

RITMICA DE COLINDĂ ÎN MUZICA LUI BARTÓK

Aspectele ritmice ale muzicii lui Bartók au trezit mai puțin interes pentru cercetare decât studiul armonicii, al melodicii, al formei și al mesajului operelor. Aceasta este o tradiție în cercetarea operei lui Bartók, căci, de la apariția analizei teoretice a lui Edwin von der Nüll¹ și pînă la János Jagamas, János Kárpáti și inclusiv Ernő Lendvai, pe primul plan au figurat analiza tonalității, a sistemului sonor, a melosului și a formei. Prima analiză cuprinzătoare a fenomenelor ritmice în opera lui Bartók a fost făcută de Lajos Bárdos în studiul său *Népi ritmusok Bartók műzenéjében* (Ritmuri populare în muzica cultă a lui Bartók)². El însă și-a restrîns tema la examinarea formulelor ritmice provenite din metrica cvaternară a versului muzicii populare maghiare, și în cadrul acestor limite a parcurs fenomenele ritmice cu pretenția totalității. În concluzia studiului său, Bárdos afirmă despre analiza lui că aceasta: „...nici pe departe nu dorește să creeze iluzia că ritmica muzicii lui Bartók s-ar sprijini numai pe muzica populară maghiară. S-ar putea culege un material imens — și mai devreme sau mai tîrziu trebuie făcut acest lucru — din exemple care se referă la alte sisteme ritmice.” Scopul studiului de față este acela de a atrage atenția asupra unui asemenea „alt” sistem ritmic.

¹ Nüll, Edwin von der. *Béla Bartók, ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, Halle (Saale), 1930.

² Bárdos, Lajos. *Harminc írás* (Treizeci de scrieri). Zeneműkiadó Budapest, 1969 p. 9—40.

În studiul apărut în 1933³ cu titlul *Román népzene* (Muzica populară românească), Bartók a publicat următoarea melodie de colindă :



Drept comentariu, notează : „E vrednică de luare-aminte neîncetata schimbare a măsurii. Să ne gândim că aceasta și multe alte melodii «complicate» asemănătoare le cîntă analfabeți, cu cea mai mare siguranță și în chipul cel mai firesc. Este cea mai bună dovadă cît de tare se înșeală unii teoreticieni cînd își închipuie că schimbarea deasă a măsurii este ceva silit.” (Traducerea lui Constantin Brăiloiu.)

În realitate, schimbarea frecventă a măsurii și structura ritmică complexă sînt caracteristice melodiei de colindă. În cele ce urmează, ne vom ocupa numai cu un singur tip al fenomenului, cu acele melodii care se compun din alternanța a cel puțin trei tipare metrice, din măsuri simetrice și asimetrice și în a căror fracție de măsură se schimbă nu numai numărătorul, ci și numitorul, deci unitatea de măsură fiind cînd pătrime cînd optime. O asemenea structură o au cam zece la sută din melodiile de colinde culese și publicate de Bartók, și ea nu este caracteristică nici pentru muzica populară maghiară, nici pentru celelalte muzici populare culese și publicate de el, în materialul muzical folcloric românesc prezentat de Bartók ea apărînd atît de frecvent doar în colinde. În muzica instrumentală românească acest fenomen constituie o excepție.

Pentru a preciza limitele temei noastre, vom analiza rolul ritmicii de colindă numai în muzica cultă a lui Bartók, neglijînd prelucrările sale de folclor, cele două cicluri de colinde — 20 de melodii — transcrise pentru pian în 1915, bucățile 25, 29, 30 și 31 din cele *Patruzeci și patru de duo-uri* — 1931, în care se află 5 melodii de colinde. Să adăugăm, pentru o mai strictă delimitare, că fenomenul, preluat de Bartók din muzica populară vocală, nu apare decît în muzica sa cultă instrumentală, iar în cea vocală nu. Merită neapărat atenție ceea ce spune József Szigeti despre Duo-ul pentru vioară nr. 31, *Plugușorul* : „...în cea mai mare parte în 5/8, alternînd cu 3/8 într-asa o manieră interpretativă, încît să creeze impresia auditivă a silabelor unui text.”⁴ În orice caz, autorul acestui studiu, chiar și numai pentru propria-i scuză, nu poate ascunde faptul că nu știe românește, și trebuie deci să-și asume riscul de a ajunge eventual la unele concluzii eronate pe parcurs, provenite

³ Bartók, Béla. *Összegyűjtött írásai* (Scrieri adunate). I. Red. András Szöllösy. Zeneműkiadó Budapest, 1966. 477—484 ; sau *Muzica populară românească*. În : *Muzică și Poezie*, 1936, nr. 5 (martie), p. 18—22.

⁴ Szigeti, József. *A hegedűről* (Despre vioară). Zeneműkiadó Budapest, 1947, p. 293.

din necunoașterea limbii și respectiv a prozodiei. Din păcate, nici chiar Bartók, în prefața ediției din 1935 a *Colindelor*, nu se referă la ritmurile alternative, iar versiunea definitivă a colindelor, volumul IV din *Rumanian Folk Music*, nu a apărut nici pînă astăzi, și deci nu putem ști dacă lucrarea asta s-a referit sau nu la fenomenele examinate de noi.

De nici un material folcloric închis Bartók nu s-a ocupat așa de îndelungat ca de colinde. Melodiile le-a cules între anii 1909—1917 și (după cum se știe) le-a pregătit pentru tipar de trei ori : în anii '20, '30 și, în sfîrșit, '40. Cu nici un alt material în afară de colinde Bartók nu s-a ocupat de trei ori. Informațiile cu privire la data la care Bartók și-a început munca sistematizării sînt contradictorii. Denijs Dille recunoaște deschis : „Nu știm cînd și-a început Bartók munca lui...”⁵ ; potrivit lui József Ujfalussy : „Încă din 1922 a contractat culegerea statului român...”⁶ ; Victor Bator, autorul prefeței la *Rumanian Folk Musik*, se referă la colinde în două locuri : „În timp ce lucra la culegerea de *Colinde* din 1923—1925...”⁷ ; „...nu a început să scrie cartea etnografică (adică culegerea de colinde, J.B.) decît în 1923...”⁸ Pentru noi, stabilirea momentului în care Bartók a început sistematizarea colindelor nu din punctul de vedere științific-istoric are importanță, ci numai pentru faptul că tocmai la începutul anilor '20 apar în lucrările sale acele formule ritmice-metrice pe care (după părerea noastră) le-a preluat din colinde.

Dar nu este oare arbitrar să vorbim despre ritmul de colindă ? Insuși Bartók se grăbește să ne vină în ajutor ; în vara anului 1944 a adăugat un comentariu tuturor pieselor din *Microcosmos*. La piesa nr. 126 din caietul V (Măsură schimbătoare) a adăugat : „Schimbare neobișnuită de timp și de construcție. Aceasta este similară stilului românesc. Fiecare structură a frazei este făcută pe cîte o măsură de 2/4, 3/4, 3/8 și 5/8. Aceasta este consecvent urmărită prin mai mult de jumătate a compoziției.”⁹ Iată primele patru măsuri ale piesei :



Acest fel de schimbare de măsuri (și altele asemănătoare nenumărate) este caracteristic în „stilul românesc” tocmai colindelor.

⁵ Bartók, Béla. *Melodien der rumänischen Colinde (Weinachtslieder)*. Publi-
cate de Denijs Dille în *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke IV*.
Editio Musica Budapest, 1968. p. 4. [Col.]

⁶ Ujfalussy, József. *Bartók Béla*. Gondolat Budapest, ed. 2, 1970. p. 334.

⁷ Bartók, Béla. *Rumanian Folk Music*. Vol. I Edited by Benjamin Suchoff.
With a foreword by Victor Bator. Martinus Nijhoff, The Hague 1967. [RFM] p. x.

⁸ RFM Vol. I p. xii.

⁹ Suchoff, Benjamin. *Guide to Bartók's Mikrokosmos*. Boosey and Hawkes.
London, ed. 2, 1971. p. 109.

În prefața ediției din 1935 a melodiilor, Bartók atrage atenția asupra faptului că : „Ritmul original tuturor melodiilor de colinde este după toate aparențele un *tempo giusto*, adică un încordat ritm de dans”¹⁰. Și noi urmărim cu atenție ritmica de colindă în părțile *giusto*, cu alte cuvinte în părțile repezi ale lui Bartók. Este vorba de următoarele lucrări : *Sonata pentru vioară și pian nr. I* (1921), *Sonata pentru vioară și pian nr. II* (1922), *Suita de dansuri* (1923), *La țară* (1924), *Sonata pentru pian* (1926), *Preludio all’ungherese* din ciclul *Nouă piese mici pentru pian* (1926), *Concertul pentru pian nr. I* (1926), *Cvartetul nr. III* (1927), *Variațiuni libere și Oglindire (Microcosmos VI/140 și 141, 1933*¹¹). *Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă* (1936), *Măsuri schimbătoare (Microcosmos V/126, 1938 sau 1939*¹²). Din această înșiruire rezultă două lucruri : primul, că aplicarea ritmului de colindă în muzica cultă a lui Bartók corespunde în mod cronologic cu perioada în care s-a ocupat intensiv de colinde ; al doilea, că aici este vorba de lucrări ce ocupă un loc important în totalitatea creației sale, și nu de un fenomen întâmplător sau de o importanță periferică. Însuși Bartók a precizat, în conferințele sale din America, cât de conștient a aplicat diferitele ritmuri schimbătoare : „Ceea ce ne-ar interesa cel mai mult la ritmul rigid... ar fi schimbarea de măsură. Eu am exploatat aceste posibilități din plin... în lucrările mele timpurii și mai târziu, probabil, cu puțină exagerare. Putem avea, deși nu prea des, măsuri de 5/8 sau de 7/8 în melodia noastră [populară]. Diferența dintre acestea și cea regulată de 2/4 nu e esențială, ci mai mult derivativă. Măsura de 5/8 poate fi explicată prin dublarea uneia dintre optimele din măsura de 2/4... Aceste măsuri încordate m-au atras foarte mult, așa încît influența lor poate fi descoperită în multe locuri din piesele mele originale. În ceea ce privește specificitatea acestor măsuri, ea nu poate fi comparată nicidecum cu formațiile ritmice «bulgărești»”¹³. Bartók diferențiază în mod accentuat ritmul „bulgăresc” de fenomenele noastre ritmice și în prefața volumului I a lucrării *Rumanian Folk Musik* : „Cititorul este rugat să nu confunde modelele ritmice asimetrice de 7/8, 5/8 sau de 5/4 relativ frecvente în materialul celorlalte popoare (adică ne-maghiare, J.B.), cu formațiunile bulgărești. Primele sînt de două ori mai lente decît ultimele, tempoul ferm al acestora din urmă le dă acel caracter «limpede», emoționant și specific.”¹⁴

Obiectul analizei noastre nu ține deci de sfera fenomenelor ritmului bulgăresc. Pe de altă parte, nu se situează nici printre acele ritmuri expresioniste plutitoare, pe care Bartók le-a folosit printre altele în *Mandarinul miraculos*. Fenomenul nostru nu se înrudește nici cu schimbările ritmice ale lui Stravinski, ale căror formă de apariție și dramaturgie sînt deopotrivă de altă natură.

¹⁰ Col. p. XII.

¹¹ Vezi Vinton, John. *Towards a Chronology of the Mikrokosmos*. În : *Studia Musicologica*, Tom. VIII. fasc. 1—4 p. 56.

¹² Vezi nota 11.

¹³ Cf. Vinton, John. *Bartók on his Own Music*. În : *Journal of the American Musicological Society*, 1966 vol. XIX. No. 2. pp. 236—7.

¹⁴ RFM I. p. 43.

De la cele mai timpurii compoziții și pînă la capodoperele mature, se poate observa străduința lui Bartók pentru ideea dizolvării și diversificării ritmicii și metricii tradiționale. Lui Dille i-a spus în 1937 : „Desigur, s-a observat că pun un mare accent pe munca tratării tehnice, că nu-mi place să repet neschimbată ideea muzicală și că nici o parte nu o readuc la fel. Acest procedeu decurge din dorința de a varia și transforma tema... Acea varietate excesivă, caracteristică muzicii noastre populare, este totodată și manifestarea firii mele.”¹⁵ În acest context, „muzica noastră populară” înseamnă bineînțeles totalitatea muzicilor populare est-europene cercetate de Bartók.

În piesele lui Bartók născute în primele decenii ale secolului nostru, pentru varierea ritmicii „uniforme”, apare cîte o măsură asimetrică. Aici atragem atenția asupra faptului că din combinația valorilor de pătrime și de optime se pot construi 3 feluri de măsuri de 2/4, 7 feluri de măsuri de 5/8, 11 feluri de măsuri de 6/8, 19 feluri de măsuri de 7/8, adică noul tip de măsuri, cel asimetric luat în sine, este izvorul unor variații incredibile. Posibilități uriașe de variere ne dă în continuare divizarea unei singure valori de optime, notată de compozitor cu două șaisprezecimi (în aceste cazuri măsura de 7/8 dă 61 de variante !). Varietatea tabloului ritmic devine aproape nelimitată dacă compozitorul își construiește unele părți ale piesei pe formule pare și impare, simetrice și asimetrice, și să adăugăm că, de exemplu, și măsura de 7/8 poate fi combinată în cazul în care în loc de 2—3—4—5 optimi figurează grupe de șaisprezecimi. În sfîrșit, să menționăm că așa-numitele ritmuri asimetrice sînt formațiuni simetrice de 5/8 și 7/8 în jurul unei axe centrale, în timp ce măsurile pare nu au decît o axă virtuală. Aceasta este bineînțeles doar o speculație, căci nu toate aceste posibilități de variații sînt folosite în colinde sau în operele lui Bartók. Am vrut doar să ne referim la perspectivele pe care muzica populară, și în mod concret ritmica colindelor românești, le-a deschis în fața strădaniilor de înnoire ale lui Bartók.

Nu ne putem ocupa de fenomenele ritmice din toate compozițiile înșiruite mai sus, căci aceasta ar depăși limitele unei culegeri de studii. De aceea am ales din ele doar trei.

Partea introductivă a *Concertului pentru pian nr. I* a pus în dificultate pe interpreții acelei epoci, mai precis pe dirijori și pe orchestre, prin neconținută schimbare de ritm — după terminologia noastră, prin ritmul de colindă. Chiar și Wilhelm Furtwängler, dirijorul primei audiții, s-a orientat greu în partitură. Asistentul său din acea vreme, Jascha Horenstein, care a învățat piesa cu orchestra din Frankfurt în 1927, a vorbit despre aceasta cu ocazia concertului său de la Budapesta din anii 60. Însuși Bartók știa — trebuia să observe cu ocazia interpretării piesei — că neîntrerupta schimbare a ritmului de colindă pune dirijorul și orchestra în fața unor dificultăți deosebite. Știa și că, pentru învingerea dificultăților, mulți dirijori au transcris, pur și simplu, barele de măsură. De aceea, i-a comunicat într-o scrisoare lui Hugo Balzer, dirijorul primei audiții a *Concertului I pentru pian* din Freiburg in Breisgau :

¹⁵ Ujfalussy, József. *Bartók-breviárium*. Zeneműkiadó Budapest, ed. 2 1974. p. 460.

„Cred că nu ar folosi mult dacă s-ar cere de la U.E. o partitură cîntată, fiindcă Dv. ați obține probabil un exemplar în care alte locuri sînt iarăși transformate. Presupun că schimbările sînt introduse în știmate numai cu creionul. Cel mai bine ar fi a le șterge (ceea ce eu la 5 decembrie aș putea efectua eventual), sau a spune orchestrei că ele nu mai sînt valabile. Presupun că numai barele de măsură sînt modificat introduse, și acestea numai în unele locuri. Asta se explică astfel: multe schimbări de măsuri au produs unor dirijori greutăți. Aceștia au transformat deci în unele părți, unde și după părerea mea este admisibil, de ex. $5/8 + 3/8$ în $4/8 + 4/8$. Așa un loc este printre altele în p. I de la cifra de reper 47 la 49. Acolo am aplicat de fapt barele de măsură după accentele principale ale vocii principale (pian); dar fiindcă orchestra are de cîntat numai un acompaniament mecanic uniform din optimi uniforme (și de aceea neaccentuate), împărțirea măsurilor pentru orchestră poate fi modificată după plăcere. Dumneavoastră puteți schimba sau păstra deci împărțirea de măsuri tipărite, după cum vă place.“¹⁶

Prin indicarea cifrelor de reper din citatul de mai sus, Bartók se referă la faptul că în reexpoziția părții I ritmurile de colindă ale temei conclusive pot fi cîntate și în măsura de $2/4$. În expoziție, tema conclusivă (după neconținute și agitate schimbări de ritm) apare în felul următor:



În reexpoziția părții însă, după un cîmp ritmic relativ liniștit, ordinea metrică a temei conclusive — deja de la cifra de reper 46 — se avîntă în mișcare. Să ne reamintim declarația mai sus citată a lui Bartók, potrivit căreia el nu reia neschimbat nici un material muzical. Într-adevăr, asta se întîmplă și la revenirea temei finale. Bartók propune dirijorului său o soluție de compromis atunci cînd găsește admisibilă executarea părții dintre cifrele de reper 47 și 49 în $2/4$. Motivația lui însă șchioapătă. Este adevărat că cea mai mare parte a vocilor orchestrale cîntă optimi neaccentuate, dar vioara a doua și viola circumscriu tocmai ritmul de colindă, și transcrise în $2/4$, accentele ritmului schimbător — ale ritmului de colindă — se suprapun cu cele notate într-o singură măsură. Deci interpretarea acestei părți în $2/4$ constituie pur și simplu o absurditate muzicală. De dragul unor dirijori neîndemînatici și a unor orchestranți neputincioși Bartók ar fi sacrificat esența pulsației ritmice a acestei părți. Și pentru ca absurditatea acestei propuneri silite să fie și mai

¹⁶ *Documenta Bartókiana*. Caiet 3, ed. de Denijs Dille. Akadémiai Kiadó Budapest, 1968, p. 280—281.

evidentă, trebuie să amintim că în partitura originală între cifrele de reper 47 și 49, potrivit dispunerii ritmice, se află 16 măsuri — două perioade —, în timp ce în 2/4 în același fragment se găsesc 19 măsuri. Deci simetria unității muzicale mai mari pierde dacă ne îngrijim de împărțirea tradițională „regulată” a celei mai mici unități, a măsurii.

În cele ce urmează, să examinăm, în locul explicării celor două rezolvări, ritmul propus în partitura originală, cu ritmul viorii a doua și violei — rîndul de sus —, și propunerea de compromis a lui Bartók — rîndul de jos —; optimile legate reprezintă de fapt valori de pătrime secționate de bara de măsură :

47

48

49

Ritmica de colindă are o cu totul altă funcțiune dramaturgică în *Cvartetul al III-lea*. Secunda parte și Coda pun la dispoziția raționamentului nostru exemple grăitoare. Primul material tematic din Secunda parte (Allegro $\text{♩} = 120$) este în metrița de 2/4, în schimb cel de al doilea, dintre cifrele de reper 3—9, este tocmai esența ritmului de colindă. Aici deci, după un câmp ritmic relativ liniștit, în scopul diversificării și agitării muzicii, se succed variațiunile ritmice ale aceleiași celele tematice, variațiunile ritmice fiind totodată și variațiuni tematice :

SECONDA PARTE

3

măsura 5 după **3**

4



Și pentru a demonstra că această diminuție-augmentație nu o asociem în mod arbitrar cu colindele, să cităm din studiul din 1933 a lui Bartók, amintit mai sus, două măsuri ale unei colinde cu texte identice, dar cu ritmuri variate — pot fi concepute și ca variațiuni melodice :



Soluția din *Cvartetul al III-lea* se deosebește fundamental de cea din primul concert pentru pian. În concert ritmica de colindă servește variațiunilor de formă din reexpoziție, în timp ce în cvartet această ritmică dă un răspuns unui material tematic mai liniștit, mai „regulat“.

Tabloul ritmic al părții a doua din *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* se înrudește din nou mai degrabă cu partea I din primul concert pentru pian, ritmica de colindă fiind din nou o variație. Întreaga expoziție a părții este strict în 2/4 (cît de mult se poate diversifica această măsură de 2/4 prin legături și prin mutarea accentelor, asta este o altă poveste). Metrul începe să se schimbe abia în tratare. Începînd de la cifra de reper 260, alternează măsuri de 3/8, 2/4, 5/8, 3/4, adică cea mai desăvîrșită ritmică de colindă ! Același ritm îl are și tema principală în reexpoziție. În expoziție, ce s-a desfășurat în măsura de 2/4, varietatea temei principale a fost asigurată de efectul dialogului dintre cele două orchestre. În reexpoziție cele două orchestre de coarde cîntă la unison, iar cheazăia varietății o constituie ritmul de colindă :

EXPOZIȚIE

orchestra din stînga

Timpani (mijloc)

orchestra din dreapta

REPRIZA



Bartók era conștient de faptul că ceea ce fixează în note creează din punct de vedere al interpretării greutatea referitoare tocmai la ritmică. De aceea i-a și scris lui Paul Sacher, cel ce a comandat *Muzica...*: „Mă gândesc la o lucrare pentru instrumente de coarde și percuție (deci în afara cordarilor, pian, celestă, harpă, xilofon și percuție); presupun că această componentă nu cauzează nici o greutate. Mai delicată este îndeplinirea dorinței ca opera să nu fie prea grea. Greutăți tehnice am să pot evita probabil, dar este mai grea evitarea greutăților ritmice. Dacă se scrie ceva nou, executanții vor avea greutatea chiar și numai din cauza neobișnuinței. Oricum, am să mă străduiesc și în privința asta de a scrie ceva executabil. La urma urmei, nu compun niciodată cu intenția premeditată de a scrie ceva cât mai greu de executat.”¹⁷ Bartók a revenit încă o dată asupra greutății piesei: „În ceea ce privește dificultatea, am făcut tot posibilul ca să evit greutățile deosebite pentru cordari; în ceea ce privește greutățile de grifuri și ale tempoului, cred că am și realizat acest lucru. Ici-colo însă ritmul va părea desigur neobișnuit (optimi destul de repezi în măsuri de 5/8 ș.a.m.d.), dar aici nici măcar eu nu am putut ajuta cu nimic.”¹⁸ Ritmica de colindă deci, care după părerea lui Bartók nu creează dificultăți țărânului român, este cu atât mai grea orchestrantului „cult” vesteuropean.

Aici se ridică întrebarea: oare caracterul pieselor sau al fragmentelor de piese în care Bartók folosește ritmurile schimbătoare ale colindelor devine sau nu românesc? La această întrebare nu putem da un

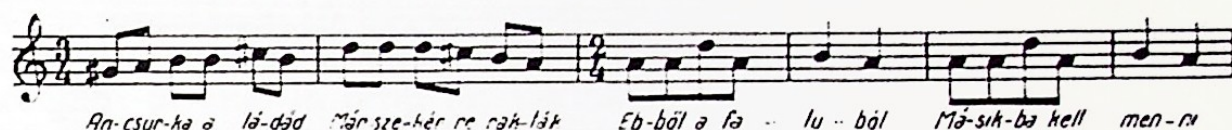
¹⁷ Schuh, Willi. *Bartóks Basler Auftragswerke*. In: *Béla Bartók. Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*. Publ. de Willi Reich. Benno Schwabe and Co. Verlag Basel/Stuttgart, 1958. p. 73.

¹⁸ Idem, p. 74—75.

răspuns univoc. Ritmurile de colindă din finalul primei sonate pentru vioară și pian, combinate cu un material tematic în stilul violonistic românesc din Maramureș, au, bineînțeles, un caracter românesc. (La fel cum același stil îl au și piesele *Contraste* și tema principală a finalului de tip perpetuum mobile din *Concerto*, cu toate că în acestea nu întâlnim ritmica de colindă.)

În renumita sa scrisoare către Octavian Beu, însuși Bartók afirmă despre *Suita de dans*: „Lucrări cu material tematic original, caracter parțial românesc: *Suita de dans* (1923) (partea 3 parțial)”¹⁹ — acest fragment este trioul părții a treia, în care ritmul de colindă se îmbină cu stilul violonistic popular românesc. Dar Bartók nu mai amintește partea a doua a *Suitei de dansuri* în care ca o rezolvare a tratării, dezvoltării, folosește varietatea nelimitată a ritmurilor de colindă.

Un exemplu interesant pentru obiectul nostru este ciclul „La țară”, format din prelucrări ale cîntecelor populare slovace din ținutul Zólyom. În partea a treia centrală a primei variante, scrisă pentru voce-solo și pian (1924), alternează două cîntece populare slovace, unul cu ritmul de 2/4 și celălalt cu cel de 3/4 :



Ritornela instrumentală de legătură dintre cele două cîntece — respectiv de introducere — este însă prin ritmurile sale schimbătoare o formă tipică de colindă, absolut străină față de folclorul muzical slovac :



Tema principală a ultimei părți a *Sonatei pentru pian* are un ritm de colindă, în schimb melodia descrie binecunoscuta linie a cîntecului popular maghiar :

¹⁹ Bartók Béla levelei III (Scrisorile lui Béla Bartók, III). Red. János Demény. Zeneműkiadó Budapest, 1955. p. 193.



În ultima din cele *Nouă piese mici pentru pian*, ritmica de colindă devine din nou un principiu de tratare, dar aici Bartók atrage în mod subliniat atenția încă prin titlu asupra caracterului piesei: „Preludio all' ungherese“. În muzica lui Bartók, o formulă ritmică-metrică foarte complicată o reprezintă piesa nr. 140 din Caietul VI al ciclului *Microcosmos*, *Variațiuni Libere*:



În timpul audierii piesei nu ne gîndim la influența nici unui caracter național concret, dar de aceea nu strică să ne amintim de lucrul asupra căruia ne atrage atenția Benjamin Suchoff: „În concertele sale lecție, Bartók spunea că unul din scopurile *Microcosmosului* este crearea unei posibilități pentru pianiști de a se împrieteni cu cele mai simple și ne-romantice frumuseți ale muzicii populare.“²⁰

În încheiere să subliniem: Bartók a integrat în stilul său propriu, în dramaturgia operelor sale, ritmul caracteristic, schimbător, al colindelor — ca atîtea alte influențe și elemente populare — drept o posibilitate de a face ca muzica să fie altfel decît era pînă la el. Ritmurile variative ale colindelor s-au întîlnit în mod fericit cu înclinațiile compozitorului spre rezolvările, în mod variat, a structurilor artistice. Ținînd cont de faptul că aceste variații ritmice — schimbările din colinde — sînt ele însele suficient de înnoitoare și de neobișnuite, la aplicarea lor Bartók de cele mai multe ori — dar nu în mod obligatoriu — face abstracție de folosirea altor elemente muzicale de factură nouă. În cadrul stilului lui Bartók, fragmentele conținînd ritmica de colindă din piesele enumerate mai sus sînt tratate mai degrabă în mod diatonic decît

²⁰ Suchoff. *Guide...* p. 7.

cromatic, omofonic, decît polifonic. Acesta este unul din exemplele „gospodăririi” raţionale a mijloacelor de către autor.

Ne dăm seama că nu sîntem chemaţi să căutăm influenţe româneşti — mai precis influenţe ale ritmicii româneşti — în muzica cultă a lui Bartók. Autorul acceptă cu recunoştinţă din partea colegilor săi români ajutorul pentru continuarea raţionamentului său, chiar şi prin dezbateră şi completarea constatărilor sale. Esenţa estetică a acestui raţionament se află în ideea pe care György Lukács a formulat-o astfel cu ocazia Conferinţei Internaţionale Bartók din 1971, în ultima lucrare a vieţii sale : „Ideea puterii populare a fost motiv de bază a întregii activităţi a lui Bartók. El, care a fost în opoziţie cu lumea muzicală a timpului său, se încadrează pe de o parte în aceeaşi linie ca şi ceilalţi artişti europeni, în măsura în care a protestat împotriva înstrăinării din cultura şi societatea modernă capitalistă. Pe de altă parte însă, Bartók ocupă un loc deosebit în cadrul acestui proces : el protestează în numele poporului. Iar prin popor nu trebuie să înţelegem rămăşiţele sentimentale ale vremilor trecute din Ungaria, ci popoare în sens internaţional, toate popoarele ; toate acele puteri ce pot fi mobilizate împotriva înstrăinării capitaliste a vieţii omeneşti, pentru o viaţă umană, edificată în condiţii umane. În ochii lui Bartók în toate popoarele se ascund astfel de forţe. Să nu uităm că de exemplu *Cantata Profana* — din punct de vedere ideologic una din cele mai importante creaţii ale sale — a fost concepută pe baza unui text românesc. În privinţa afirmării puterii populare, lui Bartók i-a fost indiferent dacă era vorba de cultură maghiară, română, asiatică, africană etc. Arta bartókiană s-a născut pe solul protestului împotriva înstrăinării omului prin capitalism.”²¹

Traducere de ZSÓFIA BALLA şi
MARIUS TABACU

²¹ Lukács, György, *Bartók és a magyar kultúra*. (Bartók şi cultura maghiară). În : *Magyar Zene* nr. 3 (septembrie) 1971. p. 330—331.