

# BELA BARTOK: KONCERT ZA VIOLU I ORKESTAR

---

**Vitko, Filip**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:408822>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-08**



*Repository / Repozitorij:*

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

FILIP VITKO

BELA BARTOK: KONCERT ZA VIOLU I  
ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

VI. ODSJEK

# BELA BARTOK: KONCERT ZA VIOLU I ORKESTAR

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. art. Aleksandar Milošev

Student: Filip Vitko

Ak.god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. art. Aleksandar Milošev

  
\_\_\_\_\_

Potpis

U Zagrebu, 13.01.2021.

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_

(datum, ocjena)

POVJERENSTVO:

1. izv. prof. art. Ivan Novinc \_\_\_\_\_
2. izv. prof. art. Aleksandar Milošev \_\_\_\_\_
3. red. prof. art. Anđelko Krpan \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## SADRŽAJ:

Sažetak	
1. Uvod.....	1
2. Život Bele Bartoka.....	2
2.1 Istraživanje i korištenje folkloru u skladanju.....	3
2.2 Mađarski izvori.....	4
2.3 Rumunjski izvori.....	5
3. Nastanak koncerta.....	7
3.1 Izdanje Tibora Serlyja.....	7
4. Zaključak.....	11
5. Literatura.....	12

### **Sažetak:**

U ovom radu istražuju se nastanak i obilježja Koncerta za violu i orkestar mađarskog skladatelja Bele Bartoka i dotiče se odlika Bartokovog načina skladanja i istraživačkog rada koji su neporecivo utjecali na nastanak spomenutog koncerta.

This thesis consists of exploration of origin and features of Bela Bartok's Concerto for Viola and Orchestra, as well as qualities of his composing techniques and ethnomusicological works which have undeniably influenced the genesis of the Concerto.

## 1. Uvod

Već prilikom nastanka koncerta nailazimo na komplikacije, naime, Bartok je za vrijeme svog života uspio zapisati samo skicu violske solo dionice te fragmente orkestracije. Taj nezavršen manuskript nakon njegove je smrti dospjeo u ruke Tibora Serlyja (Bartokovog dugogodišnjeg prijatelja i kolege), koji se odvažio na dešifriranje, orkestriranje i „sklapanje“ koncerta u današnju formu. Nakon Serlyja, koncert kasnije ponovo rekonstruiraju i drugi, čak i njegov sin Peter Bartok. Zanimljivo je, dakle, da nikada nećemo zapravo znati kako je to djelo trebalo zvučati u završnom obliku - usprkos dosta uspješnim pokušajima da se djelo ipak dovede do života na daskama koncertnih dvorana.

Danas, taj je koncert postao jednim od najpoznatijih djela violskog repertoara te se zbog svoje virtuoznosti, nespretnih pasaža i utjecaja narodnih melodija smatra jednom od najzahtjevnijih kompozicija za izvođenje. Pomoću intervjua Sir Williama Primrosea i Tibora Serlyja, pisama kojih su razmijenili s Bartokom i ostalih znanstvenih članaka i izvora, ovim radom želim doprinijeti boljem razumijevanju konteksta same skladbe te izvesti jednu vrstu predloška koji pomaže izvođačima da vjerodostojnije interpretiraju ovo povijesno djelo.

## 2. Život Bele Bartoka

Bela Bartok, uz Franza Liszta, najcjenjeniji je Mađarski kompozitor, rođen 25. ožujka u Nagyszentmiklósu, u Rumunjskoj. Počeo je svirati klavir već sa šest godina, a skladati sa samo devet. Nakon smrti njegova oca u osmoj godini njegova života, majka se, da bi mogla uzdržavati sebe i svoje dijete, zaposlila kao učiteljica u školi. Već se nakon prvog kompozitorskog i izvođačkog javnog nastupa, sa samo devet godina, sele u veći grad kako bi tad mladi Bela živio u potrebnom glazbenom okruženju. Bratislava je u to vrijeme bila muzički najzastupljeniji grad u Mađarskoj pa je tako Bartok uspio stupiti u kontakt s Laszлом Erkelom (sinom Ferencu Erkela), te od njega učiti kompoziciju i klavir. Također, tamo je imao priliku čuti nekolicinu opera i koncerata, te biti dio komornih sastava. Do osamnaeste godine života upoznao se s glazbom od Bacha do Brahmsa, koji je uz Dohnanyia u tom periodu života bio najveći utjecaj na njegov način skladanja.

Po završetku srednje škole upisuje klavir (u klasi Istvana Thomana) i kompoziciju (u klasi Hansa Koesslera) na akademiji u Budimpešti. U svojim deset godina prebivanja u Budimpešti proučava Wagnerov rad, koji mu je do tada još bio nepoznat, Lisztove orkestralne kompozicije i rješava se Bramhsovskog načina skladanja. Na akademiji je bio smatran odličnim pijanistom, no njegove skladbe nisu pretjerano slavno zaživjele. Nakon premijere *Tako je govorio Zaratustra* Richarda Straussa u Budimpešti, Bartok postaje opčinjen Straussovom načinom skladanja i pomno proučava njegove partiture. U tom periodu u Mađarskoj pojavljuje se nacionalni pokret koji se naravno odnosio i na umjetnost i glazbu. Bartok pod utjecajem tog pokreta razvija interes za Mađarsku narodnu glazbu.

1907. prihvaća mjesto profesora klavira na Muzičkoj Akademiji u Budimpešti i posvećuje se proučavanju i učenju folkloru. Razočaran izvedbama svojih i tuđih orkestralnih djela (zbog neadekvatnosti dirigenata i orkestara), u 1911. godini Kodaly, nekolicina mladih umjetnika i sam Bartok pokušavaju osnovati *Novu Mađarsku Glazbenu Uniju*. Cilj organizacije trebao je biti formiranje orkestra koji je sposoban dostojno izvesti staru, novu i suvremenu glazbu tog doba, no cilj nikada nije dostignut. Razočaran neuspjehom, Bela Bartok se 1912. povlači iz javnog života i posvećuje većinu svog vremena proučavajući folklor sve do početka prvog svjetskog rata, kada postaje limitiran na samo djelić Mađarske. Čak i nakon rata proučavanje folkloru

postaje luksuz koji si rijetko tko može priuštiti svojim sredstvima.<sup>1</sup>

Za vrijeme nakon prvog svjetskog rata, pa sve do smrti, njegovo ime napokon prodire u važnije krugove ostalih država. Održava brojne recitale, turneje i predavanja u inozemstvu, a kao često objavljivani predavač postaje i najpoznatiji mađarski kompozitor u svijetu. Zbog neimanja prilika za izvedbu vlastitih djela i dalje nije prepoznat kao veliki skladatelj vlastitih djela, već kao aranžer folklornih. Krajem 1934. traži ostavku na Muzičkoj Akademiji da bi se posvetio isključivo objavljivanju i proučavanju folklorne glazbe, a 1935. postaje član Mađarske akademije znanosti gdje s Kodalyem postaje zadužen za pripremu seljačke muzike za izdavanje.

Napuštanjem Europe i odlaskom u Ameriku 1940. godine, Bartok izbjegava rat i pronalazi novo sjedište na Kolumbijskom Sveučilištu. Ubrzo postaje sve bolesniji, pa tako 1943. mora prestati predavati na Harvardu. Leukemija od koje boluje nažalost napreduje sve brže pa Bartok umire u snu 1945. Netom prije smrti počinje pisati *Koncert za violu i orkestar* i *Treći klavirski koncert*, koje nažalost ne stiže završiti pa prirodnim slijedom događaja ta zadaća ostaje predana mlađem kolegi Tiboru Serlyju.

## 2.1 Istraživanje i korištenje folkloru u skladanju

Buđenjem mađarskog nacionalnog pokreta u Beli Bartoku se pobudila želja za učenjem mađarskog folkloru, odnosno onog što se tada smatralo mađarskim folklorom. Većina dotadašnjih narodnih pjesama su zapravo bile trivijalne obrade popularnih kompozitora koje nisu imale neku pretjeranu vrijednost (također, bile su iskrivljene izvedbama gradskih ciganskih sastava). Karakteristična tonska obilježja takve glazbe su takozvane „Mađarske ljestvice“, sačinjene od niza osam tonova s povećanim sekundama između drugog i trećeg (a) ili trećeg i četvrtog (b) stupnja te između šestog i sedmog stupnja ljestvice (Bartok kasnije zaključuje kako te ljestvice nemaju nikakve korelacije sa pravom Mađarskom narodnom glazbom).



Slika 2.1 „Mađarske ljestvice“

<sup>1</sup> Iz britanskog časopisa *Tempo* br. 13, jesen 1949.



Oslobođen pravila zapadnjačkog organiziranja tonova u durove i molove, pronalazi inspiraciju korištenjem Grčkih i pentatonskih modusa koji mu omogućavaju veću slobodu melodijskih i ritamskih linija. Novi način korištenja tih modusa omogućio mu je stvaranje novih meloritamskih kombinacija i novog koncepta kromatskih ljestvica, zbog smatranja da svaki ton ima jednaku vrijednost i može se koristiti slobodno. Iz tog razloga se odmiče od načina skladanja suvremenika, svaka nota ima *muzičku* vrijednost, nije opterećen atonalitetom, mikrotonovima, neoklasicizmom, orkestralnim efektima niti ritamskim figurama jazza ili mašinerije<sup>2</sup>.

Do 1905. godine sakuplja dotad nepoznate narodne napjeve te proširuje područje svog djelovanja na Slovačko i Rumunjsko govorno područje. Nakon toga istražuje Arapsku, Tursku i Jugoslavensku narodnu glazbu. Posvećuje dvadesetak godina svog života transkripcijama zapisa instrumentalne i vokalne narodne glazbe koju transponira uglavnom tako da završava s tonom g1, kako bi proučio odnose između tonova i utemeljio razlike u odnosima tonova kod pojedinih kultura, te ih organizirao u moduse.

Zvuk Bartokove glazbe ne može se zamijeniti zvukom ni jednog drugog skladatelja, nije se pridružio ni jednom *modernom* pokretu. Zbog smatranja da se posvećuje svakoj noti individualno neki muzikolozi pišu kako njegova glazba nije nužno intelektualna niti naivna; Bartok se *izražava* zvukom, ne *proizvodi* zvuk. Za potrebe ovog rada, zbog utjecaja na Bartokovo muzičko izražavanje u Koncertu za violu i orkestar, opisuju se samo izvori koji su transparentno i direktno utjecali na navedeno djelo.

## 2.2 Mađarski izvori

Analizirajući melodijsku strukturu njegovih kompozicija, iz Mađarske folklorne glazbe on koristi većinom pentatonske karakteristike ukorijenjene njegovom kulturnom baštinom. Većinom se radi o centralno azijskim anhemitonski-pentatonskim ljestvicama (simetrična struktura stvorena od I, sniženog III, IV, V i sniženog VII stupnja) u kojima ne postoji odnos tonike i dominante, a melodija je preplavljena

---

<sup>2</sup> Arthur G. Browne ističe kako su neki Bartokovi suvremenici više opčinjeni oponašanjem muzičkog i nemuzičkog sadržaja i razbijanjem barijera klasične glazbe nego što su fokusirani na pisanje „muzički kvalitetna“ djela

skokovima u razmaku od kvarte. Također, koristi česte četverodijelne stance u formiranju melodijskih linija, nevezano za moduse koje koristi (AAAB, AABA, ABBA).



Slika 2.2 anahemitonsko-pentatonska ljestvica

Ritamske strukture potekle su iz dva izvora: *parlando-rubato* iz starijih mađarskih pjesama (slobodniji deklamatorni ritam bez striktnosti povezanosti s taktnim crtama ili mjerom, na primjer 231. takt prvog stavka Koncerta za violu i orkestar pod oznakom *Lento (Parlando)*, do oznake *a tempo moderato* pri samom kraju stavka) i takozvani „punktirani“ ritam iz starih i novijih mađarskih pjesama (kombinacije ritmova sastavljenih od naglašene kratke notne vrijednosti koju slijedi nenaglašena duga notna vrijednost). Obje strukture zapravo potpomažu izbjegavanju strogog ritma, parovi četvrtinki se u tim slučajevima prilagođavaju *slogovima* notnog teksta i izbjegava se uzmah pri počecima melodijskih fraza.

### 2.3 Rumunjski izvori

Više od tri tisuće instrumentalnih i vokalnih melodija zapisanih u Rumunjskoj neupitno ostavljaju utjecaj na Bartokov glazbeni jezik. Također, on otkriva da se Transilvanija može podijeliti u muzičko-dijalektalna područja, ovisno o regionalnim karakteristikama. Zbog poetičnosti i poganske prirode tekstova uspoređuje to s povratkom u Srednji vijek.

Uz *colinde* (nedijatonske Rumunjske moduse) postoje i drugi oblici modusa, od kojih su neki izdvojeni u sljedećem prikazu:



### 3. Nastanak koncerta

Pitanje autentičnosti Bartokovog remek djela navodi mnoge stručnjake na razmišljanje već od trenutka njegove smrti. Iako Tibor Serly predaje manuskript koncerta u Bartokove Arhive u Budimpešti i Peter Bartok ga, zajedno s Nelsonom Dellamaggioreom, objavljuje široj javnosti, jedino preko pisama koja razmjenjuje s Wiliamom Primroseom (koji naručuje koncert) možemo donekle konkretno razlučiti spremnost koncerta za izdavanje i izvođenje. Razlike u raznim revizijama upućuju na to da je otkrivanje završnog djela bilo više od samog „mehaničkog posla“ kako to Bartok u pismima nalaže. Manuskript ostaje mozaik u kojem i dalje možemo primjetiti strukturalne i teksturalne praznine.

Bartok možda i jest imao završeni oblik koncerta u svojoj glavi, pa je počeo zapisivati skicu na notni papir koji bi našao oko sebe. Pisao je orkestraciju u reduciranom obliku, kao da piše za violu uz pratnju klavira. Ponekad bi proširio crtovlje u tri ili četiri reda kako bi umetnuo različite glasove u kontrapunktski jasan oblik, a ponegdje bi zapisivao i imena instrumenata koje je imao u vidu za orkestraciju. Većina prvog stavka i orkestralni *intermezzo* zadnjeg stavka bili su detaljno zapisani, no u ostalom materijalu zapažamo Bartokovu žurbu u pisanju violske dionice i kostura pratnje koju je mislio elaborirati kasnije. Nadalje, ostavlja notni materijal bez ikakvih oznaka za tempo, dinamiku ili fraziranje. Kako je koncert pisan u šesnaest strana (prve dvije su prazne, a jedna je korištena za prvu varijantu uvoda prvog stavka, možemo zaključiti da nam ostaje trinaest strana materijala) koje su pisane tako da možemo samo nagađati kojim kompozicijskim redoslijedom je Bartok zamislio koncert, jedan od zadataka također je bio dešifriranje zagonetke strukturalne pozicije notnog materijala, odnosno odgovaranje na pitanje koji notni materijali pripadaju kojem stavku koncerta. Čak i Primrose pri prvom uvidu u rukopis ostaje začuđen kako Serly uopće išta uspijeva izvući iz notnog materijala koji mu je predan.

#### 3.1 Izdanje Tibora Serlyja

Tibor Serly pristupa rekonstrukciji koncerta s načelom da, što je više moguće, izbjegava ikakvu vlastitu originalnu kompoziciju. Od početka prvog stavka do takta broj 168 svaka nota, osim dva iznimna takta, uključujući melodijske, harmonijske i kontrapunktske materijale, zapisana je od Bartokove ruke. Prvi takt koji je dodan (takt broj 73, primjer 1), repeticija je takta 74 oktavu niže, kako bi se uspon do visoke note

gis izveo s više sjaja i bještavila (u ovom dijelu stavka, u rukopisu se pojavljaju neke neodlučnosti u Bartokovom materijalu). Drugi takt je 143, koji je djelomično ponovljeni takt 142 (primjer 2). Taj dodatak nastaje u dogovoru s Primroseom, oboje se slažu da je takt nužan kako bi bolje uveo u ponovno mirno uključivanje orkestra nakon duge kadence viole.



Slika 3.1 Primjeri dodanih taktova u prvom stavku koncerta

Od takta 168 do 184 nalazi se očita, malo izmijenjena, rekapitulacija taktova 38 do 60, to uključuje reprizu orkestralnog dijela - sada za kvintu nižu, kako bi predstavljala klasični odnos tonike i dominante. Kontrapunktski glasovi nisu bili zapisani, a iako implicirana, repriza *tutti* dijela (takt 175 do 183) trebala je biti orkestrirana. Bartok bi vjerojatno više izmijenio taj *tutti*, no Serly se ne usuđuje na taj pothvat. Šesnaestinska figura koje završava rekapitulaciju *tutti* dijela produžena je sa sedam na devet taktova kako bi umanjila brzinu, no figura ostaje identična. U taktovima 185 i 186 Serly obogaćuje slog kako bi nadopunio Bartokov zapis (u kojem osim violske dionice zapisuje samo notu a u donjem crtovlju) i dodaje takt 184 radi nesmetanog povratka u varijaciju reprize druge teme. Taktovi 185 do 220 ostaju kompletno identični Bartokovim zapisima, no taktovi 221 i 222 bili su originalno zapisani za solo violu. Tu ideju Serly preoblikuje u zajedničku pasažu viole i orkestra i dodaje takt 223 vodeći se za mišljenjem da misao inače ostaje nesigurna i isprekidana, no ne mijenja raspored nota u taktovima. Dodani takt augmentiran je i vodi u trotaktnu *tutti* frazu. Četiri takta solo viole praćenih drvenim puhaćima dovode stavak do završetka u C- dur kvintakordu.

O *Lento (Parlando)* dijelu koji služi kao međustavak, često se raspravlja kao o začetku ideje zasebnog stavka, no zapisan je točno onako kako ga Bartok ostavlja u manuskriptu. Pasaža završava brzom kromatskom kadencom koja zaustavlja violu na praznoj c žici pripremajući ugođaj za početak drugog stavka. Zadnja nota i taktna crta

postavljaju nekolicinu pitanja o obliku cijelog djela. S obzirom da Bartok idući stavak počinje s E-dur kvintakordom (što nije uobičajeno s obzirom na njegov stil pisanja), želi li Bartok taj međustavak uopće koristiti kao most između prvog i drugog stavka? Želi li ga uopće koristiti kao dio finalne verzije Koncerta? Ako želi, zašto ga ne iskorištava kao prijelaz u *Allegretto* uvod u *Finale*? Serly, vjerojatno nesiguran u odgovore na ta pitanja strogo poštuje Bartokove smjernice i ostavlja ga tamo gdje ga Bartok zapisuje u rukopisu. Smatra da na bilo koji drugi način *Adagio religioso* ne bi mogao početi dostojanstveno. Za kraj kadence, kako bi malo mekše vodio u novi ugođaj drugog stavka, Serly posuđuje melodijsku liniju taktova 153 do 157 i predaje ju dionici solo fagota. Tako dozvoljava da fagot modulira bez previše komplikacija u tonalitet novog stavka.

Slijedi stavak *Adagio Religioso* koji započinje E- dur kvintakordom bez ikakvog dodatnog uvoda. Serly poštuje Bartokov zapis svih pedeset i sedam taktova, no dodaje par nužnih preinaka. Do tridesetog takta nije nužna nikakva nadopuna, ali u idućih devet taktova (30 do 38) nacrt pratnje melodijske linije viole sastoji se od silazne sekvence konsonantnih kvintakorada. Serly je nadopunjuje orkestralnim ukrasima koji ga podsjećaju na ugođaj *trio* dijela sporog stavka trećeg Koncerta za klavir. Doduše, nije promijenjena ni jedna harmonijska ideja, samo je nadpounjena originalna orkestracija. U taktu 40 umanjena repriza početka *Adagio* motiva spaja se melodijom koja je poput jeke glavne teme prvog stavka (takt 50). Od tog dijela nadalje stavak se ubrzava i raste u intenzitetu te prerasta u kadencu koja gotovo udarcem vodi u uvodni *Allegretto* dio. Tako se cijeli spori stavak zapravo rekonstruira točno kako ga i Bartok zamišlja.

Prije trećeg stavka nalazi se dio uvoda, pripreme za stavak. Serly jedino u tom dijelu, nakon pomne analize osme i devete stranice manuskripta, izostavlja cijelih osam taktova originalnog zapisa. Ostatak (dvadeset i pet taktova) savršeno priprema ugođaj za novi stavak, no baš tih osam toliko iskače da vjerojatno pokušava bezbroj puta, no jednostavno, u nedostatku alternativa, odustaje od korištenja te glazbene misli jer se ne uklapa u smislenu cjelinu.

Posljednji stavak *Allegro Vivace* vjerojatno preostaje kao najveći skladateljski pothvat, ne zbog svoje nezavršenosti (završen je do kraja), nego zbog nedostatka ikakve orkestracije. Prethodni stavci bili su, u usporedbi s ovim, kompletno

harmonijski, melodijski i kontrapunktski zapisani u manuskriptu. Uz dešifriranje svakolikih stranih znakova i simbola i djelomično zapisanih, ponekad skrivenih mjera tijekom cijelog Koncerta, glavni zadatak postaje orkestracija koju kompletira Serly. Ovdje je slučaj drugačiji, jer Serly uglavnom kao izvor materijala ima jednu melodijsku liniju i tek tu i tamo zapisanu kontrapunktsku liniju ili akord na pojedinim intervalima. Od takta 5 do takta 80, s mjestimičnim iznimkama u trajanju od jednog ili dva takta, rukopis se sastoji isključivo od melodijske linije. To uključuje četrnaest taktova (51- 64) za koje Serly odlučuje da će tvoriti prvi orkestralni *tutti* koji je isto tako trebalo kompletno orkestrirati i harmonizirati. Nadalje, od takta 80 do takta 114 u rukopisu, Bartok zapisuje osnovnu harmonizaciju i kontrapunkt dionice solo viole, oboje ostaju isti u printanoj verziji. Isto tako, do takta 230 sve je rekonstruirano po Bartokovim skicama, osim devet taktova koje Serly dodaje na svoju ruku. Nakon blještavog orkestralnog klimaksa, vjerojatno mu se učinilo da je potrebna neka virtuozna pasaža solo viole (Bartok ostavlja indicacije, no ne zapisuje ništa za taj spomenuti dio). Tih devet taktova, iako dodanih, ipak nisu zapisani kao originalni Serlyjev dio, nego su zapravo tvoreni od ponovljenih i produženih taktova 296 do 211 za kvintu više. Primrose u dogovoru sa Serlyjem predlaže neke tehničke preinake u stavku, a on ih prihvaća i realizira. Također smatra se da je Bartok jednu temu u ovom stavku posvetio Primroseu, jer je zapravo preinaka jedne škotske narodne melodije.

Preostali taktovi koncerta, u rukopisu ostaju jako nečitko, zamrljano i zbunjujuće zapisano, čini se u žurbi. Zapisani su u četiri ili pet preklapajućih redova gotovo sporadično, no zadnjih četiri takta ostaju zapisani jako čitko. Pet završnih taktova, sa svojih četiri tonskih rješenja dolaze jako naglo, tako da Serly dodaje orkestralni *tutti* (harmonizira ga na svoju ruku) kako bi što bolje doveo do uključenja viole u dubokoj lagi i eksplozivnog kraja Koncerta.

#### 4. Zaključak

Istraživajući o životu Bele Bartoka, njegovom radu i samome nastanku Koncerta za Violu nailazimo na mnoštvo zanimljivosti, brojni muzikološki izvori omogućavaju mu da se skladanjem poigrava na dotad nesvakidašnji način. Zahvaljujući Tiboru Serlyju, usprkos Bartokovoj smrti, uspijevamo doživjeti njegov skaldateljski genij u obliku Koncerta za violu i orkestar. Iako Serly uz mnogo truda i volje uspijeva vjerodostojno oživjeti Koncert, neki muzikolozi i ostali istraživači nikada neće biti zadovoljni rezultatom zbog jednostavne činjenice da sam Bartok nije u potpunosti završio djelo. No, ono što je bitno izvođačima jest činjenica da je Koncert ovdje i da zbog svoje virtuoznosti i ljepote predstavlja jedan pozamašan i interesantan pothvat. Uspješnim izvođenjem ovakvog povijesnog djela izvođač dobiva osjećaj vrijednosti, jer zbog svog opsega i kombinacije modernog i tradicionalnog sloga, Koncert danas predstavlja bitnu stavku u razvoju skoro svakog profesionalnog violista. Zbog navedenih činjenica, smatram da je bitno za izvođača da postane upoznat s kontekstom cijelog Koncerta, ne samo čistim notnim sadržajem. Razumijevanje skaldbe na nekoj dubljoj dimenziji potrebno je kako bi se izvođač mogao prepustiti idejama koje su Bartoka na prvom mjestu natjerale da prihvati ponudu Williama Primrosea i dovede violu kao instrument na jednu novu, solističku, koncertnu razinu.



## 5. Literatura:

1. B. Bartok, D. Dille: „The Life of Bela Bartok“, *Cambridge University Press* (pristup 9.10.2020.), <https://www.jstor.org/stable/942679/>
2. P. Bartok: „The Principal Theme of Béla Bartók's Viola Concerto“, *Akadémiai Kiadó* (pristup 7.12.2020.), <https://www.jstor.org/stable/902196/>
3. E. Antokoletz: „Bartók's Viola Concerto Manuscript: Some Questions and Speculations“, *Akadémiai Kiadó* (pristup 9.12.2020.), <https://www.jstor.org/stable/23488443/>
4. D. Dalton: „The Genesis of Bartók's Viola Concerto“, *Oxford University Press* (pristup 27.8.2020.), <https://www.jstor.org/stable/734979/>
5. T. Serly: „A Belated Account of the Reconstruction of a 20th Century Masterpiece“, *College Music Society* (pristup 10.1.2021.), <https://www.jstor.org/stable/40375086/>
6. B. Bartok: *Viola Concerto - Facsimile Edition of the Autograph Draft*, Homosassa, Bartok Records, 1995.
7. B. Suchoff: „Ethnomusicological Roots of Béla Bartók's Musical Language“, *VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung* (pristup 26.12.2020.), <https://www.jstor.org/stable/43561125/>

## **Popis slika:**

1. Slika 2.1 „Mađarske ljestvice“ .....	3
2. Slika 2.2 anhemitonsko-pentatonska ljestvica.....	5
3. Slika 2.3 neke od varijanti Rumunjskih modusa.....	6
4. Slika 3.1 Primjeri dodanih taktova u prvom stavku koncerta.....	8