

RAPSODIILE PENTRU VIOARĂ DE BARTÓK ȘI ÎNRÎURIREA VIOLONISTICII POPULARE ROMÂNEȘTI ASUPRA CREAȚIEI COMPOZITORULUI

Compuse în anul 1928, cele două *Rapsodii pentru vioară* comportă deosebiri considerabile în ceea ce privește valorificarea materiei prime¹ de sorginte populară față de celelalte mari prelucrări de muzică populară ale anilor din jurul lui 1920, față de ciclul *Falun* (La țară), de *Három rondo* (Trei rondouri) și de *Húsz magyar népdal* (Douăzeci de cîntece populare maghiare). În aceste din urmă lucrări, Bartók a practicat o modalitate mai frecventă, generală și astăzi, de prelucrare a muzicii populare: a valorificat melodia de bază, obținută prin filtrarea variantelor, epurată de nuanțele interpretării individuale, înveșmîntînd-o în haina nouă a muzicii culte. Spre deosebire de acestea, în *Rapsodii* jocurile românești și rutene cîntate la vioară le-a folosit, în bună măsură, împreună cu stilul lor de interpretare original și individual, păstrînd particularitățile manierei de execuție instrumentală a vioriștilor țărani. Cele două *Rapsodii pentru vioară* au o semnificație-cheie din acest punct de vedere; ele pun în lumină rădăcinile folclorice ale stilului violonistic atît de particular, aproape singular în muzica veacului al XX-lea, al lui Béla Bartók.

¹ Cele două rapsodii sînt în mare parte clădite pe jocuri populare cîntate la vioară. Transcrierile în manuscris ale culegerii lui Bartók și cartogramele melodiilor se află în Arhiva Bartók a Academiei Ungare de Științe. În jurul anului 1930 compozitorul a corectat transcrierile (vezi corecturile și variațiile notate pe cartograme) și a pregătit pentru tipar vastul material românesc. Rodul acestei munci l-au constituit cele trei volume publicate în 1967 sub titlul *Rumanian Folk Music* (Nijhoff, Ed. Benjamin Suchoff). Melodiile românești ale rapsodiilor pentru

Utilizarea stilului de execuție al melodiilor populare în Rapsodii pare o întreprindere îndrăznească; ea se dovedește însă a fi și cel puțin tot pe atât de ispititoare. Valoarea, interesul celor mai multe dansuri pentru vioară din cele două creații constă mai ales în caracterul particular al modului de execuție; dacă le-am despuia de acesta, ar rămâne un material destul de firav. Bogata coloratură ritmico-melodică a melodiilor românești și rutene prelucrate, scările lor deosebite, cromatizate, sînt — toate — derivate ale stilului țărănesc, specific, de interpretare instrumentală. De importanță hotărîtoare este acest mod particular de execuție mai cu seamă în cazul dansurilor cu așa-numită repetare motivică din mișcarea rapidă a celei de a 2-a rapsodii². În aceste piese instrumentistul țaran repetă și variază, fără o programare prealabilă, un motiv de una sau două — în general de două — măsuri; pe parcursul improvizației vioristului, formula de bază alcătuită din numai cîteva sunete se convertește astfel în muzică, devine cu adevărat joc popular.

Firește deci că Bartók a valorificat în prelucrare nu numai melodiile de bază, ci și particularitățile oferite de maniera execuției. Aceste elemente stilistice și tehnice de interpretare, care dau sarea și piperul rapsodiilor, se întrezăresc deja în lucrările pentru vioară elaborate în urma culegerii de folclor muzical românesc și rutean, în părțile repezi ale *Cvartetului nr. 2 pentru coarde* și ale celor două *Sonate pentru vioară și pian*; ele pot fi întîlnite, de asemenea, în marile compoziții pentru

vioară pot fi găsite în primul volum, de muzică instrumentală, al publicației amintite, după cum urmează:

Rapsodia 1, tema principală a părții I: nr. 232

temele părții a II-a: nr. 404, 298/b, 215, 226

Rapsodia a 2-a, partea I: nr. 237, 431, 126

partea a II-a: nr. 661, 669, 653/b, 652, 414

La elaborarea rapsodiilor, Bartók a lucrat după cartogramele culegerii românești, preluînd melodiile aproape fără nici o modificare. În schimb, în pregătirea materialului pentru publicare aproape fiecare notație a fost supusă unor modificări, devenind mai temeinică, mai complexă; de aceea, între transcrierile aflate în volumele *Rumanian Folk Music* și temele rapsodiilor există deosebiri în privința notării ornamentelor și adeseori chiar în ceea ce privește structura ritmică și melodică a rîndurilor melodice.

Bartók a mai utilizat în rapsodii o melodie maghiară și una ruteană:

Rapsodia 1, tema trioului din partea I: cîntec popular maghiar din culegerea inedită a lui Lajtha László păstrată în fondul Bartók (Academia Ungară de Științe, secția de etnomuzicologie, Bartók — rîndul C/I. 129 a—c), consemnată prima dată de Stevens Halsey (*The Sources of Bartók's Rhapsody for Violoncello and Piano*, International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971. Ed. by József Ujfalussy and János Breuer. Budapest 1972.).

Rapsodia a 2-a, secțiunea mediană a părții a II-a: dans rutean. Cartograma — Muzeul Etnografic Maghiar, secția muzicală 1876/108050. a.

Manuscrisul primei transcrieri — Academia Ungară de Științe, Arhiva Bartók, 353/a.

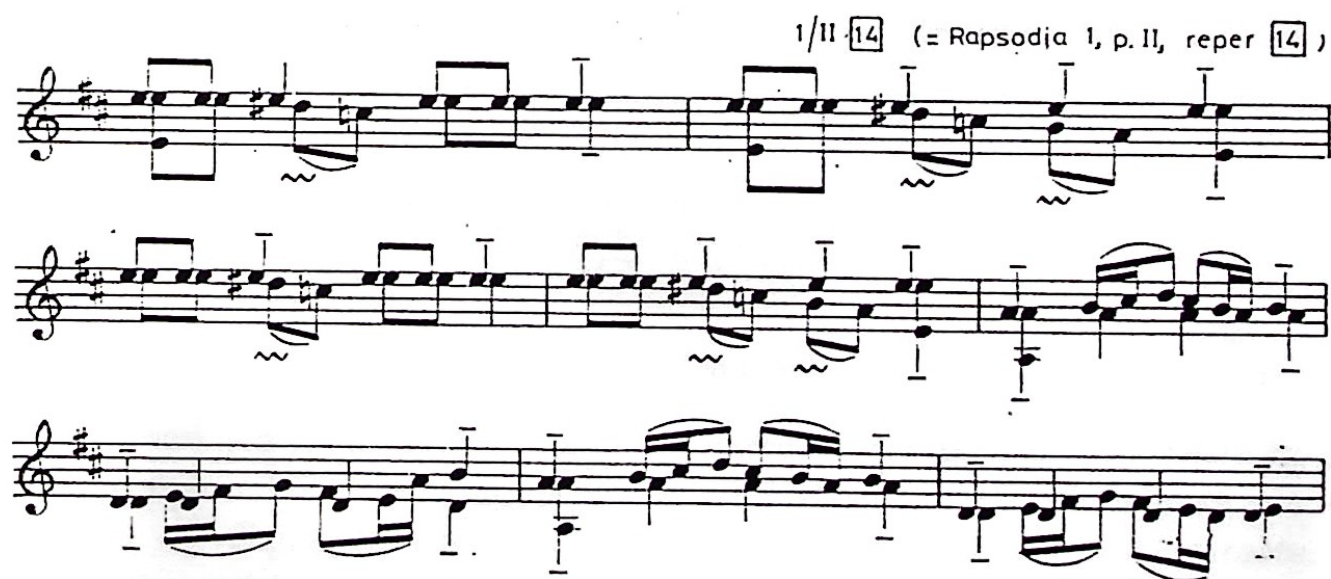
A fost publicat de László Somfai în: *Episodul rutean al rapsodiei a 2-a de Bartók*, *Muzsika*, 1971, martie, anul XIV, 3.

² Vezi *Rumanian Folk Music*, volumul I, 661, 669, 653/b, 652.

vioară ale anilor '30 și '40, precum și în lucrările camerale pentru coarde, de la cvartete până la *Sonata solo*.

Înainte de a trece la compozițiile pentru vioară ale lui Bartók, trebuie să schițăm trăsăturile stilistice ale violonisticii populare, trăsături pe care le regăsim deopotrivă în manierele de execuție românească și ruteană, îndeaproape înrudite. Vioristul țăran în cele mai multe cazuri acompaniază dansuri; așa se explică faptul că în materialul cules predomină melodiile repezi. Consecință a funcției de acompaniament a dansurilor populare este rolul conducător al ritmicii în acest stil instrumental; modul acesta de execuție se află la cea mai mare depărtare de stilul violonistic al secolului al XIX-lea, supervirtuoz sau purtător al unor melodii ample, sentimentale, stil ale cărui urme mai pot fi găsite și în muzica secolului al XX-lea. Maniera de execuție, tehnica vioristului român este, pe de o parte, foarte simplă, am putea spune primitivă; cîntă mai mult în poziția întii, pe o singură voce sau pe două — cea de a doua fiind un acompaniament de coardă liberă —, cu dinamică uniformă, cu cîte o trăsătură separată de arcuș pentru fiecare sunet, de obicei, sau cu două cîte două sunete legate, în pasaje de șaisprezecimi. Pe de altă parte însă, fonogramele lui Bartók probează un uimitor simț ritmic și metric, o formidabilă tehnică de arcuș, o nemaîntîlnită tehnică a mîinii stîngi. Aici se cere amintită descrierea făcută de Bartók celor doi cei mai buni vioriști din județul Mureș-Turda, Toma Tofolean și Ion Popovici³: „Both excellent violonists, and the best contributors in the Mureș area. The surety of Popovici's fingers and bow technic and his vigorously rhythmical playing are especially remarkable.“

Caracteristica fundamentală a stilului instrumental țărănesc este adăugarea la firul melodic a unei coarde sau a coardelor libere în chip de voce acompaniatoare; este un fenomen general întîlnit atît în piesele pentru vioară românești, cît și în cele rutene. În *Rapsodii*, Bartók a adoptat această tehnică și în prelucrarea unor jocuri care în original sînt lipsite cu totul de acompaniament cu coarde libere. Ultimul dans al mișcării rapide din *Rapsodia I* cîștigă în acest fel un elan sporit, devenind momentul culminant al părții:



³ *Rumanian Folk Music*, volumul I, Introducere, p. 57. Cîte un dans din fiecare parte a *Rapsodiei I* (RFM 232, 226) a fost cîntat la vioară de Ion Popovici,

Acompaniamentul cu coarde libere apare cel mai frecvent în piesele ce imită muzica de cimpoi, în cele mai palpitate dansuri ale culegerii românești, din care provin și melodiile cu repetare motivică din *Rapsodia a 2-a*. În aceste piese, adăugarea coardei sau a coardelor libere desemnează basul cimpoiului, deasupra acestuia repetările de motiv, cu ambitus restrâns și melodică primitivă dar bogat colorată, răsunînd în tempoul foarte rapid cu timbrul ascuțit și țipător, cu adevărat cimpoieresc :



Transpunerea în muzica cultă a unor asemenea sonorități este desigur aproape imposibilă ; care violonist ar fi în stare sau ar îndrăzni să cînte într-un asemenea stil ? În prelucrare, Bartók a îmblinzit în măsură considerabilă aceste jocuri fantastice, extraordinare. Prin încetinirea tempoului original⁴ și simplificarea colorației complexe melodiile și-au pierdut caracterul de imitație a cimpoiului, în schimb și-au păstrat și sporit chiar elanul frust, arhaic, pe care îl subliniază și acompaniamentul.

Caracteristica tehnică a acompaniamentului cu coarde libere compozitorul o utilizează ca principiu general nu numai în transplantarea repetărilor motivice originare, dar și în varierea liberă, individuală, izvoită din motivul de bază ; un exemplu este varianta motivică „proprie” din al doilea dans al mișcării rapide din *Rapsodia a 2-a* :



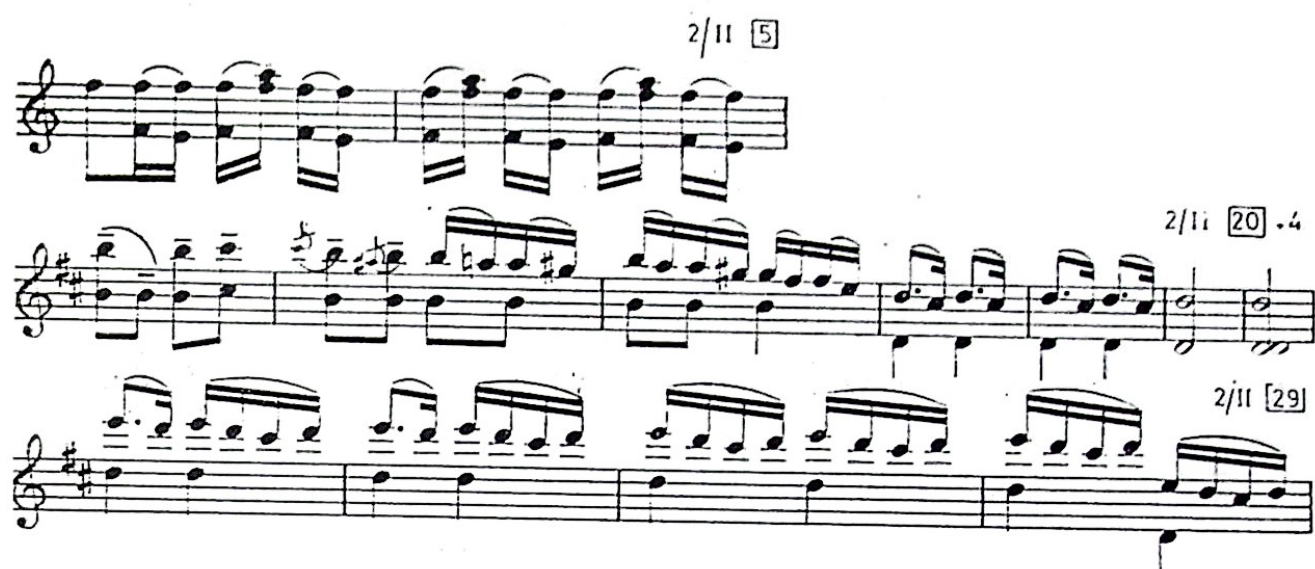
Pe parcursul unor variații motivice se poate urmări cu precizie, pînă la capăt, cum se conturează din elemente de tehnică violonistică

în *Rapsodia a 2-a* o melodie episoică aparține lui Toma Tofolean, o altă melodie de asemenea lui Ion Popovici.

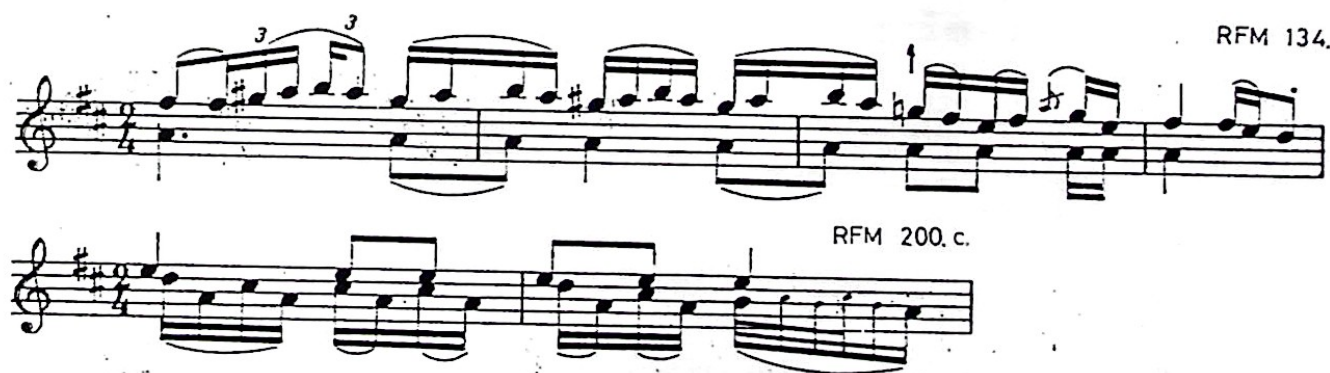
⁴ Modificări metrice :

	în original	Bartók
RFM 661	= 124	= 104
RFM 669	= 130	= 96
RFM 653/b	= 128	= 104—103

populară un stil de o îndrăzneță nouă, prin sudarea modalităților de execuție instrumentală folclorică și cultă; Bartók dezvoltă apoi acompanierea coardei libere în așa fel, încât să poată intona a doua voce nu numai cu coarda liberă, ci și cu sunete obținute în poziții. Mai multe exemple în acest sens găsim și în prelucrarea dansului rutean :



În dansurile ce imită muzica de cimpoi apare un tip propriu de acompaniament cu coardă liberă; vocea însoțitoare răsună întrerupt și numai sub anumite sunete ale melodiei (mai mult ca octave ale acestora). În forma cea mai obișnuită de manifestare a tehnicii acesteia însă, vocea însoțitoare răsună continuu dedesubtul sau, mai rar, deasupra melodiei :



Elemente înrudite cu modul de execuție ilustrat de dansurile populare citate mai sus apar în mai toate compozițiile pentru vioară ale lui Bartók : în *Sonatele nr. 1 și 2 pentru vioară și pian*, în *Contraste*, în *Concertul pentru vioară*, în cvartetele pentru coarde, în *Sonata solo*. În cele mai multe cazuri, firește că nu numai tehnica interpretativă dar și substanța muzicală însăși are caracter popular, constând adeseori în repetarea motivică a unei structuri ritmice și melodice simple.

vi. I

Cvartetul nr. 2, p. II

VI II Via, Vic.

vi. I, II

Via, Vic.

Sonata a II-a pentru vioară și pian, p. II

b)

Contraste, p. I

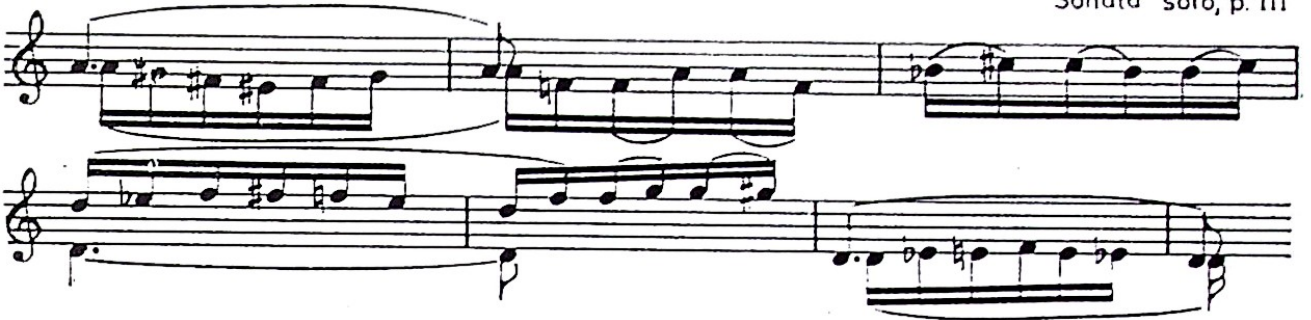
Contraste, p. III

Concert pentru vioară, p. I

c)



sonata solo, p. III



Cvartetul nr. 5, p. V



Aceste materiale de mare elan, de inspirație populară și în modul de execuție, apar de cele mai multe ori în momentele-limită ale formei sau în punctele culminante : neașteptatele reveniri din *Sonata a 2-a pentru vioară și pian*, partea rapidă, înainte de expunerea temelor părții întâi (vezi ex. muzical b) ; după cadența primei părți a *Concertului pentru vioară*, când ultimele măsuri ale temei, de o complicată împletire a celor două voci, culminează, în vivace, într-o formă nemaiauzit de simplă ca țesătură (vezi ex. muzical d). În *Cvartetele nr. 3 și 4* revenirea temelor expuse răsună într-un stil de factură populară : în *Cvartetul 3*, în Coda la reluarea temei a doua din *Seconda* parte ; în *Cvartetul 4*, în partea întâi, streoul în repriza temei principale și a răsturnării ei :

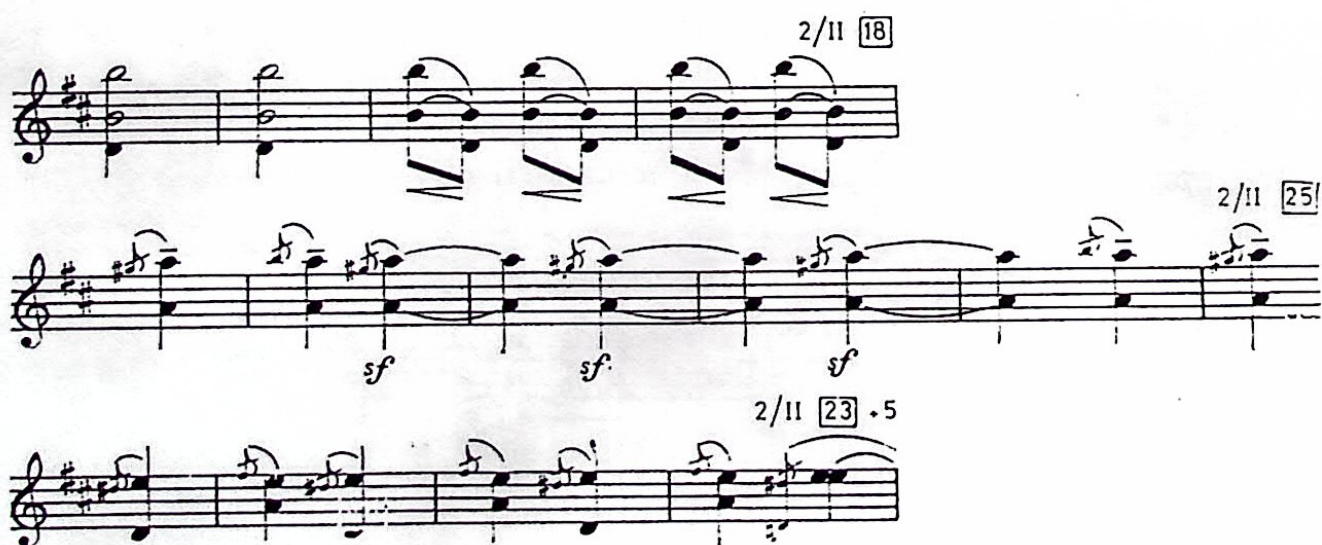




Citatele de pînă acum provin, fără excepție, din părți cu mișcare rapidă. Sînt rare cazurile cînd tehnica populară caracteristică se ivește într-o mișcare lentă, asociată cu un material muzical cu ritmică și melodică amorfă, ca în partea a II-a din *Contraste* :



Forme desebite ale acompanierii cu coardă liberă apar în dansul rutean al *Rapsodiei a doua*; crescendourile „dűvő” (vuvăite) ale motivului inițial și octavele apogiate Bartók le-a preluat întocmai în prelucrare; mai mult decît atît, pînă și materialul tranzitiv l-a compus după modelul motivului apogiat :



Octavele apogiate, caracteristice, joacă un rol nu numai în rapsodii (vezi *Rapsodia 1*, partea a II-a, 4), această tehnică mai apare în tema episodică a ultimei părți din *Sonata 1 pentru vioară și pian*, precum și în *Contraste*, partea „Sebes” — în acest din urmă caz cu un iz secundar de grotesc :

Sonata I pentru vioară și pian, p. III



Contraste, p. III



Un alt element caracteristic al stilului de execuție muzicală a vioariștilor populari români este legato-ul asimetric. În dansurile cu tempo larg și ritmică diferențiată, de tipul verbuncului, sunete sau grupuri de sunete cu valoare mică sînt legate de sunete accentuate cu valoare mai mare. În părțile lente ale Rapsodiilor, de cele mai multe ori Bartók nu a utilizat acest fel de legato — ferind interpretul de pericolul oscilației metrice ; cel mult indică legato-ul peste bară în cazul în care sunetul cu valoare mică are rol de apogiatură :



În dansurile repezi legato-ul asimetric sincopează ritmul, dă naștere unor interesante deplasări de accent, unor schimbări metrice. Foarte adesea vioariștii accentuează cel de al doilea sunet al legato-ului întărind astfel accentele ritmice naturale :

$\text{♩} = 122$

RFM 202

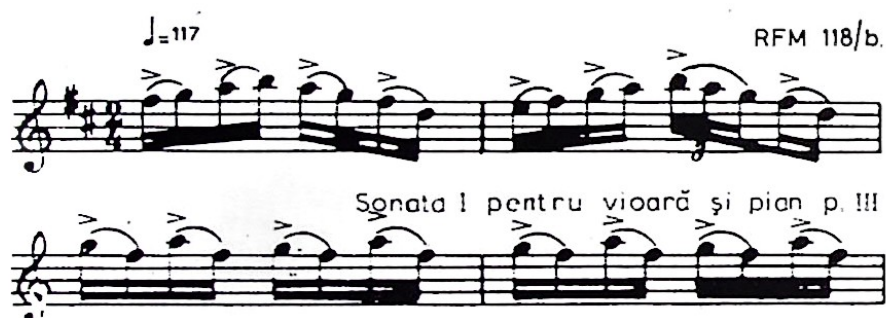


Legato-uri amintind de o modalitate populară de execuție întîlnim în mai toate părțile repezi ale lucrărilor pentru vioară ale lui Bartók pomenite mai sus. În acest sens cităm din *Contraste* — „Sebes” și din *Sonata 1 pentru vioară și pian* — „Finale” ; tema principală a ultimei părți din *Sonata pentru vioară și pian* însumează aproape toate elementele

caracteristice ale legato-urilor vioriştilor ţărani : legato-uri de două cîte două sunete în pasajele de şaisprezecimi sau fiecare sunet cu trăsătura lui de arcuș, respectiv alternarea acestora, precum și legato-uri sincopate :



Foarte adesea vioristul popular accentuează în mod consecvent primul sunet al legato-urilor de două cîte două note, sporind astfel tensiunea ritmică. Această tehnică ni se relevă în finalul *Sonatei 1 pentru vioară și pian*, la sfîrșitul temeii principale :



Acolo unde apar elementele manierei populare de execuție, motivica și ritmica oglindesc și ele, de cele mai multe ori, aceeași inspirație folclorică. Tema principală a ultimei părți din *Sonata 1 pentru vioară și pian*, de pildă, amintește de dansurile românești nu numai prin aceea că se clădește din repetarea și varierea unor mici motive celulare ; primele zece măsuri ale temeii evoluează în secțiunea superioară a scării acustice cu fundamentală Sol⁵, caracteristic românească. Cu deosebire pentru caracterul semnificativ al faptului mai cităm cîteva măsuri din partea a treia a *Contrastelor* ; excepționala simplitate și totodată complexitatea interioară a construcției melodice sugerează aci o neîndoioasă origină românească de dans popular :



⁵ În acompaniamentul de pian polul opozant al lui Sol este pedala Do diez



Influența tehnicii de execuție constituie doar o parte din înrîurirea pe care a exercitat-o asupra artei lui Bartók muzica populară instrumentală românească. Cealaltă o reprezintă inspirația melodico-motivică; ar fi de ajuns să evocăm aci doar frecvența mare a temelor cu structură lidiană și acustică* sau a melodiilor ce se mișcă pe așa-numita scară model 1 : 2, izvorită din secțiunea scării acustice. Dar poate că de cea mai mare importanță în această privință este totuși înrîurirea de ordin ritmic-metric. Ar fi bine venit un studiu aprofundat care să stabilească în ce măsură muzica populară instrumentală românească a fecundat fantezia creatoare de ritmuri a lui Bartók; cunoscînd *Jocurile populare românești* cîntate la vioară, putem afirma cu curaj că, în afara inspirației baroce, această muzică populară a exercitat o influență hotărîtoare asupra alcătuirii ritmice a părților repezi în creația muzicală a lui Béla Bartók.

trad. IOSIF HERȚEA

* Gama acustică = o gamă heptatonică frecventă în muzica lui Bartók, compusă din succesiunea unui tetracord lidic și a unui eolic, intervalele ei caracteristice fiind cvarta mărită și septima mică pe treapta I, cvarta micșorată pe treapta IV. De exemplu :



Denumirea „acustică” se justifică prin faptul că în șirul armonicelor naturale cvarta mărită și septima mică apar înainte de cvarta perfectă și septima mare ale fundamentalei (nota îngrij.) :

