

# DE LA COLINDUL COPILOR LA CANTATA PROFANA UN ARHETIP ROMÂNESC ÎN CREAȚIA LUI BÉLA BARTÓK

Prof. univ. dr. FRANCISC LÁSZLÓ  
Academia de Muzică “Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

**Francisc LÁSZLÓ**, muzicolog, profesor și publicist. Cărți dedicate lui Bartók (12 titluri), Bach, Liszt, Enescu, Brăiloiu, studii despre Mozart, Ph. Caudella, Schubert, Miculi, Brahms, Kodály, Enescu, Ligeti *et al.*, precum și din domeniul istoriei muzicii din Transilvania. Volume de scrieri publicistice. Profesor (din 2007, profesor consultant) la disciplinele muzică de cameră (ciclul licențial), organologie (ciclul masteral) și muzicologie (ciclul doctoral).



Bartók a început să culegă muzică populară românească în Bihor, în vara anului 1909. Sosind la Beiuș pe 18 iulie, la gazdele sale, soții Cornelia și Ioan Bușiția, îl așteptau deja două fete din Delani, de 16–17 ani, pe care amfitrionul le considera „surse” bune și le invitase să-l întâmpine pe domnul profesor de la Budapesta, pentru a-i cânta.<sup>12</sup> Soții Bușiția nu s-au înșelat. Cele 26<sup>13</sup> de melodii înregistrate și notate de la aceste fete, ale căror nume, din păcate, nu au fost consemnate în caietele lui Bartók, constituie o mică, dar reprezentativă antologie a muzicii populare vocale românești din Bihor.

Într-una dintre acestea, un cântec octosilabic cu trei rânduri melodice (BBih/61,<sup>14</sup> BCol/21k var<sup>15</sup>), înainte de cel de al treilea rând, Bartók a auzit un motiv muzical tetrasilabic, cântat pe textul „Dai corinde”. Strofa unui alt cântec era compusă din două versuri octosilabice, la care se adăuga un rând tetrasilabic, „Corinde-mi Doamn” (BBih/249, BCol/73f). Altul consta dintr-un rând în 2/4, al cărui text se schimba de la strofă la strofă, și unul de ¾, cu textul invariabil, „Hoi lele ler flori de

<sup>12</sup> Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Editura Eikon, Cluj, 2006, p. 23. Prescurtarea titlului: László 2006.

<sup>13</sup> Când vorbim despre numărul melodiilor populare culese de Bartók, trebuie, în gând, să adăugăm locuțiunea „cel puțin”. Numerele reflectă cunoștințele noastre de azi, bazate pe culegeri tipărite, respectiv, pregătite pentru tipar. Dar știm că Bartók a triat în mai multe rânduri culegerile sale, eliminând melodiile fixate pe teren, pe care ulterior le-a considerat nesemnificative. Caietele sale folosite pe teren, în care a notat melodiile și textele populare, încă nu au fost publicate. Pe de altă parte, în cărțile sale, numeroase melodii nu figurează cu număr propriu, ci numai ca variante ale altora. Astfel, melodiile nr. 61, 179 și 261 ale volumului bihorean, intitulate colinde, la care mă refer în aliniatul următor, în volumul destinat acestui gen nu au număr de ordine, deoarece au intrat numai în notele de subsol ale melodiilor nr. 21k, 21a și 73m.

<sup>14</sup> Abrevierea BBih se referă la volumul Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria), Chansons populaires roumaines du département Bihor (Hongrie)* (= *Din viața poporului român. Culegeri și studii*. XIV), București etc., Socec & Comp. – Sfetea etc., accesibil și într-o ediție modernă: Béla Bartók, *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar* (= *Ethnomusikologische Schriften*, III), Editio Musica, Budapest, 1967.

<sup>15</sup> Abrevierea BCol se referă la volumul Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Wien, Universal Edition A. G., 1935, accesibil și în două ediții moderne: Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, (= *Ethnomusikalische Schriften. Faksimile Nachdrucke*, IV), herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1968, respectiv, Béla Bartók, *Carols and Christmas Songs (Colinde)* (= *Rumanian Folk Music*, IV), Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, The Hague, 1975. Prescurtarea acestui din urmă titlu: RFM IV.

măr” (BBih/3, BCol/42b). În vara lui 1909, Bartók nu înțelegea o iotă românește; textele i le nota și traducea un tânăr român școlit, care știa și maghiară. Ne putem închipui cum el îl întreba pe acesta, apoi și pe soții Bușiția: ce înseamnă „Dai corinde” sau „Hoi lele ler”? Trebuie să i se fi explicat că aceste refrene sunt specifice colindului. „Ce înseamnă colind?” – o fi întrebat el. „Cântec de Crăciun” – putea să fi fost răspunsul, la care, probabil, Bartók a ripostat cu o nouă întrebare: „Cum adică de Crăciun, doar în aceste texte nu se suflă o vorbă despre Iisus, Iosif și Maria, ieslea din grajd sau cei trei crai de la Răsărit?” Cam așa ne imaginăm azi să se fi petrecut prima întâlnire a lui Bartók cu acest gen arhaic al artei orale românești.

În februarie 1910, el a revenit în Bihor, deja ca un destul de bun cunoscător al limbii celei mai numeroase minorități a Ungariei antebelice. Nu a mai avut nevoie de translator pentru a descoperi la Lelești cel mai scurt și cel mai frapant colind românesc din cele publicate vreodată, care constă din repetarea unui singur rând octosilabic și a unui refren de numai trei silabe, „Domni Domn”. Cântecul desemnat de informator drept „colindul copiilor”, a devenit emblematica piesă nr. 1 a primului volum de etnomuzicologie al lui Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)* (BBih/1, BCol/81j). Dintre cele 291 de melodii populare românești vocale, culese în Bihor în vara lui 1909 și în februarie 1910, 21 au fost colinde (7,2%).

Manuscrisul volumului bihorean a fost mai mult sau mai puțin gata de tipar pe 29 aprilie 1910, când Bartók, prin intermediul lui D. G. Kiriac, l-a oferit spre editare Academiei Române. Volumul a apărut abia spre sfârșitul anului 1913. El conține 371 de melodii, cele vocale (1–291) fiind clasificate după sistemul lui Ilmari Krohn, fără a fi grupate după funcția lor estetică, unele dintre ele fiind însă prevăzute cu titluri care trimit la genuri folclorice, numite de Bartók categorii: arii de dans cu text, colinde, cântece de nuntă și bocete, toate celelalte fiind considerate doine care, după terminologia localnicilor, s-ar numi „hore”.<sup>16</sup> Despre colindele, care în Prefață sunt prezentate după doinele și ariile de dans cu text, Bartók nu a scris mai mult de două rânduri: „*Colindele*, cari aici se pronunță *corinde* și *cântece de Crăciun* (Vifleimul cu stea) și cari se cântă de către flăcăi sau oameni însurați.” Ulterior, Bartók a mai adăugat la Prefață o notă de subsol: „După ultimele cercetări făcute se deduce că în această regiune se găsesc foarte multe colinde de origine foarte veche” (BBih p. V). Această din urmă mențiune se bazează deja pe experiențele noi ale lui Bartók, dobândite între predarea manuscrisului și apariția volumului, cu prilejul campaniei bihorene din perioada 23 decembrie 1911 – 4 ianuarie 1912 (László 2006, 25–26). Faptul că Bartók, tânăr căsătorit (din 16 noiembrie 1909) și tânăr tată (din 22 august 1910), s-a hotărât să petreacă sărbătorile de iarnă nu în mijlocul familiei sale, ci printre țărani români poate fi interpretat ca o dovadă a faptului că interesul său pentru melodiile de colind s-a transformat într-un interes pentru colindat ca gen sincretic al artei populare românești. De acum înainte, până la izbucnirea Războiului

---

<sup>16</sup> Despre uzul greșit al termenului “hore” la Bartók, vezi László 2006, p. 49.

Mondial, Bartók a sărbătorit Crăciunul și Anul Nou departe de Budapesta: în 1912/13 în Banat (László 2006, 29), iar în 1913/14 în Hunedoara (László 2006, 30–31). Faptul că pe el colindatul l-a interesat mai mult decât obiceiurile legate de solstițiul de iarnă ale maghiarilor, slovacilor sau ucrainenilor poate fi interpretat ca un omagiu implicit adus culturii rurale a românilor. Pe de altă parte, aceste deplasări constituie o dovadă grăitoare a faptului că, pentru el, colindul devenise genul cel mai atrăgător al muzicii populare românești.

De ce?

În căutarea răspunsului la această întrebare, indiciul nostru cel mai sigur îl constituie nota de subsol din volumul bihorean, citat mai înainte, pe care Bartók a ținut să-l adauge Prefetei aflate sub tipar la București, mai cu seamă cuvintele „de origine foarte veche”. După ce culesese primele colinde în plină vară a anului 1909 și își sporise colecția în februarie 1910, și după ce, în manuscrisul volumului, le încadrase încă pe acestea în ordinea generală a cântecelor populare românești, în decembrie 1912 el a avut prilejul de a cunoaște și contextul ritual al melodiilor și al textelor aferente. Avem libertatea de a presupune că el a cunoscut și cutumele legate de colindat, care asigură perpetuarea genului: instituția cetei și rolul vătafului, garant al transmiterii cât mai autentice a colindatului. În oralitatea românească, colindul este singurul gen care nu se însușește de către noile generații în mod spontan, ca bocetul, cântecele de nuntă sau cele neocasionale, ci se transmite conștient, controlat. Această particularitate ridică colindul deasupra celorlalte genuri ale tezaurului de muzică populară românească sub aspectul conservării, a fidelității optime a variantelor de circulație târzie față de arhetipurile precreștine. Din punctul nostru de vedere, este indiferent în ce măsură Bartók a intuit, respectiv a înțeles această unicitate a colindului în sistemul genurilor muzicii țărănești a românilor. Ceea ce este cert: el a început să aprecieze colindul drept *primus inter pares* – și chiar mai mult decât atât.

În primăvara anului 1914, când Bartók a susținut în sala festivă a Academiei Ungare de Științe o conferință dedicată dialectului muzical al țăranilor români din Hunedoara, el și-a început discursul prin prezentarea succintă a celor cinci categorii de melodii identificate pe teren, menționând „grupa melodiilor de colind” pe primul loc, adăugând că „aceste cântece se cântă exclusiv de Crăciun, în legătură cu binecunoscuta cutumă populară denumită colindat”<sup>17</sup>. În continuare, Bartók a subliniat fenomenul demn de a fi invidiat că la români aceste categorii (la care în nota de subsol a paginii a mai adăugat și *paparuga* sau *dodoloaia* din Transilvania de Sud și Banat) sunt net diferențiate, spre deosebire de folclorul maghiar, în care anumite genuri distincte, ca de exemplu *regösének* (care ar fi corespondentul maghiar al colindului), sunt pe cale de dispariție.

---

<sup>17</sup> Bartók Béla, *A hunyadi román nép zenedialektusa*, „Ethnographia”, XXV, 2, Budapesta, martie 1914, p. 108. Am observat cu regret că traducerea lui Brăiloiu în Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Const. Brăiloiu, București, 1937, p. 5, pe care a preluat-o și Zeno Vancea, fără a indica numele traducătorului (Vancea 1956, p. 143), este lacunară.

În același an 1914, deosebit de prolific pentru Bartók ca cercetător al folclorului românesc, el a definitivat pentru tipar și culegerea sa maramureșeană, efectuată în perioada 15–27 martie 1913, acceptată de Academia Română pentru publicarea ei în seria de volume *Din viața poporului român*, apărută însă abia în 1923, la München, pe cheltuiuala proprie a autorului. Istoria tristă a acestei tărgănări nu intră azi și aici în vederile noastre.<sup>18</sup> Evoc acest volum numai pentru a menționa că introducerea acestuia începe, de asemenea, cu precizarea importanței pe care o are în muzica populară românească deosebirea tranșantă dintre diferitele grupuri de melodii, în funcție de prilejul cu care ele se cântă. Clasificarea este mai nuanțată, decât fusese în scrierile anterioare ale lui Bartók. Ceea ce mă obligă să insist asupra acestei scrieri științifice este faptul că înșirarea genurilor începe, și în aceasta, cu colindele, urmând apoi bocetele, cântecele lirice nelegate de vreun prilej (cărora tot doine le zice) și melodiile de dans.

Izbucnirea Războiului Mondial aproape că l-a paralizat pe Bartók. Schimbul de scrisori dintre el și filologul Ioan Bianu, pe atunci bibliotecar, mai târziu președinte al Academiei Române reflectă convingător nu numai șocul suferit de el, ci și dorința lui ca măcar între România și Ungaria să se mențină pacea. Știm bine că dorința lui nu s-a împlinit: deși consiliul de coroană de la Sinaia din 21 iulie/3 august 1914 adoptase o politică de neutralitate armată, în august 1916, România a semnat Tratatul de alianță cu puterile Antantei și a declarat război Austro-Ungariei. Între timp, însă, pe fondul stării de depresie provocate de izbucnirea Războiului, fiindu-i peste puteri să conceapă creații de mai mare anvergură, în 1915, Bartók s-a refugiat în genul miniaturii pianistice, compunând cvasi-concomitent trei lucrări fără număr de opus: cele două serii de câte zece *Melodii de colinde românești*, BB<sup>19</sup> 67, suita *Jocuri populare românești*, BB 68 și *Sonatina*, BB 69, bazată și aceasta din urmă pe melodii românești instrumentale de joc. Apropiindu-se inevitabil momentul extinderii conflagrației și asupra acestor două țări vecine, prin elaborarea acestor compoziții, Bartók pare să se fi cantonat în iluzia învingerii Răului politic și militar prin Binele artistic. Cât de importante au fost pentru Bartók compozițiile sale românești rezultă și din faptul că în 1918, când, în urma succesului extraordinar dobândit prin baletul *Prințul cioplit din lemn*, o mare editură muzicală străină, Universal Edition din Viena, i-a oferit un contract de exclusivitate pentru publicarea creației sale artistice, el a predat acesteia pentru tipărire, înainte de orice altceva, trei

---

<sup>18</sup> A se vedea László 2006, 59–64.

<sup>19</sup> Timp de o jumătate de secol, titlurile compozițiilor lui Bartók au fost menționate, cel puțin în literatura științifică dedicată lui, împreună cu „numărul Sz” al lor – bunăoară: „*Melodii de colinde românești*, Sz 57” –, sigla trimitând la paragraful respectiv al catalogului cronologic al operei, realizat în prima jumătate a anilor 1950 de compozitorul și muzicologul András Szöllösy, publicat în repetate rânduri, cu toate micile îmbunătățiri pe care le impuneau noile rezultate ale cercetărilor. Mai nou, folosim „numerele BB” ale unui catalog, tot cronologic, elaborat de László Somfai, publicat prima oară în studiul *Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation* în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, XXXIV, Budapesta: 1992, 345–366, apoi în volumul său *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, accesibil și în marile lexicoane muzicale internaționale (MGG, Grove, ediția a II-a).

cicluri de compoziții bazate pe teme românești, printre care *Melodiile de colinde*, caietele I și II. În acestea din urmă, înainte de textul muzical al pieselor de pian sunt publicate și colindele înseși, cu textul primei strofe, însemnarea refrenelor și cu indicarea localității de proveniență, creditul artistic al pieselor fiind astfel susținut și de o informare științifică a interpretului. Bartók a predat editurii vieneze, spre publicare drept introducere la note, și un mic eseu despre melodiile de colind, care însă nu a văzut lumina tiparului și a rămas necunoscut posterității.<sup>20</sup> Coperta publicației a fost trilingvă, titlul românesc fiind *Melodii de colinde culese și întocmite pentru pian la două mâni* [sic!] (*fără octave*) de Béla Bartók. În anexă, Bartók a publicat și modificări ale facturii pianistice în vederea executării pieselor de către artiști concertiști maturi, nu de copii, cărora li se adresează versiunea princeps. Putem să susținem fără teama de a exagera că prin „momentul 1915” al biografiei compozitorului melodia de colind românesc a intrat în circulația și istoria creației muzicale universale.

În domeniul etnomuzicologiei, s-ar mai putea menționa articolele de lexicon ale lui Bartók,<sup>21</sup> precum și conferințele sale radiofonice de popularizare,<sup>22</sup> în care el, la înșirarea „categoriilor” din muzica populară a românilor, pune colindul pe locul întâi, dar este incomparabil mai semnificativ faptul că el a dedicat acestui gen un volum special, definitivat în 1926. Această carte a constituit o premieră sub mai multe aspecte majore: ea a fost prima monografie de gen nu numai în cariera științifică a lui Bartók, ci și în istoria etnomuzicologiei românești. Ea a avut parte de un destin dramatic. Bartók nu a găsit un editor care s-o publice. Abia în 1935 a reușit s-o tipărească, pe cheltuială proprie și numai parțial, sub titlul *Melodien der rumänischen Weihnachtslieder (Colinde)*, partea a II-a, textele, apărând doar postum.<sup>23</sup> Volumul conține 484 de melodii și 444 de texte, culese și notate după cilindri de fonograf și clasificate separat, după sistemul lui Bartók, elaborat anume pentru acest gen. El a încadrat și refrenele de colind în nouă clase. Neavând încredere în capacitatea tipografiilor de-a reproduce aiudoma notările sale minuțioase, el a caligrafiat întregul material pe hârtie de calc, aceste imagini urmând apoi a fi reproduse tipografic. În anii 1930, au mai apărut trei culegeri de colinde românești, semnate de Sabin Drăgoi, Gheorghe Cucu și George Breazul,<sup>24</sup> care însă nu au întrecut modelul bartókian nici sub aspect cantitativ și cu atât mai puțin ca anvergură științifică. Cartea lui Bartók este și rămâne

<sup>20</sup> Benjamin Suchoff, „Foreword”, RFM IV, p. [VIII].

<sup>21</sup> *Dictionary of Modern Music and Musicians* (Londra, 1924), *Das Neue Musiklexikon* (Berlin, 1926), *Zenei lexikon* (Budapesta, 1931), *Revai Nagy Lexikona* (Budapesta, 1935).

<sup>22</sup> Berna, 1933, Frankfurt am Main, 1933.

<sup>23</sup> Cu privire la calvarul acestei capodopere științifice a se vedea László 2003, pp. 72–81.

<sup>24</sup> În ordinea cronologică a apariției lor: Constantin Brăiloiu, *Colinde și cântece de stea*, culegere îngrijită de Constantin Brăiloiu, Academia de Muzică Religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române, București, 1931; Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde cu text și melodie*, culese și notate de ..., Scrisul Românesc, s. a. Craiova, [1931]; Gheorghe Cucu, *200 colinde populare* culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924–1927, ediție postumă de Constantin Brăiloiu, Societatea Compozitorilor Români, București, 1936; George Breazul, *Colinde*, culegere întocmită de ..., Scrisul Românesc, Craiova, 1938.

„Testamentul vechi” al cercetării colindului românesc, și în zilele noastre, când Iosif Herțea,<sup>25</sup> grupul de specialiști coordonat de Ioan Bocșa<sup>26</sup> și alții croiesc noi drumuri și în acest domeniu de cercetare al etnomuzicologiei românești.

Cu cele două caiete de prelucrări de colinde pentru pian, compozitorul Bartók nu a „bifat” colindul pentru totdeauna. Prelucrări nu a mai compus, dar este cu atât mai semnificativă pătrunderea unor stileme ale colindului românesc în limbajul său muzical personal, mai cu seamă a unor formule ritmice. Cele două caracteristici metrico-ritmice, pe care le-a identificat în colinde, sunt măsurile eterogene<sup>27</sup> și cea ce el a numit „ritm bulgăresc”. Adjectivul „bulgăresc” al etnomuzicologului a fost adoptat și de compozitorul Bartók în titlul a opt piese din *Mikrokosmos* (nr. 113, 115, 148–153), „Alla bulgarese” apărând și în Scherzo-ul *Cvartetului nr. 5*, BB 105, ca indicație de caracter. Ritmuri bulgărești, adică aksak, nespecificate ca atare, dar evidente, găsim și în unele compoziții majore ale lui Bartók din anii 1930: *Sonata pentru două piane și percuție*, BB 115, și *Contraste pentru clarinet, vioară și pian*, BB 116. În ceea ce privește adjectivul „bulgăresc”, Bartók l-a folosit pentru că primul care a publicat asemenea melodii a fost bulgarul Dobri Hristov (*Bases rythmiques de la musique populaire bulgare*, 1913) și pentru că ritmul este cel mai frecvent în muzica populară bulgărească. Dar nicidecum nu l-a considerat un bun artistic exclusiv al vecinilor din Sud. Dimpotrivă: în conferința sa dedicată acestui sistem ritmic (Budapesta, 6 aprilie 1938), apărută ulterior în numeroase limbi, el a exemplificat ritmul bulgăresc exclusiv cu melodii românești. Cu o ușoară, dar îndreptățită exagerare se poate afirma că, pentru el, și ritmul bulgăresc a fost un arhetip românesc. Ulterior, măsurile eterogene și ritmul bulgăresc au fost teoretizate de Constantin Brăiloiu, care le-a denumit giusto silabic bicron,<sup>28</sup> respectiv aksak.<sup>29</sup> Etnomuzicologia a adoptat termenii lui Brăiloiu, dar creația muzicală a lui Bartók perpetuează adjectivul „bulgăresc”, cuprins în titlurile amintite.

În 1976, a apărut la București un important studiu al muzicologului János Breuer, „Ritmica de colindă în muzica lui Bartók”.<sup>30</sup> Nefiind folclorist și necunoscând studiul lui Brăiloiu despre sistemul ritmic giusto silabic bicron, el a elaborat un concept propriu, potrivit pentru abordarea analitică a unui număr mare de cazuri din creația muzicală a lui Bartók, inspirate de anumite ritmuri proprii colindelor. Din mulțimea formulelor metrice întâlnite în colindele culese de compozitor,

<sup>25</sup> Iosif Herțea, *Romanian Carols*, The Romanian Cultural Foundation, Bucharest, 1999.

<sup>26</sup> Ioan Bocșa (coord.), *Colinde românești*, vol. I–II, Fundația Culturală TerrArmonia, Cluj-Napoca, 2003.

<sup>27</sup> Am preluat acest termen de la Victor Giuleanu care, în paranteză, a admis și adjectivul „asimetric”, ceea ce însă după părerea mea este o *contradictio in adiecto*, o măsură de 3+2+3 optimi, de exemplu, fiind perfect simetrică (Victor Giuleanu: *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 716).

<sup>28</sup> Constantin Brăiloiu, *Le giusto syllabique bichrone. Une système rythmique propre à la musique populaire roumaine*. Polyphonie, II, 1948, pp. 26–57. Publicat cu o traducere românească în: Constantin Brăiloiu, *Opere*. I. Traducere și prefață de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1967, pp. 173–234.

<sup>29</sup> Constantin Brăiloiu, *Le rythme aksak*. Imprimerie F. Paillart, Abbeville, 1952. Publicat cu o traducere românească în: Constantin Brăiloiu, *Opere*. I. Traducere și prefață de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1967, pp. 235–279.

<sup>30</sup> Francisc László (îngr.), *Béla Bartók și muzica românească*, Editura Muzicală, București, 1976, pp. 43–54.

Breuer consideră specifice pe acelea care „se compun din alternanța a cel puțin trei tipare metrice, din măsuri simetrice și asimetrice în a căror fracție de măsură se schimbă nu numai numărătorul, ci și numitorul, deci unitatea de măsură fiind când pătrimea, când optimea”.<sup>31</sup> Studiul lui Breuer explicitează ceea ce a susținut Bartók într-una dintre conferințele sale rostite la Universitatea Harvard: „Ceea ce ne-a interesat cel mai mult în ritmul rigid [a se înțelege: în *tempo giusto*] au fost schimbările de măsură. Exploatasem la maxim aceste posibilități încă din primele mele lucrări, mai târziu poate chiar cu o oarecare exagerare.”<sup>32</sup> Prototipul compozițiilor aferente este piesa nr. 126 din *Mikrokosmos*, intitulată „Măsuri schimbătoare”. Breuer a identificat acest sistem ritmic al lui Bartók, inspirat de colindele românești, în numeroase compoziții: alte două piese din *Mikrokosmos* (nr. 140, 141), *Cvartetul nr. 3*, BB 93, *Suita de dansuri*, BB 86, *Sonata pentru vioară și pian nr. 1*, BB 84, *Concertul de pian nr. 1*, BB 91, *Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, BB 106, *Sonata pentru pian*, BB 88, ciclul coral *La țară*, BB 87. În concluzie putem să afirmăm că ceea ce Bartók a numit ritm bulgăresc, respectiv Brăiloiu aksak și ceea ce este ritmica de colind în concepția lui Breuer, sunt masiv prezente în compozițiile lui Bartók din anii 1920–30, perioada lui de creație de maximă maturitate. Numărul mare de cazuri aferente și înalta calitate artistică a acestora ne îndreptășesc să afirmăm: colindul, gen predilect al culegătorului și cercetătorului Bartók, *cantus firmus* în cele douăzeci de prelucrări ale sale în manieră neoclasică, prin integrarea organică a acestor ritmuri în stilul compozitorului, a devenit pentru el un arhetip în sensul pe care îl atribuie acestui concept muzicologia românească contemporană. Alteritatea accepțiunii bartókienne a conceptului rezidă în faptul că, în cazul lui, arhetipul nu este un model primar, originar, ontologic, cu rădăcini adânc înfipte în zonele inconștientului colectiv, ci unul dobândit la maturitate, rezultatul unei providențiale contaminări culturale, asimilate de compozitor prin contactele sale personale cu țărâtimea românească din Transilvania și Banatul natal, rezultat al unei îndelungi și intens trăite experiențe științifice și artistice.

Compozitorul Bartók a inaugurat deceniul '30 cu o total altfel de apoteoză a colindului românesc decât fuseseră prelucrările pentru pian din 1915 și ritmul de colind asimilat, devenit un stilem definitiv al creației sale muzicale. Unica sa compoziție vocal-simfonică de mare anvergură, *Cantata profana*, terminată pe 8 septembrie 1930, a înscris în circulația universală a valorilor artistice textul de colind, „Fiii vânători preschimbați în cerbi”. Din două variante culese, în 1914, de la țărani din zona Mureșului dintre Deda și Ungheni, el a creat întâi un libret românesc fidel surselor, dar și cu note personale care se armonizează convingător cu originalele. Spre sfârșitul redactării conceptului de partitură, Bartók – imaginându-și probabil că, în condițiile politice de atunci, programarea premierei la București ar fi imposibilă și că într-o altă țară nimeni nu ar

---

<sup>31</sup> Breuer, op. cit., 44.

<sup>32</sup> Béla Bartók, *Essays*, Selected and Edited by Benjamin Suchoff, Lincoln–London, University of Nebraska Press, 1976, p. 386.

prezenta-o cu text românesc – a tradus libretul în maghiară,<sup>33</sup> apoi i-a solicitat muzicologului Bence Szabolcsi o traducere germană, pentru ca partitura să poată apărea la Universal Edition de la Viena, ceea ce s-a și întâmplat în 1934. Premiera mondială a avut loc la Londra, cu text englezesc, pe 25 mai 1934, cu orchestra și corul BBC. După ce prima ediție a partiturii a fost publicată la Viena bilingv, cu textele maghiar și german, deci eliminându-se din ea libretul original, românesc, al compozitorului, când în urma nazificării editurii vieneze Universal, în 1939, Bartók și-a vândut lucrările editurii anglo-saxone Boosey and Hawkes, partitura a început să fie difuzată, din evidente motive comerciale, numai cu text german și englezesc, eliminându-se astfel și cea de-a doua versiune de autor, cea maghiară, ceea ce a fost și rămâne o nedreptate strigătoare la cer și o lezare inparadonabilă a demnității operei. O ediție științifică a lucrării care, potrivit prevederilor metodologice ale *Ediției Critice Complete Béla Bartók*, pregătită de László Vikárius, este depusă la Academia Ungară de Științe și așteaptă momentul istoric al apariției. În anexa acesteia, se va publica integral autograful lui Bartók, cu ambele texte concepute de el.

Nu este cazul să rememorez aici și acum tot ce se știe despre această capodoperă a muzicii secolului 20, dar doresc să fac o subliniere pe care o consider semnificativă. Precum susținea mitologul Károly Kerényi încă din anii 1940, libretul lui Bartók se bucură de o înaltă apreciere și independent de partitură, ca operă poetică. Nimeni nu mai știe în câte limbi a fost el tradus (nota bene, de traducerea poetică în limba engleză s-a îngrijit Bartók însuși), nimeni nu are o evidență la zi a parafrazelor poetice, a lucrărilor de artă vizuală și a exegezelor științifice sugerate de această întrupare a mitului trecerii și al imposibilității revenirii la statutul de înainte de trecerea noastră într-o altă existență. Puntea pe care au trecut cei nouă fii de vânători ai „uncheșului bătrân”, urmând a se transforma în cerbi, care nu se mai pot întoarce în căminul lor, a devenit o metaforă fără echivoc. A fi „pășit pe puntea lui Bartók” înseamnă azi: a-ți fi schimbat ființa radical și ireversibil.

Compunând *Colindă-Baladă* op. 46 pe un text de colind, György Kurtág a relevat încă odată, poate mai răspicat ca oricând, că este un descendent spiritual al lui Bartók, de origine bănățeană și el. Totodată el ne mărturisește prin această creație că – plecând din Lugoj, schimbându-și cetățenia română în cetățenie ungară, apoi devenind pentru perioade mai lungi sau mai scurte fiu adoptiv al mai multor capitale muzicale ale Europei, ca Paris, Berlin, Viena sau Haga, stabilindu-se definitiv în Franța și cucerind recent și America prin concertele sale date în Carnegie Hall – el nu „a pășit pe puntea lui Bartók”. Fostul elev al profesorului de română Felician Brînzeu de la Liceul „Coriolan Brediceanu” din Lugoj se întoarce la matricea spirituală care l-a format cu o enormă experiență artistică și umană dobândită în lume, dar în fond neschimbat. După deceniile care despart adolescența de senectute, el se află în mijlocul nostru pentru a ne convinge că, de fapt – nici nu a fost plecat. Acesta este mesajul implicit al premierei mondiale de mâine, care a prilejuit simpozionul nostru de azi.

---

<sup>33</sup> O prezentare sinoptică, comentată, a celor două surse populare, a libretului românesc și a celui maghiar ale lui Bartók, se poate consulta în studiul nostru „Contribuții privind geneza *Cantatei Profane*”, publicat în volumul nostru *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri*, Editura Kriterion, București, 1985, pp. 266–300.