä seuraa useita lyhyitä asteikkomaisia kulkuja, jotka voidaan tulkita melkein miksi tahansa skaalaksi. Välistä löytyy Des-duuria sekä fis-mollia melko selkeinä. Suurin osa on kuitenkin kromaattisia sekvenssejä.

ESIMERKKI 22. Tahdit 141–146, asteikkomaisia kulkuja.



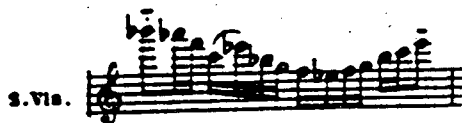
Tahdista 160 alkavat nopeat kuudestoistaosakulut, jotka tekevät toistuvaa liikettä. Ensin liikerata pysyy kvartin sisällä, sitten se irroittautuu siitä. Aluksi sekvenssinomainen rauhaton liike muistuttaa unkarilaista kansanomaista taidemusiikkia. Tämä loppuu sointuun, jossa alhaalla soi pieni seksti ja ylhäällä puhdas kvintti. Seuraavaksi sooloviulu soittaa kolmiäänisiä sointuja, joissa aläänten välinen intervalli on suuri seksti ja ylä-äänten välissä on pieni seksti. Suuri seksti on dooriselle sävellajille karakteristinen intervalli, mutta muuta unkarilaista näissä muidenkin säveltäjien suosimissa sekstisoinnuissa ei juurikaan näytä olevan.

Tahdista 194 alkaa kertausjakso. Pääteema on nyt peilimuodossa. Intervallit ovat alussa identtiset, vain suunta on päinvastainen kuin alussa. Tällä kertaa intervallit myös pysyvät unkarilaiseen talonpoikaismusiikkiin viittaavina, nyt on pienten sekuntien tilalla suuria. A'-osan peiliin johtaa miksolydinen sävelkulku, kun alkupe räisesen teeman A-osan ja A'-osan välillä oli vain keskeneräinen sävelkulku. Tahdista 194 tahdin 201 alkuun soittavat ensimmäiset viulut pitkää h-säveltä urkupisteenä kahdessa oktaavissa, ikään kuin muistuttaen tonaalisesta keskipisteestä. Vasta tahdissa 201, eli urkupisteen loputtua, tulee ensimmäinen epäunkarilainen intervalli, pieni sekunti. Jakso loppuu cis-aioliseen sävelkulkuun. Seuraavassa kohdassa, joka kestää vain kaksi tahtia, on Bartókin määrittelemään unkaril-

laisuuteen viittaavien suuren sekunnin, puhtaan kvartin ja kvintin sekä pienen terssin lisäksi yksi vähennetty kolmisointu melodisena. B-osaa ei tällä kertaa olekaan, vaan se on korvattu alkuteeman varioinnilla.

Tahdista 213 eteenpäin pääteema soi aivan samanlaisena kuin alussa, yksinkertaisella kohotahdilla, mutta nyt kaksi oktaavia ylempää. Intervallit ovat aluksi samat, mutta muuttuvat toisen tahdin lopussa. Siinä missä alun teemassa oli rauhaaton pieni sekunti, onkin nyt rauhallisempi suuri sekunti. Jo tahdissa 220 päästään tahtia 22 vastaavaan kohtaan, jossa soi pentatoninen melodia. Aihetta ei toisteta yhtä montaa tahtia kuin alussa, vaan melko nopeasti päästään kehittelevään jaksoon, jossa on runsaasti pentatonisia käännteitä eli pientä terssiä ja suurta sekunta peräkkäin.

ESIMERKKI 23. Tahti 224, pentatonisia käännteitä eli pientä terssiä ja suurta sekuntia.



Ensimmäisen sivuteeman intervallirakenne on periaatteessa samanlainen kuin esittelyjaksossakin, puhdasta kvarttia ja pientä tai suurta sekuntia kromaattisten kvintolien seassa.

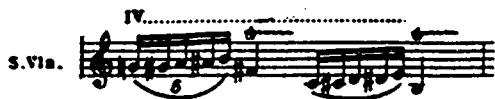
Ensimmäinen ja toinen sivuteema kulkevat lomittain. Tahdissa 255 alkavan toisen sivuteeman intervallit ovat nyt huomattavasti suppeammassa muodossa kuin esittelyjaksossa, jossa ensimmäiset tahdit olivat pelkkiä kvartteja. Aihe alkaa puhtaalla ja ylinousevalla kvartilla. Niitä seuraavan kvinttihyppyn jälkeen tulee pieni sekunti ja ylinouseva sekunti. Näiden jälkeisiäkään intervalleja ei voi pitää Bartókin määritelmän mukaisesti unkarilaisina, kolmea puhdasta kvarttia lukuunottamatta. Ensimmäinen sivuteema ilmaantuu taas tahdissa 258.

Tahdissa 275 on kohta, jossa intervallikulku on seuraavanlainen: suuri sekunti, ylinouseva kvartti, puhdas kvartti, vähennetty kvartti, puhdas kvartti ja ylinouseva kvartti. Tässä on taas samanlainen kvarteista muodostettu siltarakene, joka esiintyi esittelyjaksossa toisessa sivuteemassa. Tällä kertaa on kyseessä toisen sivu-

teeman variantti. Aika-arvot ovat huomattavasti pidemmät, eikä toista sivuteemaa huomaa helposti. Tämä teema loppuu korostettuun suureen septimiin.

Kromaattisen kulun jälkeen alkaa tahdista 284 teema, joka on esittelyjakson lopputeeman peili. Intervallit pysyvät paljolti samoina. Teema koostuu pienistä seksteistä, joiden välissä on puhdas kvartti. Tämän rakennelman lisäksi on anapestinen rytmi, jonka intervallit vaihtelevat kolmisoinnuista sekunteihin ja kvartteihin. Bartók sanoi kvinttien ja kvarttien tuovan rakenteelle muotoa. Näin on ilmeisesti myöskin tahdissa 291, jossa kromaattisten kulkujen alku- ja loppusävelet ovat kvartti- ja kvinttisuhteissa keskenään.

ESIMERKKI 24. Tahti 291, kvintti- ja kvarttisuhteiset loppusävelet.



Tahdissa 301 kromaattinen kulku loppuu pentatoniseen kulkuun. Tämä on pentatoninen kuitenkin vain enharmonisesti. Säveleiden väliset intervallit ovat ylinouseva sekunti eli pieni terssi, suuri sekunti ja suuri sekunti. Viimeinen, eli suuri terssi ei kuulu joukkoon.

Sitä seuraa aihe, jossa vuorottelevat viulun vapaa d-kieli ja mikrintervallit d-sävelen molemmin puolin. Tämä on talonpoikaismusiikista tuttua, ja mikrintervalleja voidaan nykyään melkoisella varmuudella pitää tarkoituksellisina talonpoikaismusiikissa. Välissä on kulkuja, joiden intervalleja tavataan usein unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa: puhtaita kvinttejä ja kvartteja, suuria sekunteja ja pieniä terssejä. Tästä kehittyy sekvenssin tapainen rubato-jakso, jossa intervallit ovat useimmiten Bartókin unkarilaisiksi kutsumia intervalleja, vaikka joskus väliin osuukin pienen terssin sijasta suuri tai päinvastoin. Nämä ovat käsittääkseni tonaalisesti perusteltuja muutoksia.

Kadenssissa käsitellään samoja intervalleja ja aiheita, joita jo aikaisemmin on käytetty. Tässä virtuoottisessa osassa on useita pari- ja kolmoisääniä, joiden intervallit ovat usein kvinttejä tai sekstejä. Melodisissa kuluissa taas esiintyy paljon

sekunteja ja kvartteja. Pientä septimiä käytetään erityisen paljon pariäänissä. Kadenssin lopusta, tahdista 344 eteenpäin, on a-sävelellä dominoiva rooli. Vapaa a-kieli soi mukana bordunamaisesti, sitten sitä soitetaan eri oktaavialoista. A-säveltä myös painotetaan soittamalla se kaksinkertaisena, kahdesta eri oktaavista samanaikaisesti, tahdin alussa. Tahdista 354 eteenpäin soivat pääteeman B-osan motiivit. Tahdissa 355 on d-lyydinen asteikko johtamassa B-osan seuraavaan osioon. Tahdissa 357 vastaava kulku on H-duurissa, jonka jälkeen noustaan näitä B-osan motiiveja kehitellen gis³-säveleeseen.

Tahdissa 364 alkaa sama rytmikuvio samalta h-säveleltä kuin tahdissa 22 pääteeman lopettaessa. Sitä ei kuitenkaan kehitellä yhtä kauan, vaan se muuttua heti pois pentatonisesta kohti kromatiikkaa. Sekstikulkujen jälkeen alkaa loppu, jossa kuudestoistaosat ovat neljän ryhmissä ja niiden intervallit ovat yksi pieni terssi sekä kolme sekuntia, vuorotellen pieniä tai suuria. Sekuntien suuruudesta riippuen niistä syntyy pentatonisia melodiakulkuja. Ne myös muistuttavat lyhyitä asteikon alkua, mutta niiden mahdollisia tonaliteetteja on mahdotonta määritellä tarkasti.

Tahdissa 373 alkavat soinnut, joista yksittäisissä soinnuissa on kvintti alhaalla ja suuri ja pieni sekunti ylhäällä. Näiden välissä olevat kolmen sävelen soinnut muodostuvat suurista ja pienistä seksteistä. Tahdeissa 377 ja 378 esiintyvä kuudestoistaosakulku koostuu vain sellaisista intervalleista, joita Bartók piti erityisen unkarilaisina: puhtaista kvarteista ja suurista sekunneista sekä puhtaista kvinteistä ja pienistä tersseistä. Osa päättyy sooloviulun osalta sointuihin, jotka tahdissa 382 muodostuvat Bartókin kuuluisista talonpoikaismusiikin vaikuttamista kvarttisoinnuista, joissa on kaksi puhdasta kvarttia päällekkäin. Näiden lisäksi esiintyy sointuja, jotka muodostuvat puhtaasta kvartista ja puhtaasta kvintistä. Kolmessa viimeisessä soinnussa on kvartti, suuri sekunti ja kvintti päällekkäin, sitten suuri seksti, pieni seksti ja pieni septimi päällekkäin ja aivan viimeiseksi melodiset intervallit kvartti, kvintti ja pieni septimi, jotka ovat Bartókin määritelmän mukaan unkarilaisia intervalleja. Pitkää ais-säveltä, joka toimii ikään kuin tonaalisena johtoääninä, seuraa h-sävel, joka päättää ensimmäisen osan.

Toinen osa

Toinen eli hidas osa on variaatiomuotoinen. Se rakentuu teemasta ja kuudesta muunnelmasta. Tonaliteetti pyörii g-sävelen ympärillä.

Sooloviulun teema on kahdeksantahtinen ja alkaa toisesta tahdista. Rakennne on kaksiosainen: kaksi tahtia + kaksi tahtia kehittelyä sekä kaksi tahtia + kaksi tahtia kehittelyä.

Ensimmäinen motiivi koostuu karkeasti ottaen kvintin (d-g) ja kvartin (g-d) ambituksesta.

ESIMERKKI 25. Tahdit 1–2, ensimmäisen motiivin alku.

Solo Violina



Seuraavan tahdin ainoat suuremmat intervallit tahdin alussa ja lopussa ovat puhtaita kvartteja. Muut intervallit ovat neljä suurta sekuntia ja yksi pieni sekunti. Samoin neljännen tahdin aloittava intervalli on puhdas kvartti. Tämä tahti ja seuraava kehittelevät enemmän ja tuovat kromatiikkaa, niissä esiintyy vähennettyä kvarttia puhtaan kvartin rinnalla. Kuudes tahti aloittaa uudelleen alun seesteisyydestä, mutta nyt sen aloitus- ja loppuintervallit ovat puhtaita kvinttejä. Seuraavan tahdin ensimmäinen intervalli on kvintti, viimeinen taas kvartti. Sulkevat, kehittelevät tahdit aloittavat teeman huippusävelestä ja johtavat toonikaan g-sävelelle. Orkesterin loppusoitto on kaksitahtinen.

Ensimmäinen variaatio, un poco più andante, liikkuu tasaisilla aika-arvoilla ja pienillä intervaleilla, vain harvoin tulee kvintin tai kvartin kokoisia hyppyjä. Toisaalta talonpoikaismusiikissa viulu soittaa usein kahden sävelen legatoa, ja primitiiviselle musiikille on tyypillistä intervallien pienuus. Tässä variaatiossa esiintyy pariinkin otteeseen Bartókin suosimaa luonnollista akustista asteikkoa, joka kumminkin liitetään romanialaisen kansanmusiikin piirteisiin. Samassa tahdissa 14, jossa luonnollinen asteikko on ylöspäisenä alkaen a-sävelestä, on alaspäisenä a-doorinen as-

teikko, mikä on tyypillinen unkarilaisen talonpoikaismusiikin suosima moodi.

ESIMERKKI 26. Tahti 14, a-doorinen asteikko.



Seuraavassa tahdissa tapahtuu intervallisesti enemmän: pieni terssi, suuri sekunti, puhdas kvartti ja ylinouseva sekunti. Tahti loppuu ylinousevan kvartin ja pienen sekunnin kautta vähennettyyn kvinttiin. Tahdissa 16 on taas luonnollinen asteikko.

Seuraavat tahdit ovat erittäin kromaattisia, samassa tahdissa esiintyy yhden sävelen eri kromaattisia muunnelmia. Usein näiden välissä on hahmoa antavia kvinttejä ja kvartteja. Tietyt pentatoniset käännteet ovat aina läsnä, kuten esimerkiksi tahdissa 20. Siinä esiintyy puhdasta kvinttiä ja kvarttia sekä perättäisinä intervallina pieni terssi ja suuri sekunti. Tämä variaatio päättyy kromaattisesti seuraavan variaation alkaen tahdista 23.

Toinen variaatio, un poco più tranquillo, alkaa h-sävelen dominoidessa useissa eri äänissä. Viululla on neljäsosan mittainen ja oktaavin laajuinen kohotahhti. Melodia alkaa melko kromaattisesti, mutta rauhoittuu sitten. Se rakentuu tahtiin 35 saakka aina yhden tahdin, 8/8, kerronnasta ja sitten yhden tahdin, 6/8, lopukkeesta. Lopukkeeseen johtava intervalli tai sitä edeltävä on puhdas kvintti tai puhdas kvartti. Lopukkeen sisällä on pitkän äänen lisäksi puhdas kvintti tai kvartti, mutta viimeisellä kerralla, tahdissa 35, se onkin muuttunut vähennetyksi kvintiksi. Esimerkkinä pentatoniikasta käy tahti 27. Siinä peräkkäiset intervallit ovat suuri sekunti, pieni terssi, kaksi puhdasta kvarttia, kaksi suurta sekuntia ja puhdas kvartti.

ESIMERKKI 27. Tahti 27, pentatonisia intervalleja.



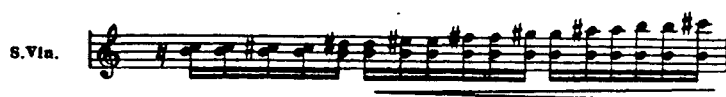
Kaikki nämä intervallit käyvät esimerkkeinä intervaleista, joita Bartók totesi unkarilaisesta talonpoikaismusiikista löytyvän erityisen usein. Myös tahdeissa 30 ja 31 on puhtaan kvintin ja puhtaan kvartin vieressä suuri sekunti.

Näiden unkarilaisten piirteiden lisäksi on myös tässä variaatiossa tritonuksia ja pieniä sekunteja. Ne lisääntyvät varsinkin loppua kohti, samoin kuin kromaattisuuskin, vaikka välissä on aina puhtaita kvinttejä ja kvartteja. Tahdissa 40 esiintyy pieni septimi alaspäisenä, aivan kuin sekunti ylöspäisenä ei olisi ollut enää mahdollinen. Variaatio päättyy puhtaaseen kvarttiin.

Kolmas variaatio, *più mosso*, on viisitoista tahtia pitkä ja koostuu viimeistä säveltä lukuunottamatta pelkistä viulun kaksoisäänistä. Alussa yksiviivainen h-sävel pysyy paikallaan ikään kuin borduna-äänenä ja toinen ääni laskeutuu enemmän tai vähemmän säännöllisesti puolissävelaskeleittain alaspäin päätyen oktaaviin. Tästä eteenpäin sävelten väliset intervallit ovat melko pieniä, joten puhdasta kvarttia tai kvinttiä ei esiinny paljonkaan. Ja jos intervallit sattuvat olemaan suurempia, silloinkin on tritonus yleisempi. Suurta sekuntia ja pientä terssiä esiintyy jonkin verran, mutta niin on myös pienen sekunnin ja suuren terssin laita, joten tästä tuskin voi vetää johtopäätöksiä suuntaan tai toiseen.

Tahdissa 52 pysyy yksiviivainen a-sävel bordunaäänenä, seuraavassa tahdissa taas yksiviivainen h-sävel. Näissä tahdeissa, varsinkin jälkimmäisessä, on kromaattinen liike johdonmukainen matalalta eli sekunnista ylöspäin jopa nooniin. Tahdissa 53 on viimeinen kaksoisääni h^1 -cis². Tästä alkaa edestakainen liike pienissä seksteissä, kunnes päästään koodaan, jossa puhtaat kvartit hallitsevat pienten sekstien rinnalla.

ESIMERKKI 28. Tahti 53, kromaattinen liike sekunnista nooniin.



Seuraava eli neljäs variaatio, *lento*, on lähinnä rikkaasti kuvioitu ja väritetty viulufantasia. Muut äänet soittavat yksinkertaista säestystä, usein vain yhtä pitkää

ääntä. Sooloviulu aloittaa tahtinsa aina pikällä trillillä, jonka pohjasävel on kahdes-
sa ensimmäisessä tahdissa des, kolmannessa ja neljännessä as, viidennessä,
kuudennessa, seitsemännessä ja kahdeksannessa tahdissa es. Tästä on helppo
tunnistaa kvinttisuhteisuus. Trilliä seuraava koristeellinen, jopa pitkältä melismaatti-
selta ornamentoinnilta vaikuttava osuus liikkuu suhteellisen pienellä alueella, lop-
pua kohdin kuitenkin suurentaen ambitusta. Vähennettyä kvinttiä esiintyy muuta-
man kerran, tahdissa 65 päästään jopa pieneen septimiin, josta laskeudutaan des-
doorisesti alaspäin.

ESIMERKKI 29. Tahti 65, des-doorinen kulku.



Sen jälkeen ornamendoivat kuviot saavat asteikollisia piirteitä, mutta niistä ei kuiten-
kaan synny muutamaa säveltä pidempää yhtenäistä linjaa. Sävelkulut ovat enim-
mäkseen vain vihjailevia. Usein toistuva sävelkulku on sellainen, jossa on useam-
pia kokosävelaskeleita peräkkäin, joita taas seuraavat muutamat puolisävelas-
keleet.

Tahdissa 66 kvinttisuhteisten trillien sarja katkeaa es-sävelen muutuessa e-
säveleksi. Tosin etuheleenä käytetään dis-säveltä, joka enharmonisesti olisi es. Me-
lisman ambitus kohoaa asteittain. Se aloittaa pienestä terssistä, seuraavaksi se on
jo puhtaan kvintin laajuinen. Tahdissa 67 melisma pääsee jo nooniin saakka, josta
se sitten muuttuu tahtissa 68 rubatoksi, joka periaatteessa olisi kolmen tahtin pi-
tuinen, mutta koska se on vapaametrinen, se lasketaan yhdeksi ainoaksi tahdiksi.
Kahdeksan sävelen ryhmissä melisma laskeutuu kromaattisesti alaspäin siten, että
alussa ja lopussa ryhmä toistetaan kolme kertaa, niiden välissä olevien ryhmien
ensimmäinen sävel on aina edellisen ryhmän alkusäveltä sekuntia matalammalla.
Tahdissa 69 päästään koodaan, joka on kymmenen tahtin pituinen. Melisman 32-
osanuotit ovat muuttuneet neljäsosiksi ja puolinuoteiksi antaen selkeämmän käsi-
tyksen intervalleista. Kooda aloittaa vähennetyllä kvintillä, jota seuraa suuri sekunti.

Tahdeissa 71 ja 72 sekä 73 alussa on peräkkäin vain sellaisia intervaleja, jotka Bartókin määritelmän mukaan ovat unkarilaisia: puhdas kvintti, puhdas kvintti, suuri sekunti, puhdas kvartti, puhdas kvartti. Sen jälkeen seuraakin sitten pieni sekunti ja tritonus.

ESIMERKKI 30. Tahdit 69–73, intervaleja, joita Bartók piti unkarilaisina.



Tahdissa 77 on pieni seksti, jonka jälkeen sävelkulku a-gis-fis-e alaspäisenä muodostaa lyhdysen asteikon alun, jonka ambitus on ylinouseva kvartti.

Tahdista 83 alkaa viides variaatio, joka on tanssillinen allegro scherzando. Se aloittaa "epäunkarilaisesti" ylinousevalla kvartilla ja pienellä sekunnilla, joiden summa taas on puhdas kvintti. Tämä kvinttimäinen vaikutelma syntyy siitä, että ylinousevan kvartin sävelet ovat kuudestoistaosia, kun taas pienen sekunnin jälkimmäinen sävel on kahdeksasosa, eli pidempi. Tämän jälkeen intervallit ovat pieniä ja antavat kromaattisen vaikutelman. Tahdissa 86 on samantapainen ilmiö kuin alusakin, eli kahden intervallin summa jää kuulijan mieleen. Tällä kertaa kyseessä on puhdas kvartti ja pieni sekunti, joiden yhteisvaikutelma jää ylinousevaksi.

Tahdissa 87 lyhyen asteikkomaisen kulun ambitus on vähennetty kvintti, samoin kun seuraavan tahdin ensimmäinen intervalli, aivan kuten sen tahdin sävelkulun ambituskin. Seuraavan hypyn intervalli on ylinouseva kvartti, jonka jäkeisen sävelkulun laajuus on taas vähennetty kvintti. Soiva tritonus on tässä variaatiossa ilmeisen tärkeässä roolissa.

ESIMERKKI 31. Tahdit 87–89, intervaleja, jotka soivat tritonuksia.



Ylinousevan kvartin ja pienen sekunnin ryhmä aloittaa taas tahdin 90, jonka seuraavan, skaalamaisen, ryhmän ambitus on myöskin ylinouseva kvartti. Seurava tahti on lähinnä kromaattista edestakaista liikettä. Tahdissa 92 on puhtaan kvartin sisällä liikkuva kulku, jonka jälkeinen hyppy on vähennetty kvintti. Tahdin päättää ylöspäinen pieni septimi, jonka jälkimmäinen sävel on d. Seuraavan tahdin aloittaa suurta septimiä alempana oleva es-sävel, jolla kuitenkin on d etuheleenä, eli edellisen tahdin viimeisen sävelen oktaavi.

Yhden tahdin tauon jälkeen, eli tahdissa 95, sooloviulu aloittaa pienellä sekunnilla, jota seuraa ylinouseva kvartti, eli samaan tapaan kuin alussa, intervallit vain ovat päinvastaiset. Tahdissa 97 suuren terssin ja suuren sekunnin summasta tulee puhdas kvartti, seuraavassa tahdissa taas hyppynä on käytetty ylinousevaa kvarttia. Viimeisen tahdin ensimmäisen ja viimeisen sävelen välinen ero on puhdas kvintti. Sävelten välillä on osittin kromaattinen astekulku.

Kuudes eli viimeinen variaatio, comodo, alkaa trillimäisellä kuvioinnilla, joka kestää tarkkaan ottaen kahden ensimmäisen tahdin puolikkaiden verran. Trillin ensimmäistä säveltä painotetaan ja näistä ensimmäisistä sävelistä muodostuukin asteittainen kulku alaspäin. Ensimmäiset viisi säveltä viittaavat C-duuriin, jonka jälkeen mukaan tulee alennusmerkkejä. Nämä sävelet puolestaan muodostavat Bartókin suosiman luonnollisen akustisen asteikon. Perussävelenä toimii b, jonka seitsenkertaiseen toistoon ensimmäinen tahti päättyy.

ESIMERKKI 32. Tahti 105, C-duuri muuttuu luonnolliseksi asteikoksi.



Seuraavan tahdin alku on taas samanlainen kuin edellisen tahdin. Tällä kertaa ensimmäiset sävelet muodostavat kokosävelasteikon as-sävelestä fis-säveleen. Samoin tätä fis-säveltä ennakoiva, trillistä ornamientoivaksi muuttunut kulku on kokosävelkulku, joka ikään kuin painottaa tahdin alusta alkanutta kulkua. Tahdin lopussa on kaksi septolikulkua, jotka molemmat alkavat c-sävelestä. Näiden viiden ensimmäisen sävelen välillä on pelkästään kokosäveliä, jonka jälkeen seuraa puolissävel, kokosävel ja puolissävel. Kolmas tahti koostuu pelkistä c-sävelen toistoista kahdessa eri oktaavissa. Niitä seuraa neljännessä tahdissa (t. 108) ensin fis-fryyginen ja sitten g-lyydinen asteikko. Tahti päättyy siis g-säveleen. Seuraava tahti alkaa kolmea oktaavia matalammasta gis-sävelestä ja koostuu kolmesta tetrakordista ja yhdestä pentakordista, joiden välillä on aina puolissävelaskel. Tahti johtaa f-sävelellä seuraavaan tahtiin. F-sävelen jälkeen seuraa kaksi oktaavia matalampi g-sävel. Siitä lähtee asteikkokulku, joka jää melko lyhyeksi, vain kuuden sävelen pituiseksi. Näistä kuudesta sävelestä voi kuitenkin päätellä kyseessä olevan g-fryyginen moodi. Tämän jälkeen tahdissa vain toistetaan f-säveltä.

ESIMERKKI 33. Tahdit 108–110, fis-fryyginen, g-lyydinen ja g-fryyginen asteikko.



Tahti 111 on unkarilaisen tuntuinen, koska siinä käytetään ensin vain puhtaita kvartteja ja puhtaita kvinttejä. Muu osa tahtia on sävelkulku, jonka alku- ja loppusävelen

välillä on myöskin puhdas kvintti. Seuraava tahti ilmeisestikin on tarkoitettu kontrastoimaan tätä tahtia, koska sen rytmi ja sävelten suunnat ovat samanlaisia, vain intervaleja on hieman muunneltu, niin että puhtaasta kvartista tehtiin vähennetty kvintti ja puhtaasta kvintistä ylinouseva kvartti. Toinen puhdas kvartti muuttui pieneksi sekstiksi ja sävelkulun ambitus on nyt ylinouseva kvartti. Tämän muunnelman kooda on neljän tahdin mittainen kromaattinen kulku alaspäin.

Viimeistä muunnelmaa seuraa taas alkuperäinen teema, joka näin tekee toisesta osasta symmetrisen. Teema soi nyt oktaavia korkeammalla, ja alkuperäisen teeman tahtienväliset tauot on poistettu ja niiden tilalla viulu pidentää säveliä ja johdtaa näin pehmeämmin seuraavaan tahtiin.

Kolmas osa

Kolmas osa ja ensimmäinen osa muodostavat parin, jotka ovat oikeastaan toistensa variantteja, sekä muodoltaan että temaattiselta materiaailtaan. Myös kolmannen osan tonaalisena keskuksena toimii h-sävel, aivan kuten ensimmäisessäkin osassa.

Sooloviulun teema aloittaa h-säveleltä. Kyseessä on nyt kohotahdittomana ensimmäisen osan pääteeman A-osan kaksi ensimmäistä tahtia, eli ne tahdit, joissa intervallit ovat vielä pelkästään sellaisia, joita Bartók nimitti unkarilaisiksi. Vain rytmi on erilainen, tasaisempi, neljäsosia ja puolinuotteja, kun taas ensimmäisessä osassa oli pisteellistä rytmiä ja synkooppiä. Kahden ensimmäisen tahdin intervallit ovat puhdas kvintti, puhdas kvartti, suuri sekunti, puhdas kvartti, pieni terssi ja puhdas kvartti, eli vain "unkarilaisia" intervaleja. Näistä intervaleista koostuukin kolmannen osan teeman keskeinen aihe, jota sitten muunnellaan kolme kertaa pääteeman aikana. Joka toinen on fortessa ja joka toinen pianossa. Ensimmäisessä muunnelmassa ovat intervallit kaksi pientä ja yksi suuri sekunti, puhdas kvintti, suuri sekunti ja suuri terssi. Bartókin määrittelemää "unkarilaista" ovat nyt vain suuri sekunti ja puhdas kvintti. Seuraavassa variantissa soivat pieni sekunti, puhdas kvartti, pieni sekunti, suuri sekunti, pieni sekunti ja puhdas kvintti. Unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa näistä esiintyy kvarttia, kvinttiä sekä suurta sekuntia. Viimeisessä muunnelmassa on ensin suuri terssi, sitten kaksi pientä terssiä, puhdas kvartti, pieni terssi

ja suuri terssi. "Unkarilaisia" näistä ovat pienet terssit ja kvartti.

ESIMERKKI 34. Tahdit 5–12, kolmannen osan pääteema.



Tahdista 19 alkaa sama intervallikulku, joka oli ensimmäisen osan alussa A⁵. Rythmi on sama kuin kolmannen osan alussa. Kun siinä oli lainattu A:sta vain kaksi tahtia, on nyt A⁵:sta lainattu neljä tahtia. Nämä neljä tahtia muodostuvat, kuten osan alussakin, kahden tahdin ryhmistä, joita on neljä peräkkäin, eli yhteensä kahdeksan tahtia. Neljän ensimmäisen jälkeen seuraa kaksi tahtia, joiden intervallit ovat kaksi suurta sekuntia, pieni sekunti, suuri terssi, ylinouseva kvartti ja ylinouseva sekunti. Näistä enää vain suuret sekunnit ovat Bartókin määritelmän mukaan unkarilaisia. Viimeisen kahden tahdin intervallit ovat suuri terssi, kaksi pientä terssiä, puhdas kvartti, pieni terssi ja suuri terssi.

Tätä seuraa tahdista 29 alkava jakso, jossa ensin soitetaan vain gis- ja a-säveliä päällekkäin ja peräkkäin. Sitten kromatiikka muuttuu erilaisiksi kolmisoinnuiksi ja päättyy es-sävelestä alkavaan kolmeen kokosäveleeseen. Niitä seuraa taas kromaattinen kahden sävelen vaihtelu, jossa nyt soi vapaa a-kieli koko ajan taustalla. Sitten soivat taas kolmisoinnut. Tämä muistuttaa ensimmäisen osan kohtaa noin tahdin 36 paikkeilla, jolloin vapaa kieli soi mukana ja jossa oli paljon erilaisia kolmisointuja. Näissä ei ole juurikaan muuta unkarilaista kuin korkeintaan se, että talonpoikaismusiikissa säestys saattoi olla vain yhden äänen soimista mukana, jota näissäkin kohdissa toteutetaan vapaiden kielten avulla.

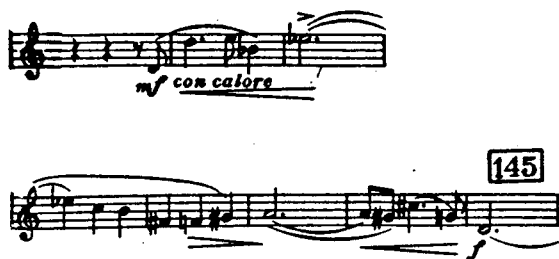
Tahdista 87 alkaa sivuteema, joka on melkein intervalliltaan ensimmäisen osan teeman kopio. Rythmi on nyt trioleina, kun taas ensimmäisessä osassa käytettiin kvintoleita. Sivuteeman intervallithan olivat erittäin suppeita ja kromaattisia. Kansanmusiikin vaikutteita etsittäessä sopisi tämän kohdan esikuvaksi korkeintaan arabialainen kansanmusiikki. Satunnaiset kvintit ja kvartit, joskus undesiimin ja

duodesiimin muodossa, antavat tonaalista tukea. Väliin mahtuu tosin myös vähennettyjä kvinttejä, jotka taas sotkevat tonaalisuuden tuntua. Tahdeissa 111 ja 112 on pelkkää säveltoistoa c-sävelellä, josta rauhaton trioliliike jatkuu johtaen tahtiin 117, jossa on taas säveltoistoa yhden tahdin verran. Tällä kertaa sävelellä g, kahdessa oktaavissa. Tahdissa 121 triolit pysäyttää ”rikkinäinen” trioli, josta ensimmäinen kahdeksasosa puuttuu. Kaksi jäljelle jäänyttä soittavat kahdessa oktaavialassa d-säveltä ja jatkavat seuraavan tahdin ensimmäiselle neljäsosalle saakka. Tästä tahdistä alkaa viimeinen trioli-kolmisointu -liike, joka loppuu tahtiin 125.

Tahdista 129 alkaa toinen sivuteema, joka on taas ensimmäisen osan kaksitoistasäveljärjestelmällisen teeman variantti. Rivin sävelet löytyvät yhtä päinvastaisista järjestystä lukuunottamatta muuten aivan samoilta kohdilta kuin ensimmäisessäkin osassa. Rivin sävelten välissä on kuitenkin paikoitellen eräänlaisia kohosäveliä, jotka johtavat rivin säveliin ja joiden aika tulee rivissä vasta myöhemmin. Tämä variantti ei siis noudata aivan yhtä tarkasti rivitekniikan sääntöjä kuin ensimmäisen osan teema, mutta silti rivi on siinä selkeästi hahmotettavissa. Bartókin rivistä löytyy ennen kaikkea erilaisia kvarteja.

Tahdista 138 alkaa kohta, joka jäljittelee edellisen teeman rytmikkäitä. Sen intervallit ovat kvarttivoittoisia, siitä löytyy sekä ylinousevia kvarteja että puhtaita kvarteja. Samoin on sekuntien laita: pieniä, suuria ja ylinousevia sekunteja.

ESIMERKKI 35. Tahdit 138–145, erilaisia kvarteja ja sekunteja.



Toinen samantapainen kohta alkaa tahdista 149. Intervalleina ovat pieni sekunti, ylinouseva sekunti, puhdas kvartti, pieni sekunti, vähennetty kvartti, pieni sekunti, puhdas kvartti, pieni terssi, vähennetty kvintti ja puhdas kvartti. Nämä molemmat aiheet loppuvat, aivan kuten toinen sivuteemakin, pitkään säveleen, joihin päädytään puhtaan kvartin kautta. Viimeinen pitkä sävel on a, jota seuraavassa kohdassa, tahdista 157 eteenpäin toistetaan neljässä eri oktaavialassa kahteen kertaan.

Tahdissa 161 alkaa nelitahtinen aihe, jonka intervallit ovat suuri terssi, suuri nooni, kaksi puhdasta kvarttia ja vähennetty kvintti, joka päättyy e-sävellelle. Seuraavassa alkaa viiden tahdin säveltoisto f-sävelellä, joka on oktaavin ja suuren septimin päässä edellisestä e-sävelestä. Säveltoiston jälkeen alkavat jo edellisistä tahdeista tuttu trioliliike. Tahdista 171 löytyy c-miksolyydinen kulku, joka toistuu seuraavassa tahdissa. Triolit loppuvat asteikon b-sävelelle, jota toistetaan neljän tahdin ajan trioleina. Tahdista 177 jatkuvasta trioliliikkeestä löytyy f-miksolyydinen kulku. Seuraavan tahdin astekulun voisi tulkita e-hypofryygiseksi, mutta kahdeksas sävel ei olekaan e vaan es. Tämä kohta loppuu es-sävelen toistolle, kunnes taas alkaa trioliliike.

ESIMERKKI 36. Tahdit 177–181, f-miksolyydinen, e-hypofryygisen alku.

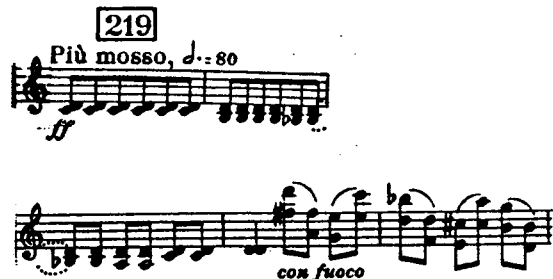


Tahdista 187 löytyy jälleen f-hypofryyginen kulku, tällä kertaa yksiselitteisesti. Tahdissa 189 on as-doorinen alaspäinen astekulku. Sitä seuraa pieni sekunti ylöspäin ja suuri septimi alaspäin, josta lähtee liikkeelle B-duuri -astekulku. Sitä seuraa a-hypofryyginen astekulku tahdissa 191. A-sävelestä laskeudutaan kahden tahdin ajan kromaattisesti sävelelle f, josta nousee puhdas kvartti ja laskeudutaan pieni nooni. Tästä a-sävelestä lähtee kaksi kokosäveltetrakordia ja yksi kokosävelpentakordi ja kolme kokosäveltä ylöspäin.

Tahdissa 199 jo alkanut edestakainen kromaattinen liikehdintä jatkuu vapaan e-kielen soidessa taustalla. Tahti 202 on erittäin unkarilainen intervalliensa suhteen: suuri sekunti, neljä pientä terssiä, suuri sekunti, kaksi pientä terssiä. Samanlaisia intervaleja toistuu aina silloin tällöin seuraavassa, suurin osin kolmisoinnuilta vaikuttavassa osiossa.

Tahdissa 219 sooloviulu toistaa tahdin ajan suurta sekuntia c-d kahdeksasosina. Vapaa d-kieli jää soimaan ja intervalli lajenee. Päästyään puhtaaseen kvartiin intervalli palaa sekunnin kautta priimin.

ESIMERKKI 37. Tahdit 219–222, intervallin laajeneminen ja supistuminen.



Tästä alkavat kahden legatossa soitetut sekstit kaksoisääninä. Välillä ne keskeyttävät äskeisen kaltaiset pariäänelliset kahdeksasosat, jotka nyt alkavat oktaavista ja pienenevät pieneen sekstiin. Tahdissa 234 legaton matalamman kaksoisäänen intervalli onkin kvintti ja toinen seksti.

Tahdista 260 alkaa kertausjakso. Käytössä ovat täsmälleen samat intervallit kuin ensimmäisenkin osan repriisissä, eli pääteeman peili. Pääteeman päätyttyä neljän tahdin jälkeen alkaa tahdissa 265 teeman intervaleilla leikkittely. Ensin on puhdas kvartti, vähennetty kvintti ja pieni sekunti. Sitten sama toistuu oktaavia alemmaa. Tämä viimeisin versio taas jatkuu toisenkin kerran tkaksinkertaistaen aika-arvonsa. Tästä alkunsa saanut kahdeksasosaliike jatkuu ylöspäisenä, kunnes tahdissa 274 kertausjakson pääteeman alku saa jatkon. Intervallit ovat "unkarilaisia" vähennettyä kvinttiä ja pientä sekuntia lukuunottamatta: suuri sekunti, puhdas kvartti, suuri sekunti, vähennetty kvintti, pieni sekunti, puhdas kvartti, pieni terssi, puhdas kvartti. Tahdista 278 alkaa samanlainen intervaleilla leikkiminen kuin teeman alunkin yhteydessä. Bartók on merkinnyt, että vapaata a-kieltä tulee käyttää aina kun se on mahdollista. Koko tämän ajan, eli tahdista 260 tahtiin 285, ensimmäiset viulut soittavat h-säveltä tremolossa.

Tämä kehittelevä osa johtaa tahtiin 287, josta alkaa teeman loppu. Tämä loppu on kymmenen tahtia pitkä ja se johtaa a³:sta alaspäin, toonikaan, joka on h. Aiheen ensimmäiset intervallit ovat suuri sekunti ja puhdas kvartti, mikä on perusunkarilainen intervalliyhdistelmä. Puhdas kvartti, pieni terssi ja suuri sekunti esiintyvät huomattavan useasti näin lyhyen aiheen aikana.

Tahdit 320 ja 321 jäljittelevät pääteemaa sen oikeassa muodossa, joka esiintyy esittelyjaksossa. Oktaaviala on korkeampi kuin ennen, mutta intervallit ovat yhä

samat. Viisi tahtia pitkän g-sävelen jälkeen tulee toinen pääteeman jäljitelmä, jossa ennen laajat intervallit ovat supistuneet sekunnin kokoisiksi. Taas seuraa viiden tahdin pitkä ääni. Samaa kaavaa seuraa myös tahdin 332 teemanjäljitelmä. Nyt pitkä sävel on kuitenkin seitsemän tahtia pitkä. Se johtaa tämän aiheen loppuun, joka on eräänlainen kadenssi. Sooloviulu soittaa kolmiääniä, joiden keskinäiset intervallit ovat kvinttejä ja sekstejä.

Tahdista 400 alkaa kertausjakson sivuteema, joka on pelkistetty ensimmäisen osan kertausjakson sivuteemasta. Aivan samoin oli menetelty esittelyjaksossakin. Sivuteema on esittelyjakson sivuteeman tapaan kromaattinen, mutta erona esittelyjakson sivuteemaan on sen ylöspäinen tendenssi. Tahdissa 411 on melodinen h-molli ylöspäisenä. Sivuteema johtaa tahtiin 423, jossa viulu soittaa oktaaveja legatoissa. Oktaavien väli on joko suuri tai pieni sekunti. Näiden jälkeen, tahdista 431 eteenpäin, oktaavit ovat vaihtuneet trioleiksi, jotka muodostuvat suuresta septimistä ja pienestä sekunnista. Tahdissa 447 alkaa kuudestoistaosaliike, jossa ensimmäisten sävelten välillä on oktaavi ja kaksi muuta ovat säveltoistoa. Itse oktaavien välit vaihtelevat pienestä sekunnista aina puhtaaseen kvarttiin.

Tahdissa 463 oktaavit muuttuvat pariääniksi, joiden laajuus on useimmiten suuri seksti ja pieni seksti vierekkäin. Niiden lisäksi esiintyy pientä ja suurta terssiä, puhdasta kvarttia sekä puhdasta kvinttiä.

ESIMERKKI 38. Tahdit 463–464, pariääniä seksteissä.



Tahdissa 482, yhdeksän tahdin tauon jälkeen, sekstit jatkuvat saaden nyt enemmän etumerkkejä. Tahdissa 503 pariäänit muuttuvat kvinttoleiksi, mutta intervalleina sekstit pysyvät. Jos ei muuten, niin ainakin enharmonisesti. Tämä johtaa kromaattiseen alaspäiseen pariäänikulkuun, jossa pariäänit muodostavat sekstin. Seuraa kuusi tahtia pitkä suuren sekunnin soitto pitkänä äänenä, jonka jälkeen sooloviulu soittaa trilleinä E-duuri kolmisoinnun, joka päättyy dominantille eli h-sävelelle. Tästä löytyi kolmannen osan tonaalinen keskus, jota seuraakin kadenssinomainen H-

duuriasteikko. Asteikkokulkua seuraa kromaattinen laskeutuminen fermaateille. Fermaattien aikana viulu soittaa kahta kaksoisäänioktaavia trillinä. Oktaavien intervalliero toisiinsa on puhdas kvartti.

Tahdissa 536 alkaa kulku, jota parempaa esimerkkiä Bartókin suosimille kvarteille tuskin löytyy. Intervallit ovat: seitsemän peräkkäistä puhdasta kvarttia, vähennetty kvartti, ylinouseva kvartti, yksitoista peräkkäistä puhdasta kvarttia, suuri sekunti, puhdas kvartti, suuri sekunti, puhdas kvartti.

ESIMERKKI 39. Tahdit 536–544, erilaisia kvarteja.



Tahdista 556 eteenpäin sooloviulu soittaa viisi tahtia d-ääntä trioleina ja jatkaa sitten astekulkuna, paikoitellen jopa kromaattisena, edestakaisin päätyen g-sävelelle, jota se toistaa kolme tahtia. Tämän jälkeen asteittainen kulku johtaa c-sävelelle. Tätä säveltä edeltävä kulku voisi olla d-doorinen, mutta siitä puuttuu kahdeksas sävel. C-säveleltä trioliliike kulkee miksolydydistä skaalaa muistuttavan astekulun kautta a-sävelelle, jota ei jäädä toistamaan. Monitulkintaiset astekulut jatkuvat, tahdista 582 eteenpäin on kuitenkin selkeä G-duuri -kulku, jota seuraa G-duuri -kulku kvinteissä.

Tahdissa 594 on triolikulku, jonka intervallit ovat puhdas kvintti, puhdas kvartti, suuri sekunti, kolme puhdasta kvarttia ja suuri sekunti.

ESIMERKKI 40. Tahti 594, unkarilaisessa talonpoikaismusiikissa esiintyviä intervaleja.



Sen jälkeen seuraa alaspäinen nelisointu trillattuina puolinuotteina ja neljäsosina,

joista muodostuu vähennetty vähennetty septimisointu. Sitä seuraa trioliliike, jossa oktaavilla, sekunneilla ja kvarteilla on dominoiva rooli. Se päättyy taiteihin 606-608, joissa on pisteellisinä neljäsosina seuraavat intervallit: suuri sekunti, kaksi puhdasta kvarttia ja suuri sekunti. Tahdissa 609 on c-doorinen asteikko, joka toistuu vielä kaksi kertaa taukojen erottelemana. Sitten seuraa d-aiolinen asteikko ja f-jooninen asteikko. Teos loppuu trioliliikkeeseen, joka alkaa oktaaveina ja jossa viimeiset kolme tahtia ovat pelkkiä suuria sekunteja ja puhtaita kvartteja.

Kävin sooloviulun osuuden näin tarkasti läpi, koska orkesterin soittimet noudattavat hyvin pitkälti samoja intervaleja ja tonaaliteettivaihtoehtoja kuin viulukin. Hyvänä esimerkkinä kvarttien käytöstä moniäänisessä tekstissä on ensimmäisen osan tahti 89, käyrätorvien äänissä. Tässä ensimmäinen käyrätorvi soittaa g-säveltä, kolmas kvarttia alemmaa, eli d-säveltä ja toinen oktaavia ja kvarttia alemmaa, eli a-säveltä. Tämän jälkeen alin ääni jää urkupisteeksi ja ylemmät kaksi jatkavat kvarteissa soittaen samaa rytmiä.

Toisen osan tahdissa 42 alttoviulut soittavat melodisena unkarilaisen talonpoikaismusiikin suosimaa seksti-kvartti -sointua

ESIMERKKI 41. Tahdit 41–42, seksti-kvartti -sointu.



Viulukonsertosta löytyy erittäin runsaasti juuri niitä intervaleja, joita Bartók kutsui unkarilaisiksi, viitaten näin monivuotiseen työhönsä talonpoikaismusiikin tutkijana. Tässä työssään hän tutki, kuinka unkarilainen talonpoikaismusiikki eroaa muiden maiden kansanmusiikista. Vaikka puhtaita kvartteja ja kvinttejä esiintyykin unkarilaisessa musiikissa runsaasti, ei se tietenkään tarkoita, että mikä tahansa puhtas kvintti tai kvartti missä tahansa musiikissa olisi unkarilainen intervalli. Yleisessä tiedossa on, että primitiivisessä musiikissa yleensäkin pieni terssi ja suuri sekunti esiintyvät useammin kuin muut intervallit. Näiden intervallien Bartók havaitsi esiin-

tyvän unkarilaisessa musiikissa usein ja johtavan juurensa pentatoniikasta ja pentatonisista käänteistä. Pentatoniikasta johtuu myös puhtaan kvintin yleisyys.

Määritellesään “unkarilaisia” intervaleja Bartók varmasti otti huomioon sellaiset seikat kuin esimerkiksi kontekstin, jossa intervalli esiintyy. Siirtäessään unkarilaisia piirteitä niiden omasta kontekstistaan aivan uuteen ympäristöön, nimittäin uuteen unkarilaiseen taidemusiikkiin, Bartók eräällä tavalla teki näistä intervaleista unkarilaisia piirteitä, vaikka niitä esiintyy yleisesti muissakin musiikeissa. Toisaalta taas hän koki omansa ja Kodály'n musiikin luonnollisina ympäristöinä unkarilaisille piirteille, koska heidän musiikkinsa oli tarkoitus olla luonnollinen jatke unkarilaiselle talonpoikaismusiikkiperinteelle. Kun siis tarkastellaan Bartókin teoksia siltä kannalta, ovatko unkarilaiset piirteet siirtyneet hänen sävellyksiinsä, voidaan näitä huomattavan usein toistuvia intervaleja pitää unkarilaisena perimänä.

6.2.2 Harmonia

Bartókin harmonian käyttöä on tutkittu ja analysoitu jo useaan otteeseen, joten jätän sen analysoimiselle tässä vähemmän tilaa. Erityisen unkarilaisen harmoniasta tekee polymodaalisuus ja pentatoninen harmonisointi. Ernő Lendvai on havainnut Bartókilla runsasta nk. modaalisen dominantin käyttöä. Modaalinen dominantti syntyy, kun lasketaan toonikasta kokosävelaskel ylöspäin. Tämä on miksolyydisestä moodista alkunsa saanut tapa, joka on kansanmusiikin kadensseissa melko suositua. (Lendvai 1983, 144.) Esimerkiksi Lendvai ottaa viulukonserton ensimmäisen osan alun, jossa harppu aloittaa soittamalla H-duuri kolmisointua. Tämä toonikasointu vaihtelee sen jälkeen oman modaalisen dominanttinsa kanssa, jonka pitäisi loogisesti olla Cis^7 , jonka perussävel on kokosävelaskeleen H-duurin perussävelen yläpuolella. Näin on myös partituurissa, jossa H-duurisointu vuorottelee Cis^7 -soinnun kanssa. Lendvai kuitenkin sanoo H-duurin kanssa vuorottelevan soinnun olevan A^7 , mikä ei ole täysin loogista partituuriin nähden, eikä myöskään hänen määrittelemänsä modaalisen dominantin suhteen, koska a-sävel sijaitsee h-sävelen alapuolella.

ESIMERKKI 42. Viulukonserton 1. osa, taudit 1–6, modaalinen dominantti.



Viulukonsertossa on myös muita kohtia, joissa esiintyy tällaista modaalista dominanttia.

Kansanmusiikista on saanut alkunsa myös Bartókin ahkera seksti-kvartti -soinnun käyttö. Viulukonserton toisen osan melodia alkaa toisessa tahtissa G-duurissa. Toisen osan lopettava melodia taas päättyy g-pohjaiselle kvartti-seksti -soinnulle. Tämän voi havaita myös siitä, että Bartók suosii intervaleja, jotka johtavat kvartti-seksti -soinnun syntyyn. Toisen osan lopussakin kyseessä ovat sekunnit ja kvartti, jotka muodostavat soinnun.

ESIMERKKI 43. Viulukonserton 2. osa, tahti 127, g-pohjainen kvartti-seksti -sointu.



Toisen osan teeman ja ensimmäisen muunnelman välissä orkesteri toistaa teeman lopun. Tässä kohtaa kuulijalle tulee automaattisesti tunne, että harmonia on unkarilainen. Kyseessä on eräänlainen kvarttikierro. Melodiaa säestävät soinnut ovat $A^7-D^7-G^7-C^7-F^7-B^7-Es^7-As^7$. Näin unkarilainen melodinen kvartti ja pentatoniikan melodinen septimi luovat yhdessä harmonian. Sointu vaihtuu kaiken lisäksi joka neljäsosalla, jolloin se herättää vielä enemmän huomiota, kuin jos harmoninen rytmi olisi hitaampi.

Jokaiselle melodiselle sävelelle voidaan luoda oma sointunsa tai sitten yksi sointu voi vallita jopa useamman kymmenen tahtin ajan. Kuten Bartók on itse todennut, ei hänen ja Kodály'n musiikissa harmonialla ole läheskään sama arvo kuin

melodialla. Harmonia syntyi melodian intervaleista. Kansanmusiikin vaikutuksessa Bartók ja Kodály muuttivat romantiikan käsityksen päinvastaiseksi ja antoivat melodialle pääroolin.

6.2.3 Rytmi ja tahtilajit

Ensimmäinen osa

Ensimmäinen osa alkaa 4/4 -tahtilajissa. Välillä esiintyy myös 3/2 -tahtilajia, mutta 4/4 -tahtilaji hallitsee selkeästi. Harpun aloitus, joka kulkee tasaisissa neljäsosissa, antaa kuulijan ensin kokea pulssin, jonka päälle aletaan rakentaa pääteemaa. Unkarilaisen rubato-melodian katsotaankin saaneen alkunsa tasaisesta (kahdeksasosa-) rytmistä. Aika-arvot kaksinkertaistamalla saatiin hidas melodia, joka kulkee tasaisissa neljäsosissa. Läpi koko ensimmäisen osan hallitsee tällainen tasajakaisuus, niin neljäsosissa, kahdeksasosissa kuin kuudestoistaosissakin. Usein tätä pulssia on luomassa harppu.

Pääteema on paitsi intervaleiltaan myös rytmiltään unkarilainen. Teeman rytmi koostuu suurimmilta osin erilaisista pisteellisistä rytmeistä sekä synkoopeista. Tahdissa 48 ensimmäiset viulut imitoivat pääteemaa. Tässä muunnelmassa ensimmäinen kuudestoistaosanuotti on saanut aksentin, ikään kuin korostamaan pisteellistä luonnettaan. Tahdissa 1, eli A-osan lopussa esiintyvä rytmi voidaan myös supistaa synkkoopiksi. Toisaalta, jos viimeinen neljäsosa, nopea aihe, joka johtaa A'-osaan, otetaan pois, jää jäljelle vanhan tyylin säkeenlopetusrytmi. Unkarilaisen tyylin mukaan sama lopetusrytmi toistuu jokaisen A-osan lopussa, eli myös A⁵-osan ja koko pääteeman lopettavassa A-osassa. Tämä on tavallista silloin, kun kyseessä on AA⁵BA -rakenne, kuten tässä (Petersen 1971, 166). Lopetusaihe jakautuu kahdelle tahdille, mutta ne yhdistämällä saadaan tulokseksi sama vanhalle tyyllille tyypillinen rytmi.

ESIMERKKI 44. Viulukonserton taudit 21–22 ja vanhan tyylin rytmi (vrt.esimerkki 2).



Pääteeman B-osan rytmi voidaan myös johtaa vanhan tyylin rytmistä

ESIMERKKI 45. Viulukonserton sooloviulun tahti 15 ja vanhan tyylin rytmi (vrt. Bartók 1965, 46).



Tahdissa 11 klarinetit soittavat epäunkarilaista rytmiä, mutta jo tahdissa 15, eli pääteeman B-taitteen aikana, oboet soittavat rytmiä, joka on tyypillinen unkarilaiselle talonpoikaismusiikille.

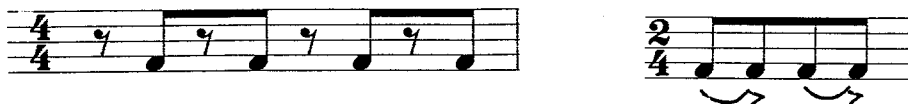
ESIMERKKI 46. Viulukonserton oboen tahti 15, unkarilaisen tyylinen rytmi.



B-osat ovat perinteisestikin nopeampia rytmeiltään kuin A-osat.

Tahdeissa 92, 94 ja 95 soittavat puupuhaltimet ja jouset tremoloa ja nopeaa triolia, joka on verrattavissa edellä mainittuun talonpoikien tapaan soittaa huilua. Näiden kanssa vuorotteleva sooloviulu doittaa nopeita ja aksentoituja kvintoleita, jotka niinkään sopivat tähän samaan tyyliin. Tahdista 96 eteenpäin säestävät jousisoittimet soittavat vastarytmiä, joka painottaa joka toista kahdeksasosaa. Tämä rytmi on syntynyt selvästi legényes-rytmin vaikutuksesta.

ESIMERKKI 47. Viulukonserton 1. osa, tahti 96 ja legényes-rytmi (vrt. esimerkki 12).



Tahdissa 98 on sooloviululla rytmikuvio, jonka voi johtaa vanhan tyylin rytmistä. Bartók tosin on todennut tämän seitsentavuisen rytmin kuuluvan kansainväliseen primitiiviseen rytmiiikkaan, mutta samalla se on se rytmi, jota yleisesti pidetään kaikkein unkarilaisimpana.

ESIMERKKI 48. Viulukonserton 1. osa, tahti 98 ja seitsentavuinen rytmi (vrt. esimerkki 5).



Tahdissa 107 jouset ja puupuhaltimet soittavat kaanonissa rytmiä, joka kuulostaa "unkarilaiselta" mutta joka pitäisi varmaankin laskea joko sekatyylisiin tai jopa kansanomaiseen tyyliin kuuluvaksi.

ESIMERKKI 49. Viulukonserton 1. osa, tahti 107 ja sekatyylin rytmi (vrt. esimerkki 8).



Samoin on tahdissa 160, jossa sooloviulu soittaa nopeaa, kvartin alueella pyörivää kuudestoistaosaliikettä.

Tahdissa 162 puhaltimet soittavat synkooppiä ja tasarytmiä yhdistellen niitä. Samoin tekevät rummut, mutta juuri päinvastoin yhdistellen. Tämänkin kaltaiset rytmit voidaan johtaa Bartókin määrittelemän vanhan tyylin rytmistä.

Toinen osa

Toinen osa alkaa 9/8 -tahtilajissa. Sooloviulun tema on selkeästi kansanlaulumainen, mutta sitä on ensin vaikea saada sovellettua Bartókin esittelemiin rytmeihin. Bartók mainitsee kuitenkin seuraavanlaisen rytmin, jonka kautta tämän teeman voi tulkita unkarilaiseksi. Hän huomautti, että valmiisiin rakenteisiin voitiin lisätä samankaltaisia elementtejä, ikään kuin kertauksia, jatkamaan rakennetta. Tällaiset elementit olivat joko huudahduksia tekstin lomassa tai sitten jonkin elementin kertausta.

ESIMERKKI 54. Viulukonserton 2. osan alku ja sekatyylin rytmi (vrt. esimerkki 8a).



Tosin tämän kohdan selkeä kolmijakoisuus ei tunnu unkarilaiselta. Unkarilaisessa-kin kansanmusiikissa esiintyy jonkin verran kolmijakoisuutta, mutta vain yhdessä tasajakoisuuden kanssa. Jos melodia pysyy koko ajan kolmijakoisuudessa, on kyseessä läntinen vaikutus. Toisaalta tässä melodiassa pitkien äänten ja taukojen kautta syntyy tunne parlando-rubato -rytmistä, jossa iskun rajaa on pyritty hälventämään.

Sama efekti syntyy myös toisessa muunnelmassa, jossa tahtilaji vaihtuu kesken melodian 8/8 -tahtilajista 6/8-, 5/8- sekä 9/8 -tahtilajiin. Tahdissa 30 oleva rytmi on 5/8 -tahtilajissa, mutta se voidaan jakaa seuraaviin tahteihin:

ESIMERKKI 55. Viulukonserton 2. osa, tahti 30 ja sekatyylin rytmi (vrt. esimerkit 1b ja 8a).



Tällöin 2/4 ja 3/4 on liitetty peräkkäisiksi tahdeiksi. Näin tapahtuu useissa sekatyylin melodioissa. Sekä 5/8- että 7/8- tahtilajit ovat mahdollisia unkarilaisessa talonpoikaismusikissa, mutta silti harvinaisia.

Kolmannessa muunnelmassa käytetään niin ikään monia eri tahtilajeja. Nyt mukaan tulee uutena edellä mainittu 7/8-tahtilaji. Tämä on se tahtilaji, jossa bulgarialainen rytmi esiintyy usein. Bulgarialaisen rytmin pulssi kulkee joko kahdeksasosissa tai kuudestoistaosissa. Tässä kyseessä on kahdeksasosa tahtilaji, mutta itse rytmi kulkee kuudestoistaosissa. Esimerkin rytmi voidaan jakaa $2/8+3/8+2/8$. Tätä tahtilajia esiintyy vain kerran koko muunnelman aikana, tahdissa 47.

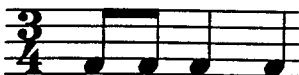
ESIMERKKI 56. Bulgarialainen rytmi, viulukonserton 2. osa, tahti 47.



Kolmas osa

Kolmas osa liikkuu ennen kaikkea kolmijakoisessa rytmissä, minkä vuoksi on vaikea löytää siitä erityisen unkarilaisia rytmejä. Vain muutamassa kohdassa tahtilaji vaihtuu tasajakoiseksi ja silloinkin vain yhden tahdin ajaksi. Unkarilaista kolmijakoisuutta edustaa mm. seuraava rytmi tahdissa 289:

ESIMERKKI 57. Viulukonserton 3. osa, tahti 289 (vrt. esimerkki 8a).



Myös kolmannessa osassa esiintyy melko runsaasti Bartókin määrittelemää epäunkarilaista pisteellistä rytmiä, esimerkiksi tahdista 297 lähtien.

Koko osan ajan, mutta erityisen selkeästi sooloviululla tahdista 536 eteenpäin, esiintyy kolmijakoista rytmiä, joka voitaisiin muuntaa pisteelliseksi tempoa nopeuttamalla.

ESIMERKKI 58. Viulukonserton 3. osa, tahdit 536–537 ja vanhan tyylin rytmi (vrt. esimerkki 3a).



Samoin on myös pisteellisten neljäsosien laita. Tahdissa 606 niille on annettu vielä esitysmerkintä *sostenuto et largamente*. Tällöin vertauskohteena voidaan käyttää talonpoikaismusiikin neljäsosanuottien käyttöä.

6.2.4 Muita unkarilaiseen talonpoikaismusiikkiin viittaavia piirteitä

Primitiivisiksi elementeiksi luetaan sellaiset piirteet kuten suppeat intervallit, rytmien toisto ja voimakkaat dynaamiset muutokset. Intervallien suppeus on jo todettu edellä. Viulukonsertossa on useita kohtia, joissa vallitsevat sekunnit ja terssit. Tällöin syntyy pentatonisia käännöksiä, joiden intervallit ovat suuri sekunti ja pieni terssi. Mutta kuten jo edellä totesin, ovat nämä intervallit tyypillisiä useimpien kulttuurien kansanmusiikille. Bartókin käyttämä kromatiikka luonnollisesti ylittää talonpoikaismusiikin käyttämän kromatiikan määrän. Tällöin on ainakin osaksi impulssina toiminut edellä mainittu, jo itsessään suppeiden intervallien diminuointi.

Rytmien jo melkein mekaanisen tuntuista toistoa esiintyy paljon ja koko viulukonserton ajan. Sen efekti vain korostuu koko orkesterin soittaessa samaa rytmiä useamman tahdin ajan. Viulukonsertossa usein esiintyvät kaanonit saattavat paikoitellen sotkea rytmien monotonisuutta.

ESIMERKKI 59. Viulukonserton 1. osa, tahti 267, toistuvat rytmit kaanonissa.

Dynaamisia vaihteluja esiintyy paljon. Usein tahdin lopussa on pianissimo ja vieläpä perdendo, jonka jälkeen alkaa forte. Tässä täytyy kuitenkin ottaa huomioon se, että useat dynaamiset merkinnät kehottavat orkesteria soittamaan hiljempaa, jotta sooloviulu kuuluisi. Kun taas orkesteri soittaa yksin, se saa luvan soittaa voimakkaammin. Dynaamiset erot orkesterin ja sooloviulun välillä ovat paikoitellen kuitenkin yllättävän suuria. Sooloviulun soittaessa forte marcato (ensimmäinen osa, tahdistista 56 eteenpäin) on orkesterilla pianissimo ja jopa con sordino ja sul ponticello. Ehkä näiden tarkoitus on kuitenkin korostaa äänenvärejä ja luoda erilaisia sävyjä. Tällaisessa tapauksessa dynaaminen efekti on vaikuttava, kun fortessa soittaneelle sooloviululle tulee yllättäen tauko ja jäljelle jää pianissimossa soittava orkesteri.

Ensimmäisessä osassa, tahdissa 91, sooloviulu soittaa pianossa. Tämän lisäksi viimeinen sävel on kahdeksasosa huiluääni ja tulee soittaa perdendo. Kyseessä on e-sävel, joka on oktaavin ja puolen sävelaskeleen päässä seuraavan tahdin aloittavasta f-sävelestä. Tämä hiljaisen häviävä "johtosävel" johtaa f-säveleen, joka soitetaan fortessa ja korkeassa oktaavialassa. Lisäksi orkesterilla on samankaltainen dynamiikka: tahdin lopussa pianissimo ja seuraavan alussa tremolossa soitettava forte. Tahdissa 159 ja 160 on samanlainen ilmiö sooloviulun soittaessa yksin. Tällöin myös lempeämmältä kuulostavat kahdeksasosatriolit vaihtuvat hurjiksi kuudestoistaosiksi.

Ensimmäisen osan dynamiikka vaihtelee kolmikertaisesta pianosta nelinkertaiseen forteen. Mezzopianoa ja mezzoforteä esiintyy suhteessa muihin dynamiisiin merkintöihin vain harvoin. Toisessa osassa mezzo-dynamiikkaa esiintyy jo

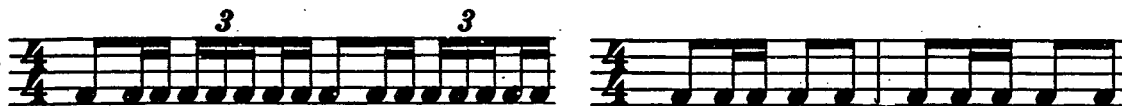
enemmän. Dynamiikka vaihtelee kolminkertaisesta pianosta kaksinkertaiseen forteen. Kolmannessa osassa dynaamiset vaihtelut tapahtuvat kolminkertaisen pianon ja kolminkertaisen fortin välillä.

6.2.5 Instrumentaalimusiikin imitointi

Ensimmäisen osan tahdissa 25 ja 30 on nopea kuudestoistaosaliike kahden legatossa, mikä on talonpoikaisviululle tyypillinen kuvio. Tahdissa 36 vapaat kielet soivat mukana, jolloin taas syntyy borduna-efekti.

Saman osan tahdissa 64 ja 65 esiintyy hieman koristeltuna kampiliiran suosima rytmi.

ESIMERKKI 60. Viulukonserton 1. osa, tahti 64 ja kampiliira-rytmi (vrt. esimerkki 10).



Tahdissa 176 esiintyy klarinetin soittamana säkkipillin suosima rytmi. Tämä ei varmaankaan ole yhteensattumaa, sillä Bartók antoi klarinetille usein säkkipilli-roolin.

ESIMERKKI 61. Viulukonserton 1. osa, tahti 176 ja säkkipillin rytmi (vrt. Bartók 1976, 247).



Kolmannen osan tahdissa 260 on erityisen selkeä esimerkki siitä, kuinka klarinetille on annettu talonpoikaismusiikkien viittaava ääni: se soittaa trioleita kiertäen asteikkoja ylös ja alas puhtaan kvartin alueella. Tämä kestää yhdeksän tahdin ajan ja jatkuu taas tahdistä 274. Samankaltainen kohta on tahdeissa 510-515.

Talonpoikaismusiikissa kahden viulun soittaessa yhtä aikaa saattaa syntyä saman sävelen eri kromaattisia muunnelmia yhtäaikaisesti. Tällainen tapaus on esimerkiksi ensimmäisen osan tahdissa 16. Sellot ja kontrabassot soittavat koko tahdin ajan säveltä c, kun taas sooloviulu soittaa kolmeen otteeseen saman tahdin aikana cis-säveltä.

ESIMERKKI 62. Viulukonserton 1. osa, tahti 16, c ja cis yhtäaikaisena (ks. 5.5).

The image shows a musical score for measure 16 of the first movement of a Violin Concerto. The score is arranged in six staves. The top staff, labeled 'S. Vla.', contains a complex melodic line with a trill-like ornamentation. The second staff, 'Vla. I', and the third staff, 'Vla. II', are empty. The fourth staff, 'Vla.', contains a sustained C note. The fifth staff, 'Vcs.', and the sixth staff, 'D. B.', also contain a sustained C note. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

Instrumentaalisessa talonpoikaismusiikissa on erityisen paljon ornamentointia. Tämän kaltaisia esimerkkejä viulukonsertosta löytyy paljon, mutta varsinkin toinen osa on leimaavan ornamendoivaa. Myös ensimmäisen osan ensimmäinen sivuteema kvintoleineen antaa ornamendoivan tunnun. Poikkihuilu soittaa usein korkeassa oktaavialassa ja ornamendoiden, mikä on talonpoikaismusiikille tyypillistä. Joskus sen korvaa jopa piccolo, jolloin efekti on vieläkin voimakkaampi.

Puhallinsoitinten kiertävä liike lasketaan kansamusiikille tyypilliseksi piirteeksi. Esimerkkinä tästä on mm. ensimmäisen osan tahti 213, jossa samaa liikettä soitetaan useammassa äänessä. Kaiken huippuna soi poikkihuilu korkeassa oktaavialassa. Jouston tremolo ja celestan trilli lasketaan niinkään kansanmusiikillisiin piirteisiin. Jouston tremoloa esiintyy erittäin paljon koko teoksen ajan. Celestalta löytyy tremolo-kohta kolmannen osan tahdistä 260 alkaen tahtiin 282 saakka, mutta varsinaista trillä ei viulukonsertossa esiinny.

6.2.6 Tulkinta ja artikulaatio

Bartók totesi länsimaisen nuottikirjoituksen olevan puutteellinen uuden unkarilaisen taidemusiikin ilmaisemista varten, minkä takia hän näki tarpeelliseksi käyttää useita eri tempomerkintöjä ja artikulaatio-ohjeita voidakseen tuoda tahtomaansa paremmin ilmi nuottipaperilla.

Artikulaatio-ohjeita ovat esimerkiksi hakaset nuottien päällä, kuten ensimmäisen osan tahdissa 363, alttoviulujen ja sellojen äänissä. Tässä esimerkissä niitä jopa seuraa suoraan glissando seuraavassa tahdissa. Sooloviululla taas on portamento-merkit neljäsosien päällä.

ESIMERKKI 63. Viulukonserton 1. osa, tahti 363, erilaisia artikulaatio-ohjeita.

The image shows a musical score for five staves, labeled S.Vla., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vca. The score is for measure 363. Above the staves, the tempo markings are "allarg. . . . molto , .Vivace, ♩ = ca. 140". The S.Vla. staff has a dynamic marking of *mf*. The Vln. I and Vln. II staves have dynamic markings of *ff*. The Vla. staff has a dynamic marking of *pp* and a "gliss." marking. The Vca. staff has a dynamic marking of *pp* and a "div. Gliss." marking. The score shows various articulation markings, including accents and slurs, and dynamic markings like *mf*, *ff*, and *pp*.

Muuttamalla sooloviulun jousitusta tahdissa 365 siten, että kuudestoistaosien neljän sävelen legatosta tulee kolmen sävelen legato, ja panemalla viimeisen kuudestoistaosan alle piste artikulaatio muuttuu jälleen. Erilaiset aksentit ja portamentot toistuvat jatkuvasti läpi koko teoksen. Bartók määrää joissain kohdissa myös sen, missä kohtaa jousta milloinkin tulee soittaa tai mitä kohtaa palikasta lyömäsoittajan tulee käyttää. Tällä on vaikutusta niin artikulaatioon kuin äänensävyynkin. Rubaton tuntua antavia fermaatteja ei esiinny niin usein kuin luulisi. Ilmeisesti Bartók sitoo mieluummin nuotteja tahtiviivojen yli tai muuttaa kokonaan esitysmarkintää.

Bartók oli erittäin tarkka siitä, että pystyi antamaan eri kohdille erilaisen äänensävyyn. Juuri äänensävyjen takia hän piti keräysmatkoillaankin fonografia kor-

vaamattomana. Col legno, con sordino, sul tasto ja sul ponticello ovat tyypillisiä ohjeita, jotka vaikuttavat äänenväriin ja toistuvat usein viulukonsertossa. Äänenväriin monipuolisuudesta on hyvä esimerkki ensimmäisen osan tahdissa 165, ensimmäisissä viuluissa. Ne soittavat vapaata d-kieltä, jolla jo muutenkin on täysin erilainen äänenväri kuin kiinnipainetulla kielellä. Tätä ääntä soitetaan tremolossa ja vielä sul ponticello.

Ensimmäisen osan tahdissa 266 sooloviulu soittaa korkeita ääniä matalilta kieliltä, jolloin äänensävy tummuu. Näin saadaan myös aikaiseksi pidempi glissando. Saman osan tahdissa 273 äänenväriin saadaan vaihtelevuutta soittamalla samaa aihetta eri oktaavialoissa. Heti sen perään sooloviulu soittaa ennen varsinaisia säveliä oktaavia alemmaa etuheleitä, jotka myöskin antavat oman äänensävynsä ja muistuttavat kaiken lisäksi vielä talonpoikaismusiikista, jossa etuheleet ovat suosittuja niin laulajien kuin soittajienkin keskuudessa.

Teoksen kaikista osista löytyy erilaisia glissandoja, jotka saattavat olla joko lyhyitä, äänen lopun hävittäviä tai sitten pitkiä ja painokkaita. Samoin on pizzicatojen, trillien ja huiluäänien laita. Nämä äänensävyä muuntelevat piirteet eivät ole rajoittuneet tiettyihin soittimiin, vaan niitä käytetään joka äänessä.

Erilaiset kirjalliset merkinnät nuoteissa antavat soittajalle tulkintaa koskevia määräyksiä. Dynaamisten ja rytmillisten lisäksi esiintyy poikkeaviakin merkintöjä, kuten "strepitoso" (meluten) kolmannen osan tahdissa 31 ja "cantabile" (laulaen) saman osan tahdissa 68. "Con calore" ja "sonoro" esiintyvät meluisten ja kiihkeiden rytmien kontrastina. Myös se, että jousisoittimet on jaettu paikoitellen kahden ryhmiin, joissa osa soittaa sordinoituna nopeaa tremoloa ja osa sordinoituna tavallisina neljäsosina samaa, luo aivan oman äänensävynsä. Tällainen kohta on muunmuassa kolmannen osan tahdissa 135 .

7 PÄÄTÄNTÖ

Béla Bartók puhui ja kirjoitti paljon suhteestaan talonpoikaismusiikkiin, mutta vaikei kuitenkin päättäväisesti siitä, kuinka talonpoikaismusiikki oikeastaan vaikutti hänen omiin musiikillisiin ideoihinsa. Hän ei muutenkaan ollut kovin innostunut puhumaan tai kirjoittamaan omasta musiikistaan. Tämän vuoksi helposti herää ajatus siitä, että hän kenties jopa halusi luoda talonpoikaismusiikin käytöstä originaalteoksissaan jonkinlaisen salaperäisen myytin, joka tuli hyväksyä sellaisenaan. Toisin oli hänen etnomusikologisen työskentelynsä eli melodioiden sovitusten laita, josta hän oli valmis puhumaan ja kirjoittamaan.

Bartók tiesi, että ei-unkarilaiset kuulijat eivät pystyneet kuulemaan eroa hänen omien melodioidensa ja talonpoikaismelodioiden välillä ja että tämä harhautti kuulijoita. Mutta hän oli suuri idealisti, joka ei halunnut sen kummemmin selitellä musiikkiaan, jonka tarkoitus oli puhua puolestaan. Useimmat lähteet mainitsevatkin Bartókin musiikista kirjoittaessaan ensimmäisenä rytmien. Kenties musiikkiyleisö ei pysty kuulemaan eroa 1900-luvun alun melodiikan ja tonaliteetin sekä talonpoikaismusiikin melodiikan ja tonaliteetin välillä. Tällöin monipuolinen rytmi ja monet tahtilajinvaihdokset huomataan ensimmäisenä poikkeaviksi.

Bartókin teoksia pidetään yleisesti silmiinpistävästi erottuvana muusta 1900-luvun musiikista. Hän sopiikin hyvin Everett Stonequistin vuonna 1937 luomaan "Marginal Man" -teoriaan. Bartókin onnistui erittäin tehokkaasti yhdistää tuotantonsaan itä ja länsi, jopa niin tehokkaasti, että tästä yhdistelmästä syntyi uusi traditio, uusi unkarilainen taidemusiikki. Unkarilaisen talonpoikaismusiikin elementit, jotka Bartók oli useiden tarkkojen tutkimusmatkojensa sekä tieteellisen ja analyttisen työnsä kautta määritellyt, löytyvät hänen teoksistaan sinne tänne siroteltuina. Silti koko teoksen täytyy olla tätä Bartókin julistamaa henkeä taynnä, koska elementit todella ovat tiukasti kiinni sävelkudoksessa. Niitä täytyy etsiä piirre piirteeltä systemaattisesti, eikä niitä heti sellaisiksi tunnista. Niin pentatoniset käännökset, moodit ja niiden polymodaalinen käyttö kuin melodian laskeva tendenssikin ovat piirteitä, joita on mahdollista löytää useista eri kohdista toista viulukonserttoa. Samoin on ka-

rakterististen rytmien laita. Moodit on punottu niin etevästi toisiinsa, että niitä on – varsinkin sivuäänissä – erittäin vaikea erottaa toisistaan ja tulkita juuri tietyksi moodiksi. Samalla lailla koko teoksen talonpoikaiselementit ovat kiinni kudoksessa.

Horisontaalisen muuntaminen vertikaaliseksi ei ollut pelkkä teoria Bartókin kehitellessä uutta taidemusiikkia, vaan se oli yksi hänen keskeisimmistä sävellyksperiaatteistaan. Intervallit, jotka länsimaiseen korvaan eivät kuulosta konsonoivilta, on nyt tulkittu uudelleen itäisen mallin avulla, jolloin ne ovat tasa-arvoisia muiden intervallien kanssa. Ne on nimenomaan tulkittu uudelleen, eikä niiden funktiona ole olla luomssa dissonoivia säröjä. Bartókin musiikin täyttää aivan uusi filosofia, ajattelutapa, joka eroaa oman aikansa läntisistä periaatteista mutta jonka samalla saattoi yhdistää läntisten tekniikoiden kanssa.

Minkä vuoksi läntisen ja itäisen tradition yhdistäminen sujui Bartókilta näinkin mutkattomasti? Bartókin käsityksen mukaan unkarilaisen talonpoikaismusiikin piirteet ovat niin “puhtaita ja luonnollisia”, että niiden assimilointi taidemusiikkiin ei ole vaikeaa. Toinen näkökulma on, että talonpoikaismusiikin piirteet ovat suurelta osin kaksiselitteisiä. Tässä työssäni olen esitellyt Bartókin viulukonserton talonpoikaismusiikkiin pohjaavana teoksena. Toinen vaihtoehto olisi nimittäin ollut tulkita se yhtenä osana 1900-luvun alkupuolen ajan tyyliä. Tällöin polymodaalisuus olisi vain yksi tapa muiden joukossa päästä eroon duuri–molli -tonaliteetista, ja talonpoikaismusiikin rytmit olisivat vain elävöittäviä elementtejä kuten monilla muillakin Bartókin ajan säveltäjillä. Tällaiset vastakkaiset tulkintatavat sopivat varmastikin useimpiin Bartókin teoksiin. Toinen kysymys on sitten, kunnioittavatko molemmat tulkintatavat Bartókin toivetta ja tarkoitusta. Hänen on todettu soveltaneen teoksissaan myös useita barokin ja renensanssin ajan elementtejä. Samaa periaatetta käyttivät myös ajankohdan neoklassikot. Onko kaiken aikaisen talonpoikaismusiikin painottamisessa siis kyse vain joukosta erottumisen halusta? Tuskin.

Käydessäni läpi Bartókin kansanmusiikkiaiheisia tutkimuksia ja kirjoitelmia ei jää epäselväksi tarkoituksien puhtaus ja halu pystyä saattamaan aito kansanmusiikki uudelle vuosisadalle sekä näin luoda Unkarille vihdoinkin oma musiikkiperinne. Bartókille oli ensisijaisen tärkeää pitää huolta siitä, ettei hän tai kukaan muukaan pakottanut talonpoikaismusiikkia elämään. Tämän vuoksi hän ei tyytynyt pelkästään koristelemaan teoksiaan ulkoisesti talonpoikaismusiikin motiiveilla, vaan pyrki assimilomaan piirteet mahdollisimman sulavaksi kokonaisuudeksi. Tämä hä-

neltä onnistuikin. Motiivit ja fraasit ovat niin mestarillisesti yhteensulautettuja, että niitä on usein vaikea erottaa muista 1900-luvun alun pyrkimyksistä. Eriteltyäni ensin Bartókin määrittelemän talonpoikaismusiikin piirteet ja etsittyäni niitä sitten hänen viulukonsertostaan kävi ilmi, ettei niin suuri samankaltaisuus voi olla sattumaa.

Seuraavassa taulukossa esittelen tiivistetysti, mutta vain suuntaa-antavasti, talonpoikaismusiikin piirteiden esiintymisen määrän. Asteikko kulkee seuraavasti: ei lainkaan - vähän - jonkin verran - paljon. Taulukossa ei ole mainittu kaikkia Bartókin musiikin unkarilaisia piirteitä, mutta nämä kuuluvat varmastikin tärkeimpien joukkoon. Muotoa koskevat piirteet joko esiintyvät tai eivät esiinny. Tässä tapauksessa molemmat esiintyvät teoksessa.

TAULUKKO 1. Talonpoikaismusiikin piirteiden esiintyminen Bartókin toisessa viulukonsertossa

Rytmi

Pisteellinen rytmi.....	paljon
Säkeiden lopukkeet.....	jonkin verran
Seitsentavuisuus.....	jonkin verran
Soitinten rytmejä.....	jonkin verran
Legényes-rytmi.....	paljon
Rubato.....	paljon
Synkooppi.....	paljon
Kaikkien kolmen ryhmän rytmejä yhdisteltyinä.....	paljon

Tonaliteetti, harmonia ja intervallit

Anhemitoninen pentatoniikka.....	jonkin verran
Pentatonisia intervaleja.....	paljon
Moodeja.....	paljon
Polymodaalisuus.....	paljon
Duuri- ja molliterssi yhtäaikaisesti.....	vähän
Kvartti-seksti-oktaavi -rakenne.....	jonkin verran

Mikrointervallit..... vähän
Modaalinen dominantti..... jonkin verran

Muoto

Pariton määrä osia..... kyllä
Unkarilaisia rakenteita teemoissa..... kyllä

Instrumenttien piirteitä

Säkkipilli..... paljon
Kampiliira paljon
Talonpoikaisviulu..... paljon

Muita piirteitä

Variaatiohalukkuus..... paljon
Säveltoisto..... paljon
Melisma/ornamentointi..... paljon
Pizzicato/glissando/huiluäänet..... paljon
Celestan trilli..... ei lainkaan
Fermaatit..... vähän
Lyömäsoittimet..... jonkin verran
Jousten tremolo..... paljon
Erlaiset äänenvärit ja dynamiikka..... paljon
Aksentit..... paljon

Tilastollinen lähestymistapa ja erilaiset tietokoneohjelmat antavat tietenkin parempia mahdollisuuksia saada selville piirteiden tarkat lukumäärät. Näiden tulosten pohjalta voidaan todeta, että viulukonsertossa esiintyy useita niitä piirteitä, joita Bartók laskee unkarilaiseen talonpoikaismusiikkiin kuuluvaksi. Intervallien osuus on yksi kaikkein selkeimmistä, joskin samalla myös monitulkinnallisimmista. Rytmit ovat monipuolisia ja niistä voidaan tunnistaa erilaisten tyyppillisten rytmien yhdistelmiä. Äänenväriä antavia piirteitä esiintyy runsaasti. Sen sijaan säkeiden lopukkeet, jotka tekevät laulettua talonpoikaismelodiasta ryhmällensä tyyppillisen, eivät esiinny tunnistettavassa muodossa. Mielenkiintoinen tutkimuskohde olisi teoksen rakenteen syvempi luonne talonpoikaismusiikin kannalta. Jos talonpoikaismusiikin yksittäiset piirteet löytyvät kätkeytyneinä viulukonsertosta, voisiko olettaa, että erilaisia talonpoikaismusiikille tyyppillisiä rakenteita voitaisiin myös löytää kätkeytyneinä? Samalla tavoin kuin Bartókin teoksista usein etsitään kultaista leikkausta, olisi myös mahdollista etsiä unkarilaisten melodioiden tavumääriä ”kätkeytyneinä lukuina” tai lukusuhteina.

Bartókin teoksissa todella on paljon talonpoikaismusiikin vaikutusta, jonka hän itse myöntää ja joka on myös hahmotettavissa. Vain harvoin hän kuitenkaan otti konkreettisesti kantaa johonkin tiettyyn teokseensa ja sen syntyyn vaikuttaneisiin lähteisiin. Bartók puristaa talonpoikaismusiikin piirteet omissa sävellyksissään sellaiseksi tiivisteksi, että ne eivät heti ensimmäisenä erotu kontekstistaan. Eikä niin varmasti ollut tarkoituskaan, sillä Bartók nimenomaan ei halunnut jatkaa eksoottisten aineiden kylvämisen banaalia perinnettä. Hän nosti usein jopa teoksen tempon niin nopeaksi, että kuulijan on fyysisesti mahdotonta ehtiä kuulla kaikkia kätkeytyneitä folkloristisia elementtejä. Samalla hän tiesi itsekkin muiden säveltäjien päätyneen samoihin lopputuloksiin kuin hänkin, tosin ilman kansanmusiikkivaikutteita. Hän toteasi, että ero hänen ja näiden muiden säveltäjien välillä oli siinä, että hän päätyi ratkaisuihinsa ”luonnon menetelmällä”, koska talonpoikaismusiikki on luonnonilmiö (Petersen 1971, 24). Koska vuosisadan alussa oli ajautettu eräänlaiseen umpikujaan, oli selvä, että eri säveltäjät saattoivat päättää yhtä aikaa vapauttaa musiikkinsa tonaliteetin ja monipuolistaa rytmejä.

On selvää, että talonpoikaismusiikin tutkimuksessa on päästy eteenpäin siten Bartókin tutkimusten. Koin kuitenkin tärkeänä toimia juuri Bartókin omien määritelmien puitteissa, koska Bartók ei luonnollisestikaan voinut tietää kuolemansa jälkeisistä tutkimustuloksista. Sellaiset piirteet, joita näissä uudemmissa tutkimuksissa

on ilmennyt, eivät siis olisi voineet tarkoittaa Bartókin teoksissa talonpoikaismusiikin piirteitä. Yksi esimerkki tästä on Bartókin määritelmä ylinousevasta sekunnista. Hän oli varma, että unkarilaisen talonpoikaismusiikin melodisessa materiaalissa ei ole käytetty ylinousevaa sekuntia muuten kuin lainattuna. Sen vuoksi ylinouseva sekunti viittaa hänen teoksissaan aina muilta kansoilta kuten romanialaisilta saatuun lainaan. Uudemmat tutkimustulokset kuitenkin ovat osoittaneet, että ylinousevaa sekuntia esiintyi vanhimmassa unkarilaisessa melodiikassa aivan aitonakin intervallina.

Muita ristiriitaisuuksia syntyy siitä, että itäisten kansojen musiikilliset rajat eivät ole täysin yksiselitteisiä. Bartók tutki ja selvitti itäisten piirteiden aluellisuutta ja niiden keskinäistä vuorovaikutusta, mutta esimerkiksi juuri nykyisen Romanian Transilvanian kansanmusiikin suhdetta unkarilaiseen ja romanialaiseen musiikkiin ei ollut hänen aikanaan vielä ratkottu tyhjentävästi.

Bartók ei elänyt eristäytyneenä aikansa musiikillisista virtauksista, vaan oli erittäin kiinnostunut muiden aikalaistensa työskentelystä. Tämä näkyy myös hänen teoksissaan. Vaikka hänen onnistuikin luoda uusi taidemusiikki, joka palveli hänen oman kansansa kansanmusiikin uudelleensyntymistä, oli hän 1900-luvun säveltäjä, joka pyrki eroon loppuunkuluneista ihanteista.

LÄHTEET

- ADORNO, Theodor W. 1981. Über Béla Bartók. Aufsätze und Auszüge aus Kritiken, zusammengestellt von Rainer Riehn. Musik-Konzepte 22. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Béla Bartók. Johannesdruck Hans Pribil KG. München
- BABIRACKI, Carol M. 1991. Tribal Music in the Study of Great and Little Traditions of Indian Music. Teoksessa: Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology. Ed. by Bruno Nettl & Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press. Chicago & London
- BARTÓK, Béla 1933. The Life of Béla Bartók. Tempo 13
- BARTÓK, Béla 1965. Das ungarische Volkslied. Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke. I. Herausgegeben von Denijs Dille. Zeneműkiadó Vállalat. Budapest
- BARTÓK, Béla 1976. Essays. Ed. by Benjamin Suchoff. Faber & Faber. London
- BÓNIS, Ferenc 1992. Hódolat Bartóknak és Kodálynak. Püski Kiadó KFT. Budapest
- BREUER, János 1995. Bartók im Dritten Reich. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- CAPWELL, Charles 1991. Marginality and Musicology in Nineteenth-Century Calcutta: The Case of Souridro Mohun Tagore. Teoksessa: Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology. Ed. by Bruno Nettl & Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press. Chicago & London
- DIBELIUS, Ulrich 1981. Abweichung-Gegensatz-Zusammenschluss. Beobachtungen an Béla Bartóks Streichquartetten. Musik-Konzepte 22. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Béla Bartók. Johannesdruck Hans Pribil KG. München
- DILLE, Denijs 1970. Bartók und die Volksmusik. Documenta Bartókiana, Heft 4. Herausgegeben von D. Dille. B. Schott's Söhne. Mainz
- ELSCHEK, Oskár 1991. Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research. Teoksessa: Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology. Ed. by Bruno Nettl & Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press. Chicago & London

- FISCHER, Victoria 1995. Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók. Evolution and Interpretation. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- GILLIES, Malcolm 1991. Béla Bartók. Im Spiegel seiner Zeit. Portraitiert von Zeitgenossen. M&T Verlag AG. Zürich/St. Gallen
- GILLIES, Malcolm 1995. Bartók Analysis and Authenticity. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- GRIFFITHS, Paul 1984. Bartók. Bibbles Ltd, Guildford for J.M. Dent & Sons LTD. London
- HARLEY, Maria Anna 1995. Natura naturans, natura naturata and Bartók's Nature Music Idiom. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- HUNKEMÖLLER, Jürgen 1982. Meisterwerke der Musik. Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente. Wilhelm Fink Verlag. München
- HUNKEMÖLLER, Jürgen 1995a. Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- HUNKEMÖLLER, Jürgen 1995b. Kunstwerk, Bauernmusik und Evolution. Bartóks Vision der Moderne. Europäisches Musikfest Stuttgart 13.-27.8.1995. Almanach. Teil III
- KODÁLY, Zoltán 1956. Die ungarische Volksmusik. Corvina. Budapest
- KODÁLY, Zoltán 1966. Mein Weg zur Musik. Die Arche Verlag. Zürich
- KODÁLY, Zoltán 1983. Wege zur Musik. Corvina Kiadó. Budapest
- KODÁLY, Zoltán 1991. A magyar népzene. Editio musica. Budapest
- KODÁLY, Zoltán 1993. Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Szépirodalmi könyvkiadó. Budapest
- KOVÁCS, Sándor 1995. "Wir können sie in drei verschiedene Phasen einteilen": Einige Gedanken über Bartóks Volksliedaufzeichnungen. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- KRAUSE, Holger 1994. "Ungarische Volksmusikforschung", Finnisch-Ugrische Forschungen Vol. 52, 1-3, s. 317-321. Suomalais-ugrilainen seura. Helsinki
- KROÓ, György 1974. Bartók-Handbuch. Universal Edition. Wien

- KUCKERTZ, Josef 1993. Bartóks frühe Transkription und künstlerische Bearbeitung von Volksmelodien. Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch, 2. Jg. Herausgegeben von Franz Krautwurst. Augsburg
- KUCKERTZ, Josef 1995. Béla Bartók und die Volksmusik. Europäisches Musikfest Stuttgart 13.-27.8.1995. Almanach. Teil III
- LÁSZLÓ, Ferenc 1995. Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik. Fakten und Deutungen. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- LEIBOWITZ, René 1981. Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik. Musik-Konzepte 22. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Béla Bartók. Johannesdruck Hans Pribil KG. München
- LENDVAI, Ernő 1983. The Workshop of Bartók and Kodály. Editio Musica. Budapest
- LINDLAR, Heinrich (toim.) 1953. Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik. Heft 3: Béla Bartók. Verlag Boosey&Hawkes HmbH. Bonn
- LINDLAR, Heinrich 1984. Lübbes Bartók-Lexikon. Gustav Lübbe Verlag GmbH. Bergisch-Gladbach
- MAUSER, Friedrich 1981. Die musikdramatische Konzeption in "Herzog Blaubarts Burg". Musik-Konzepte 22. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Béla Bartók. Johannesdruck Hans Pribil KG. München
- MERRIAM, Alan P. 1964. The Anthropology of Music. Northwestern University Press. Evanston, Illinois
- ORTUTAY, Gyula 1972. "Béla Bartók". Hungarian Folklore. Essays, s. 414-418
- OTONKOSKI, Lauri 1995. "Anton Webern, Béla Bartók ja Zeitgeist". Rondo 3/95, s. 18-21
- PETERSEN, Peter 1971. Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburg
- PETERSEN, Peter 1981a. Bartóks Sonate für Violine Solo. Ein Appell an die Hüter der Autographen. Musik-Konzepte 22. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Béla Bartók. Johannesdruck Hans Pribil KG. München
- PETERSEN, Peter 1981b. Über die Wirkung Bartóks auf das Schaffen Lutoslawskis. Musik-Konzepte 22. Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer

- Riehn. Béla Bartók. Johannesdruck Hans Pribil KG. München
- SALMENHAARA, Erkki 1968. Vuosisatamme musiikki. Otava. Keuruu
- SÁROSI, Bálint 1984. Chromatik mit übermässiger Sekunde in der ungarischen Volksmusik. "Weine, meine Laute..." Gedenkschrift Kurt Reinhard. Herausgegeben von Christian Ahrens, Rudolf Maria Brandl und Felix Hoerburger. Laaber Verlag
- SÁROSI, Bálint 1990. Volksmusik. Das ungarische Erbe. Corvina. Budapest
- SOMFAI, László 1990. The Influence of Peasant Music on the Finale of Bartók's Piano Sonata: An Assignment for Muicological Analysis. Study in Musical sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue. Edited by Eugene K. Wolf and Edward H. Roesner. A-R Editions, Inc. Madison, Wisconsin
- SOMFAI, László 1995. Perspectives of Bartók Studies in 1995. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- SOMFAI, László 1996a. Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autobiograph Sources. University of California Press. Berkley, Los Angeles, London
- SOMFAI, László 1996b. Idea, Notation, Interpretation: Written and Oral Transmission in Bartók's Works for Strings. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Akadémiai Kiadó. Budapest
- SOMFAI, László 1999. Béla Bartók. Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 2. Bärenreiter. Kassel
- STUCKENSCHMIDT, H.H. 1958. Schöpfer der Neuen Musik. Portraits und Studien. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main
- SUCHOFF, Benjamin 1984. Folk Music Sources in Bartók's Works. "Weine, meine Laute..." Gedenkschrift Kurt Reinhard. Herausgegeben von Christian Ahrens, Rudolf Maria Brandl und Felix Hoerburger. Laaber Verlag
- SZABOLCSI, Bence (Hrsg.) 1972. Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle KG. Kassel, Basel, Tours, London und im Deutschen Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG München
- UJFALUSSY, József 1971. Béla Bartók. Corvina. Budapest
- UJFALUSSY, József 1981. Die Synthese Béla Bartóks. Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 36/3. Verlagspostamt. Wien
- VAINIO, M. & FREDRIKSON M. (toim.) 1993. Unkarilaisuus musiikissa. Béla Bartókin ja Zoltán Kodályn tekstejä kansallisuuden ja musiikin välisestä kysymyksestä.

- Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A. Jyväskylä
- VERESS, Sándor 1949. "Bluebeard's Castle". *Tempo* 13, s. 32-37
- WATERMAN, Christopher A. 1991. *The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique*. Teoksessa: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Ed. by Bruno Nettl & Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press. Chicago & London
- WONG, Isabel K. F. 1991. *From Reaction to Synthesis: Chinese Musicology in the Twentieth Century*. Teoksessa: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Ed. by Bruno Nettl & Philip V. Bohlman. The University of Chicago Press. Chicago & London
- WEISS, Günter 1970. *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen (diss.)*. Erlangen-Nürnberg
- ZIELINSKI, Tadeusz A. 1973. *Bartók*. Atlantis Musikbuchverlag. Zürich

PARTITUURI

Béla Bartók: *Violin Concerto No. 2*. Hawkes Pocket Scores. Boosey & Hawkes. London