ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Το τρίτο κοντσέρτο για πιάνο του Bela Bartok: Αναλυτική προσέγγιση της νεοτονικής αρμονίας του έργου και της αλληλεπίδρασής της με τη μορφή

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας
Άννας Ροηλίδη
ΑΕΜ: 1459

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κώστας Τσούγκρας, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2016

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ 10

2.1 Béla Bartók – Βιο-εργογραφικά στοιχεία 10

2.2 Αρμονική γλώσσα – συνθετικό στυλ 13

2.3 Το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο του Béla Bartók 18

2.4 Μεθοδολογία της ανάλυσης 21

2.5 Γλωσσάρι 24

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ 3^{ΟΥ} ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ 26

3.1 Ανάλυση του πρώτου μέρους 26

3.2 Ανάλυση του δεύτερου μέρους 54

3.3 Ανάλυση του τρίτου μέρους 75

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ 104

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 112

6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 115

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σε κανέναν άλλο σύγχρονο συνθέτη, σύμφωνα με τον Stevens, δεν παρατηρείται μια αμετάκλητη προσκόλληση στις ίδιες βασικές αρχές καθ' όλη την διάρκεια της καριέρας του, όσο στον Béla Bartók[1]. Παρά το γεγονός ότι ποτέ δεν έπαψε να πειραματίζεται με νέες μουσικές πιθανότητες και προσέθετε συχνά καινούρια συνθετικά εργαλεία στην δημιουργική του παλέτα, σπάνια μπήκε σε διαδικασία να αφαιρέσει κάτι. Αντιθέτως, η εξέλιξη του υπήρξε πολύ σταθερή, σε βαθμό που στοιχεία νεότερων έργων να εμφανίζονται σε προηγούμενα του. Το στυλ του χαρακτηρίζεται από αξιοσημείωτη ενότητα, καθώς κάθε επιρροή που δέχτηκε, από τον Bach και τον Beethoven μέχρι τους πιο σύγχρονους του, Schoenberg και Stravinsky, γρήγορα αφομοιωνόταν και γινόταν μέρος του προσωπικού του ύφους χωρίς να τον τραβάει προς άλλη κατεύθυνση από αυτήν που χάραζε ο ίδιος.

Πολύ νωρίς έφτασε στο συμπέρασμα ότι για να δημιουργήσει κανείς κάτι καινούριο πρέπει να επιστρέψει στο παλιό[2]. Αυτό ήταν το αποτέλεσμα της εμπειρίας του από την παραδοσιακή μουσική της Ουγγαρίας, καθώς και άλλων ανατολικοευρωπαϊκών χωρών. Η ενασχόληση του με την λαϊκή μουσική, την οποία θεωρούσε ως το μόνο μέσο για να γράψει κανείς αυθεντική ουγγρική μουσική, και η ανακάλυψη των πεντατονικών και τροπικών κλιμάκων τον βοήθησε να χειραφετηθεί από το μειζονο-ελάσσον σύστημα, το οποίο στη συνέχεια οδήγησε στην ελεύθερη μεταχείριση των δώδεκα φθόγγων της οκτάβας. Παρόλο που πέρασε και από μια περίοδο όπου το τονικό υπόβαθρο δεν ήταν εύκολο να διακριθεί λόγω της έντονης χρωματικότητας και των αφηρημένων δομών της μουσικής (κυρίως στην τρίτη συνθετική περίοδο του Bartók που συμπίπτει με την επιρροή που άσκησε ο Schoenberg και γενικά η δεύτερη σχολή της Βιέννης στο μουσικό στερέωμα[3]), ο ίδιος θεωρούσε την μουσική του τονική. Μεγάλο κομμάτι της συνθετικής του δημιουργίας βασίστηκε πάνω στην μελέτη και μεταμόρφωση της αυθεντικής λαϊκής ουγγρικής μουσικής σε υψηλή τέχνη, μια δέσμευση που κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής του. Το 1931 κατέληξε στην άποψη ότι δεν υπήρχε πιθανότητα να συνυπάρξουν η λαϊκή

---

[1] Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 306.

[2] András Szentkirályi, "Some Aspects of Béla Bartók's Compositional Techniques," *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, no. 1/4 (1978): 158.

[3] Η συνθετική πορεία του Bartók χωρίζεται συνήθως σε τέσσερις περιόδους: α) 1901-1907 (πρώιμη περίοδος), β) 1908-1919 (δεύτερη ή μεσαία περίοδος), γ) 1919-1938 (τρίτη ή αφηρημένη περίοδος), και δ) 1939-1945 (τελευταία περίοδος). Szentkirályi, "Some Aspects", 157.

μουσική με την ατονική ή δωδεκαφθογγική μουσική, προκαλώντας την αυστηρή κριτική αυτών που θεωρούσαν την σύγχρονη μουσική η οποία βασιζόταν σε λαϊκά στοιχεία ως απλοϊκό συμβιβασμό. Όπως γράφει η Amanda Bailey[4] όμως δεν ήταν διατεθειμένος να θυσιάσει τις αισθητικές του αρχές για να κατευνάσει την κριτική που δεχόταν με το να γράφει μουσική που θα ακολουθούσε τις κυρίαρχες ευρωπαϊκές τάσεις. Ταυτόχρονα όμως δεν συμβιβάστηκε και με κάποιες νεοκλασικές θεωρήσεις που πρέσβευαν μεγάλη αφαίρεση στοιχείων η οποία κατά την γνώμη του οδηγούσε στην υπεραπλούστευση και την μονοτονία[5].

Είναι γεγονός ότι όσο ζούσε λίγοι ήταν αυτοί που κατάλαβαν την ουσία της τέχνης του. Δέχτηκε μεγάλο πόλεμο, τόσο για την αδιάκοπη αναζήτηση του προς το καινούριο, όσο και για την άρνηση του να εγκαταλείψει τις βασικές αρχές του που αφορούσαν την αναζήτηση της μουσικής του γλώσσας στην μουσική του παρελθόντος. Κατηγορήθηκε από τους πρώτους για νεωτερισμούς όπως την χρήση του πιάνου ως κρουστό σε έργα σαν το Allegro Barbaro ή το Πρώτο Κοντσέρτο για πιάνο, για έλλειψη ευαισθησίας λόγω χρήσης σκληρών διαφωνιών, τραχύτητας και παράξενων τονισμών. Διαμετρικά αντίθετα, κατηγορήθηκε από τους δεύτερους, τους υπέρμαχους της νέας μουσικής, για συντηρητισμό, πρωτογονισμό, προσκόλληση στην τονικότητα, συμβιβασμό του μουσικού πειραματισμού υπέρ της δημοφιλούς κοινής γνώμης και αποδοχής. Παρ' όλο που αυτού του είδους οι κριτικές είχαν αρνητικό αντίκτυπο και επηρέασαν αρκετά τις συνθήκες της προσωπικής του ζωής (για παράδειγμα οικονομικά και ψυχολογικά, εφόσον είχαν ως αποτέλεσμα να μην αναγνωρίζεται το έργο του και να μην δέχεται παραγγελίες), ποτέ δεν τις άφησε να επηρεάσουν την συνθετική του δημιουργία. Δεν παρέκκλινε από τις αρχές που όρισε στον εαυτό του ούτε προς την μία ούτε προς την άλλη κατεύθυνση.

Για αυτόν τον λόγο λοιπόν προκαλεί εντύπωση η υφολογική απλότητα και υπερβολική σαφήνεια που παρατηρείται στο Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο του Bartók, στοιχεία για τα οποία κρίθηκε από το μεταπολεμικό δωδεκαφθογγικό lobby, όπως ο Boulez και ο Leibowitz[6], ως 'ένοχος προδοσίας του πνεύματος του μοντερνισμού'[7].

---

[4] Amanda Bailey, ed., *The Cambridge Companion to Bartók*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 163.

[5] Bartók, *Essays*, 356.

[6] Ο René Leibowitz δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο «Béla Bartók, ή η πιθανότητα συμβιβασμού στην σύγχρονη μουσική», η σκληρή κριτική του οποίου πηγάζει εν μέρη από την δυσαρέσκεια του για την ευρεία αποδοχή και δημοτικότητα του Bartók στο κοινό και τους κριτικούς, ειδικά σε αντίθεση με τον Schoenberg. Bailey, *Cambridge Companion*, 202-205.

[7] Bailey, *Cambridge Companion,* 192.

Παρ' όλ' αυτά όμως είναι σχεδόν απίθανο, σύμφωνα με τον Stevens, να έχει απλοποιήσει επίτηδες την μουσική του γλώσσα ο Bartók για να εξασφαλίσει σίγουρη αποδοχή του έργου από τον κόσμο, όταν σε ολόκληρη τη ζωή του αρνήθηκε να συμβιβάσει τον εαυτό του ή την μουσική του[8]. Αυτή η φαινομενική αντίφαση αποτέλεσε και την αφορμή για επιθυμία εμβάθυνσης στην αρμονική γλώσσα του Τρίτου Κοντσέρτου, ούτως ώστε να διερευνηθούν σε βάθος όλα εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν του μουσικό του γίγνεσθαι και τα οποία δημιουργούν το συγκεκριμένο ακουστικό αποτέλεσμα, τόσο προσιτό στο αυτί του ακροατή αλλά ταυτόχρονα εμποτισμένο με την ιδιοφυΐα του συνθέτη. Σκοπός της εργασίας δεν είναι να αναζητηθούν οι λόγοι για τους οποίους το έργο αυτό γράφτηκε κατά τον τρόπο με τον οποίο γράφτηκε. Ούτως ή άλλως οι λόγοι αυτοί, οι οποίοι είναι είτε φυσικοί είτε ψυχολογικοί, παρόλο που μπορούν να κατανοηθούν, είναι αδύνατον να εξακριβωθούν. Στην προκειμένη περίπτωση στόχος της ερευνητικής αυτής εργασίας είναι η συσχέτιση της αρμονίας που χρησιμοποιείται στο έργο αυτό με την δομή του, η σύνδεση δηλαδή αυτών των δύο βασικών πυλώνων της μουσικής δημιουργίας, η ανάλυση των οποίων θα βοηθήσει στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων αναφορικά με την προσέγγιση του Bartók στην μουσική που διατηρεί τις ρίζες της στο παρελθόν. Προκειμένου να γίνει πιο κατανοητή και εύκολη η ερμηνεία των συνιστωσών της μουσική γλώσσας, της μουσικής δομής, της μορφής του έργου, καθώς και να προσδιοριστεί ο βαθμός συνάφειας του με το γενικότερο ρεύμα του νεοκλασικισμού του οποίου στοιχεία συναντούμε στο έργο αυτό, θεωρήθηκε σκόπιμο να μελετηθεί το ιστορικό και αισθητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο συνετέθη το παρόν έργο.

Προς αυτήν την κατεύθυνση βοηθητικές ως προς την εκπόνηση της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας υπήρξαν οι παρακάτω πηγές βιβλιογραφικής έρευνας. Σκοπός της αναφοράς τους σε αυτό το σημείο είναι να φανεί η έκταση της έρευνας που έχει γίνει πάνω στο έργο που έχει επιλεχθεί καθώς και το σημείο στο οποίο έχει φτάσει η ανάλυση αυτή. Αυτό θα αποτελέσει και το έναυσμα για την παρούσα διπλωματική εργασία να εμβαθύνει περισσότερο στα ζητήματα ανάλυσης που αφορούν την αλληλεπίδραση της νεοτονικής αρμονίας του έργου με την μορφή του. Παρόλο που η μουσικολογική βιβλιογραφία πάνω στον Bartók ως συνθέτη, πιανίστα και εθνομουσικολόγο είναι εκτενέστατη, η μουσική του γλώσσα και οι

[8] Stevens, *The Life and Music,* 252.

αρχές που διέπουν το έργο του έχουν λάβει αμέτρητες και ποικίλες ερμηνείες με αποτέλεσμα μια πληθώρα αναλύσεων των έργων του, ωστόσο για το συγκεκριμένο έργο, το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο, η αναζήτηση πηγών βιβλιογραφικής έρευνας απέφερε μόνο δύο αποτελέσματα. Το πρώτο, Alice T. Stewart, "The Three Piano Concertos of Béla Bartók" (Master of Music, Texas Tech University, 1973), είναι μια μεπαπτυχιακή εργασία πάνω στα τρία κοντσέρτα για πιάνο του Bartók. Σε αυτήν η συγγραφέας, αφού παρουσιάζει κάποια βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία του Bartók, καθώς και κάποια που αφορούν στην αντιμετώπιση του προς την μορφή, προχωρεί στην μορφολογική κυρίως ανάλυση των τριών κοντσέρτων, χωρίς να εμβαθύνει ιδιαίτερα σε θέματα αρμονίας και φθογγικού περιεχομένου των έργων, και καταλήγει με μια γενική επισκόπηση του χαρακτήρα καθενός έργου. Το δεύτερο αποτέλεσμα βιβλιογραφικής αναζήτησης, Maria Anna Harley. "Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3." *Tempo* 189 (1994): 8-16, είναι ένα άρθρο στο οποίο η συγγραφέας αναφέρεται στην καταγραφή και χρήση από τον Bartók του τραγουδιού των πουλιών που συναντούμε στο δεύτερο μέρος του Τρίτου κοντσέρτου. Η έρευνα λοιπόν πάνω στην οποία βασίζεται η παρούσα διπλωματική εργασία είναι ελάχιστη και αφορά κυρίως την προαναφερθείσα εργασία πάνω στα τρία κοντσέρτα για πιάνο του Bartók. Το γεγονός ότι αυτή η εργασία επικεντρώνεται κυρίως στην περιγραφή της μορφής των κοντσέρτων χωρίς ουσιαστική εμβάθυνση στην αρμονία των έργων, καθιστά την παρούσα διπλωματική εργασία πρωτότυπη καθώς αυτή εστιάζει περισσότερο στην αρμονική γλώσσα του τρίτου κοντσέρτου και στον τρόπο με τον οποίο αυτή σχετίζεται τελικά με την μορφολογική δομή του έργου. Συγκεκριμένα, η έρευνα που γίνεται πάνω στο έργο αυτό στην παρούσα διπλωματική εργασία αφορά στην συστηματική εξέταση της χρήσης των φθογγικών κέντρων και του τρόπου που αυτά σχετίζονται με τις επαναλήψεις των κλειστών κλασικών μορφών, καθώς και στην αναζήτηση των συμμετριών και κυκλικότητας που δημιουργείται ως αποτέλεσμα αυτής της επανάληψης. Παράλληλα διερευνά την σχέση τροπικότητας – χρωματικότητας, δηλαδή το πώς εκφράζεται η τροπικότητα μέσα στο πλαίσιο του εκάστοτε φθογγικού κέντρου, με ποιους τρόπους εκδηλώνεται η χρωματικότητα, και πώς η τελευταία επηρεάζει τους μετασχηματισμούς του θεματικού υλικού και τις παραλλαγμένες επαναλήψεις των μορφολογικών τμημάτων. Εξετάζει το ενδεχόμενο να εκδηλώνεται το φαινόμενο της προέκτασης δομικών φθόγγων, τους τρόπους με τους οποίους

δημιουργείται μουσική υφή και φωνοδήγηση (voice-leading), καθώς και τα πτωτικά σχήματα που αξιοποιούνται στο έργο.

Εκτός από τις δύο παραπάνω πηγές χρήσιμες για την κατανόηση του ιστορικού πλαισίου και της αρμονικής γλώσσας του Bartók στάθηκαν και οι εξής:

- Bartók, Béla. *Béla Bartók Essays*. Edited by Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976. Πρόκειται για γραπτά του ίδιου του Bartók που εξέδωσε ο Suchoff και που ρίχνουν φως στον τρόπο σκέψης του χωρίς να αφήνουν περιθώριο για εικασίες και υποθέσεις. Οι τέσσερις διαλέξεις που έδωσε στο Harvard to 1943 αποτέλεσαν σημαντική βοήθεια για την κατανόηση της προσέγγισης της χρωματικότητας από τον Bartók και λειτούργησαν ως αφετηρία για την αρμονική ανάλυση του έργου.

- Hyde, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 18, no. 2 (1996): 200-35. Ένα άρθρο που πραγματεύεται την έννοια του νεοκλασικισμού με όλες τις μορφές του στην μουσική του 20ου αι. Δίνει τέσσερα παραδείγματα συνθετών, μέσα στους οποίους ένας είναι και ο Bartók, υποστηρίζοντας την θέση της με ανάλυση κάποιου έργου τους που αναδεικνύει τα στοιχεία αυτά που πρεσβεύει η ίδια ότι φανερώνουν αυτήν την επιστροφή στο παρελθόν.

- Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. Oxford: Clarendon Press, 1993. Ίσως το πιο κλασικό βιβλίο για την μελέτη του Bartók. Το έργο αυτό χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο ο Stevens δίνει μια βιογραφία του συνθέτη ενώ στο δεύτερο κάνει μια παρουσίαση της εργογραφίας του. Παρόλο που η βιογραφική του έρευνα είναι πολύ ενδιαφέρουσα, το έργο του ασχολείται κυρίως με το να παρουσιάσει την μουσική του Bartók με τρόπο που και ο μη-ειδικός να καταλαβαίνει, χωρίς προκαταλήψεις, διατυπώνοντας την δική του άποψη για κάθε έργο και αναλύοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του υπό αυτό το πρίσμα.

- Waldbauer, Ivan F. "Polymodal Chromaticism and Tonal Plan in the First of Bartók's Six Dances in Bulgarian Rhythm." *Studia Musicologica Academiae*

Scientiarum Hungaricae 32, no. 1/4 (1990): 241-62. Στο άρθρο αυτό ο συγγραφέας αναλύει τον όρο «πολυτροπική χρωματικότητα» που εισήγαγε ο Bartók στις διαλέξεις του στο Harvard το 1943 για να περιγράψει ένα είδος χρωματικότητας που χρησιμοποίησε σε μεγάλο βαθμό στα έργα του, υποστηρίζοντας ότι αποτελεί μέρος της 'τονικής' μουσικής του Bartok και επιχειρώντας να το αποδείξει μέσω της ανάλυσης του πρώτου από τους *Έξι χορούς σε βουλγάρικο ρυθμό* του Bartók.

- Schneider, David E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. California: University of California Press, 2006. Ο σκοπός αυτής της μελέτης είναι να διερευνήσει τις πτυχές του έργου του Bartok που εξηγούν την σύνδεση του με τις παλαιότερες παραδόσεις της ουγγρικής μουσικής τέχνης, να εξετάσει τη δύναμη της δημιουργικής του συμμετοχής σε αυτές τις παραδόσεις στα πρώιμα έργα του και να αποδείξει τελικά πόσο καλά και παραγωγικά τις μεταμόρφωσε στις ώριμες συνθέσεις του. Παρόλο που δεν αναφέρεται στο συγκεκριμένο έργο που θα είναι αντικείμενο ανάλυσης στην παρούσα διπλωματική εργασία, δίνει ωστόσο μια σαφή εικόνα της σχέσης του Bartók με το παρελθόν, και ταυτόχρονα εξετάζοντας την βοηθάει στο να εκτιμηθούν οι νεωτερισμοί του.

Η εργασία αυτή είναι δομημένη σε έξι κεφάλαια. Συνοπτικά, το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί την εισαγωγή στην οποία γίνεται μια γενική αναφορά στους προβληματισμούς που οδήγησαν στην συγγραφή της συγκεκριμένης εργασίας, στους ερευνητικούς στόχους που τέθηκαν και στην υπάρχουσα βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

Το δεύτερο κεφάλαιο χωρίζεται σε πέντε υποενότητες. Στην πρώτη υποενότητα γίνεται μια σύντομη αναφορά σε βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία του συνθέτη με στόχο την σκιαγράφηση της καλλιτεχνικής πορείας του συνθέτη και την εστίαση στη συνθετική περίοδο στην οποία εντάσσεται το έργο του, Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο, BB127. Η δεύτερη υποενότητα αναφέρεται γενικότερα στο συνθετικό στυλ του Bartók, επιχειρώντας να περιγράψει την σχέση του συνθέτη με την μουσική του παρελθόντος υπό το πρίσμα της αρμονικής του γλώσσας, της προσέγγισης του προς την δομή, και των διάφορων συνθετικών τεχνικών που

χρησιμοποιεί. Η τρίτη υποενότητα αποτελεί μια εισαγωγή του αναγνώστη στο έργο Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο του Bartók μέσω στοιχείων που αφορούν στην τρόπο σύνθεσης του, τον γενικότερο χαρακτήρα του, και την σχέση του με τα άλλα δύο κοντσέρτα του Bartók. Στην τέταρτη υποενότητα γίνεται περιγραφή της μεθοδολογίας που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση του έργου, ενώ στην πέμπτη παρατίθεται ένα γλωσσάρι για την κατανόηση κάποιων όρων που χρησιμοποιούνται.

Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την λεπτομερή αρμονική ανάλυση των τριών μερών του Τρίτου Κοντσέρτου για πιάνο του Bartók, καθώς και την περιγραφή της δομής τους, ενώ ταυτόχρονα επιχειρείται μια συσχέτιση μεταξύ τους με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά με την σχέση του Bartók με την μουσική του παρελθόντος.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά στα συμπεράσματα που προέκυψαν ύστερα από την ανάλυση του έργου και την συλλογή των στοιχείων που αυτή απέφερε.

Ακολουθεί η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για την εκπόνηση της συγκεκριμένης εργασίας και το παράρτημα το οποίο περιλαμβάνει την παρτιτούρα του έργου σε μεταγραφή για δύο πιάνα με σημειώσεις που αφορούν κυρίως την δομή του έργου ούτως ώστε να μπορεί να ανατρέχει ο αναγνώστης σε αυτήν ανά πάσα στιγμή.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

2.1 BÉLA BARTÓK – ΒΙΟ-ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ[9]

Το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο είναι το προτελευταίο[10] έργο που έγραψε ο Béla Bartok πριν πεθάνει, στις 26 Σεπτεμβρίου 1945. Είναι έργο της τελευταίας δημιουργικής περιόδου του Bartók, 1940-1945, των λεγομένων αμερικανικών χρόνων του συνθέτη. Η απόφαση του να μεταναστεύσει στις ΗΠΑ το 1940 ήταν αποτέλεσμα των πολιτικών συνθηκών που επικρατούσαν εκείνη την εποχή. Η επικράτηση του ναζισμού σταδιακά στις χώρες της Ευρώπης και η ανησυχία του Bartók για το πότε θα υποκύψει και η Ουγγαρία στην ναζιστική απειλή, οδήγησαν αυτόν και την γυναίκα του Ditta Pásztory, ύστερα από μεγάλη ταλαιπωρία με την γραφειοκρατία, οικονομικές δυσκολίες και τους πόνους που είχαν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται στον συνθέτη, στην Νέα Υόρκη τον Οκτώβριο του 1940.

Στις ΗΠΑ ανέλαβε δουλειά στο Πανεπιστήμιο Columbia όπου ασχολήθηκε συστηματικά με την ανάλυση και την κατηγοριοποίηση μιας τεράστιας συλλογής δίσκων με σερβο-κροατικά τραγούδια, αποτέλεσμα της οποίας ήταν το βιβλίο *Σερβο-κροατικά Λαϊκά Τραγούδια*, που ενώ χρονολογείται τον Φεβρουάριο του 1943 δεν εκδόθηκε παρά τον Σεπτέμβριο του 1951. Όσον αφορά την πιανιστική του καριέρα, δεν κατάφερε να εξασφαλίσει ικανοποιητικό αριθμό δημοσίων εμφανίσεων, ενώ οι σημαντικές ήταν πολύ λίγες σε αριθμό. Η τελευταία του εμφάνιση ήταν τον Νοέμβριο του 1943 με την αμερικανική πρεμιέρα του Κοντσέρτου για δύο πιάνα, κρουστά και ορχήστρα BB121, μια διασκευή της Σονάτας για δύο πιάνα και κρουστά. Από εκεί κι έπειτα η υγεία του χειροτέρεψε τόσο που δεν ακολούθησαν άλλες δημόσιες παραστάσεις. Παρ' όλ' αυτά αποφάσισε να δώσει κάποιες προγραμματισμένες διαλέξεις στο Πανεπιστήμιο του Harvard ως επισκέπτης καθηγητής πάνω στο θέμα της νέας ουγγρικής μουσικής και της εθνομουσικολογικής του έρευνας, οι οποίες αποτελούν ίσως το μοναδικό μέσο κατανόησης της συνθετικής

---

[9] Τα στοιχεία σε αυτήν την ενότητα είναι κυρίως παρμένα από τις εξής πηγές: 1. Malcolm Gillies, "Bartók, Béla." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686pg9.
2. Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

[10] Τελευταίο έργο του Bartok ήταν το Κοντσέρτο για Βιόλα και Ορχήστρα, παραγγελία του William Primrose. Το έργο παρέμεινε ημιτελές με τον θάνατο του Bartok, αλλά σε ένα ικανοποιητικά προχωρημένο στάδιο ώστε να το ολοκληρώσει τελικά ο φίλος του και μαθητής Ούγγρος συνθέτης Tibor Serly. Ernest Chapman, "Béla Bartók: An Estimate and an Appreciation." *Tempo* 13 (1945): 2-6. http://www.jstor.org/stable/944386.

διαδικασίας του Bartók αφού σε αυτές περιγράφει με πλάγιο τρόπο πώς ανέπτυξε ουσιαστικά τις συνθετικές του τεχνικές. Η αρρώστια όμως τον άφησε να δώσει μόνο τρεις από τις οκτώ προγραμματισμένες διαλέξεις και να αφήσει ένα σχεδιάγραμμα για την τέταρτη. Μπήκε στο νοσοκομείο με όχι εξακριβωμένη διάγνωση διαταραχών στο αίμα (πολυκυτταραιμία) και στους πνεύμονες (φυματίωση). Για τα επόμενα τρία καλοκαίρια οδηγήθηκε στην Λίμνη Saranac της Νέας Υόρκης για ανάρρωση και τον χειμώνα του 1943-44 σε ένα σανατόριο στο Asheville της Βόρειας Καρολίνας. Στην διάρκεια αυτών των διαστημάτων ξεκούρασης μακριά από την Νέα Υόρκη έγραψε και τα τελευταία του έργα, ύστερα από την μεγαλύτερη ίσως μη παραγωγική συνθετικά περίοδο στην ζωή του, το διάστημα 1939-1943.

Το πρώτο από αυτά, το Κοντσέρτο για Ορχήστρα, BB123, ήταν παραγγελία του Ιδρύματος Koussevitzky για έργο για ορχήστρα. Παρά τον δισταγμό του Bartók να αποδεχτεί την παραγγελία λόγω του ενδεχόμενου να μην μπορέσει να το ολοκληρώσει, το έργο τελείωσε και παίχτηκε με πολύ μεγάλη επιτυχία για πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 1944 στην Βοστώνη με τον Koussevitzky να διευθύνει την Συμφωνική Ορχήστρα της Βοστώνης. Πρόκειται για ένα δυναμικό έργο, στο οποίο συγχωνεύονται με αξιέπαινο τρόπο όλα τα διαφορετικά στοιχεία που επηρέασαν τον Bartók από την αρχή της συνθετικής του πορείας μέχρι και το τέλος, σύγχρονο παρά την διαφάνεια στις τονικότητες, τις καθαρές και ελκυστικές μελωδίες καθώς και την ξεκάθαρη δομή του. Το έργο αυτό, το μεγαλύτερο από τα ώριμα ορχηστρικά έργα του Bartók, έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στο να ανεβάσει την μουσική του στην περίοπτη θέση που καταλαμβάνει τώρα. Το 1948-49, οι αμερικανικές συμφωνικές ορχήστρες έπαιξαν την μουσική του Bartók πιο συχνά από οποιονδήποτε συνθέτη του 20^{ου} αι. με εξαίρεση ίσως τον Strauss και τον Prokofiev. Ταυτόχρονα, οι απαιτήσεις για τη μουσική του οδήγησαν στην ηχογράφηση όλων σχεδόν των μεγάλων του έργων καθώς και πολλών μικρών, και στην επανέκδοση των περισσοτέρων παρτιτούρων που είχαν εξαντληθεί. Από εκεί που ήταν ο λιγότερο προσιτός συνθέτης του 20^{ου} αι, έγινε ένας από τους πιο γνωστούς. Είναι τραγικό που ο Bartók δεν πρόλαβε να ωφεληθεί από αυτήν την ευρεία αποδοχή της μουσικής του.

Στην διάρκεια του Οκτωβρίου 1943, ο Bartók άκουσε πολλές εξαιρετικές ερμηνείες του 2^{ου} Κοντσέρτου για Βιολί από τον Tossy Spivakovsky και της 1^{ης} Σονάτας για Βιολί από τον Yehudi Menuhin. Ο Menuhin μάλιστα του παρήγγειλε την τετραμερή Σονάτα για σόλο Βιολί BB124 την οποία ολοκλήρωσε τον Μάρτιο του 1944. Το έργο αυτό, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί ως αφιέρωμα στον Bach, είναι ίσως

το μόνο της περιόδου αυτής που δεν μπορεί να κατηγορηθεί για στιλιστικό συμβιβασμό, λόγω της χρήσης μπαροκικών μιμητικών τεχνικών με χρωματικά θέματα, παράλληλη χρήση διαστημάτων 3ης μικρής και μεγάλης, και μικροδιαστημάτων. Οι επιτυχείς πρεμιέρες των δύο πρώτων αμερικανικών έργων σε διάστημα μίας βδομάδας στα τέλη του 1944 ανέβασαν το ηθικό και την αυτοπεποίθηση του και οδήγησαν σε μερικές ακόμα παραγγελίες έργων κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του 1945. Εκεί που βρισκόταν σχεδόν στην αφάνεια, τώρα ξαφνικά είχε γίνει περιζήτητος. Αν δε είχε περισσότερο χρόνο, υπήρχε η προοπτική για μια μεγάλη σειρά από σπουδαία έργα. Όμως η υγεία του χειροτέρεψε στην διάρκεια της σύνθεσης της Σονάτας, με τα πρώτα σίγουρα σημάδια της λευχαιμίας να ανιχνεύονται την άνοιξη του 1944, και η κατάσταση του με την βοήθεια μεταγγίσεων και φαρμάκων κατάφερε να παραμείνει σταθερή μέχρι και τα τέλη του καλοκαιριού του 1945.

Τα δύο τελευταία σημαντικά έργα του Bartók ήταν δύο κοντσέρτα. Όσο βρισκόταν για ανάρρωση στο Saranac τον Ιούλιο-Αύγουστο του 1945 εργαζόταν εντατικά πάνω στο Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο BB127 το οποίο προοριζόταν για την γυναίκα του, ταυτόχρονα με το Κοντσέρτο για Βιόλα BB128, το οποίο ήταν παραγγελία του William Primrose. Το Κοντσέρτο για Βιόλα έμελλε να παραμείνει ημιτελές, σημειωμένο σε μια πληθώρα σκίτσων, με σχεδόν καθόλου λεπτομέρειες ως προς την ενορχήστρωση, την υφή, ακόμα και την δομή του[11]. Από το 1945 και έπειτα έχουν γίνει αρκετές προσπάθειες να ολοκληρωθεί το κοντσέρτο, είτε για βιόλα είτε για βιολοντσέλο. Δύο από τις εκδοχές για βιόλα είναι ίσως οι πιο εγκεκριμένες: αυτήν που ανέλαβε ο φίλος και μαθητής του Bartók, Tibor Serly, μαζί με την βοήθεια του Primrose η οποία εκδόθηκε το 1950, και μια αναθεωρημένη εκδοχή του 1995 που προετοίμασαν ο Peter Bartók και ο Nelson Dellamaggiore. Το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο ολοκληρώθηκε με εξαίρεση την ενορχήστρωση των 17 τελευταίων μέτρων, την οποία ανέλαβε να καταγράψει ο Tibor Serly. Η ιδέα για ένα καινούριο κοντσέρτο για πιάνο φαίνεται να προέκυψε όταν ο Bartók συνειδητοποίησε ότι η γυναίκα του δυσκολευόταν να παίξει κάποια από τα απαιτητικά τμήματα του προηγούμενου κοντσέρτου[12]. Αποτέλεσμα αυτής της λογικής φαίνεται να είναι η στιλιστική επιλογή

[11] Stevens, *The Life and Music,* 252.

[12] Malcolm Gillies. "Bartók, Béla." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686pg6.

του συγκεκριμένου έργου που χαρακτηρίζεται από πιο ελαφρύ χαρακτήρα και αραιή πιανιστική γραφή.

Η ζωή του Bartók στην Αμερική δεν ήταν εύκολη. Δεν υπήρξε ποτέ τελείως καλά από θέμα υγείας, σπάνια ένιωσε οικονομικά ασφαλής, και η προσωπική του ζωή ήταν συχνά γεμάτη ανησυχίες. Παρ' όλ' αυτά στον επαγγελματικό τομέα είχε σπουδαία πρόοδο. Εκτός του ότι η εθνομουσικολογική του έρευνα είχε μεγάλη απήχηση, συνέθεσε τέσσερα έργα μεγάλου αναστήματος, όπως υποστηρίζει ο Malcolm Gillies[13]. Βέβαια, συγκρίνοντας τα κανείς με τα αριστουργήματα που συνέθεσε τα χρόνια 1934-1940 (*Music for Strings, Percussion and Celesta*, Κοντσέρτο για βιολί, Πέμπτο και Έκτο Κουαρτέτο εγχόρδων, κλπ), τα οποία θεωρούνται αποκορύφωμα της συνθετικής του δραστηριότητας, τα λίγα αυτά έργα των τελευταίων αμερικανικών χρόνων της ζωής του μπορούν, παρά τη δημοτικότητά τους στον χώρο των συναυλιών, να θεωρηθούν ίσως ως «συνθετικές προσθήκες»[14] σε αυτά τα δυναμικά ολοκληρωμένα έργα. Δεν εμφανίζουν νέες τάσεις παρά επιβεβαιώνουν και συνεχίζουν τις δημιουργικές κατευθύνσεις που επέδειξαν τα έργα που προηγήθηκαν. Ωστόσο και τα τέσσερα έργα της αμερικανικής πενταετίας σε καμιά περίπτωση δεν αποτελούν πισωγύρισμα στην συνθετική σκέψη του Bartók, όπως ισχυρίζονταν οι υπέρμαχοι του μοντερνισμού. Η συνθετική του δεινότητα είναι παρούσα μέχρι το τέλος της ζωής του. Γεγονός είναι πάντως ότι κατηγορήθηκε αρκετά για αυτήν την φαινομενική αλλαγή συνθετικής πορείας, και το αν και κατά πόσο αυτή η νέα προσβασιμότητα της μουσικής του πρόδιδε μακροπρόθεσμες συνθετικές κατευθύνσεις έγινε συχνό θέμα συζήτησης μετά τον θάνατο του.

2.2 ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ – ΣΥΝΘΕΤΙΚΟ ΣΤΥΛ

Ανάμεσα σε αυτούς που θεωρούνται μοντερνιστικοί πόλοι στην μουσική ιστορία, τον Schoenberg από την μία ως εξπρεσιονιστή και τον Stravinsky από την άλλη ως νεοκλασικιστή[15], ο Bartók παρουσιάζεται συχνά ως φιγούρα συμβιβασμού[16]

---

[13] Bailey, *Cambridge Companion*, 200.

[14] Gillies, "Bartók, Béla." *Grove Music Online*.

[15] Με τον όρο 'νεοκλασικισμό' εννοούμε μια προσέγγιση στην σύνθεση, ιδιαίτερα διαδεδομένη από το 1920 μέχρι το 1950, η οποία πρέσβευε σύνδεση με τις κλασικές αρχές της ισορροπίας, της αντικειμενικότητας, της απόλυτης μουσικής, με τα χαρακτηριστικά της οικονομίας, της αντιστικτικής υφής, και χρήση διατονικών όσο και χρωματικών αρμονιών. Στην ουσία ο νεοκλασικισμός ήταν μια αντίδραση κατά του στυλ του Ύστερου Ρομαντισμού υπέρ μιας πιο αραιής υφής και λιγότερης χρωματικότητας, χρησιμοποιώντας ξεκάθαρους ρυθμούς και σαφείς πτώσεις, όλα συνδυασμένα με τις

και επομένως ήσσονος καλλιτεχνικής σημασίας. Ο János Kárpáti ωστόσο κρίνει την θέση του Bartók μεταξύ των μοντερνιστών διαφορετικά:

'Στην τέχνη του Bartók δεν υπάρχει μια απλή σχέση μεταξύ αυτών των δύο διαφορετικών μουσικών αντιλήψεων (Schoenberg και Stravinsky) αλλά μια οργανική σύνθεση τους. Χωρίς καμιά επιθυμία να συμβιβάσει τα δύο άκρα, ο Bartók απλώς τα χρησιμοποίησε για να διαμορφώσει το δικό του δημιουργικό σύστημα ... Βρήκε ένα σημείο πάνω στο οποίο η κληρονομιά του παρελθόντος και η επανάσταση του παρόντος [...] συνέκλιναν.'[17]

Ο ίδιος ο Bartók ήταν αδιάφορος ως προς τις κατηγορίες περί 'δανεισμών'. Θεωρούσε την έννοια της καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας ως μια τετριμμένη εμμονή της ρομαντικής περιόδου και αναγνώριζε ανοιχτά την φιλελεύθερη του στάση ως προς την χρήση του συνθετικού υλικού. Παρά το γεγονός ότι ως συνθέτης δεν θεωρείται νεοκλασικιστής, όπως ο Stravinsky, η σχέση του με την μουσική του παρελθόντος είναι αδιαμφισβήτητη και αφορά σε τέσσερα σημεία[18]: στην αρμονική του γλώσσα, στην αξιοποίηση των μελωδιών της ουγγρικής λαϊκής παράδοσης, στις μορφές που χρησιμοποιεί και τις συνθετικές τεχνικές που χειρίζεται.

Η αρμονική του γλώσσα μπορεί να χαρακτηριστεί ως νεοτονική και είναι αποτέλεσμα της στροφής του ενδιαφέροντος του στην λαϊκή μουσική της χώρας του και όχι μόνο. Ο Bartók υποστήριζε ότι το λαϊκό τραγούδι μπορεί να γίνει μια 'ζωτική δύναμη για την έντεχνη μουσική οποιασδήποτε χώρας αρκεί να ανατεθεί στα χέρια ενός σπουδαίου δημιουργικού ταλέντου'[19]. Μέσα από την καταγραφή και την μελέτη των λαϊκών τραγουδιών, ανακάλυψε τις πεντατονικές κλίμακες οι οποίες σε συνδυασμό με τους διατονικούς τρόπους αποτέλεσαν το βασικό αρμονικό εργαλείο του συνθέτη, παραγκωνίζοντας το σύστημα των μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων

εξελίξεις του 20ου αι όσον αφορά στην μελωδία, στο μέτρο και τη μεταχείριση της διαφωνίας. Βασικός εκπρόσωπος αυτής της τάσης υπήρξε ο Igor Stravinsky. Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006), 158.

[16] Gillies. "Bartók, Béla." *Grove Music Online*.

[17] 'in Bartók's art there is not a simple association between these two differing musical conceptions [Schoenberg and Stravinsky] but an organic synthesis of them. Far from wishing to reconcile the two extremes, Bartók merely used them in forming his own creative system … he found a point upon which the heritage of the past and the revolution of the present […] were converging.'
Gillies. "Bartók, Béla." *Grove Music Online*.

[18] Ο ίδιος περιγράφει σε μια συνέντευξη του την τάση των συνθετών της εποχής να στραφούν σε μουσικά στυλ παλαιότερων περιόδων, και την δική του στροφή στην παλιά λαϊκή μουσική της Ουγγαρίας, ως εκδηλώσεις μιας παρόρμησης: της προμελετημένης αποφυγής των χαρακτηριστικών της ρομαντικής μουσικής. Stevens, *The Life and Music*, 72.

[19] Stevens, *The Life and Music*, 130.

που όπως φάνηκε από την έρευνα δεν ήταν πολύ σε χρήση. Η επιλογή αυτή άνοιξε νέες προοπτικές στην εναρμόνιση καθώς στις πεντατονικές κλίμακες όλοι οι φθόγγοι έχουν την ίδια ισχύ σε αντίθεση με το μειζονο-ελάσσον σύστημα όπου οι ισχυρές συγχορδιακές σχέσεις δεσπόζουσας-τονικής γίνονται τροχοπέδη σε πιο τολμηρές αρμονίες. Μέσα από την χρήση αυτών των κλιμάκων ανέπτυξε την ιδέα της διτροπικότητας και οδηγήθηκε εν τέλει στην έννοια της τροπικής χρωματικότητας. Η διτροπικότητα, στην οποία έφτασε μετά από παρατήρηση του τρόπου που λειτουργεί η μελωδική ελάσσονα κλίμακα, είναι η ταυτόχρονη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων που έχουν όμως το ίδιο φθογγικό κέντρο[20]. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ένα νέο είδος χρωματικότητας το οποίο ο Bartók ονόμασε 'πολυτροπική χρωματικότητα'. Με την ταυτόχρονη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων δημιουργείται ένας νέος τρόπος με δικά του δομικά και ακουστικά χαρακτηριστικά, με χρωματικές βαθμίδες που έχουν τελείως καινούρια λειτουργία. Η χρωματικότητα που προκύπτει διατηρεί τον διατονικό της χαρακτήρα αφού οι αλλοιωμένοι φθόγγοι παραμένουν διατονικοί φθόγγοι ενός από των δύο τρόπων που συνδυάζονται. Σταδιακά αυτού του είδους η χρωματικότητα οδήγησε και στην ελεύθερη χρήση των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής κλίμακας, σε βαθμό που για κάποιο διάστημα πλησίασε πολύ κοντά στην χρωματικότητα των Βιεννέζων εξπρεσιονιστών[21].

Εκτός από την αρμονία της παλαιάς μουσικής, ο Bartók αξιοποίησε και τα ίδια τα μουσικά κομμάτια που κατέγραψε. Διέκρινε τρεις τρόπους με τους οποίους η λαϊκή μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως βάση για την έντεχνη μουσική. Στον πρώτο, ο συνθέτης χρησιμοποιεί αυθεντικές λαϊκές μελωδίες, αμετάβλητες ή ελάχιστα παραλλαγμένες, παρέχοντας την συνοδεία. Στον δεύτερο, ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί αυθεντική λαϊκή μελωδία αλλά κατασκευάζει μία σε μίμηση του λαϊκού τραγουδιού. Στον τρίτο και πιο ουσιώδη τρόπο ο συνθέτης δεν χρησιμοποιεί λαϊκές μελωδίες ή μιμήσεις λαϊκών μελωδιών, αλλά 'απορροφά την ουσία τους με τέτοιο τρόπο ώστε να διαπερνά την μουσική του'[22]. Με την συνεχή αναζήτηση και ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική, με την συνθετική ωρίμανση του Bartók το λαϊκό ιδίωμα σταδιακά αφομοιώθηκε πλήρως και έγινε ένα αναπόσπαστο και

[20] Bartók, *Essays*, 365-366.

[21] Πρόκειται περίπου για την δεκαετία του 1920, κατά την οποία έργα όπως οι δύο Σονάτες για βιολί και πιάνο βρίσκονται μακρύτερα από τα παραδοσιακά πρότυπα τονικότητας από οτιδήποτε άλλο έχει γράψει ο Bartók. Stevens, *The Life and Music*, 63.

[22] Stevens, *The Life and Music*, 129.

σημαντικό κομμάτι του λεξιλογίου του επηρεάζοντας πολλές πτυχές της μουσικής του.[23]

Όσον αφορά στις μουσικές μορφές που χρησιμοποιεί ως μέσα για να παρουσιάσει τις μουσικές του ιδέες, παρατηρείται μια προτίμηση στις βασικές αρχές της κλασικής δομής. Η μορφή σονάτα, η μορφή ροντό, η τριμερής μορφή κ.ά. είναι μορφές που συναντά κανείς πολύ συχνά στα έργα του Bartók. Μάλιστα με την πάροδο του χρόνου η προτίμηση του στράφηκε σε ακόμα πιο παλιά μοντέλα από αυτά του Haydn και του Mozart: στον Bach και την εποχή πριν τον Bach για συνεχόμενες ή προσθετικές μορφές σε αντίθεση με τις εξελισσόμενες και άλλες κλειστές μορφές των συνθετών της Βιέννης[24]. Παρ' όλ' αυτά όμως δεν περιορίστηκε συνθετικά μέσα από τις παραδεδομένες αυτές δομές. Υιοθέτησε τις βασικές αρχές, όχι την μορφή κατά γράμμα. Είτε έγραφε με βάση κλασική ή προκλασική μορφή, η δομή του έργου τελικά έπαιρνε το τελικό σχήμα της από το περιεχόμενο του έργου. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι στο σχεδιάγραμμα με τους τίτλους των προγραμματισμένων διαλέξεων στο Harvard, στην πέμπτη διάλεξη (την οποία δεν προετοίμασε ούτε και παρουσίασε λόγω ασθένειας) γράφει σε παρένθεση δίπλα στον τίτλο *Μορφή*: 'κάθε έργο δημιουργεί την δική του μορφή'[25].

Η παραδοσιακή μουσική της Ουγγαρίας επηρέασε τον Bartók και σε άλλο επίπεδο. Είχε ως αποτέλεσμα την επιστροφή της γραφής του στην παλιά έννοια της μελωδίας ως κύριο στοιχείο της μουσικής, μιας έννοιας που είχε παραγκωνιστεί κάπως από την πλούσια χρωματική αρμονική γραφή του ύστερου ρομαντισμού[26]. Η σημασία που έδωσε ο Bartók στην μελωδία τον οδήγησε στην υιοθέτηση μιας πολυφωνικής, μη-κάθετης υφής ως τον πιο συνηθισμένο του τρόπο έκφρασης και έτσι αντιστικτικές τεχνικές όπως ο κανόνας, η φούγκα, η μίμηση, γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι της συνθετικής του γραφής. Η πολυφωνία του Bartók όμως, όπως ακριβώς και η χρήση των κλασικών δομών, δεν υπόκειται σε περιορισμούς. Έτσι, οι κανόνες δεν παραμένουν αμετάβλητοι αν με κάποια αλλαγή μπορεί να γίνουν πιο εντυπωσιακοί, ένα θέμα φούγκας μπορεί να τροποποιηθεί σχεδόν σε κάθε επανεμφάνιση του, και δεν υπάρχει όριο στις σχέσεις που μπορεί να δημιουργήσει η ελεύθερη μίμηση. Η μετατόπιση αυτή προς την πολυφωνία ενισχύθηκε ακόμα

---

[23] Stevens, *The Life and Music*, 129.
[24] Stevens, *The Life and Music*, 306.
[25] László Somfai, *Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (California: University of California Press, 1996), 15.
[26] Chapman, *An Estimate,* 4.

περισσότερο με το ενδιαφέρον του Bartók για την μουσική του Baroque και συγκεκριμένα του Bach. Η μεταγραφή και έκδοση παλιάς μουσικής για πληκτροφόρα των Rameau, Frescobaldi, Scarlatti, κ.ά., που έκανε για παιδαγωγικούς κυρίως σκοπούς, είχαν ως αποτέλεσμα μια θεμελιώδη δημιουργική στροφή από το 'μπετοβενικό ιδανικό της καλλιτεχνικής βαθύτητας σε ένα περισσότερο προσανατολισμένο προς τον απόλυτο μουσικό τεχνίτη, τον Bach'[27] σύμφωνα με τον Gillies.

Η γοητεία του Bartók με την καταγραφή των συνεχώς μεταβαλλόμενων παραλλαγών της λαϊκής μουσικής είχε από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 γίνει επίσης μια βαθιά ριζωμένη πτυχή της συνθετικής του διαδικασίας. Το 1937 δήλωσε στον Βέλγο λόγιο Denijs Dille ότι «δεν μου αρέσει να επαναλάβω μια μουσική σκέψη αμετάβλητη, και ποτέ δεν επαναλαμβάνω μια λεπτομέρεια ολόιδια.... Η ακραία ποικιλία που χαρακτηρίζει τη λαϊκή μουσική μας είναι ταυτόχρονα μια εκδήλωση της δικής μου φύσης»[28]. Αυτή η προσέγγιση της παραλλαγής φαίνεται κυρίως από την συχνή γραφή του φινάλε ως παραλλαγή των πρώτων κινήσεων των έργων, την αδιάκοπη παραλλαγή (συχνά σε αναστροφή) του υλικού της έκθεσης στις επανεκθέσεις, και την από μέτρο σε μέτρο εξελισσόμενη παραλλαγή του θεματικού και μοτιβικού του υλικού. Συνδέεται δε με το ενδιαφέρον και την προσπάθεια του Bartók να επιτύχει δομική ενότητα στα έργα του, παρέχοντας αλληλοσυσχετίσεις μεταξύ των μερών τους. Σε αυτήν την λογική βασίζεται η κατασκευή ολόκληρων μερών ή ολόκληρων έργων από μικροσκοπικά μουσικά τμήματα, μοτίβα, που διαρκώς παραλλάσσονται, επεκτείνονται, μεταμορφώνονται, σε μια εξελικτική διαδικασία που προσδίδει τελικά ομοιογένεια.

Ένα ακόμα πολύ σημαντικό στοιχείο στην μουσική του Bartók που έχει ως σκοπό την δημιουργία αλληλοσυσχετίσεων και εν τέλει δομικής ενότητας είναι οι συμμετρίες που δημιουργούνται. Ο Bartók μεταχειρίστηκε την έννοια της συμμετρίας σε όλα τα επίπεδα της μουσικής του, τόσο δηλαδή σε μακροδομικό επίπεδο όσο και σε μικροδομικό. Έτσι εκμεταλλεύτηκε την συμμετρία που χαρακτηρίζει διάφορα φθογγικά σύνολα ως βασικό τρόπο να πετύχει δομική ενότητα. Τέτοιου είδους φθογγικά σύνολα είναι οι πεντατονικές κλίμακες και οι τρόποι που συνδέθηκαν κυρίως με την μουσική του Debussy και του Stravinsky, η ολοτονική κλίμακα με την μουσική του Debussy, η οκτατονική με τον Rimsky-Korsakov, τον Scriabin και τον

[27] Gillies. "Bartók, Béla." *Grove Music Online*.
[28] Gillies. "Bartók, Béla." *Grove Music Online*.

Stravinsky, και οι κατοπτρικές συμμετρικές διαδικασίες στα ατονικά έργα των Βιεννέζων συνθετών[29]. Τα έργα του Bartók μπορούν να θεωρηθούν ένα κεντρικό σημείο για όλες αυτές τις μουσικές πηγές, αφού στην διάρκεια της συνθετικής του εξέλιξης απορρόφησε τελείως και ενοποίησε όλους αυτούς τους σχηματισμούς (παραδοσιακούς και μη) σε ένα σφαιρικό σύστημα συμμετρικών σχέσεων. Εκτός από τα φθογγικά σύνολα, ένα ακόμα είδος συμμετρίας που εμφανίζεται στην μουσική του Bartók είναι οι διαστηματικοί κύκλοι[30] με τα συμμετρικά παράγωγα τους, καθώς επίσης και οι άξονες συμμετρίας[31]. Οι τελευταίοι χρησιμοποιούνται κυρίως για την καθιέρωση φθογγικών κέντρων γύρω από τα οποία τοποθετούνται οι υπόλοιποι φθόγγοι.

2.3 ΤΡΙΤΟ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ BB127

Ακούγοντας κανείς το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο του Béla Bartók εντυπωσιάζεται από το γεγονός ότι πρόκειται για ένα έργο τελείως διαφορετικό από τα δύο προηγούμενα κοντσέρτα για πιάνο. Οι εμφανείς διαφορές ανάμεσα στα τρία κοντσέρτα μπορούν να αποδοθούν στα διαφορετικά στάδια της εξέλιξης του συνθέτη στα οποία ολοκληρώθηκαν, όμως η σταθερότητα της συνθετικής διαδικασίας είναι παρούσα παρά τις εξωτερικές αντιθέσεις. Ο συνθέτης δηλαδή παραμένει το ίδιο κύριος των συνθετικών τεχνικών που ανέπτυξε στη πορεία της ζωής του οι οποίες δεν παραγκωνίζονται υπέρ μιας πιο απλής και εύκολα προσβάσιμης ακουστικής/αισθητικής εμπειρίας. Ο μόνος λόγος για τον οποίο σύμφωνα με τον Stevens το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο θα μπορούσε να θεωρηθεί πιο αδύνατο σε σχέση με τα δύο πρώτα είναι ίσως η υπερβολική λεπτότητα του χαρακτήρα του[32]. Χωρίς να έχει την σκληρότητα του πρώτου και την λαμπρή ζωτικότητα του δεύτερου,

---

[29] Elliott Antokoletz, *The Music of Bela Bartók* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 25.

[30] Είναι μια συλλογή φθόγγων που προκύπτουν όταν ξεκινώντας από μια φθογγική τάξη μετακινηθούμε συνεχόμενα κατά ένα διάστημα και είναι αποτέλεσμα της ίσης υποδιαίρεση της οκτάβας. Μετακινούμενοι κατά ένα ημιτόνιο, προκύπτει ο κύκλος των ημιτονίων που είναι μοναδικός και περιλαμβάνει όλους τους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας. Μετακινούμενοι κατά δύο ημιτόνια, προκύπτουν δύο κύκλοι από τόνους, κ.ο.κ.

[31] Είναι το σημείο γύρω από το οποίο παρατάσσονται οι φθόγγοι ενός κατοπτρικού συμμετρικού συνόλου. Μπορεί να είναι κάποιος υπαρκτός φθόγγος ή να υπονοείται. Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005), 133.

[32] Stevens, *The Life and Music*, 252.

αποπνέει μια ηρεμία και μια σιγουριά η οποία αποδίδεται στο γεγονός ότι προοριζόταν ως δώρο γενεθλίων για την γυναίκα του Bartók, την πιανίστα Ditta Pásztory[33]. Ωστόσο ακολουθεί στα χνάρια των προηγούμενων έργων, με τονικότητες πιο πολύ καθορισμένες, αρμονίες που τείνουν σε μεγαλύτερη σαφήνεια, ποικιλία στους ρυθμούς, ενισχυμένη πολυφωνική επεξεργασία με έμφαση σε κανόνες, φουγκάτο και ελεύθερες μιμήσεις, καθώς και αναστροφή θεμάτων. Τόσο στην υφή όσο και στην ενορχήστρωση παρατηρείται εξαιρετική διαύγεια και μια γενικότερη τάση για δομική και τονική σαφήνεια, καθιστώντας το ως το πιο κλασικό ίσως κοντσέρτο από τα τρία του Bartók. Εντύπωση προκαλεί μάλιστα το γεγονός ότι ορχήστρα και πιάνο δέχονται μεταχείριση με ίσους όρους, είτε σε συμφωνία είτε σε σύγκρουση, και τις περισσότερες φορές αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο. Δεν κυριαρχεί ένας από τους δύο όπως θα συνέβαινε για παράδειγμα σε ένα σόλο πιάνο με συνοδεία ορχήστρας ή σε μια συμφωνία με υποχρεωτικό πιάνο, αλλά υπάρχει μια συμβατότητα μεταξύ τους που φαίνεται κυρίως από το ότι η υφή της γραφής τόσο για την ορχήστρα όσο και για το πιάνο χαρακτηρίζεται από τον ίδιο βαθμό διαφάνειας και καθαρότητας.

Η πρώτη αναφορά στο έργο αυτό έγινε σε μια αλληλογραφία μεταξύ του συνθέτη και του εκδότη του, Ralph Hawkes, που χρονολογείται στις 22 Αυγούστου 1940 και στο οποίο ο εκδότης αναφέρει στον συνθέτη ότι θα περιμένει το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο το καλοκαίρι του 1941, εφόσον αναμένεται να παιχτεί από τον ίδιο τον Bartók και την Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης για τα 100 χρόνια της εν λόγω ορχήστρας[34]. Δεν πρόλαβε όμως να πραγματοποιήσει αυτήν την υποχρέωση λόγω του θανάτου του και έτσι η πρώτη εκτέλεση του έργου έγινε τελικά στις 8 Φεβρουαρίου 1946 στην Φιλαδέλφεια από την Philadelphia Orchestra με σολίστ τον György Sándor και μαέστρο τον Eugene Ormandy. Το έργο αυτό όπως και τα υπόλοιπα έργα της αμερικανικής περιόδου του Bartók έγιναν δεκτά από ακροατές και κριτικούς με μεγάλο ενθουσιασμό και είχαν ως αποτέλεσμα μια μεγάλη απαίτηση για την μουσική του Bartók, είτε αυτό ήταν συναυλίες, ηχογραφήσεις έργων, ή επανεκδόσεις παρτιτούρων, κ.ά.

Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου, γραμμένο κατά τα πρότυπα της μορφής σονάτας, χαρακτηρίζεται από μια συστολή και τρυφερότητα. Βασίζεται σε ένα θέμα,

---

[33] Chapman, *An Estimate,* 5.

[34] Benjamin Suchoff, "Some Observations on Bartók's Third Piano Concerto." *Tempo*, no. 65 (1963): 8. http://www.jstor.org/stable/944151.

μια μελωδία εξαιρετικά διανθισμένη που προφανώς είναι επηρεασμένη από την ρουμανική *doïna*[35], το οποίο παρουσιάζεται στην πιο καθαρή μορφή του, διπλασιασμένο δηλαδή στην οκτάβα και με ελάχιστη συνοδεία από βιολιά και βιόλες[36]. Παρόλο που η μουσική οδηγείται αρκετές φορές σε κορυφώσεις μεγάλης ενέργειας, η υφή συνεχίζει να είναι διαφανής και καθόλου περίπλοκη. Η υφολογική αυτή απλότητα που παρατηρείται στο πρώτο μέρος ενισχύεται από την γραφή του πιάνου, το οποίο σε πολύ μεγάλο ποσοστό μεταχειρίζεται ως μονόφωνο μελωδικό όργανο. Ακόμα και σε περάσματα που είναι λίγο πιο πυκνά γραμμένα, ο διπλασιασμός και η παράλληλη γραφή δεν χάνονται. Το ίδιο ισχύει και για την ενορχήστρωση με πολύ συχνούς διπλασιασμούς των φωνών των οργάνων.

Το δεύτερο μέρος, σε τριμερή μορφή, χαρακτηρίζεται από μια ασυνήθιστη γαλήνη και λεπτότητα. Το Α τμήμα του βασίζεται στο "Heiliger Dankgesang" (ιερό τραγούδι ευχαριστιών) του Beethoven από το τρίτο μέρος του Κουαρτέτου Εγχόρδων op. 132, το οποίο είχε γράψει ο συνθέτης μετά την ανάρρωση από μια πολύ σοβαρή ασθένεια[37]. Ταυτόχρονα όμως, ο Benjamin Suchoff ισχυρίζεται ότι βασίζεται πάνω στην μελωδία ενός *dirge*[38], και βρίσκει μάλιστα μια καταπληκτική ομοιότητα στην πεντατονική δομή της μελωδίας μεταξύ του θέματος και της μελωδίας από τα δεύτερο από τα *Four Dirges* για πιάνο Op.9 του Bartok[39]. Όποια και να είναι η πηγή στην οποία βασίστηκε ο Bartók, το γεγονός είναι ότι η επιλογή του δίνει αφορμές για συζητήσεις περί συμβολισμού για τον επικείμενο θάνατο του συνθέτη, ειδικά αν το συνδυάσει κανείς με τον χαρακτηρισμό που δίνει ο Bartók στο μέρος, *Adagio religioso*, αλλά και την λέξη *vége*, που σημαίνει 'τέλος' και εμφανίζεται μετά το τελευταίο μέτρο του έργου. Τα δύο chorale τμήματα, στα οποία γίνεται διάλογος μεταξύ του πιάνου και των εγχόρδων κατά βάση, εσωκλείουν ένα μεσαίο τμήμα που

---

[35] Ένα φωνητικό και οργανικό ιδίωμα της παραδοσιακής μουσικής που καταγράφηκε από τον Béla Bartók στο Maramureş, μια ορεινή ζώνη που παραχωρήθηκε στη Ρουμανία από την Ουγγαρία το 1918. Πρόκειται για μελισματικό και αυτοσχέδιο είδος τραγουδιού σε ελεύθερο ρυθμό. Paul Nixon. "Hora lunga." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13339.

[36] Stevens, *The Life and Music,* 250.

[37] Για περισσότερες πληροφορίες αναφορικά με την σχέση αυτήν με τον Beethoven βλ.Mark Radice, 'Bartok's parodies of Beethoven: the relationship between opp. 131, 132 and 133 and Bart6k's Sixth String Quartet and Third Piano Concerto', *Music Review* 42 no.3-4, (August- November 1981): 252-60.

[38] Τραγούδι κηδείας ή μνημοσύνου, συχνά με χαρακτήρα πένθιμου εμβατηρίου. "Dirge." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2982.

[39] Suchoff, "Some Observations", 9.

αποτελεί την τελευταία αναφορά του Bartók στο ιδίωμα της 'μουσικής της νύχτας'[40]. Η ορχήστρα χρησιμοποιείται με φειδώ, τα έγχορδα με τρίλιες παρέχουν το ηχητικό υπόστρωμα που παραπέμπει στην ησυχία της νύχτας, ενώ πνευστά, ξυλόφωνο και πιάνο δημιουργούν τους ήχους των πουλιών που ακούγονται σε άτακτα χρονικά διαστήματα. Η εσωτερικότητα που διακρίνει όλο το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου τόσο στο chorale όσο και στην μουσική της νύχτας είναι εντυπωσιακή. Η επαναφορά του Α τμήματος γίνεται αυτήν την φορά από τα πνευστά ενώ το πιάνο συνοδεύει με ελεύθερη διφωνία, οδηγείται σε μια κορύφωση και καταλήγει τελικά στο ενεργητικό ροντό, το τρίτο μέρος του κοντσέρτου.

Το θέμα του τρίτου μέρους, με τον χαρακτηριστικό ρυθμό του, επαναλαμβάνεται κατά τον τρόπο που γίνεται στην μορφή ροντό, ενώ οι επαναλήψεις διαχωρίζονται από φουγκάτο επεισόδια. Τα επεισόδια αυτά μπορεί να είναι ξεκάθαρα και πολύ σαφή, όμως σε καμιά περίπτωση δεν δείχνουν έναν Bartók με μειωμένες αντιστικτικές ικανότητες όπως υποστηρίζουν οι κριτικοί που τον κατηγορούσαν για συμβιβασμό. Οι αναστροφές, τα κλειστά stretti, οι καθρέφτες και άλλοι κανόνες, η ελεύθερη πολυφωνία γενικά, παραπέμπουν σε έναν συνθέτη με πλήρη έλεγχο των ικανοτήτων του[41].

2.4 ΣΤΟΧΟΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Στον Bartok δεν άρεσε να μιλάει και να γράφει για την μουσική του. Πίστευε ότι η μουσική έπρεπε να μιλάει για τον εαυτό της[42]. Ο ίδιος ανέφερε σε μία από τις διαλέξεις που έδωσε στο Harvard το 1943 τα εξής:

---

[40] Η πρώτη αναφορά σε αυτό το ιδίωμα έγινε στο τραγούδι "Itt lent a völgyben" (Στην Κοιλάδα), γραμμένο τον Φεβρουάριο του 1916, στο οποίο ο Bartok χρησιμοποιεί ημιτονιακά cluster τριών φθόγγων για να μεταφέρει την εικόνα ενός σκοτεινού, ομιχλώδους, μοναχικού τοπίου. Η πρώτη δημόσια παρουσίαση του στους μουσικούς κύκλους όμως έγινε 10 χρόνια αργότερα με το τέταρτο μέρος "Az éjszaka zenéje" (στην κυριολεξία: "Μουσική της νύχτας") της σουίτας για πιάνο Szabadban (Out of Doors, 1926), στο οποίο ο Bartok χρησιμοποιεί ένα μαλακό ημιτονιακό cluster πέντε φθόγγων ως στατικό υπόστρωμα που προσομοιάζει το ήσυχο σκοτάδι μιας καλοκαιρινής νύχτας πάνω στο οποίο παρεμβάλλει σε ακανόνιστα χρονικά διαστήματα και συχνά σε πολύ διαφορετική έκταση μοτίβα που μπορούν να ακουστούν ως μιμήσεις των ήχων νυχτόβιων ζώων, όπως βατράχια, γρύλοι, και έντομα. David E. Schneider, *Bartok, Hungary and the Renewal of Tradition* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006), 81.

[41] Stevens, *The Life and Music*, 252.

[42] Η μόνη αναφορά σε συγκεκριμένα τεχνικά ζητήματα της συνθετικής του διαδικασίας ήταν στην διάρκεια των διαλέξεων στο Harvard το 1943, όπου εξηγεί πώς κατέληξε στην διτροπικότητα και την τροπική χρωματικότητα, βασικά στοιχεία της μουσικής του. Αυτό το έκανε όπως λέει και ο ίδιος λόγω

‘Ποτέ δεν δημιούργησα νέες θεωρίες εκ των προτέρων, μισούσα τέτοιου είδους ιδέες. Είχα φυσικά μια πολύ συγκεκριμένη ιδέα για το ποια κατεύθυνση να ακολουθήσω [...]. Αυτό δεν σημαίνει ότι συνέθετα χωρίς κάποιο προκαταρκτικό σχέδιο και χωρίς επαρκή έλεγχο. Τα σχέδια αφορούσαν στο πνεύμα του νέου έργου και σε τεχνικά προβλήματα [...], αλλά ποτέ δεν ασχολήθηκα με γενικές θεωρίες που έπρεπε να εφαρμοστούν στα έργα τα οποία επρόκειτο να γράψω.’[43]

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να ασχοληθούν πολλοί αξιόλογοι αναλυτές με την μουσική του Bartók και στην προσπάθεια αποκωδικοποίησης των υποκείμενων αρχών που διέπουν το έργο του να προκύψουν πολλές και ποικίλες αναλυτικές προσεγγίσεις της μουσικής του οι οποίες όμως πολλές φορές έρχονται σε σύγκρουση μεταξύ τους και παραμένουν σε κάποιο βαθμό προβληματικές. Πολύ βοηθητική για την εξαγωγή μεθοδολογίας ανάλυσης για την παρούσα εργασία αποτέλεσε η διατριβή David R. Walker, ‘Bartók Analysis: A Critical Examination and Application’ (Master of Music, McMaster University, 1996). Σε αυτήν ο συγγραφέας παρέχει μια περίληψη των πιο σημαντικών συγγραφέων πάνω στον Bartók μαζί με μια κριτική εξέταση των αναλυτικών μεθόδων που ακολούθησαν και στη συνέχεια εφαρμόζει αυτές τις μεθόδους στο δεύτερο μέρος του *Divertimento* του Bartók. Στο τέλος κάνει μια σύνθεση των σημαντικότερων στοιχείων αυτών των μεθόδων παρουσιάζοντας μια περιεκτική ανάλυση του έργου και σχολιάζοντας την χρησιμότητα των μεθόδων πάνω στο έργο αυτό, καθώς και σε όλο το έργο του Bartók γενικά.

Ύστερα από μια προσεκτική μελέτη της παρτιτούρας του έργου και λαμβάνοντας υπόψιν το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται το Τρίτο κοντσέρτο για πιάνο, θεωρήθηκε σκόπιμο να αποκλειστούν μεθοδολογίες που στοχεύουν σε ατονική σύγχρονη μουσική, όπως της γνωστής μεθόδου ανάλυσης του Allen Forte. Η χρήση φθογγικών συνόλων για ένα τέτοιο έργο θα ήταν χρήσιμη μόνο στην ονοματοδοσία συνόλων, ενώ δεν θα είχε κανένα νόημα στις μακροδομικές σχέσεις που διέπουν το έργο, αφού αυτές περιγράφονται καλύτερα με φθογγικά

του ότι πλέον ‘το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς [του] έχει γραφτεί, συγκεκριμένες γενικές τάσεις έχουν εμφανιστεί – γενικές φόρμουλες από τις οποίες μπορούν να εξαχθούν θεωρίες’. Ακόμη και στα προγράμματα συναυλίας, απέφευγε να αναφερθεί σε σημαντικά συνθετικά ‘μυστικά’, και περιοριζόταν σε τεχνικές περιγραφές ή εξωμουσικές πληροφορίες, καθότι πίστευε ότι οι μακροσκελείς εκθέσεις συνθετών πάνω στην συνθετική διαδικασία έδειχνε μια ανεπιθύμητη επιδειξιμανία. Somfai, *Composition,* 10, 13.

[43] Bartók, *Essays*, 376.

κέντρα και αρμονική κίνηση. Από την άλλη, η σενκεριανή ανάλυση που ενδείκνυται για την ανάλυση τονικών έργων αποδεικνύεται προβληματική στην εφαρμογή της σε έργα με νεοτονική αρμονία. Αυτό συμβαίνει γιατί η νεοτονική αρμονία δεν πληροί ακριβώς τις προϋποθέσεις που θέτει ο Joseph Straus ώστε να υφίσταται προεκτασιακή δομή σε ένα έργο[44]. Αυτές είναι οι εξής τέσσερις: α) ένας τρόπος διαχωρισμού συμφωνίας και διαφωνίας, β) μια σταθερή ιεραρχία σύμφωνων αρμονιών πάνω σε κάποιο είδος κλίμακας, γ) διανθισμοί που είναι αναγνωρίσιμοι μέσω σταθερών σχέσεων μεγαλύτερου και μικρότερου δομικού βάρους, και, δ) μια σαφής διάκριση μεταξύ της κάθετης διάστασης της αρμονίας και της οριζόντιας φωνοδήγησης (voice leading). Σε ένα έργο λοιπόν στο οποίο υπάρχει δυσκολία αναγνώρισης της λειτουργικότητας των συγχορδιών, δεν θα ήταν αποτελεσματική μια μεθοδολογία ανάλυσης που βασίζεται καθαρά στις σχέσεις των συγχορδιών και την λειτουργία που αναλαμβάνει η κάθε βαθμίδα μιας κλίμακας. Παρ' όλ' αυτά εξαιτίας του ότι ο Bartók διατηρεί τα στοιχειώδη τονικά κέντρα και κάποιες αρμονικές λειτουργίες στο συγκεκριμένο έργο και κατά συνέπεια η ανάλυση προεκτασιακής δομής μπορεί να φτάσει μέχρι και το μεσαίο επίπεδο (αυτό δηλαδή πριν την εξαγωγή της *Ursatz*), θεωρήθηκε χρήσιμη η χρήση αναγωγικών/προεκτασιακών διαγραμμάτων (κυρίως προσκηνίου και μεσαίου επιπέδου), κυρίως στα μέρη που χαρακτηρίζονται από κάθετη αρμονική γραφή, καθώς αυτά μπορούν να παρέχουν πληροφορίες σχετικά με την μακροδομή του έργου.

Η μεθοδολογία της ανάλυσης που εφαρμόστηκε στο έργο περιλαμβάνει κάποια βήματα που έγιναν προκειμένου να οδηγήσει σταδιακά στην επίτευξη του στόχου της διπλωματικής εργασίας που είναι η αλληλεπίδραση της νεοτονικής αρμονίας με την μορφή του έργου. Καταρχήν γίνεται προσεκτική παρατήρηση και μελέτη της παρτιτούρας. Αναλύονται τα αρμονικά στοιχεία εκείνα που δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό της αρμονίας του έργου ως 'νεοτονικής'. Ταυτοποιείται δηλαδή το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται σε κάθε μέρος, το φθογγικό κέντρο που αναδεικνύεται από αυτό, και γίνονται αρμονικά αναγωγικά διαγράμματα ώστε να φανούν μακροδομικές συσχετίσεις και ιεραρχικές σχέσεις. Αναλύεται η επιλογή του φθογγικού υλικού και οι συνθετικές τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο έργο, όπως αντιστικτικές τεχνικές μίμησης, συμμετρίες κλπ. Τέλος, αναλύεται η δομική οργάνωση του έργου ούτως ώστε να φανεί η προσέγγιση του Bartók στην κλασική

[44] Joseph N. Straus, "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music," *Journal of Music Theory* 31.1 (Spring 1987): 1-21.

μορφή που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να χαρακτηρίζει το έργο και επιχειρείται μέσω της συστηματικής ανάλυσης η σύνδεση της αρμονίας με την μορφή που προκύπτει.

2.5. ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Οι όροι που παρατίθενται παρακάτω είναι όροι που χρησιμοποιούνται στην παρούσα διπλωματική εργασία και είναι απαραίτητοι για την κατανόηση της αναλυτικής προσέγγισης του έργου.

Φθογγικό κέντρο[45]: ένας φθόγγος ή μια φθογγική τάξη γύρω από την οποία οργανώνεται η μουσική, είτε αυτή είναι τονική είτε ατονική. Οι συνθέτες χρησιμοποιούν διάφορους συναφείς τρόπους ισχυροποίησης αυτού του κέντρου σε περίπτωση απουσίας της λειτουργικής αρμονίας και της παραδοσιακής φωνοδήγησης, όπως συχνή επανάληψη, εκτεταμένη διάρκεια, τοποθέτηση σε ακραίο ρετζίστρο, κλπ.

Διτροπικότητα: είναι η ταυτόχρονη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων με ίδιο φθογγικό κέντρο, με αποτέλεσμα την δημιουργία ενός είδους χρωματικότητας.

Τροπική χρωματικότητα: Το αποτέλεσμα της ταυτόχρονης χρήσης δύο ή και περισσότερων τρόπων με ίδιο όμως φθογγικό κέντρο.

Τροπική εναλλαγή[46]: είναι ουσιαστικά η μετατροπία από έναν τρόπο σε έναν άλλον με ίδιο φθογγικό κέντρο. Η τονική παραμένει η ίδια, ενώ το είδος της κλίμακας αλλάζει.

Μειζονο-ελάσσονες συγχορδίες: πρόκειται για τρίφωνες συγχορδίες που περιέχουν και την τρίτη μικρή και την τρίτη μεγάλη, δηλαδή με θεμέλιο Ντο πρόκειται για την συγχορδία Ντο-Μιb-Μι-Σολ. Θεωρητικά προέρχονται από την μελωδική ελάσσονα κλίμακα που στην ανιούσα της μορφή χρησιμοποιεί μείζονα $6^{η}$ και $7^{η}$ ενώ στην κατιούσα ελάσσονα $6^{η}$ και $7^{η}$. Η ταυτόχρονη χρήση του μείζονος και ελάσσονος

[45] Straus, *Introduction,* 131.
[46] Kent Williams, *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music* (Harcourt Brace & Company, 1996), 186.

πενταχόρδου, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν τρόποι (modes) της ελάσσονας κλίμακας, αντιπροσωπεύει κατά τον Bartok ένα είδος διτροπικότητας.

Αντιστικτικές συγχορδίες[47]: συγχορδίες που είναι αποτέλεσμα μιας στοχευμένης κίνησης σε διάφορες φωνές χωρίς αρμονική λειτουργία, οι οποίες δεν εκφράζουν κάποια παραδοσιακή αρμονική διαδοχή. Αυτή η κίνηση είναι συνήθως βηματική και μπορεί να είναι παράλληλη ή και όχι, όπως επίσης οι συγχορδίες μπορεί να είναι του ίδιου είδους (μείζονες, ελάσσονες κλπ) ή όχι.

Ακουστική κλίμακα: μία κλίμακα που περιέχει τους φθόγγους των 12 πρώτων αρμονικών της αρμονικής στήλης. Την χρησιμοποίησε πολύ ο Bartók γι' αυτό και πολλές φορές φέρει το όνομα του. Πρόκειται για έναν συνδυασμό Λύδιου και Μιξολύδιου τρόπου, ενός διατονικού δηλαδή τρόπου με $4^{η}$ βαθμίδα αυξημένη και $7^{η}$ χαμηλωμένη.

Χρωματική κλίμακα: μια κλίμακα που περιέχει όλες τις δώδεκα φθογγικές τάξεις, και της οποίας η χρήση δεν περιορίζεται μόνο σε ατονικά έργα.

Πολυσυγχορδία[48]: μία συγχορδία που συνδυάζει δύο ή και περισσότερες συγχορδίες σε μία πιο περίπλοκη συνήχηση, με βασική προϋπόθεση ο αναλυτής να μπορεί να διακρίνει τις διαφορετικές αρμονικές οντότητες που αντιπαρατίθενται.

---

[47] Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006), 9.
[48] Kostka, *Materials*, 64.

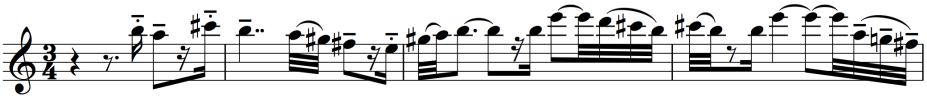
3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΙΤΟΥ ΚΟΝΤΣΕΡΤΟΥ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ

3.1 ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

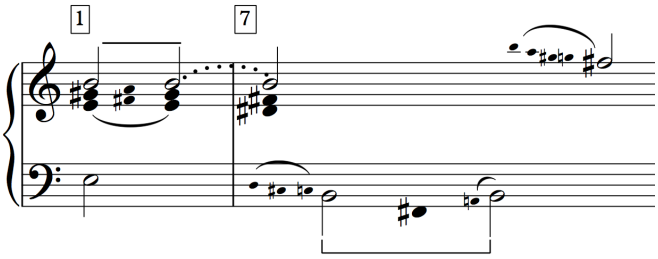
Η αρμονική γλώσσα στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου κινείται στα πλαίσια της τροπικότητας. Αξίζει να προσέξουμε την νεοκλασική προσέγγιση του Bartók τόσο στην αρμονία όσο και στην μορφή του έργου και τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνει μέσα στο δικό του προσωπικό ύφος τις επιρροές που δέχτηκε σε όλη την συνθετική του πορεία. Αναλύοντας το πρώτο μέρος και εντοπίζοντας τους τρόπους που χρησιμοποιούνται, παρατηρούμε ότι η επιλογή γίνεται σχεδόν σύμφωνα με τις επιταγές της δομής της κλασικής μορφής σονάτας. Ωστόσο, όπως με κάθε μορφολογική δομή που έχει την προέλευση της στην κοινή πρακτική του 18ου και 19ου αι. (σονάτα, ροντό, κ.ά.), ο Bartók βασίζεται σε αυτές αλλά ταυτόχρονα πειραματίζεται και με αυτές, προσαρμόζοντας τις ώστε να ταιριάζουν με το μουσικό περιεχόμενο που θέλει να αναδείξει, μερικές φορές σε τέτοιο σημείο που να δυσκολεύεται ο αναλυτής να ακολουθήσει τον ισχυρισμό του Bartók για την μορφή κάποιου έργου.[49] Το πρώτο μέρος λοιπόν χωρίζεται μορφολογικά στην έκθεση (μμ.1-74), την ανάπτυξη (μμ.75-117) και την επανέκθεση (μμ.118-187). Το πρώτο θέμα (Εικ.1) της **έκθεσης** είναι ξεκάθαρα στον Μι Μιξολύδιο τρόπο και αυτή είναι η κεντρική 'τονικότητα' του μέρους με αρκετές τροπικές μετατροπίες. Το θέμα διαμορφώνεται μορφολογικά σε δύο οκτάμετρα (8+8) (Εικ.2). Το πρώτο αποτελεί μια προέκταση ουσιαστικά της συγχορδίας Μι μείζονας με πολλούς διανθισμούς και χρωματικές κινήσεις που καταλήγει στην δεσπόζουσα. Το δεύτερο (Εικ.3) προεκτείνει την δεσπόζουσα Σι μέσα από μια βηματική διαδοχή τρίφωνων αντιστικτικών συγχορδιών χωρίς λειτουργικό ρόλο. Ξεκινώντας από την V της Μι στο μ.7 κάνει δύο πτώσεις στο Σι με εναρμόνιση $I^6{}_4$ και τελικά αίρει τη αίσθηση της αρμονικής ασάφειας με την κατάληξη σε μια ξεκάθαρη Σι μείζονα (μ.15). Η Σι καθιερώνεται ισχυρότερα με την διαδοχή με την δεσπόζουσα της σε μια μοτιβική επέκταση 4 μέτρων τα οποία οδηγούν με μετατροπία μέσω μιας Ρε μεθ' εβδόμης στον

[49] Μέσα από την έρευνα του Laszlo Somfai πάνω στην συνθετική ιστορία του όγκου του έργου του Bartók αναδύθηκαν κάποια στις σημειώσεις του για τις διαλέξεις στο Harvard για μια προγραμματισμένη 5η διάλεξη πάνω στην 'Μορφή', ο Bartók σημείωσε το εξής: «Κάθε κομμάτι δημιουργεί την δική του μορφή». Επομένως κατά την προσωπική εμπειρία του συνθέτη, κάθε κομμάτι πρέπει να είναι μοναδικό. David Robert Walker, 'Bartók Analysis: A Critical Examination and Application' (Master of Music, McMaster University, 1996), 101.

Σολ Λύδιο, τον τρόπο της αρχής του μεταβατικού μέρους. Ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιούνται όροι όπως «τονική» και «δεσπόζουσα» στην περιγραφή της ανάλυσης είναι γιατί σε αντίθεση με έργα προηγούμενων χρόνων και κυρίως της τρίτης περιόδου του Bartók τα οποία παρουσιάζουν μια δυσκολία στο να αποδοθεί λειτουργικότητα στις αρμονίες, στο συγκεκριμένο έργο παρατηρούμε μια πιο τονική προσέγγιση της αρμονίας, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση στις πτώσεις της σχέσης δεσπόζουσας-τονικής. Βέβαια δεν παραλείπονται και οι άλλοι βασικοί τρόποι ανάδειξης της λειτουργικότητας των συγχορδιών που αφορούν στην μουσική του Bartók στην οποία λείπει η αρμονική λειτουργικότητα που βασίζεται σε βαθμίδες τοποθετημένες πάνω σε μια προκαθορισμένη κλίμακα όπως τους περιγράφει ο Wilson. [50] Χρησιμοποιούνται δηλαδή και δομικά στοιχεία ανάδειξης της λειτουργικότητας των συγχορδιών, όπως για παράδειγμα η παραμονή για μεγάλο διάστημα πάνω στην Μι από την αρχή του έργου καθιερώνοντας την ως το τονικό κέντρο του μέρους, και αντίστοιχα η προέκταση για μεγάλο διάστημα της Σι ως δεσπόζουσας της Μι. Έχουμε λοιπόν μια ημίπτωση στην δεσπόζουσα και κάνει τελικά μετατροπία από τον Μι Μιξολύδιο στον Σολ Λύδιο μέσω της δικής του δεσπόζουσας, της Ρε μεθ' εβδόμης.

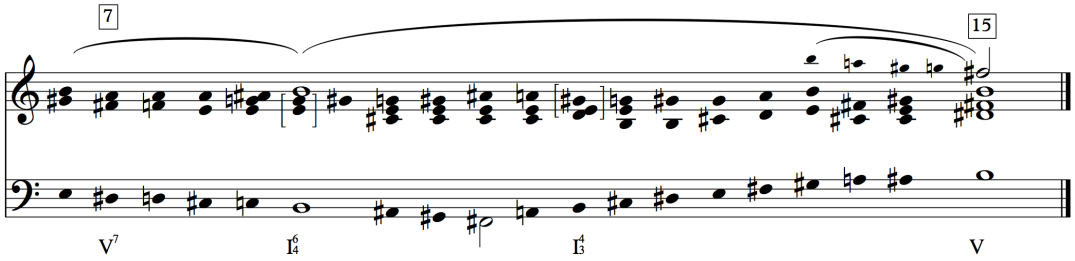


Εικ.1. Πρώτο θέμα πρώτου μέρους.



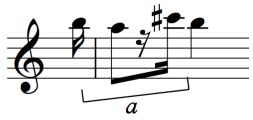
Εικ.2. Αρμονική αναγωγή πρώτου θέματος (μμ.1-15).

[50] Ο Wilson παραθέτει μια λίστα αρμονικών λειτουργιών για την μουσική του Bartók που σχετίζεται με την θεώρηση του ότι ο όρος «τονική» χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα «γεγονός-στόχο» (goal event), και περιλαμβάνει τις εξής επτά κατηγορίες: γεγονός-στόχος, εναρκτήριο γεγονός, τοπική δεσπόζουσα, εσωτερικό τονικό κέντρο, τοπική δεσπόζουσα προετοιμασία, τονική αντικατάσταση, και επέκταση. Walker, 'Bartok Analyses', 65.

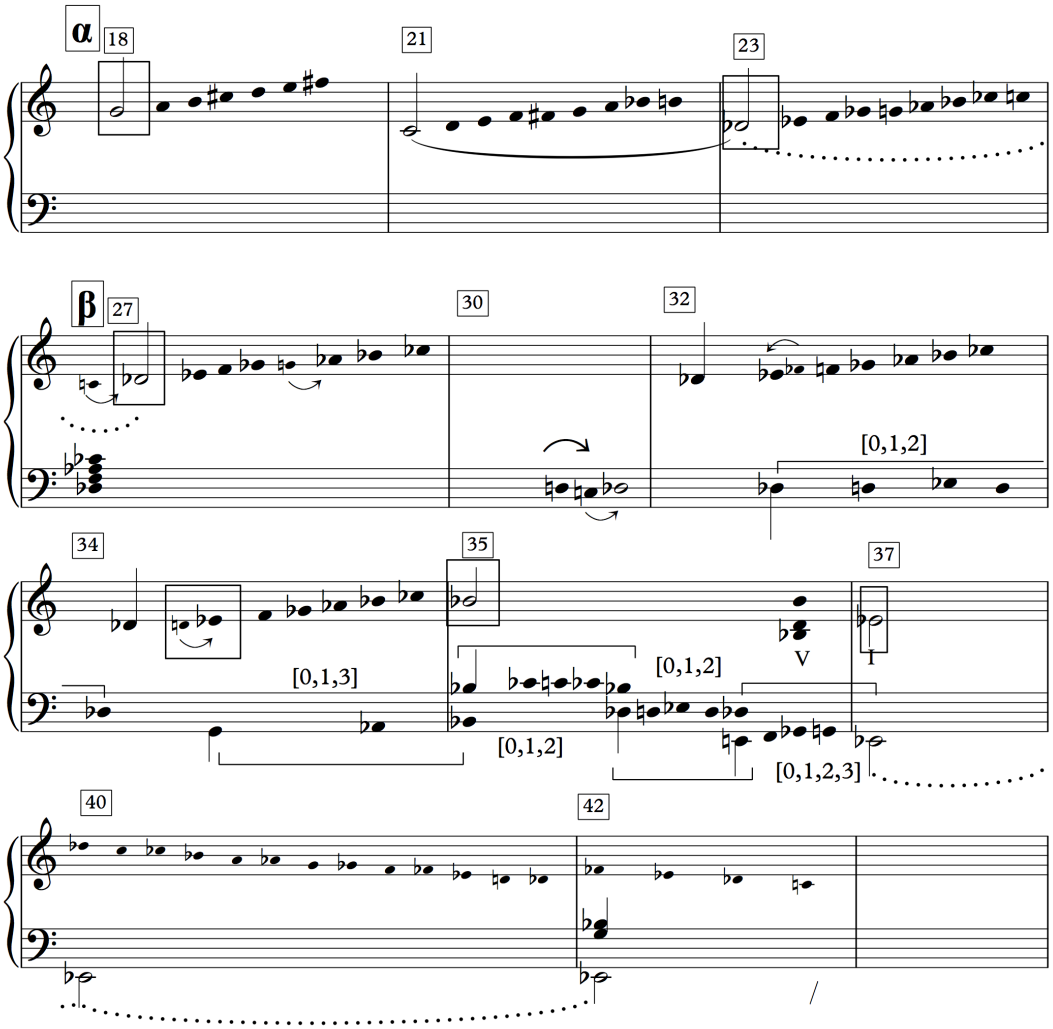


Εικ.3. Αρμονική αναγωγή δεύτερου οκτάμετρου (μμ.6-15).

Το μεταβατικό μέρος μπορεί να χωριστεί σε 3 τμήματα, πολύ ευδιάκριτα μεταξύ τους λόγω της μοτιβικής τους δομής και της μουσικής υφής. Το πρώτο τμήμα (α) (μμ.18-27) εκμεταλλεύεται την αρχή του πρώτου θέματος και συγκεκριμένα την κεφαλή του (μοτίβο *α*, Εικ.4) με συνεχόμενες εισόδους σε διαφορετικούς τόνους αρχίζοντας όπως προαναφέρθηκε με τον Σολ Λύδιο τρόπο αφού οι κινήσεις των φωνών και οι λύσεις των διαφωνιών δεν γίνονται με τον κλασικό τρόπο και είναι υψωμένη η 4^{η} βαθμίδα (Ντο#) (Εικ.5). Το αρχικό τμήμα του θέματος επαναλαμβάνεται (μ.21) στον Ντο Μιξολύδιο τρόπο ή στην Ντο ακουστική κλίμακα. Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης διτροπικότητας (bimodality), του όρου που εισήγαγε ο Bartók στις διαλέξεις του στο Harvard για να δηλώσει την ταυτόχρονη χρήση δύο διαφορετικών τρόπων που έχουν κοινή τονική. Παρατηρούμε ταυτόχρονη χρήση Φα και Φα#, καθώς και Σι και Σιb. Επομένως οι πιθανοί τρόποι που αλληλοκαλύπτονται είναι Ντο Μιξολύδιος (Φα, Σιb), Ντο Ιωνικός (Φα, Σι), Ντο Λύδιος (Φα#, Σι) και Ντο ακουστική (Φα#, Σιb). Δεν είναι εφικτό να καταλάβουμε ποιον από αυτούς τους τρόπους επιλέγει ο Bartók και αν μπήκε στην διαδικασία να επιλέξει. Αυτό που φαίνεται πιο ξεκάθαρο είναι η διαστηματική χρήση αυτών των αλλοιωμένων φθόγγων. Ο Bartók σε γενικές γραμμές χρησιμοποιεί την αυξημένη 4^{η} βαθμίδα όταν κινείται γύρω από την δεσπόζουσα, την φυσική 4^{η} όταν απομακρύνεται από την δεσπόζουσα, την υψωμένη 7^{η} όταν κινείται ανοδικά προς την τονική, την χαμηλωμένη 7^{η} όταν κατεβαίνει προς την 6^{η} βαθμίδα (Εικ.6). Οι κινήσεις αυτές προέρχονται από την κλασική πρακτική της εποχής του Μπαρόκ όπου στην Δυτική Μουσική η ελάσσονα μελωδική κλίμακα στην ανιούσα της μορφή είχε την 6^{η} και 7^{η} βαθμίδα στην φυσική τους θέση, ενώ στην κατιούσα ήταν και οι δυο χαμηλωμένες. Θα μπορούσαμε να ονομάσουμε αυτόν τον συνδυαστικό τρόπο που

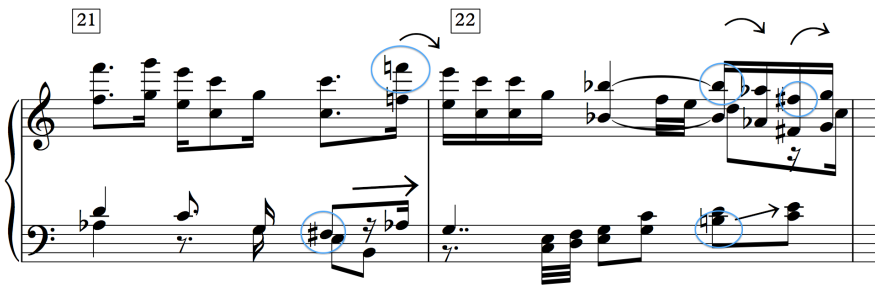


Εικ.4. Κεφαλή πρώτου θέματος, μοτίβο *α*.

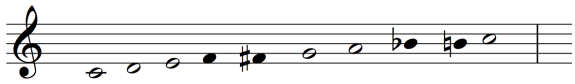


Εικ.5. Τονικό πλάνο α’ και β’ τμήματος μεταβατικού μέρους (μμ.18-43).

περιέχει τις νότες όλων αυτών των τρόπων λοιπόν Ντο τρόπο Α για μεγαλύτερη ευκολία ονοματολογικά (Εικ.7). Το ίδιο συμβαίνει και στην κατάληξη του πρώτου τμήματος του μεταβατικού μέρους στο οποίο χρησιμοποιείται αντίστοιχα ο Ρεb τρόπος Α (πάλι χρησιμοποιεί Σολ με Σολ#, Ντο και Ντοb ταυτόχρονα) (μ.24). Το α’ τμήμα ολοκληρώνεται με την αρχή του πρώτου θέματος σε στρέτο πάνω στην Ρεb συγχορδία και αρχίζει το δεύτερο τμήμα του μεταβατικού μέρους (μ.27).



Εικ.6. Κινήσεις φθόγγων όπως φαίνεται στα μμ.21-22.

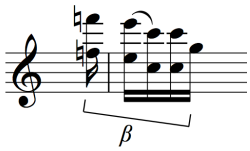


Εικ.7. Ντο τρόπος Α.

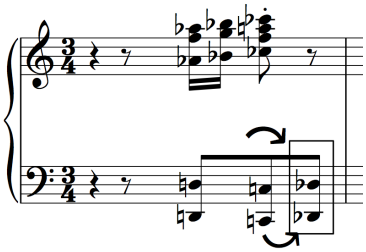
Στο δεύτερο τμήμα (β) (μμ.27-43) εισάγεται για πρώτη φορά η καθαρά χρωματική ημιτονιακή κίνηση, όχι ως διανθισμοί και ξένοι φθόγγοι που γινόταν μέχρι τώρα (βλ. πρώτο θέμα), ή χρωματικοί φθόγγοι αποτέλεσμα της διτροπικότητας[51] (βλ. α' τμήμα μεταβατικού μέρους), αλλά ως φθογγικό σύνολο, είτε ολόκληρη η χρωματική κλίμακα είτε ένα μέρος της. Το τμήμα αυτό κινείται με παράλληλες συνηχήσεις φθόγγων σε μια ανοδική πορεία ξετυλίγματος του Ρεb τρόπου Α στο μέρος του πιάνου αξιοποιώντας το μοτίβο *β* (Εικ.8) του α' τμήματος του μεταβατικού μέρους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρχίζει στον Ρεb τρόπο Α αρχικά με υψωμένη $4^{η}$ και χαμηλωμένη $7^{η}$ (μ.27). Στη συνέχεια επαναλαμβάνεται επεκταμένο και με προσθήκη της φυσικής $4^{ης}$ (μ.29) και για τρίτη φορά με την προσθήκη και της $7^{ης}$ υψωμένης (μ.30). Πρόκειται όμως για τροπική εναλλαγή (modal interchange) ή απλώς μια περίπτωση διανθισμού ενός τρόπου; Πράγματι, παίρνοντας ως αφετηρία τον Ρεb Μιξολύδιο στον οποίο τελειώνει το α' τμήμα του μεταβατικού μέρους, αν παρατηρήσουμε στο μ.27, η μόνη απόκλιση από αυτόν τον τρόπο είναι το Σολ

[51] Όπως υποστηρίζει ο Bartók στις διαλέξεις του στο Harvard, η διτροπικότητα οδήγησε στην χρήση διατονικών κλιμάκων με χρωματικές βαθμίδες που έχουν τελείως καινούρια λειτουργία. Δεν είναι αλλοιωμένες βαθμίδες μιας συγχορδίας που οδηγεί σε μία άλλη, αλλά μεταφράζονται μόνο ως "συστατικά" διάφορων τρόπων που χρησιμοποιούνται ταυτόχρονα και μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, με κάποιους από τους φαινομενικά χρωματικούς φθόγγους να ανήκουν στον έναν τρόπο και άλλους στον άλλο. Ως εκ τούτου δεν μπορούμε να μιλήσουμε για χρωματικότητα με την έννοια των φθογγικών συνόλων αλλά τροπική χρωματικότητα. Bartók, *Essays,* 376.

αναίρεση που οδηγεί στο Λαb όταν εμφανίζεται αυτό. Στο μ.29 το Σολ ακολουθείται από Σιb γι' αυτόν τον λόγο και εμφανίζεται ως Σολb (την 4η βαθμίδα δηλαδή του Ρεb Μιξολύδιου), ενώ στο μ.30 που ολοκληρώνεται η φράση, το Σολ οδηγεί και πάλι στο Λαb οπότε εμφανίζεται ως Σολ αναίρεση. Παρομοίως, στο μ.31 που θεωρητικά θα λέγαμε ότι με Ντο αναίρεση πρόκειται για τον τρόπο με την υψωμένη 7η, το Ντο οδηγεί στο Ρεb γι' αυτόν τον λόγο εμφανίζεται ως Ντο αναίρεση. Τελικά δηλαδή μέχρι αυτό το σημείο η αρμονία δεν έχει ξεφύγει καθόλου από τον Ρεb Μιξολύδιο στον οποίο βρισκόταν και οι ξένοι χρωματικοί φθόγγοι χρησιμοποιούνται από τον Bartók για να ισχυροποιήσουν την πρώτη και πέμπτη βαθμίδα του Ρεb Μιξολύδιου μέσω της ημιτονιακής προσέγγισης τους από την προηγούμενη βαθμίδα. Αυτή η λογική υποστηρίζεται και από το μέρος της ορχήστρας όπου μετά από δύο συγχορδιακές ατάκες στην Ρεb7, κινείται ημιτονιακά στο μ.30 με Ρε-Ντο-Ρεb (Εικ.9). Πρόκειται για μια μέθοδο του Bartók που ονομάζει ο Malcolm Gillies "encirclement". Περιγράφοντας την θεωρία του περί Σημειογραφικής Ανάλυσης στο *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works* ο Gillies αναφέρει ότι καθώς ο Bartók θεωρούσε τονική την μουσική του, όριζε στην παρτιτούρα τα τονικά κέντρα με το να τα περιβάλλει με τις γειτονικές τους νότες, μία από πάνω και μία από κάτω, ένα διάστημα μικρής δεύτερης απόσταση και οι δύο από το κέντρο[52]. Αυτόν τον τρόπο ισχυροποίησης βαθμίδων βλέπουμε και σε αυτήν την περίπτωση με την αντίστοιχη ημιτονιακή κίνηση προς το Ρεb.



Εικ.8. Μοτίβο *β*, μμ.21-22.

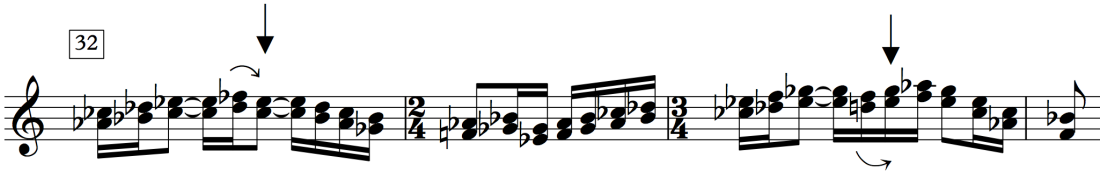


Εικ.9. Ημιτονιακή ισχυροποίηση φθογγικού κέντρου Ρεb, μ.30.

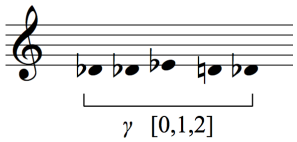
[52] Walker, 'Bartók Analysis', 65.

Μέχρι εδώ οι παράλληλες κινήσεις γίνονται σε διαστήματα $6^{ης}$ ή $3^{ης}$ κυρίως. Στο μ.32 η μουσική υφή γίνεται ακόμα πιο πυκνή με ταυτόχρονη παράλληλη κίνηση $6^{ων}$ και $3^{ων}$ και η τονικότητα αρχίζει να μην είναι ξεκάθαρη πλέον για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί λόγω των παράλληλων κινήσεων και των ξένων φθόγγων στο μέρος του πιάνου εμφανίζονται τελικά σχεδόν όλοι οι φθόγγοι της χρωματικής κλίμακας και σε συνδυασμό με το περίγραμμα των μελωδικών γραμμών είναι δύσκολο να διευκρινιστεί ποιος τρόπος χρησιμοποιείται κάθε φορά. Δεύτερον, γιατί η ορχήστρα χρησιμοποιεί για πρώτη φορά καθαρά χρωματικό φθογγικό σύνολο προσδίδοντας ακόμα μεγαλύτερη ασάφεια στο άκουσμα. Όσον αφορά τον πρώτο λόγο, υποθέτουμε ότι η φράση του πιάνου που άρχισε στο μ.30 συνεχίζεται στον Ρεb Μιξολύδιο τρόπο παρόλο που η κίνηση της μελωδίας δεν τονίζει ούτε αναδεικνύει το Ρεb, αντιθέτως φαίνεται να ξεχωρίζει το Μιb είτε με το να στέκεται μεγαλύτερη διάρκεια σε αυτό, είτε με περιστασιακούς ξένους φθόγγους που το προσεγγίζουν ημιτονιακά (encirclement) (Εικ.10). Για παράδειγμα, στο μ.32 το Φα εμφανίζεται ως Φαb, ποικιλματικός ξένος φθόγγος του Μιb, ενώ στο μ.34 το Ρεb εμφανίζεται ως Ρε φυσικό, ποικιλματικός ξένος φθόγγος του Μιb. Παρ' όλ' αυτά το τονικό κέντρο συνεχίζει να είναι το Ρεb γεγονός που υποστηρίζεται και από το φθογγικό υλικό της ορχήστρας. Η ορχήστρα όπως προαναφέρθηκε χρησιμοποιεί καθαρά χρωματικό φθογγικό υλικό, συγκεκριμένα ένα ποικιλματικό χρωματικό μοτίβο *γ* [0,1,2] (Εικ.11) που επαναλαμβάνεται από διάφορες ομάδες οργάνων. Στο μ.32 λοιπόν εμφανίζεται από Ρεb ενώ παράλληλα έχουμε την σύγκρουση με το Μιb στο μέρος του πιάνου. Είναι αξιοσημείωτο ότι και το μοτίβο *γ* που χρησιμοποιείται κινείται ποικιλματικά από το Ρεb στο Ρε φυσικό και έπειτα στο Μιb και πάλι πίσω στο Ρεb. Στο μ.34 η σύγκρουση τονικών κέντρων τείνει περισσότερο προς το Μιb καθώς η ορχήστρα παίρνει το μοτίβο *γ* από Σολ και λίγο παραλλαγμένο (ως [0,1,3] για να το οδηγήσει στην τρίτη του εμφάνιση χωρίς τα ποικίλματα στο Σιb αυτή τη φορά. Στο μ.35 η περιστροφή της μελωδίας του πιάνου γύρω από το Σιb με παράλληλες 4ες και 5ες και η χρήση του χρωματικού μοτίβου *γ* από Σιb από την ορχήστρα θέτει αυτό ως κεντρικό φθόγγο, παρόλο που σαν κλίμακα ή τρόπο η ημιτονιακή κίνηση που έχει η μελωδία (χρωματικοί ποικιλματικοί ξένοι φθόγγοι) καθώς και οι παράλληλες συνηχήσεις από 4ες και 5ες υπονοούν εν τέλει όλη τη χρωματική κλίμακα. Το φθογγικό κέντρο μετατοπίζεται στο μ.36 από το Σιb στο Μιb. Ο Bartók εδραιώνει το νέο φθογγικό κέντρο με τους εξής δύο τρόπους: καταρχήν με την κλασική σχέση δεσπόζουσας-τονικής με το προηγούμενο φθογγικό κέντρο (Σιb-Μιb), και κατά

δεύτερον με την ημιτονιακή σχέση Μι-Μιb. Το τελευταίο χρωματικό φθογγικό σύνολο στην ορχήστρα δηλαδή εμφανίζεται παραλλαγμένο λίγο από Μι ως [0,1,2,3] και οδηγεί στο Μιb, ένα ακόμα παράδειγμα της όχι τόσο "παραδοσιακής" αρμονίας του Bartók. Κατορθώνει έτσι μια πολύ ενδιαφέρουσα σύζευξη του δικού του προσωπικού ύφους και της αρμονικής του γλώσσας ως αποτέλεσμα της μακρόχρονης αφομοίωσης επιρροών, με την κοινή πρακτική του 18ου και 19ου αι. Επίσης, με αυτόν τον τρόπο κατανοείται και η σύγκρουση των Ρεb-Μιb στα μμ.32-34 που οδηγεί στο Σιb και τελικά στο Μιb. Προσομοιάζει την παραδοσιακή μετατροπική πτωτική σχέση όπου από τον ένα τρόπο με κοινή συγχορδία κάνει μετατροπία και πτώση στον καινούριο τρόπο. Η εδραίωση του Μιb τρόπου επιτυγχάνεται και με δομικά στοιχεία, όπως ο ισοκράτης στο Μιb που ολοκληρώνει το β' τμήμα του μεταβατικού μέρους. Το μέρος του πιάνου ολοκληρώνεται με μια χρωματική κατιούσα κίνηση παράλληλων 3ων σπασμένων πάνω στον ισοκράτη Μιb (μ.40), ενώ η ορχήστρα ακολουθεί την χρωματική κατιούσα πορεία του πιάνου παραθέτοντας το φθογγικό υλικό του πιάνου κάθετα, δημιουργώντας έτσι τις χαρακτηριστικές μειζονο-ελάσσονες[53] συγχορδίες του Bartók (Εικ.12). Σαν τρόπο ο Bartók φαίνεται να χρησιμοποιεί τον Μιb τρόπο Α, στον οποίο όμως διανθίζονται με ημιτονιακές σχέσεις οι δεσπόζοντες φθόγγοι (Εικ.13), με αποτέλεσμα να χρησιμοποιείται όλη η χρωματική κλίμακα εν τέλει.

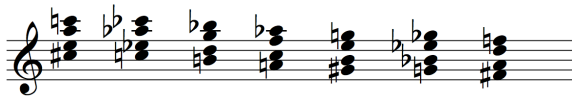


Εικ.10. Ημιτονιακή προσέγγιση του Μιb, μμ.32-35.

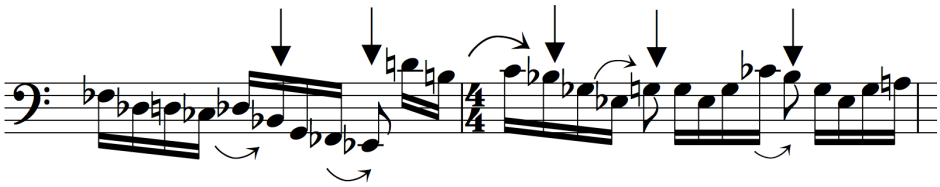


Εικ.11. Μοτίβο *γ*, μμ.32-33.

[53] Πρόκειται για τρίφωνες συγχορδίες που περιέχουν και την τρίτη μικρή και την τρίτη μεγάλη, δηλαδή με θεμέλιο Ντο πρόκειται για την συγχορδία Ντο-Μιb-Μι-Σολ. Θεωρητικά προέρχονται από την μελωδική ελάσσονα κλίμακα που στην ανιούσα της μορφή χρησιμοποιεί μείζονα 6η και 7η ενώ στην κατιούσα ελάσσονα 6η και 7η. Η ταυτόχρονη χρήση του μείζονος και ελάσσονος πενταχόρδου, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν τρόποι (modes) της ελάσσονας κλίμακας, αντιπροσωπεύει κατά τον Bartók ένα είδος διτροπικότητας. Bartók, Essays, 364-365.

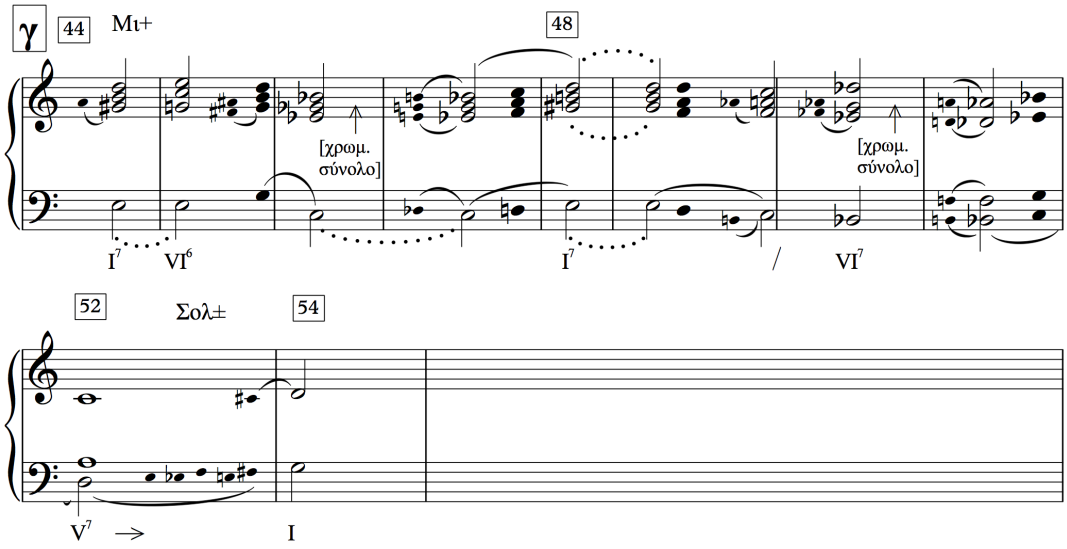


Εικ.12. Μειζονο-ελάσσονες συγχορδίες Bartók, μμ.40-41.

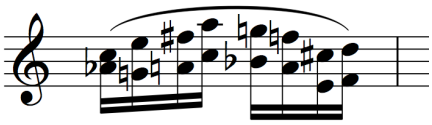


Εικ.13. Ημιτονιακές προσεγγίσεις δεσπόζοντων φθόγγων στην κλίμακα με φθογγικό κέντρο Μιb στο β' τμήμα μεταβατικού μέρους, μμ.38-39.

Το τρίτο τμήμα του μεταβατικού μέρους (γ) (μμ.44-53) (Εικ.13) διαμορφώνεται μορφολογικά σε μια 8μετρη περίοδο με επέκταση 2 μέτρων. Η πρώτη τετράμετρη φράση, που ακούγεται στο πιάνο, είναι σε Μι Μιξολύδιο και εναλλάσσει ουσιαστικά την Ι βαθμίδα με μια ^{b}VI, δανεισμένη από τον ελάσσονα τρόπο. Εννοείται ότι παρόλο που ο Bartók χρησιμοποιεί τρίφωνες συγχορδίες, η αρμονία δεν είναι λειτουργική με την έννοια ότι δεν τηρούνται πάντα οι κανόνες συγχορδιακής διαδοχής του τονικού συστήματος, χρησιμοποιούνται 7^{ες} που δεν λύνονται με κατιόν βήμα, φθόγγοι με υποχρεωτικές λύσεις που η λύση δεν έρχεται όπως επιτάσσουν οι κανόνες τις κλασικής αρμονίας, παράλληλη κίνηση συγχορδιών, κ.ά. Το συγκεκριμένο τμήμα διαφέρει από τα δύο προηγούμενα στο ότι είναι πιο κάθετη αρμονική γραφή και λείπει ο αντιστικτικός χαρακτήρας των δύο προηγούμενων. Παρ' όλ' αυτά η αρμονική ασάφεια παραμένει αφού στις συγχορδιακές ακολουθίες παρεμβάλλονται τμήματα καθαρά χρωματικού υλικού (Εικ.14) που συμπληρώνουν τους υπόλοιπους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας. Η φράση αυτή καταλήγει και πάλι στην Μι και αρχίζει αμέσως η δεύτερη τετράμετρη φράση από την ορχήστρα αυτήν την φορά η οποία επαναλαμβάνει το υλικό του πιάνο, αποκλίνοντας όμως πολύ γρήγορα για να οδηγήσει με μια πτώση δεσπόζουσας-τονικής μέσω της Ρε μεθ'εβδόμης (μ.52) στην Σολ που είναι η τονικότητα του δεύτερου θέματος της έκθεσης.



Εικ.13. Τρίτο τμήμα (γ') μεταβατικού μέρους, μμ.44-53.



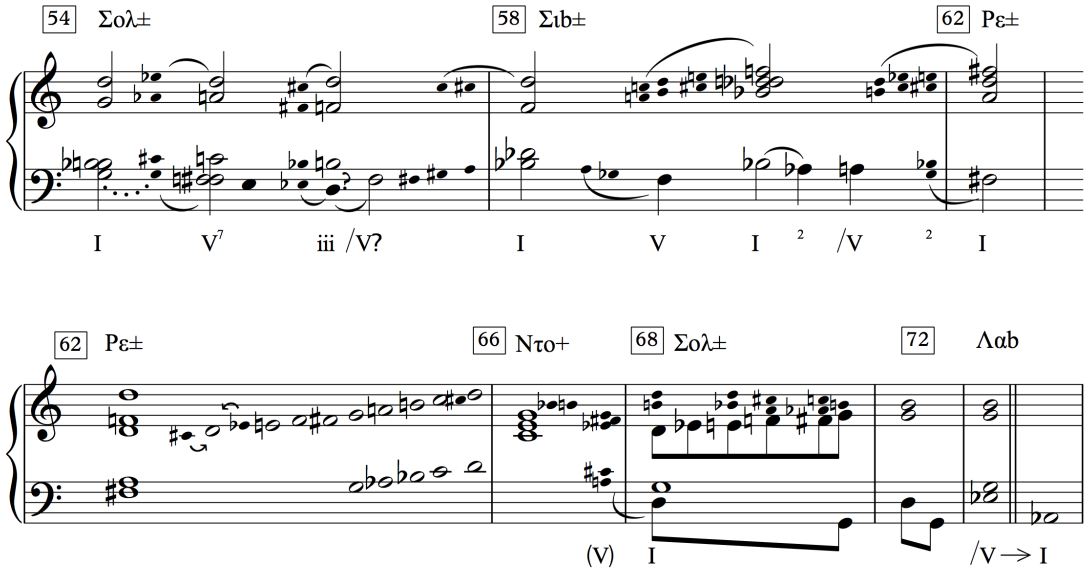
Εικ.14. Χρωματικό τμήμα, μ.46.

Το δεύτερο θέμα της έκθεσης (μμ.54-74) ακολουθεί την προηγούμενη λογική της χρήσης ολόκληρης της χρωματικής κλίμακας από την οποία ανασύρονται τρίφωνες συγχορδίες και αναδεικνύεται ένα φθογγικό κέντρο. Ο Bartók επιλέγει το Σολ ως φθογγικό κέντρο, μια 3η μικρή πάνω από το Μι του πρώτου θέματος ενώ παράλληλα το φθογγικό του υλικό παρουσιάζει μια χρωματικότητα που επιτυγχάνεται με δύο τρόπους: καταρχήν με την χρήση μειζονο-ελασσόνων συγχορδιών, αποτέλεσμα της τροπικής χρωματικότητας που είδαμε και στο μεταβατικό μέρος, και κατά δεύτερον με την κάθετη αρμονική χρήση των υπόλοιπων φθόγγων της χρωματικής κλίμακας. Αυτός ο συνδυασμός έχει ως αποτέλεσμα να θολώνει ελαφρώς το τονικό άκουσμα του θέματος. Το θέμα αρχίζει με την Σολ μείζονο-ελάσσονα (Εικ.15), οδηγείται στην $V^6{}_5$ της (και πάλι μειζονο-ελάσσονα) και καταλήγει στην III της. Η αρμονική αντίληψη του ακροατή συλλαμβάνει αυτές τις δεσπόζουσες συγχορδίες και την αρμονική τους διαδοχή, παρόλο που ανάμεσα τους

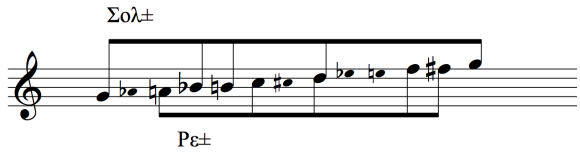
παρεμβάλλονται προσαγωγικές συγχορδίες[54] που απέχουν ημιτόνιο από την λύση τους και περιέχουν τους υπόλοιπους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας. Από την χρωματική κλίμακα δηλαδή ο Bartók ξεχωρίζει την Σολ μειζονο-ελάσσονα, την Ρε μειζονο-ελάσσονα και ένα σύνολο των υπολοίπων φθόγγων της κλίμακας που χρησιμοποιούνται ημιτονιακά προς τις βασικές (Εικ.16). Αυτή η λογική των προσαγωγικών συγχορδιών που περιέχουν χρωματικούς φθόγγους θυμίζει αρκετά το γ' τμήμα του μεταβατικού μέρους όπου ανάμεσα στις κάθετες αρμονικές συνηχήσεις παρεμβάλλονταν χρωματικό φθογγικό υλικό με οριζόντια κυματοειδή δίφωνη μουσική υφή. Παρά την χρωματικότητα που υπάρχει σε μεγαλύτερο βαθμό σε αυτό το τμήμα της έκθεσης από οποιοδήποτε άλλο μέρος, το άκουσμα δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ατονικό, καθότι ο Bartók δεν απορρίπτει τελείως την παραδοσιακή αρμονία με τις διαδοχές της, απλώς δεν ακολουθεί κατά γράμμα την αρμονική λειτουργικότητα και την εμπλουτίζει με περισσότερα χρωματικά στοιχεία. Η Μιb-Σιb-Φα#-Ντο# που καταλήγει στην ΙΙΙ της Σολ θα μπορούσε πολύ εύκολα με τον ίδιο τρόπο να καταλήξει στην Ι (αρκεί το Φα# να λυθεί στο Σολ). Ο Bartók όμως εμφανίζει ένα Φα αναίρεση και με βηματική κίνηση το οδηγεί στο Σιb (μ.58) υπονοώντας ίσως μια V της Σιb που έπεται. Η αρμονία δεν είναι ξεκάθαρη όμως ως δεσπόζουσα αφού δεν χάνεται ποτέ το άκουσμα Σι-Ρε μέχρι να καταλήξει στην Σιb. Εδώ είναι λίγο πιο ξεκάθαρη η αρμονία, αφού η Ι της Σιb μειζονο-ελάσσονας οδηγείται στην V^7 και μέσω ποικιλματικών διανθισμών καταλήγει πάλι στην Ι. Με μια έβδομη χαμηλωμένη (Λαb) ο Bartók απομακρύνεται από την Σιb και κάνει μετατροπία στην Ρε, την δεσπόζουσα της Σολ (μ.62). Εδώ αξιοποιεί και πάλι το μοτίβο *β* από το μεταβατικό μέρος (Εικ.17) ενώ αρμονικά, όπως και στο πρώτο θέμα, για τέσσερα μέτρα επεκτείνει ουσιαστικά την Ρε μειζονο-ελάσσονα και χρησιμοποιεί τους υπόλοιπους φθόγγους της χρωματικής κλίμακας ελάχιστα γι αυτό και το άκουσμα επικεντρώνεται σε αυτό της Ρε. Το ιδιαίτερο σε αυτό το σημείο είναι η χρήση των Ντο# και Μιb που πλαισιώνουν ημιτονιακά το Ρε και τονίζουν τον δεσπόζοντα ρόλο του. Η ορχήστρα στη συνέχεια εμφανίζει το μοτίβο στην Ντο μείζονα, την υποδεσπόζουσα της Σολ, και επανέρχεται στο μ.68 στην Σολ για να ολοκληρωθεί μες στα επόμενα 7 μέτρα το δεύτερο θέμα της έκθεσης. Ο Bartók χρησιμοποιεί το μοτίβο των σπασμένων $3^{ων}$ που κινούνται ημιτονιακά καθοδικά το οποίο προέρχεται από το β' τμήμα του μετατροπικού περάσματος και καταλήγει σε

[54] Πρόκειται για συγχορδιακές συνηχήσεις που οι φθόγγοι που τις απαρτίζουν κινούνται ημιτονιακά προς την επόμενη συγχορδία στην οποία και λύνονται.

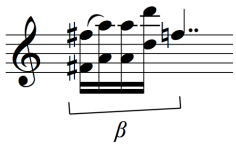
μια 3η μεγάλη (Σι-Σολ) που σε συνδυασμό με την εναλλαγή Σολ-Ρε των τυμπάνων ισχυροποιεί ακόμα περισσότερο το τονικό κέντρο Σολ. Η έκθεση τελειώνει με μια υπενθύμιση του πρώτου θέματος. Εμφανίζεται η κεφαλή του θέματος σε Μιb ενώ ταυτόχρονα ηχεί το Σολ-Σι στο πιάνο. Με αυτόν τον τρόπο συνδέει ο Bartók την έκθεση με την ανάπτυξη που θα ακολουθήσει και η οποία έχει φθογγικό κέντρο το Λαb.



Εικ.15. Τονικό πλάνο δεύτερου θέματος της έκθεσης, μμ.54-74.



Εικ.16. Ανάδειξη συγχορδιών μέσα από την χρωματική κλίμακα.



Εικ.17. Μοτίβο *β*, μ.62.

Σε όλη την πορεία εξέλιξης της έκθεσης από το πρώτο θέμα στο μεταβατικό μέρος μέχρι και το δεύτερο θέμα, αξίζει να προσέξουμε και να αναφερθούμε σε δύο σημεία. Το πρώτο έχει να κάνει με την επιλογή των τρόπων από τον Bartók και την συσχέτιση τους. Το δεύτερο έχει να κάνει με την έννοια της χρωματικότητας μέχρι αυτό το σημείο του έργου.

Όσον αφορά το πρώτο, η έκθεση ξεκινάει με το πρώτο θέμα σε Μι Μιξολύδιο τρόπο (Εικ.18). Με πολύ φυσικό τρόπο το θέμα καταλήγει στην δεσπόζουσα του, την Σι, και με μια κλασική χρωματική μετατροπία με χρήση δεσπόζουσας (Ρε7) οδηγούμαστε στον Σολ τρόπο, στο α' τμήμα του μεταβατικού μέρους. Με φθογγικό κέντρο Σολ, ο Bartók χρησιμοποιεί ταυτόχρονα περισσότερους από έναν τρόπους, με αποτέλεσμα η 4^{η} και 7^{η} βαθμίδα του να είναι άλλοτε φυσική και άλλοτε χαμηλωμένη (τρόπος Α). Στη συνέχεια με χρωματική μετατροπία πάλι με χρήση δεσπόζουσας (Λαb7) οδηγούμαστε στον Ρεb Μιξολύδιο τρόπο, στο β' τμήμα του μεταβατικού μέρους. Με μια μετατροπία στον Μιb τρόπο (φθογγικό σύνολο Α) η οποία γίνεται ταυτόχρονα ημιτονιακά (Μι-Μιb) αλλά και με σχέση δεσπόζουσας-τονικής (Σιb-Μιb) ολοκληρώνεται το β' τμήμα και χρωματικά αρχίζει απευθείας το γ' τμήμα του μεταβατικού μέρους σε Μι Μιξολύδιο. Τέλος με μια χρωματική μετατροπία οδηγούμαστε μέσω της δεσπόζουσας Ρε7 στον Σολ τρόπο, στο δεύτερο θέμα της έκθεσης, αυτή τη φορά την χρωματική κλίμακα με φθογγοκεντρικότητα στο Σολ. Καταρχήν το γεγονός ότι το μεταβατικό μέρος οδηγεί στο δεύτερο θέμα το οποίο σαν τονικότητα με την έννοια του φθογγικού κέντρου βρίσκεται ένα διάστημα 3^{η} μικρής πάνω παραπέμπει στην πρακτική των συνθετών του ρομαντισμού οι οποίοι παρουσίαζαν το δεύτερο θέμα στην έκθεση της μορφής σονάτα σε πιο απομακρυσμένες τονικότητες συγκριτικά με τους συνθέτες της κλασικής περιόδου. Η νεοτονική προσέγγιση του Bartók ενισχύεται όπως φαίνεται και από τον τρόπο που μεταπηδάει από τον ένα τρόπο στον άλλο στα πλαίσια της έκθεσης, χρησιμοποιώντας δηλαδή σε γενικές γραμμές την κλασική χρωματική μετατροπία V-I. Όσον αφορά στην επιλογή των φθογγικών κέντρων του μεταβατικού μέρους, διακρίνουμε μια κυκλική λογική. Η αρμονική διαδοχή που ακολουθείται είναι Σολ-Ντο-Λαb-Ρεb-Σιb-Μιb/Μι-Ρε-Σολ. Χτίζεται δηλαδή πάνω σε έναν κύκλο με σχέση δεσπόζουσας-τονικής μέχρι την Μιb όπου αναδεικνύονται ως φθογγικά κέντρα το Σολ, Ρεb, και Μιb. Επιστρέφει στην συνέχεια στο φθογγικό κέντρο Μι για να οδηγήσει στο Σολ του δεύτερου θέματος. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι η τοποθέτηση του α' τμήματος του μεταβατικού περάσματος στο ίδιο φθογγικό κέντρο με το δεύτερο θέμα. Αμέσως

δηλαδή μετά το πρώτο θέμα, αποκαλύπτεται κατευθείαν και χωρίς περιστροφές το φθογγικό κέντρο του δεύτερου θέματος. Το ερώτημα είναι ποια είναι η λογική του Bartók πίσω από αυτήν την φαινομενική αχρήστευση του ρόλου του μεταβατικού μέρους, το οποίο εξ ορισμού έχει ως στόχο του να οδηγήσει από το φθογγικό κέντρο του ενός θέματος σε αυτό του άλλου. Η απάντηση βρίσκεται στο δεύτερο σημείο στο οποίο θα αναφερθούμε αναφορικά με την χρωματικότητα στο έργο του Bartók.

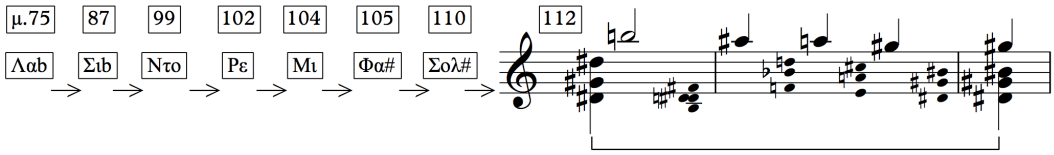
Παρατηρώντας το φθογγικό υλικό από την αρχή της έκθεσης μέχρι και το τέλος του δεύτερου θέματος, βλέπουμε μια σταδιακή αύξηση της χρωματικότητας χωρίς βέβαια ποτέ όμως να χάνεται το τονικό άκουσμα του έργου. Πράγματι, η αρχική χρήση διατονικών τρόπων (Μι Μιξολύδιος – πρώτο θέμα) οδηγεί στην διτροπικότητα (Σολ τρόπος Α - α' τμήμα μεταβατικού μέρους), στη συνέχεια προστίθεται ένα καθαρά χρωματικό φθογγικό σύνολο ([0,1,2] – β' τμήμα μεταβατικού μέρους) που συνυπάρχει με τους διατονικούς τρόπους (Ρeb Μιξολύδιος) και γενικά με την έννοια της διτροπικότητας (πχ. μειζονο-ελάσσονες συγχορδίες), και τέλος, χρησιμοποιείται όλη η χρωματική κλίμακα από την οποία αναδεικνύονται φθογγικά κέντρα και χρησιμοποιούνται μικρότερα χρωματικά φθογγικά σύνολα (γ' τμήμα μεταβατικού μέρους, δεύτερο θέμα). Υπό αυτό το πρίσμα, για να επανέλθουμε στο πρώτο ερώτημα, η επιλογή του Σολ ως φθογγικού κέντρου στην αρχή του μεταβατικού μέρους λαμβάνει άλλη διάσταση. Το μεταβατικό μέρος αναλαμβάνει πλέον τον ρόλο να οδηγήσει από μια Σολ που σχετίζεται άμεσα με την τροπικότητα, στην Σολ του δεύτερου θέματος που πηγάζει από την χρωματικότητα. Πρόκειται λοιπόν για την νεοτονική προσέγγιση του Bartók στην μορφή σονάτα όπου η σύγκρουση πρώτου και δεύτερου μέρους δεν αφορά τόσο την αντίθεση στον χαρακτήρα των δύο θεμάτων – αφού άλλωστε δεν διαφέρουν και τόσο ως προς τον χαρακτήρα που είναι ανάλαφρος – αλλά αφορά το δίπολο τροπικότητα-χρωματικότητα. Στην επανέκθεση το δεύτερο θέμα εκτός του ότι θα επανέλθει στην αρχική τονικότητα Μι, θα γίνει και πολύ πιο ξεκάθαρο αρμονικά χάνοντας ένα μεγάλο μέρος της χρωματικότητας του.

	Α’ ΘΕΜΑ	ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ					Β’ ΘΕΜΑ
		α’ τμήμα		β’ τμήμα		γ’ τμήμα	
Μέτρα	1	18		27	36	44	54
Φθογγικά κέντρα	Μι	Σολ		Ρεb	Μιb	Μι	Σολ
Αρμονική διαδοχή	**Μι**-Σι-Ρε	**Σολ**-Ντο	Λαb	**Ρεb**	Σιb-**Μιb**	**Μι**-Ρε	**Σολ**
Μετατροπία V-I	↳	↳		↳	↳ /	↳	
Κλίμακα	μιξολύδιος	φθογγικό σύνολο Α (διτροπικότητα)		μιξολύδιος + [0,1,2]	μιξολύδιος + χρωματική	χρωματική	όλα τα προηγούμενα

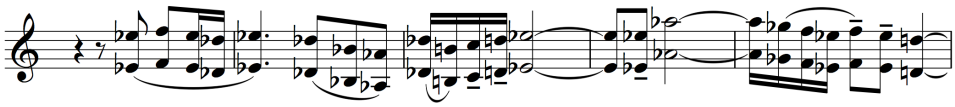
Εικ.18. Διάγραμμα έκθεσης.

Το μέρος της **ανάπτυξης** είναι σχετικά σύντομο (διαρκεί μόλις 43 μέτρα), και χαρακτηρίζεται από εξαιρετικό λυρισμό, με μεγάλες μελωδικές γραμμές, πλούσια συνοδεία αρπέζ στο πιάνο και αρμονική καθαρότητα. Μοτιβικά διακρίνεται σε τέσσερα τμήματα τα οποία αναπτύσσουν το υλικό που εμφανίστηκε στην έκθεση, ενώ αρμονικά παρουσιάζει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον (Εικ.19). Το πρώτο τμήμα (μμ.75-86) είναι στον Λαb Μιξολύδιο και αξιοποιεί το πρώτο θέμα στην ορχήστρα σε πιο απλή γραμμή, χωρίς τα διπλά παρεστιγμένα και τα τριακοστά δεύτερα (Εικ.20). Προεκτείνεται ουσιαστικά η Λαb σε όλη την διάρκεια, μέχρι το μ.86 όπου εμφανίζει μια Ρεb που μετασχηματίζεται σε Λα ελαττωμένη, VII7 της Σιb που ακολουθεί. Το δεύτερο τμήμα (μμ.87-98) αξιοποιεί και πάλι το πρώτο θέμα αυτή τη φορά στο μέρος του πιάνου και σε Σιb Μιξολύδιο (Εικ.21). Το τμήμα αυτό είναι πιο αντιστικτικό από πριν γιατί οι διάφορες ομάδες των οργάνων επαναλαμβάνουν μέρη του θέματος σε stretto και αποτελεί μια προέκταση της Σιb. Ακολουθεί το τρίτο τμήμα (μμ.99-109) που αξιοποιεί το μοτίβο *β* του μετατροπικού περάσματος και είναι το πιο συναρπαστικό αρμονικά μέρος της ανάπτυξης (Εικ.22). Αρχίζει στον Ντο Μιξολύδιο

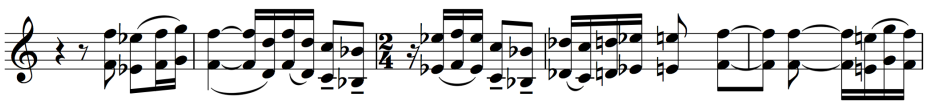
ή Ιωνικό τρόπο (χρησιμοποιεί Σι και Σιb ταυτόχρονα, δείγμα διτροπικότητας). Στο μ.102 το επαναλαμβανόμενο αυτό μοτίβο ανεβαίνει έναν τόνο και συνεχίζει στον Ρε Μιξολύδιο. Ο αρμονικός ρυθμός ολοένα και μικραίνει και στο μ.104 το ακούμε στον Μι Μιξολύδιο ενώ οδηγείται στο μ.105 στον Φα# Μιξολύδιο όπου πιάνο και ορχήστρα κινούνται αντιθετικά και εκτονώνεται όλη η προηγούμενη ένταση με την κατάληξη σε μια Σολ# (μ.110). Αυτή η Σολ# σηματοδοτεί και την αρχή του τελευταίου τμήματος της ανάπτυξης (μμ.110-117) που είναι ουσιαστικά μια οκτάμετρη μετάβαση στην επανέκθεση. Στο μ.110 η Σολ# είναι μείζονα με τα βιολιά να κρατάνε τρίλια Σι# ενώ στο μ.112 επαναλαμβάνεται το υλικό με τα βιολιά να κρατάνε την τρίλια σε Σι αναίρεση, δηλαδή την ελάσσονα εκδοχή της Σολ#. Το Σι αναίρεση κατεβαίνει χρωματικά στο Σολ# με συνοδεία παράλληλων τρίφωνων μειζόνων συγχορδιών και η αρμονία στέκεται στην Σολ# μείζονα σε β' αναστροφή. Αυτό το Ρε# στον μπάσο στο μ.114 θα μπορούσε να αποτελεί και τον προσαγωγέα της δεσπόζουσας της Μι η οποία είναι η κεντρική τονικότητα που επανέρχεται στην επανέκθεση. Η σύνδεση ανάπτυξης και επανέκθεσης λοιπόν θα γινόταν με την σχέση του Ρε# ως προσαγωγέα της Μι και του Σολ#, της τρίλιας που παραμένει στα βιολιά, ως τρίτη της Μι. Παρ' όλ' αυτά το Ρε# επειδή εμφανίζεται ως μέρος της μείζονας συγχορδίας Σολ#-Σι#-Ρε# χάνει σε πάρα πολύ μεγάλο βαθμό την ακουστική αίσθηση του προσαγωγέα της Μι, σε συνδυασμό μάλιστα με το γεγονός ότι ακούγεται μόνο δύο φορές ως pizzicato συγχορδία και χάνεται έπειτα το άκουσμα της για δύο ολόκληρα μέτρα. Για αυτόν τον λόγο δεχόμαστε ως μετατροπία από το φθογγικό κέντρο της ανάπτυξης στο φθογγικό κέντρο της επανέκθεσης την σταδιακή συγχώνευση με την χρήση του Σολ#. Παρατηρούμε ότι η αρμονική πορεία της ανάπτυξης δημιουργεί έναν κύκλο που κλείνει (Εικ.23). Ξεκινώντας από την Λαb, περνάει από όλους τους τόνους για να καταλήξει τελικά στην Σολ# που μεταφράζεται εναρμόνια σε Λαb.



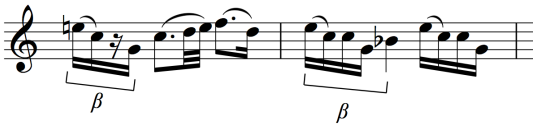
Εικ.19. Τονικό πλάνο ανάπτυξης, μμ.75-117.



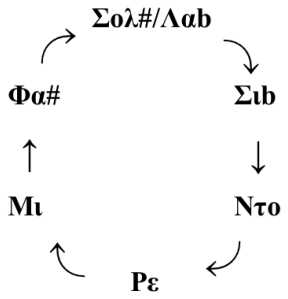
Εικ.20. Παραλλαγή πρώτου θέματος έκθεσης, α' τμήμα ανάπτυξης, μμ.76-80.



Εικ.21. Παραλλαγή πρώτου θέματος έκθεσης, β' τμήμα ανάπτυξης, μμ.87-91.



Εικ.22. γ' τμήμα ανάπτυξης με επεξεργασία μοτίβου *β*, μμ.99-100.



Εικ.23. Κύκλος τονικοτήτων ανάπτυξης.

Η ανάπτυξη σε γενικές γραμμές είναι κατασκευασμένη κατά τα πρότυπα της ανάπτυξης της κλασικής μορφής σονάτας, με τον Bartók να χρησιμοποιεί

παραδοσιακές τεχνικές που χρησιμοποίησαν οι κλασικοί και ρομαντικοί συνθέτες όπως[55]:

- χρήση ενός από τα δύο θέματα της έκθεσης στην αρχή της ανάπτυξης, μεταμορφωμένο ως προς την τονικότητα, το μοτιβικό περιεχόμενο, την δομή των φράσεων, κλπ.
- τεμαχισμός ενός θέματος σε μικρότερα μοτίβα συνδυασμένο με γρήγορες μετατροπίες βασισμένες σε αλληλουχίες
- συνδυασμός ενός θέματος με αντίστιξη
- εμφάνιση πολλών τονικοτήτων, ειδικά απομακρυσμένων, κ.ά.

Παρόλο που σαν ανάπτυξη είναι μικρή σε έκταση, πληροί τον ρόλο της και εξυπηρετεί με επιτυχία τρεις βασικές παραδοσιακές λειτουργίες της: παρουσιάζει παλιό υλικό υπό άλλη σκοπιά (συγκεκριμένα το πρώτο θέμα), παρέχει αρμονική ανυπομονησία, και δημιουργεί την απαραίτητη σύγκρουση και ψυχολογική κλιμάκωση που θα επιλυθεί στην επανέκθεση, ενώ την ίδια στιγμή προετοιμάζει την δομική κλιμάκωση του μέρους, δηλαδή την ταυτόχρονη επιστροφή στο κύριο θέμα και την αρχική τονικότητα που ξεκινάει την επανέκθεση.

Αυτό που πρέπει να προσέξουμε είναι ότι ενώ δομικά ο Bartók δεν παρεκκλίνει από τα κλασικά πρότυπα της μορφής σονάτας, εντούτοις αρμονικά παρουσιάζει μια άλλη προσέγγιση, μεταμορφώνοντας εντέλει και αυτό το μέρος του έργου σε μια προσωπική άποψη, πρωτότυπη παρά το γεγονός ότι βασίζεται σε παραδοσιακές φόρμες. Καταρχήν ο τρόπος που επιλέγει να αρχίσει το μέρος της ανάπτυξης είναι ο Λαb Μιξολύδιος, ή εναρμόνια Σολ#. Το δεύτερο θέμα της έκθεσης είχε τελειώσει σε φθογγικό κέντρο Σολ. Ο τρόπος που γίνεται η μετάβαση από το ένα φθογγικό κέντρο στο άλλο είναι διμερής και συνδυάζει την παραδοσιακή πρακτική με την αισθητική του Bartók. Στον απόηχο του Σολ-Σι του πιάνου που κλείνει την έκθεση, εμφανίζεται το μοτίβο του πρώτου θέματος σε Μιb, λειτουργώντας ως δεσπόζουσα του τρόπου της ανάπτυξης που έπεται. Ταυτόχρονα όμως το Σολ-Σι του πιάνου που συνεχίζει να ακούγεται δημιουργεί μια ημιτονιακή σχέση Σολ/Σολ# με την ανάπτυξη που όπως έχουμε δει και σε άλλα πτωτικά σημεία στο πρώτο μέρος του έργου αυτού επιτελεί λειτουργία αντίστοιχη με αυτήν της δεσπόζουσας-τονικής. Λίγο διαφορετικά γίνεται

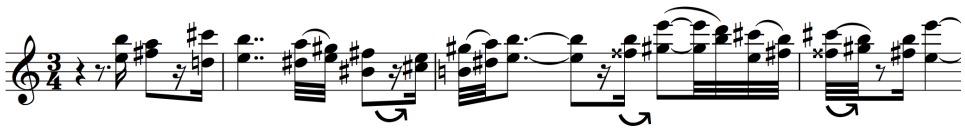
[55] James Webster. "Sonata form." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 5 Jun. 2016 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>.

η μετάβαση από την ανάπτυξη στην επανέκθεση. Έχοντας ολοκληρώσει τον κύκλο τόνων από το Λαb και καταλήγοντας πάλι στο ίδιο φθογγικό κέντρο, αυτή την φορά εναρμόνια ως Σολ#, η μετάβαση γίνεται σχεδόν αθόρυβα, με την έννοια ότι η τρίλια Σολ# στο μ.114 παίρνει τον ρόλο της 3ης βαθμίδας της Μι και εισάγεται στο μ.118 το πρώτο θέμα της επανέκθεσης στον Μι Μιξολύδιο. Απουσιάζει λοιπόν από την ανάπτυξη το στοιχείο της προετοιμασίας της δεσπόζουσας της κεντρικής τονικότητας που αποτελούσε βασικό στοιχείο της ανάπτυξης της κλασικής μορφής σονάτα[56]. Ωστόσο, δεν χάνεται η κλιμάκωση της έντασης ούτε ακυρώνεται η λύση της με την ολοκλήρωση του κύκλου των διαδοχικών τρόπων, καθότι είναι τόσο έντονη και γοργή η αρμονική αλλαγή στην ανάπτυξη, που από μόνη της η ήρεμη επανέκθεση του πρώτου θέματος σε συνδυασμό με την τρίλια στα έγχορδα επιφέρει την χαλάρωση της έντασης. Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε στο γεγονός ότι η όλη πορεία της ανάπτυξης προσομοιάζει αυτήν του μεταβατικού μέρους. Στο μεταβατικό μέρος από το φθογγικό κέντρο του δεύτερου θέματος, Σολ, με το οποίο ξεκινάει, μέσα από μια κυκλική διαδοχή αρμονιών καταλήγει και πάλι στο Σολ του δεύτερου θέματος. Κατά αντιστοιχία, η ανάπτυξη ξεκινάει με Λαb/Σολ# και μέσα από μια κυκλική διαδοχή αρμονιών καταλήγει και πάλι στο Σολ# από το οποίο ξεκίνησε. Ο ρόλος τους παρ' όλ' αυτά είναι αντιδιαμετρικά αντίθετος, αφού το μεταβατικό μέρος οδηγεί από την τροπικότητα στην χρωματικότητα, με ολοένα αυξανόμενη την ένταση στο μέρος της έκθεσης, ενώ η ανάπτυξη οδηγεί στην κλιμάκωση και λύση αυτής της έντασης με την ταυτόχρονη επιστροφή στο πρώτο θέμα και την αρχική τονικότητα.

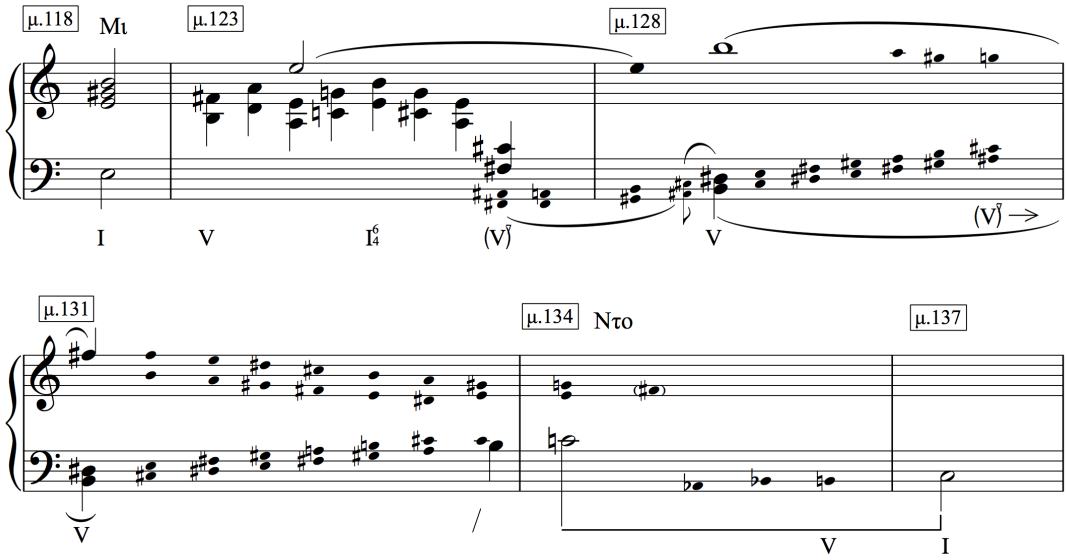
Η **επανέκθεση** παρουσιάζει το πρώτο θέμα και πάλι στον Μι Μιξολύδιο όπως αναμένεται. Αυτήν την φορά το θέμα (μμ.118-136) εμφανίζεται δίφωνο και διανθίζεται χρωματικά με ημιτονιακές κινήσεις (Εικ.21). Όπως και στην έκθεση, αφού παραμείνει αρκετά στην τονική (Μι) (Εικ.22), περνάει στην δεσπόζουσα (Σι) την οποία προεκτείνει και διαφοροποιείται τελικά ως προς την κατάληξη αφού επεκτείνει τα τελευταία μέτρα για να οδηγήσει τελικά στην Ντο, το φθογγικό κέντρο που αρχίζει το μεταβατικό μέρος. Πιο συγκεκριμένα, το θέμα αφού οδηγηθεί στην δεσπόζουσα της Μι (μ.123), απομακρύνεται γρήγορα μέσα από μια σειρά

[56] Το τονικό πλάνο της ανάπτυξης στην κλασική μορφή σονάτα είναι συνήθως μια γέφυρα που παρατείνει την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας μέσω μιας ή περισσότερων γειτονικών ή μη τονικοτήτων. Η δεσπόζουσα αυτή λύνεται στην τονικότητα του πρώτου θέματος στην επανέκθεση και ταυτόχρονα λύνει την ένταση που έχει συσσωρευτεί και την ανυπομονησία που έχει εγείρει για την ταυτόχρονη επιστροφή. Webster, 'Sonata Form'.

παράλληλων συγχορδιών. Οι συγχορδίες αυτές οφείλονται στην διφωνία του θέματος και συγκεκριμένα στον διπλασιασμό των φθόγγων του θέματος κατά 5η καθαρή, μια επιρροή που αφομοίωσε ο Bartók από την ουγγρική παραδοσιακή μουσική. Έτσι έχουμε μια ακολουθία συγχορδιών που θεμελιώνονται πάνω στην σειρά Λα-Ντο-Μι-Ντο#-Λα-Φα# με κρατημένο φθόγγο Μι που υπονοεί μια V της Σι. Η Σι έρχεται βηματικά σε ασθενές μέρος του μέτρου (μ.128) και προεκτείνεται όπως και στην έκθεση με μια βηματική ακολουθία συγχορδιών, η οποία επαναλαμβάνεται (μ.131) για να καταλήξει τελικά στην Ντο (μ.134). Ο Bartók συνδέει την προηγούμενη Μι τονικότητα με την Ντο του επόμενου τμήματος κατά βάση με σχέση Σι-Ντο (δεσπόζουσας-τονικής), λόγω όμως των παράλληλων καθοδικών και ανοδικών διαστημάτων 5ης και 3ης εμφανίζεται τελικά ως σχέση Ντο#-Μι-Σολ#-Σι προς Ντο-Μι-Σολ. Για μια ακόμα φορά η σύνδεση λοιπόν γίνεται ημιτονιακά. Με την κατάληξη στην Ντο, το μέρος αυτό επεκτείνεται για 3 μέτρα ώστε να οδηγήσει στο μεταβατικό μέρος (μ.137). Ο Bartók στο μοτίβο που επαναλαμβάνει χρησιμοποιεί Φα# και μόνο στο τρίτο μέτρο το μετασχηματίζει σε Φα αναίρεση, ενώ ο μπάσος κινείται βηματικά από ένα Λαb, σε Σιb, Σι, και τελικά στο Ντο του μεταβατικού μέρους με μια καθαρή σχέση V-I. Η εξήγηση βρίσκεται στην τονικότητα του μεταβατικού μέρους που όπως και στην έκθεση είναι σύνθετη. Πρόκειται για έναν Ντο τρόπο Α. Έναν μείζονα τρόπο δηλαδή που περιέχει 4η χαμηλωμένη και υψωμένη, 7η χαμηλωμένη και υψωμένη. Το πρόσθετο σε αυτήν την τονικότητα είναι ότι ο Bartók κάνει χρήση και της ελάσσονας εκδοχής της τονικής με αποτέλεσμα ένα



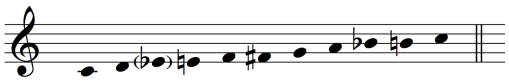
Εικ.21. Πρώτο θέμα επανέκθεσης, μμ.118-136. Με βελάκια φαίνονται οι ημιτονιακές κινήσεις της δεύτερης φωνής.



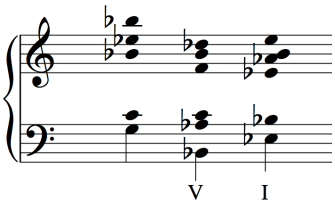
Εικ.22. Τονικό πλάνο του πρώτου θέματος της επανέκθεσης, μμ.118-136.

επιπρόσθετο Μιb στην κλίμακα. Επομένως το Φα# συνδέει τα δύο τμήματα ως 2η του Μι και 4η υψωμένη του Ντο τρόπου, ενώ το Λαb θα μπορούσε να είναι η δανεισμένη 6η του ελάσσονα τρόπου εφόσον η Ντο εμφανίζεται και στους δύο τρόπους.

Το α' τμήμα του μεταβατικού μέρους στην επανέκθεση (μμ.137-144) συνδυάζει όπως προαναφέρθηκε την μειζονο-ελάσσονα λογική με αυτήν του φθογγικού υλικού του τρόπου Α (Εικ.23). Εμφανίζει δηλαδή εκτός των αλλοιωμένων βαθμίδων 4ης και 7ης, την 3η άλλοτε φυσική και άλλοτε χαμηλωμένη. Στο μ.145 αρχίζει το β' τμήμα μεταβατικού μέρους το οποίο είναι σε Μιb τρόπο Α. Ο Bartók συνδέει τα δύο τμήματα με μια πολύ τραβηγμένη πτώση V-I στην Μιb που προέρχεται από μια συγχορδία που δεν είναι ξεκάθαρο αν είναι Μιb-Σολ-Σιb (iii της Ντο δανεισμένη) ή Ντο-Μιb-Σολ-Σιb (i7 της Ντο ελάσσονας) (Εικ.24). Η σύνδεση λοιπόν επιτυγχάνεται με την αλληλεπικάλυψη Ντο και Μιb, ενός στοιχείου του παλιού και ενός του νέου τμήματος. Μάλιστα δικαιολογείται εν τέλει και η χρήση της μειζονο-ελάσσονας στο α' τμήμα μεταβατικού μέρους που στην έκθεση δεν υπήρχε. Το Μιb δηλαδή αποτελεί τον συνδετικό κρίκο για το πέρασμα στο επόμενο τμήμα.

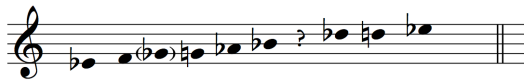


Εικ.23. Κλίμακα α' τμήματος μετατροπικού περάσματος, μμ.137-144.

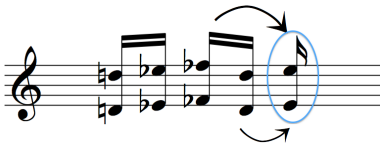


Εικ.24. Πτωτικό σχήμα, μμ.144-145.

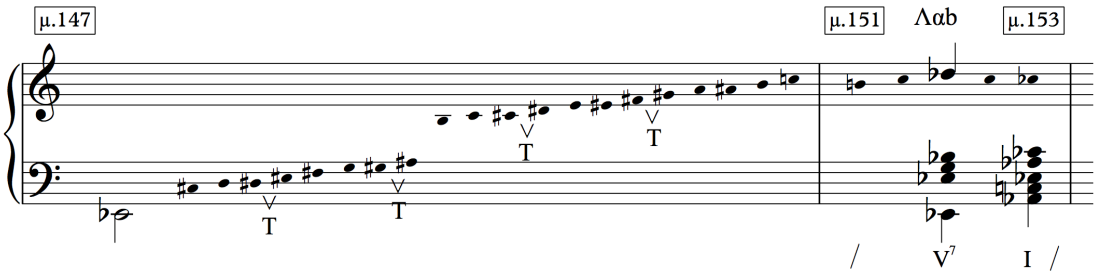
Το β' τμήμα (μμ.145-153) έχει τα μισά μέτρα από το αντίστοιχο της έκθεσης και όπως στο α' τμήμα συνδυάζει τον Μιb τρόπο Α με την μειζονο-ελάσσονα λογική (Εικ.25). Οι μελωδικές γραμμές διανθίζονται με ημιτονιακές κινήσεις που ισχυροποιούν το τονικό κέντρο Μιb (encirclement) (Εικ.26). Στο μ.147 ξεκινάει η χρωματική κίνηση παράλληλων συγχορδιών αυτήν την φορά με ανοδική πορεία και το μοτίβο $3^{ων}$ στο πιάνο ανεστραμμένο σε σχέση με την έκθεση (Εικ.27). Η πορεία επεκτείνεται για να οδηγηθεί σε μια Μιb7 που θα αποτελέσει την V^7 της Λαb που ολοκληρώνει το β' τμήμα για μια διάρκεια ενός μέτρου. Γιατί όμως επιλέγει ο Bartók να λύσει την Μιb στην τονική της, Λαb, και μάλιστα για τόσο μικρό χρονικό διάστημα; Η απάντηση φαίνεται να βρίσκεται στο φθογγικό κέντρο του γ' τμήματος του μεταβατικού μέρους και στον ρόλο που παίζει αυτό στην επανέκθεση.



Εικ.25. Κλίμακα β' τμήματος μετατροπικού περάσματος, μμ.145-153.



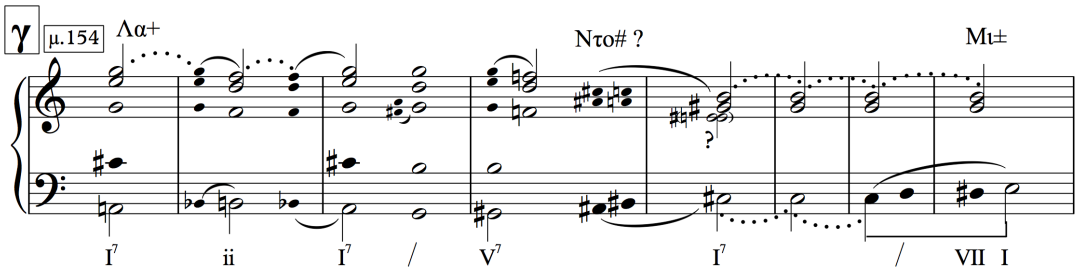
Εικ.26. Παράδειγμα ημιτονιακής κίνησης, μ.146.



Εικ.27. Χρωματική κίνηση παράλληλων συγχορδιών.

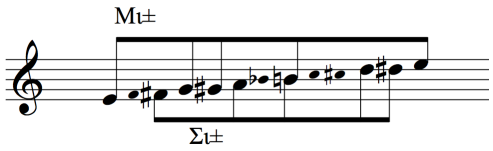
Το γ' τμήμα (μμ.154-161) είναι αυτό που αρμονικά θα οδηγήσει και πάλι στην αρχική τονικότητα του πρώτου θέματος της έκθεσης στην οποία οφείλει σε μια κλασική μορφή σονάτας να εμφανιστεί το δεύτερο θέμα στην επανέκθεση ώστε να λυθεί η μακροσκελής 'διαφωνία' που δημιουργείται μεταξύ πρώτου και δεύτερου θέματος στην έκθεση. Το πρώτο τετράμετρο εμφανίζεται στον Λα μιξολύδιο (Εικ.28). Το δεύτερο τετράμετρο που ακούγεται από την ορχήστρα ενώ σύμφωνα με την έκθεση θα συνέχιζε και πάλι στον Λα, οδηγείται με μετατροπία προς την Ντο# συγχορδία. Ο Bartók δεν ξεκαθαρίζει αν είναι μείζονα ή ελάσσονα αφού δεν εμφανίζεται πουθενά η $3^{η}$ της. Αυτή η $3^{η}$ έρχεται αργότερα στον τελευταίο χρόνο του τελευταίου μέτρου του τμήματος αυτού με βηματική χρωματική κίνηση από το Ντο# ως Μι-Σολ#-Σι και με μια πτώση V-I ολοκληρώνεται το μεταβατικό μέρος με την κατάληξη στην τονικότητα του δεύτερου θέματος. Όπως βλέπουμε ο Bartók επιλέγει πράγματι να εμφανίσει το δεύτερο θέμα της επανέκθεσης στην Μι, την αρχική τονικότητα, χωρίς να παρεκκλίνει από την συνήθη κλασική πρακτική και μεταλλάσσει αρμονικά το γ' τμήμα του μεταβατικού μέρους ώστε να οδηγήσει σε αυτήν. Χρησιμοποιεί το Λα ως φθογγικό κέντρο του γ' τμήματος το οποίο λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα στην Μι και προετοιμάζει μέσω της Ντο# την δεσπόζουσα Σι που ύστερα από πολλή ανυπομονησία θα λυθεί στο Μι. Βέβαια κατά πόσο είναι αντιληπτή από το αυτί του ακροατή αυτή η σχέση δεσπόζουσας-τονικής είναι δύσκολο να πούμε αφού το άκουσμα της Σι δεν κρατάει παρά το πολύ ένα όγδοο. Από την μια μεριά φαίνεται να θέλει ο συνθέτης να μην απομακρυνθεί από την τονική αρμονία, από την άλλη όμως προτιμάει να μην το κάνει εμφανώς αλλά με τον δικό του τρόπο. Το ότι το τμήμα αυτό είναι πιο ξεκάθαρο αρμονικά από το αντίστοιχο

της έκθεσης οφείλεται στο γεγονός ότι λείπουν τα χρωματικά σύνολα που παρεμβάλλονταν ανάμεσα στις κάθετες αρμονικές συνηχήσεις.

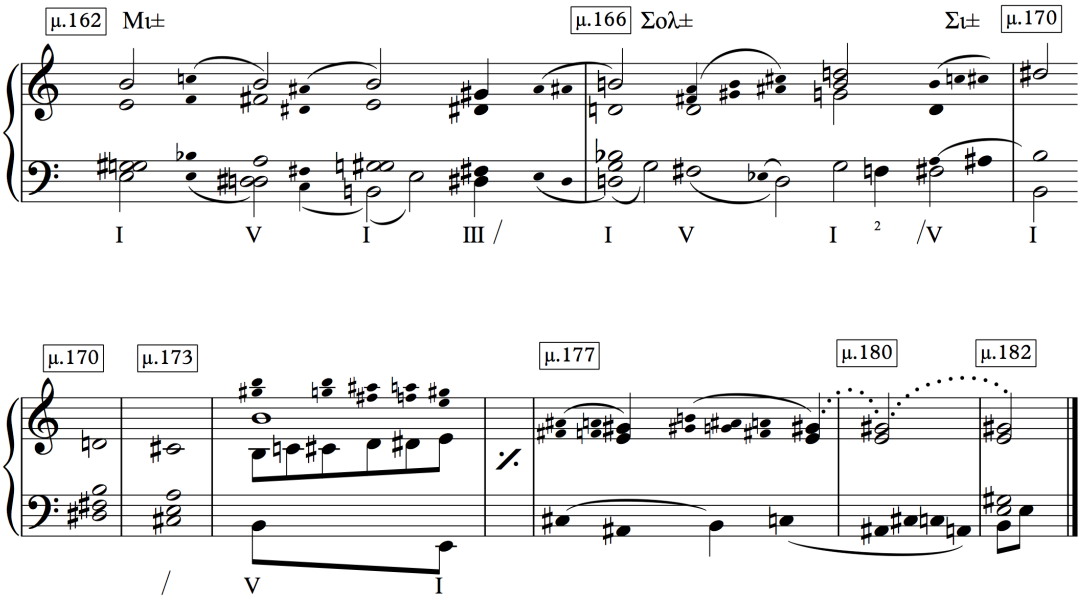


Εικ.28. Τονικό πλάνο γ' τμήματος μετατροπικού περάσματος, μμ.154-161.

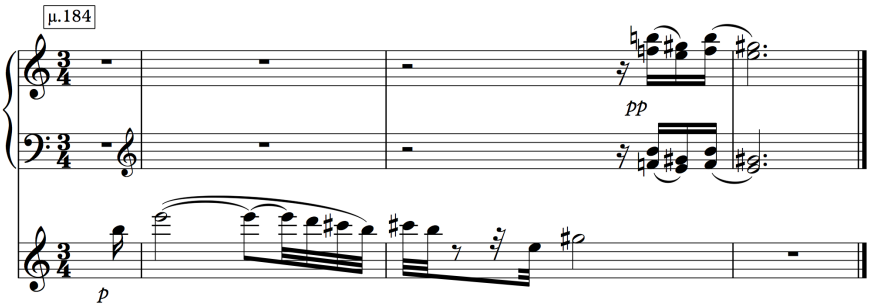
Το δεύτερο θέμα της επανέκθεσης (μμ.162-187) όπως προαναφέρθηκε εμφανίζεται με κεντρικό φθόγγο το Μι. Όπως και στην έκθεση, ο Bartók ανασύρει από την χρωματική κλίμακα τις δεσπόζουσες συγχορδίες και χρησιμοποιεί τους υπόλοιπους φθόγγους ως ημιτονιακές συγχορδιακές αποτζιατούρες (Εικ.29). Εμφανίζει πολλά στοιχεία τονικής λειτουργικής αρμονίας σε συνδυασμό με κάποια χρωματικότητα, αλλά σαφώς η αρμονία είναι πιο ξεκάθαρη από ό,τι στην έκθεση (Εικ.30). Το θέμα οδηγείται από την I (Μι) στην III της ελάσσονας (Σολ) και τελικά στην V (Σι) (μ.170), από όπου καταλήγει τελικά και πάλι στην Μι (μ.175). Το μοτίβο των 3^{ων} που κατεβαίνουν χρωματικά με ταυτόχρονη ανοδική ημιτονιακή κίνηση από το Σι στο Μι επεκτείνεται με μια υπενθύμιση Ντο#-Λα# (VII της V) στον μπάσο. Η χρωματική κατιούσα κίνηση του πιάνου καταλήγει στο διάστημα της 3^{ης} μεγάλης (Σολ#-Μι) που επαναλαμβάνεται για περίπου 6 μέτρα ενώ στον μπάσο ακόμα ακούγεται το Λα#-Ντο# μοτίβο μέχρι να καταλήξει και αυτό στο διάστημα Σολ#-Μι. Ακολουθεί μια υπενθύμιση του πρώτου θέματος από το φλάουτο και το τελευταίο πράγμα που ακούγεται είναι ένα μοτίβο 3^{ης} και 2^{ας} μικρής που κλείνει το πρώτο μέρος του τρίτου κοντσέρτου για πιάνο του Bartók (Εικ.31). Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό μοτίβο που προσομοιάζει το κάλεσμα ενός πουλιού, ένα μοτίβο που θα χρησιμοποιηθεί πολύ στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου και που λειτουργεί ως σύνδεση για τα δύο μέρη.



Εικ.29. Ανάδειξη συγχορδιών μέσα από την χρωματική κλίμακα.



Εικ.30. Τονικό πλάνο δεύτερου θέματος επανέκθεσης, μμ.162-187.



Εικ.31. Τελευταία 4 μέτρα του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

	Α' ΘΕΜΑ	ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ			Β' ΘΕΜΑ
		α' τμήμα	β' τμήμα	γ' τμήμα	
Μέτρα	118	136	145	154	162
Φθογγικά κέντρα	Μι	Ντο	Μιb Λαb	Λα	Μι
Αρμονική διαδοχή	**Μι**-Σι	**Ντο**-Σιb	**Μιb-Λαb**	**Λα**-Ντο#-Σι	**Μι**
Μετατροπία V-I	↳	↳	↳ /	↳	
Κλίμακα	μιξολύδιος	φθογγικό σύνολο Α (διτροπικότητα)	μιξολύδιος + χρωματική	χρωματική	όλα τα προηγούμενα

Εικ.32. Διάγραμμα επανέκθεσης.

Συγκρίνοντας την έκθεση με την επανέκθεση βγάζουμε κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις ως προς την προσέγγιση της μορφής σονάτα από τον Bartók. Καταρχήν τηρείται κατά γράμμα η αρχή της σονάτα: ό,τι υλικό δηλαδή παρουσιάστηκε την πρώτη φορά εκτός τονικής, επαναλαμβάνεται τώρα στην τονική, χωρίς όμως αυτές οι επαναλήψεις να γίνονται μηχανικά[57]. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συνηθίζονται τροποποιήσεις στο τελευταίο μέρος του πρώτου θέματος καθώς και στο μεταβατικό μέρος το οποίο οφείλει τώρα να οδηγήσει όχι στην δεσπόζουσα ή άλλη τονικότητα, αλλά στην αρχική (Εικ.33). Έτσι, αρχίζοντας από την κατάληξη του μεταβατικού μέρους, ώστε να γίνει πιο κατανοητή η επιλογή των φθογγικών κέντρων, βλέπουμε ότι ο Bartók τοποθετεί το γ' τμήμα μεταβατικού μέρους στο κέντρο Λα, το οποίο είναι ουσιαστικά η υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας Μι. Γυρνώντας ακόμα πιο πίσω, παρατηρούμε ότι όλο το μεταβατικό μέρος είναι μεταφερμένο διάστημα 4ης πάνω, ξεκινώντας από το φθογγικό κέντρο Ντο του α' τμήματος. Βέβαια οι περισσότερες τροπικές μετατροπίες της έκθεσης έχουν παραλειφθεί λόγω της ανάγκης να ισχυροποιηθεί το υλικό στα πλαίσια της κύριας τονικότητας και να

[57] Η τυπική διαδικασία περιλαμβάνει την επανάληψη του πρώτου θέματος, την αναφορά στα άλλα θέματα της πρώτης ομάδας και στο μεταβατικό μέρος με την κατάλληλη αρμονική στήριξη και την επανάληψη των κύριων ιδεών της δεύτερης ομάδας. Webster, 'Sonata Form'.

εμφανιστεί πιο συμπαγές αρμονικά, επεκτείνοντας την αίσθηση της θριαμβευτικής επαναφοράς της κύριας τονικότητας. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα αλλαγές και στην δομή του μέρους, όπως για παράδειγμα το β' τμήμα του μεταβατικού μέρους που πλέον έχει την μισή έκταση απ' ό,τι στην έκθεση λόγω της συμπύκνωσης των φθογγικών κέντρων της έκθεσης σε ένα μόνο κέντρο, το Μιb. Επίσης, σε αυτό το σημείο εξηγείται και η λύση του Μιb στο τέλος του β' τμήματος σε Λαb για ένα χρόνο ουσιαστικά (μ.153), κίνηση που δεν έγινε στο αντίστοιχο σημείο της έκθεσης. Το β' και το γ' τμήμα του μεταβατικού μέρους συνδέονται με σχέση ημιτονίου, μια σχέση που έχει μεγάλη σημασία σε αυτό το μέρος του έργου. Στην έκθεση αυτό έγινε ως Μιb-Μι. Στην επανέκθεση για να αντικατοπτριστεί αυτή η κίνηση, όφειλε το φθογγικό κέντρο Μιb να οδηγήσει σε Λαb για να δημιουργηθεί αυτή η σχέση Λαb-Λα με το γ' τμήμα, γεγονός που πραγματοποιείται τελικά. Τέλος, όσον αφορά το δεύτερο θέμα της επανέκθεσης, έχοντας προαναφέρει ότι ο Bartók προσεγγίζει την μορφή σονάτα με έναν προσωπικό τρόπο, όπου η σύγκρουση πρώτου και δεύτερου μέρους αφορά όχι μόνο την τονικότητα που εμφανίζονται αλλά και το δίπολο τροπικότητας-χρωματικότητας, η εκτόνωση της προηγούμενης συσσωρευμένης έντασης πραγματοποιείται στο θέμα αυτό με ποικίλους τρόπους. Καταρχήν, ως θέμα ξεκαθαρίζει αρμονικά. Δεν χάνεται η χρωματικότητα του, απλώς τα στοιχεία τονικής λειτουργικής αρμονίας γίνονται πιο έντονα και σε συνδυασμό με το γεγονός ότι τα μοτίβα απλώνουν και διευρύνονται σε έκταση (τα διαστήματα 3^{ης} γίνονται 10^{ης} πλέον) μεγιστοποιείται ακόμα περισσότερο η θριαμβευτική επιστροφή στην αρχική τονικότητα. Μάλιστα το θέμα επεκτείνεται κιόλας με την κατάληξη στο Σολ#-Μι (μ.179) που επαναλαμβάνει για αρκετά μέτρα το πιάνο μαζί με μέρος της ορχήστρας για να ισχυροποιήσει επιπλέον αυτήν την καθιέρωση και να οδηγήσει στην μαγευτική υπενθύμιση του πρώτου θέματος από το φλάουτο και το κάλεσμα του πουλιού που καλωσορίζει το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου. Η πάλη μεταξύ χρωματικότητας και τροπικότητας διατηρείται μέχρι σχεδόν το τέλος (μ.181) με ένα μέρος της ορχήστρας να εμφανίζει κατ' επανάληψη το μοτίβο Λα#-Ντο#-Ντο αναίρεση-Λα αναίρεση, για αυτό ίσως και καθίσταται ανάγκη να επεκταθεί το θέμα όταν όλη η ορχήστρα και το πιάνο σταθεροποιούνται τελικά στην Μι μείζονα συγχορδία. Το χρωματικό αυτό μοτίβο είναι η 4^{η} βαθμίδα της Μι στην φυσική της θέση και αλλοιωμένη κατά ένα ημιτόνιο σαν δεσπόζουσα της 5^{ης} βαθμίδας. Η ημιτονιακή αυτή σχέση φαίνεται να παίζει σημαντικό ρόλο στο έργο στην επιλογή φθογγικών κέντρων αλλά όπως έχουμε δει και προηγουμένως ως μέσω εδραίωσης φθογγικών κέντρων και τρόπος

μετατροπίας. Αν δούμε το πρώτο μέρος του κοντσέρτου στο σύνολο του (Εικ.34) τα κύρια φθογγικά κέντρα δημιουργούν μια ακολουθία 3ης μικρής (Μι-Σολ), 2ης μικρής (Σολ-Σολ#) και 3ης μεγάλης (Σολ#-Μι). Τα διαστήματα αυτά διατρέχουν όλο το έργο και αποτελούν βασικό διαστηματικό κύτταρο οργάνωσης και ανάπτυξης του έργου, από θέμα μοτίβων, αρμονικών διαδοχών και δομής γενικότερα. Συγκεκριμένα, για παράδειγμα, το μοτίβο του πουλιού, ένα μοτίβο που βασίζεται στην 3η και 2η μεγάλη, θα αποτελέσει βασικό υλικό για την οργάνωση και τον κορμό του δεύτερου μέρους του κοντσέρτου. Η επιλογή αυτών των διαστημάτων από τον Bartók, ειδικότερα της 3ης μικρής, και η σημασία τους για το έργο δεν μπορεί να εξακριβωθεί τελείως, και το μόνο που μπορεί να γίνει είναι κάποιες εικασίες. Παρ' όλ' αυτά είναι ενδιαφέρον ότι κατά την διάρκεια της μουσικολογικής έρευνας που διεξήγαγαν ο Bartók και ο Kodaly, ανέπτυξαν μια θεωρία ότι το κύριο διάστημα, αυτό που αναγνωρίζεται πρώτο και μπορεί να μιμηθεί το παιδί είναι το διάστημα της 3ης μικρής. Για τον λόγο αυτό, φαίνεται το πιο κατάλληλο ίσως διάστημα για το έργο αυτό που χαρακτηρίζεται για την στιλιστική του απλότητα[58].

	Α' ΘΕΜΑ	ΜΕΤΑΒΑΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ			Β' ΘΕΜΑ
		α' τμήμα	β' τμήμα	γ' τμήμα	
ΕΚΘΕΣΗ	Μι	Σολ	Ρεb-Σιb Μιb	Μι	Σολ
ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	Μι	Ντο	Μιb Λαb	Λα (Ντο#)	Μι

Εικ.33. Σχέση φθογγικών κέντρων έκθεσης – επανέκθεσης.

	ΕΚΘΕΣΗ		ΑΝΑΠΤΥΞΗ	ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	
	Α' θέμα	Β' θέμα		Α' θέμα	Β' θέμα
Φθογγικό κέντρο	Μι	Σολ	Σολ#	Μι	Μι

Εικ.34. Σχέση φθογγικών κέντρων πρώτου μέρους του τρίτου κοντσέρτου για πιάνο του Bartók.

[58] Walker, 'Bartók Analyses', 68.

3.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

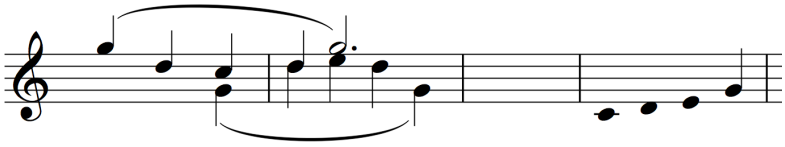
Το δεύτερο μέρος του Τρίτου Κοντέρτου για πιάνο είναι σε τριμερή μορφή Α-Β-Α', με δύο chorale τμήματα να εσωκλείουν ένα τμήμα στο χαρακτηριστικό ιδίωμα "night music" του Bartók.

Το πρώτο τμήμα (Α) είναι σε μορφή chorale, όπου το πιάνο έχει τον βασικό ρόλο, ενώ το έγχορδα απαντούν διαλογικά σε αυτό (άλλα όργανα δεν συμμετέχουν με εξαίρεση το κλαρινέτο στα μμ.3-13 και το κόρνο στο μ.57, στο τελευταίο μέτρο του τμήματος). Το φθογγικό υλικό σε αυτό το τμήμα είναι διατονικό σε σχέση με το πρώτο μέρος του κοντσέρτου. Συγκεκριμένα ο Bartók χρησιμοποιεί διατονικούς τρόπους ή ανημιτονιακές τετρατονικές κλίμακες από διάφορα φθογγικά κέντρα που είναι υποσύνολα των διατονικών τρόπων, με κύριο φθογγικό κέντρο να είναι το Ντο.

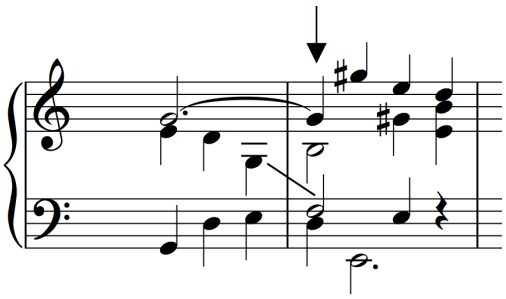
Το Α τμήμα μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη. Το πρώτο (μ.1-15) είναι μια εισαγωγή των εγχόρδων όπου προετοιμάζουν με αλλεπάλληλες μιμητικές εισόδους το chorale που αναλαμβάνει το πιάνο μετά, και μάλιστα σκιαγραφούν την αρμονική πορεία που θα ακολουθήσει το πιάνο. Έτσι, τα φθογγικά κέντρα που χρησιμοποιούνται στα μμ.1-15 ακολουθούν την εξής διαδοχή: Ντο-Σολ-Μι-Φα-Λα-Ντο. Στα μμ.1-3 τα έγχορδα εμφανίζουν την τετρατονική από Ντο με δύο φράσεις που διαδέχονται η μία την άλλη στις εισόδους των εγχόρδων (Εικ.35). Το χαρακτηριστικό για τον προσδιορισμό του τρόπου είναι το πήδημα 4^{ης} Σολ-Ντο που συμβαίνει στην δεύτερη είσοδο και ταυτοποιεί έτσι τον τρόπο. Στο μ.3 ξεκινάει ένας ισοκράτης στο Σολ και αμέσως στο μ.4-6 μετατίθεται το φθογγικό κέντρο στο Σολ με την αντίστοιχη τετρατονική κλίμακα[59] (Εικ.36). Για τα επόμενα τρία φθογγικά κέντρα οι μιμήσεις δεν γίνονται τόσο αυστηρά και έτσι στο μ.7 εισάγεται το φθογγικό κέντρο Μι με μια μελωδική γραμμή που δεν είναι ανημιτονιακή (Μι-Ρε-Σολ-Φα-Μι) (Εικ.37). Ο Bartók δηλαδή συνδέει τα δύο φθογγικά κέντρα με μια Φρύγια πτώση Φα-Μι σε συνδυασμό με την χρωματική κίνηση Σολ/Σολ#, γεγονός που ταιριάζει κατά πρώτον με το ύφος του μέρους που ως chorale χρησιμοποιεί διατονικούς τρόπους και παραπέμπει στην απλότητα των προγενέστερων εποχών της μουσικής, και κατά δεύτερον δεν ακολουθεί πιστά την κοινή πρακτική αλλά προσδίδει σε αυτήν το προσωπικό του στοιχείο. Η κλίμακα με φθογγικό κέντρο το Μι διαφέρει ως προς

[59] Πρόκειται για την ίδια τετρατονική κλίμακα Ντο-Ρε-Μι-Σολ, όπου όμως τώρα το φθογγικό κέντρο είναι το Σολ. Μετασχηματίζεται δηλαδή η κλίμακα σε Σολ-Ντο-Ρε-Μι γεγονός που υποστηρίζεται όπως είπαμε και από τον ισοκράτη σε Σολ.

Εικ.35. Τετρατονική από Ντο, μμ.1-3.



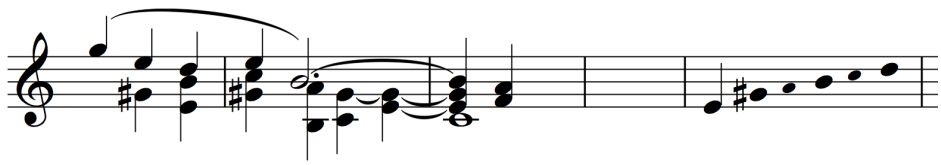
Εικ.36. Τετρατονική από Σολ, μμ.4-6.



Εικ.37. Μετάβαση στο φθογγικό κέντρο Μι, μμ.6-7.

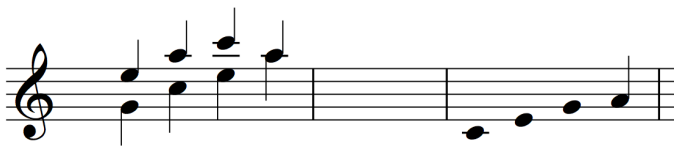
το ότι δεν είναι πλέον ανημιτονιακή αλλά περιέχει έξι φθόγγους από τους οποίους οι δύο είναι το Λα και το Ντο (Εικ.38). Η εξήγηση για αυτούς τους δύο φθόγγους που διαφοροποιούν την κλίμακα αυτή σε σχέση με τις δύο προηγούμενες αλλά και τις επόμενες είναι ίσως το επόμενο φθογγικό κέντρο, που είναι το Φα. Ως τρόπο σύνδεσης δηλαδή των δύο ο Bartók χρησιμοποιεί αυτούς τους δύο φθόγγους για μια διατονική μετατροπία στο επόμενο φθογγικό κέντρο. Πράγματι, η τετρατονική από Φα (Εικ.39) εισάγεται στο μ.9 με μια κλασική αυθεντική πτώση V-I, ενώ το φθογγικό κέντρο ενισχύεται και σε αυτό το σημείο με τον ισοκράτη στο Φα. Ακολουθεί η τετρατονική κλίμακα από Λα (Εικ.40) στο μ.11 που δίνει την θέση της σχεδόν αμέσως και πάλι στο φθογγικό κέντρο Ντο στο. μ.12 (Εικ.41). Η τετρατονική που χρησιμοποιείται με αυτό το φθογγικό κέντρο όμως διαφέρει από αυτήν της αρχής αφού πρόκειται για τους φθόγγους Ντο-Μι-Σολ-Λα, γεγονός που γενικά κάνει αμφιλεγόμενο το φθογγικό κέντρο, αν είναι Ντο ή Λα τελικά. Στο μ.12 οι ισχυροί χρόνοι του μέτρου εμφανίζουν κάθετα την Ντο μείζονα. Στο μ.13 και 14 όμως οι

ισχυροί χρόνοι του μέτρου εμφανίζονται ως Μι ελάσσονα που ακολουθείται από Λα ελάσσονα. Πρόκειται για το αποτέλεσμα της κάθετης συνήχησης μοτίβου Ντο-Σολ-Λα-Μι σε μίμηση με διαφορά δύο χρόνων από τα όργανα. Αυτό που δυσκολεύει ακόμα περισσότερο είναι η κατάληξη της τελευταίας εισόδου του μοτίβου σε Μιb αντί για Μι που πάει σε Ρεb και ολοκληρώνεται η εισαγωγή των εγχόρδων. Πάντως παρατηρείται μια συμμετρία όσον αφορά την χρήση των κλιμάκων κατά τον εξής τρόπο. Τα φθογγικά κέντρα Ντο και Σολ στην αρχή χρησιμοποιούν την ίδια κλίμακα με φθόγγους Ντο-Ρε-Μι-Σολ, τα φθογγικά κέντρα Λα και Ντο στο τέλος χρησιμοποιούν την ίδια κλίμακα με φθόγγους Ντο-Μι-Σολ-Λα, και στα φθογγικά κέντρα Μι και Φα γίνεται αλληλεπικάλυψη των φθόγγων των κλιμάκων που χρησιμοποιούνται (Εικ.42). Επίσης ένα ακόμα χαρακτηριστικό σε αυτό το μέρος των εγχόρδων είναι ότι παρόλο που εμφανίζεται σε πεντάφωνη μίμηση, είναι έτσι κατασκευασμένο ρυθμικά και αρμονικά που δεν ακούγεται αντιστικτικό, παρά σαν ένα ηχητικό τοπίο ομοφωνικό όπου κάθε φθόγγος αναδύεται με φυσικό τρόπο και αβίαστα από τον προηγούμενο.

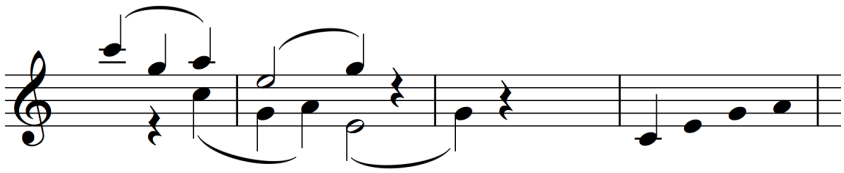


Εικ.38. Ελλιπής Μιξολύδιος τρόπος από Μι (λείπει η 2η βαθμίδα), μμ.7-8.

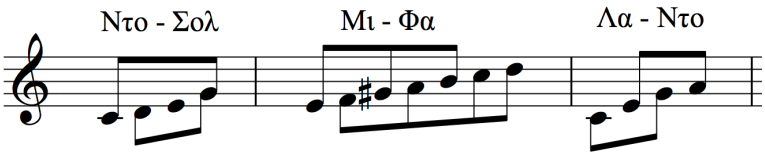
Εικ.39. Τετρατονική από Φα, μμ.9-10.



Εικ.40. Τετρατονική από Λα, μ.11.



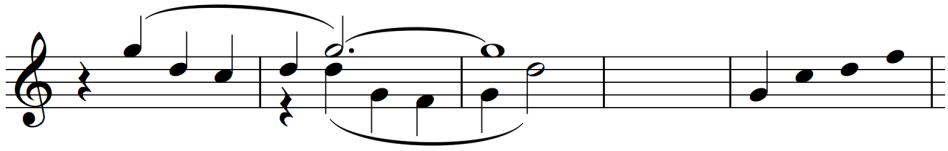
Εικ.41. Τετρατονική από Ντο, μμ.12-14.



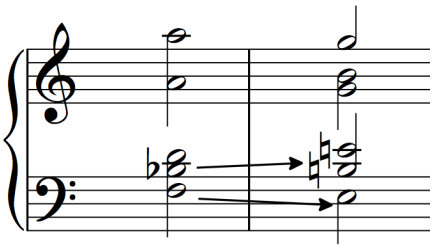
Εικ.42. Συσχέτιση τετρατονικών κλιμάκων με φθογγικά κέντρα που αναδεικνύονται στην εισαγωγή των εγχόρδων, μμ.1-15.

Το δεύτερο μέρος του τμήματος Α αποτελεί όπως προαναφέρθηκε έναν διάλογο μεταξύ του πιάνου και των εγχόρδων ο οποίος ακολουθεί και επεκτείνει το αρμονικό πλάνο που παρουσίασαν στην εισαγωγή τους τα έγχορδα. Οι κλίμακες της εισαγωγής επεκτείνονται ανάλογα στο chorale του πιάνου κι έτσι η τετρατονική από Ντο γίνεται Ντο Ιωνικός τρόπος. Μια ακολουθία ομοφωνικών συγχορδιών οδηγεί στην Σολ μείζονα συγχορδία η οποία σηματοδοτεί τον Σολ Μιξολύδιο τρόπο. Η μετάβαση γίνεται με διατονική πτώση (VII-I) και τα έγχορδα απαντούν με ένα τετράμετρο βασισμένο στις μιμητικές εισόδους της αρχής πάνω στους φθόγγους Σολ-Ντο-Ρε-Φα με φθογγικό κέντρο Σολ (Εικ.43). Το ιδιαίτερο σε αυτήν την διαδοχή συγχορδιών είναι η Σιb μείζονα που οδηγεί στην Μι ελάσσονα. Πρόκειται για μια σχέση $4^{ης}$ αυξημένης που όμως ως μετάβαση γίνεται πολύ ομαλά λόγω των βηματικών κινήσεων από την μία συγχορδία προς την άλλη (Εικ.44). Στο μ.24 επανέρχεται το chorale στο πιάνο με μια διαδοχή συγχορδιών που οδηγεί στην Μι μείζονα συγχορδία. Η μετάβαση γίνεται με τον εξής τρόπο: το πιάνο ξεκινάει με μια Φα μείζονα συγχορδία, η οποία γίνεται δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Σιb (μ.26) και στην συνέχεια με σχέση θεμελίων $4^{ης}$ αυξημένης έρχεται η Μι μείζονα με τον ίδιο βηματικό τρόπο που ως σχέση χρησιμοποιήθηκε στον Ντο Ιωνικό τρόπο. Το Σιb λοιπόν λειτουργεί ως αλλοιωμένη δεσπόζουσα στον Μι Μιξολύδιο τρόπο. Με το άκουσμα της Μι μείζονας, απαντούν τα έγχορδα με παρόμοιες μιμητικές εισόδους αυτήν την φορά πάνω στους φθόγγους Μι-Λα-Σι-Ρε και σαν τελευταία φορά Μι-

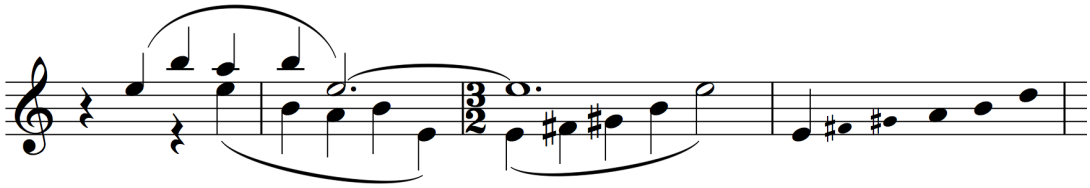
Φα#-Σολ#-Σι (Εικ.45). Στο μ.31 συνεχίζει το πιάνο εμφανίζοντας το Μι ως Μι ελάσσονα για να οδηγήσει μέσα από μια σειρά συγχορδιών στην Φα μείζονα ως Φα Λύδιος τρόπος. Η μετάβαση κι εδώ γίνεται με διατονική πτώση (VII-I) με τα έγχορδα να απαντούν με το αντίστοιχο φθογγικό υλικό όπως και στην αρχή, Φα-Λα-Ντο-Ρε. Το επόμενο φθογγικό κέντρο που προσεγγίζεται στο chorale του πιάνου είναι το Λα και έχει έκταση διπλάσια από τα προηγούμενα. Σε αυτό το σημείο αρχίζει μια κλιμάκωση της έντασης σταδιακά που πραγματοποιείται με το ξετύλιγμα μιας Σολ# ελαττωμένης μεθ' εβδόμης από τον φθόγγο Λα (Εικ.46). Ο Bartók ξεκινάει με το Λα σε ομοφωνία και κάθε επόμενη συγχορδία απέχει 3η μικρή από την προηγούμενη μέχρι να καταλήξει στην Σολ# ελαττωμένη μεθ' εβδόμης η οποία μετασχηματίζεται σε Σολ μείζονα για να καταλήξει με διατονική πτώση (VII-I) στην Λα ελάσσονα συγχορδία, ή καλύτερα σε έναν Λα αιολικό τρόπο. Τα έγχορδα στο μ.46, σε μια φράση με διάρκεια μόνο δύο μέτρα, με φθογγικό υλικό το αντίστοιχο τετράχορδο της εισαγωγής Λα-Ντο-Μι-Σολ, οδηγούν στο πιο δραματικό σημείο αυτού του μέρους. Στο μέρος του πιάνου από το μ.48 κορυφώνεται η κλιμάκωση της έντασης με μια σειρά από διαδοχικές ελαττωμένες τετράφωνες συγχορδίες που οδηγούν σε μια Σιb ελάσσονα μεθ' εβδόμης που καταλήγει με πτώση vii-I στην Ντο συγχορδία, σε Ντο Ιωνικό τρόπο (Εικ.47). Αυτό ενισχύεται και από το φθογγικό υλικό των εγχόρδων που απαντούν όπως και στην εισαγωγή τους με μια μικρή ρυθμική παραλλαγή και φθογγικό υλικό έναν συνδυασμό του υλικού της πρώτης και δεύτερης εμφάνισης της



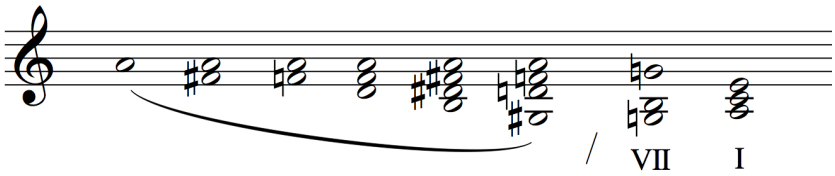
Εικ.43. Τετρατονική από Σολ στην πρώτη απάντηση των εγχόρδων, μμ.20-24.



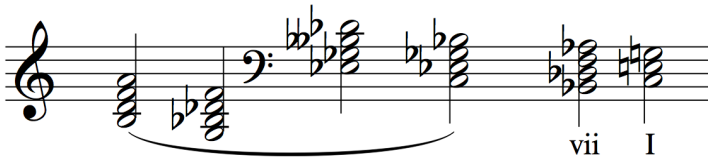
Εικ.44. Συγχορδιακή διαδοχή Σιb-Μι, μμ.17-18.



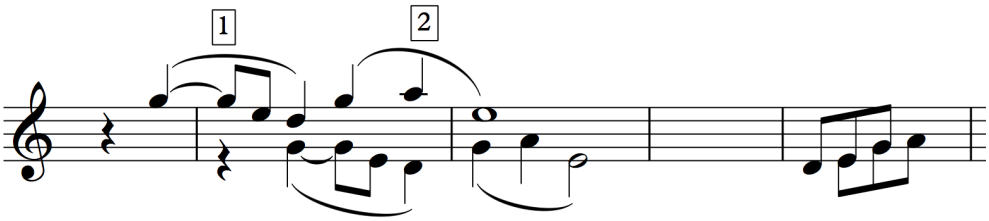
Εικ.45. Τετρατονική από Μι στην δεύτερη απάντηση των εγχόρδων που επεκτείνεται σε έναν ελλιπή Μιξολύδιο τρόπο (λείπει η 6η βαθμίδα), μμ.28-30.



Εικ.46. Συγχορδιακή αναγωγή τέταρτης φράσης chorale του πιάνου όπου ξετυλίγεται η Σολ# ελαττωμένη συγχορδία για να οδηγήσει στον Λα Αιολικό τρόπο, μμ.38-46.



Εικ.47. Συγχορδιακή αναγωγή πέμπτης φράσης chorale του πιάνου με διαδοχή τετράφωνων ελαττωμένων συγχορδιών κατά διαστήματα 3ης μικρής, μμ.48-54.



Εικ.48. Μοτίβα της τετρατονικής του Ντο από την εισαγωγή των εγχόρδων: (1) από την πρώτη εμφάνιση του φθογγικού κέντρου Ντο (μ.1), και (2) από την δεύτερη εμφάνιση του φθογγικού κέντρου Ντο (μ.12).

τετρατονικής από Ντο, δηλ. Σολ-Μι-Ρε και Σολ-Λα-Μι (Εικ.48). Το ιδιαίτερο σε αυτό το σημείο είναι ότι πουθενά στα έγχορδα δεν ακούγεται το φθογγικό κέντρο που είναι το Ντο, παρά μόνο στο πιάνο. Το Α τμήμα ολοκληρώνεται με ένα ολόκληρο Μι που ακούγεται από το κόρνο το οποίο αναγγέλλει την αλλαγή του υλικού κατά τον ίδιο τρόπο που το ίδιο όργανο είχε σηματοδοτήσει το μέρος της ανάπτυξης στο πρώτο μέρος του πρώτου κοντσέρτου.

Το τμήμα αυτό είναι αρκετά διαυγές όσον αφορά το φθογγικό υλικό με ίσως κάποια λίγα σημεία που να χρειάζονται κάποια περαιτέρω διευκρίνιση. Αυτό που φαίνεται ξεκάθαρα είναι ότι ο Bartók ακολουθεί μια γραμμή κλιμάκωσης μέχρι το τέλος του μέρους. Το φθογγικό υλικό από την πιο απλή μορφή του (τετρατονικά διατονικά σύνολα στο μέρος των εγχόρδων) περνάει στους διατονικούς τρόπους στο πιάνο και στην συνέχεια σταδιακά κρατώντας τα ίδια φθογγικά κέντρα και εισάγοντας αλλοιωμένους ξένους φθόγγους χρησιμοποιεί τρίφωνες ελαττωμένες συγχορδίες που οδηγούν στην κορύφωση του τμήματος αυτού με την λύση σε μια πεντακάθαρη Ντο μείζονα. Το αξιοσημείωτο είναι ότι γίνεται αντίστροφη χρήση των εγχόρδων και του πιάνου με την έννοια ότι όσο προχωράει το Α τμήμα, τόσο αυξάνεται η διάρκεια των μερών chorale του πιάνου και τόσο μειώνεται η διάρκεια των μερών των εγχόρδων. Το πιάνο ξεκινάει με τετράμετρα chorale και καταλήγει με φράσεις 8 μέτρων, ενώ αντίστροφα τα έγχορδα αφήνοντας στην άκρη την εισαγωγή που από μόνη της είναι 15 μέτρα, στις απαντήσεις τους ξεκινούν ως τετράμετρο, τρία και μισό μέτρα, τρίμετρο, δίμετρο και μόνο στο τέλος για την εκτόνωση της προηγούμενης έντασης επανέρχονται στο τετράμετρο. Αυτό, σε συνδυασμό με την υφή του πιάνου που σταδιακά πυκνώνει μέχρι το τέλος που σκάει στην Ντο μείζονα, δίνει στο μέρος μια δραματικότητα, ένα πάθος και έναν συναισθηματισμό που θα μπορούσε να παρομοιαστεί με την γραφή των ρομαντικών συνθετών. Παρ' όλ' αυτά η ενορχήστρωση του Bartók, το γεγονός δηλαδή ότι δεν έχει διαλέξει τα έγχορδα για αυτό το σημείο αλλά μόνο το πιάνο σε συγχορδιακή γραφή κιόλας, το γδύνει από οποιονδήποτε φτηνό συναισθηματισμό και του προσδίδει μια εσωτερικότητα και μια συστολή ταυτόχρονα που το κάνει ακόμα πιο φορτισμένο.

Όπως γίνεται εύκολα κατανοητό, το κύριο φθογγικό κέντρο είναι το Ντο. Από αυτό ξεκινάει και σε αυτό επανέρχεται το τμήμα αυτό. Διαφαίνεται όμως μια ιδιαίτερη σχέση με την τρίτη του Ντο, μικρή ή μεγάλη, δηλαδή το Μι και το Μιb. Βλέπουμε δηλαδή στον αρμονικό σκελετό του Α τμήματος όπως καθρεφτίζεται στην εισαγωγή των εγχόρδων, μια διαφορετική προσέγγιση του φθογγικού κέντρου Μι. Ο

Bartók ενώ σε όλα τα υπόλοιπα φθογγικά κέντρα χρησιμοποιεί τετρατονικές που είναι υποσύνολα των διατονικών τρόπων (Ντο Ιωνικός, Σολ Μιξολύδιος, Φα Λύδιος, Λα Αιολικός), σε αυτό του Μι εκτός του ότι δεν αρκείται μόνο στην τετρατονική κλίμακα αλλά την διευρύνει με δύο ακόμα φθόγγους, ο τρόπος από τον οποίο φαίνεται να ανασύρει το υποσύνολο του είναι ένας Μι Μιξολύδιος (φαίνεται πιο καθαρά στην απάντηση στο chorale του πιάνου, μ.28). Η εξήγηση ως προς αυτό βρίσκεται στην προηγούμενη χρήση του Μι ως φθογγικό κέντρο. Το Μι αποτέλεσε το φθογγικό κέντρο του πρώτου και του τρίτου μέρους του κοντσέρτου και μάλιστα σαν τρόπος εμφανίστηκε ως Μι Μιξολύδιος. Ο Bartók λοιπόν φαίνεται να κρατάει σε όλο το έργο αυτήν την λογική, να εμφανίζεται το Μι ως Μι Μιξολύδιος και όχι κάποιος άλλος τρόπος, διατηρώντας έτσι την συνοχή και ενότητα του έργου. Άλλο στοιχείο ιδιαίτερης μεταχείρισης του Μι είναι στο μέρος του chorale, μ.18 και μ.25, ο τρόπος που προσεγγίζει αρμονικά την συγχορδία Μι (μείζονα ή ελάσσονα), με διάστημα θεμελίων 4^{ης} αυξημένης από την Σιb, ο οποίος ξεφεύγει από τα πλαίσια της παραδοσιακής πρακτικής του chorale και παραπέμπει στο πιο προσωπικό στυλ του Bartók. Επίσης, το Α τμήμα ολοκληρώνεται με το Μι στο κόρνο το οποίο ανήκει στο φθογγικό σύνολο Σολ-Λα-Μι. Σε αντιστοιχία με το τέλος της εισαγωγής όπου συγχέεται κάπως το φθογγικό κέντρο Ντο με το Λα λόγω της ίδιας τετρατονικής κλίμακας Ντο-Μι-Σολ-Λα, η χρήση των τριών από τους τέσσερις φθόγγους της κλίμακας σε μίμηση από τα έγχορδα στα δύο προτελευταία μέτρα Σολ-Λα-Μι μετακινεί το φθογγικό κέντρο προς το Λα με δεσπόζουσα το Μι. Φαίνεται δηλαδή σαν να τελειώνει το τμήμα με ημίπτωση στην Λα, γεγονός που ενισχύεται από το φθογγικό κέντρο του Β τμήματος που είναι το Λα. Το Μι δηλαδή είναι η δεσπόζουσα του νέου φθογγικού κέντρου, του Β τμήματος. Όσον αφορά την σχέση του Ντο με το Μιb, που εμφανίζεται στο τέλος της εισαγωγής των εγχόρδων (μ.15), κάποιος μπορεί να υποθέσει ότι ο Bartók θέλει να το διαφοροποιήσει σε σχέση με το αντίστοιχο τέλος ολόκληρου του Α' τμήματος, γι' αυτόν τον λόγο και αλλοιώνει το Μι σε Μιb δημιουργώντας έτσι μια αλλοιωμένη δεσπόζουσα της Λα. Μια άλλη εξήγηση μπορεί να είναι η σύνδεση με το φθογγικό κέντρο Ντο του chorale του πιάνου που ακολουθεί. Το Μιb-Ρεb-Ντο που δημιουργείται σαν σχέση, αυτή η σχέση ημιτονίου δηλαδή προς το Ντο, προσδίδει μεγαλύτερη έλξη προς το Ντο και το ισχυροποιεί ως φθογγικό κέντρο του chorale, κάνοντας μεγαλύτερη την ανάγκη της παρουσίας του απ' ό,τι αν ήταν ένα απλό Μι-Ρε που πήγαινε σε Ντο.

Το Β τμήμα ανήκει στο χαρακτηριστικό μουσικό ιδίωμα που ανέπτυξε ο Bartók και που ονομάζεται "night music" και θυμίζει αντίστοιχα μέρη σε έργα όπως το Δεύτερο Κοντσέρτο για πιάνο, την Μουσική για Έγχορδα, Κρουστά και Τσελέστα, και το Πέμπτο Κουαρτέτο εγχόρδων. Σαν δομή μπορούμε να διακρίνουμε μια εναλλαγή τμημάτων α και β, όπου α είναι τμήματα που βασίζονται στα μοτίβα των πουλιών και β είναι τμήματα μεταβατικά όπου το πιάνο αναπτύσσει τα προηγούμενα μοτιβα με δεξιοτεχνικό τρόπο. Στα μμ.58-67 έχουμε το α1 τμήμα και εισάγονται τα μοτίβα που θα χρησιμοποιηθούν κατά κύριο λόγο σε όλο το Β τμήμα. Πρόκειται για τρία μοτίβα πουλιών και το cluster ημιτονίων από τα έγχορδα που δημιουργεί το στατικό μουσικό υπόστρωμα της νύχτας (Εικ.49).

Όσον αφορά το cluster αρχικά, τα έγχορδα παίζουν σε τρέμολο όλους τους φθόγγους που περιέχονται στο διάστημα Λα-Ρε με εξαίρεση το Ντο, υπονοώντας ίσως ένα κύριο φθογγικό κέντρο Λα για το τμήμα αυτό. Αυτά τα πέντε ημιτόνια που δημιουργούνται αποτελούν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του "στιλιζαρισμένου θορύβου" του Bartók[60]. Η χρήση του τρέμολου αίρει κατά κάποιον τρόπο την αίσθηση της στατικότητας, δημιουργώντας την αίσθηση της μικροκίνησης που θα περιμέναμε από ένα νυχτερινό τοπίο στο οποίο τίποτα δεν μένει ακίνητο, από το θρόισμα των φύλλων, στο ζουζούνισμα των εντόμων, ή το τραγούδι των πουλιών.

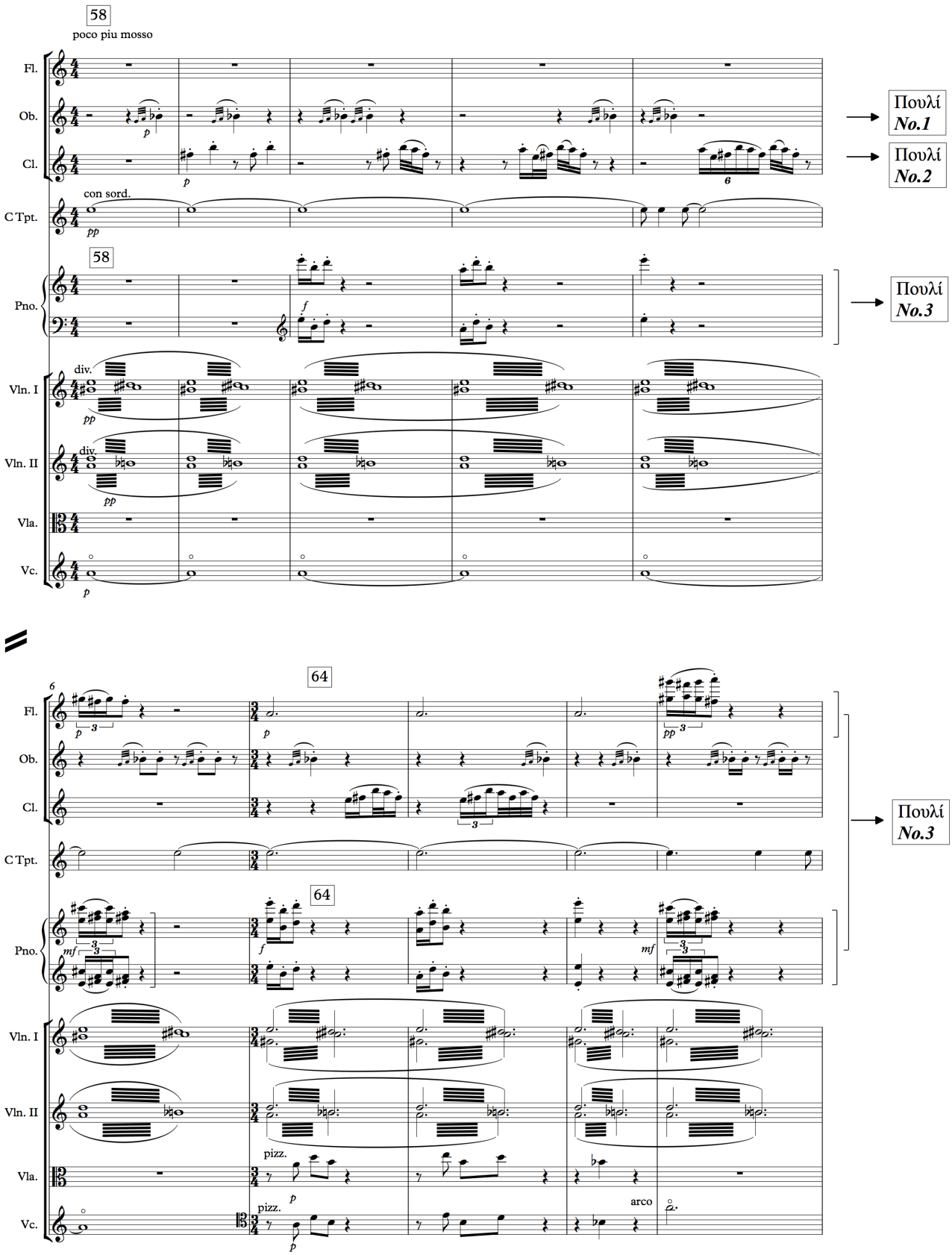
Τα καλέσματα των πουλιών που χρησιμοποιούνται χωρίζονται σε τρεις ξεχωριστές γραμμές και χαρακτηρίζονται από διακριτά ηχοχρώματα και φραστική δομή με ακριβή ή παραλλαγμένη επανάληψη των μοτίβων, σταθερή έκταση και περιεχόμενο φθόγγων, και τυπικά μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία. Σαν μοτίβα είναι πολύ αναγνωρίσιμα και έχουν υποστεί ελάχιστη ως καθόλου επεξεργασία από τον Bartók[61]. Για το πουλί No.1 που εκπροσωπείται από το όμποε δυστυχώς δεν μπορούμε να κάνουμε ούτε μια ενδεικτική ταυτοποίηση του συγκεκριμένου φυσικού μοντέλου, αφού η απλή ανοδική φιγούρα που επαναλαμβάνεται απαράλλαχτα, θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει διάφορα καλέσματα ευρέως χρησιμοποιούμενα από από διάφορα πουλιά[62]. Τα μουσικά χαρακτηριστικά του πουλιού No.2 όμως που

---

[60] Όπως γράφει και ο ίδιος ο Bartók: «η κλειστή θέση τριών ή περισσότερων γειτονικών νοτών έχουν ως αποτέλεσμα έναν «στυλιζαρισμένο θόρυβο» ο οποίος αντηχεί περισσότερο ή λιγότερο ανάλογα με την θέση των φθόγγων». Bartók, *Essays*, 456.

[61] Ο Halsey Stevens, στο *The Life and Music of Bela Bartók* (New York: Oxford University Press, 1964), 252, γράφει ότι «το Τρίο είναι βασισμένο σε πραγματικά καλέσματα πουλιών που κατέγραψε ο Bartók στο Asheville, North Carolina, το 1944».

[62] Maria Anna Harley. "Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3." *Tempo* 189 (1994): 8-16.



Εικ.49. Μοτίβα πουλιών No.1, No.2 και No.3, μμ.58-67.

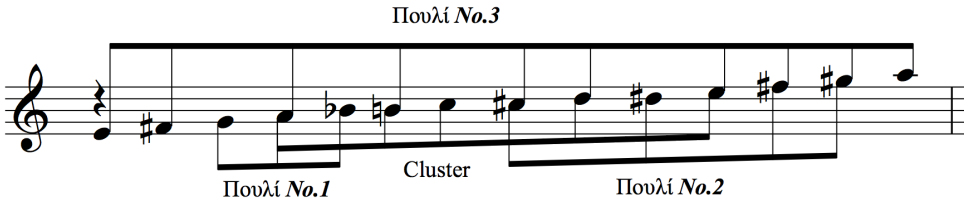
αναλαμβάνει το κλαρινέτο ταιριάζουν με την καταγραφή του τραγουδιού της Τσίχλας-ερημίτης (Hermit Thrush, *Hylocichla guttata*). Συγκεκριμένα, το τραγούδι αυτού του είδους πουλιών περιλαμβάνει επαναλήψεις και παραλλαγές πάνω σε ένα πλούσιο ρεπερτόριο μοτίβων με βάση μια πεντατονική κλίμακα. Πράγματι, το φθογγικό υλικό του κλαρινέτου περιλαμβάνει τέσσερις από τις πέντε νότες μιας ανημιτονιακής πεντατονικής κλίμακας σε Ντο#. Τέλος, η φράση που αντιπροσωπεύει το πουλί No.3 ταιριάζει όσον αφορά τον μουσικό χαρακτήρα της με το τραγούδι της Ξυλότσιχλας (Wood Thrush, *Hylocichla mustelina*), μία εκδοχή του οποίου αποτελεί ένα μοτίβο μιας τριάδας νοτών, την επανάληψη του μοτίβου αυτού σε αναστροφή και μια κατάληξη συνήθως σε ψηλή συχνότητα όχι όμως πολύ δυνατά, που χαρακτηρίζεται από αλλαγή στο ηχόχρωμα και βιμπράτο. Ο Bartók το καταγράφει με τρίηχα δεκάτων έκτων σε δυναμική *mezzoforte* παιγμένο από το πιάνο και το φλάουτο.

Το φθογγικό υλικό του μέρους είναι πολύ συγκεκριμένο, καθώς πρόκειται για μουσική που βασίζεται σε συγκεκριμένα μοτίβα, τα μοτίβα των πουλιών τα οποία παρατίθενται σε ακανόνιστα χρονικά διαστήματα πάνω σε ένα στατικό μουσικό υπόστρωμα, ένα μαλακό cluster από πέντε διαδοχικά ημιτόνια. Συγκεντρώνοντας όλους τους φθόγγους των μοτίβων λοιπόν και του cluster, έχουμε ως αποτέλεσμα όλη την χρωματική κλίμακα με εξαίρεση το Ντο, ένα σύνολο δηλαδή 11 φθόγγων (Εικ.50). Αυτή η συμπληρωματικότητα φθογγικών τάξεων (pitch class complementarity) (μέχρι και 12 φθόγγων) αποτελεί χαρακτηριστικό του μουσικού ιδιώματος "night music" του Bartók, για τον λόγο ότι παραπέμπει στην ευρυχωρία των ανοιχτών χώρων και συμβάλλει στην αίσθηση της νύχτας[63].

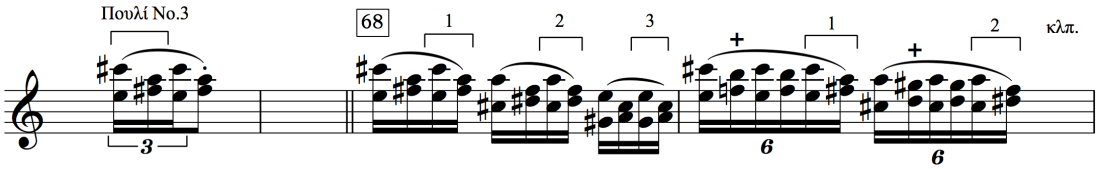
Στα μμ.68-71 παρεμβάλλεται ένα τμήμα β, το β1 συγκεκριμένα, που όπως προαναφέρθηκε αποτελεί μεταβατικό τμήμα ανάμεσα στα τμήματα α με το τραγούδι των πουλιών. Το πιάνο αναπτύσσει το μοτίβο της τρίλιας του πουλιού No.3 διατηρώντας το φθογγικό υλικό και επεκτείνοντας το μοτιβικά ώστε τελικά κρατώντας ως βάση το σύνολο Μι-Φα#-Λα-Ντο# να ακούγονται όλοι οι φθόγγοι της Μι μείζονας (Εικ.51). Το μοτίβο και οι παραλλαγές του επαναλαμβάνονται εις τριπλούν αλλά μόνο το μέγεθος των διαστημάτων μένει ίδιο αφού το είδος εξαρτάται από το γεγονός ότι όλοι οι φθόγγοι ανήκουν στην Μι μείζονα. Αυτό που ενισχύει το

[63] Άλλα χαρακτηριστικά αυτού του ιδιώματος είναι: η πολυεπίπεδη ρυθμική δομή, η έλλειψη αρμονικής κίνησης και η φθογγική στάσις (μεμονομένα μοτίβα παγιωμένα στα ρετζίστρα τους). Και τα τρία αυτά χαρακτηριστικά μπορούμε να τα διακρίνουμε σε αυτό το μέρος. Harley, "Birds in Concert", 9.

γεγονός ότι ο Bartók θεωρεί φθογγικό κέντρο του Β τμήματος του μέρους το Λα είναι η καθαρή Λα μείζονα συγχορδία που ακούγεται από τα χάλκινα στα μμ.68-69. Στα μμ.70-71 τα δεύτερα βιολιά κρατάνε μια τρίλια στη νότα Μι και το φθογγικό κέντρο μετακινείται στην δεσπόζουσα της Λα, την Μι. Να σημειωθεί ότι σε όλο αυτό το πιανιστικό πέρασμα το τραγούδι των πουλιών δεν χάθηκε αλλά ακούγονται τα πουλιά No.2 και 3 (μ.69).



Εικ.50. Φθογγικό υλικό του Β τμήματος των μμ.58-67 όπου φαίνεται η συμπληρωματικότητα των φθογγικών τάξεων στο σύνολο των μοτίβων που χρησιμοποιούνται.



Εικ.51. Μοτιβική αλυσίδα βασισμένη σε μοτίβο του πουλιού No.3, μμ.68-71.

Τα μμ.72-75 αποτελούν το τμήμα α2 με τραγούδια πουλιών στο οποίο όμως το φθογγικό κέντρο έχει μετακινηθεί στο Μι. Αυτό φαίνεται από το γεγονός ότι το μοτίβο του πουλιού No.3 που χρησιμοποιείται κυρίως είναι μεταφερμένο ένα διάστημα 5^{ης} καθαρής πάνω σε σχέση με το α1. Εκτός αυτού ο Bartók το παρουσιάζει ανεστραμμένο, σε μεγέθυνση, σε σμίκρυνση, σε αλλεπάλληλες εισόδους από διάφορα όργανα διευρύνοντας έτσι το ηχητικό τοπίο της νύχτας. Παράλληλα το ημιτονιακό cluster των βιολιών αναδεικνύει ταυτόχρονα το διάστημα Σι-Φα# (την δεσπόζουσα της Μι) και την Μι συγχορδία ενισχύοντας την θεώρηση του Μι ως φθογγικό κέντρο. Αυτό που αξίζει προσοχής σε αυτό το τμήμα είναι στα μμ.74-75 η χρήση των

μοτίβων των πουλιών No.1 και No.2 ίδια και απαράλλαχτα όπως και στο α1 τμήμα, χωρίς να έχουν υποστεί δηλαδή μετατροπία. Ο Bartók δηλαδή εκμεταλλεύεται το μοτίβο του πουλιού No.3 για να δημιουργήσει ανάπτυξη και εξέλιξη στο μέρος, όπως φαίνεται και από τα μεταβατικά περάσματα του πιάνου, ενώ το υλικό των δύο άλλων πουλιών το μεταχειρίζεται καθαρά ως μουσικό άκουσμα και αντιστοιχία του τραγουδιού αυτών των πουλιών.

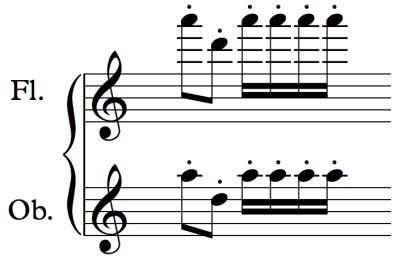
Τα μμ.76-78 αποτελούν το τμήμα β2, όπου αντίστοιχα με το β1, το πιάνο με φθογγικό υλικό αυτήν τη φορά την κλίμακα Σι Μείζονα και βάση το μοτίβο Σι-Ντο#-Μι-Σολ# του πουλιού No.3 εξελίσσεται μοτιβικά πάνω σε μια τρίλια Σι των βιολιών.

Τα επόμενα εφτά μέτρα (μμ.79-85) αποτελούν το τελευταία τμήμα α, το α3, το οποίο είναι ίσως το πιο κινητικό αρμονικά τμήμα του Β τμήματος. Καταρχήν εισάγεται ένα ακόμα είδος πουλιού στο μ.80, το πουλί No.4, που αναλαμβάνουν να αναπαραστήσουν τα φλάουτα και το όμποε (Εικ.52). Το χαρακτηριστικό διμερές ρυθμικό περίγραμμα, ένα μεγάλο αργό πήδημα που ακολουθείται από την γρήγορη επανάληψη ενός φθόγγου, σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση του Bartók, θυμίζει το κάλεσμα του αμερικανικού Towhee (*Pipilo erythrophthalamus*)[64] το οποίο περιγράφεται ως ένα «καθαρό μουσικό σφύριγμα». Μαζί με το τραγούδι αυτό ακούγεται και το τραγούδι των υπόλοιπων πουλιών σε αυτό το τελευταίο α μέρος του Β τμήματος και ολοκληρώνεται έτσι το νυχτερινό ακουστικό τοπίο. Το φθογγικό υλικό ομαδοποιείται με εξαίρεση το μοτίβο των πουλιών No.1 και 2 που παραμένουν αμετάβλητα, σύμφωνα με τα εξής φθογγικά σύνολα[65] (Εικ.53). Στα μμ.79-80 το cluster των εγχόρδων μετατοπίζεται (με σχέση δεσπόζουσας-τονικής από το προηγούμενο φθογγικό υλικό) στο Ρε, και μάλιστα αυτήν την φορά είναι περισσότερο ολοτονικό καθώς περιλαμβάνει τους φθόγγους Ρε-Μι-Φα#-Σολ#-Λα. Το πιάνο συμβάλλει σε αυτό το άκουσμα με τετράφθογγους επαναλαμβανόμενους ολοτονικούς σχηματισμούς σε αντίθετη κίνηση που δημιουργούν μια ιμπρεσιονιστική ατμόσφαιρα που ενισχύεται και από τις *pp* δυναμικές των οργάνων. Στο μ.81 το φθογγικό υλικό μετατοπίζεται στο Λα με το cluster να παίζει τους φθόγγους Ντο-Ρε-Φα-Σολ-Λα και αμέσως στο επόμενο μέτρο μετασχηματίζεται στο αρχικό φθογγικό υλικό του μοτίβου της τρίλιας του πουλιού No.3 με την προσθήκη του Λα#, δηλαδή Μι-Φα#-Λα-Ντο#-Λα#. Τέλος, στα μμ.84-85 το φθογγικό κέντρο μετατοπίζεται στο Σολ και

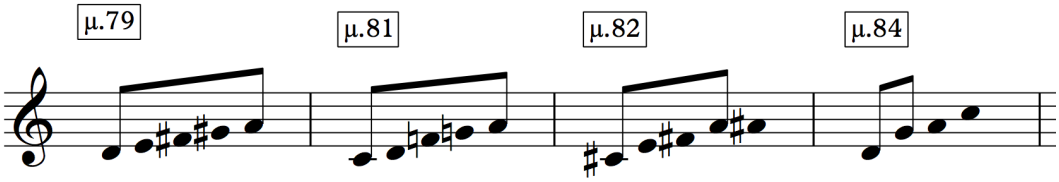
[64] Harley. 'Birds in Concert', 8.

[65] Και σε αυτό το σημείο ισχύει η συμπληρωματικότητα φθογγικών τάξεων η οποία προκύπτει από το άθροισμα όλων των φθόγγων που χρησιμοποιούνται από τα διάφορα μοτίβα.

το φθογγικό υλικό αντίστοιχα γίνεται Σολ-Λα-Ντο-Ρε. Στο σημείο αυτό αξιοποιείται για ακόμη μια φορά το τραγούδι του πουλιού Νο.3 σε μεταφορά στο συγκεκριμένο φθογγικό κέντρο, ενώ τα έγχορδα αποβάλλουν το τρέμολο το οποίο αντικαθίσταται από τις τρίλιες στο μέρος του πιάνου.



Εικ.52. Μοτίβο πουλιού Νο.4, μ.80.

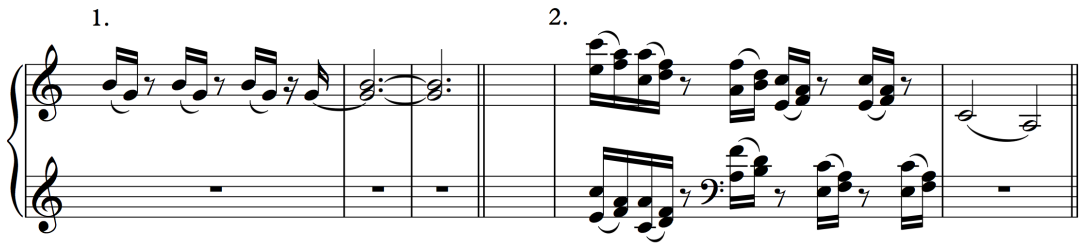


Εικ.53. Φθογγικά σύνολα στα cluster εγχόρδων του α3, μμ.79-85.

Στα τελευταία τρία μέτρα του Β τμήματος, τμήμα β3, αραιώνει πάρα πολύ η υφή του πλησιάζοντας όλο και περισσότερο προς το τέλος, με το πιάνο να εμφανίζει την επεξεργασία του μοτίβου της τρίλιας του πουλιού Νο.3 στο αντίστοιχο υλικό του φθογγικού κέντρου Σολ στο μ.86, ενώ στο μ.87 να μετατοπίζεται στο φθογγικό κέντρο Φα μέσω μιας κλασικής μετατροπίας δεσπόζουσας-τονικής. Το Β τμήμα κλείνει με το διάστημα Ντο-Λα, μια 3η μικρή που παραπέμπει στον τρόπο που έκλεισε η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους του κοντσέρτου (Εικ.54).

Αφήνοντας κατά μέρος το γεγονός της συμπληρωματικότητας φθογγικών τάξεων στο μουσικό ιδίωμα “night music” του Bartók και επομένως στο Β τμήμα του δεύτερου μέρους του Τρίτου κοντσέρτου, είναι καλό να αναφερθούμε στην επιλογή των φθογγικών κέντρων αν και εκ πρώτης όψεως δεν θα έλεγε κανείς ότι παίζουν πολύ μεγάλο ρόλο σε ένα τμήμα που έχει ως σκοπό να δημιουργήσει μια νυχτερινή

ατμόσφαιρα όπου προτιμάται η αναπαράσταση ήχου σε αντίθεση με την παραδοσιακή μελωδία και αρμονία. Παρ' όλ' αυτά ο Bartók δείχνει να ξεχωρίζει φθογγικά σύνολα που παραπέμπουν σε φθογγικά κέντρα όπως φαίνεται και στην Εικ.55. Το α1 τμήμα χτίζεται πάνω στο φθογγικό κέντρο Λα το οποίο διατηρείται και στο β1 με αλληλεπικάλυψη από την δεσπόζουσα, την Μι. Στο α2 μετακινείται στο φθογγικό κέντρο Μι εξ' ολοκλήρου το οποίο διατηρείται και στο β2 με αλληλεπικάλυψη από την δεσπόζουσα, την Σι. Στο α3 το φθογγικό κέντρο μετακινείται στο Ρε και μέσα από την V και την αλλοιωμένη V του οδηγείται στο φθογγικό κέντρο Σολ με αλληλεπικάλυψη πάλι την δεσπόζουσα, δηλαδή το Ρε. Τέλος, το β3 αρχίζει με φθογγικό κέντρο το Σολ και ολοκληρώνεται με την μετατόπιση στο Φα. Το Β τμήμα λοιπόν περνάει από τα φθογγικά κέντρα Λα-Μι-Σι-Ρε-Σολ-Φα, 6 από τους 7 φθόγγους της διατονικής κλίμακας, αλλά δεν ακουμπάει καθόλου το Ντο. Η εξήγηση σε αυτό πιθανόν βρίσκεται στο γεγονός ότι το Α τμήμα έχει ως κεντρικό φθογγικό κέντρο το Ντο, με το οποίο ξεκινάει και στο οποίο τελειώνει. Αν εφαρμόσουμε την έννοια της συμπληρωματικότητας φθογγικών τάξεων και στα φθογγικά κέντρα όλου του μέρους και δεδομένου του ότι το βασικό φθογγικό σύνολο που αξιοποιείται είναι οι διατονικοί τρόποι (στους οποίους υποσύνολα είναι τα τετρατονικά σύνολα που χρησιμοποιούνται σε όλο το μέρος), τότε Α και Β τμήμα συμπληρώνουν την διατονική κλίμακα από Ντο. Δημιουργείται έτσι περαιτέρω συνοχή και οργάνωση μεταξύ δύο τμημάτων που θα έλεγε κανείς ότι είναι δύσκολο να συνδεθούν λόγω του χαρακτήρα του καθενός.



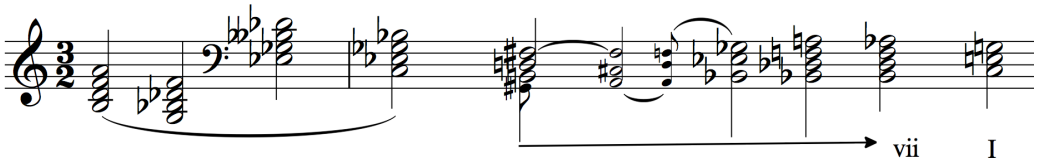
Εικ.54. Σύγκριση μοτίβων τέλους έκθεσης πρώτου μέρους κοντσέρτου και τέλους Β τμήματος δεύτερου μέρους κοντσέρτου. 1.Έκθεση πρώτου μέρους, μμ.72-73. 2. Β τμήμα δεύτερου μέρους, μμ.87-88.

ΔΟΜΗ	α1	β1	α2	β2	α3	β3
ΜΕΤΡΑ	58-67	68-71	72-75	76-78	79-85	86-88
Φθογγικά κ.	Λα	Μι	Μι	Σι	Ρε Σολ	Σολ Φα

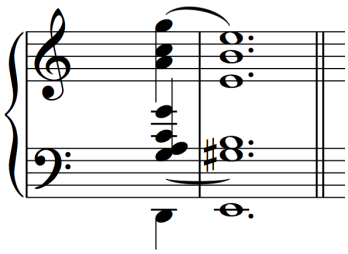
Εικ.55. Διάγραμμα φθογγικών κέντρων Β τμήματος δεύτερου μέρους κοντσέρτου.

Το Α' τμήμα (μμ.89-137) αποτελεί μια παραλλαγή του Α τμήματος. Επιστρέφει το chorale από τα μμ.16-57 μόνο που αυτήν την φορά τα πνευστά αναλαμβάνουν τον ρόλο του, και το πιάνο κινείται παράλληλα με μια πολύ εκφραστική δίφωνη μιμητική αντίστιξη που ακολουθεί την αρμονική πορεία του chorale. Η πρώτη φράση που ξεκινάει με Ντο Ιωνικό και καταλήγει σε Σολ Μιξολύδιο, απαντάται από το πιάνο στο μ.94 όχι με το μιμητικό υλικό των εγχόρδων από το Α τμήμα αλλά με υλικό σε στυλ καντέντσας και τρίλιες. Συγκεκριμένα πρόκειται για μια ανιούσα κλίμακα Ρε Ιωνικού τρόπου που στην συνέχεια κατεβαίνει ως Ρε Δωρικός και Αιολικός ταυτόχρονα (χρησιμοποιεί Σι φυσικό και Σιb), που καταλήγει με τρίλια στον φθόγγο Ρε σε μια Σολ-Σι-Ρε. Στο μ.96 τα πνευστά διατυπώνουν ακριβώς την δεύτερη φράση του chorale που οδηγεί σε Μι, με το πιάνο να κινείται και πάλι σε αντίστιξη μέχρι το μ.101 όπου και αρχίζει ένα πέρασμα σε στυλ καντέντσας πολύ πιο εκτενές από την προηγούμενη απάντηση. Η απάντηση αυτή βασίζεται σε έναν Μι Ιωνικό στις ανιούσες εκφορές της και σε ένα Μι Φρύγιο τρόπο στις κατιούσες εκφορές της. Παρομοίως στο μ.105, τα πνευστά διατυπώνουν την τρίτη φράση του chorale που καταλήγει στο φθογγικό κέντρο Φα συνοδευόμενα από την αντίστιξη του πιάνου και στο μ.109 απαντάει το πιάνο κατά τον ίδιο τρόπο με τις προηγούμενες απαντήσεις. Το υλικό της καντέντσας βασίζεται στο Φα και θυμίζει πολύ το α3 τμήμα του Β τμήματος του μέρους όπου ο Bartók χρησιμοποίησε τετράφθογγους επαναλαμβανόμενους ολοτονικούς σχηματισμούς σε αντίθετη κίνηση. Η τέταρτη φράση του chorale από τα πνευστά στο μ.112 έχει την ίδια μεταχείριση με τις προηγούμενες και αυξάνει σε ένταση όπως και στο Α τμήμα. Το πιάνο δεν απαντάει αυτήν την φορά με καντέντσα στο μ.120 αλλά με ένα πέρασμα δίφωνης αντίστιξης σε αναλογία με το πέρασμα εγχόρδων στα μμ.46-47 του Α τμήματος. Η πέμπτη φράση του chorale διαφοροποιείται κάπως από το πρότυπο της καθώς αλλάζει σε έκταση, σε ενορχήστρωση και λίγο στο φθογγικό υλικό. Οι ελαττωμένες

συγχορδίες ακούγονται εναλλάξ μια από τα έγχορδα, στην συνέχεια από τα πνευστά κ.ο.κ. Η δραματικότητα του σημείου αυξάνεται λόγω του διπλασιασμού σχεδόν της διάρκειας κάθε συγχορδίας (η Σι-Ρε-Φα-Λα, μ.122, διαρκεί πέντε μισά αντί για τρία, η Σολ-Σιb-Ρεb-Φα, μ.124, διαρκεί τρία μισά αντί για δύο, κλπ.). Το πιάνο συνοδεύει την ορχήστρα με ανοδικά κυρίως αρπίσματα τριήχων βασισμένα στους φθόγγους των συγχορδιών. Στο μ.128 παρ' όλ' αυτά αντί να καταλήξει όλη αυτή η κίνηση στην Σιb ελαττωμένη συγχορδία που θα λύσει όλη αυτήν την ένταση στην Ντο μείζονα, το πιάνο αναλαμβάνει μόνο του αυτήν την φορά με αρκετά παραλλαγμένη την φράση να οδηγήσει τις προηγούμενες τέσσερις συγχορδίες στην Σιb και τελικά στην Ντο μείζονα, σε ένα τμήμα που αποτελεί την κλιμάκωση της έντασης. Αυτή η κλιμάκωση επιτυγχάνεται εκτός από την δυναμική που για πρώτη φορά είναι *ff*, τις συγχορδιακές αλλαγές που κινούνται ημιτονιακά και όχι πολύ ξεκάθαρα ολοένα και προς την συγχορδία στόχο (την Σιb), και από το γεγονός ότι αξιοποιείται ένα μεγάλο ρεζίστρο του πιάνου αφού οι συγχορδίες απλώνονται σε πολλές οκτάβες. Όσον αφορά τις συγχορδιακές αλλαγές, πρόκειται στην ουσία για ημιτονιακή κίνηση από το Ντο της τελευταίας ελαττωμένης συγχορδίας σε Σι και στην συνέχεια στο Σιb της έβδομης ελαττωμένης (Εικ.56). Με την κατάληξη του πιάνου στην Ντο μείζονα (μ.134), τα έγχορδα παίζουν το μιμητικό υλικό που είχαν και στην αρχή του μέρους, διαφοροποιημένο ως προς τον ρυθμό ώστε να ακούγονται σαν τρίηχα. Το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου κλείνει με το πιάνο να διατυπώνει για πρώτη φορά σε όλο το μέρος αυτό το υλικό σε δίφωνη μίμηση και να κάνει πτώση απρόσμενα αλλά ταυτόχρονα πολύ ήρεμα στην Μι Μείζονα συγχορδία. Η πτώση γίνεται από την συγχορδία Λα-Ντο-Σολ στο πιάνο και τον φθόγγο Ρε στο βιολοντσέλο και το κοντραμπάσο και πραγματοποιείται τόσο χρωματικά (Σολ/Σολ#) όσο και σαν σχέση VII-I στον μπάσο. Το σίγουρο είναι ότι ακουστικά δεν είναι τόσο ξεκάθαρη αφού στο πιάνο ακούγεται σαν I-V στην Λα (η Μι όντας η δεσπόζουσα της Λα) και μόνο με το Ρε στα έγχορδα υποστηρίζεται κάπως ο πτωτικός χαρακτήρας στην Μι (Εικ.57).



Εικ.56. Συγχορδιακή αναγωγή ελαττωμένων συγχορδιών με προσθήκη του τμήματος του πιάνου, μμ.122-134.



Εικ.57. Τελική πτώση στην Μι Μείζονα του Α' τμήματος του δεύτερου μέρους του κοντσέρτου, μμ.136-137.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να συγκρίνουμε τα φθογγικά κέντρα του Α και Α' τμήματος. Το Α τμήμα ξεκινάει από το φθογγικό κέντρο Ντο και ύστερα από μια διατονική διαδοχή φθογγικών κέντρων καταλήγει και πάλι στο Ντο με την διαφορά ότι ο τελευταίο φθόγγος που ακούγεται είναι το Μι στο κόρνο και παρατηρείται γενικότερα μια ασάφεια αναφορικά με το αν τελικά γίνεται μετατόπιση φθογγικού κέντρου προς το Μι, γεγονός που ενισχύεται από το Β τμήμα που έχει ως φθογγικό κέντρο το Λα. Α και Β τμήματα δηλαδή συνδέονται με σχέση δεσπόζουσας-τονικής. Στο Α' τμήμα λόγω του ότι το τμήμα αυτό είναι παραλλαγή του Α, πάλι το φθογγικό κέντρο είναι το Ντο. Από αυτό ξεκινάει και σε αυτό φαίνεται ότι καταλήγει τέσσερα μέτρα πριν το τέλος του. Παρ' όλ' αυτά στο τελευταίο μέτρο μετατοπίζεται ξεκάθαρα στο φθογγικό κέντρο Μι για να αρχίσει αμέσως σε attacca το τρίτο μέρος του κοντσέρτου σε Μι Μιξολύδιο. Αυτό δηλαδή που υπήρχε σαν υποψία στο Α τμήμα γίνεται πια ξεκάθαρο στο Α'. Από την αρμονική αντιστοιχία των δύο τμημάτων εξηγείται ίσως και ο λόγος που η πτώση στο Μι στο τέλος του Α' γίνεται με τον τρόπο που γίνεται, δηλαδή με Λα-Ντο-Σολ στο πιάνο σε συνδυασμό με το Ρε των εγχόρδων. Στο Α τμήμα τα δύο τελευταία φθογγικά κέντρα ήταν το Λα και στη συνέχεια το Ντο. Η κλίμακα που χρησιμοποιήθηκε και στα δυο όμως ήταν η ίδια (Ντο-Μι-Σολ-Λα) με αποτέλεσμα μια κάποια ασάφεια στο τέλος του τμήματος. Το τελευταίο μοτίβο σε μίμηση που χρησιμοποιήθηκε ήταν το Σολ-Λα-Μι (μ.56), γεγονός που παρέπεμπε σε ένα άκουσμα Λα προς Μι συγχορδία, κάτι που ισχύει σίγουρα στο τέλος του Α' τμήματος.

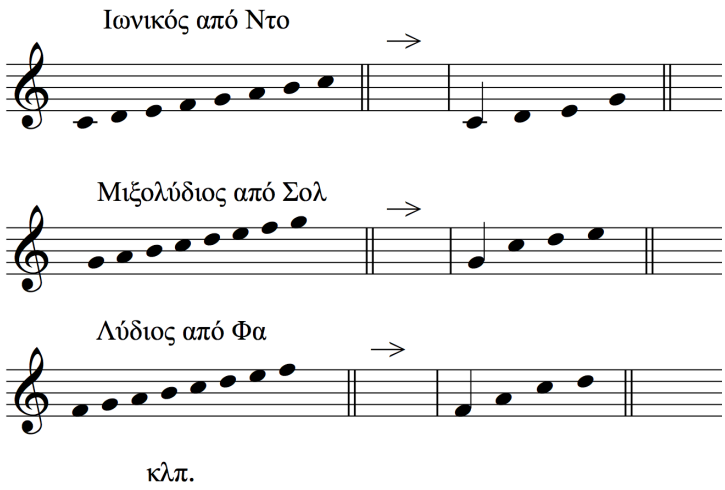
Το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου είναι ένα μέρος που εκ πρώτης όψεως δίνει την εντύπωση ότι δεν μπορεί να έχει συνοχή λόγω των διαφορετικών συστατικών από τα οποία αποτελούνται τα τμήματα του. Το Α τμήμα σε ύφος chorale, που

παραπέμπει πάρα πολύ σε μουσική γραφή περασμένων αιώνων, με ξεκάθαρες μελωδικές γραμμές και υπάρχουσα κάθετη αρμονική γραφή, με την απλότητα που προσφέρουν οι διατονικοί τρόποι και την ηρεμία που είναι αποτέλεσμα της απουσίας πολλών διαφορετικών χρονικών αξιών, έρχεται σε αντίθεση φαινομενικά με το Β τμήμα όπου αναπαριστά ένα νυχτερινό τοπίο, όπου δεν υπάρχει μελωδία αλλά αναπαράσταση ήχων, δεν υπάρχει αρμονική κίνηση αλλά φθογγική στάση, δεν υπάρχει ρυθμική συνέχεια και συστηματικότητα αλλά μικρά μοτίβα σε ακανόνιστα χρονικά διαστήματα μέσα στο μέτρο που μιμούνται φυσικούς ήχους, αλληλεπικάλυψη και εισαγωγή διαφορετικού υλικού, από κλειστά cluster μέχρι μεγάλης έκτασης διαστήματα, πηδήματα, glissandi, κλπ. Παρομοίως, στο Α' τμήμα, διατηρώντας το στυλ του chorale, συνδυάζεται με μια ιδιαίτερα μελωδική δίφωνη αντίστιξη, περάσματα στυλ καντέντσας που θυμίζουν Beethoven, περάσματα ιμπρεσσιονιστικού χαρακτήρα, στοιχεία που προβληματίζουν για την διαφορετικότητα τους και που δίνουν την εντύπωση του μωσαϊκού μουσικών στυλ από διάφορες περιόδους της μουσικής.

Παρ' όλ' αυτά ο Bartók βρίσκει τον τρόπο να τα συνενώσει με έναν ευρηματικό τρόπο ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι ένα μέρος όπου όλα αυτά τα στοιχεία δένονται με φυσικότητα και σχετίζονται μεταξύ τους. Κατά κύριο λόγο αυτό γίνεται με την επιλογή του φθογγικού υλικού. Ο Bartók χρησιμοποιεί στο Α τμήμα για το μέρος του πιάνου διατονικούς τρόπους και μάλιστα στην βασική μορφή τους (τα άσπρα πλήκτρα του πιάνου) με εξαίρεση τον Μι Μιξολύδιο, και μέσα από αυτούς εξάγει αντίστοιχες ανημιτονιακές τετρατονικές κλίμακες με ίδιο φθογγικό κέντρο για το μέρος των εγχόρδων (Εικ.58). Στο Β τμήμα το φθογγικό υλικό λόγω της ιδιαιτερότητας του μουσικού ιδιώματος είναι σχεδόν όλη η χρωματική κλίμακα. Παρ' όλ' αυτά ξεχωρίζουμε δύο μοτίβα που σχετίζονται με τετρατονικές κλίμακες. Αυτά είναι το μοτίβο του πουλιού No.3 με την ανάστροφή του, και το μοτίβο που πουλιού No.2 στις διάφορες παραλλαγές του. Και τα δύο δημιουργούνται από διαστήματα 4^{ης} καθαρής, 3^{ης} μικρής και 2^{ης} μεγάλης και έχουν περιορισμένο διαστηματικό περιεχόμενο. Ο Bartók λοιπόν αξιοποιεί αυτό το χαρακτηριστικό τους για να δημιουργήσει συνοχή με το Α τμήμα και επεξεργάζεται και αναπτύσσει συγκεκριμένα το μοτίβο του πουλιού No.3 χρησιμοποιώντας το ως βασικό υλικό για την εξέλιξη του Β τμήματος. Έτσι ολόκληρα τμήματα και πιανιστικά περάσματα βασίζονται στην μεγέθυνση, μεταφορά, σμίκρυνση κ.ο.κ. του μοτίβου του πουλιού No.3. Αυτός είναι και ο λόγος που είναι το μοναδικό μοτίβο καλέσματος πουλιού που

χρησιμοποιείται ως τρόπος ανάπτυξης και εξέλιξης. Το μοτίβο του πουλιού Νο.2 χρησιμοποιείται ως έχει, δηλαδή ως ηχητική αναλογία του πραγματικού καλέσματος του πουλιού, ίσως γιατί από μόνο του παρουσιάζει πολλές παραλλαγές. Το Α' τμήμα εκτός από τους διατονικούς τρόπους και κατ' επέκταση τις τετρατονικές κλίμακες χρησιμοποιεί στα περάσματα στυλ καντέντσας και ολοτονικούς τετράφθογγους σχηματισμούς, αυτούς που δημιουργούν την ιμπρεσσιονιστική ατμόσφαιρα, οι οποίοι προέρχονται από το ηχοτοπίο του Β τμήματος της νύχτας.

Ένα ακόμα στοιχείο σύνδεσης αποτελεί η επιλογή των φθογγικών κέντρων στα τρία τμήματα του μέρους. Το Α και Α' τμήμα ολοκληρώνουν έναν κύκλο διατονικών τρόπων που αρχίζει από το Ντο και τελειώνει στο Μι με την διαφορά ότι, στο Α η μετατόπιση στο Μι είναι αμφιλεγόμενη και καθόλου ξεκάθαρη. Υπονοείται μόνο από την μοτιβική κίνηση και την επιλογή φθογγικού κέντρου για το Β τμήμα. Ενώ το Α' τμήμα οδηγείται καθαρά στο Μι σαν φθογγικό κέντρο για να αρχίσει το τρίτο μέρος του κοντσέρτου που έχει αυτό ως φθογγικό κέντρο. Το Β τμήμα όπως αναφέρθηκε πιο πάνω περνάει από τα φθογγικά κέντρα Λα-Μι-Σι-Ρε-Σολ-Φα, όλες τις βαθμίδες δηλαδή της διατονικής κλίμακας του Ντο εκτός από το Ντο, οδηγώντας στο συμπέρασμα ότι ο Bartók χρησιμοποιεί την έννοια της συμπληρωματικότητας φθογγικών τάξεων που συναντάμε στο Β τμήμα, ως συμπληρωματικότητα φθογγικών κέντρων για όλο εν τέλει το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου (Εικ.59).



Εικ.58. Συσχέτιση τετρατονικών κλιμάκων που χρησιμοποιούνται στο δεύτερο μέρος με τους αντίστοιχους διατονικούς τρόπους από τους οποίους προκύπτουν.

ΤΜΗΜΑΤΑ	Α	Β	Α’
Φθογγικά κέντρα	Ντο (Μι)	Λα Μι Σι Ρε Σολ Φα	Ντο Μι

Εικ.59. Φθογγικά κέντρα του δεύτερου μέρους του κοντσέρτου.

Τέλος, η επιλογή του Λα ως φθογγικό κέντρο του Β τμήματος, ένα διάστημα $3^{ης}$ μικρής κάτω από το φθογγικό κέντρο Ντο του Α τμήματος σε αντιστοιχία με την σχέση φθογγικών κέντρων ανάμεσα στο πρώτο και δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους του έργου που το Μι οδηγούνταν σε Σολ, ένα διάστημα $3^{ης}$ μικρής προς τα πάνω, υποδεικνύει για ακόμη μια φορά πόσο σημαντικό διάστημα είναι αυτό της $3^{ης}$ σε όλο το έργο.

3.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΙΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ

Το τρίτο και τελευταίο μέρος του τρίτου κοντσέρτου για πιάνο του Bartók διαφέρει ως προς τον χαρακτήρα του από το δεύτερο και επαληθεύει τον συνήθη κανόνα της μορφής του κλασικού κοντσέρτου σύμφωνα με τον οποίο εναλλάσσονται τα μέρη ως εξής: γρήγορο – αργό – γρήγορο[66]. Η νεοκλασική προσέγγιση του έργου ενισχύεται και από το γεγονός ότι σαν τελευταίο μέρος του κοντσέρτου η δομική διάρθρωση του τείνει προς αυτήν της μορφής Rondo, την κατεξοχήν επιλογή μορφής τελευταίου μέρους κοντσέρτου των κλασικών συνθετών[67]. Ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ο Bartók αυτού του είδους την μορφή θα φανεί στην ανάλυση παρακάτω. Το μέρος αυτό ξεκινάει με attacca αμέσως μετά το δεύτερο και σε tempo Allegro vivace[68] και μέτρο 3/8 (με εξαίρεση ένα τμήμα σε 2/4 και ένα τμήμα της coda σε 3/4). Παρ' όλο που η συχνή και διαρκής εναλλαγή μέτρου, χαρακτηριστικό της γραφής του Bartók στα γρήγορα μέρη έργων του, δεν χρησιμοποιείται σε αυτό το έργο, η χρήση ρυθμικών αξιών πέρα από τα όρια των γραμμών του μέτρου που αναταξινομούν την βασική χρονική αξία σε άλλες ομάδες και η διμερής και τριμερής υποδιαίρεση του μέτρου επιτυγχάνουν ένα αποτέλεσμα ρυθμικής ποικιλίας που δημιουργεί εγρήγορση και κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον. Το βασικό μοντέλο ρυθμού που χρησιμοποιείται στο μέρος αυτό είναι μια παραλλαγή του παρεστιγμένου ρυθμού (όγδοο – τέταρτο – τέταρτο – όγδοο) ο οποίος αποτελεί το τρίτο είδος ουγγρικού ρυθμού που ξεχωρίζει ο Bartók σε μία από τις διαλέξεις του στο Harvard μιλώντας για τις πηγές από τις οποίες μπορούν οι νέοι συνθέτες να αντλήσουν ουγγρικούς ρυθμούς[69].

Το μέρος ακολουθεί την εξής δομική διάταξη: Α-Β-Α-Γ-Α και coda. Πρόκειται λοιπόν για ένα πενταμερές rondo στο οποίο εναλλάσσονται ρεφραίν και επεισόδια με διαφορετικό χαρακτήρα. Γενικά όσον αφορά το φθογγικό υλικό του μέρους αυτού, όπως και στα δύο προηγούμενα, ο Bartok χρησιμοποιεί διατονικούς

---

[66] Arthur Hutchings, et al. "Concerto." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 9 Jul. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>.

[67] "Rondo." *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 11 Jul. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8663>.

[68] Το τρίτο κοντσέρτο για πιάνο του Bartók έμεινε ανολοκλήρωτο με τον θάνατο του συνθέτη. Τα τελευταία δεκαεπτά μέτρα παρέμειναν κενά με μια πιθανή εξαίρεση το μέρος του πιάνου και των τυμπάνων. Ο φίλος και μαθητής του, Tibor Serly, ανακατασκεύασε αυτά τα μέτρα με βάση το σκίτσο που άφησε πίσω του ο συνθέτης. Ο ίδιος μαζί με τον εκδότη πρόσθεσε και τις περισσότερες δυναμικές και ρυθμικές ενδείξεις. Alice Terese Stewart, 'The Three Piano Concertos of Béla Bartók' (Master of Music, Graduate Faculty of Texas Tech University, 1973), 80.

[69] Bartók, *Essays,* 389.

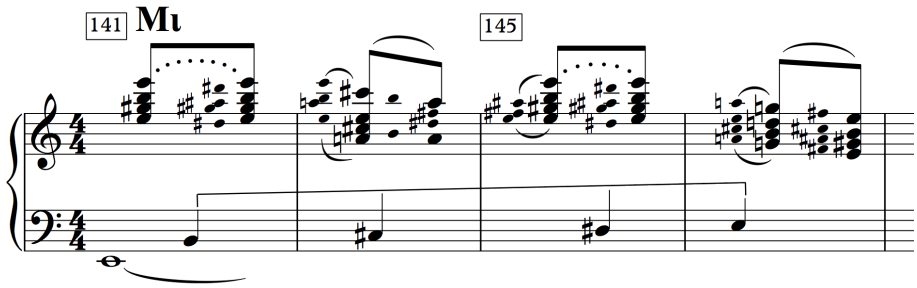
τρόπους σε συνδυασμό με μια χρωματικότητα που προκύπτει από ημιτονιακές μελωδικές γραμμές.

Το **Α τμήμα** (μμ.138-227), ύστερα από μια εισαγωγή τριών μέτρων που αποτελούν αρπισμό των φθόγγων Μι-Φα#-Σι, παρουσιάζει το θέμα στο κύριο φθογγικό κέντρο του μέρους που είναι το Μι και συγκεκριμένα ο Μι Ιωνικός ή Μιξολύδιος τρόπος[70]. Όλο το ρεφραίν χαρακτηρίζεται από κάθετη αρμονική γραφή η οποία χτίζεται συγχορδιακά πάνω στην μελωδία των φράσεων. Οι αρμονίες που δημιουργούνται, τετράφωνες συγχορδίες κατά κύριο λόγο που κινούνται παράλληλα, άλλοτε έχουν λειτουργικό ρόλο και άλλοτε όχι. Η συγχορδιακή αυτή μουσική υφή παραπέμπει στην τρίτη περίοδο του Bartok στην οποία ο συνθέτης χειριζόταν το πιάνο ως επί το πλείστον ως κρουστό[71]. Το κύριο θέμα αποτελεί μια φράση (*α*) οκτώ μέτρων (μμ.141-148) η οποία όπως αναφέρθηκε είναι μια μελωδία σε Μι Ιωνικό ή Μιξολύδιο τρόπο η οποία εναρμονίζεται με παράλληλες συγχορδίες. Όλη η φράση είναι μια προέκταση της Μι γεγονός που ενισχύεται από την γραμμή των κοντραμπάσων που παίζουν διαρκώς Μι καθώς και από τα υπόλοιπα έγχορδα που αναλαμβάνουν μια γραμμή που ξεκινώντας από την πέμπτη βαθμίδα της Μι, το Σι, οδηγούν σταδιακά στο Μι (Εικ.60). Ακολουθεί η δεύτερη φράση (*β*) του ρεφραίν, δώδεκα μέτρα (μμ.149-160), η οποία ενώ είναι μια προέκταση της Σι, της δεσπόζουσας, εντούτοις δεν χάνεται ποτέ το Μι από το μουσικό κείμενο (Εικ.61). Γίνεται δηλαδή μια αλληλεπικάλυψη των δύο φθογγικών κέντρων και ως αποτέλεσμα προκύπτει η συγχορδία Μι-Φα# που όπως θα δούμε και στο υπόλοιπο μέρος παίζει μεγάλο ρόλο στην δομή του. Από την φράση *β* εισάγεται η χρωματικότητα με την μορφή μελωδικών γραμμών που κινούνται ημιτονιακά προς μια κατεύθυνση. Οι νότες αυτές άλλες φορές ανήκουν φθογγικά στις συγχορδίες που έχει το πιάνο, ενώ άλλες φορές είναι ξένοι φθόγγοι ή απλώς νότες σε μια ημιτονιακή πορεία προς κάποια νότα στόχο. Στο τέλος της φράσης εμφανίζεται πάνω από την συγχορδία Σι μείζονα ένα Ρε-Σι-Σολ, και με μια χρωματική αυθεντική πτώση οδηγεί στην επανάληψη της φράσης *α* (μμ.161-168) αυτήν την φορά στο φθογγικό κέντρο Ντο και τον Ντο Ιωνικό ή Μιξολύδιο τρόπο αντίστοιχα. Θα δούμε και στην συνέχεια

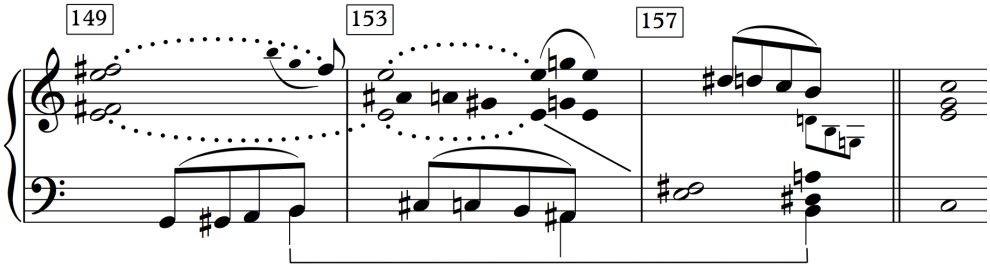
[70] Λόγω των πολλών διανθισμών και ξένων φθόγγων στην ροή της μουσικής καθώς και της έντονης χρωματικής κίνησης, ο Ιωνικός με τον Μιξολύδιο τρόπο, και ο Αιολικός με τον Δωρικό τρόπο πολλές φορές δεν είναι δυνατόν να ταυτοποιηθούν. Το πιθανότερο είναι ότι ο Bartók τους χρησιμοποιεί ταυτόχρονα χρησιμοποιώντας τις αντίστοιχες αλλοιώσεις στον ίδιο βαθμό.

[71] Stevens, *The Life and Music*, 120-121.

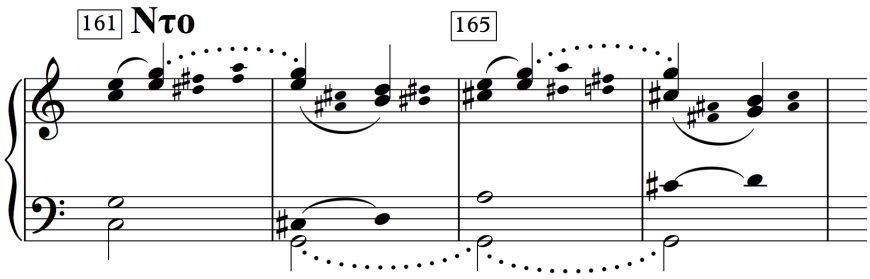
ότι παρά την χρωματικότητα που δίνουν οι ημιτονιακές μελωδίες και οι διανθισμοί, το μέρος αυτό μπορεί να θεωρηθεί το πιο κλασικό από τα τρία μέρη του κοντσέρτου λόγω του ότι 1) χρησιμοποιείται πολύ ο Ιωνικός-Μιξολύδιος τρόπος, που παραπέμπει στο μειζονο-ελάσσον σύστημα, 2) ο Bartók χρησιμοποιεί κατά κόρον τις κλασικές πτώσεις της αρμονίας και, 3) μεταχειρίζεται την έβδομη βαθμίδα ως προσαγωγέα ανεξάρτητα από τον τρόπο στον οποίο βρίσκεται. Μπορεί δηλαδή να είναι σε έναν Μι Μιξολύδιο τρόπο και παρ' όλ' αυτά να εμφανίσει στην πτώση το Ρε με δίεση. Επανερχόμενοι λοιπόν στην φράση *β* οι συγχορδίες στο πιάνο γίνονται τρίφωνες και κινούνται παράλληλα κι εδώ, ενώ αρμονικά οδηγούν προς την δεσπόζουσα της Ντο, την Σολ (Εικ.62). Η χρωματικότητα είναι παρούσα με την μορφή ξένων φθόγγων στην πορεία των συγχορδιών. Ακολουθεί μια επανεμφάνιση της φράσης *β* αυτήν την φορά λίγο διαφοροποιημένη ως προς την έκταση και το περιεχόμενο και σε φθογγικό κέντρο Ντο# (Εικ.63). Το βασικό υλικό της φράσης αυτής που είναι η χαρακτηριστική συνήχηση 2ας μεγάλης (Σι-Ντο#) χρησιμοποιείται στην συνέχεια για να επεκταθεί η φράση για ακόμα 15 μέτρα σε μια ανοδική χρωματική πορεία που καταλήγει τελικά στην αρχική τονικότητα, την Μι (Εικ.64). Την χρωματική πορεία του πιάνου συνοδεύει εξίσου χρωματικά αλλά με κατιούσα φορά η ορχήστρα, συμβάλλοντας σε μια κλιμάκωση που δημιουργείται με την μορφή ανοιχτού ψαλιδιού. Η ένταση που δημιουργείται δεν διακόπτεται με την άφιξη στην Μι. Η Μι προεκτείνεται σε έναν διάλογο μεταξύ ορχήστρας και πιάνου (μμ.191-202) (Εικ.65) όπου η Μι μείζονα συγχορδία εναλλάσσεται με προσαγωγικές συγχορδίες των οποίων η θεμέλιος δημιουργεί μια κατιούσα χρωματική κίνηση μέχρι το Σι στο μ.198 πάνω στο οποίο χτίζεται η Σι μείζονα μεθ' εβδόμης, δεσπόζουσα του Μι στο οποίο κάνει πτώση τελικά. Το Α τμήμα ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό μέρος 25



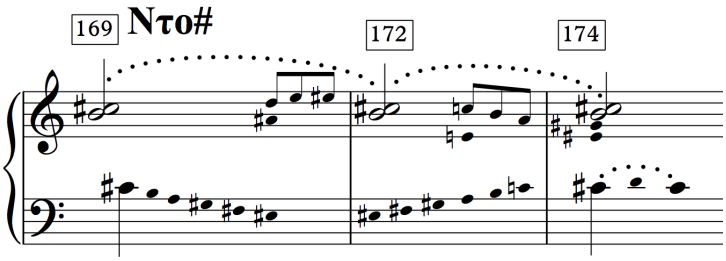
Εικ.60. Αρμονική αναγωγή της α' φράσης του Α τμήματος, μμ.141-148.



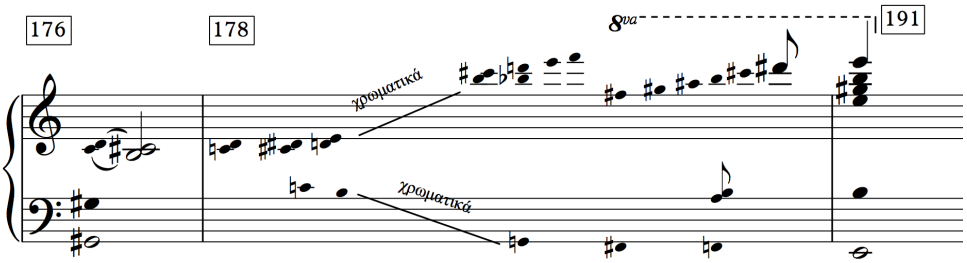
Εικ.61. Αρμονική αναγωγή της β' φράσης του Α τμήματος, μμ.149-161.



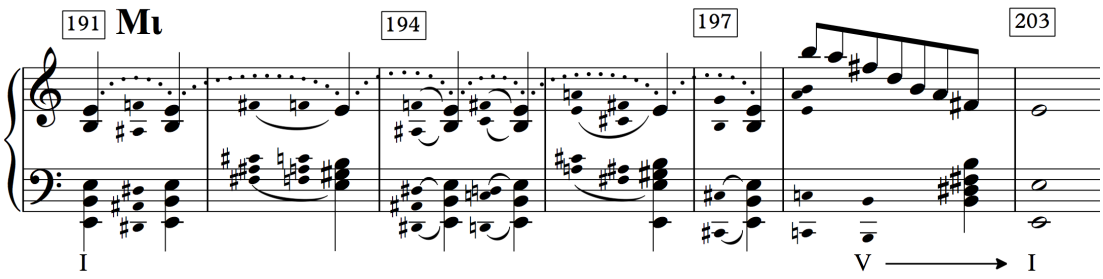
Εικ.62. Αρμονική αναγωγή της α' φράσης στο φθογγικό κέντρο Ντο, μμ.161-168.



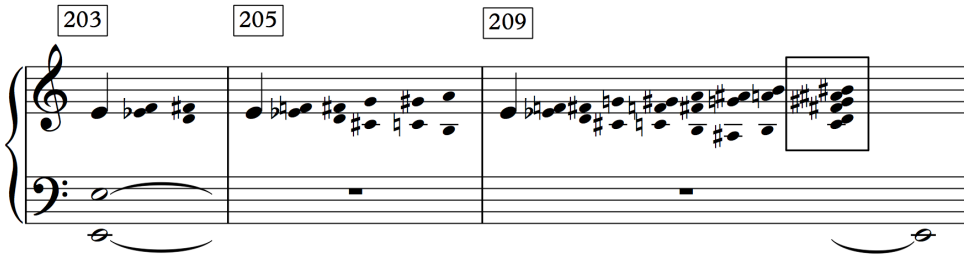
Εικ.63. Αρμονική αναγωγή της β' φράσης στο φθογγικό κέντρο Ντο#, μμ.169-175.



Εικ.64. Αρμονική αναγωγή της επέκτασης της β' φράσης από το φθογγικό κέντρο Ντο# πίσω στο φθογγικό κέντρο Μι, μμ.176-191.



Εικ.65. Αρμονική αναγωγή της προέκτασης του φθογγικού κέντρου Μι, μμ.191-203.



Εικ.66. Αρμονική αναγωγή των καταληκτικών μέτρων του Α τμήματος, μμ.203-227.

μέτρων όπου αρχικά το πιάνο μεταχειριζόμενο ως κρουστό και στη συνέχεια τα τύμπανα με την βοήθεια της γκρανκάσας παίζουν ένα ρυθμικό απόσπασμα βασισμένο στο βασικό ρυθμικό μοντέλο του μέρους αυτού. Η ορχήστρα εκτός του ότι διατηρεί σταθερό το Μι όλη την διάρκεια που παίζει το πιάνο, δημιουργεί χρωματικές γραμμές που κινούνται σε μορφή ψαλιδιού (ανιούσες και κατιούσες) προσεγγίζοντας εν τέλει το Σι# (μ.213). Παρατηρούμε ότι ο Bartók χρησιμοποιεί δύο ορθογραφίες της νότας αυτής (Ντο και Σι# ταυτόχρονα) οι οποίες προκύπτουν από το γεγονός ότι αποτελούν μέρος δύο χρωματικών μελωδικών γραμμών (Εικ.66). Αυτό από μόνο του βέβαια δεν φαίνεται να αρκεί σαν λόγος αφού μια χρωματική μελωδική γραμμή δεν έχει ιεραρχία νοτών και ισχύει η εναρμόνια γραφή. Το Ντο ως ορθογραφία είναι πιο κοντά στον Μι τρόπο στον οποίο βρίσκεται το Α τμήμα απ' ό,τι το Σι# (^{b}IV βαθμίδα έναντι $^{\#}$V βαθμίδα). Μια πιθανή εξήγηση βρίσκεται στην συνέχεια, στο φθογγικό κέντρο που έρχεται. Το Β τμήμα έχει ως κύριο φθογγικό κέντρο το Ντο#. Επομένως το σημείο αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί το σημείο σύνδεσης των δύο τμημάτων κατά τον εξής

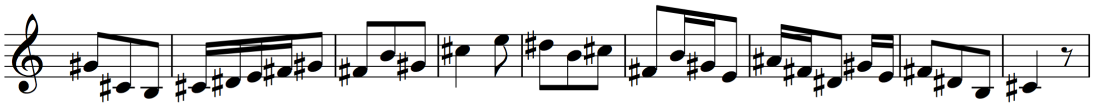
τρόπο: το Ντο ανήκει στο προηγούμενο τμήμα ενώ το Σι# είναι η έβδομη που οδηγεί στο νέο φθογγικό κέντρο, ενώ ουσιαστικά πρόκειται για το ίδιο τονικό ύψος[72].

Όσον αφορά την επιλογή των φθογγικών κέντρων, και σε αυτό το μέρος όπως και στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου, ο Bartók προτιμάει για δευτερεύον φθογγικό κέντρο φθόγγο με διάστημα 3ης μικρής ή μεγάλης από το κύριο κέντρο. Στο πρώτο μέρος είχε επιλέξει από Μι να πηγαίνει στο Σολ, διάστημα 3^{ης} μικρής προς τα πάνω. Σε αυτό το τμήμα με κύριο φθογγικό κέντρο το Μι, επιλέγει ως δευτερεύον φθογγικό κέντρο το Ντο, διάστημα 3^{ης} μεγάλης προς τα κάτω, και το Ντο#, διάστημα 3^{ης} μικρής προς τα κάτω.

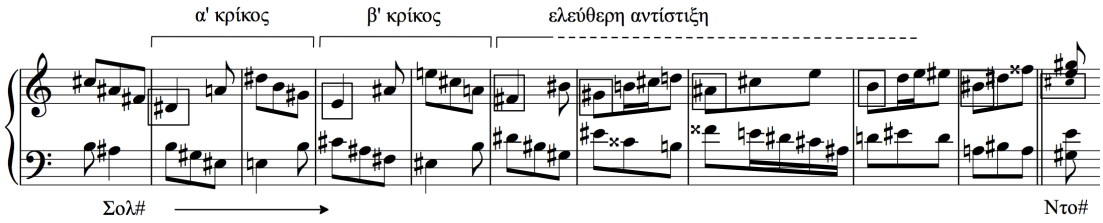
Με το που σβήνει το ρυθμικό οστινάτο των κρουστών, ξεκινάει το πρώτο επεισόδιο του μέρους με solo πιάνο. Το **Β τμήμα** (μμ.228-343) είναι εντελώς διαφορετικό από θέμα χαρακτήρα όπως θα περίμενε κανείς από ένα κλασικό rondo. Η κάθετη συγχορδιακή γραφή έχει δώσει τόπο στην οριζόντια αντιστικτική γραφή όπου η μελωδία έχει τον κύριο ρόλο. Χρησιμοποιούνται αντιστικτικές τεχνικές σε όλη του την έκταση και η όλη του δομή θυμίζει φούγκα. Πράγματι τα μμ.228-253 θα μπορούσαν να αποτελούν έκθεση από φούγκα της εποχής μπαρόκ προσαρμοσμένη βέβαια στον προσωπικό τρόπο γραφής του Bartók. Έτσι, στα μέτρα αυτά, το πιάνο εισάγει το οκτάμετρο θέμα (Εικ.68) σε Ντο# Δώριο τρόπο. Ακολουθεί η τονική απάντηση στην δεσπόζουσα και ολοκληρώνεται η έκθεση αυτή με ένα επεισόδιο που στόχο έχει να οδηγήσει από την Σολ# πάλι πίσω στην Ντο#. Το επεισόδιο όντας δίφωνο είναι έτσι κατασκευασμένο ώστε κάθε πρόοδος της αλυσίδας να ανεβαίνει κατά ένα φθόγγο της κλίμακας του Ντο# (προς το τέλος του επεισοδίου που κινείται σε ελεύθερη αντίστιξη συντομεύει και ο αρμονικός ρυθμός, γίνεται δηλαδή αλλαγή σε κάθε μέτρο έναντι των δύο μέτρων στις άλλες προόδους) (Εικ.69). Στα μμ.253-283 αναλαμβάνει την β' έκθεση του θέματος η ορχήστρα ενώ το πιάνο συμπληρώνει τις αρμονίες που υπονοούνται με δίφωνες συγχορδίες διπλασιασμένες στην οκτάβα. Τα πρώτα βιολιά εκθέτουν το θέμα στην Ντο# και απαντάνε οι βιόλες στην δεσπόζουσα τονικά όπως έγινε και στην α' έκθεση με το πιάνο. Ακολουθεί το επεισόδιο το οποίο είναι μια αλυσίδα με δύο τετράμετρες προόδους και επέκταση στο τέλος από το πιάνο

[72] Η παραπάνω εξήγηση είναι περισσότερο δομική/θεωρητική και δεν αφορά τόσο τον ακροατή του έργου, λόγω της χρονικής απόστασης που μεσολαβεί από τον φθόγγο στον άλλο.

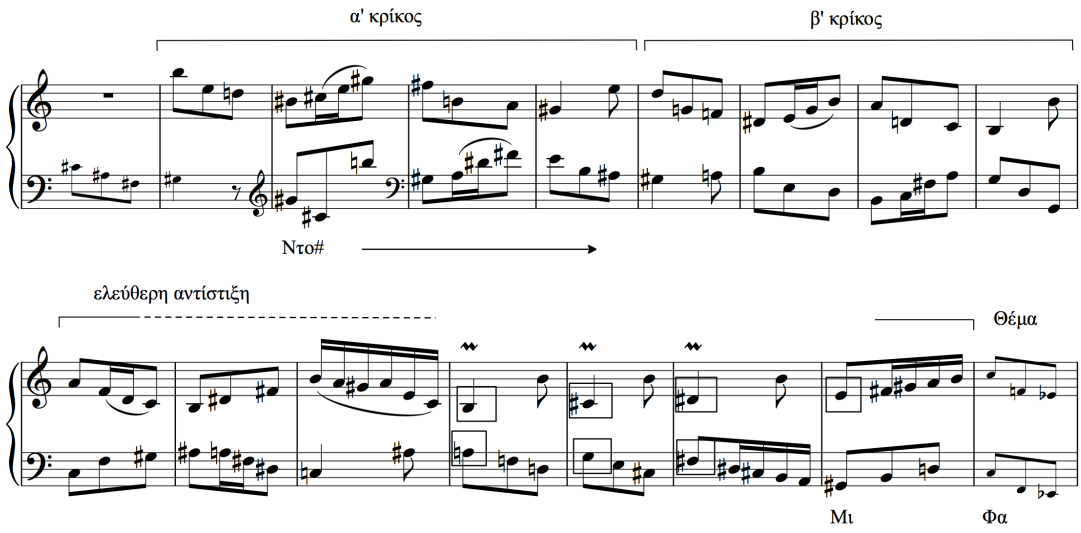
ενώ τα έγχορδα συμπληρώνουν τις αρμονίες με pizzicato συγχορδίες (Εικ.70). Παρόλο που αρχίζει με την κατάληξη της απάντησης του θέματος στον φθόγγο Σολ#, σαν αρμονία οδηγεί από την Ντο# στην Μι, περνάει από την Σολ μείζονα (μ.276) και επεκτείνεται με ελεύθερη αντίστιξη έτσι ώστε να καταλήξει και πάλι στην Μι (μ.283). Η επαναφορά της Μι γίνεται με ένα τρίμετρο πέρασμα (μμ.280-282) που χρησιμοποιεί τρίλιες Σι-Ντο#-Ρε# για να φτάσει στο Μι και ταυτόχρονα Λα-Σολ-Φα# για να φτάσει στο Σολ# δημιουργώντας την Μι μείζονα η οποία θα οδηγήσει στην γ' έκθεση θέματος του Β τμήματος. Το επεισόδιο αυτό λοιπόν οδηγεί ουσιαστικά από την Ντο# στην Μι. Η γ' έκθεση (μμ.284-322) ξεκινάει με το θέμα στο πιάνο σε οκτάβες σε Φα Μιξολύδιο τρόπο, αποκτάει δηλαδή μείζονα χροιά. Με διαφορά ενός μέτρου γίνονται διαδοχικά κάποιες ψευδοείσοδοι πρώτα από τα όμποε και φαγκότο, στη συνέχεια από το κλαρινέτο και τέλος από τα κόρνα, και όταν τελειώνει το θέμα στο πιάνο, ξεκινάει ένα στρέτο από τα όργανα της ορχήστρας με διαφορά εισόδου δύο μέτρων. Οι πρώτες δύο είσοδοι είναι αναστροφές της απάντησης του θέματος σε Ντο# Μιξολύδιο τρόπο, ενώ οι δύο τελευταίες είναι απαντήσεις του θέματος σε Σι. Σε



Εικ.68. Θέμα φούγκας σε Ντο# Δώριο τρόπο του Β τμήματος.



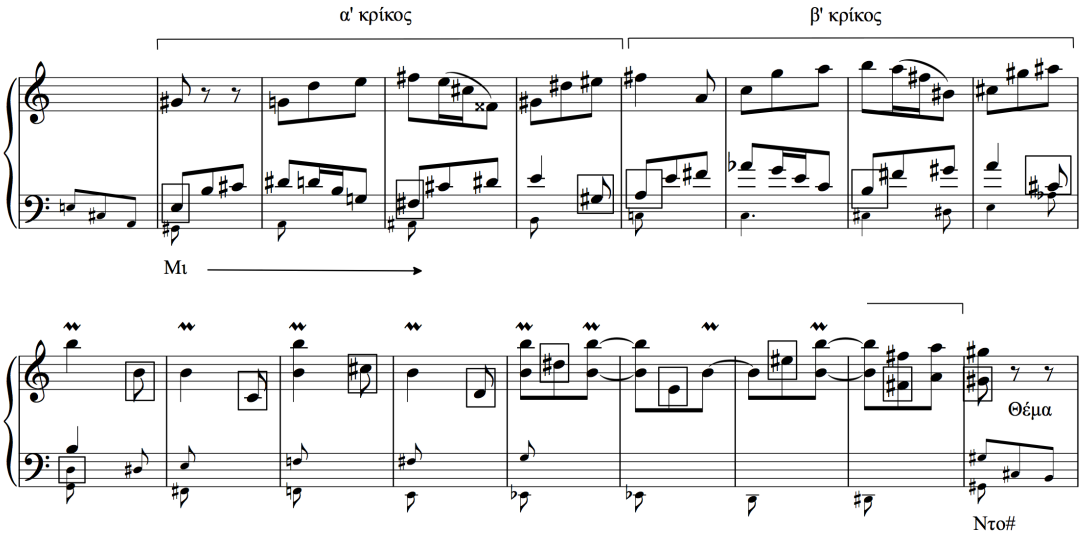
Εικ.69. Α' επεισόδιο της φούγκας που οδηγεί από την απάντηση σε Σολ# πίσω στο θέμα σε Ντο#, μμ.243-253. Σε τετράγωνο είναι σημειωμένες οι νότες της κλίμακας του Ντο# πάνω στις οποίες χτίζεται το επεισόδιο.



Εικ.70. Β' επεισόδιο της φούγκας που οδηγεί από την Ντο# στην Μι, και ακολουθεί το θέμα σε Φα Μιξολύδιο, μμ.268-284. Σε τετράγωνο είναι σημειωμένες οι νότες που οδηγούν στην τελική πτώση σε Μι.

όλο αυτό το διάστημα συνοδεύει το πιάνο συμπληρώνοντας τις αρμονίες που δημιουργούνται μεταξύ των φωνών. Το γ' επεισόδιο θυμίζει το β' ως προς την δομή του και το περιεχόμενο. Καταρχήν αποτελεί μια αναστροφή του β' επεισοδίου, με πιο εκτεταμένο το πέρασμα των φθόγγων με τρίλιες. Το πιάνο ξεκινάει από Μι συγχορδία στην οποία είχε καταλήξει η τελευταία είσοδος του θέματος από Σι. Σαν επεισόδιο αποτελείται από δύο τετράμετρες προόδους αλυσίδας που ανά δίμετρο ανεβαίνουν φθογγικά όλους τους φθόγγους του Μι Μιξολύδιου από το Μι μέχρι και το Ρε, την δεσπόζουσα του Σολ (μ.314) (Εικ.71). Ταυτόχρονα η ορχήστρα ακολουθεί μια ανιούσα χρωματική πορεία από το Σολ# με το οποίο ξεκινάει το επεισόδιο μέχρι το Ρε στο μ.314 σε μια συγχορδία Σολ μείζονα. Σε αυτό το σημείο αξιοποιείται από το πιάνο σε μεγαλύτερη έκταση το μοτίβο της τρίλιας που χρησιμοποιήθηκε και στο προηγούμενο επεισόδιο το οποίο οδηγεί χρωματικά από το Σι στο Σολ# (μ.322). Γενικά υπάρχει μια χρωματική κίνηση που προεκτείνει θα έλεγε κανείς την Σολ#, την δεσπόζουσα του κύριου τρόπου που είναι ο Ντο# Δώριος. Αρμονικά όμως το επεισόδιο αυτό λειτουργεί αντίστροφα σε σχέση με το προηγούμενο, με την έννοια ότι τώρα από την Μι οδηγεί πίσω στην Ντο#. Τα μμ.322-343 αποτελούν ένα μεταβατικό πέρασμα που οδηγεί στην επανεμφάνιση του Α τμήματος. Η ελάσσονα χροιά επανέρχεται καθώς ξεκινάει το θέμα σε οκτάβες στα έγχορδα στον Ντο# Δώριο τρόπο και με το τέλος του αρχίζει ένα fugato στην ορχήστρα με διαδοχικές εισόδους

του θέματος από διάφορες ομάδες οργάνων. Οι είσοδοι γίνονται σε απόσταση ενός μέτρου και μετατρέπονται σε μοτιβική αλυσίδα με βάση το τρίτο μέτρο του θέματος η οποία αλυσίδα με μια ανοδική πορεία καταλήγει τελικά σε μια Φα# μείζονα συγχορδία (μ.343) και αμέσως ξεκινάει το Α τμήμα (μ.344).



Εικ.71. Γ' επεισόδιο της φούγκας που οδηγεί από την Μι πίσω στο θέμα στην Ντο#, μμ.305-322. Σε τετράγωνο στο κλειδί του Φα είναι σημειωμένες οι νότες της κλίμακας του Μι Μιξολύδιου πάνω στις οποίες χτίζεται το επεισόδιο, ενώ στο κλειδί του Σολ είναι σημειωμένη η χρωματική κλίμακα που οδηγεί από το Σι στο Σολ# του θέματος που ακολουθεί.

Σε γενικές γραμμές το Β τμήμα κινείται σε έναν Ντο# Δώριο τρόπο, διάστημα 3^{ης} μικρής προς τα κάτω από το κύριο φθογγικό κέντρο του Α τμήματος (Εικ.72). Είναι σημαντικό το ότι ενώ το Μι δεν αποκτά ποτέ ρόλο φθογγικού κέντρου σε αυτό το τμήμα, εντούτοις είναι παρόν τόσο ως τρόπος μετάβασης στα επεισόδια (με εξαίρεση το πρώτο το οποίο οδηγεί από την σολιστική έκθεση του πιάνου στην έκθεση όπου συμμετέχει πλέον όλη η ορχήστρα), όσο και σαν τρίτη βαθμίδα του Ντο# Δώριου τρόπου. Ο Bartók διαλέγει ως τρόπο τον Δώριο για το φθογγικό κέντρο Ντο# που έχει Μι φυσικό ως τρίτη βαθμίδα έναντι του Μιξολύδιου που χρησιμοποίησε για το φθογγικό κέντρο Μι ο οποίος έχει Μι#. Η διακριτική χρήση του Μι στο τμήμα φαίνεται και από την γ' έκθεση στην οποία μετά τις εισόδους σε

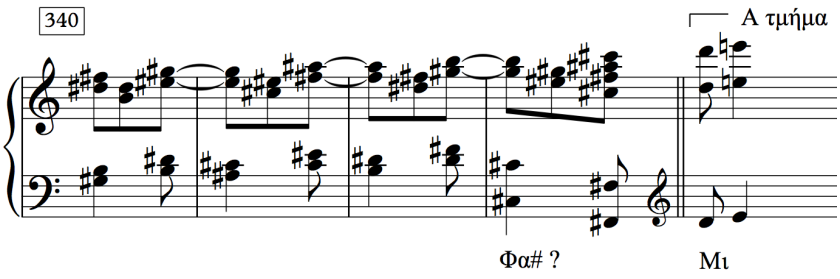
στρέτο σε Ντο#, έχουμε δύο εισόδους σε Σι οι οποίες είναι απαντήσεις του θέματος που θεωρητικά θα ήταν σε Μι. Γι' αυτόν τον λόγο σε αυτό το σημείο οι εναρμονίσεις των οργάνων αναδεικνύουν σε κάποιο βαθμό το Μι. Τα δύο σημεία που είναι δύσκολο να κατανοηθούν σε αυτό το τμήμα είναι η είσοδος θέματος από το πιάνο σε Φα Μιξολύδιο που γίνεται στην γ' έκθεση και η ολοκλήρωση του Β τμήματος σε μια Φα# μείζονα συγχορδία ύστερα από προετοιμασία τεσσάρων μέτρων. Όσον αφορά το Φα, γιατί σε ένα ολόκληρο τμήμα όπου οι είσοδοι των θεμάτων γίνονται κατά βάση σε φθογγικό κέντρο Ντο# να παρεμβάλλεται αυτή η μοναδική είσοδος σε Φα Μιξολύδιο; Αρκεί σαν λόγος μόνο το γεγονός ότι το Φα εναρμόνια είναι Μι#, επομένως συνδέεται με τον Ντο# Μιξολύδιο τρόπο στον οποίο εμφανίζονται οι επόμενες είσοδοι ως τρίτη βαθμίδα και υπάρχει σχέση διαστήματος 3^{ης} μεγάλης προς τα πάνω κατά τον ίδιο τρόπο που συνδεόταν ο Ντο Ιωνικός με τον Μι Ιωνικό στο Α τμήμα; Είναι δύσκολο να το ξεκαθαρίσουμε και μπορούμε να κάνουμε μόνο υποθέσεις πάνω σε αυτό.. Κατά τον ίδιο τρόπο γιατί ένα ολόκληρο μέρος που βασίζεται στον Ντο# Δώριο τρόπο να καταλήγει στα τελευταία τέσσερα μέτρα σε μια Φα# μείζονα για να ακολουθήσει το Α τμήμα σε Μι Μιξολύδιο τρόπο; Σχετίζεται μήπως με την συνήχηση Μι-Φα# που χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό στο Α τμήμα και επομένως δρα ως ένας τρόπος σύνδεσης με το επόμενο τμήμα; Είναι απλώς μια συγχορδία στην ανοδική πορεία της ορχήστρας (Φα#-Σολ#-Λα#-Σι-Ντο#) (Εικ.73) που καταλήγει στο Ρε-Μι του θέματος του πιάνου στο μ.344; Ίσως απαντηθεί αυτό το ερώτημα με την ανάλυση και του δεύτερου κουπλέ του rondo, του τμήματος Γ.

Σε γενικές γραμμές πάντως, δύο σημεία αξίζουν προσοχής σε αυτό το τμήμα. Πρώτον, παρατηρούμε μια συμμετρία να δημιουργείται γύρω από το φθογγικό κέντρο Φα. Αφήνοντας κατά μέρος την α' έκθεση σε Ντο# η οποία πραγματοποιείται μόνο από το πιάνο και στο ίδιο φθογγικό κέντρο με την β' έκθεση στην οποία πλέον συμμετέχει όλη η ορχήστρα, μετά από μια έκθεση σε Ντο# Δώριο (β' έκθεση), ακολουθεί ένα επεισόδιο που οδηγεί από το Ντο# στο Μι το οποίο χρησιμοποιείται ως τρόπος σύνδεσης με την επακόλουθη έκθεση σε Φα Μιξολύδιο (γ' έκθεση). Στην συνέχεια αφού ολοκληρωθεί η έκθεση αυτή με τις απαντήσεις σε Σι (δηλαδή με το θέμα θεωρητικά σε Μι) ακολουθεί το επεισόδιο που οδηγεί από το Μι στο Ντο#, που είναι ο τρόπος που εμφανίζονται οι επόμενες είσοδοι του θέματος στην κατάληξη του τμήματος. Είναι σαν να προεκτείνεται δηλαδή η Ντο# με μια μικρή παρένθεση στο Φα, κατά τον ίδιο τρόπο που το Α τμήμα αποτελούσε μια προέκταση της Μι με μια παρένθεση στο Ντο/Ντο#. Το Φα# ως φθογγικό κέντρο θα φανεί παρακάτω πώς

προκύπτει στο τέλος αυτού του τμήματος. Το δεύτερο σημείο είναι το διάστημα 4ης ελαττωμένης δηλαδή 3ης μεγάλης που απέχει το Ντο# από το Φα και το διάστημα 3ης μικρής που απέχει το Ντο# από το Μι. Όπως με το Α τμήμα, έτσι και στο Β, το κύριο φθογγικό κέντρο απέχει από τα δευτερεύοντα διάστημα 3ης μικρής και 3ης μεγάλης.

ΔΟΜΗ	Α' ΕΚΘΕΣΗ	ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	Β' ΕΚΘΕΣΗ	ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	Γ' ΕΚΘΕΣΗ	ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ	ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟ ΤΜΗΜΑ
Φθ. κέντρο	**Ντο#**	(Σολ# →)	**Ντο#**	(→ Μι)	**Φα Ντο#** *Μι*	(→ Ντο#)	**Ντο#** Φα#

Εικ.72. Διάγραμμα φθογγικών κέντρων του Β τμήματος.



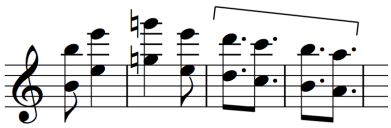
Εικ.73. Καταληκτική αλυσίδα του Β τμήματος σε Φα#, μμ.340-343.

Η δεύτερη εμφάνιση του **Α τμήματος** είναι αρκετά διαφοροποιημένη από την πρώτη. Καταρχήν είναι πιο μικρή σε έκταση (49 μέτρα έναντι των 86 μέτρων της πρώτης). Κατά δεύτερον η μουσική υφή χάνει ένα μέρος της πυκνότητάς της αφού οι τετράφωνες συγχορδίες της *α* φράσης της πρώτης εμφάνισης μετατρέπονται σε απλές οκτάβες. Επιπλέον η μελωδία του θέματος είναι λίγο διαφορετική, ενώ προστίθεται και ένα ακόμα ρυθμικό μοτίβο, αυτό της υποδιαίρεσης του τριμερούς μέτρου σε δύο ίσους χρόνους (Εικ.74). Έτσι, στο μ.344 ξεκινάει το οκτάμετρο θέμα σε Μι Μιξολύδιο ή Ιωνικό[73] το οποίο καταλήγει στην δεσπόζουσα της δεσπόζουσας (την

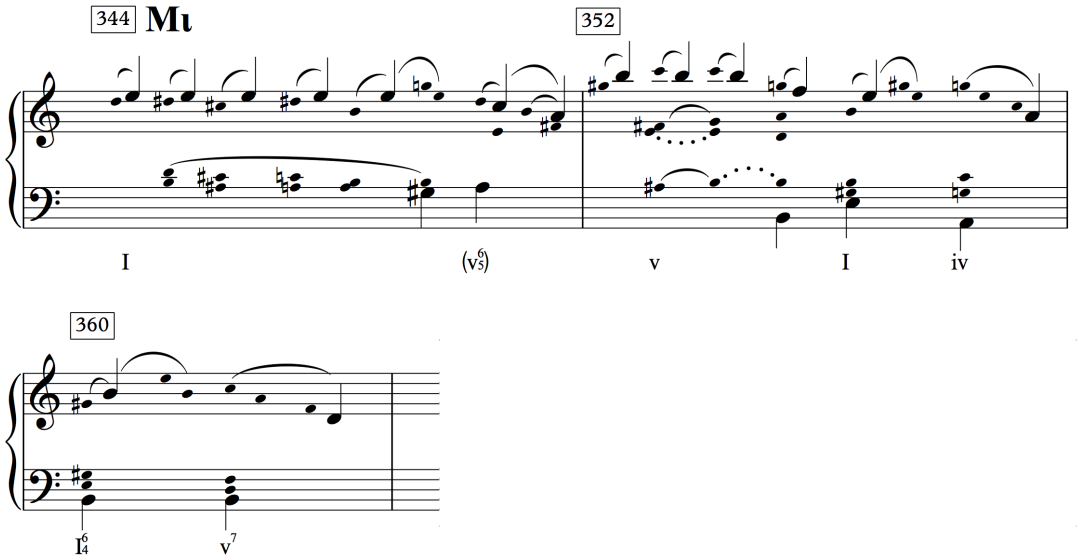
[73] Γενικά στο μέρος πολλές φορές είναι δύσκολο να ξεκαθαρίσουμε ποιος τρόπος ακριβώς χρησιμοποιείται από τον Bartók λόγω του ότι μπορεί ταυτόχρονα να χρησιμοποιεί δύο διαφορετικούς ή να τους εναλλάσσει. Για παράδειγμα να ξεκινάει με Μι Μιξολύδιο (μείζον τρόπος με έβδομη

Φα#), όμως δεν ακολουθείται από την φράση *β*. Για την ακρίβεια η φράση *β* δεν χρησιμοποιείται καθόλου σε αυτήν την εμφάνιση του ρεφραίν. Ακολουθεί ξανά η έκθεση του θέματος, αυτήν την φορά ξεκινώντας από την δεσπόζουσα η οποία οδηγείται μέσω μιας επέκτασης τεσσάρων μέτρων και διαδοχές κάποιων συγχορδιών πάλι στην δεσπόζουσα της Μι (Εικ.75). Παραλείπεται η φράση *β* και η ανοδική χρωματική πορεία του μοτίβου της συνήχησης 2ας μεγάλης και με την αυθεντική πτώση στην Μι ελάσσονα (μ.376) αρχίζει αμέσως το καταληκτικό τμήμα, δηλαδή ο διάλογος πιάνου και ορχήστρας πάνω σε μια προέκταση της Μι (μμ.364-371) κάπως διαφοροποιημένα αυτήν την φορά, με πρώτο το πιάνο και ύστερα την ορχήστρα, και το ρυθμικό οστινάτο πιάνου και τυμπάνων στην συνέχεια (Εικ.76). Το τμήμα αυτό διαφοροποιείται ακόμα περισσότερο σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση, καταρχήν ως προς το ότι δεν φεύγει ποτέ από το Μι ως φθογγικό κέντρο (δεν εμφανίζεται καθόλου το Ντο και το Ντο#) και, δεύτερον, ως προς το είδος της Μι συγχορδίας στην οποία καταλήγει πριν την προέκταση της και την ολοκλήρωση του. Στην πρώτη εμφάνιση η πτώση έγινε σε μια Μι που αποτελούνταν μόνο από την θεμέλιο χωρίς να είναι δυνατός ο προσδιορισμός του είδους της συγχορδίας. Η όλη προηγούμενη κίνηση όμως με τις προσαγωγικές συγχορδίες που λύνονταν σε Μι μείζονα προδιαθέτει τον ακροατή ώστε να ακούσει τις οκτάβες Μι ως Μι μείζονα. Αντίθετα στην δεύτερη εμφάνιση του Α τμήματος, η καταληκτική Μι συγχορδία εμφανίζεται ως ελάσσονα και ενισχύεται το άκουσμα και από το Σολ φυσικό που διαρκεί τέσσερα μέτρα πριν την πτώση στην Μι. Η εμφάνιση της Μι ελάσσονας φαίνεται ότι προετοιμαζόταν από την αρχή αυτού του τμήματος με την συχνή χρήση του Σολ φυσικού ως ξένος φθόγγος. Στο καταληκτικό τμήμα προέκτασης της Μι, παράλληλα με το πιάνο, η ορχήστρα κινείται ανοδικά και καθοδικά χρωματικά από το Μι σταδιακά μέχρι και το Σιb δημιουργώντας ένα διάστημα $4^{ης}$ αυξημένης με το Μι που εξακολουθεί να ακούγεται μέχρι το τέλος του τμήματος. Το Σιb αυτό εξηγείται στο σημείο αυτό αν κοιτάξουμε το φθογγικό κέντρο του επόμενου τμήματος, του τμήματος Γ. Πράγματι, το τμήμα Γ έχει ως κύριο φθογγικό κέντρο το Σιb, επομένως το Σιb στο τέλος του προηγούμενου τμήματος μπορούμε να θεωρήσουμε ότι λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος με το επόμενο τμήμα.

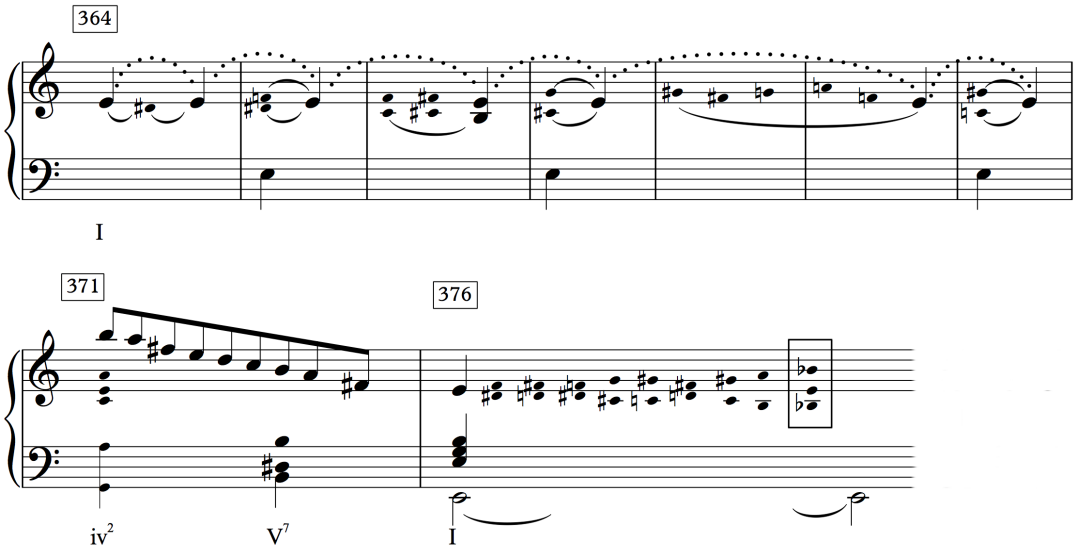
χαμηλωμένη), να εμφανίζει χαμηλωμένη την $3^{η}$ βαθμίδα (Δώριος ή Αιολικός, δηλαδή ελάσσον τρόπος), να εμφανίζει την έβδομη υψωμένη (Ιωνικός, κυρίως στις πτώσεις όπου λειτουργεί ως προσαγωγέας), κλπ. Τις περισσότερες φορές είναι ένας συνδυασμός Ιωνικού με Μιξολύδιο, και οι υπόλοιπες αλλοιώσεις είναι απλώς ξένοι φθόγγοι.



Εικ.74. Ρυθμικό μοτίβο διμερούς υποδιαίρεσης του μέτρου, μμ.348-351.

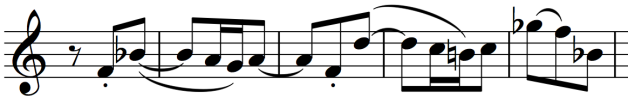


Εικ.75. Αρμονική αναγωγή της α' φράσης της δεύτερης εμφάνισης του Α τμήματος σε Μι μαζί με την επέκταση, μμ.344-363.



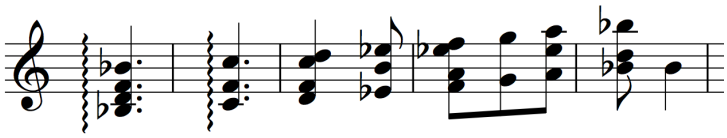
Εικ.76. Αρμονική αναγωγή των καταληκτικών μέτρων της δεύτερης εμφάνισης του Α τμήματος, μμ.364-391.

Το **Γ τμήμα**, το δεύτερο επεισόδιο του μέρους, είναι σε τριμερή μορφή α-β-α', κάτι που ισχύει πολύ συχνά σε κάποιο τμήμα της φόρμας rondo[74]. Όπως και το πρώτο επεισόδιο, αξιοποιεί πολύ τις αντιστικτικές μεθόδους (όχι όμως σε τόσο βαθμό ώστε να έχουμε ολόκληρες φουγκικές εκθέσεις) βασιζόμενο κυρίως σε μιμήσεις. Το α μέρος του έχει ως κύριο φθογγικό κέντρο το Σιb όπως προαναφέρθηκε και κινείται σε Ιωνικό τρόπο. Ξεκινάει με μια πεντάμετρη μελωδία στα βιολιά που χαρακτηρίζεται από μια κλασική απλότητα που μπορεί να παρομοιαστεί με θέμα του Bach (Εικ.77). Το πιάνο συνοδεύει με μια μελωδία που είναι ουσιαστικά η κλίμακα της Σιb με παράλληλες αρπιστικές συγχορδίες (Εικ.78). Η πεντάμετρη φράση του πιάνου επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη σε διάστημα 5^{ης}, δηλαδή στην δεσπόζουσα Φα. Στη συνέχεια τα έγχορδα εμφανίζουν διαδοχικά σε μιμήσεις την μελωδία σε Ρεb και Σιb ταυτόχρονα για οκτώ μέτρα, ενώ το πιάνο αξιοποιεί το υλικό που παρουσίασε στην αρχή με μιμητικές διαδικασίες επίσης. Το οκτάμετρο αυτό επεκτείνεται για τρία μέτρα στα οποία τα ξύλινα εισάγουν το μοτίβο *z* (μ.410) πάνω στο οποίο θα χτιστεί το β' μέρος του τμήματος αυτού. Πρόκειται για τρεις διαδοχικές καθαρές 5^{ες} που απέχουν ημιτόνιο η καθεμιά από την προηγούμενη (Εικ.79). Η μικρή αυτή επέκταση επαναφέρει την Σιb και αμέσως το πιάνο επαναλαμβάνει το προηγούμενο οκτάμετρο παραλλαγμένο πάνω στην Ντob, ενώ τα έγχορδα έχουν ελεύθερη αντίστιξη πάνω στα μοτίβα του αρχικού θέματος. Ακολουθεί ένα μεταβατικό πέρασμα για το β μέρος (μμ.421-426) που βασίζεται στο μοτίβο *z* και που οδηγεί χρωματικά από την Ντob στην Λαb (Εικ.80).

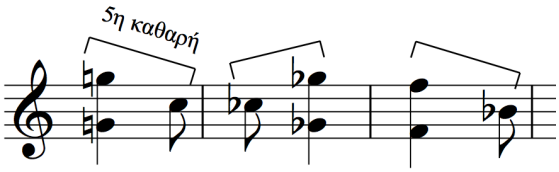


Εικ.77. Θέμα σε Σιb του α' μέρους του Γ τμήματος, μμ.392-396.

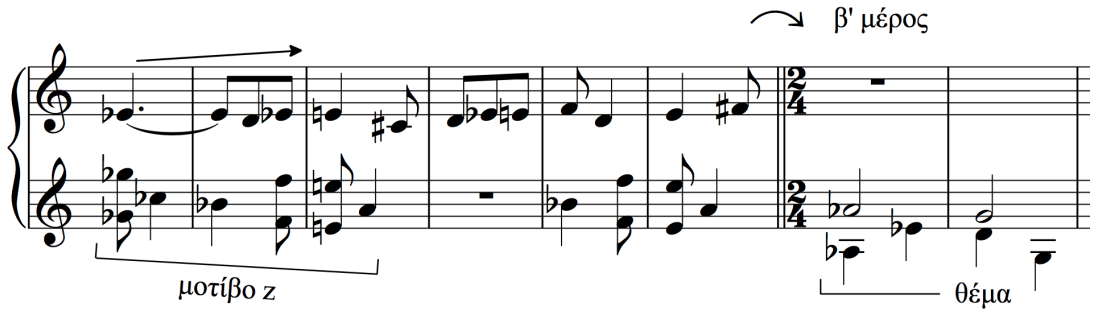
[74] Cole, Malcolm S.. "Rondo." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.Web. 11 Jul. 2016. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787>.



Εικ.78. Συνοδεία πιάνο του θέματος πάνω στην κλίμακα Σιb, μμ.392-396.



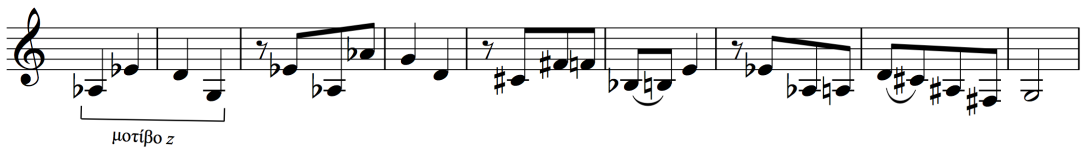
Εικ.79. Μοτίβο *z* αποτελούμενο από διαδοχικά διαστήματα 5^{ης} καθαρής που απέχουν ημιτόνιο, μμ.410-412.



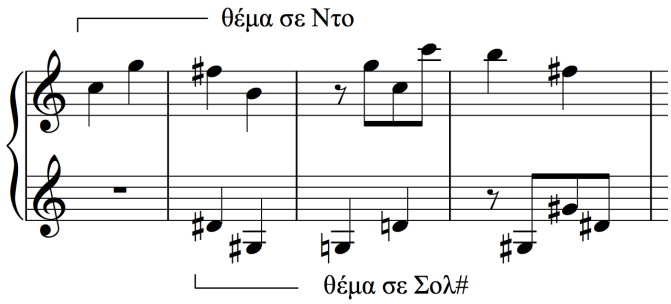
Εικ.80. Μεταβατικό πέρασμα για το β' μέρος του Γ τμήματος, μμ.421-428. Το πιάνο έχει την ανιούσα χρωματική κίνηση προς το Σολ, ενώ η ορχήστρα το μοτίβο *z* που εισάγει και το θέμα.

Το β μέρος παραμένει το ίδιο αντιστικτικό με το υπόλοιπο τμήμα με την διαφορά ότι είναι ίσως το πιο χρωματικό μέρος λόγω του υλικού που επεξεργάζεται. Το θέμα που υποβάλλεται σε μιμήσεις είναι μια μελωδία βασισμένη στο μοτίβο *z* που δείχνει να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα σε δυο φθογγικά κέντρα (Εικ.81). Η πρώτη εμφάνιση του θέματος γίνεται στο Λαb. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι είναι σε Σολ αν λάβουμε υπόψιν μας τον τρόπο σύνδεσης με το μεταβατικό πέρασμα που

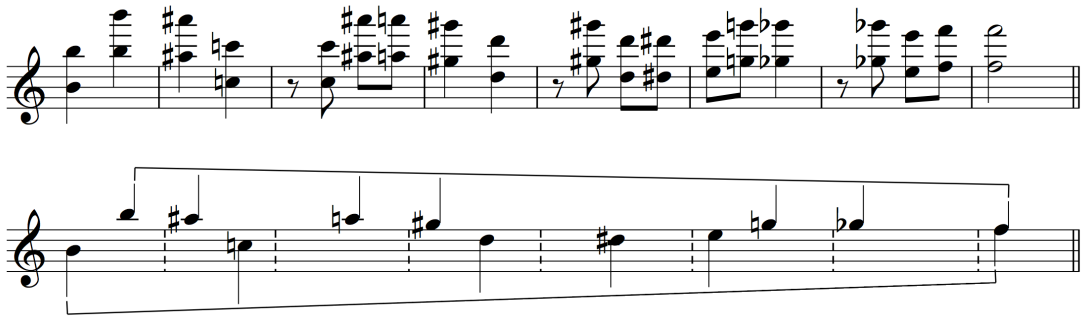
δείχνει να οδηγεί στο Σολ (Εικ.80). Παρ' όλ' αυτά οι επόμενες μιμητικές επαναλήψεις στις οποίες συμμετέχει μεγαλύτερο μέρος της ορχήστρας δείχνουν την ανάδειξη του εκάστοτε φθογγικού κέντρου από το πρώτο διάστημα 5^{ης} καθαρής και όχι από το δεύτερο. Στην τελική αυτό που έχει σημασία είναι πού αρχίζει το θέμα, καθώς είναι πολύ χρωματικό για να αναδειχτεί λειτουργικότητα στις αρμονίες που δημιουργούνται. Το πιάνο συνοδεύει το θέμα με κλίμακες που συμβαδίζουν με το φθογγικό υλικό του κάθε μέτρου. Η δεύτερη εμφάνιση του θέματος γίνεται στο Μι (μ.435) ύστερα από μια πτώση στο συγκεκριμένο φθογγικό κέντρο, ενώ η τρίτη με αντίστοιχο τρόπο στο Ντο (μ.443). Σε αυτό το σημείο ενισχύεται η άποψη ότι το φθογγικό κέντρο του θέματος θεωρείται η πρώτη 5^{η} καθαρή και όχι η δεύτερη από το γεγονός ότι καθ' όλη την διάρκεια της μίμησης αυτής τα τύμπανα και τα κόρνα κρατάνε το Ντο ως ισοκράτη. Σε αυτήν την τρίτη εμφάνιση του θέματος εκτός του ότι συμμετέχει πλέον όλη η ορχήστρα, χρησιμοποιείται διπλή μίμηση διαφοράς ενός μέτρου. Ένα μέτρο μετά την είσοδο του θέματος σε Ντο, μπαίνει σε αναστροφή το θέμα σε Σολ# (Εικ.82). Αυτή η αλληλεπικάλυψη των δύο θεμάτων συμπληρώνει τις αρμονίες του θέματος σε Ντο λόγω της διαφοράς διαστήματος 3^{ης} μικρής από το δεύτερο μέτρο του θέματος. Με την ολοκλήρωση της έκθεσης αυτής και με μια αυθεντική πτώση, παίρνει το θέμα παραλλαγμένο από Σι το πιάνο στο μ.452 σε οκτάβες υπό την μορφή καθρέφτη. Στην προκειμένη περίπτωση το θέμα είναι έτσι κατασκευασμένο ώστε η φθογγική έκτασή του όσο προχωράει να μειώνεται ημιτονιακά για να καταλήξει τελικά σε οκτάβες Φα (μ.459) (Εικ.83). Παράλληλα τα ξύλινα μιμούνται ακριβώς με διαφορά ενός μέτρου το θέμα που ακούγεται στο πιάνο, ενώ τα έγχορδα κρατάνε την τρίλια Μι#-Φα# που τονίζει την V της Σι. Με την κατάληξη του πιάνου στο Φα, τα έγχορδα ξεκινούν το μεταβατικό πέρασμα που θα οδηγήσει στην επανεμφάνιση του α' μέρους του τμήματος. Μοτιβικά βασίζεται στο τελευταίο μέτρο του θέματος που προηγήθηκε και σε μορφή καθρέφτη όπως το θέμα σε Σι, ενώ φθογγικά βασίζεται στο φθογγικό κέντρο Φα, την δεσπόζουσα της Σιb που ακολουθεί, με πολλούς χρωματικούς διανθισμούς (Εικ.84). Όλο το β μέρος λοιπόν χαρακτηρίζεται από αυξημένη χρωματικότητα και συχνή εναλλαγή φθογγικών κέντρων με στόχο την κατάληξη στην δεσπόζουσα, Φα, του κύριου φθογγικού κέντρου.



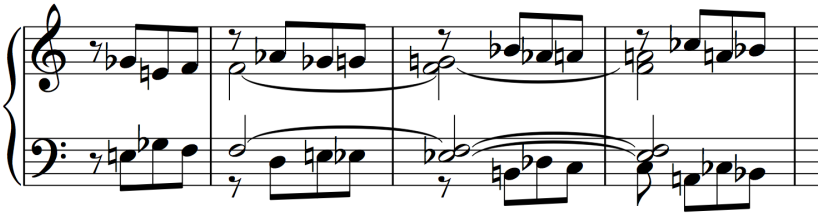
Εικ.81. Χρωματικό θέμα του β' μέρους του Γ τμήματος σε Λαb, μμ.427-435.



Εικ.82. Διπλή μίμηση του θέματος σε Ντο και Σολ# με διαφορά ενός μέτρου, μμ.443-446.



Εικ.83. Διάγραμμα του θέματος σε Σι όπου φαίνεται η χρωματική κίνηση σε μορφή καθρέφτη, μμ.452-459.

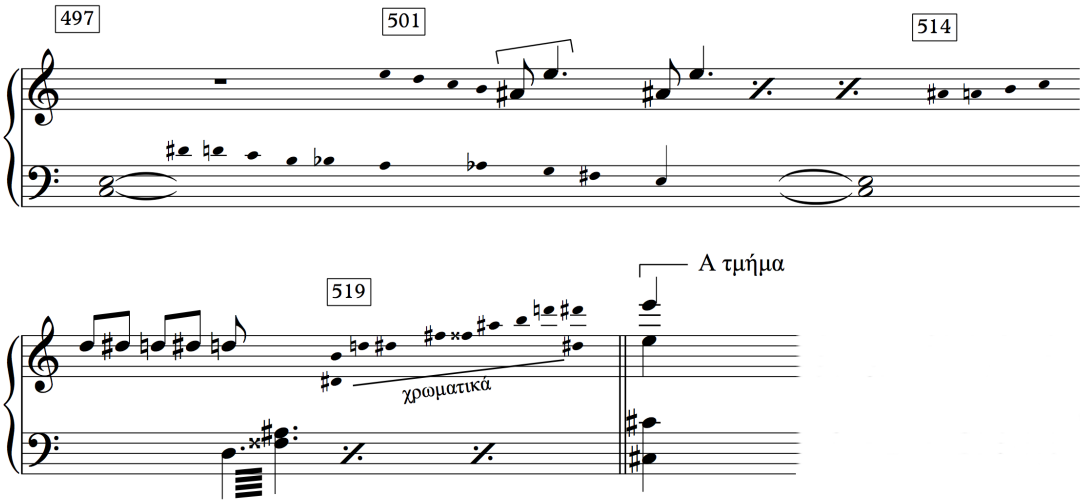


Εικ.84. Μεταβατικό πέρασμα σε Φα για την επανεμφάνιση του α' μέρους, μμ.459-462.

Η επανεμφάνιση του α' μέρους του Γ τμήματος γίνεται όπως είναι αναμενόμενο στην Σιb (μ.473). Αυτήν την φορά το πεντάμετρο θέμα το αναλαμβάνει το πιάνο, και την κλιμακοειδή συνοδεία που είχε την πρώτη φορά το πιάνο την παίρνουν τα κόρνα. Η μίμηση μια 5η καθαρή προς τα πάνω, δηλαδή στην δεσπόζουσα Φα, γίνεται από τα όμποε και τα φλάουτα ενώ την συνοδεία παίρνουν οι τρομπέτες και το πιάνο συμπληρώνει τις αρμονίες που δημιουργούνται. Ακολουθεί ένα οκτάμετρο μιμήσεων των μοτίβων του θέματος (όχι πιστών) από το πιάνο στον Φα# Ιωνικό ή Μιξολύδιο τρόπο, ενώ η ορχήστρα συμπληρώνει με βηματικές κινήσεις τις αρμονικές διαδοχές που δημιουργούνται. Οι μιμήσεις συνεχίζονται από το πιάνο σε δύο τετράμετρα στον Ντο Ιωνικό ή Μιξολύδιο τρόπο με τα έγχορδα και τα πνευστά να κάνουν διάλογο μεταξύ τους με τις αντίστοιχες βηματικές κινήσεις που παρουσίασαν και προηγουμένως. Στο μ.499, σημείο που αρχίζει το μεταβατικό τμήμα για την τελευταία επανεμφάνιση του Α τμήματος, ενώ έχει καθιερωθεί η Ντο μείζονα ως συγχορδία, κάτι που ενισχύεται και από τον ισοκράτη Ντο-Μι που βρίσκεται στα τσέλα-κοντραμπάσα, ξεκινάει μια διαδικασία προετοιμασίας της άφιξης του Μι, του φθογγικού κέντρου του επόμενου τμήματος (Εικ.85). Τα ξύλινα πνευστά παρουσιάζουν μια κατιούσα κλίμακα από το Ρε# μέχρι και το Μι κατά βάση χρωματική, ενώ το πιάνο προσεγγίζει το Μι με διάστημα 4ης αυξημένης (Λα#-Μι) σε οκτάβες. Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται συνεχόμενα για αρκετά μέτρα πάνω στον ισοκράτη του Ντο με την βοήθεια των υπόλοιπων εγχόρδων που μπαίνουν σταδιακά με ένα κυκλικό μοτίβο βασισμένο στο διάστημα αυτό, μέχρι να εγκαταλειφθεί ο ισοκράτης και όλη η ορχήστρα εγχόρδων να ανακυκλώνει αυτό το μοτίβο. Ταυτόχρονα ανεβαίνει σταδιακά και η δυναμική από *pp* οδεύοντας σιγά-σιγά προς την κορύφωση. Στο μ.516 το πιάνο οδηγεί το διάστημα της αυξημένης 4ης βηματικά και ανοδικά προς μια δυάδα ογδόων Ρε-Ρε# που επαναλαμβάνεται για τρία μέτρα ως προσαγωγέας του Μι που έχει ανάγκη να λυθεί. Η λύση του όμως παρατείνεται για ακόμα ένα διάστημα οκτώ μέτρων αφού στο μ.519 το πιάνο αρχίζει ένα ανοδικό ξετύλιγμα αρπισμάτων πάνω στην Σι-Ρε-Ρε#-Φαx-Λα# συγχορδία, η οποία είναι κατά κάποιον τρόπο η δεσπόζουσα της Μι, ενώ τα έγχορδα κρατάνε μέρος της συγχορδίας σε τρέμολο και τα ξύλινα πνευστά αναλαμβάνουν μια ανιούσα χρωματική κίνηση ξεκινώντας από το Ρε#. Η όλη πορεία της κορύφωσης καταλήγει στο μ.527 που αρχίζει το τελευταίο Α τμήμα.

Όσον αφορά την επιλογή των φθογγικών κέντρων στο Γ τμήμα, παρατηρείται μια παρόμοια λογική με αυτήν στα προηγούμενα τμήματα. Το κύριο φθογγικό κέντρο

που συναντούμε στο α και α' μέρος είναι το Σιb, ή εναρμόνια Λα#, το οποίο βρίσκεται διάστημα 3ης μικρής κάτω σε σχέση με αυτό του Β τμήματος (Εικ.86). Δηλαδή, το Β τμήμα απέχει από το Α διάστημα 3ης μικρής (Μι-Ντο#) και το Γ από το Β επίσης διάστημα 3ης μικρής (Ντο#-Σιb). Τα φθογγικά κέντρα των επεισοδίων απέχουν λοιπόν από το ρεφραίν πολλαπλάσιο του διαστήματος 3ης μικρής. Αναφορικά με το β μέρος τώρα, παρατηρείται ένας κύκλος φθογγικών κέντρων που βασίζεται στο διάστημα 3ης μεγάλης. Ξεκινώντας το θέμα σε Λαb (ή εναρμόνια Σολ#), επαναλαμβάνεται σε Μι, και στην συνέχεια σε Ντο. Καθώς όλη αυτή η διαδικασία έχει ως σκοπό να οδηγήσει όπως είδαμε πιο πάνω στην δεσπόζουσα του κύριου φθογγικού κέντρου, το Φα, παρατηρείται και εδώ όπως και στο Β τμήμα κάποιο είδος συμμετρίας στο σύνολο του. Από το α μέρος ξεκινάει το τμήμα με Σιb για να καταλήξει στο α' μέρος πάλι σε Σιb αφού όμως προηγήθηκε πιο πριν η δεσπόζουσα Φα που προετοιμάζει την επαναφορά του κύριου φθογγικού κέντρου. Παρεμβάλλεται ενδιάμεσα το μέρος με τις διαδοχικές εναλλαγγές φθογγικών κέντρων σε διάστημα 3ης μεγάλης στο οποίο οδηγείται η Σιb το α μέρους μέσω μιας Ντob (ή εναρμόνια Σι) και από το οποίο προσεγγίζεται η δεσπόζουσα Φα πάλι μέσω μιας Σι. Η δε σύνδεση του Γ τμήματος με το επόμενο Α θα συζητηθεί παρακάτω.



Εικ.85. Κορύφωση του Γ τμήματος στην οποία προετοιμάζεται η επαναφορά του κύριου φθογγικού κέντρου Μι, μμ.497-526.

ΔΟΜΗ	α μέρος		β μέρος			α' μέρος	
Φθ. κέντρα	**Σιb** (Ρεb) Σιb	Ντοb ≈ *Σι*	**Λαb Μι Ντο**	*Σι*	**Φα**	**Σιb**	Φα# Ντο (*Σι*)

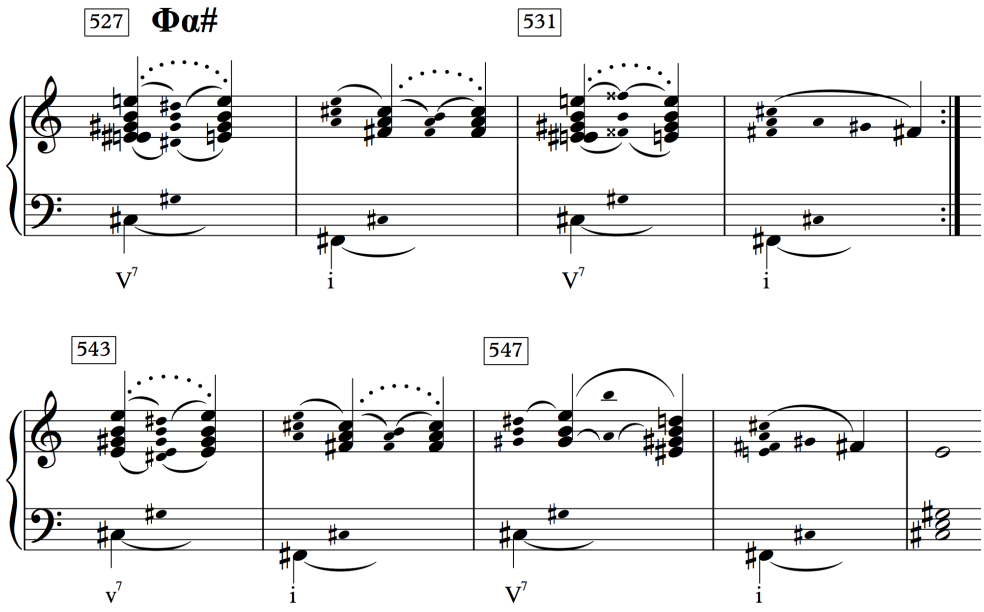
Εικ.86. Διάγραμμα φθογγικών κέντρων Γ τμήματος.

Στην τρίτη και τελευταία πιο εκτεταμένη εμφάνιση του **Α τμήματος** (μμ.527-643), στο οποίο μάλιστα εισάγονται και καινούρια μοτιβικά στοιχεία, παρατηρούμε κάτι πολύ ιδιαίτερο όσον αφορά το φθογγικό κέντρο. Το θέμα, η φράση *α* δηλαδή, δεν εμφανίζεται στον Μι Μιξολύδιο τρόπο αλλά φαίνεται να κινείται στον Φα# Ιωνικό ή Μιξολύδιο τρόπο. Παρ' όλο που το προηγούμενο μεταβατικό τμήμα καταλήγει στο Μι ως φθόγγο, η ορχήστρα ωστόσο εμφανίζει το θέμα σε φθογγικό κέντρο Φα#. Τα βαθύφωνα όργανα της ορχήστρας εναλλάσσουν την V με την I βαθμίδα της Φα#, κάτι που αποτελεί σημαντικό στοιχείο της βαρύτητας αυτού του φθογγικού κέντρου, όπως και το γεγονός της συνύπαρξης Μι και Μι#. Παρ' όλ' αυτά υπάρχουν πολλά στοιχεία που αναδεικνύουν μια σύγκρουση μεταξύ φθογγικών κέντρων Μι και Φα# τα οποία δεν μπορούμε να παραβλέψουμε. Όλη η προηγούμενη κίνηση, η προετοιμασία δηλαδή του Μι στο πιάνο με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο 4^{ης} αυξημένης Λα#-Μι, η επανάληψη του Ρε-Ρε#, προσαγωγέα του Μι τρόπου, το άρπισμα πάνω στους φθόγγους της δεσπόζουσας Σι, η κορύφωση τελικά στο μ.527 στο Μι, αλλά και κατόπιν η ίδια η μελωδία του θέματος που ακούγεται από τα βιολιά η οποία ανεξάρτητη από την εναρμόνιση της υπόλοιπης ορχήστρας ακούγεται χωρίς καμία δυσκολία σαν να είναι σε φθογγικό κέντρο Μι λόγω της επανάληψης του Μι, όλα αυτά υποδεικνύουν μια πρόθεση επαναφοράς του μέρους στο κύριο φθογγικό κέντρο που όμως στην πορεία διακόπτεται βίαια από την εγκαθίδρυση του Φα# ως φθογγικό κέντρο. Αυτή η πάλη των φθογγικών κέντρων φαίνεται να προετοιμάζεται διαστηματικά από τον Bartók ήδη από την αρχή του μέρους, συγκεκριμένα από την β' φράση του Α τμήματος (μ.149) όπου στην δεσπόζουσα της Μι, την Σι, παρεμβάλλεται και η τονική, με αποτέλεσμα την συνήχηση Μι-Φα# η οποία καθίσταται βασικό μοτίβο του Α τμήματος. Σε αυτό το σημείο θα ήταν καλό να ανατρέξουμε στο Β τμήμα το οποίο ενώ είχε κύριο φθογγικό κέντρο το Ντο#, στα τελευταία τέσσερα μέτρα αυτό το κέντρο μετατοπίζεται στο Φα#, δημιουργώντας έτσι μια εύλογη απορία ως προς τον λόγο που συμβαίνει αυτό. Λαμβάνοντας υπόψιν

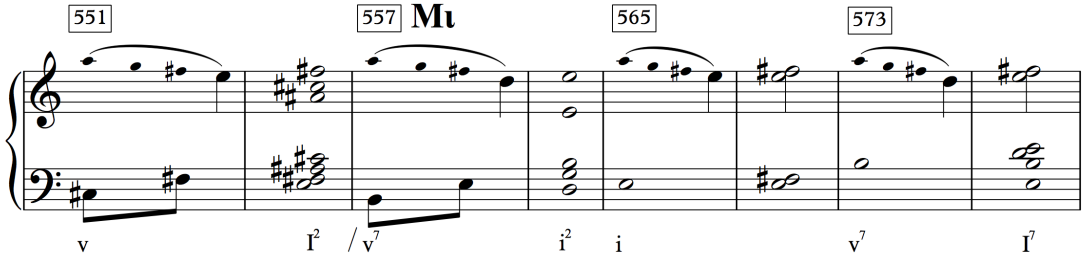
την αντιπαράθεση που προέκυψε μεταξύ Γ και Α τμήματος όπου στην θέση του Μι εισχώρησε το Φα#, κατά τον ίδιο τρόπο μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το Φα# που εμφανίζεται στο Β τμήμα πριν την εμφάνιση του Μι στο Α είναι κατά τον ίδιο τρόπο μια σύγκρουση των φθογγικών κέντρων με την διαφορά ότι από το Β στο Α γίνεται σε πολύ μικρό βαθμό και σχεδόν ομαλά, σαν μια ιδέα ίσως του τι θα ακολουθήσει, ενώ από το Γ στο Α τμήμα που πλέον είναι η τρίτη εμφάνιση του ρεφραίν ύστερα από μια φοβερή κλιμάκωση, γίνεται σε τόσο μεγάλο βαθμό που σχεδόν παραγκωνίζεται το φθογγικό κέντρο του Μι. Έτσι λοιπόν, το διάστημα Μι-Φα# ανάγεται σε δομικό στοιχείο του μέρους αφού πάνω σε αυτό βασίζονται οι συνδέσεις μεταξύ επεισοδίων και ρεφραίν.

Η ορχήστρα επαναλαμβάνει δύο φορές την φράση *α* με φθογγικό κέντρο το Φα# και στην συνέχεια μπαίνει το πιάνο με την φράση *α* αυτήν την φορά χωρίς το Μι#, ενώ η ορχήστρα ακολουθεί την αρμονία και τα βαθύφωνα όργανα συνεχίζουν με την εναλλαγή V και I βαθμίδας (Εικ.87). Ακολουθεί η φράση *β*, αυτήν την φορά παραλλαγμένη σε μεγάλο βαθμό, με βασικό καινούριο στοιχείο αρπίσματος στο μέρος του πιάνου. Η πρώτη της έκθεση (μμ.551-564) βασίζεται στο διμερές μοτίβο που εισήγαγε ο Bartók στην δεύτερη εμφάνιση του Α τμήματος και στην συνήχηση 2ας μεγάλης, που σε αυτήν την περίπτωση δεν είναι συνήχηση 2ας αλλά ολοκληρωμένη συγχορδία μεθ' εβδόμης (Εικ.88). Φθογγικά εμφανίζεται στην Φα# και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται στην Μι. Η δεύτερη έκθεση της φράσης *β* (μμ.565-580) βασίζεται πάλι στο διμερές μοτίβο που όμως στην επανάληψη του εμφανίζεται σε τριμερή υποδιαίρεση, και στις συνηχήσεις 2ας μεγάλης. Είναι στο σύνολο της στην Μι με ιδιαίτερη έμφαση στην συνήχηση Μι-Φα#. Μάλιστα μπορούμε να δούμε ότι καταλήγει σε μια Μι μεθ' εβδόμης που αντί για $3^{η}$ η οποία και θα καθόριζε το είδος της συγχορδίας έχει την $2^{η}$, δηλαδή το Φα#. Παρατηρούμε λοιπόν ότι παρ' όλο που επανήλθε το κύριο φθογγικό κέντρο, η αποκατάσταση του δεν έγινε πλήρως αλλά διατηρείται μια υπενθύμιση της προηγούμενης κατάστασης. Η Μι αυτή προεκτείνεται για έξι ακόμα μέτρα και καταλήγει στο μ.588 στην δεσπόζουσα της ενώ παράλληλα ακούγεται και η Σολ μείζονα, δεσπόζουσα της Ντο που έπεται, όπως συνέβη και στην πρώτη εμφάνιση του Α τμήματος (Εικ.89). Την φράση *α* στον Ντο Ιωνικό τρόπο (μ.589) αναλαμβάνει εξ' ολοκλήρου η ορχήστρα με μια μικρή επέκταση που οδηγεί από την δεσπόζουσα της Ντο, την Σολ, χρωματικά στην Ντο# (μ.607) όπως είναι αναμενόμενο (Εικ.90). Ακολουθεί η φράση *β* με την συνήχηση Σι-Ντο# και την χρωματική κίνηση στην ορχήστρα που προεκτείνει την

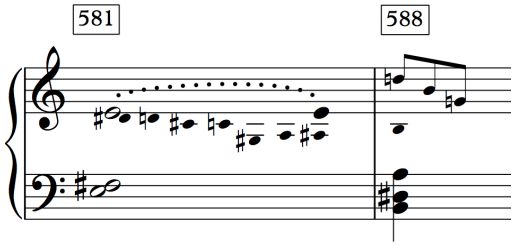
Ντο# (Εικ.91) και στο μ.626 αρχίζει το καταληκτικό τμήμα με τις συνηχήσεις σε ανιούσα και κατιούσα χρωματική κίνηση από το Ντο# μέχρι την δεσπόζουσα του Μι (Εικ.92). Εκεί η κορύφωση κόβεται απότομα πριν προλάβει να ακουστεί επιτέλους ολοκληρωμένα η Μι συγχορδία, για μια ακόμη φορά παρεμποδίζεται η καθιέρωση της και ύστερα από δύο μέτρα παύσης αρχίζει το μέρος της coda.



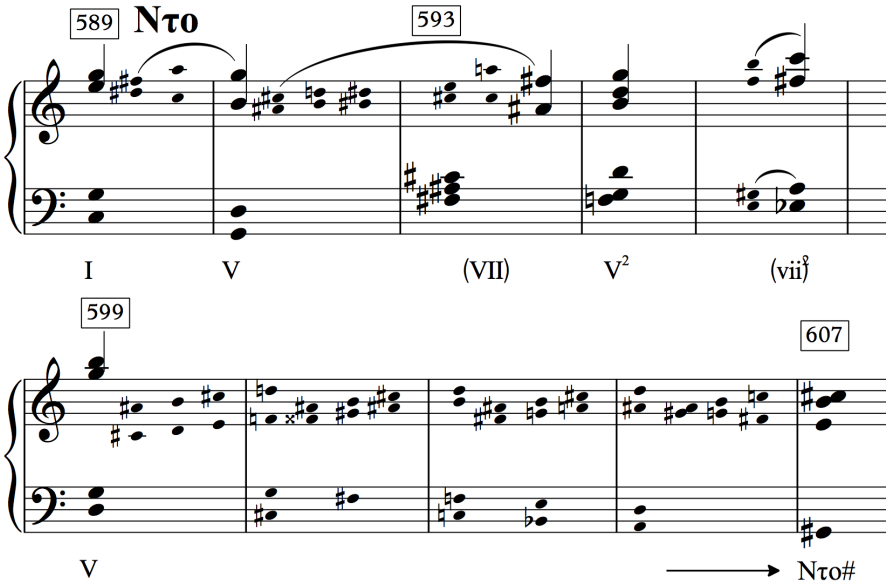
Εικ.87. Αρμονική αναγωγή της *α* φράσης της τελευταία επανεμφάνισης του Α τμήματος σε Φα#, μμ.527-550.



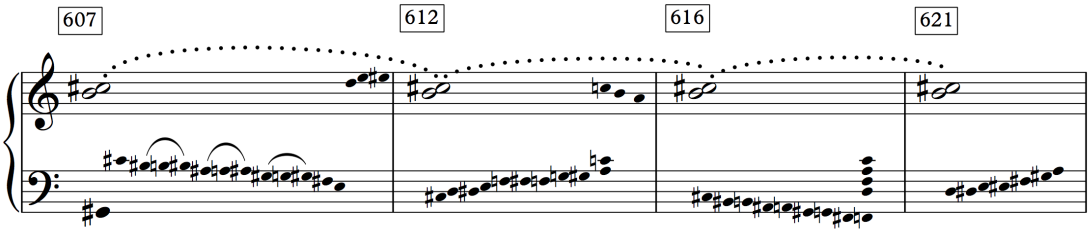
Εικ.88. Αρμονική αναγωγή της *β* φράσης με επιστροφή στο φθογγικό κέντρο Μι, μμ.551-580.



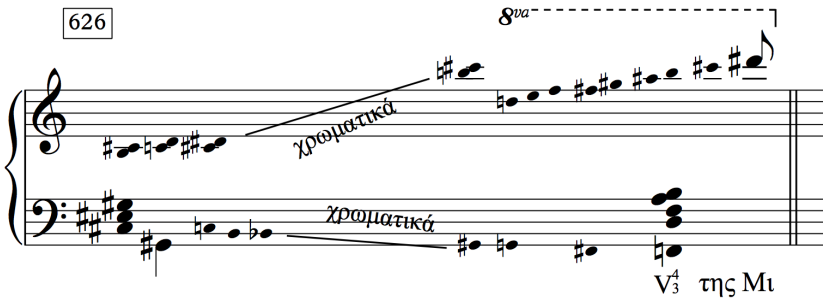
Εικ.89. Αρμονική αναγωγή της προέκτασης της *β* φράσης που οδηγεί στο φθογγικό κέντρο Ντο, μμ.581-588.



Εικ.90. Αρμονική αναγωγή της *α* φράσης σε Ντο μαζί με την επέκταση που οδηγεί στην Ντο#, μμ.589-607.



Εικ.91. Αρμονική αναγωγή της *β* φράσης σε Ντο#, μμ.607-628.

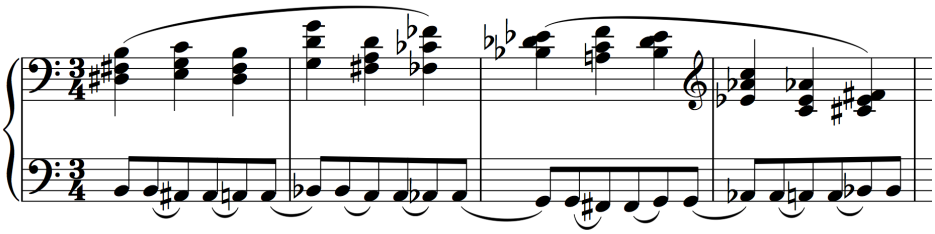


Εικ.92. Καταληκτικά μέτρα της τελευταίας εμφάνισης του τμήματος Α που οδηγούν στο κύριο φθογγικό κέντρο Μι, μμ.626-643.

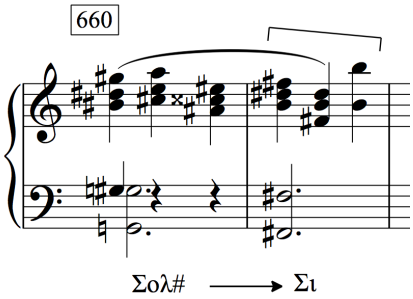
Η **coda** (μμ.644-768) αναλαμβάνει να οδηγήσει το μέρος πίσω στο αρχικό φθογγικό κέντρο. Η ανάγκη για coda προκύπτει πιθανώς από το γεγονός ότι μετά από τόσο μεγάλο διάστημα αντιπαράθεσης των δύο φθογγικών κέντρων στο τελευταίο Α τμήμα, η έκταση που καταλαμβάνει το καταληκτικό τμήμα της χρωματικής κίνησης δεν είναι αρκετή ώστε να δώσει χρόνο και την πρέπουσα αξία να ισχυροποιηθεί το κύριο φθογγικό κέντρο Μι. Γι' αυτόν τον λόγο η coda ξεκινώντας από την δεσπόζουσα Σι χτίζει σταδιακά μια κορύφωση για την εμφατική επαναφορά και καθιέρωση του Μι. Η coda μπορεί να χωριστεί σε δύο τμήματα. Το πρώτο (μμ.644-720) ξεκινάει με μια αλλαγή του μέτρου σε ¾ και της ρυθμικής αγωγής σε Presto. Είναι αρκετά δύσκολο να ξεκαθαρίσουμε τον τρόπο με τον οποίο συνδέεται αυτό το μέρος με ό,τι προηγήθηκε, καθώς υπάρχει μεγάλη ασάφεια ως προς το φθογγικό υλικό που χρησιμοποιείται, το φθογγικό κέντρο, την προέλευση του θεματικού υλικού και των μοτίβων. Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι επειδή κινείται αρκετά χρωματικά, δεν μπορούμε να μιλάμε τόσο πολύ για ολόκληρους τρόπους (πχ. Σι Μιξολύδιος, κλπ) αλλά για φθογγικά κέντρα και συγχορδίες που χρησιμοποιούνται και κατά βάση προεκτείνονται για πολλά μέτρα. Ξεκινάει με μια οκτάμετρη ομοφωνική φράση συγχορδιών στο πιάνο των οποίων η πρώτη συγχορδία είναι η Σι μείζονα, ενώ η ορχήστρα αναλαμβάνει μια χρωματική κίνηση πάνω στην οποία φαίνεται να χτίζονται οι συγχορδίες του πιάνου (Εικ.93). Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται αυτήν την φορά ξεκινώντας από Σολ#, διάστημα 3ης μικρής προς τα κάτω (μ.652), και επεκτείνεται για δύο μέτρα όπου επιστρέφει πίσω στην Σι μείζονα (Εικ.94). Το πιάνο δημιουργεί μια αλυσίδα με το μοτίβο του τελευταίου μέτρου της επέκτασης η οποία σταδιακά οδηγεί από την Σι στην Φα# και τελικά στην

Ρε μείζονα, ενώ η ορχήστρα συνεχίζει την χρωματική κίνηση στηρίζοντας την αρμονία που δημιουργείται στο πιάνο (Εικ.95). Στο μ.673 αρχίζει μια σειρά μιμήσεων από την ορχήστρα ξεκινώντας από την Ρε μείζονα οι οποίες γίνονται κατά διάστημα $3^{ης}$ μεγάλης, ενώ το πιάνο συνοδεύει με ένα αρκετά χρωματικό άρπισμα ογδόων που ωστόσο βασίζεται στις βαθμίδες V-I της κάθε προόδου της αλυσίδας που δημιουργείται (Εικ.96). Η αλυσίδα καταλήγει και πάλι στην Ρε μείζονα από την οποία ξεκίνησε (μ.681) η οποία προεκτείνεται για να καταλήξει τελικά στην Φα#, την δεσπόζουσα στη Σι (μ.689). Η Φα# μετασχηματίζεται ανά τέσσερα μέτρα στην Ντο και στην συνέχεια στην Λα Μείζονα για να προσεγγίσει τελικά την Σι μείζονα, την δεσπόζουσα του κύριου φθογγικού κέντρου (μ.705). Η Σι προεκτείνεται για δεκαέξι μέτρα μέσω ενός περάσματος οκτάβων από το πιάνο που ανεβαίνουν χρωματικά συνοδευόμενο από την κατιούσα χρωματική κίνηση της ορχήστρας από το Σι μέχρι το Φα, δημιουργώντας σε συνδυασμό με την δυναμική που φτάνει το *ff* μια κορύφωση που διακόπτεται για μια ακόμη φορά στο μ.720 με την κατάληξη σε μια συγχορδία Λα#-Μι. Αυτό που ακολουθεί είναι το δεύτερο μέρος της coda που βασίζεται σε στοιχεία που εμφανίστηκαν στα προηγούμενα τμήματα του μέρους (μμ.721-768), και στο οποίο γίνεται επαναφορά του μέτρου στα 3/8. Μετά την διακοπή της κορύφωσης ο Bartók χρησιμοποιεί το καταληκτικό τμήμα των Α τμημάτων με τις προσαγωγικές συγχορδίες, του οποίου το φθογγικό υλικό σε αυτήν την περίπτωση είναι η συγχορδία Λα#-Μι (Εικ.97). Αν ανατρέξουμε στο τέλος του Γ τμήματος, το ίδιο διάστημα $5^{ης}$ ελαττωμένης χρησιμοποιεί κι εκεί για την προετοιμασία του φθογγικό κέντρου Μι. Η χρωματική κατιούσα κίνηση του περάσματος αυτού οδηγεί στην Ντο μείζονα μεθ' εβδόμης (μ.729) ενώ το πιάνο με κατιούσες οκτάβες οδηγεί τελικά σε μια προέκταση της Σι (μ.741). Στις οκτάβες αυτές που ακούγονται πάνω από την Ντο7 και οι οποίες είναι σε Ντο Λύδιο τρόπο, το Φα εμφανίζεται με δίεση, ένα στοιχείο επιπλέον που προετοιμάζει για την Μι που επακολουθεί. Η προέκταση της Σι γίνεται πάνω στα μοτίβα του καταληκτικού περάσματος του Α τμήματος καθώς και στην διμερή υποδιαίρεση του μέτρου, ενώ το πιάνο ανεβαίνει με οκτάβες την κλίμακα του Μι Ιωνικού. Στα μμ.752-755 πιάνο και ορχήστρα εναλλάσσουν διαδοχές V^7-$i^6{}_4$ σε Μι ελάσσονα, δικαιολογώντας το Φα# που εμφανίστηκε στο κατιόν πέρασμα οκτάβων του πιάνου με Σολ φυσικό. Στο μ.756 όμως εμφανίζεται στην βιόλα το Σολ# και ένα συγχορδιακό πέρασμα στο πιάνο καταλήγει με πτώση v-I στην Μι μείζονα συγχορδία και τον Μι Μιξολύδιο τρόπο. Τα υπόλοιπα εννέα μέτρα είναι καθαρά επανάληψη της πτώσης αυτής από την ορχήστρα

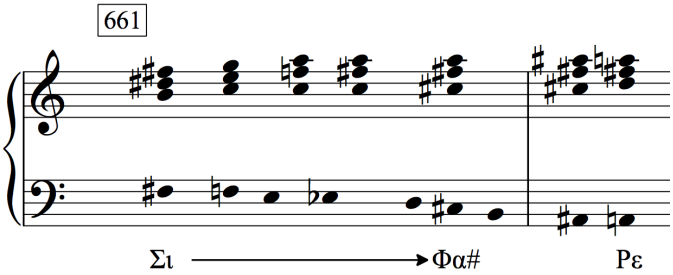
ενώ το πιάνο αναλαμβάνει μια ανιούσα χρωματική κίνηση οκτάβων που οδηγούν στην τελική πτώση στην Μι μείζονα.



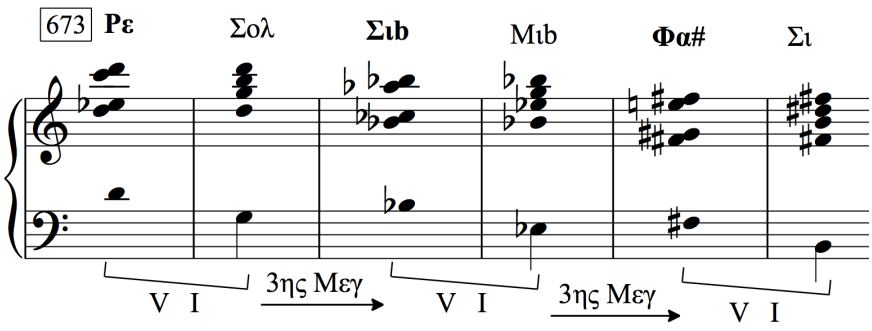
Εικ.93. Αρχικά τέσσερα μέτρα της coda, στα οποία φαίνεται η φράση με συγχορδίες που έχει το πιάνο, και η χρωματική κίνηση που έχει η ορχήστρα, μμ.644-647.



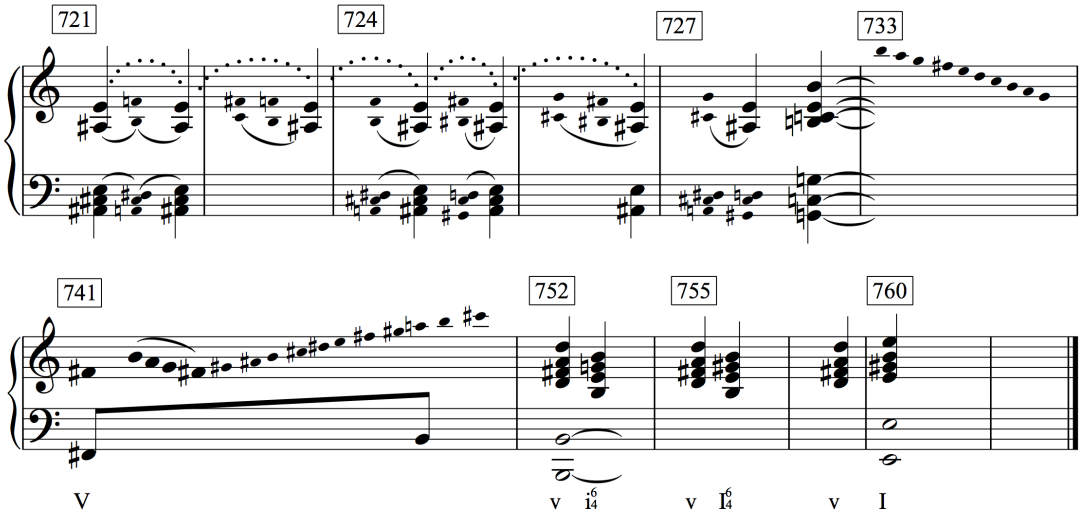
Εικ.94. Δίμετρο επέκτασης για επαναφορά στην Σι από την Σολ#, μμ.660-661. Με αγκύλη το μοτίβο που θα χρησιμοποιηθεί στην συνέχεια ως υλικό ανάπτυξης της αλυσίδας.



Εικ.95. Αρμονική αναγωγή της αλυσίδας των μμ.661-672.



Εικ.96. Αρμονική αναγωγή της κυκλικής αλυσίδας των φθογγικών κέντρων που απέχουν διάστημα 3^{ης} μεγάλης, μμ.673-681.



Εικ. 97. Αρμονική αναγωγή του β' μέρους της coda, μμ.721-768.

Τέσσερα σημεία αξίζει να προσέξουμε όσον αφορά την coda. Πρώτον, ξεκινάει με την δεσπόζουσα σε ένα περιβάλλον όμως που είναι πολύ ασαφές φθογγικά. Αρχίζει να αποκρυσταλλώνεται βαθμιαία με την εμφάνιση και αξιοποίηση της δεσπόζουσας της Σι, της Φα#, η οποία σταδιακά οδηγεί στην καθιέρωση της δεσπόζουσας σε ένα πιο τονικό και λειτουργικό πλαίσιο όπου η μόνη επιλογή πλέον είναι η προετοιμασία για την λύση της στην Μι. Δεύτερον, ο αρμονικός ρυθμός στο πρώτο μέρος της coda όπου το πιάνο κινείται με ακατάπαυστα όγδοα (moto perpetuo), αλλά και στην συνέχεια, στο δεύτερο μέρος που οδηγεί πλέον στο τέλος,

είναι εξαιρετικά αργός δίνοντας χρόνο σε κάθε φθογγικό κέντρο να ισχυροποιηθεί και με την σειρά του να προετοιμάσει και να οδηγήσει στο επόμενο, ούτως ώστε η επιστροφή στο κύριο φθογγικό κέντρο να είναι ικανοποιητική. Τρίτον, όπως και στα τμήματα Β και Γ, έτσι και στην coda συναντούμε ένα είδος συμμετρίας στα φθογγικά κέντρα που χρησιμοποιούνται (Εικ.98). Μάλιστα υπάρχουν κάποιες ομοιότητες με το Γ τμήμα που φαίνονται πιο καθαρά. Το πρώτο μέρος της αρχίζει με την δεσπόζουσα, την Σι, η οποία ακολουθείται από μια μίμηση στη Σολ# και επιστρέφει πάλι, κατά τον ίδιο τρόπο που στο α μέρος του Γ τμήματος η Σιb ακολουθούνταν από μια μίμηση στη Ρεb και επανερχόταν (βλ. Εικ.86). Την Σι ακολουθούν η δεσπόζουσα της, Φα# μείζονα, και η Ρε μείζονα, στη συνέχεια, από την Ρε πραγματοποιείται ένας κύκλος φθογγικών κέντρων που απέχουν διάστημα 3^{ης} μεγάλης το καθένα από το προηγούμενο (κάτι που συνέβη και στο Γ τμήμα), επανέρχεται η Ρε μείζονα και ακολουθεί η Φα# που οδηγεί τελικά πάλι στην Σι με την οποία άρχισε το πρώτο μέρος της coda. Δημιουργείται λοιπόν ένα είδος καθρέφτη όσον αφορά τα φθογγικά κέντρα στο πρώτο μέρος, ενώ στο δεύτερο, πρώτα το Λα# και στην συνέχεια το Ντο περιβάλλουν ημιτονιακά την Σι μείζονα η οποία οδηγεί τελικά στην Μι. Τέλος, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε ένα μέρος όπως το τρίτο μέρος του κοντσέρτου, που μπορεί να θεωρηθεί πιο τονικό από τα προηγούμενα μέρη λόγω της ευρείας χρήσης της αυθεντικής πτώσης με υψωμένο προσαγωγέα ανεξάρτητα από τον τρόπο τον οποίο χρησιμοποιεί, καθώς και της πιο καθαρής κάθετης αρμονικής γραφής (χρησιμοποιούνται κυρίως τριαδικές συγχορδίες με ή χωρίς λειτουργικό ρόλο) ανεξάρτητα από τον συνδυασμό με την χρωματική κίνηση που συναντάται πολλές φορές, αυτό ολοκληρώνεται με μια πτώση στην οποία η δεσπόζουσα είναι ελάσσονα, μια μιξολύδια δηλαδή πτώση. Η εξήγηση μπορεί να βρίσκεται στην όλη δομή του τρίτου κοντσέρτου. Το μέρος αυτό αποτελεί το τέλος ολόκληρου του τριμερούς κοντσέρτου. Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου αρχίζει σε Μι Μιξολύδιο τρόπο, επομένως ίσως ο Bartók θεώρησε ότι με αυτόν τον τρόπο έπρεπε και να τελειώσει το έργο για να υπάρχει μια συνοχή στο σύνολο του.

ΔΟΜΗ	α' μέρος					β' μέρος	
Φθ. κέντρα	**Σι** (Σολ#) Σι	**Φα#**	Ρε Σιb Φα# Ρε	**Φα#** Ντο Λα	**Σι**	Λα# Ντο ↻ **Σι**	**Μι**

Εικ.98. Διάγραμμα φθογγικών κέντρων της coda.

Ο Bartók χειρίστηκε την φόρμα του rondo σε μεγάλο βαθμό κατά τα πρότυπα των κλασικών συνθετών. Στοιχεία που διατήρησε από την κλασική φόρμα αποτελούν τα εξής[75]:

- όχι πιστή αναπαραγωγή του ρεφραίν με κάθε εμφάνιση του, αλλά παραλλαγή, επέκταση, μεταφορά, ή και παράληψη μερών του,
- το να προηγείται το πρώτο ρεφραίν από κάποιο αργό μέρος ώστε να υπάρχει μεγαλύτερη αναμονή για αυτό,
- κεντρικά επεισόδια του rondo να εμφανίζονται σε τριμερή ή διμερή μορφή, με αντιθετικό υλικό, παράγωγο θέμα, ή δεξιοτεχνικό χαρακτήρα,
- διαφοροποίηση του ρεφραίν από τα επεισόδια όσον αφορά την υφή του μουσικού κειμένου,
- εμφάνιση του τελευταίου ρεφραίν σε διαφορετική τονικότητα σε σχέση με την αρχική που είναι αναμενόμενη,
- ενσωμάτωση τεχνικών ανάπτυξης, όπως κανόνας, διπλή αντίστιξη, και φουγκάτο, και,
- θεώρηση της coda ως τμήμα ανάπτυξης με μεγάλη έκταση και περιπλοκότητα, με εισαγωγή νέων θεμάτων και μεταφορά στον ελάσσονα τρόπο ή σε άλλες τονικότητες.

[75] Cole, "Rondo." *Grove Music Online*.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με την ολοκλήρωση της ανάλυσης όλων των μερών του Τρίτου Κοντσέρτου για πιάνο του Bartók παίρνουμε μια συνολική εικόνα της δημιουργικής σκέψης του συνθέτη αναφορικά με το έργο και μπορούμε πλέον να μιλήσουμε πιο σίγουρα για τον τρόπο με τον οποίο σχετίζεται η νεοτονική αρμονία που χρησιμοποιείται με την μορφή του κάθε μέρους.

Η αρμονία που χρησιμοποιείται στο έργο βασίζεται κυρίως στους διατονικούς τρόπους. Αυτός είναι και ο λόγος που διατηρείται σε μεγάλο βαθμό το τονικό άκουσμα που καθιστά το έργο τόσο προσιτό στα αυτιά του ακροατή. Ταυτόχρονα όμως χαρακτηρίζεται και από μια χρωματικότητα η οποία αποτελεί προϊόν της συνθετικής σκέψης του Bartók. Ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζονται και καθιερώνονται τόσο η τροπικότητα όσο και η χρωματικότητα διαφοροποιείται από μέρος σε μέρος του έργου.

Στο πρώτο μέρος, το οποίο είναι κατασκευασμένο σε μορφή σονάτας, χρησιμοποιούνται οι διατονικοί τρόποι είτε αυτούσιοι όπως είναι το κανονικό σύνολο φθόγγων τους, είτε ως συνδυασμός δύο διαφορετικών τρόπων που έχουν το ίδιο φθογγικό κέντρο (διτροπικότητα). Ο Bartók με αφετηρία τον Μι Μιξολύδιο τρόπο, χρησιμοποιεί κυρίως τους ‘μείζονες’ τρόπους, δηλαδή τον Ιωνικό, τον Μιξολύδιο, και τον Λύδιο τους οποίους και εναλλάσσει στα πλαίσια τροπικών μετατροπιών. Από την άλλη, η χρωματικότητα παρουσιάζεται είτε ως ξένοι φθόγγοι και διανθισμοί στις μελωδικές γραμμές του μέρους, είτε ως αποτέλεσμα της διτροπικότητας, είτε ως αυτό καθ’ αυτό χρωματικό φθογγικό σύνολο, δηλαδή ολόκληρη η χρωματική κλίμακα ή ένα μέρος της. Η σχέση τροπικότητας – χρωματικότητας ανάγεται σε δομικό στοιχείο του μέρους καθώς αποτελεί βασικό παράγοντα ανάδειξης της μορφής σονάτας. Συγκεκριμένα, παρατηρείται στην διάρκεια της έκθεσης μια σταδιακή μετατόπιση από την τροπικότητα στην χρωματικότητα. Από την απλή χρήση διατονικών τρόπων (πρώτο θέμα), στην διτροπικότητα (α’ τμήμα μεταβατικού μέρους), στην χρήση χρωματικών φθογγικών συνόλων (β’ τμήμα μεταβατικού μέρους), μέχρι τελικά την χρήση ολόκληρης της χρωματικής κλίμακας (γ’ τμήμα μεταβατικού μέρους, δεύτερο θέμα), δημιουργείται κατά αυτόν τον τρόπο η αναγκαία σύγκρουση που προϋποθέτει η μορφή σονάτας. Σε αυτήν την περίπτωση δηλαδή η σύγκρουση πρώτου και δεύτερου θέματος δεν αφορά τον χαρακτήρα τους ή την τονικότητά τους, αλλά το

δίπολο τροπικότητας – χρωματικότητας. Ως εκ τούτου στην επανέκθεση η λύση επέρχεται εκτός από την επαναφορά της αρχικής τονικότητας με το δεύτερο θέμα να χάνει ένα μεγάλο μέρος της χρωματικότητάς του. Η πάλη τροπικότητας – χρωματικότητας δεν χάνεται ολοκληρωτικά παρά μόνο με την επέκταση του καταληκτικού τμήματος της επανέκθεσης όπου υπερισχύει τελικά η τροπικότητα μέχρι το τέλος του μέρους με την προέκταση της αρμονίας πάνω στον Μι Μιξολύδιο.

Στο δεύτερο μέρος, η χρήση της τροπικότητας ορίζει σε κάποιο βαθμό και την τριμερή μορφή του. Στο α και α' τμήμα αντίστοιχα λοιπόν παρατηρείται μια κλιμάκωση στην αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιείται καθώς και στην υφή γενικότερα. Η εισαγωγή των εγχόρδων ξεκινάει με τετρατονικές ανημιτονιακές κλίμακες οι οποίες αποτελούν υποσύνολα των διατονικών τρόπων. Ακολουθεί το chorale του πιάνου που χρησιμοποιεί ολόκληρους τους διατονικούς τρόπους σε συνδυασμό με τις τετρατονικές των εγχόρδων και στην συνέχεια σταδιακά εισάγονται αλλοιωμένοι ξένοι φθόγγοι που δημιουργούν τρίφωνες ελαττωμένες συγχορδίες οι οποίες οδηγούν στην κορύφωση του τμήματος αυτού με την λύση σε μια Ντο μείζονα. Το β τμήμα που είναι στο χαρακτηριστικό ιδίωμα της 'μουσικής της νύχτας' του Bartók αποτελεί ένα μωσαϊκό μοτίβων που τοποθετούνται σε ακανόνιστα χρονικά διαστήματα πάνω σε ένα ημιτονιακό cluster. Παρ' όλο που χρησιμοποιείται φθογγικά η χρωματική κλίμακα, η χρωματικότητα δεν έχει τον συνηθισμένο της χαρακτήρα, αλλά αναδεικνύει πιο πολύ την τροπικότητα. Αυτό συμβαίνει γιατί μέσα από την χρωματική κλίμακα ανασύρονται διάφορα φθογγικά σύνολα που αποτελούν υποσύνολα των διατονικών τρόπων (τετρατονικές κλίμακες). Αυτά τα υποσύνολα υφίστανται επεξεργασία και χρησιμοποιούνται στην ανάπτυξη του τμήματος. Συνεπώς, η τροπικότητα δεν χάνεται ποτέ από το δεύτερο μέρος, αλλά αντιθέτως διατηρείται συγκαλυμμένη ακόμα και στο τμήμα το οποίο δίνει την εντύπωση ότι κυριαρχεί η χρωματικότητα και προσδίδει συνοχή σε ένα μέρος που φαινομενικά αποτελείται από ανεξάρτητα μουσικά φαινόμενα.

Το τρίτο μέρος του έργου, το οποίο είναι σε μορφή πενταμερούς rondo με coda, χρησιμοποιεί διατονικούς τρόπους ως κύριο φθογγικό υλικό όπως συνέβη και στο πρώτο μέρος σε συνδυασμό με μια χρωματικότητα που προκύπτει από ημιτονιακές χρωματικές κινήσεις. Όσον αφορά τους τρόπους που χρησιμοποιεί, δεν είναι συχνά εύκολο να εξακριβωθεί αν χρησιμοποιείται ο Μιξολύδιος ή ο Ιωνικός, ο Δωρικός ή ο Αιολικός, εξαιτίας των πολλών διανθισμών και ξένων φθόγγων, καθώς και της έντονης χρωματικής κίνησης. Πολλές φορές δε χρησιμοποιούνται

ταυτόχρονα, χαρακτηριστικό παράδειγμα της διτροπικότητας που μεταχειρίστηκε ο Bartók στα έργα του. Δύο είναι τα σημεία τα οποία χαρακτηρίζονται από χρωματικότητα η οποία δεν αποτελεί απλά συνοδεία της τροπικότητας. Το πρώτο είναι το μεσαίο μέρος του Γ τμήματος και το δεύτερο είναι το πρώτο μέρος της coda. Όσον αφορά το πρώτο, ο Bartók χρησιμοποιεί ένα θέμα που είναι κατά κύριο λόγο χρωματικό και το υποβάλλει σε μιμήσεις χτίζοντας έτσι το μεσαίο μέρος του Γ τμήματος σε αντιδιαστολή με τα μέρη που το εσωκλείουν τα οποία βασίζονται στην αντιστικτική επεξεργασία θεμάτων πάνω σε τρόπους. Όσον αφορά το δεύτερο σημείο, η coda ξεκινάει με την δεσπόζουσα σε ένα περιβάλλον που είναι πολύ ασαφές φθογγικά λόγω της έντονης χρωματικότητας. Η χρωματικότητα αρχίζει σταδιακά να υποχωρεί και η δεσπόζουσα πλέον σε ένα πιο τονικό και λειτουργικό περιβάλλον μπορεί να προετοιμάσει την επιστροφή του κύριου φθογγικού κέντρου. Αποτελεί κομβικό σημείο του κοντσέρτου, καθώς, ως τελευταίο μέρος του, υπενθυμίζει στον ακροατή την υποχώρηση της χρωματικότητας έναντι της τροπικότητας η οποία υπερισχύει στο τέλος.

Εξετάζοντας τα φθογγικά κέντρα πάνω στα οποία επιλέγει ο Bartók να χτίσει τα μέρη του έργου του, παρατηρούμε το εξής: Προτιμάται σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα η σχέση διαστήματος $3^{ης}$ μικρής ή μεγάλης προς τα πάνω ή προς τα κάτω από το ένα μέρος στο άλλο, τόσο σε μικροδομικό επίπεδο (εννοώντας τα τμήματα ενός μέρους), όσο και σε μακροδομικό επίπεδο (εννοώντας τα μέρη ολόκληρου του έργου). Όσον αφορά το πρώτο επίπεδο, το πρώτο μέρος του κοντσέρτου έχει κύριο φθογγικό κέντρο το Μι. Το πρώτο θέμα εμφανίζεται σε φθογγικό κέντρο Μι και μέσω του μεταβατικού μέρους οδηγείται στο δεύτερο θέμα που είναι σε φθογγικό κέντρο Σολ, δηλαδή διάστημα $3^{ης}$ μικρής προς τα πάνω. Η ανάπτυξη περνάει από έναν κύκλο φθογγικών κέντρων που αρχίζουν και τελειώνουν από Σολ#/Λαb, δηλαδή ένα διάστημα $3^{ης}$ μεγάλης από το αρχικό φθογγικό κέντρο της έκθεσης, ενώ στην επανέκθεση, πρώτο και δεύτερο θέμα όπως είναι αναμενόμενο εμφανίζονται στο αρχικό φθογγικό κέντρο Μι. Αντίστοιχα, το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου έχει κύριο φθογγικό κέντρο το Ντο. Το πρώτο τμήμα (Α) και το τρίτο τμήμα του (Α') ξεκινούν με φθογγικό κέντρο Ντο, ενώ το μεσαίο (Β) έχει φθογγικό κέντρο το Λα, δηλαδή υπάρχει μια σχέση $3^{ης}$ μικρής προς τα κάτω μεταξύ των τριών τμημάτων αυτήν την φορά. Τέλος, το τρίτο μέρος του κοντσέρτου έχει κύριο φθογγικό κέντρο το Μι. Έτσι, τα ρεφραίν (Α) εμφανίζονται σε φθογγικό κέντρο Μι, το πρώτο επεισόδιο (Β) σε

φθογγικό κέντρο Ντο#, δηλαδή διάστημα 3ης μικρής προς τα κάτω, το δεύτερο επεισόδιο (Γ) σε φθογγικό κέντρο Σιb, δηλαδή διάστημα 3ης μικρής προς τα κάτω σε σχέση με το Β, και η coda επαναφέρει το αρχικό φθογγικό κέντρο Μι μέσω της δεσπόζουσας του. Οι σχέσεις λοιπόν που δημιουργούν μεταξύ τους τα φθογγικά κέντρα τα οποία χρησιμοποιούνται στα εσωτερικά τμήματα των μερών του κοντσέρτου συμβαδίζουν με την λογική σύμφωνα με την οποία χτίζονται οι κλασικές κλειστές μορφές που χαρακτηρίζονται από επανάληψη μερών. Όσον αφορά τώρα το μακροδομικό επίπεδο του έργου, δηλαδή την σχέση των κύριων φθογγικών κέντρων όλου του έργου, παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο. Το πρώτο και τρίτο μέρος έχουν το ίδιο φθογγικό κέντρο, Μι, ενώ το δεύτερο μέρος έχει φθογγικό κέντρο Ντο, δηλαδή σχέση διαστήματος 3ης μεγάλης προς τα κάτω. Η ίδια λογική λοιπόν επεκτείνεται και σε ολόκληρο το έργο, με τον Bartók να θέτει το πρώτο και το τελευταίο μέρος του έργου στην ίδια τονικότητα – στην προκειμένη περίπτωση φθογγικό κέντρο – κατά τα κλασικά πρότυπα πετυχαίνοντας κατά αυτόν τον τρόπο δομική ενότητα. Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι τα διαστήματα 3ης και 2ας διατρέχουν όλο το έργο και αποτελούν βασικό διαστηματικό κύτταρο οργάνωσης και ανάπτυξης του έργου, από θέμα μοτίβων, αρμονικών διαδοχών και δομής γενικότερα.

Η χρήση των φθογγικών κέντρων επηρεάζει την δομή του έργου με διάφορους τρόπους. Πρώτον, δημιουργούνται συμμετρίες που βασίζονται στην εναλλαγή των φθογγικών κέντρων οι οποίες συμβάλλουν στην παγίωση της μορφολογικής δομής του έργου. Συγκεκριμένα, το τρίτο μέρος του κοντσέρτου παρουσιάζει συμμετρίες στα φθογγικά κέντρα που σχηματίζουν τα επεισόδια της μορφής rondo. Στο Β τμήμα παρατηρείται η συμμετρία φθογγικών κέντρων Ντο#-Μι-Φα-Μι-Ντο#. Με ανάλογο τρόπο στο μεσαίο μέρος του Γ τμήματος παρατηρείται η συμμετρία Σιb-Λαb-Μι-Ντο-Σιb. Τέλος, συμμετρία βρίσκουμε και στην coda του μέρους με τον εξής τρόπο: Σι-Φα#-Ρε-Σιb-Φα#-Ρε-Φα#-Σι. Ο Bartók δηλαδή μεταχειρίζεται την μορφή rondo με τρόπο ώστε να αξιοποιείται η δομή του μέρους που είναι κυκλική. Δεύτερον, η δομή του τρίτου μέρους χαρακτηρίζεται από την σύγκρουση δύο φθογγικών κέντρων, του Μι και του Φα#. Ήδη από την αρχή του μέρους το διάστημα Μι-Φα# αποκτά σημαίνοντα ρόλο αφού προδιαθέτει για αυτήν την σύγκρουση η οποία παρατηρείται στην επιστροφή κάθε Α τμήματος του rondo. Την πρώτη φορά είναι σχεδόν ανεπαίσθητη από την άποψη ότι το Β τμήμα καταλήγει ξαφνικά και φαινομενικά χωρίς λόγο σε Φα# φθογγικό κέντρο και αμέσως ξεκινάει η πρώτη επιστροφή στο Α

τμήμα που είναι σε Μι. Η δεύτερη φορά είναι το σημείο που κλιμακώνεται αυτή η σύγκρουση όταν η αναμενόμενη επιστροφή στο Α τμήμα δεν γίνεται σε Μι όπως δείχνουν όλες οι προηγούμενες ενδείξεις αλλά σε Φα#. Η πάλη φθογγικών κέντρων διαρκεί για αρκετό διάστημα μέχρι να καθιερωθεί το Μι ως φθογγικό κέντρο και καθιστά αναγκαία την ύπαρξη της coda ώστε να δοθεί ο κατάλληλος χώρος και χρόνος για την ισχυροποίηση του.

Όσον αφορά τα άλλα δύο μέρη τώρα, αυτά παρουσιάζουν άλλα στοιχεία που επηρεάζουν την δομή του κάθε μέρους. Στο πρώτο μέρος, τόσο το μεταβατικό μέρος στην έκθεση όσο και η ανάπτυξη παρουσιάζουν μια κυκλική διαδοχή φθογγικών κέντρων που καθορίζει και τον δομικό τους ρόλο. Συγκεκριμένα, το μεταβατικό μέρος στην έκθεση ξεκινάει με φθογγικό κέντρο αυτό του δεύτερου θέματος στο οποίο ουσιαστικά έχει σκοπό να καταλήξει και μέσω μιας κυκλικής διαδοχής αρμονιών/φθογγικών κέντρων καταλήγει σε αυτό. Ο ρόλος του με αυτήν την φαινομενικά παράδοξη επιλογή φθογγικών κέντρων είναι να οδηγήσει μέσω της κυκλικής διαδοχής από την τροπικότητα στην χρωματικότητα με ολοένα αυξανόμενη ένταση. Αντίθετα, η ανάπτυξη η οποία ξεκινάει από το φθογγικό κέντρο Λαb και μέσω μια κυκλικής διαδοχής φθογγικών κέντρων καταλήγει και πάλι στο Σολ#/Λαb χωρίς να προετοιμάζει την δεσπόζουσα του πρώτου θέματος της επανέκθεσης έχει ως ρόλο να οδηγήσει στην κλιμάκωση και λύση αυτής της έντασης με την ταυτόχρονη επιστροφή στο πρώτο θέμα και την αρχική τονικότητα.

Στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου η συμπληρωματικότητα φθογγικών τάξεων που προσδιορίζει την χρωματικότητα που υπάρχει στο Β τμήμα του και που είναι αποτέλεσμα της χρήσης ενός αριθμού μοτίβων που χρησιμοποιείται φθογγικά αμετάβλητα, ανάγεται εν τέλει και σε συμπληρωματικότητα φθογγικών κέντρων ολόκληρου του δεύτερου μέρους. Αυτό συμβαίνει καθώς στο Β τμήμα του μέρους χρησιμοποιούνται ως φθογγικά κέντρα οι 6 από τους 7 φθόγγους της διατονικής κλίμακας του Ντο με εξαίρεση το Ντο, το οποίο αντιθέτως καθίσταται κύριο φθογγικό κέντρο στα τμήματα Α και Α’.

Μια τελευταία παρατήρηση όσον αφορά τα φθογγικά κέντρα και τους τρόπους που χρησιμοποιούνται σε σχέση με την δομή του έργου είναι η ανάδειξη της σημασίας του φθογγικού κέντρου Μι και του Μιξολύδιου ως κύριου τρόπου του έργου. Εκτός από το πρώτο μέρος το οποίο είναι αναμφίβολα σε Μι Μιξολύδιο τρόπο, το τρίτο μέρος έχει επίσης φθογγικό κέντρο το Μι στα Α τμήματά του. Δεν είναι ποτέ σίγουρο όμως ποιος τρόπος χρησιμοποιείται μιας και ο Bartók εμφανίζει

τις βαθμίδες άλλες φορές αλλοιωμένες, άλλες φορές φυσικές, παραπέμποντας μια στον Ιωνικό, μια στον Μιξολύδιο, στον Δώριο κ.ο.κ. Παρά το γεγονός ότι στο μέρος αυτό γίνεται ευρεία χρήση του προσαγωγέα στις πτώσεις ανεξαρτήτως του τρόπου που βρίσκεται κάθε φορά, η τελική πτώση του μέρους και κατ' επέκτασιν όλου του έργου γίνεται με χαμηλωμένη 7η, ολοκληρώνεται δηλαδή με Μι Μιξολύδιο τρόπο. Ακόμα και στα τμήματα που βρίσκονται σε άλλο φθογγικό κέντρο (Β και Γ τμήμα), το Μι παρόλο που δεν αποκτά ποτέ ρόλο φθογγικού κέντρου, δεν χάνεται ποτέ από την μουσική επιφάνεια και αποκτά λειτουργικό ρόλο στα επεισόδια. Όσον αφορά το δεύτερο μέρος, παρότι βρίσκεται σε φθογγικό κέντρο Ντο και αξιοποιεί διατονικούς τρόπους και τετρατονικές κλίμακες, παρατηρείται μια ιδιαίτερη μεταχείριση του φθογγικού κέντρου Μι. Εμφανίζεται ως Μι Μιξολύδιος και όχι τετρατονική από Μι ή Μι Φρύγιος τρόπος όπως θα έπρεπε σύμφωνα και με την επιλογή των υπόλοιπων φθογγικών κέντρων. Συνεπώς, ο Bartók δείχνει μια διάθεση ανάδειξης του φθογγικού κέντρου Μι και συνεπώς η επιλογή του Μι Μιξολύδιου να διατρέχει όλο το έργο αποτελεί βασικό παράγοντα συνοχής της δομής του έργου.

Παρ' όλο που ένα μεγάλο μέρος της κάθετης αρμονικής γραφής αφορά σε τριαδικές (τριτόδμητες, δηλαδή σχηματισμένες από υπερτιθέμενες τρίτες) συγχορδίες, σε γενικές γραμμές αυτή είναι μη λειτουργική, η σύνδεση συγχορδιών δηλαδή δεν υπόκειται στους κλασικούς κανόνες της αρμονίας, κάτι που είναι πολύ χαρακτηριστικό της νεοτονικής αρμονίας. Ωστόσο έχει μεγάλο ενδιαφέρον η προσέγγιση του Bartók όσον αφορά στον τρόπο που μεταχειρίζεται τις πτώσεις στο κάθε μέρος. Σε όλο το έργο ανεξαρτήτως του ότι η αρμονία βασίζεται σε τρόπους οι πτώσεις σε μεγάλο βαθμό γίνονται κατά τα κλασικά πρότυπα δεσπόζουσας-τονικής, κυρίως στις σημαντικές δομικές μεταβάσεις. Παράλληλα χρησιμοποιεί και τον πιο προσωπικό χρωματικό τρόπο πτώσης, όπου μετακινείται ημιτονιακά από την μία συγχορδία στην άλλη ή από ένα φθογγικό κέντρο στο άλλο (για παράδειγμα Μιb/Μι). Το δεύτερο μέρος του έργου που είναι το πιο τροπικό από θέμα χαρακτήρα (Α και Α' τμήμα = chorale, Β τμήμα = night music) χρησιμοποιεί διατονικές πτώσεις ανάλογα με τον τρόπο που χρησιμοποιείται κάθε φορά. Το τρίτο μέρος δε χρησιμοποιεί τις κλασικές πτώσεις δεσπόζουσας-τονικής της αρμονίας κατά κόρον καθιστώντας το ως το πιο 'κλασικό' μέρος του έργου.

Έχοντας αναφερθεί στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας της ανάλυσης στον λόγο για τον οποίο μια σενκεριανή ανάλυση δεν θα ήταν βοηθητική σε ένα μετατονικό έργο, ωστόσο εξαιτίας του ότι ο Bartók διατηρεί τα στοιχειώδη τονικά κέντρα και αρμονικές λειτουργίες, ο Wilson[76] υποστηρίζει ότι αυτά μπορούν να θεωρηθούν ιεραρχικές δομές και ως εκ τούτου να παρέχουν πληροφορίες σχετικά με την μακροδομή του έργου. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι η προεκτασιακή λογική αυτού του είδους της ανάλυσης στα μετατονικά έργα μπορεί να φτάσει μόνο μέχρι το μεσαίο επίπεδο (αυτό δηλαδή πριν την εξαγωγή της *Ursatz*), παρατηρούμε στο κοντσέρτο και κυρίως στα μέρη που χαρακτηρίζονται από κάθετη αρμονική γραφή να προεκτείνονται δομικοί φθόγγοι, μείζονος σημασίας για το μέρος. Για παράδειγμα, στο πρώτο μέρος, στο πρώτο θέμα της έκθεσης το πρώτο οκτάμετρο αποτελεί μια προέκταση του κύριου φθογγικού κέντρου Μι, ενώ το δεύτερο μια προέκταση της δεσπόζουσας του. Επομένως όλο το πρώτο θέμα αποτελεί ουσιαστικά μια μετακίνηση από την τονική στην δεσπόζουσα. Με την προέκταση δομικών φθόγγων και σε άλλα τμήματα του έργου, κυρίως θέματα, καταληκτικά τμήματα ή ακόμα και στην coda, ενισχύεται ο λειτουργικός ρόλος τους και γίνεται πιο συμπαγής η δομή τους.

Τέλος, οφείλουμε να αναφερθούμε στους τρόπους με τους οποίους ο Bartók δημιουργεί την μουσική υφή του έργου καθώς και την φωνοδήγηση (voice-leading) ως παράγοντες οι οποίοι από κοινού εξασφαλίζουν δομική συνοχή στο έργο. Εκτός από την διαφοροποίηση των διάφορων τμημάτων του έργου με βάση άλλοτε την κάθετη αρμονική γραφή και άλλοτε την οριζόντια αντιστικτική γραφή (αντίθεση που φαίνεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στα τμήματα του τρίτου μέρους του κοντσέρτου), σημαντικό ρόλο στην δημιουργία μουσικής υφής παίζει η πύκνωση και αραίωση της μουσικής υφής. Με μια γενικευμένη λιτότητα και απλότητα στο έργο που φαίνεται κυρίως από την ενορχήστρωση, τους διπλασιασμούς των μελωδικών γραμμών και την παράλληλη κίνηση, η πύκνωση της μουσικής υφής ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την κλιμάκωση του εκάστοτε μέρους, παίζοντας κατ' αυτό τον τρόπο ουσιώδη ρόλο στην δομική οργάνωση του έργου. Η δε κλιμάκωση ενισχύεται εκτός από δομικά στοιχεία και από την αρμονική γλώσσα που την συνοδεύει (για παράδειγμα σταδιακή χρήση χρωματικότητας, επέκταση φθογγικού υλικού, κ.ά.). Αναφορικά με την φωνοδήγηση, έχει αναφερθεί προηγουμένως ότι παρότι η κάθετη αρμονική

[76] Walker, 'Examination', 67.

γραφή του Bartók στο έργο είναι κατά κύριο λόγο τριαδική, εντούτοις η αρμονία δεν έχει απαραίτητα λειτουργικό ρόλο. Η μελωδία άλλες φορές εναρμονίζεται με αντιστικτικές παράλληλες συγχορδίες, χρωματική κίνηση που βασίζεται σε αντιστικτικές συγχορδίες, ή ακόμα και με απλούς διπλασιασμούς. Ο χειρισμός της όμως έχει σημασία για την διάρθρωση της δομής, όπως φαίνεται για παράδειγμα στο πρώτο μέρος του έργου όπου το πρώτο θέμα της έκθεσης διαφοροποιείται από το πρώτο θέμα της επανέκθεσης με την προσθήκη μιας ακόμη μελωδικής γραμμής στον ήδη υπάρχων διπλασιασμό της γραμμής του θέματος.

Κλείνοντας, μπορούμε να πούμε ότι ο Bartók στο Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο χρησιμοποιεί μια αρμονική γλώσσα η οποία παρόλο που προκύπτει από την προσωπική του θεώρηση περί τροπικότητας και χρωματικότητας έτσι όπως εξελίχτηκε στην διάρκεια της συνθετικής του καριέρας, εντούτοις στο συγκεκριμένο έργο κλίνει πιο πολύ προς μια νεοτονική προσέγγιση. Η αλληλοσυσχέτιση της μάλιστα με την μορφή των μερών του έργου προδίδει μια εσκεμμένη στιλιστική αλλαγή προς την απλότητα, γεγονός για το οποίο θα μπορούσε να εκληφθεί το έργο ως νεοκλασικό. Με αφορμή λοιπόν την συγκεκριμένη εργασία, η μελέτη της αρμονικής γλώσσας στο Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο του Bartók και η μεθοδολογία ανάλυσης που χρησιμοποιήθηκε στο συγκεκριμένο έργο θα μπορούσε να αποτελέσει εργαλείο μελέτης και ανάλυσης και για τα υπόλοιπα έργα της αμερικανικής περιόδου που μοιράζονται την ίδια στιλιστική απλότητα και διαφάνεια.

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Antokoletz, Elliott. *The Music of Bela Bartók.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

Bailey, Amanda, ed. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Bartók, Béla. *Béla Bartók Essays.* Edited by Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976.

Bartók, Béla. *Concerto No.3 for Piano and Orchestra, BB127*. London: Boosey & Hawkes, Inc: 1945.

Bartók, Béla. *Concerto No.3 for Piano and Orchestra, BB127*. Arranged for two pianos by Matyas Seiber. London: Boosey & Hawkes, Inc: 1945.

Chapman, Ernest. "Béla Bartók: An Estimate and an Appreciation." *Tempo* 13 (1945): 2-6. Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/944386>.

Cole, Malcolm S.. "Rondo." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 15/6/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23787>

Gillies, Malcolm. "Bartók, Béla." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 5/6/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686pg9>.

Harley, Maria Anna. "Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3." *Tempo* 189 (1994): 8-16.

Hutchings, Arthur, et al. "Concerto." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 3/6/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40737>.

Hyde, Martha M. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music." *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996): 200-35.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.* New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

Nixon, Paul. "Hora lunga." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 5/6/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13339>.

Schneider, David E. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. California: University of California Press, 2006.

Somfai, László. *Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources.* California: University of California Press, 1996.

Stevens, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók.* Oxford: Clarendon Press, 1996.

Stewart, Alice T. "The Three Piano Concertos of Béla Bartók." Master of Music thesis, Texas Tech University, 1973.

Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory.* New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2005.

Straus, Joseph N. "The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music." *Journal of Music Theory* 31/1 (1987): 1-21.

Suchoff, Benjamin. "Some Observations on Bartók's Third Piano Concerto." *Tempo*, 65 (1963): 8.
Ανάκτηση από <http://www.jstor.org/stable/944151>

Szentkirályi, András. "Some Aspects of Béla Bartók's Compositional Techniques." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, no. 1/4 (1978): 158.

Waldbauer, Ivan F. "Polymodal Chromaticism and Tonal Plan in the First of Bartók's Six Dances in Bulgarian Rhythm." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 32, no. 1/4 (1990): 241-62.

Walker, David R. 'Bartók Analysis: A Critical Examination and Application.' Master of Music, McMaster University, 1996.

Webster, James. "Sonata form." *Grove Music Online*. Ανάκτηση 5/6/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>.

Williams, Kent. *Theories and Analyses of Twentieth-Century Music.* Harcourt Brace & Company, 1996.

ΛΗΜΜΑΤΑ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΥ ΛΕΞΙΚΟΥ

"Dirge." *The Oxford Dictionary of Music*. Ed. M. Kennedy. Ανάκτηση 10/6/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e2982>.

"Rondo." *The Oxford Dictionary of Music*. Ed. M. Kennedy. Ανάκτηση 7/7/2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e8663>.

6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παρτιτούρα του Τρίτου Κοντσέρτου για πιάνο του Belá Bartók σε μεταγραφή για δύο πιάνα από τον Matyas Seiber, στην οποία έχουν προστεθεί αναλυτικά σχόλια και σύμβολα από την συγγραφέα της παρούσας εργασίας.

КОНЦЕРТ № 3
для фортепиано с оркестром

CONCERTO No. 3
for Piano and Orchestra

Редакция А. Мндоянца
Edited by A. Mndoyants
Переложение для двух фортепиано М. Шайбера
Arranged for two pianos by M. Sejber

ΕΚΘΕΣΗ

Πρώτο θέμα

MI

Б. БАРТОК
B. BARTÓK
(1881—1945)

I

The Library of www.piano.ru

Фортепиано
(Piano I)

Allegretto (♩=69-76)

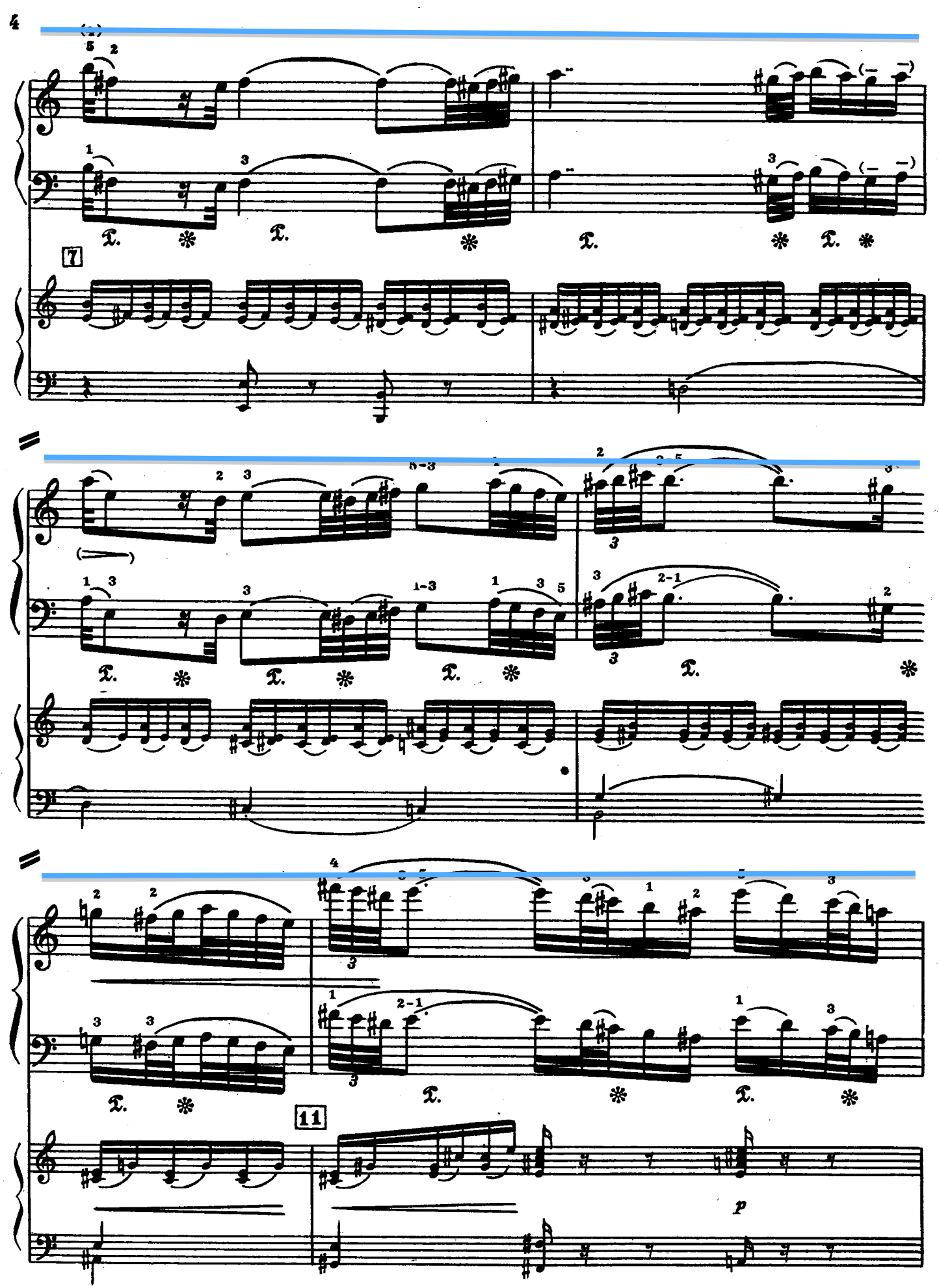
Оркестр
(Piano II)

Allegretto (♩=69 - 76)

p V-ni

Timp.

V-c.
C-b.
pizz.


7
11
p

επέκταση θέματος

Ob.

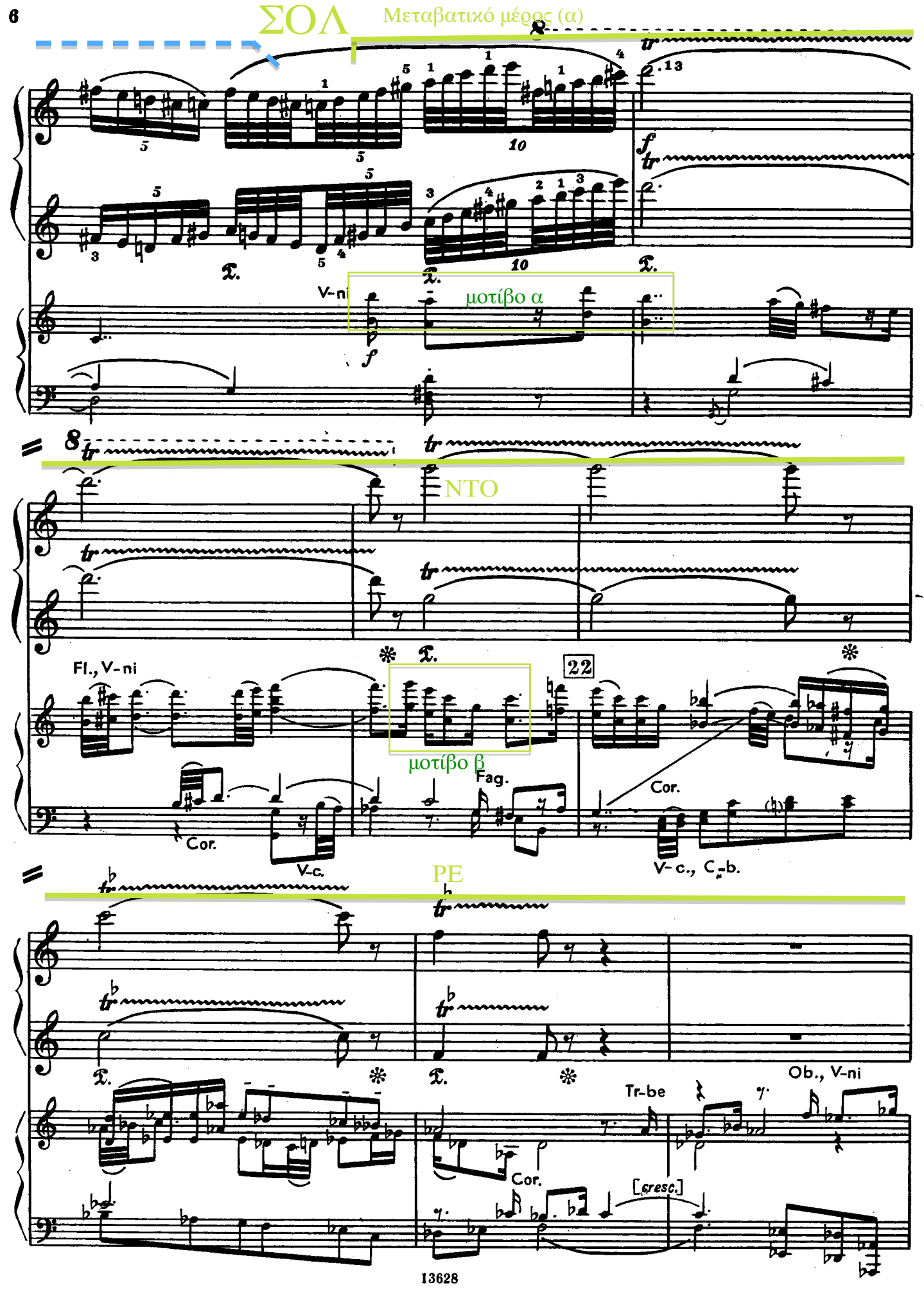
dim.

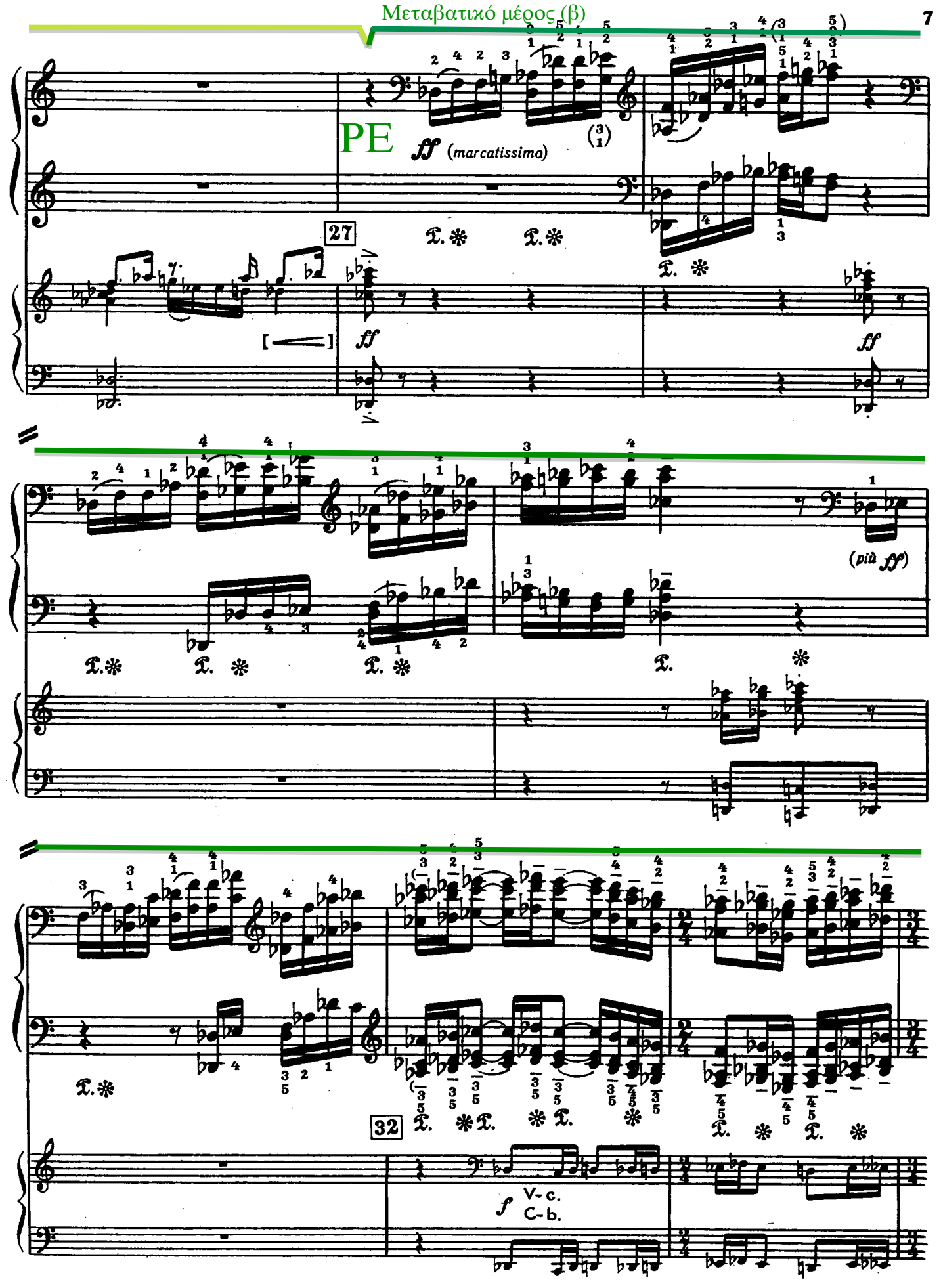
p *cresc.*

Ob.

17

p cresc.


ΣΟΛ
Μεταβατικό μέρος (α)
V-ni
μοτίβο α
NTO
Fl., V-ni
22
μοτίβο β
Fag.
Cor.
V-c.
V-c., C-b.
PE
Tr-be
Ob., V-ni
[gresc.]


PE
ff (marcatissimo)
27
ff
ff
(più ff)
32
f
V-c.
C-b.

ΣΙb

f

mf

V-ni

pizz.

μοτίβο γ

pizz.

MIb

ff

(simile)

Archi

f

Timp.

p

(poco legato)

p

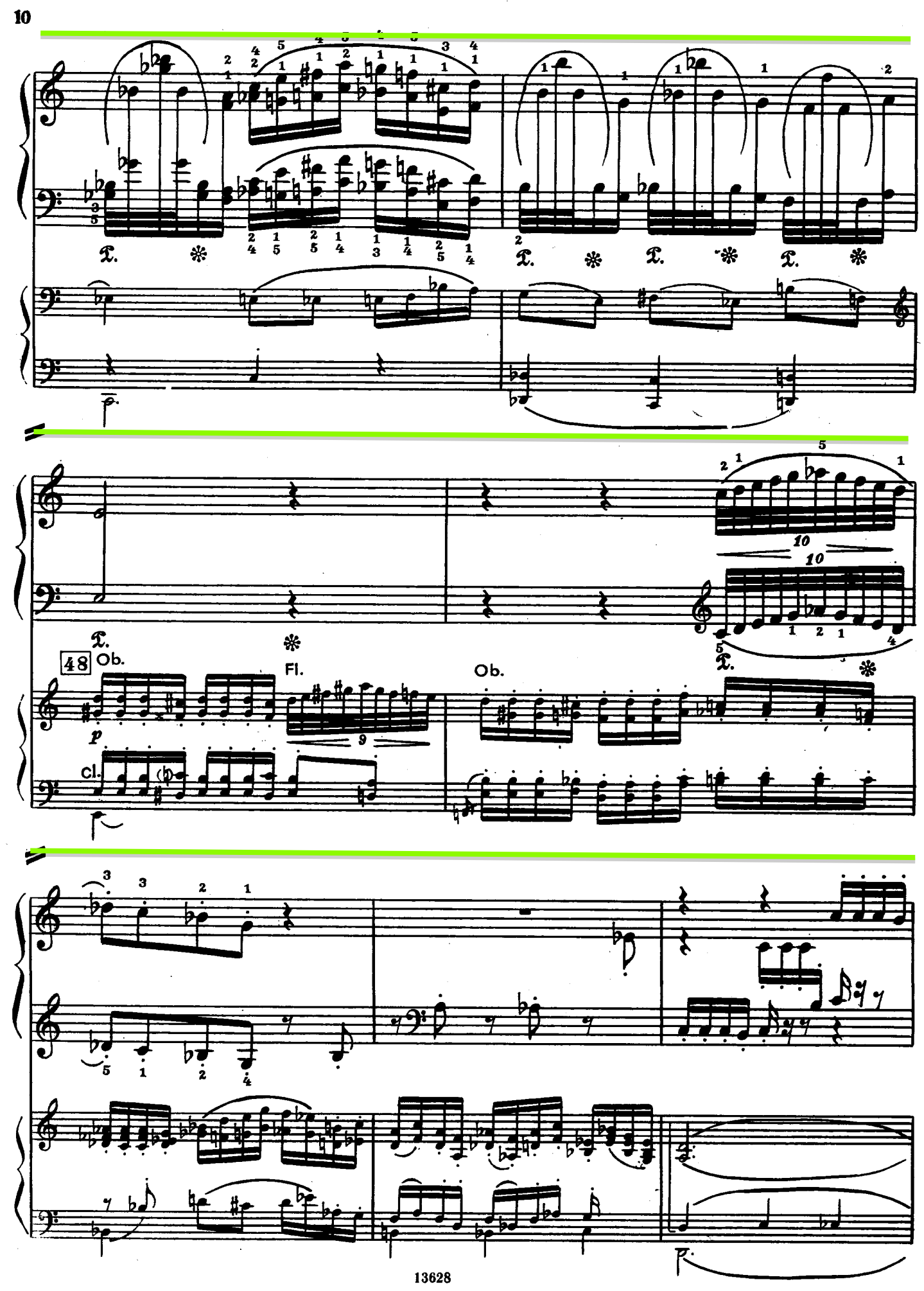
40

Μεταβατικό μέρος (γ) MI

grazioso

V-le

p


48
Ob.
Fl.
Ob.
Cl.

Δεύτερο θέμα

p scherzando

54

ΣΟΛ

(Tamb.)

Cl.

mp

58

mf

(p)

mf

Cor.

(mf)

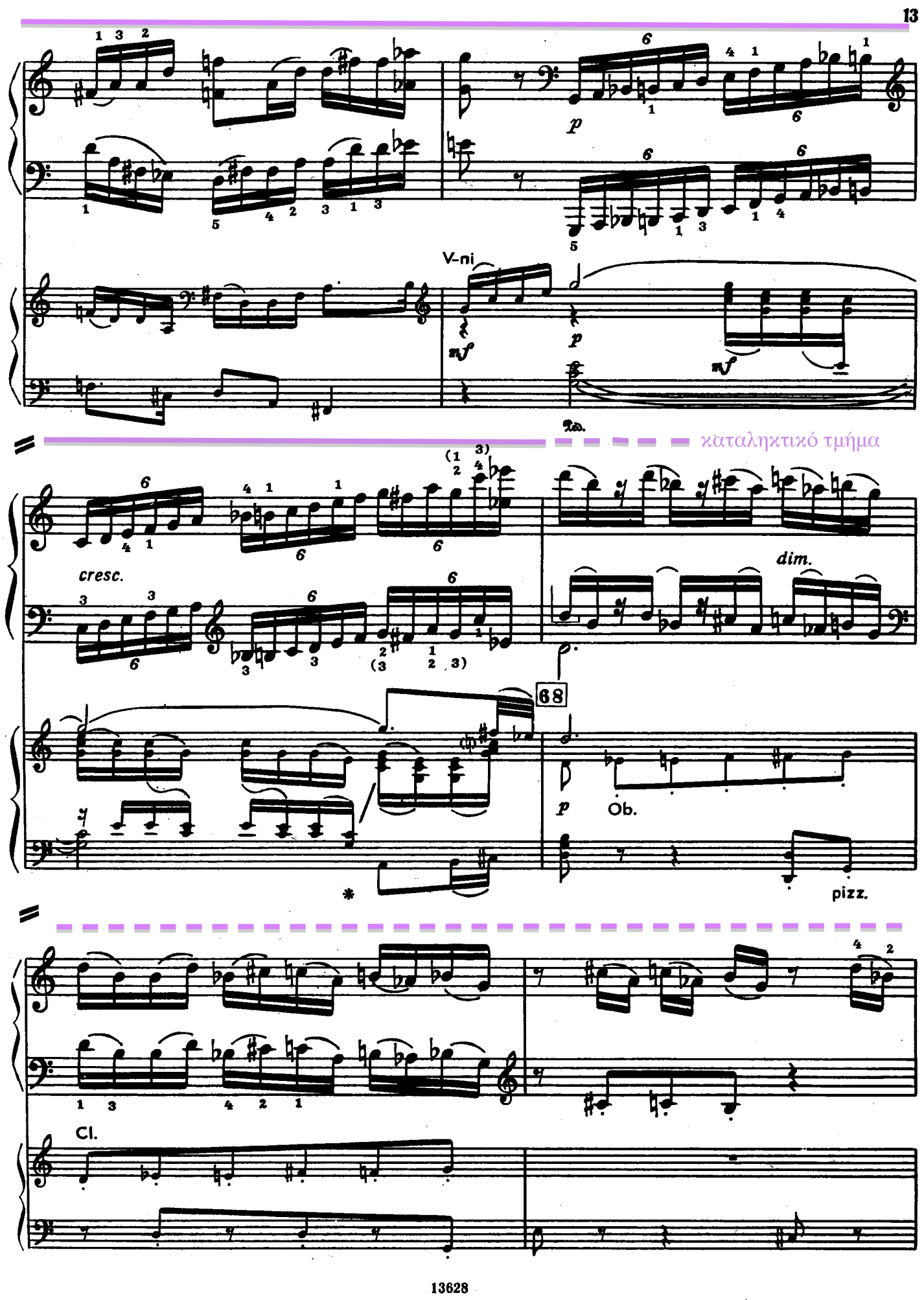
f

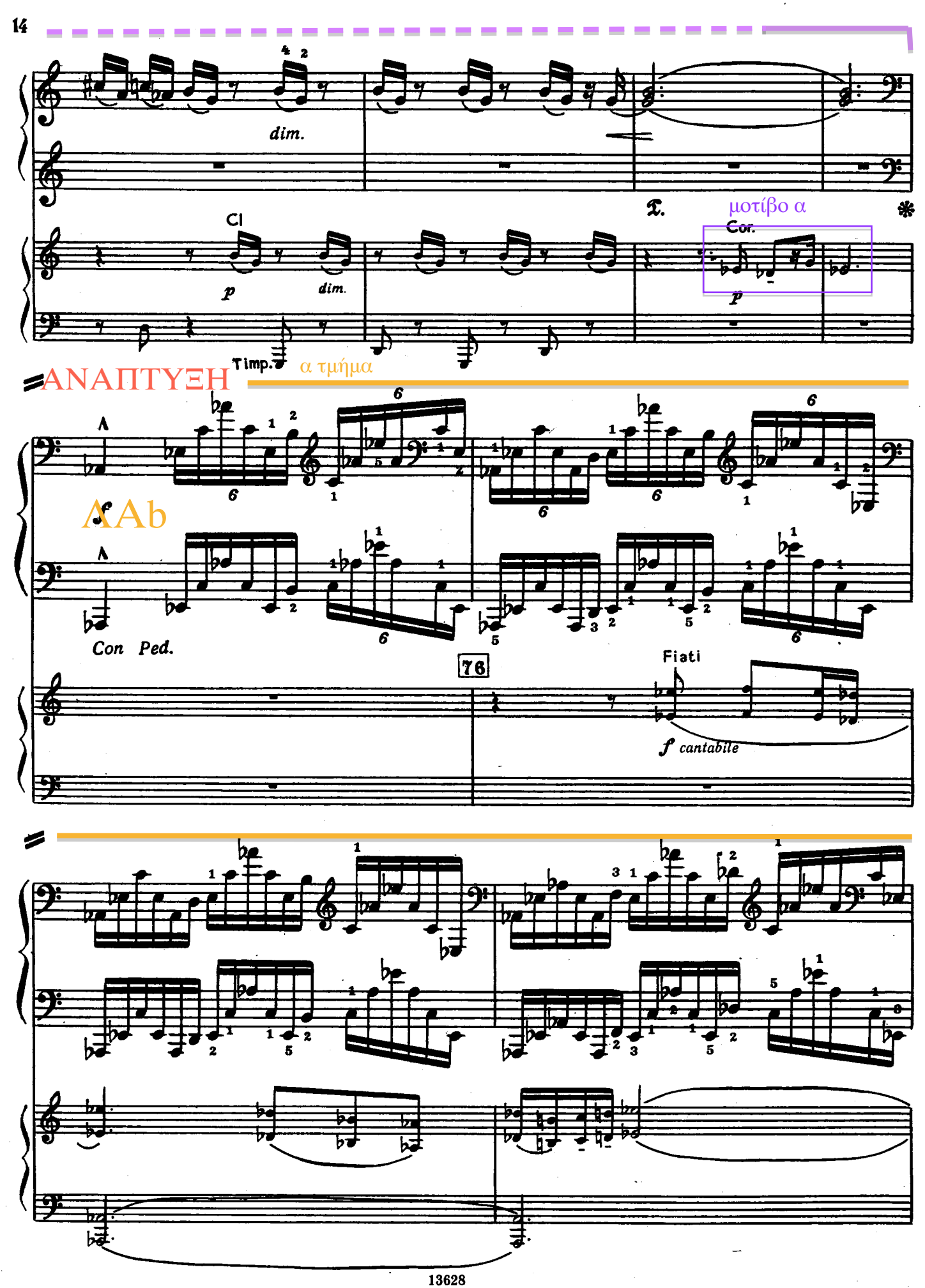
62

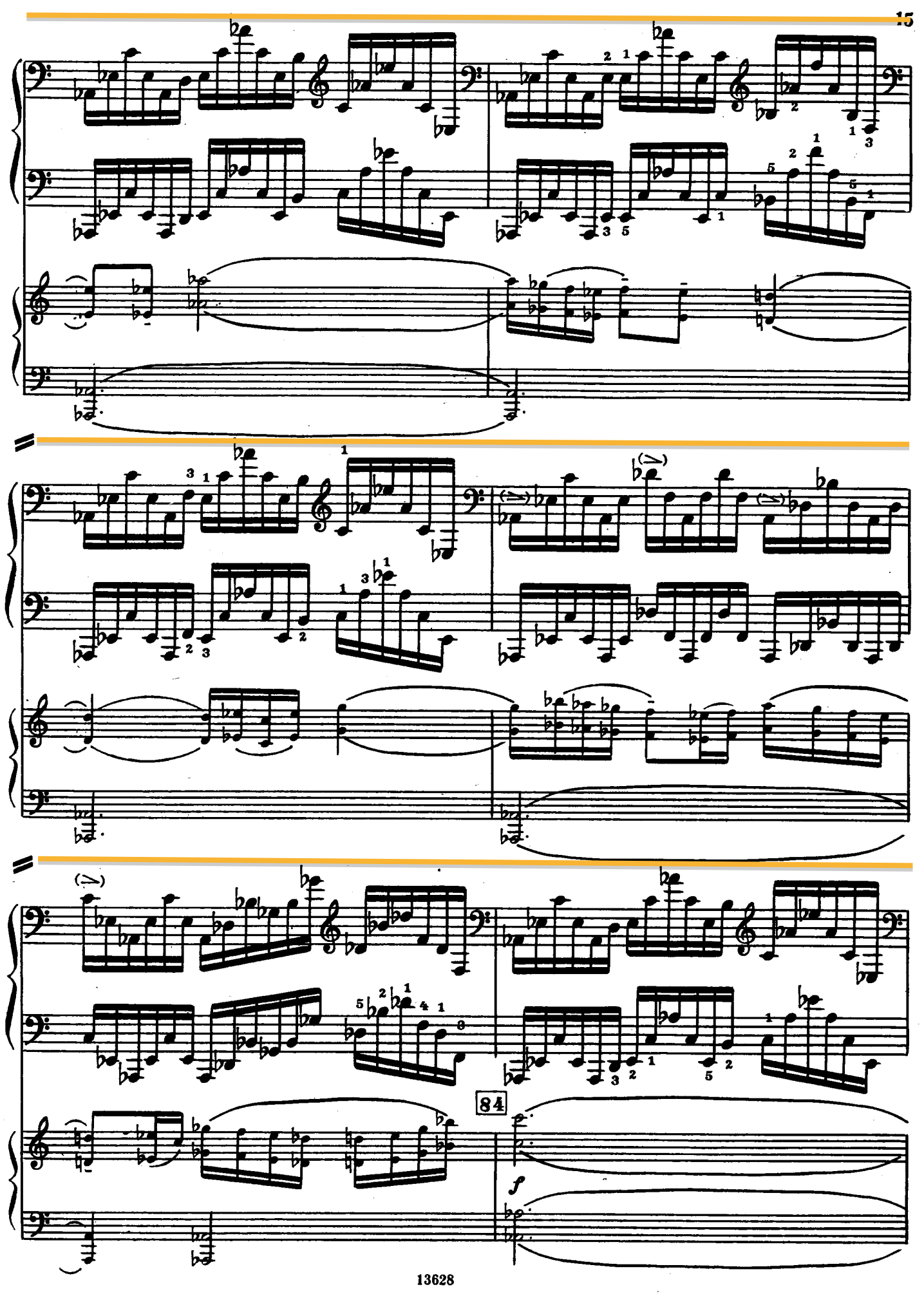
μοτίβο β

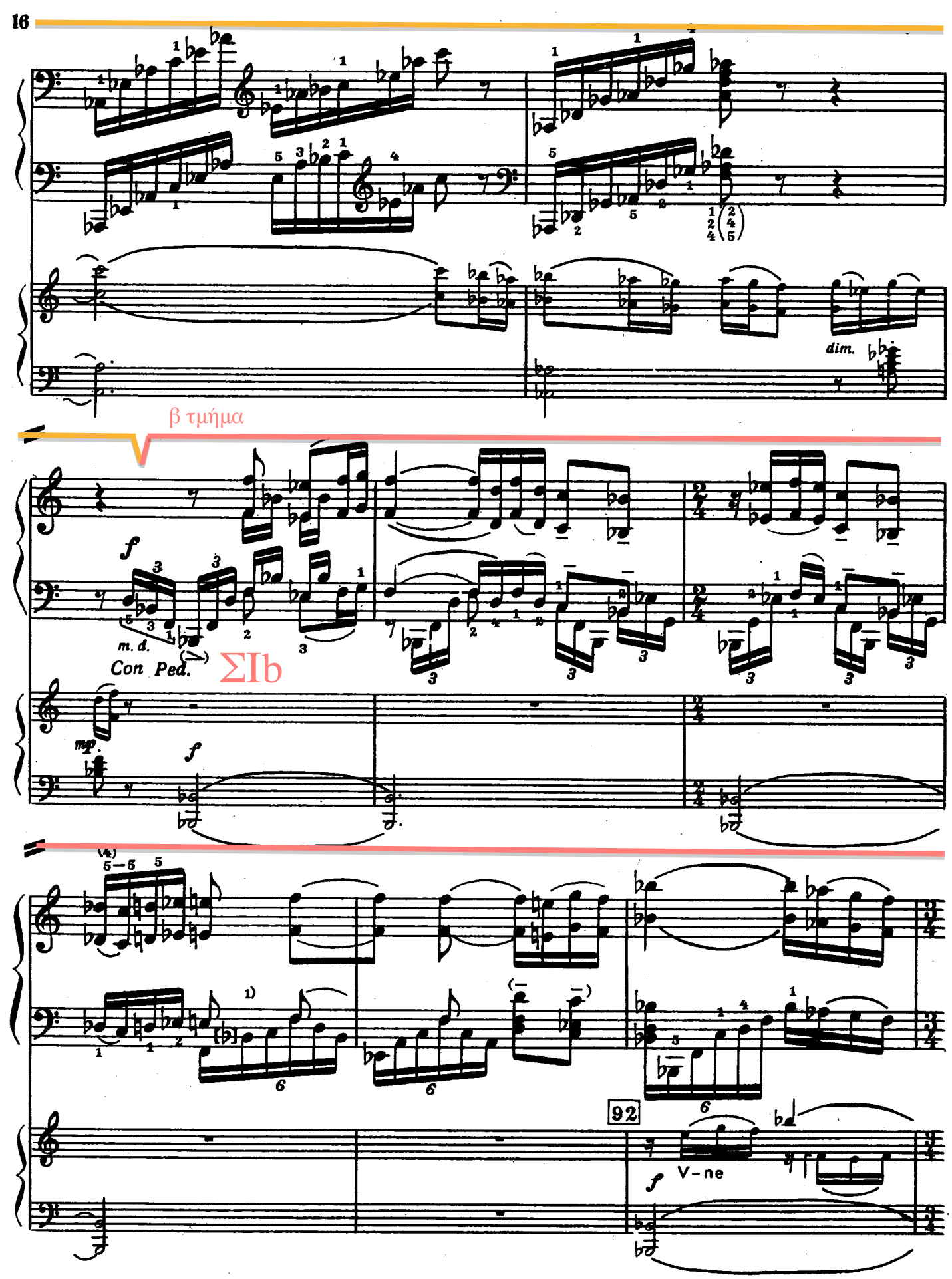
f

Archi

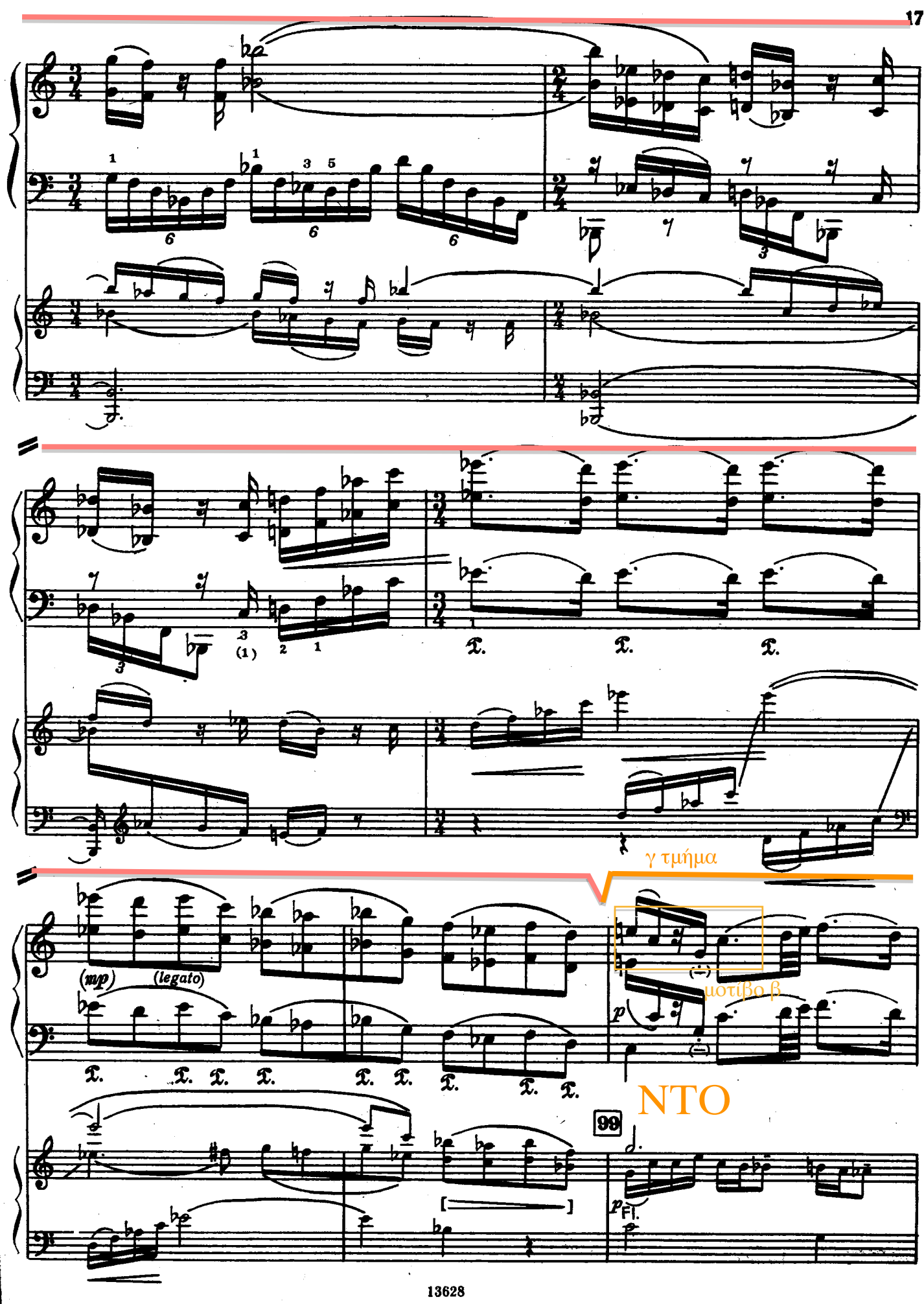

p
V-ni
mf
p
mf
καταληκτικό τμήμα
cresc.
dim.
68
p
Ob.
pizz.
Cl.

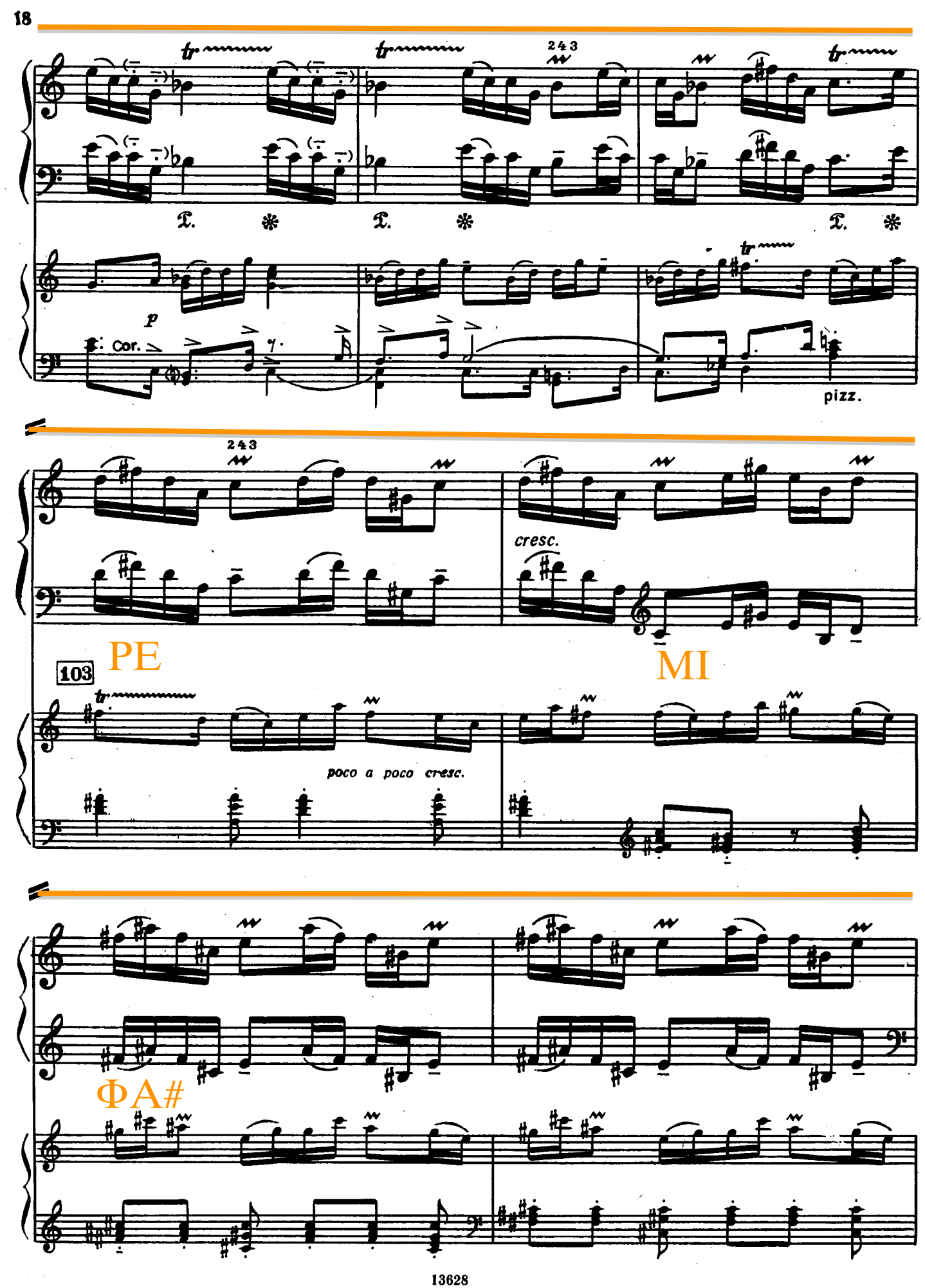

dim.
Cl
p
dim.
Timp.
Cor.
μοτίβο α
p
ΑΝΑΠΤΥΞΗ
α τμήμα
ΑΑb
Con Ped.
76
Fiati
f cantabile

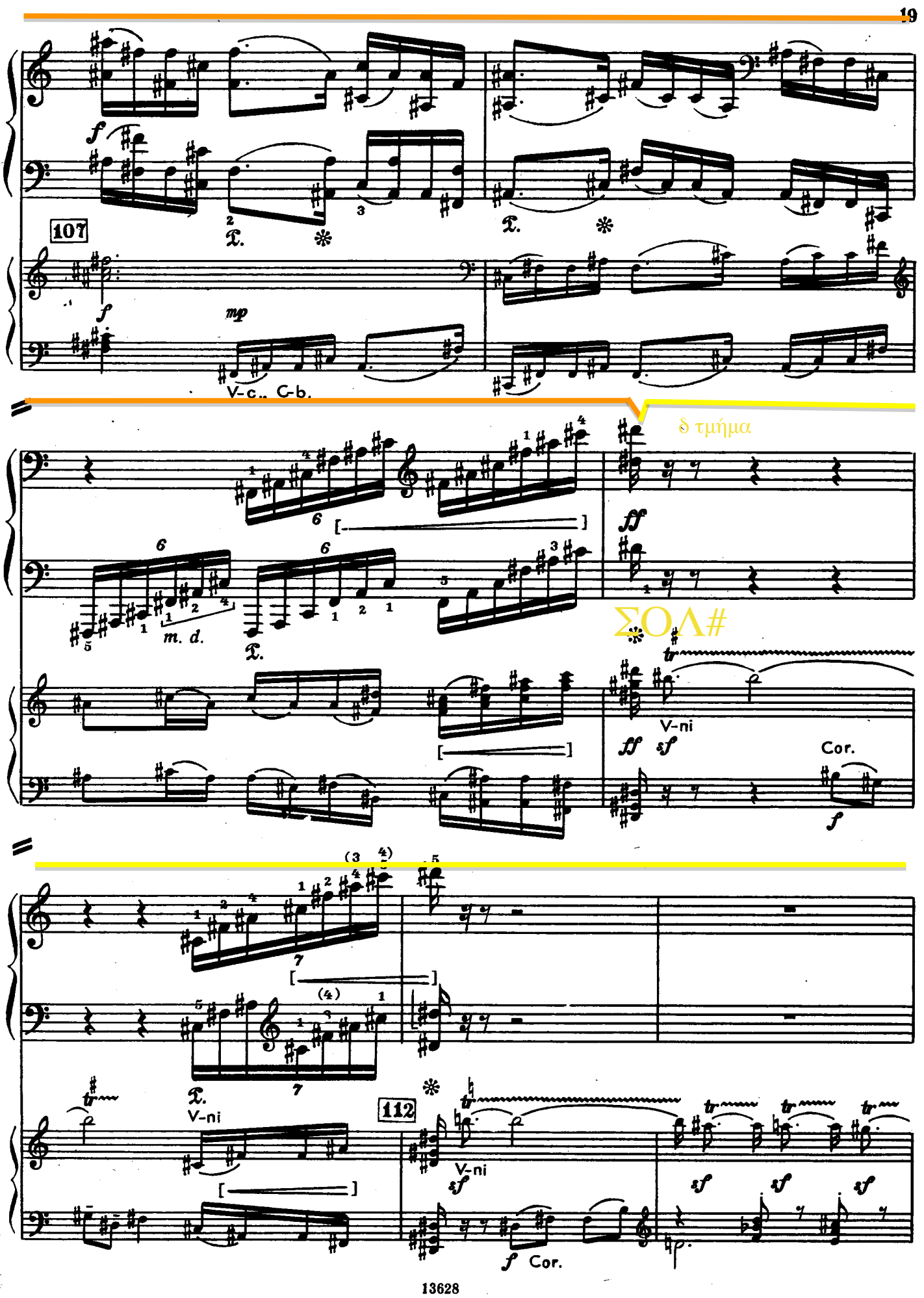

84
f

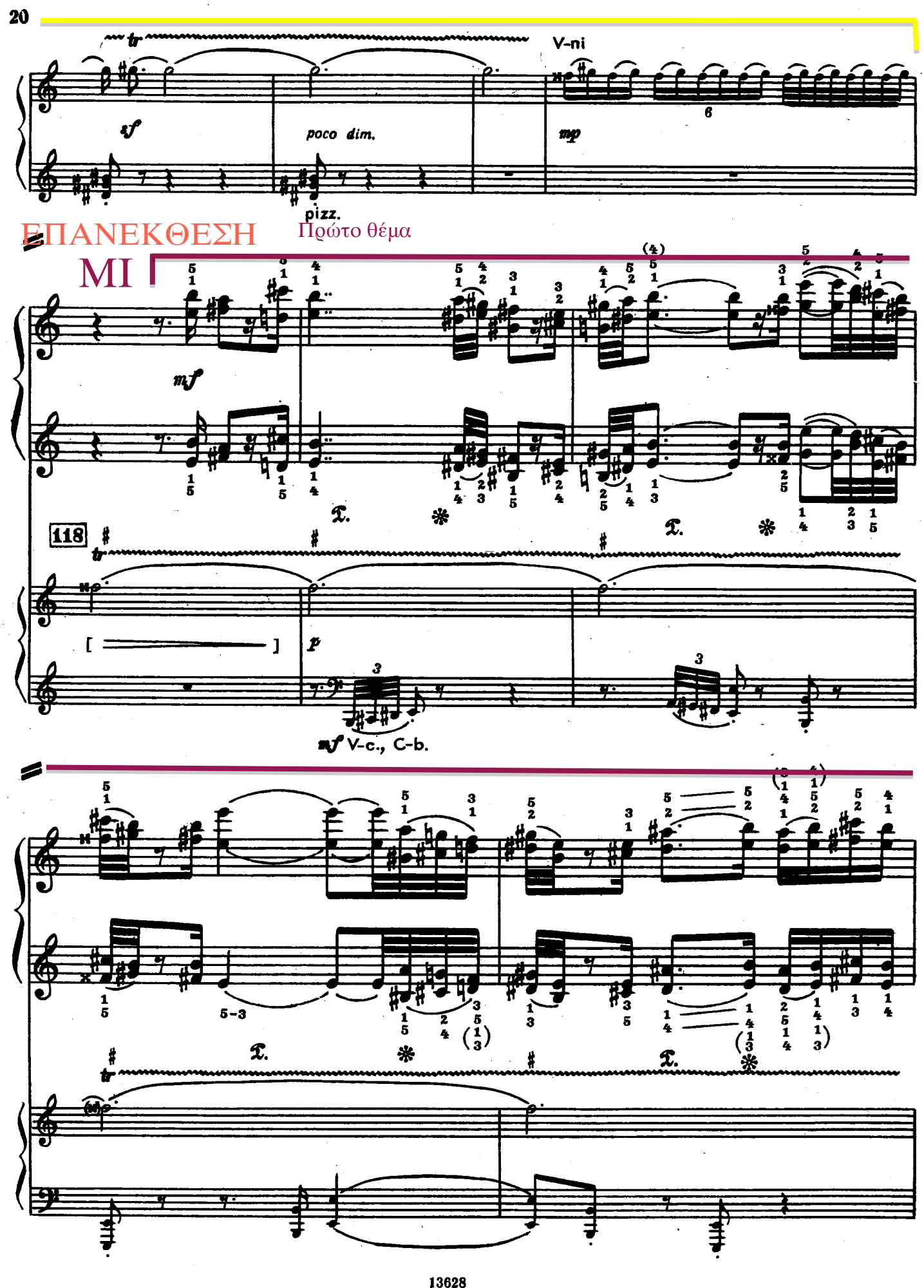


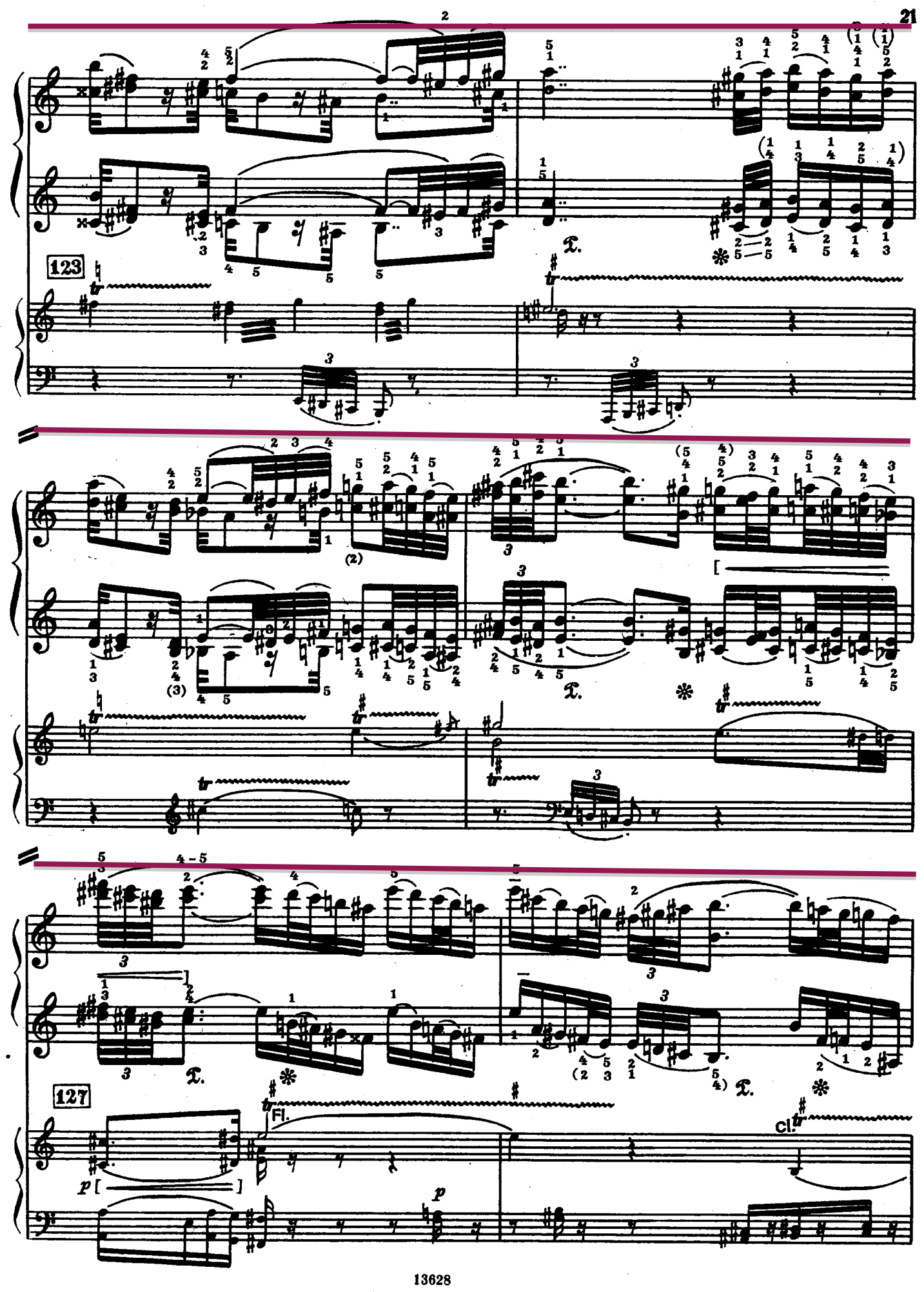
[1] В партитуре здесь *си*. Бемоль добавлен, по-видимому, редактором издания клавира.
Full score: B (natural); the natural sign must have been added by the editor of the two-piano score.

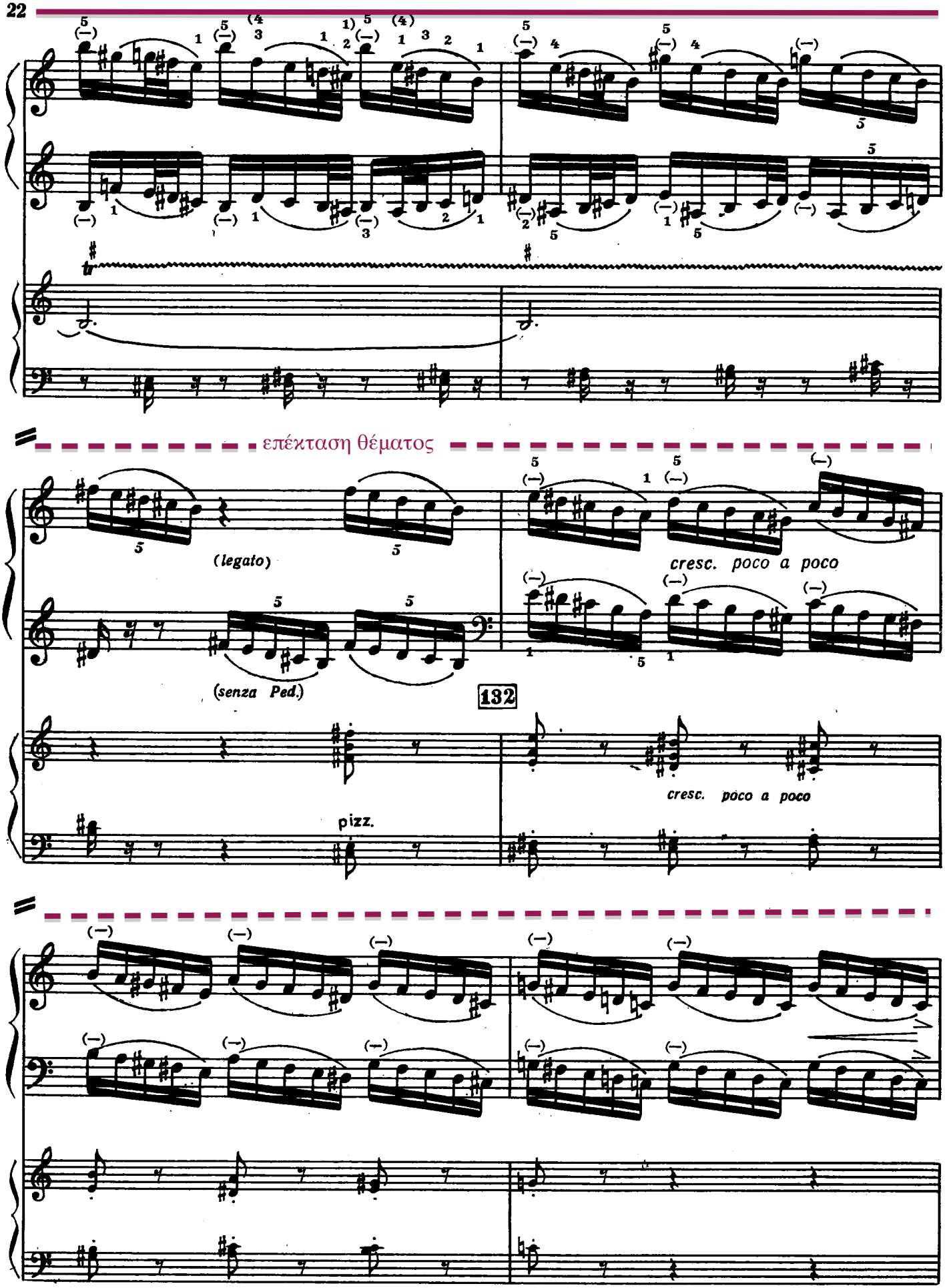

γ τμήμα
μοτίβο β
NTO
(mp)
(legato)
p
99
p
Fl.

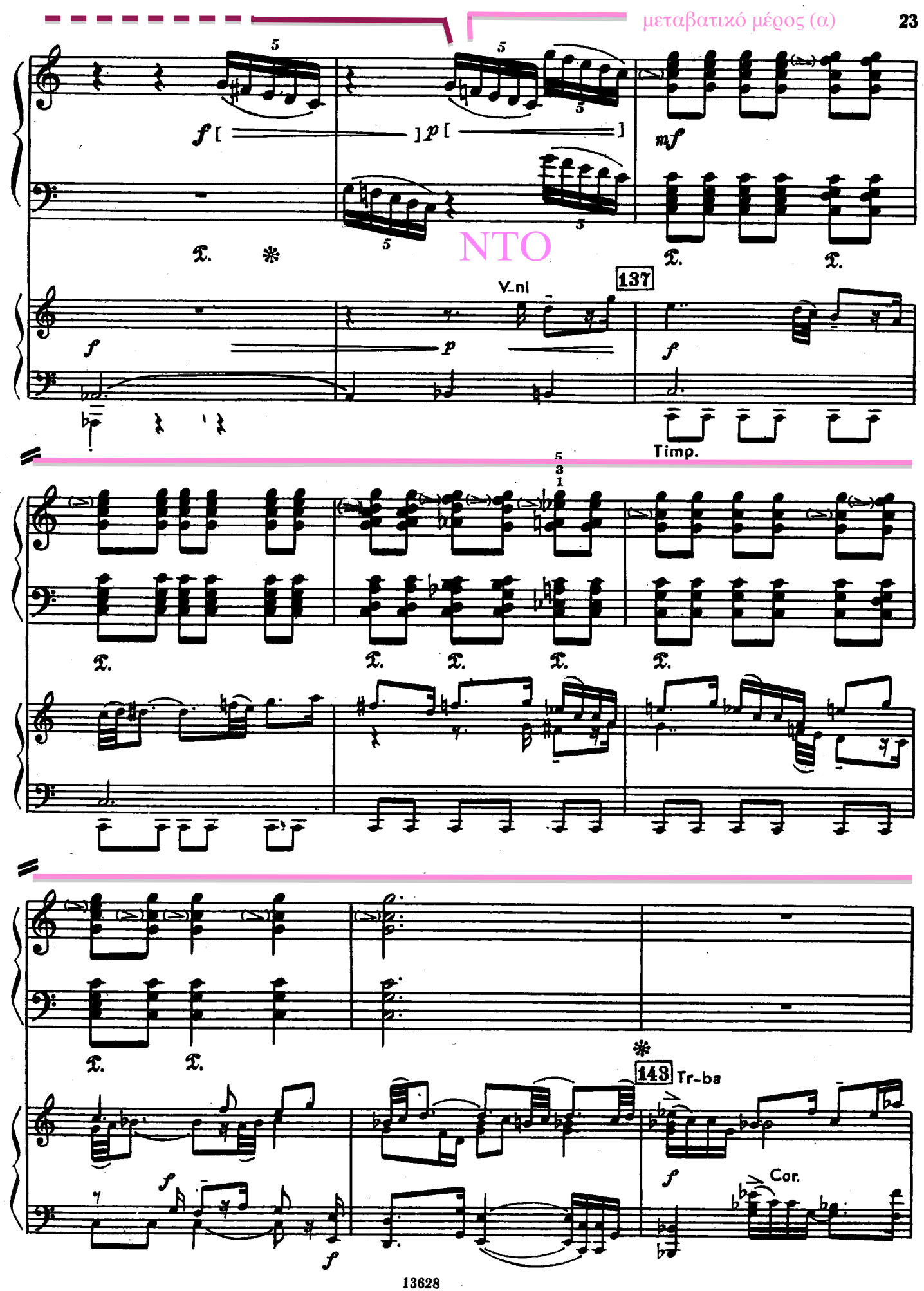

tr
243
p
Cor.
pizz.
cresc.
PE
MI
103
poco a poco cresc.
ФА#


107
f
mp
V-c., C-b.
δ τμήμα
ff
m. d.
V-ni
Cor.
112
V-ni
Cor.

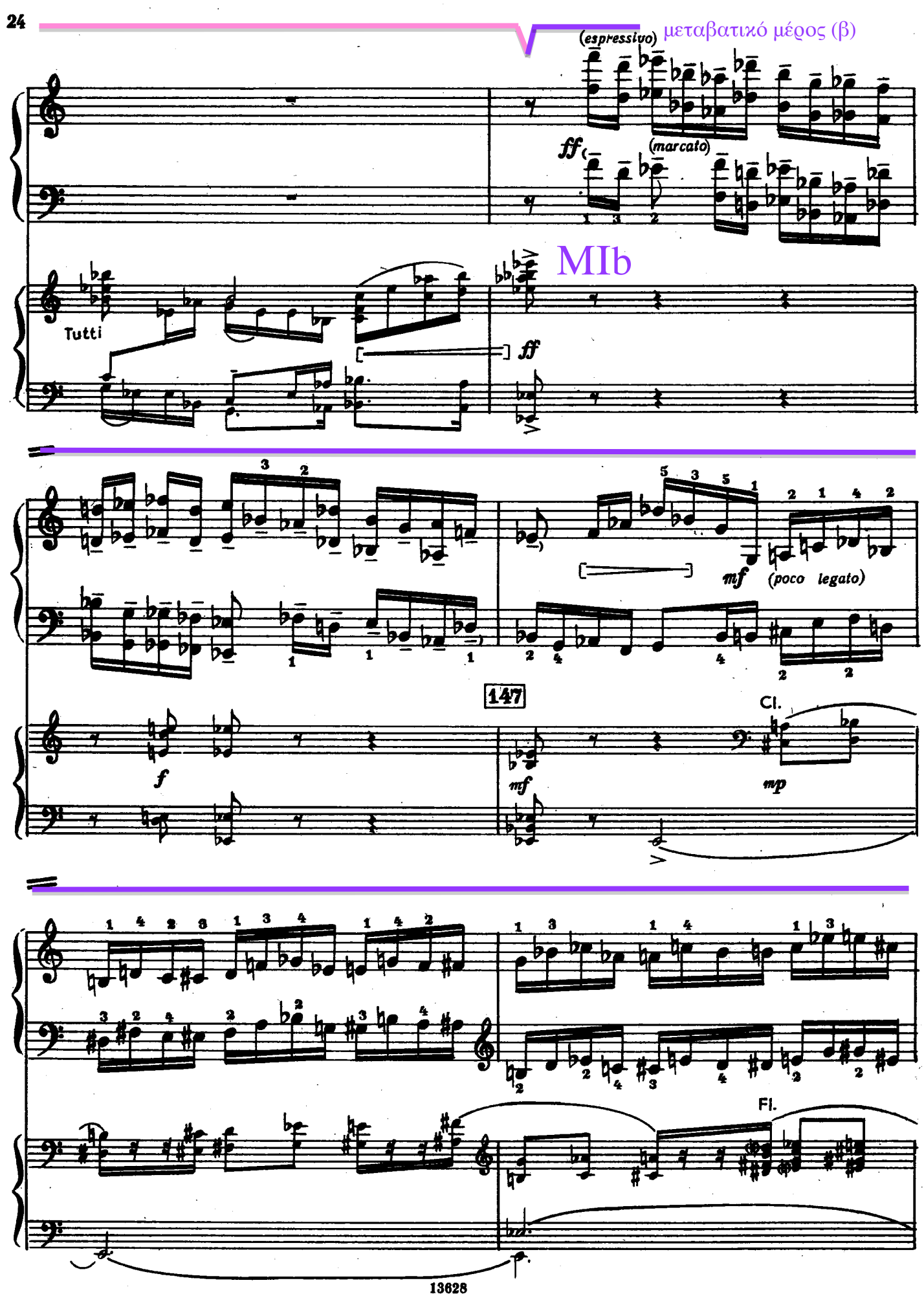

V-ni
sf
poco dim.
mp
pizz.
ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ
Πρώτο θέμα
MI
mf
118
p
mf V-c., C-b.

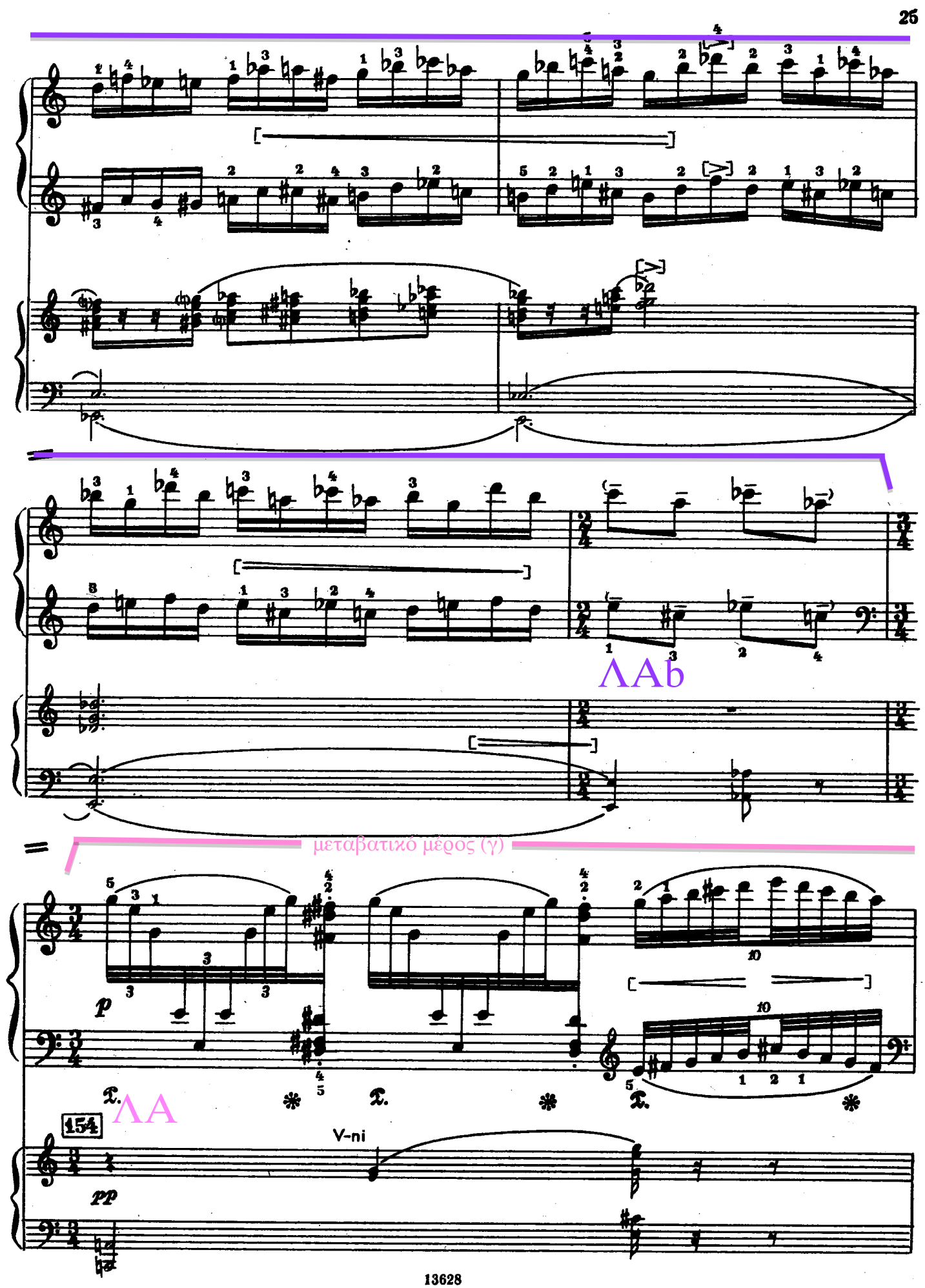

123
127
Fl.
Cl.

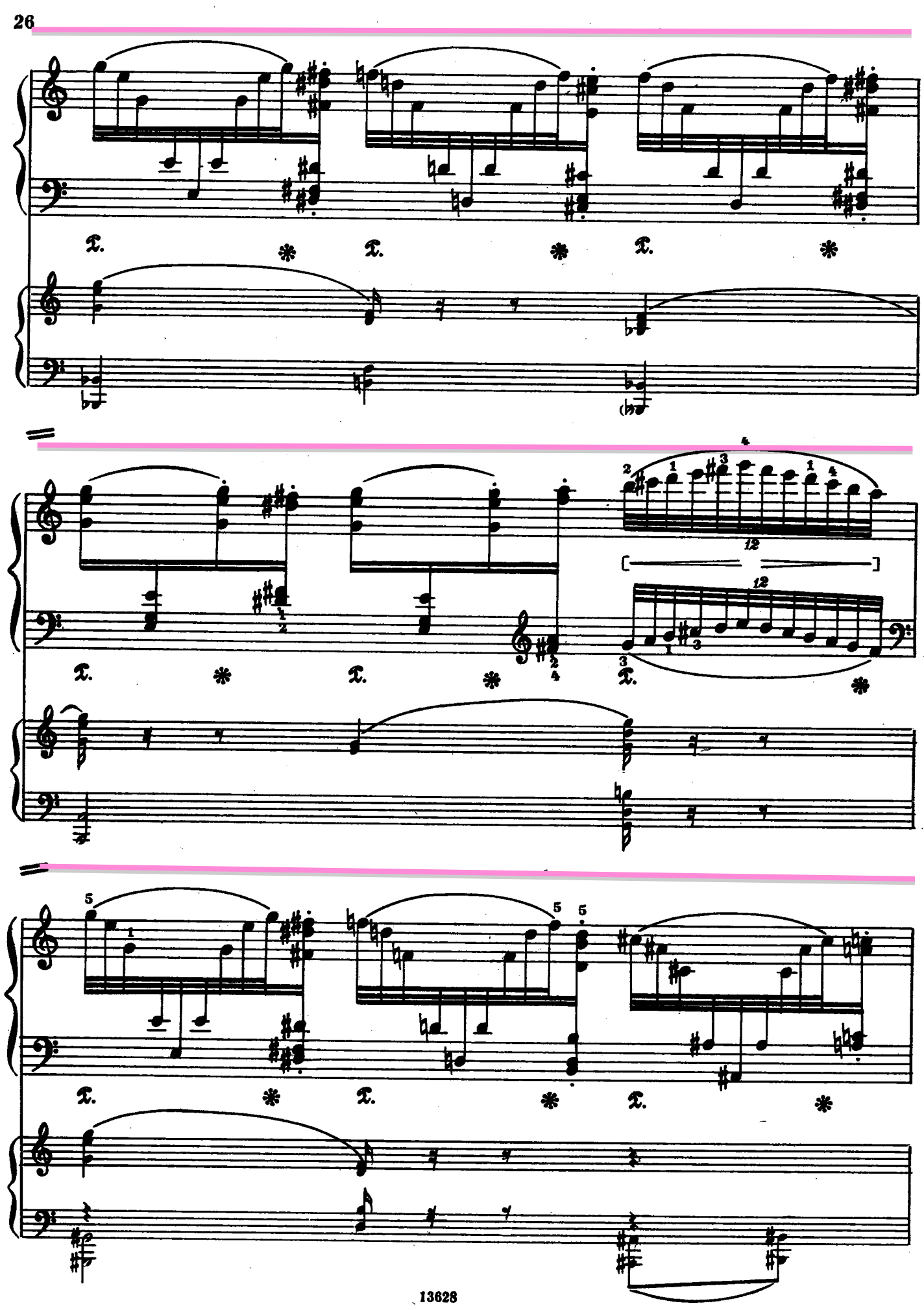

επέκταση θέματος
(legato)
(senza Ped.)
132
pizz.
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

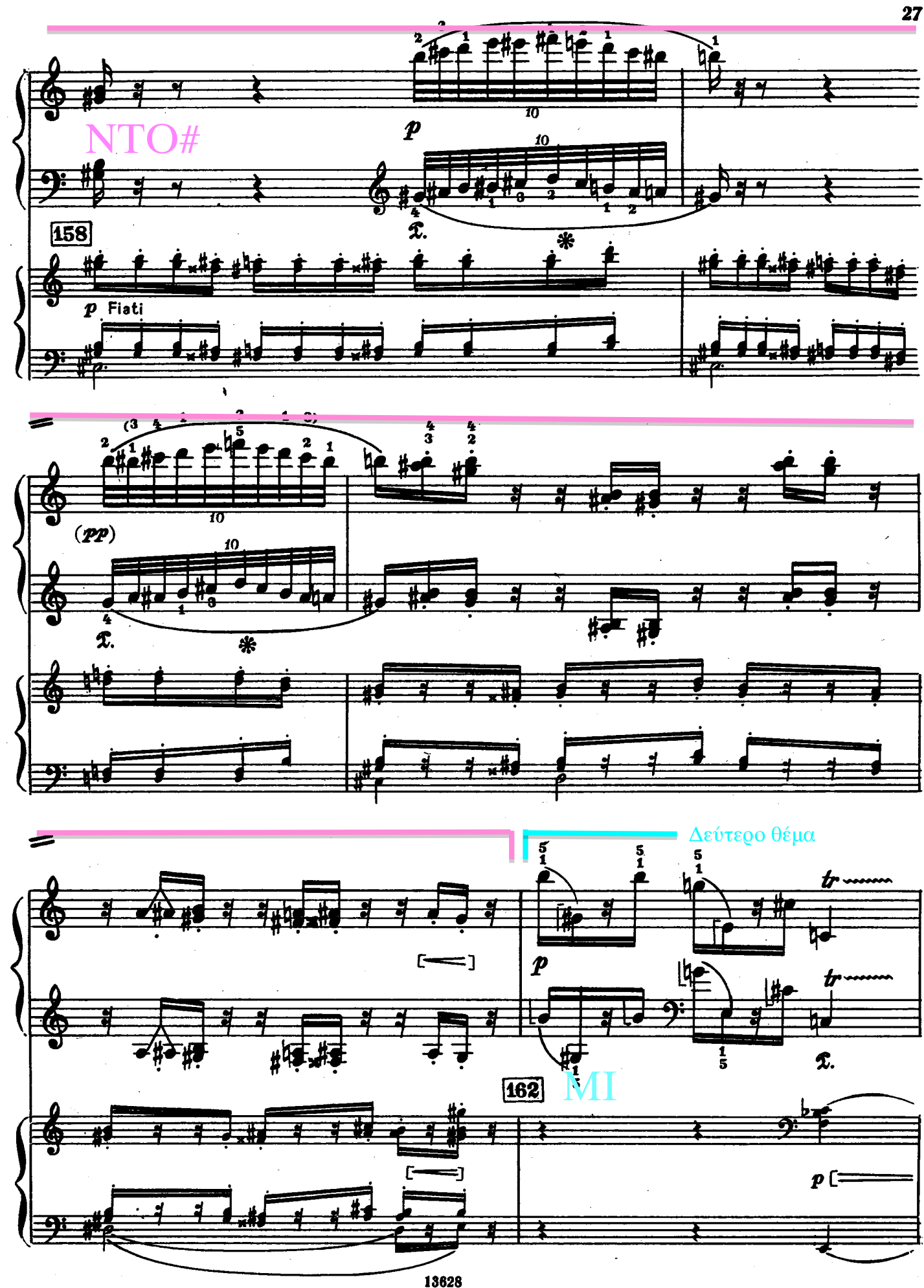


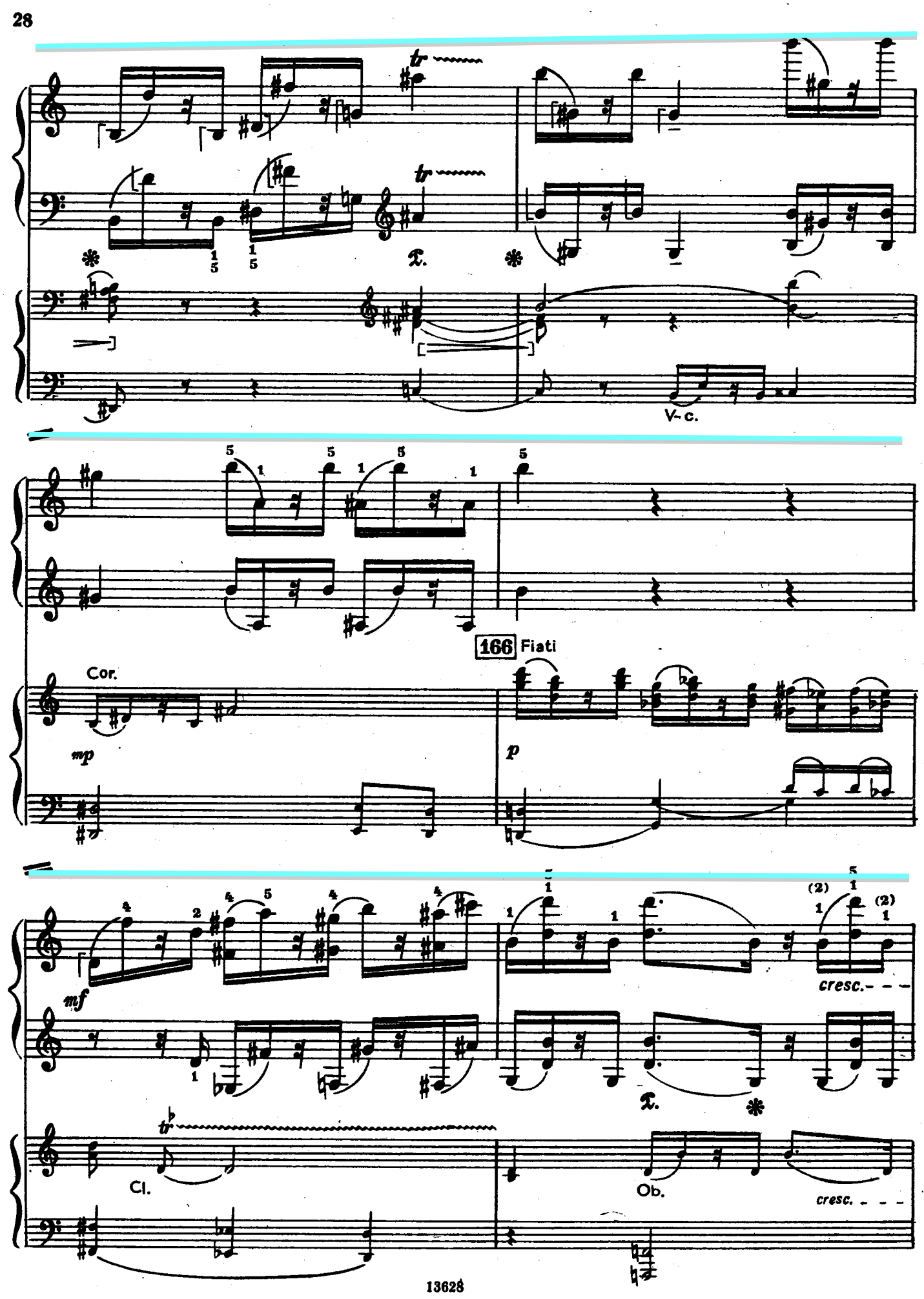
NTO


μεταβατικό μέρος (β)
(espressivo)
ff
(marcato)
MIb
Tutti
ff
mf
(poco legato)
147
f
mf
Cl.
mp
Fl.


ΛAb
μεταβατικό μέρος (γ)
ΛA
154
V-ni




NTO#
158
p Fiati
(pp)
Δεύτερο θέμα
162
MI
p


tr
V-c.
166 Fiati
Cor.
mp
p
mf
cresc.
Cl.
Ob.
cresc.

170 V-ni

mf

V-ni

V-le

V-c, C-b.

f

καταληκτικό τμήμα

mf

dim.

175

Ob.

p

(p)

Fl.

V-c. pizz.

mp

επέκταση

(simile)

(simile)

180 Fiati

p sempre dim.

pizz.

dim.

Fl.

p

pp

187

II

A εισαγωγή Ντο

Adagio religioso (♩=50-56)

Σολ

II

Archi

pp

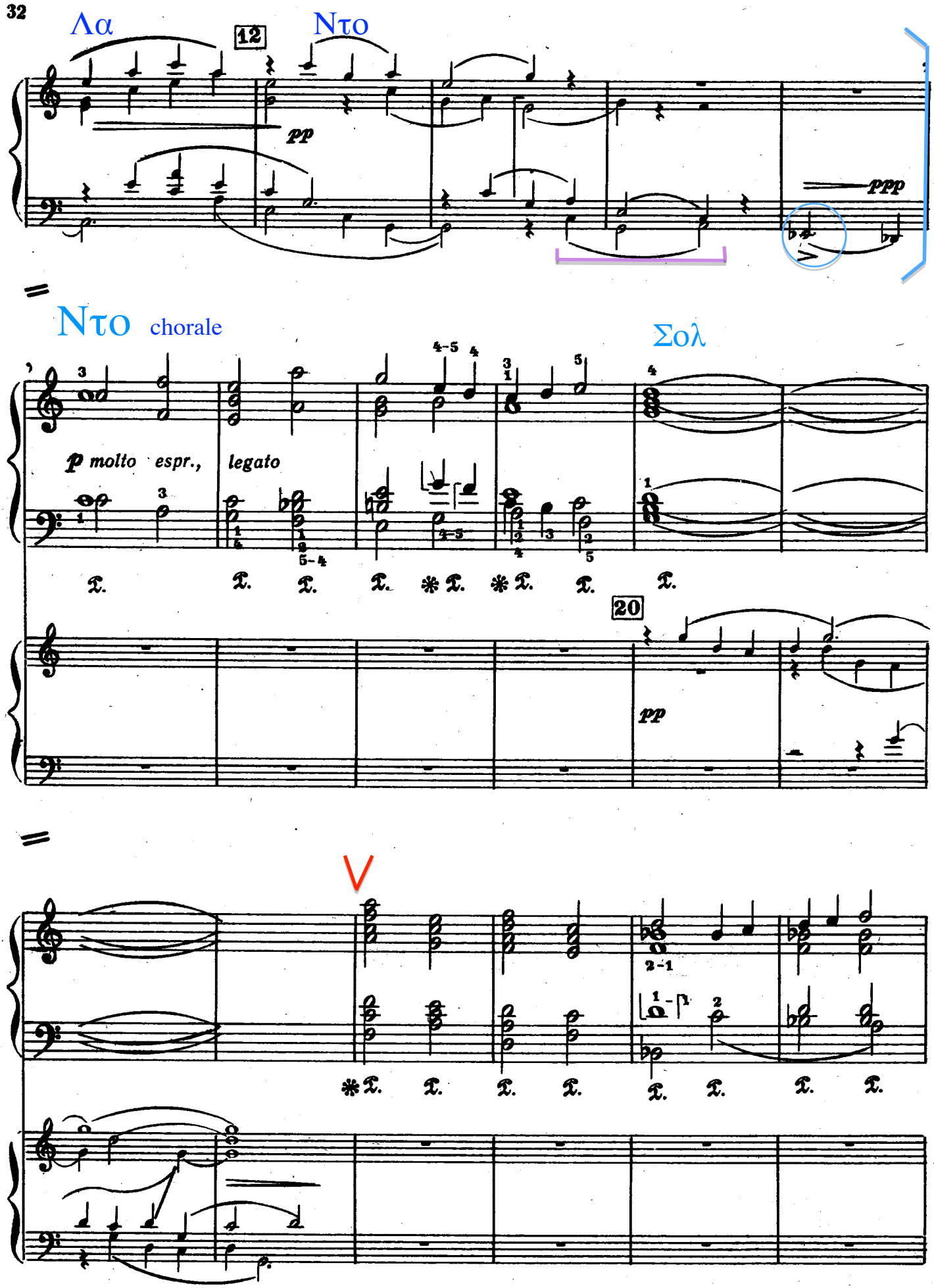
7

Μι

p

Φα

mp


Λα
12
Ντο
pp
ppp
Ντο chorale
Σολ
p molto espr., legato
20
pp
V

Μι (μιξολύδιος)

V

28

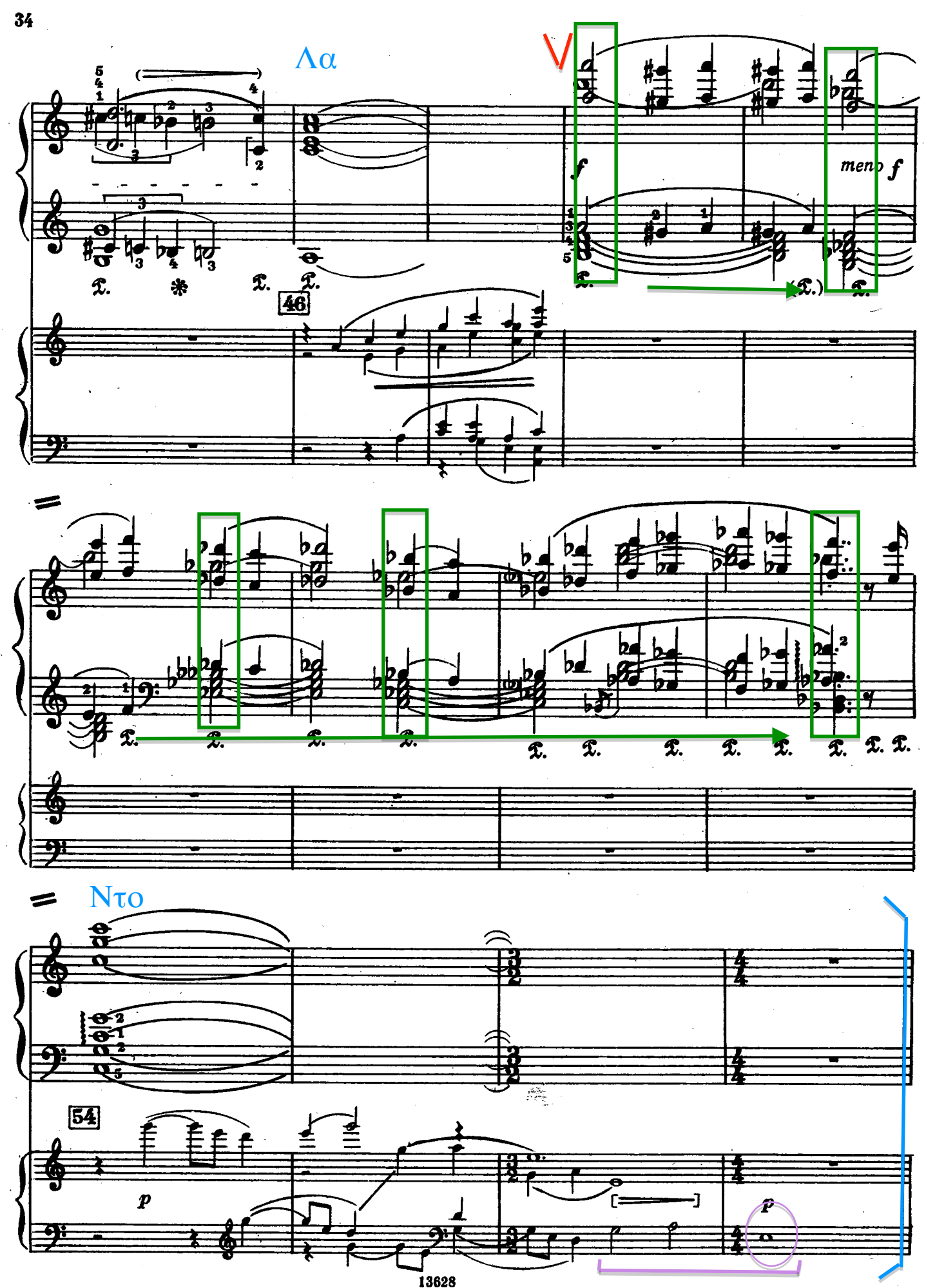
Φα

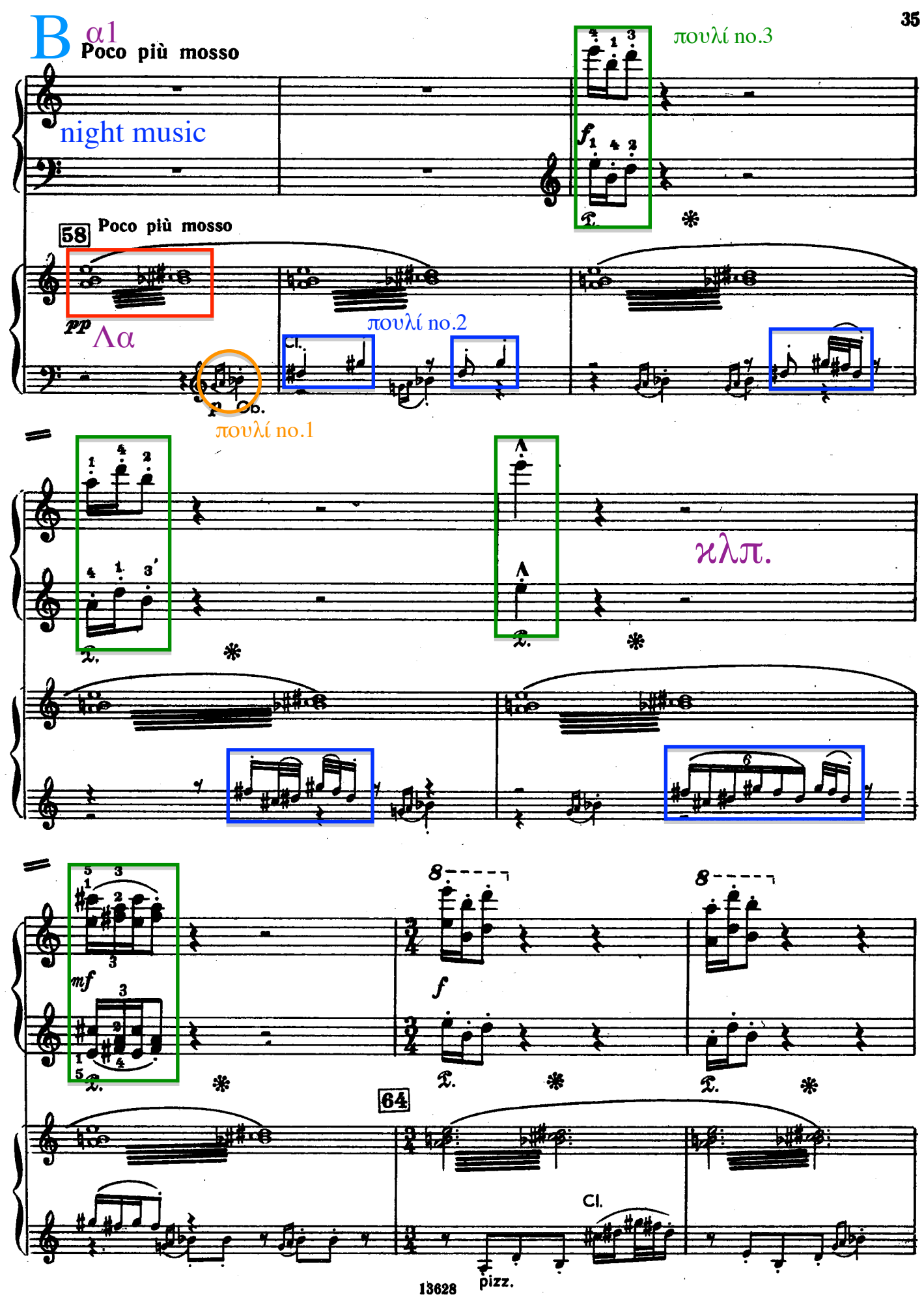
V

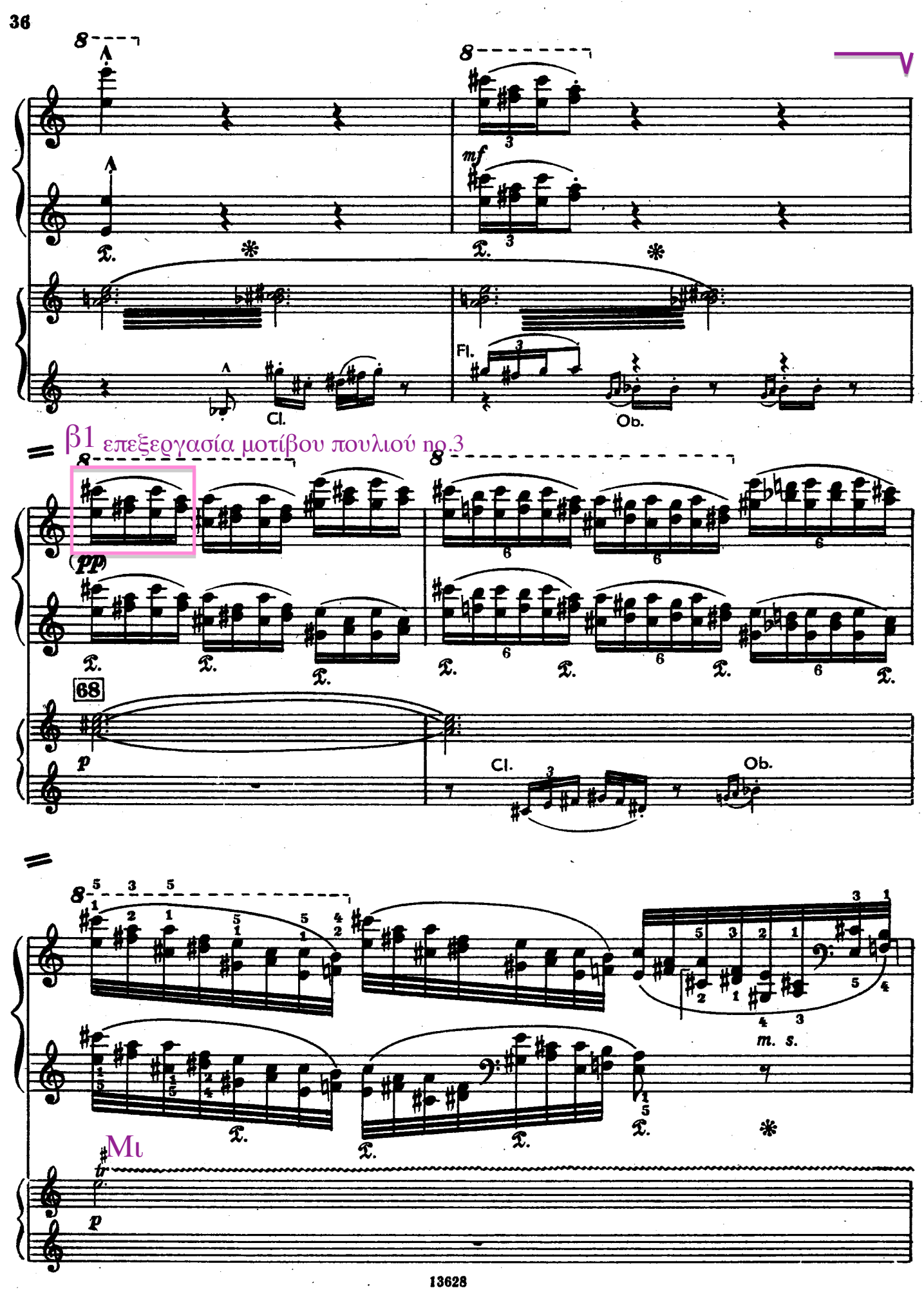
cresc.

35

dim.


Λα
V
f
meno f
46
Ντο
54
p
p


B
α1
Poco più mosso
night music
πουλί no.3
58
Poco più mosso
pp
Λα
πουλί no.2
Cl.
Ob.
πουλί no.1
κλπ.
mf
f
64
Cl.
pizz.
13628


mf
Fl.
Cl.
Ob.
β1 επεξεργασία μοτίβου πουλιού no.3
pp
68
p
Cl.
Ob.
m. s.
Μι
p

m. s.

α2

Mι

72

Fl., Ob.

pizz.

Cl.

β2

Fl.

V-ni

Σι

77

m. s.

α3

(pp) leggiero

(sempre)

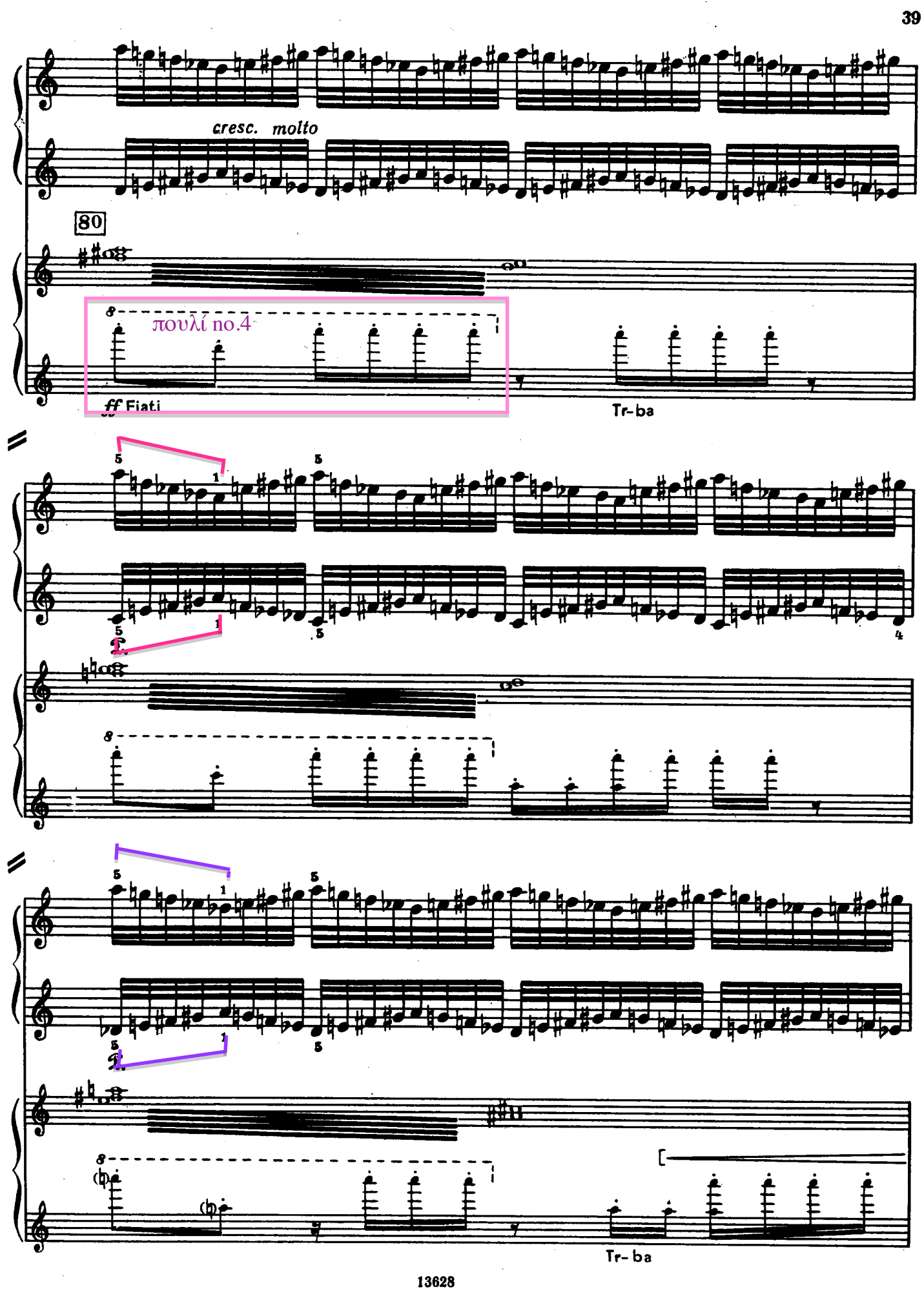
pp

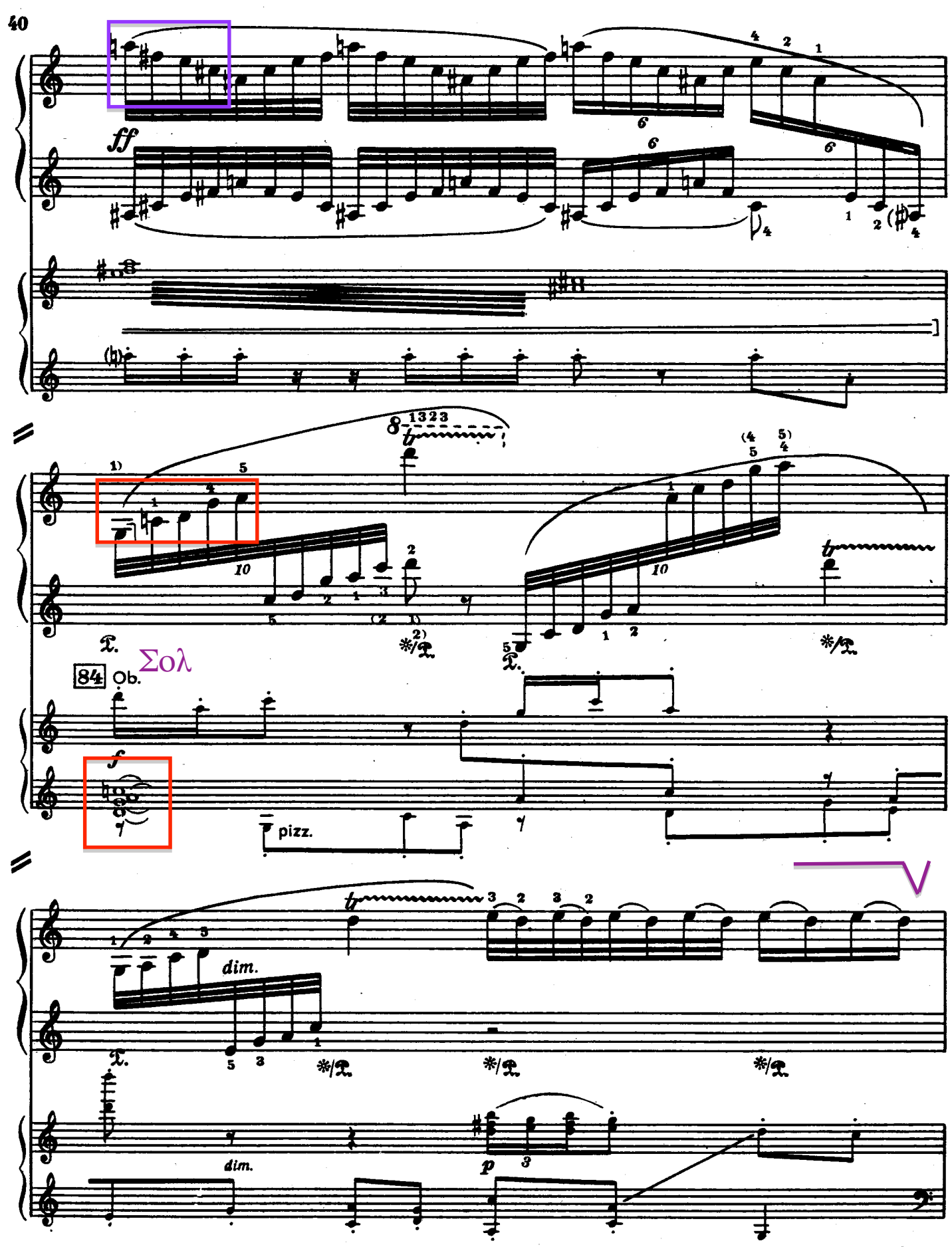
Pε

Ob.

f

Cl.


cresc. molto
80
πουλί no.4
ff Fiati
Tr-ba
Tr- ba

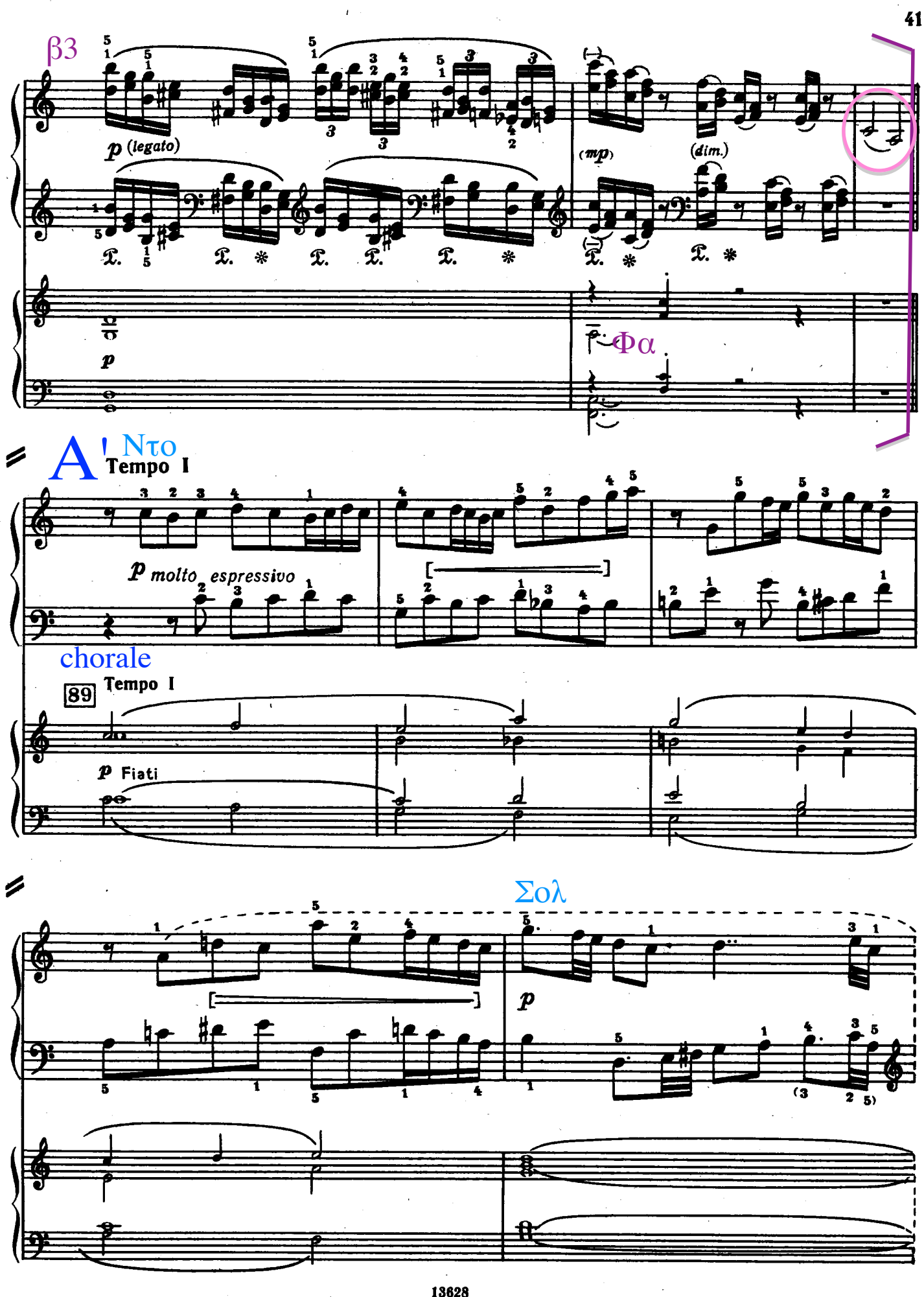


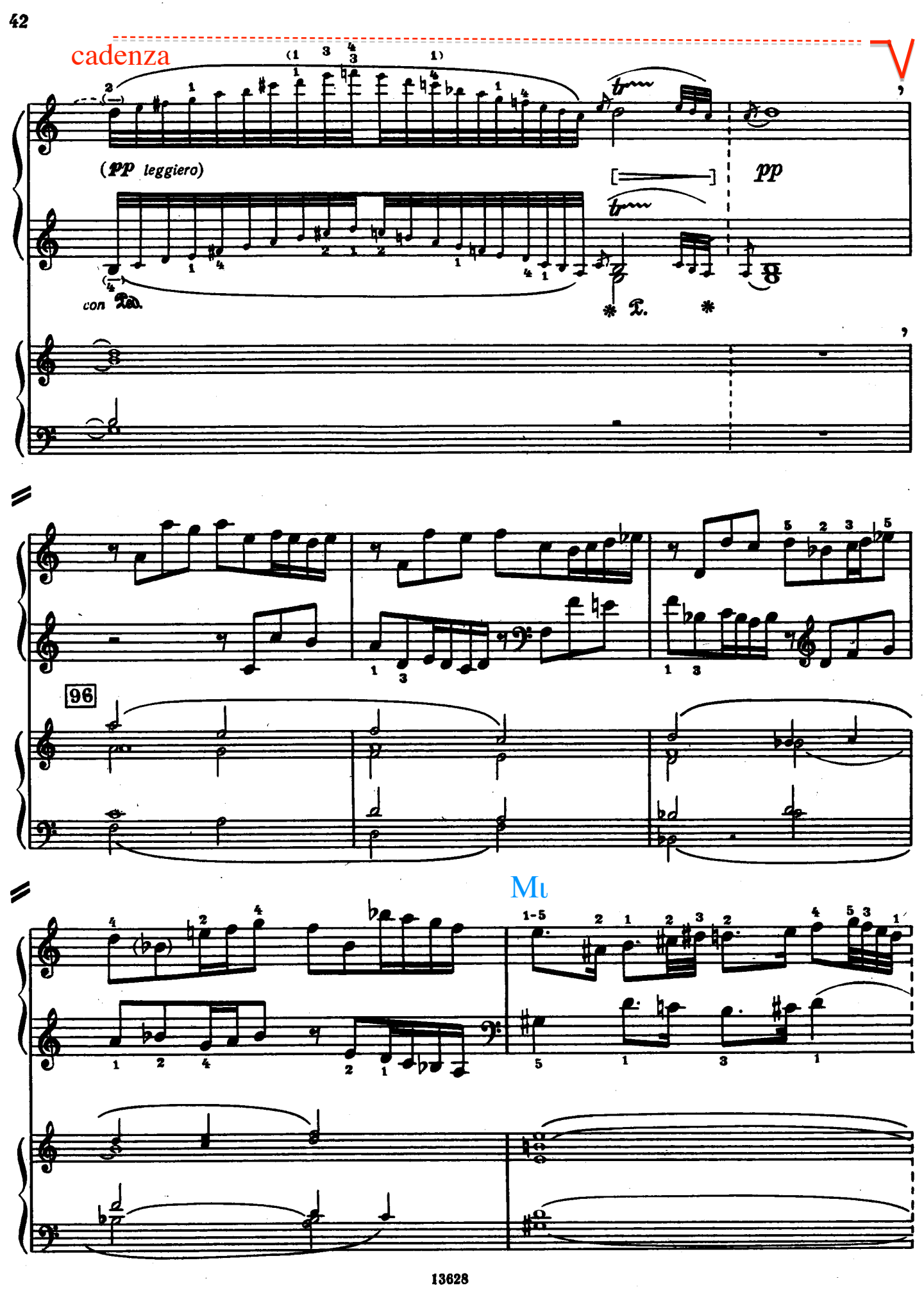
1) Здесь возможно иное распределение рук: первые пять нот играются левой рукой (5 3 2 1 2), последующие — правой (1—5).

Ossia: the first five notes — l. h. (5 3 2 1 2); the next notes — r. h. (1—5).

2) */P — полупедаль (должен сохраняться отзвук предыдущей гармонии).

*/P — half-pedal (with the preceding harmony bearing on the new one).


β3
p (legato)
(mp)
(dim.)
Φα
A' Ντο
Tempo I
p molto espressivo
chorale
89
Tempo I
p Fiati
Σολ
p


cadenza
(pp leggiero)
pp
con Ped.
96
Mu

(pp leggierissimo)

con Ped.

rapidamente

m. d.

105

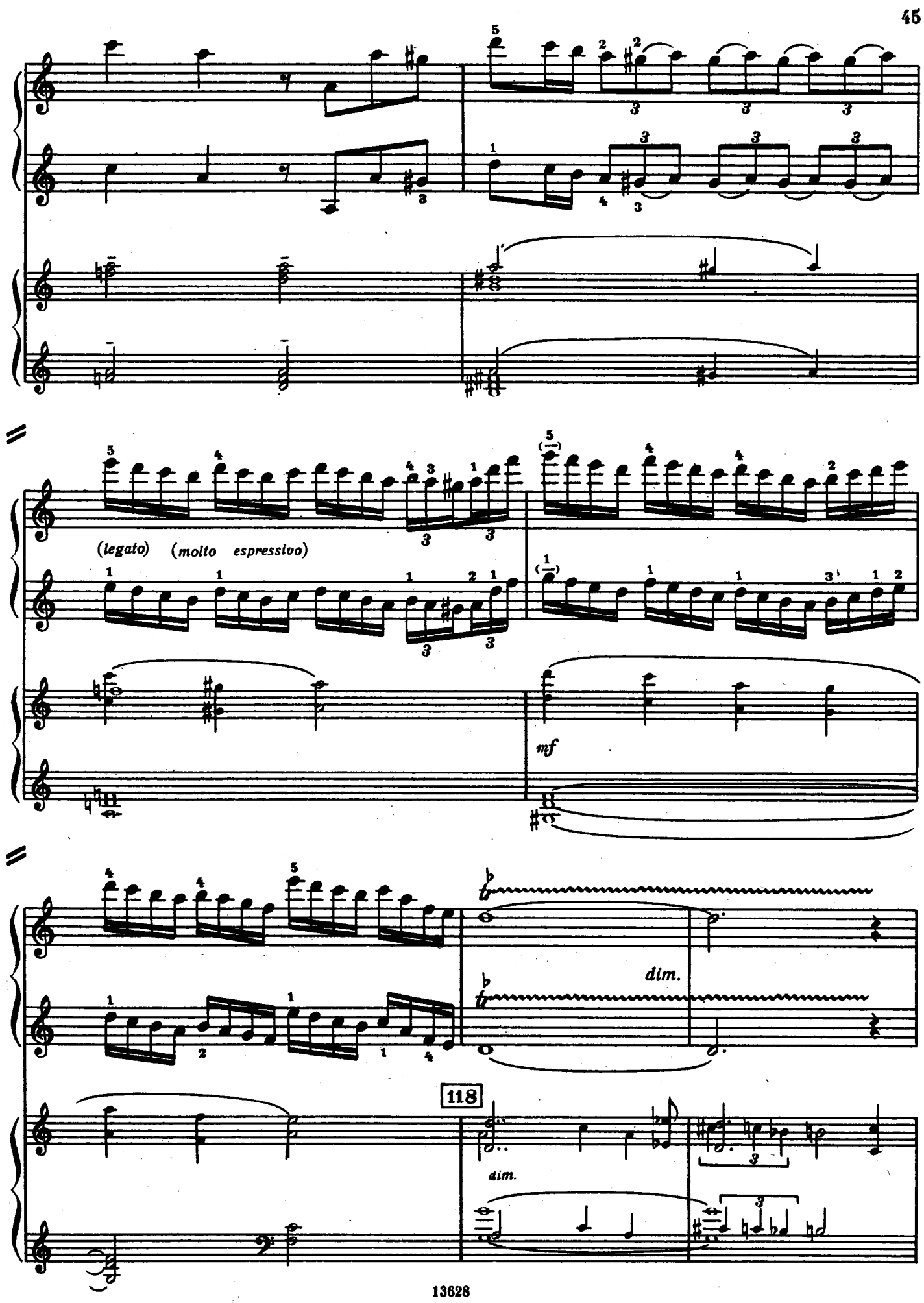
Φα

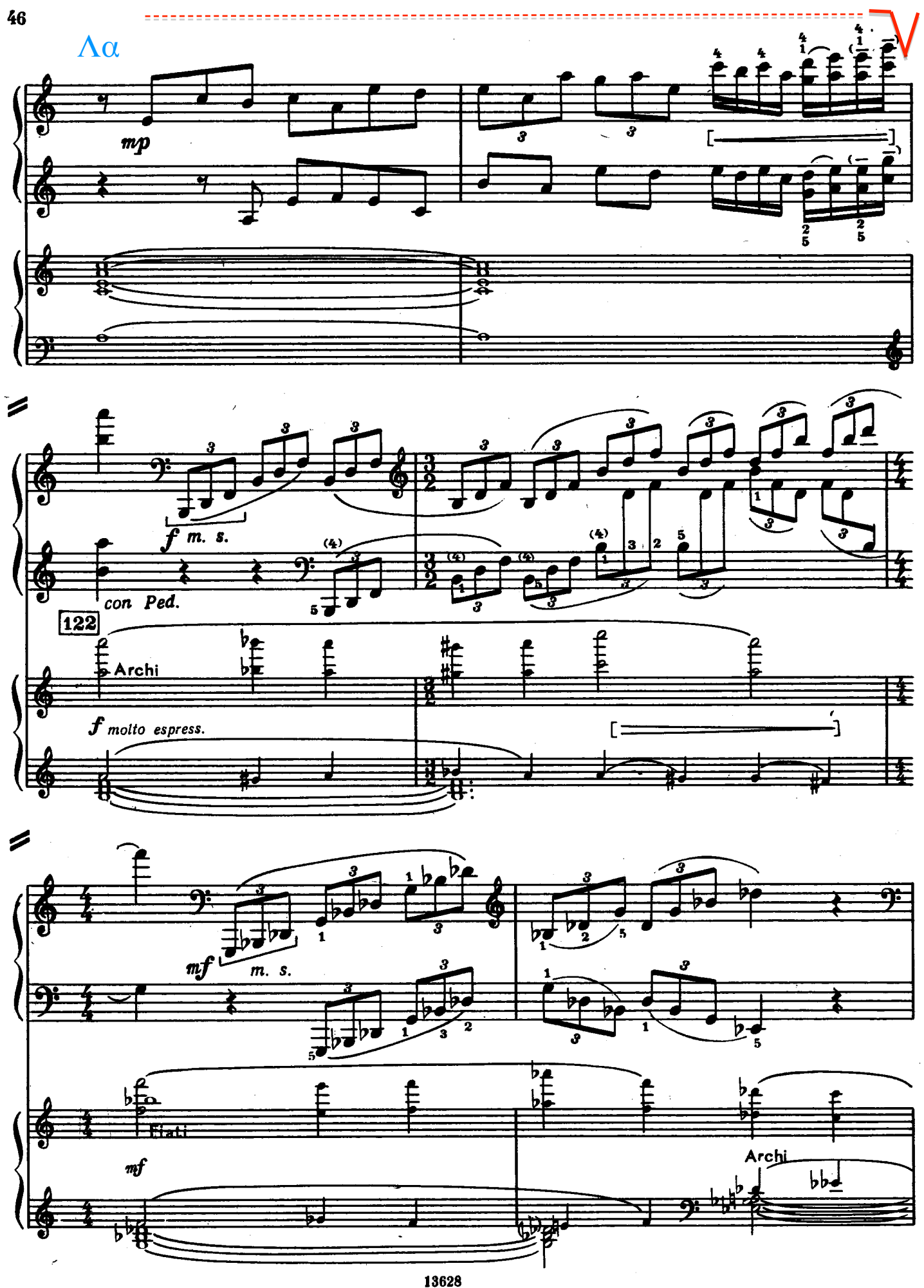
con Ped.

cresc.

112

cresc.


(legato)
(molto espressivo)
mf
dim.
118
dim.


Λα
mp
f m. s.
con Ped.
122
Archi
f molto espress.
mf m. s.
Flati
mf
Archi

ff

128

Tam-tam

poco f

dim.

[sost.]

p

Nto

[mp]

p

attacca

134

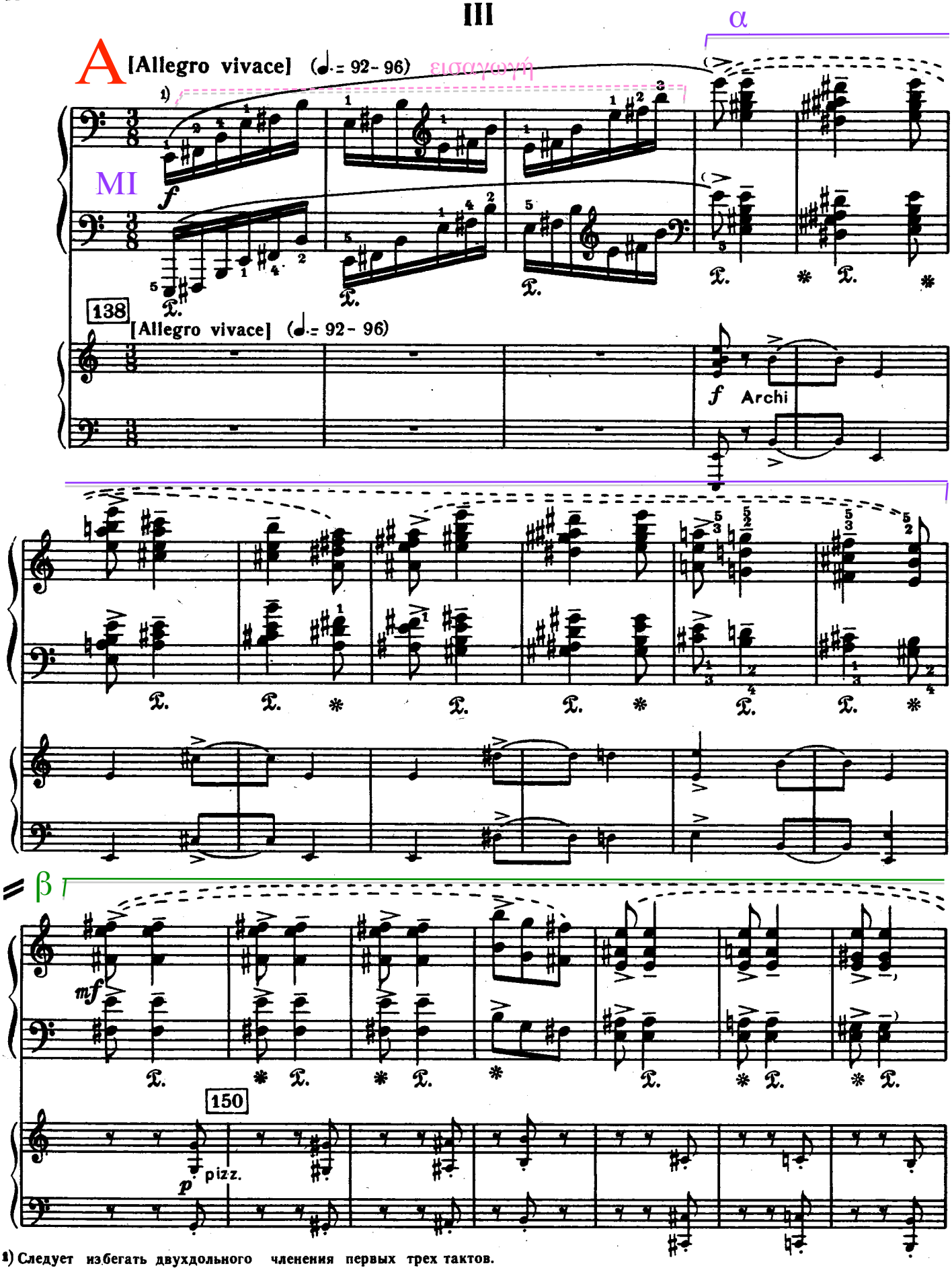
p

Archi

pp

attacca

III



1) Следует избегать двухдольного членения первых трех тактов.

No feeling of two beats in the first three bars!

α

NTO

160

Ob.

Fag.

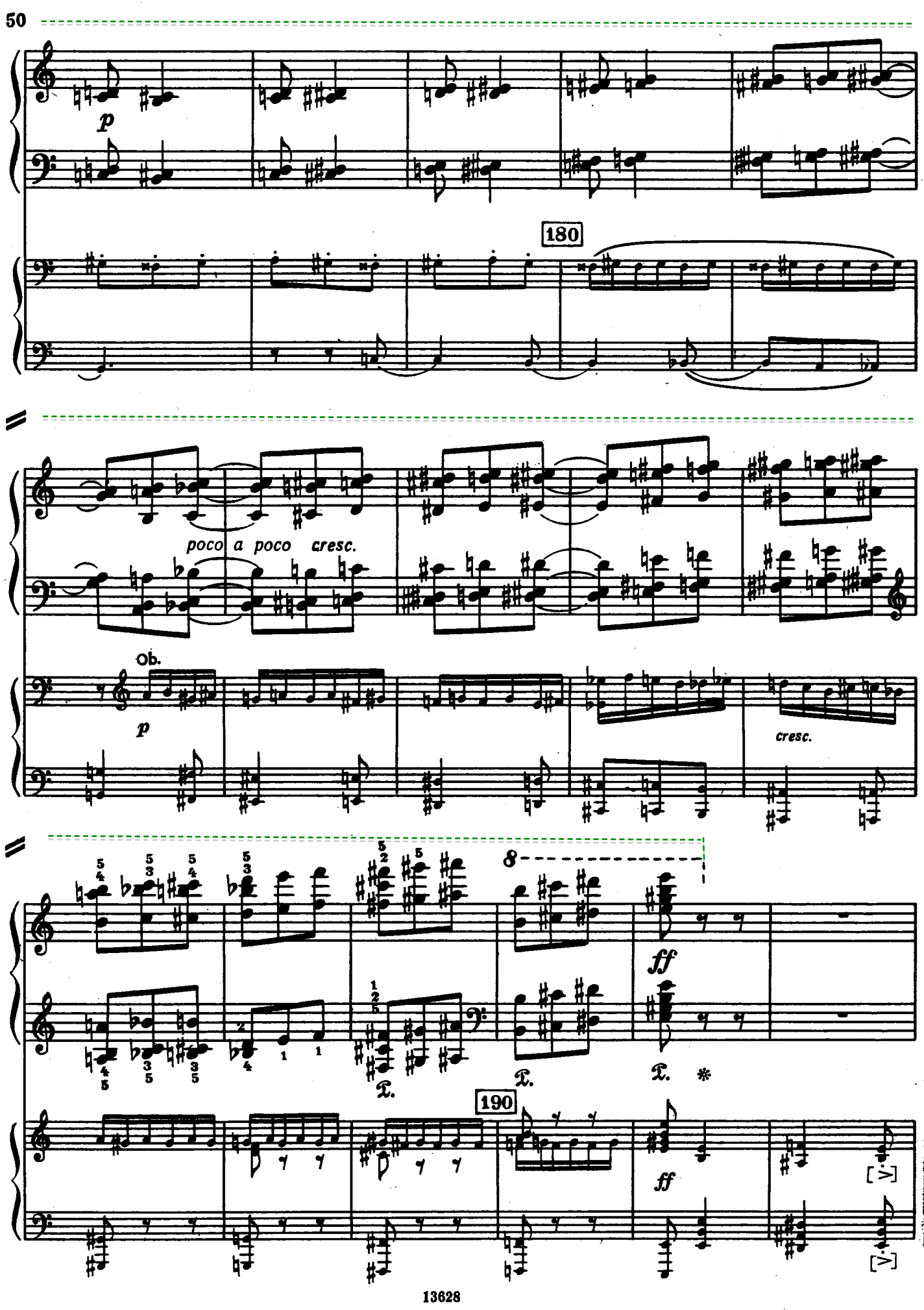
Cor.

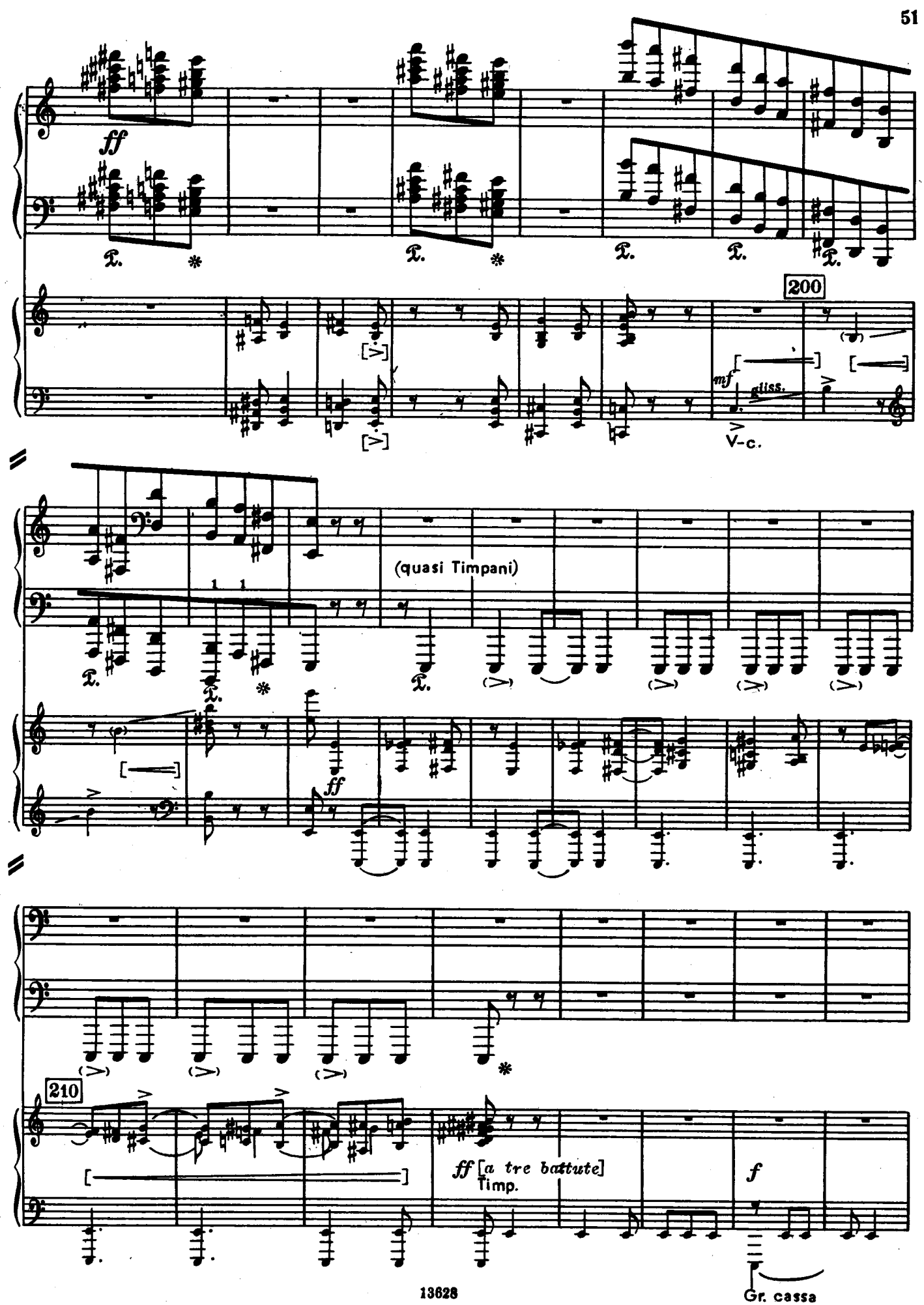
β

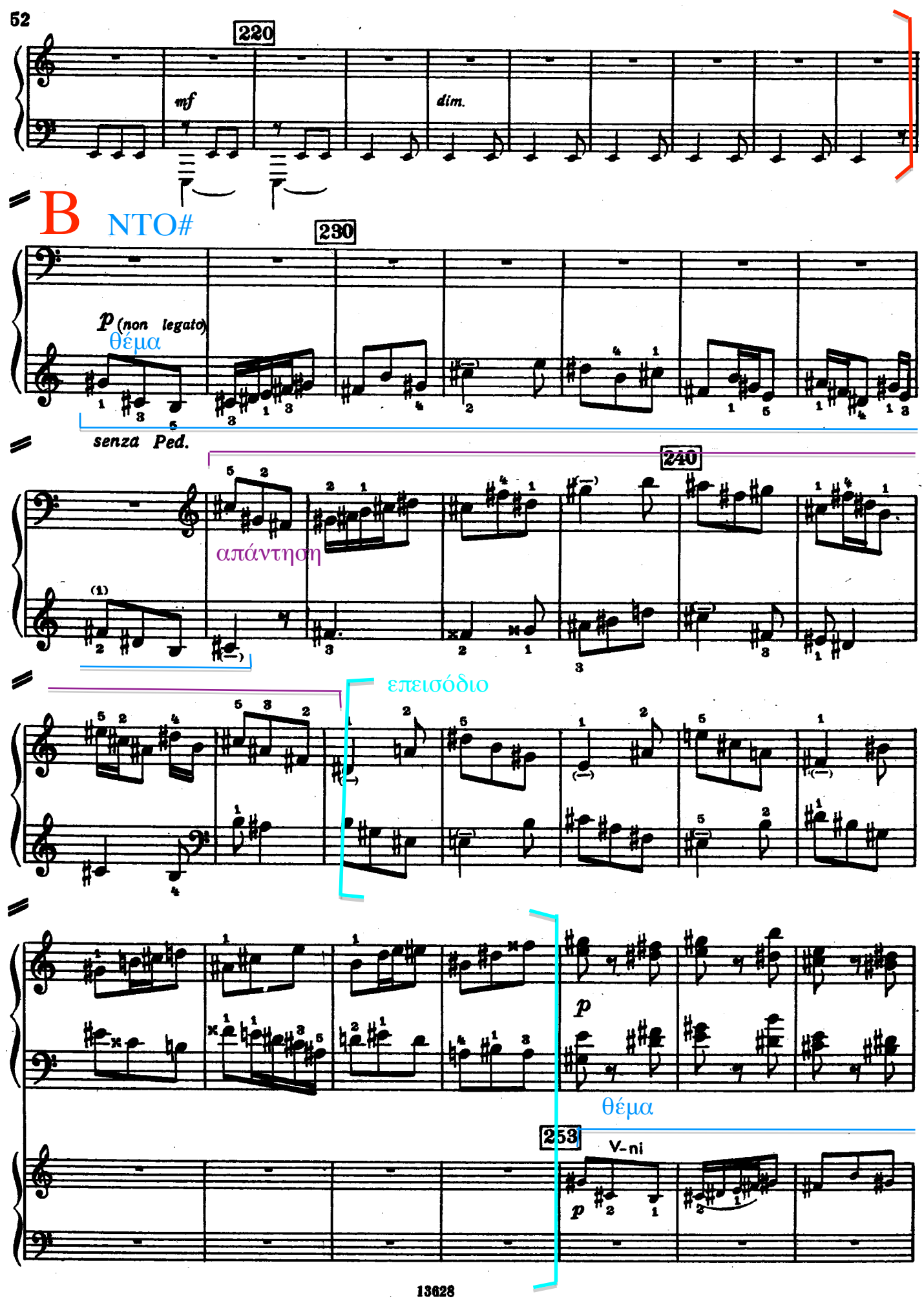
επέκταση

170

V- le


p
180
poco a poco cresc.
Ob.
p
cresc.
8
ff
190
ff


ff
200
mf
gliss.
V-c.
(quasi Timpani)
ff
210
ff [a tre battute]
Timp.
f
Gr. cassa


220
mf
dim.
B
NTO#
230
p (non legato)
θέμα
senza Ped.
240
απάντηση
(1)
επεισόδιο
p
θέμα
253
V-ni
p

260

απάντηση

V-le

επεισόδιο

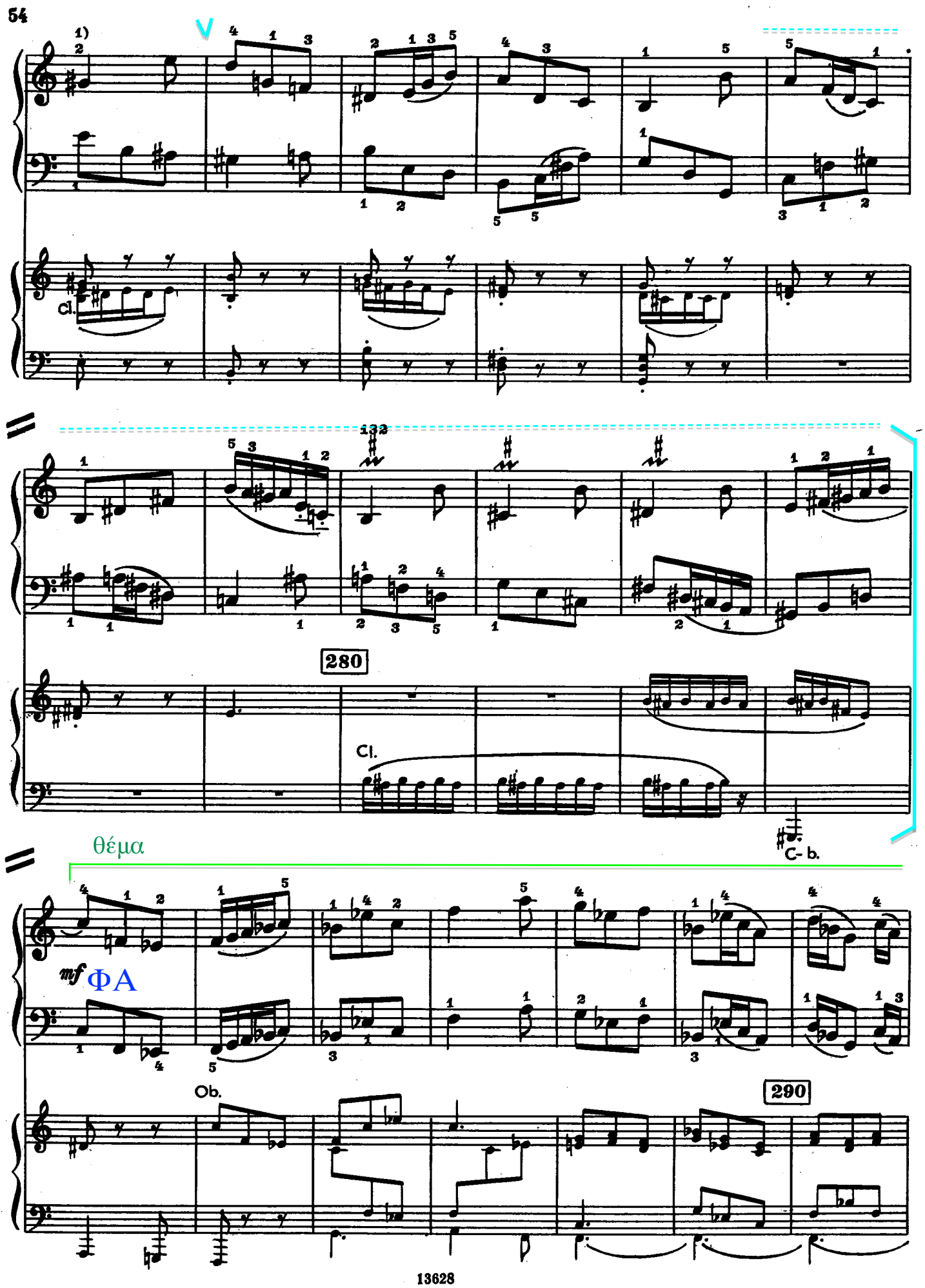
mp

270

pizz.

p

pizz.


1)
Cl.
132
280
Cl.
C- b.
θέμα
mf
ΦΑ
Ob.
290

mf

mf Fiati

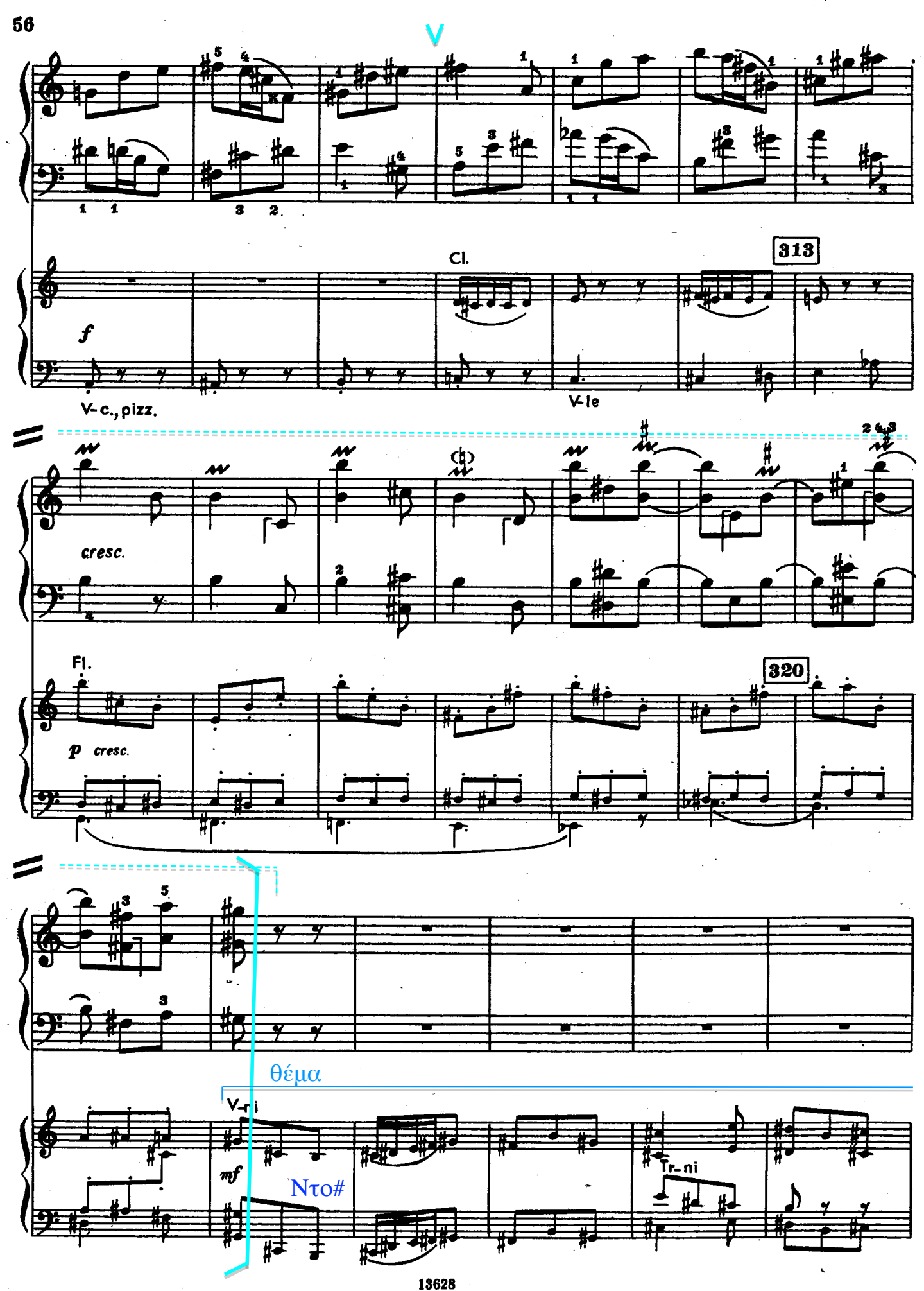
Ντο#

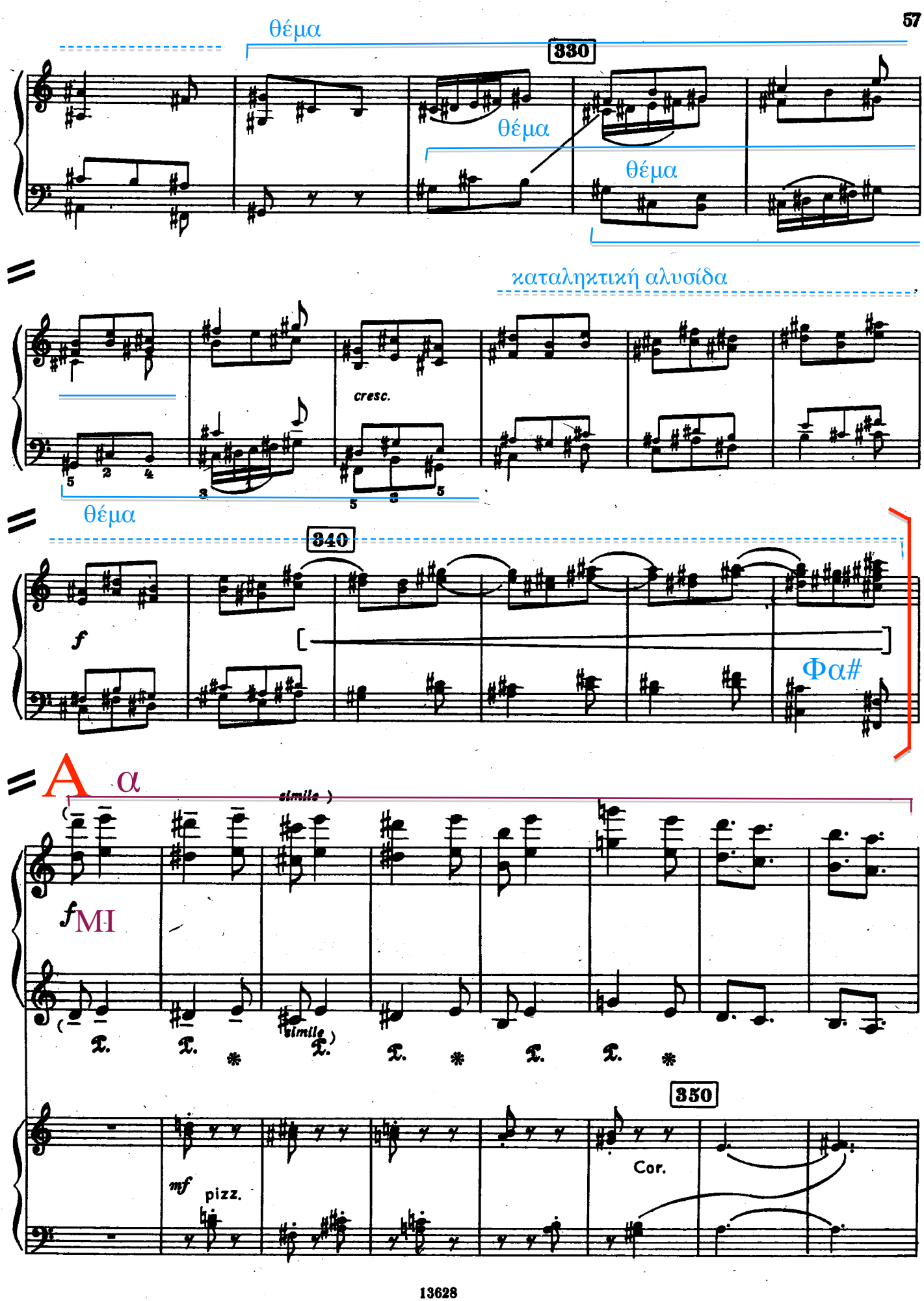
Σι

300

επεισόδιο

f


V
Cl.
313
f
V-c., pizz.
V-le
cresc.
Fl.
320
p cresc.
θέμα
V-ni
mf
Ντο#
Tr-ni


θέμα
330
θέμα
θέμα
καταληκτική αλυσίδα
cresc.
θέμα
340
f
Φα#
A α
simile
f MI
simile
mf
pizz.
350
Cor.

α

mf

p

επέκταση

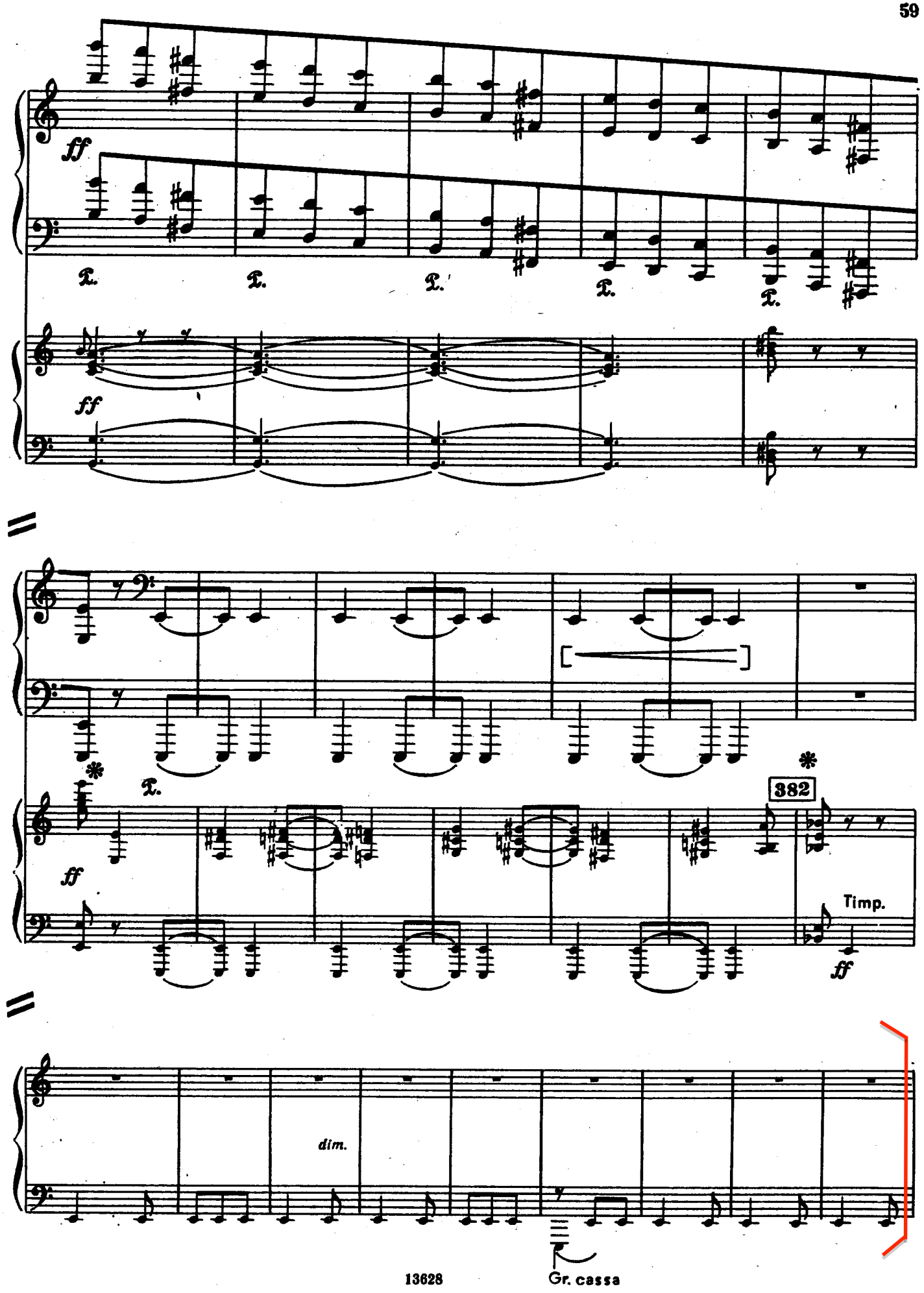
f

360

f

Timp.

370


ff
382
Timp.
ff
dim.
Gr. cassa

Γ α

(Pochissimo meno mosso ♩.=80-88)

ΣIb

mf dolce

V

p

392 (Pochissimo meno mosso ♩.=80-88)

V-ni

θέμα *p grazioso*

V-le

mf

402

Ob.

p Archi

p

mp

m. s.

mf

m. d.

410

μοτίβο z

dolce

μεταβατικό τμήμα

p

420

Ob.

dolce

μοτίβο z

β

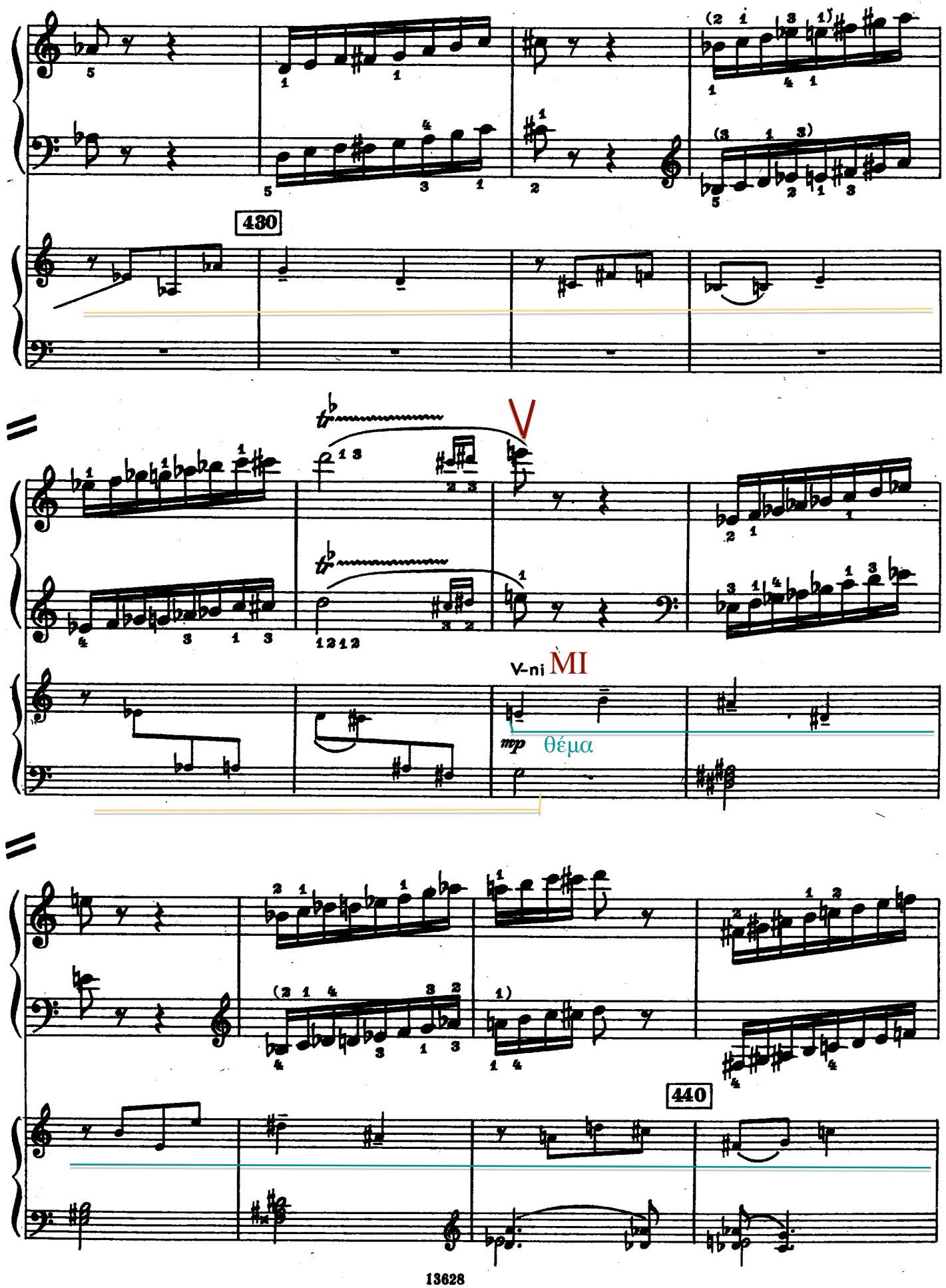
427

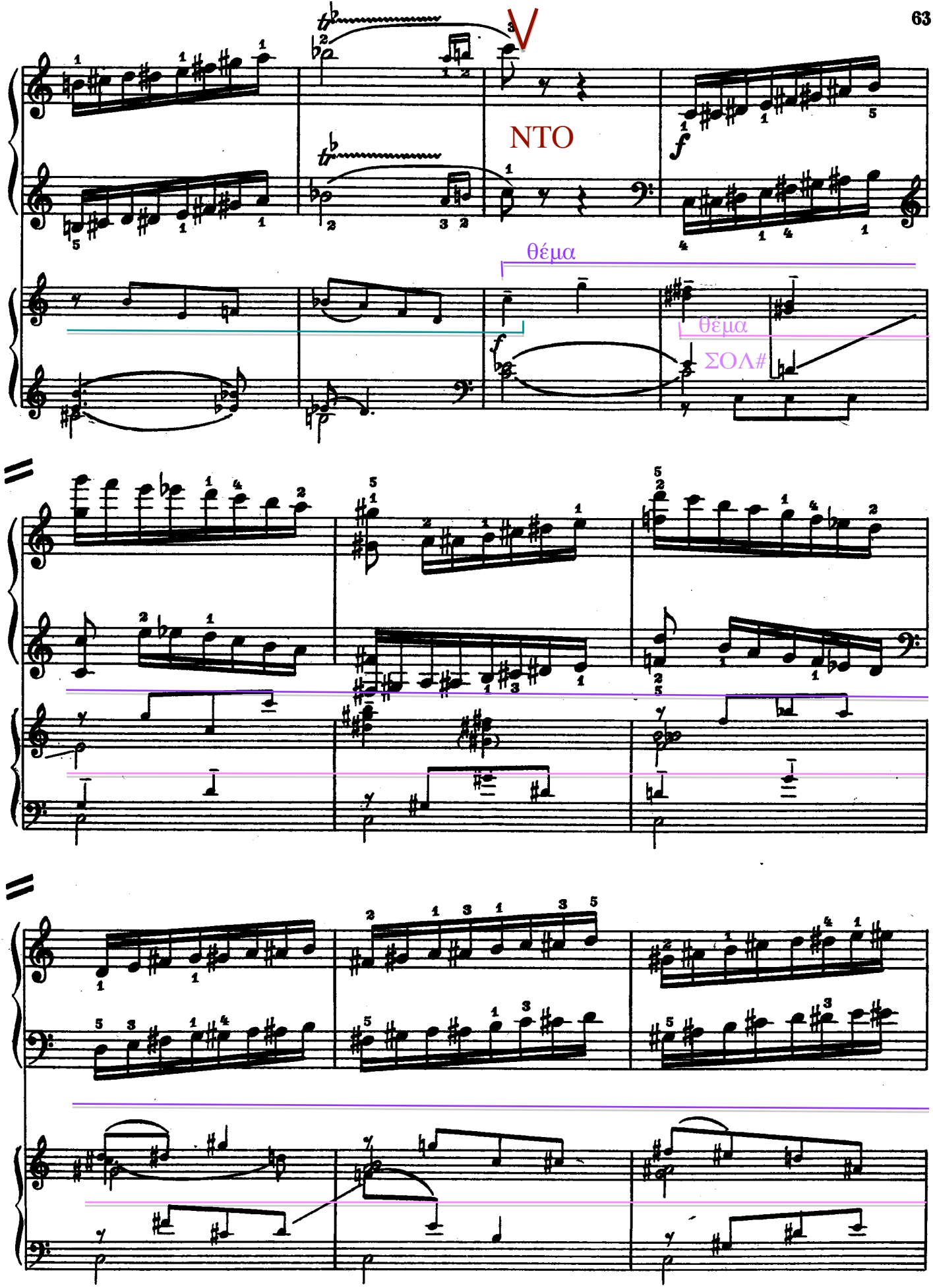
ΛΑb

p

θέμα

V-le, V-c.


430
V
V-ni
MI
mp
θέμα
440


V
NTO
θέμα
θέμα
ΣΟΛ#

V

θέμα

ΣΙ

f

452

pp

mf Ob.

[pp]

mf Fag.

5-4 5

5-4 5

μεταβατικό πέρασμα

460

V-ni

mf

V-le

V-c.

dim.

470

p

dim.

pp

α'

θέμα

come prima

ΣΙb

p grazioso

Cor

p dolce

Timp.

grazioso

Ob.

Tr-be

p dolce

V

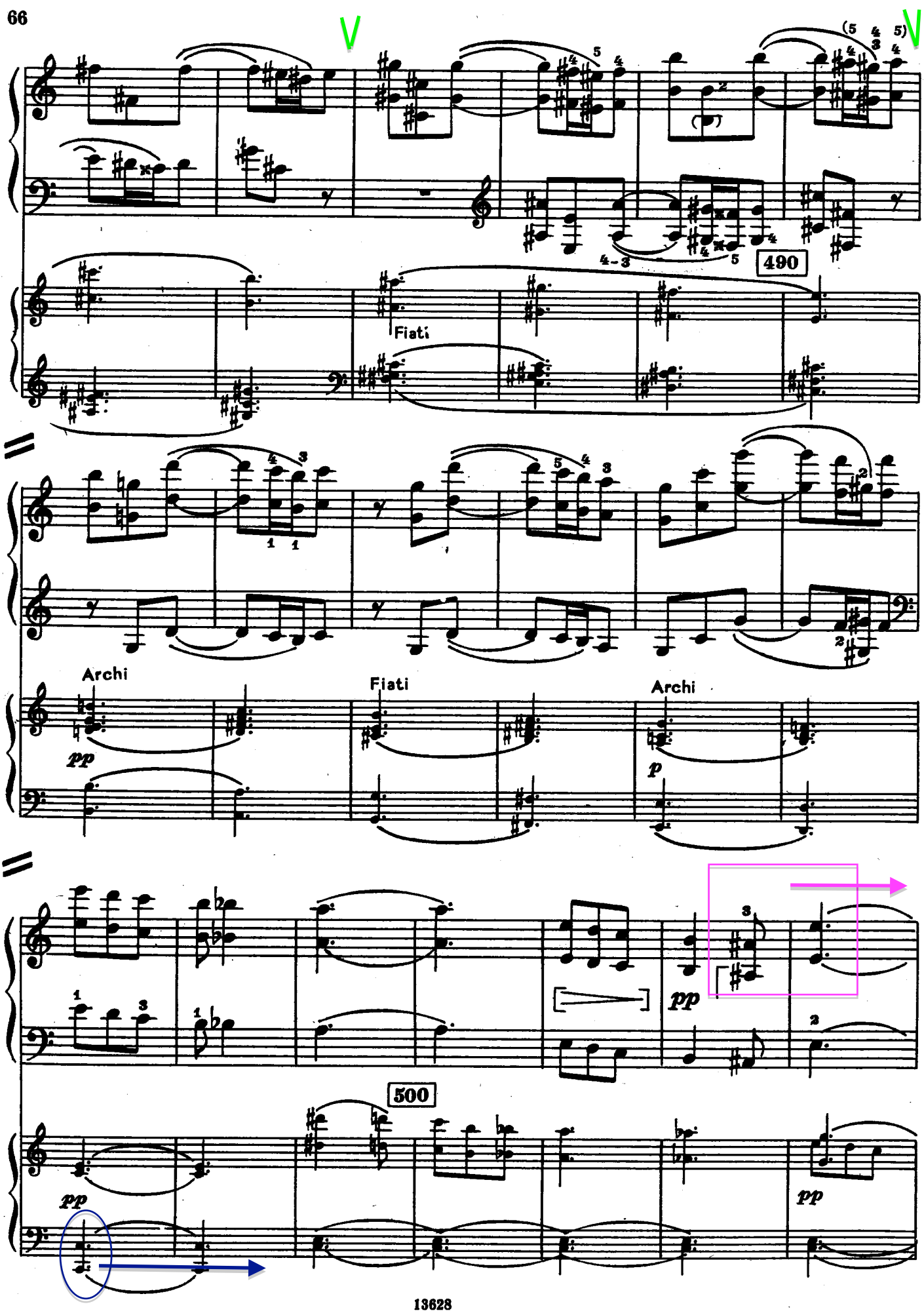
p

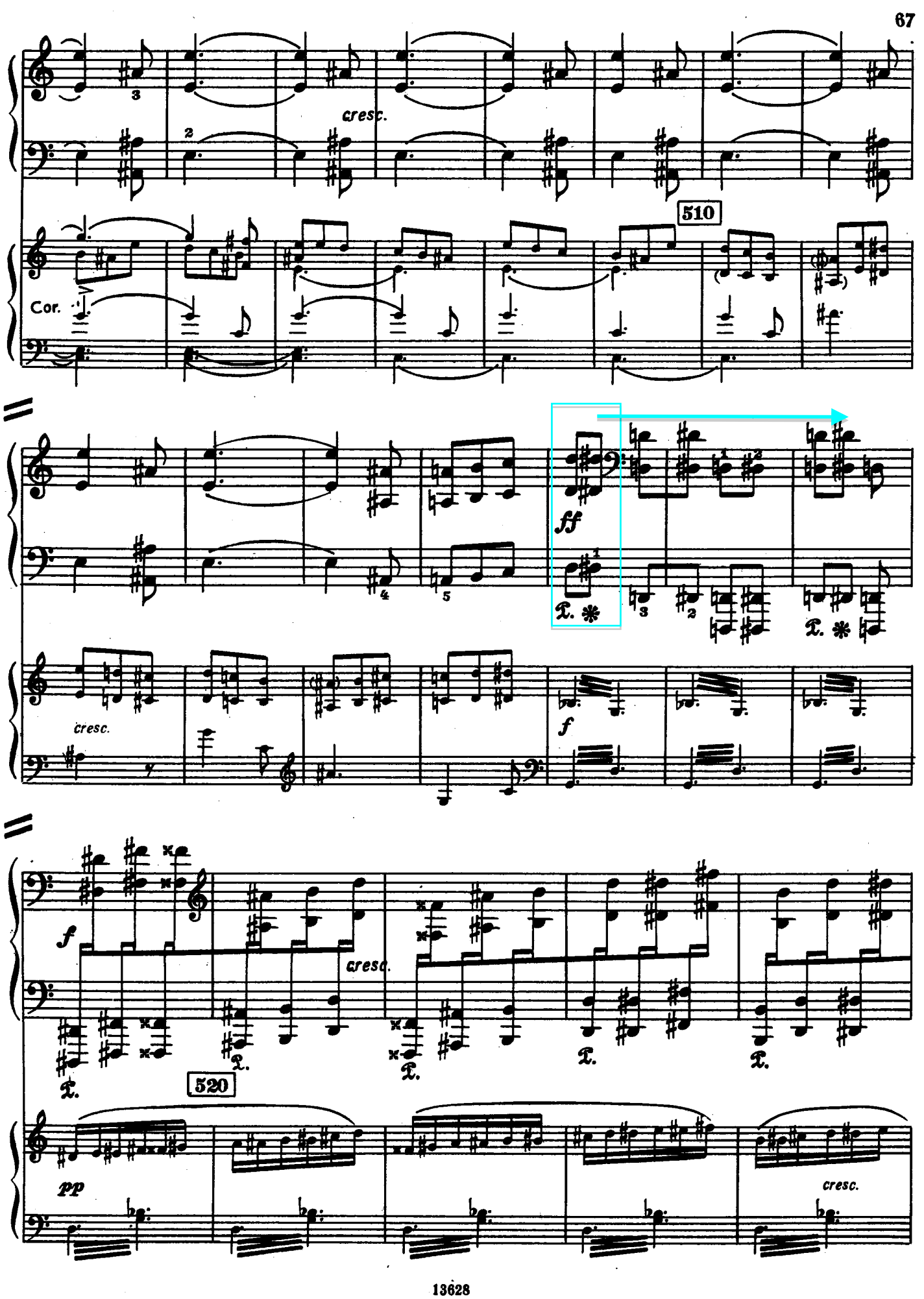
480

Fl.

Archi

p


490
Fiati
Archi
pp
Fiati
Archi
p
pp
500
pp
pp


cresc.
510
Cor.
ff
cresc.
f
f
cresc.
520
pp
cresc.

(Tempo I)

A

ff

ΦA#

α

527

(Tempo I)

f

α

ff

α

p

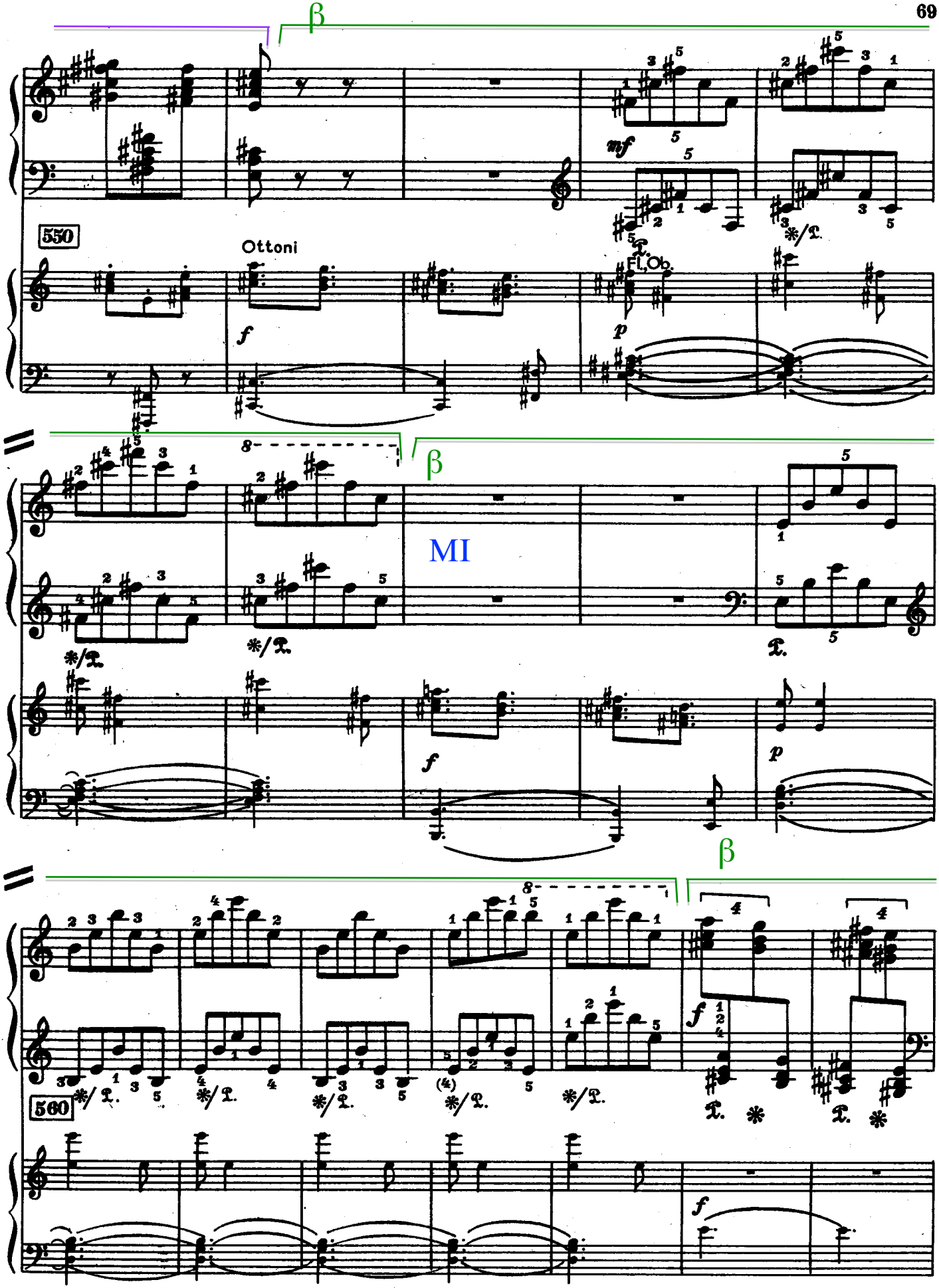
(scherzando)

543

pizz.

pp

pizz.


β
550
Ottoni
Fl.,Ob.
MI
β
β
560

(leggiero)

p

con Ped.

570

p

β

f

(leggiero)

p

con Ped.

f

p

προέκταση

p

580

distinto

p

588

f

α

ff NTO

600

β

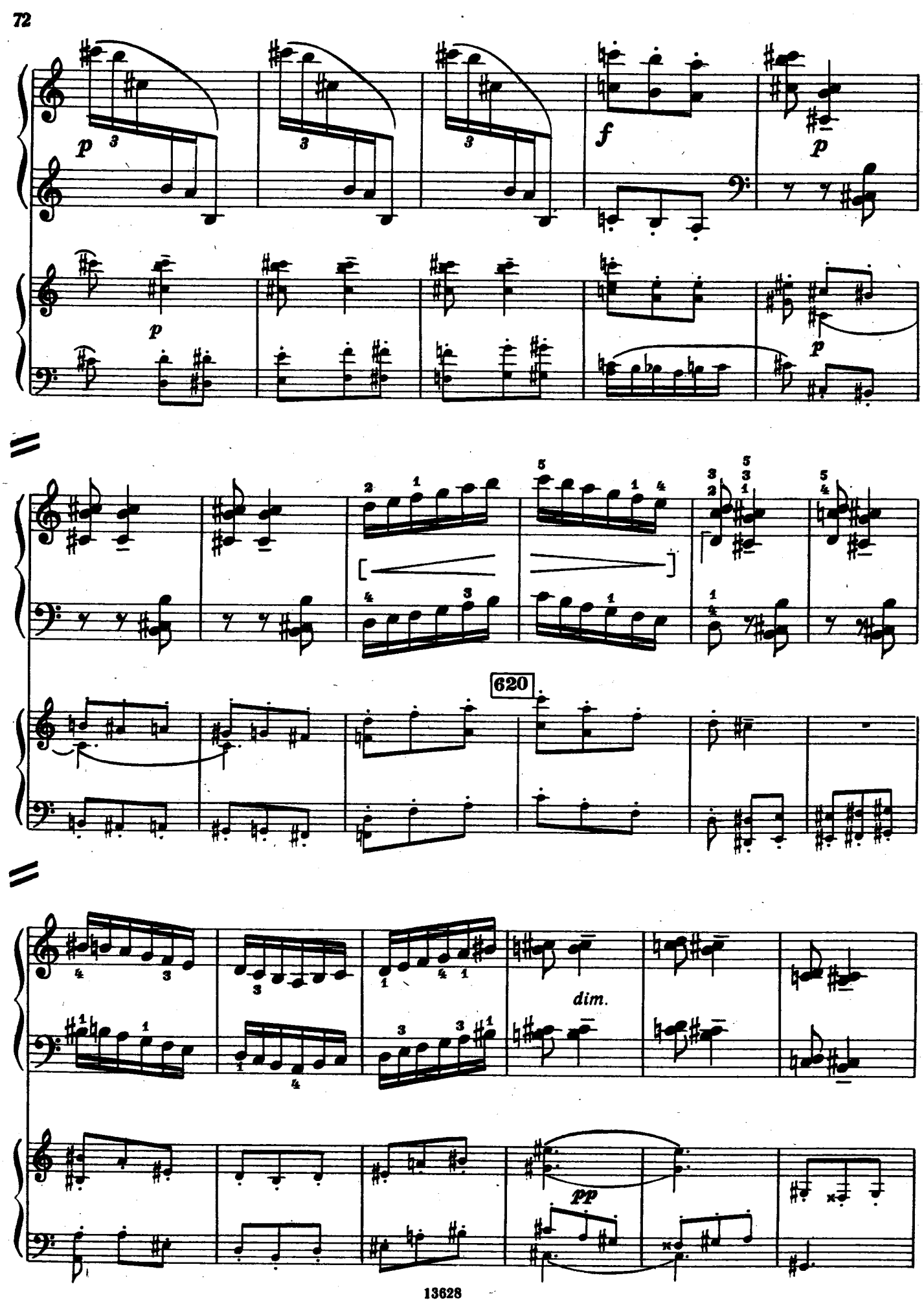
p

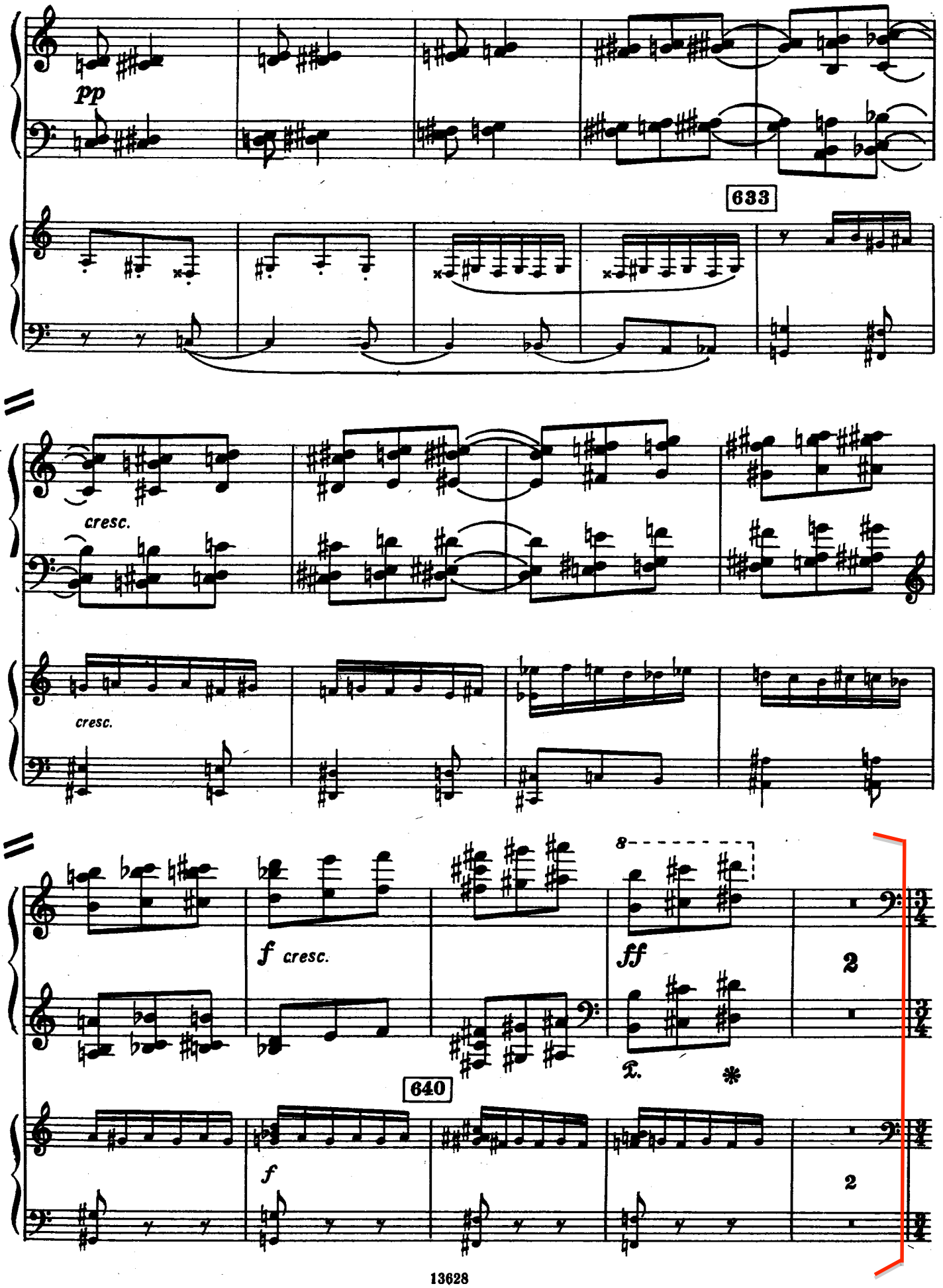
f

NTO#

610

p


p
f
p
p
p
620
dim.
pp


pp
633
cresc.
cresc.
f cresc.
ff
2
640
f
2

[Presto] (♩.=84-96)

CODA

ΣΙ

p (molto legato)

[Presto] (♩.= 84-96)

V-c.

pp

C-b.

V

650

ΣΟΛ#

Fiati

αλυσίδα

[cresc.]

ΣΙ

mf

660

Cor.

mf

p

ΦΑ#

PE

670

8

p

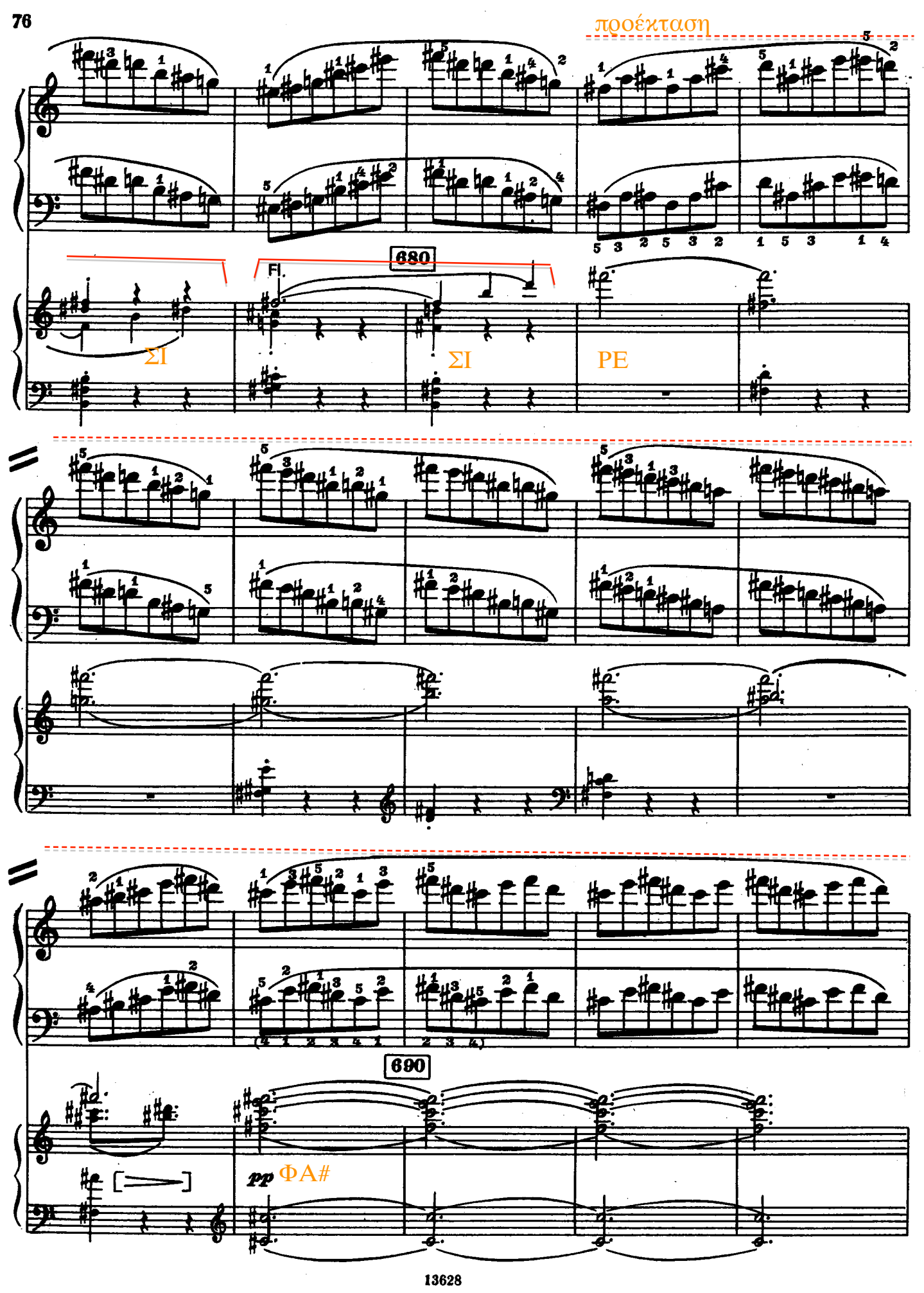
pizz.

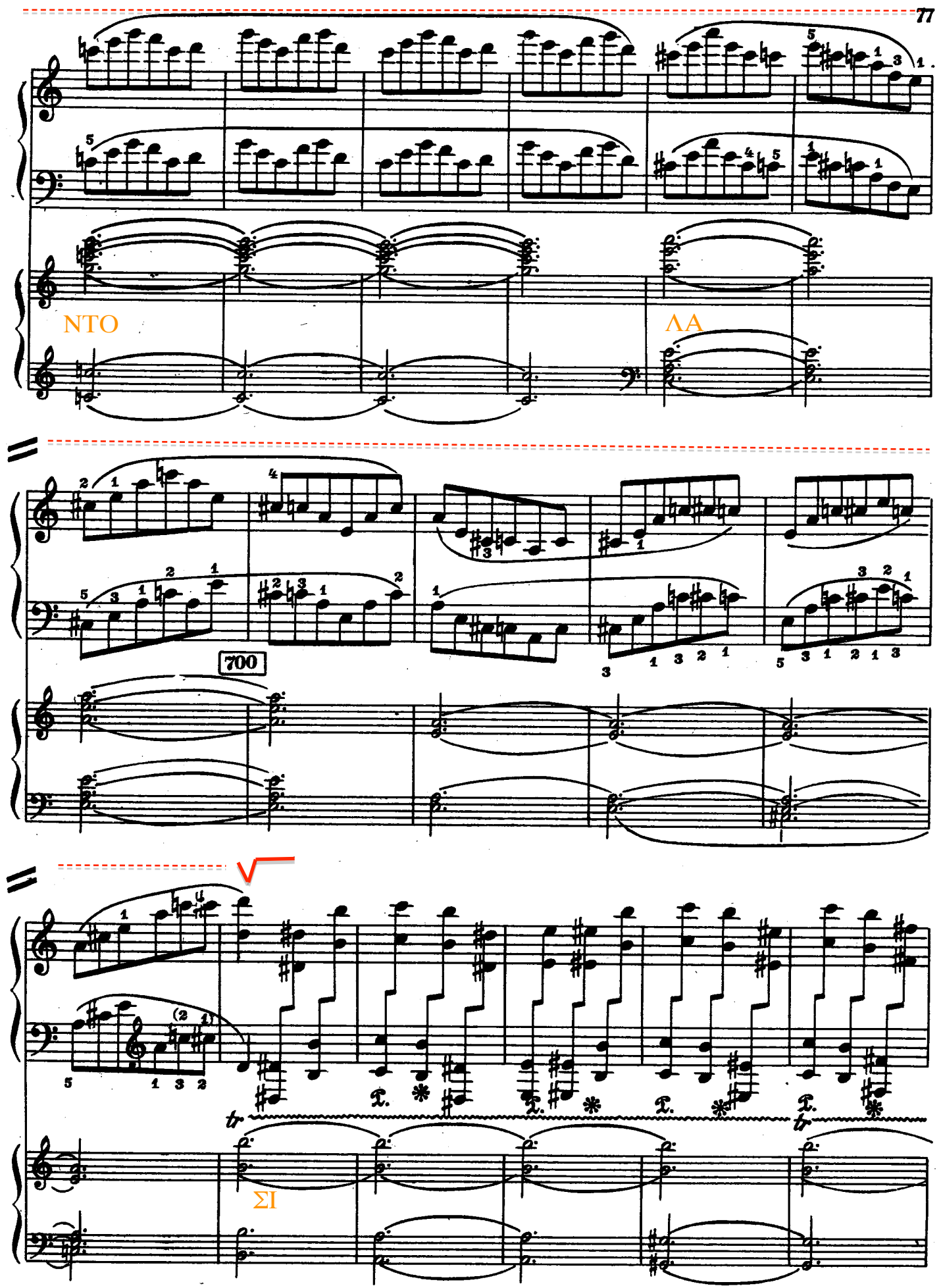
pp

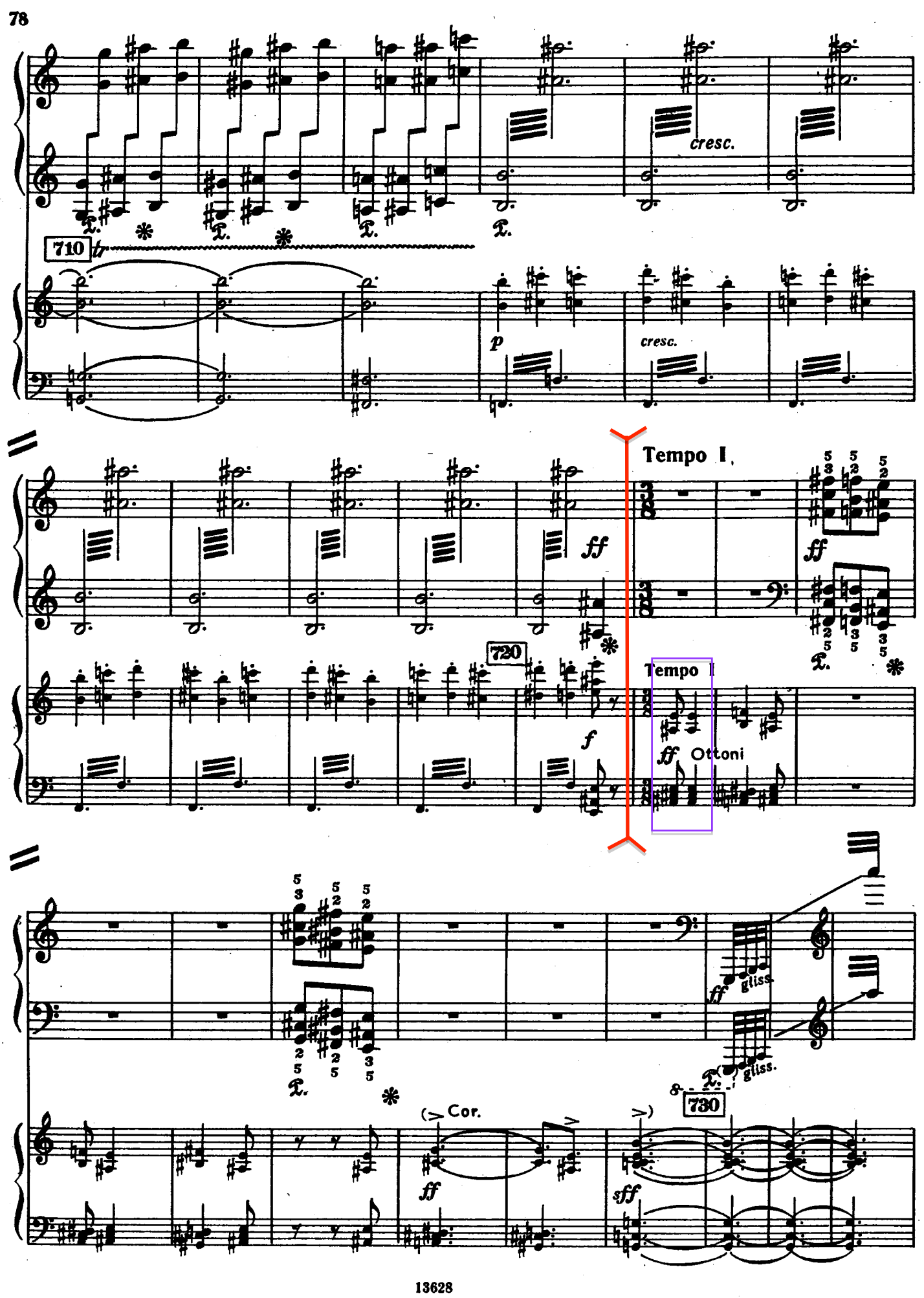
Cl. ΣΟΛ

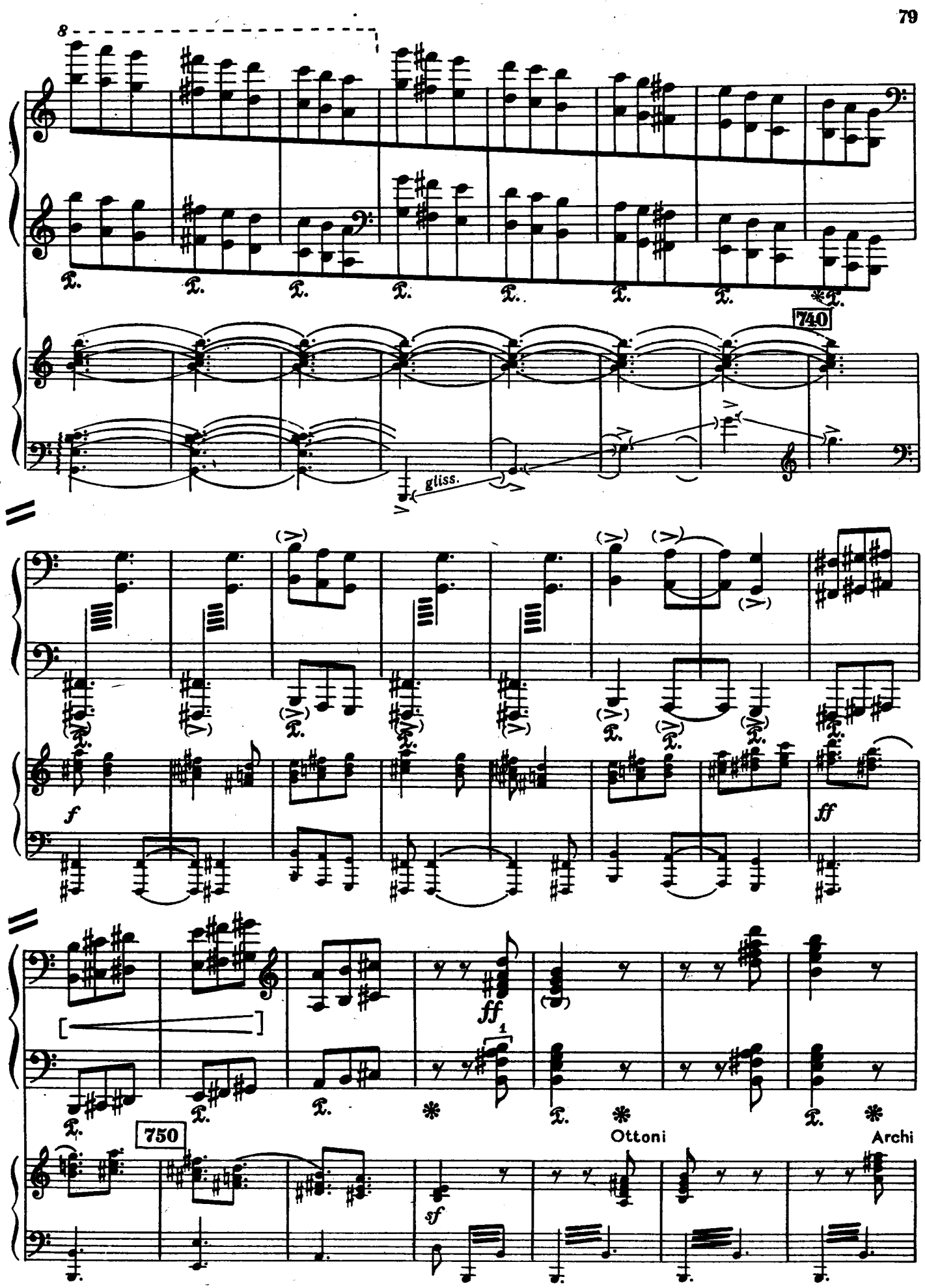
p

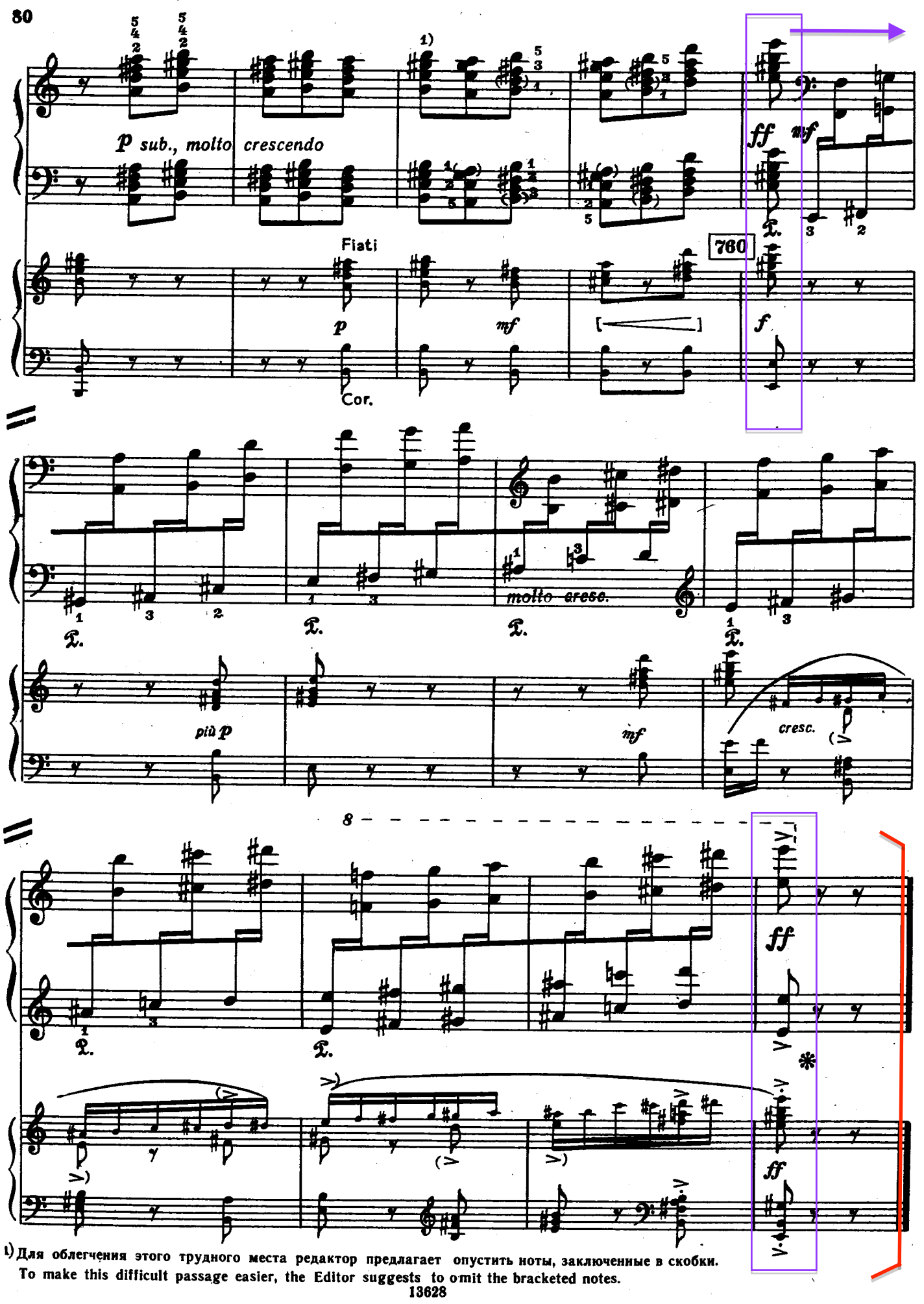
Fag. MIb


προέκταση
680
Fl.
ΣΙ
ΣΙ
PE
690
pp
ΦΑ#


NTO
ΛΑ
700
ΣΙ


cresc.
710
p
cresc.
ff
Tempo I
ff
720
f
Tempo I
ff
Ottoni
ff
gliss.
gliss.
730
Cor.
ff
sff


8
740
gliss.
f
ff
750
sf
Ottoni
Archi



1) Для облегчения этого трудного места редактор предлагает опустить ноты, заключенные в скобки.
To make this difficult passage easier, the Editor suggests to omit the bracketed notes.