

NOTA „SIMBOL” ȘI UNELE PRINCIPII DE COORDONARE ÎN SONATINA PENTRU PIAN DE BÉLA BARTÓK

S-a scris și s-a vorbit mult și interesant despre armoniile latente ale unui cântec popular. Trebuie însă subliniat că această „armonie latentă” nu se realizează de la sine, ci printr-un act componistic complex, printr-o logică armonică impusă și simțită de autor.

De aici diferențele dintre armonizările unui coral — toate valabile — datorate lui Bach sau altor autori clasici, sau ale unui cântec popular armonizat în diferite variante de către Bartók.

Dar ca să nu intrăm într-un domeniu mult discutat (mă gândesc la diferitele probleme legate de corelația citat — muzică cultă), mă voi opri asupra unui alt aspect al gândirii armonice, ce se realizează printr-o idee pe care aș numi-o notă „simbol”. Chiar în partea a II-a din *Simfonia „Neterminată”* de Schubert, nota *do* (și enarmonicul ei *si diez*) are un rol generator, acest sunet fiind cel care apare ca o primă notă „străină” în *mi major*. Ideea notei „simbol” este continuată de Brahms, și cred că de aici se ajunge și la „Leitarmonia” teoretizată de Schönberg.

Ca să revenim la problematica noastră, aș dori să demonstrez aplicarea acestui principiu pornind dintr-un exemplu aparent foarte simplu: *Sonatina pentru pian* de Bartók.

Să vedem care este principiul de „coeziune armonică” al acestor prelucrări. Se știe că în această lucrare, după cum le indică Bartók, sînt folosite 5 melodii populare românești din Transilvania. O „Ardeleană” din Hunedoara (melodia nr. 1), un Dans din Bihor (melodia nr. 2), „Jocul ursului” din Maramureș (melodia nr. 3), „Jocul turcii : Mărunțel” din jud. Turda, Râpa-de-Jos (melodia nr. 4) și „Babaleuca” din Seleuș Torontal (melodia nr. 5).

După cum am mai avut ocazia să constat în cazul rapsodiilor lui Enescu, afirmînd că „cele mai remarcabile rapsodii românești au fost scrise de cel mai mare simfonist român“, doresc să generalizez și cu această ocazie teza după care pentru a face o suită de prelucrări ai nevoie de concepția simfonistului, de intuiția și personalitatea constructorului de forme mari.

Revenind la *Sonatina* de Bartók, poate ar merita să se analizeze modul în care sînt asociate aceste melodii, prin legăturile motivico-ritmice care generează asimetriile din interiorul părților. Ca de ex., motivica similară a părților :



Melodia 1 (A) din prima parte devine pilonul, „esența“ melodiei transpuse la cvinta inferioară, adică *mi*-ul „ascuns“ — ca punct de orgă în I, apoi devenit finală — se transformă în melodie. Eliminarea repetării notei *si* (adică *mi* în transpoziție la cvinta inferioară) ajută la accelerarea formulei (vezi Allegro-ul). Pe un alt plan, forma cea mai accelerată a primei părți  este transformată în :  adică ritmul de bază al Allegro-ului.

În partea a II-a :



e clar „jocul“ : *fa becar* transformat în *fa diez*, dar melodic urmează și notele inversate din prima parte a melodiei nr. 1 :



În partea a III-a începe să se închidă cercul. Tema A (melodia 4) se bazează pe pilonul melodic al temei A din partea I :



Tema B (melodia 5), mai „năzdrăvană“, după ce „vinde“ jocul cu terțele și al notelor *do*, *si*, *la*, face o aluzie finală clară la melodia nr. 1 (repriză variată !):



Revenind la legăturile intonaționale amintite mai sus, trebuie să subliniem că aceste intonații apar întotdeauna într-un alt context modal. P. I : A = *Re*, B = *Do*, A = *Re*; P. II : *La*; P. III : *Re*.

Contrastele dintre părți se realizează în cadrul unei pulsații unitare de timp, după cum urmează :

— partea I A, în medie două optimi în mișcare $\text{♩} = 86$ (șaisprezecimea nu e decît o subdiviziune a pulsației de optime);

— partea I B, aproape de două ori mai mișcată ca A ($\text{♩} = 150$), plus asimetria ritmică specifică;

— partea a II-a este aproape egală cu A din prima parte ($\text{♩} = 80$); sincopete ascunse acolo devin elemente dominante, iar șaisprezecimile care apar sînt *reale*, nu subdiviziuni ale optimelor;

— partea a III-a este egală cu B din partea I, dar ceva mai mișcată ($\text{♩} = 154$).

După cum se vede, între părți este o corelație de 1:1 sau 1:2.

Din punct de vedere ritmic sînt și multe alte caracteristici, asupra cărora ar merita să revenim într-un viitor studiu.

În acest context nu este cazul, ele făcînd parte din trăsăturile folclorului românesc (profund înțelese și asimilate de Bartók).

Lucrul cel mai subtil însă mi se pare a fi — și acum revin în fond la ideea inițială — intuiția extraordinară a genezei armonice prin „descoperirea“ latențelor verticale ale melodiilor.

După armonia bazată pe punctul de orgă — imitînd cimpoiul original — de la începutul părții I, în care *mi*-ul ascuns devine finală, în partea mediană (melodia următoare, nr. 2) începe un joc melodic în jurul acestei note, *mi* devenind notă centrală. E interesant că oscilațiile între *sol diez* și *sol becar*, foarte tipice în melodia din prima parte (A), rămîn „latente“ în acompaniamentul B-ului, bineînțeles în altă tonalitate, urmînd ca tot B-ul să fie axat pe prezența sub diferite forme a acestor note, și în primul rînd a notei *sol diez* (*la bemol*). Așa se explică și prezența lui *fa diez* în acompaniament — notă care făcea parte din prima melodie — în contradicție cu *fa becar* din melodia a doua.

Sunetul central, generator, rămîne însă *sol diez* (*la bemol*).

Dacă în măsura 3 *la* bemol apare sub formă de treapta a VI-a coborită în *do* major :



în măsura următoare apare ca sensibilă (*sol* diez) în *la* minor :



În măsurile 5—6, din nou ca treapta a VI-a în *do* major :



În măsura 8, *la* bemol este interpretat ca întârzierea *terței minore* din *mi frigic* (vezi armonia precedentă, în măsura 7, impusă clar că *mi frigic*) :



În măsura 10 se consideră din nou ca treapta a VI-a coborită a *do* majorului :



În măsura 12, *la bemol* este prezentat ca cvintă de subdominantă minoră (sau terță cu sextă adăugată, treapta a IV-a) :



În măsurile 14, 15 și 16 — ca terță majoră :



A se vedea că în măsura 13 apare *sol becar* în melodie, *fa diez* în acompaniament și *fa natural* în melodie; deci conflictul devine mai ascuțit tonal. Modul auzit e mai mult un *mi frigid* cu treapta a III-a „majorată” decât un *la minor* (vezi și jocurile anterioare și ulterioare cu treapta a VI-a coborită), ca brusc apoi, în măsura 17, *sol diez* să redevină *la bemol* de treapta a VI-a coborită în *do major*, pentru ultimul și cel mai ascuțit joc armonic :



Oscilațiile de terță minoră-majoră împreună cu treapta a doua frigică — *re becar* în *do diez* — sînt interpretate oarecum concludiv, în melodie, concomitent cu armonia, melodia devenind, parcă, o consecință a osmozei produse de jocurile armonice. Această corelație finală este de altfel și ultima posibilitate de interpretare a sunetului *sol diez*

în acest context armonic, într-un fel de *do diez* frigid cu oscilația între terța mică și terța mare. Cu alte cuvinte, oscilația de semiton a notei *sol diez* a fost transmisă și melodiei (N.B. — melodia a doua conține doar acest unic semiton : *mi*, *fa* becar plus proiectarea lor enarmonică : *mi*, *mi diez*, în acompaniament !!).

Să urmărim acum rezolvarea notei *sol diez* pe *sol* becar, anticipând parcă intonațiile care vor urma în reexpunerea A-ului :



Și acum vom ajunge la concluzia cea mai interesantă. În fond, formula :



adică, interpretată pe orizontală :



deci procedeul cu care se realizează „osmoza“, nu e altceva decât proiectarea terțelor mici, am putea spune, pe toate coordonatele : melodie-armonie, orizontală-verticală; *mi*, *fa* (respectiv *mi*, *mi diez*) fiind un punct de întâlnire.

Se poate remarca, mai departe, că secunda mare plus secunda mică reprezintă un mod de transpoziție — complementară — a elementelor melodice din secțiunea 1 :



TEMA I 

Schematizat

TEMA II 

În sfârșit, această proiectare pe orizontală a notelor din măsurile 18—23 nu e altceva decât tot un mod existent în muzica românească (să ne gândim la acordajul cavalelor din Maramureș, un fel de mod de ton-semiton incomplet). Bartók a simțit deci nevoia ca tema a doua să fie „împinsă” spre sfârșitul expunerii sale în direcția temei I în momentul reprizei, demonstrând în acest fel unitatea de construcție a primei părți, formată din două melodii care la prima vedere n-au nimic comun din punct de vedere tematic și par a fi doar juxtapuse.

Bineînțeles, jocurile *sol diez* (*la bemol*) — *sol becar* și *mi* — *fa* fac parte dintr-un singur concept constructiv; ele apar ca două interpretări ale aceleiași idei, exprimând tendința de a ridica bariera între vertical și orizontal prin interverticarea lor reciprocă.

Principiul „jocului” *mi-fa* are reminiscențe și în partea a II-a (melodia 3) — o variantă motivică clară a B-ului din partea I, după cum am mai văzut — *fa becar* fiind transformat în *fa diez*. În acest *la dorian* însă re apare aluzia *mi-fa becar* în măsura 2, iar în același moment melodia face aluzie la conturul inițial al melodiei (în transpoziția originală).

Să urmărim acum legătura foarte subtilă între părțile II și III, cu tema expusă în registrul mediu :



Observăm că la intervalica *re, mi, fa diez* din partea a II-a (care era o variantă „deformată” ritmic și melodic, prin *fa diez*, a B-ului din partea I), se adaugă acum nota *sol*. Prin această „completare” am restabilit pe de o parte intervalica ton, semiton, transpunând *re, mi, fa-ul*, adică ideea fixă din P.I., cu un ton mai sus, pe *mi, fa diez, sol*, dar păstrând în același timp și baza din partea a doua, adică *re, mi, fa diez*.

În acest context devine clar de ce nu se mai reexpune această temă în final (mel. 4), și re apare doar ca o aluzie în *codă*, care se retransformă subit în tema 5, tema conclusivă a lucrării.

După cum reiese din tabelul înrudirilor intonaționale de mai sus, această a cincea temă readuce bazele intonaționale ale primei melodii, pe transpoziția inițială și pe același centru modal ca în prima parte, adică *Re*.

Pe intervalica *la, si, do* urmează acum un fel de jubileu al posibilităților combinatorii, cu o singură diferență, că dispare jocul inițial de *sol diez* — *sol*, care a generat toate corelațiile lucrării, afirmându-se *sol becar* fără echivoc :



În fine, în codă reapar — foarte clar — toate jocurile cromatice anterioare, într-o înlanțuire foarte dinamică, în centrul căroră stă reparația accentuată a intervalicii *sol diez — sol* și *fa diez — fa — mi*, deci intervalele care *simbolizau* dinamica interioară a întregii lucrări. Denumirea de sonatină a lucrării este deci foarte justificată prin asociațiile sale neîntrerupte, ce sînt dirijate permanent de o idee constructivă clară spre o finalitate certă. Cu alte cuvinte, azi ideea prelucrării de citat folcloric, pe un plan superior, nu mai poate însemna doar o înșiruire mai mult sau mai puțin arbitrară a melodiilor. Folosind un material popular, trebuie să demonstrezi o idee creatoare, o concepție proprie și personală.