

Béla Bartók

**DOUĂ DANSURI
ROMÂNEȘTI**

Op. 8a

Pentru PIAN

GRAFOART

AUTOBIOGRAFIE

M-am născut la 25 martie 1881 la Sânnicolau Mare, județul Timiș-Torontal, și la vârsta de 6 ani am început să învăț să cânt la pian de la mama. Tatăl meu, care era directorul unei școli agricole, era foarte talentat muzical, cânta la pian, a organizat o orchestră de amatori și a încercat chiar să compună muzică de dans. Aveam 8 ani când a murit. După moartea lui, mamei i-a revenit grija să ne câștige pâinea cea de toate zilele, muncind ca învățătoare la o școală populară. Ne-am mutat la Nagyszollos (Seleușu Mare, azi în Ucraina), apoi la Bistrița, în Ardeal, în sfârșit, în 1893, la Bratislava. Deoarece chiar de la vârsta de 9 ani am început să compun piese mici pentru pian, ba în 1891, la Nagyszollos, am apărut și în public în calitate de „compozitor” și „pianist”, a fost foarte important pentru noi să ne mutăm, în sfârșit, într-un oraș mai mare. Între orașele maghiare din provincie pe atunci, fără îndoială, Bratislava avea cea mai intensă viață muzicală și, în felul acesta, am avut posibilitatea pe de o parte să iau lecții de pian până la 15 ani și să învăț armonia de la Erkel Laszlo, fiul lui Erkel Ferenc, și pe de altă parte, să ascult câteva concerte simfonice și reprezentații de operă – deși în interpretări nu prea reușite. Am mai făcut și muzică de cameră și, în felul acesta, până la vârsta de 18 ani, am ajuns să cunosc destul de bine literatura muzicală de la Bach la Brahms. La Wagner însă am ajuns doar până la *Tannhäuser*. Între timp, compuneam cu hărnicie, influențat de Brahms și de opus 1 al lui Dohnányi, o compoziție de tinerete a acestuia, care era cu 4 ani mai mare decât mine.

După terminarea studiilor de liceu, urmând sfatul lui Dohnányi, am venit la Budapesta, la Academia de Muzică, unde de la 1899 la 1903 am fost elevul lui Thoman Istvan (pian) și Koessler Janos (compoziție). Imediat după sosirea mea aici m-am aruncat cu multă sărguință asupra studierii operelor încă necunoscute de mine ale lui Wagner (*Tetralogia*, *Tristan*, *Maestrul cântăreți*) și a lucrărilor simfonice ale lui Liszt. În această perioadă însă, activitatea mea componistică a stagnat complet. Am reușit să mă îndepărtez de stilul lui Brahms, dar nici prin intermediul lui Wagner și Liszt nu am putut găsi noul drum la care aspiram. (Pe atunci încă nu înțelesesem însemnătatea lui Liszt din punct de vedere al dezvoltării artei muzicale, văzând doar aspectele exterioare în creația sa.) În consecință, timp de vreo doi ani nu am lucrat nimic, iar la Academia de Muzică eram cunoscut doar ca un excelent pianist.

Din această stagnare m-a smuls ca fulgerul prima audiție, la Budapesta, a lucrării *Așa grăit-a Zarathustra* (1902); lucrarea aceasta, primită cu groază de cei mai mulți muzicieni din Budapesta, m-a entuziasmat nespūs de mult: în sfârșit am zărit o orientare ce ascundea în pântec ceva nou. M-am avântat în studiul partiturilor lui Strauss și am început să compun din nou. O altă împrejurare a avut, de asemenea, o influență hotărâtoare asupra dezvoltării mele: pe atunci se înfiripa, în Ungaria, cunoscutul curent politic naționalist care s-a făcut simțit și în domeniul artei. Se spunea că trebuie creat și în muzică ceva specific maghiar. Acest ideal m-a acaparat și pe mine și m-a determinat să-mi îndrept atenția asupra studiului muzicii noastre populare, mai bine zis spre ceea ce era considerat pe atunci muzică populară maghiară.

În aceste împrejurări am compus, în 1903, poemul simfonic *Kossuth*, pe care Richter János l-a acceptat imediat spre a-l dirija și l-a și prezentat la Manchester (în februarie 1904). Tot în această perioadă am compus și o sonată pentru vioară și un cvintet cu pian; prima a fost prezentată de Fitzner Rudolf, la Viena, cel din urmă de cvartetul Prill. Aceste trei lucrări nu au fost publicate. Tot din această perioadă datează: *Rapsodia pentru pian și orchestră (op. 1)* compusă în 1904, cu care am participat, fără succes, la concursul de la Paris pentru Premiul Rubinstein, precum și *Suita întâi pentru orchestră mare*, compusă în 1905.

Richard Strauss însă nu m-a ținut mult timp în captivitate. Iar am început să-l studiez pe Liszt – respectiv lucrările sale mai puțin populare, ca de exemplu *Années de Pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Simfonia Faust*, *Dansul macabru* etc. – și aceste studii m-au condus, trecând

peste câteva aspecte exterioare mai puțin simpatice, la esența lucrurilor: mi-am dat seama de adevărata însemnătate a acestui artist, lucrările sale părându-mi-se mult mai importante în privința dezvoltării artei muzicale decât cele ale lui Wagner și Strauss.

Mi-am dat seama apoi că acele cântece maghiare, considerate în mod greșit drept cântece populare – și care, în realitate, nu sunt decât cântece culte cu caracter popular mai mult sau mai puțin triviale –, oferă prea puține lucruri interesante, și în felul acesta, în 1905, am început să fac cercetări în domeniul muzicii țărănești maghiare, până atunci complet necunoscut. Spre norocul meu, pe acest tărâm am întâlnit un excelent colaborator în persoana lui Zoltán Kodály, care cu simțul său și cu puterea lui de judecată remarcabile, nu o dată, mi-a oferit neprețuite îndrumări și sfaturi în toate domeniile muzicii.

Am început aceste cercetări pornind de la considerațiuni pur muzicale și numai pe teritorii lingvistice maghiare, mai târziu însă am continuat și pe arii lingvistice slave și românești. Studiarea tuturor acestor muzici populare a avut o importanță determinantă pentru mine, deoarece am reușit să scap în totalitate de hegemonia sistemului major-minor. Căci cea mai mare parte și în special cea mai valoroasă parte a tezaurului melodic pe care l-am cules se desfășoară în vechile moduri bisericești, adică cele grecești, precum și în altele mai primitive (pentatonice), și pe deasupra sunt pline de cele mai variate și libere formule ritmice și alternanțe de măsură atât în interpretarea *rubato*, cât și în cea de *tempo giusto*. S-a dovedit că vechile scări ce nu-și mai găsesc întrebuințare în muzica noastră cultă nu și-au pierdut deloc viabilitatea.

Aplicarea lor au făcut posibile combinații armonice de un tip nou. Folosirea în acest fel a gamei diatonice a dus la eliberarea de sub rigiditatea gamei major-minor și, în consecință la faptul că astăzi dispunem cu deplină libertate asupra fiecărui sunet al sistemului cromatic de douăsprezece trepte.

În 1907, am fost numit profesor de pian la Academia de Muzică, și numirea mea am considerat-o binevenită mai ales pentru că a făcut posibilă stabilirea mea în Ungaria și astfel să avansez spre împlinirea scopurilor mele legate de folclor. Când în același an, îndemnat de Kodály, am cunoscut compozițiile lui Debussy și am început să le studiez, am observat cu uimire că, și în melodica lui Debussy, unele formulări pentatonice, identice muzicii noastre populare, au de asemenea un rol important. Fără îndoială acestea trebuie atribuite de asemenea influenței unei muzici populare est-europene – probabil celei rusești. Tendințe asemănătoare pot fi constatate și în lucrările lui Igor Stravinsky. Așadar, în epoca noastră, pe cele mai îndepărtate teritorii geografice apar aceleași curente; și aici, și acolo dorim să revigorăm muzica cultă cu elementele muzicii țărănești nealterate de creațiile ultimelor secole.

Firește că lucrările mele, începând cu opus 4, care caută să exprime tocmai orientarea schițată mai sus, au generat, la Budapesta, o puternică contrarietate. Motivul lipsei de înțelegere a fost, printre altele, și faptul că lucrările simfonice mai noi au fost interpretate în mod deosebit de nesatisfăcător; ne-au lipsit atât dirijorul care să le înțeleagă, cât și orchestra corespunzătoare. Când conflictul se ascuțise prea mult, în 1911 câțiva tineri muzicieni, printre care Kodály și cu mine, ne-am propus să înființăm *Asociația Muzicii Maghiare Noi*. Scopul propriu-zis al acestei acțiuni a fost organizarea unei orchestre simfonice independente, care ar fi interpretat în mod satisfăcător creațiile muzicale noi și cele mai noi. Însă toate eforturile noastre depuse în realizarea acestui deziderat au rămas zadarnice. Acest fapt, precum și alte insuccese de natură mai personală m-au îndemnat ca, prin anul 1912, să mă retrag în totalitate din viața muzicală publică, în schimb, cu atât mai insistent, am continuat cercetările mele de folclor muzical. M-au preocupat mai multe călătorii, cam îndrăznețe față de condițiile noastre actuale, dintre care una, ca un modest început, pe care am și izbutit s-o realizez. În 1913 am călătorit la Biskra și împrejurimile ei, pentru a studia muzica populară arabă. Izbucnirea războiului a fost o lovitură dureroasă și pentru faptul că a zădărnicit brusc orice posibilitate de

a continua cercetările de acest fel, și nu mi-au rămas pentru studii decât unele teritorii din Ungaria, unde am putut lucra până în 1918, dar într-un cadru mai restrâns.

Anul 1917 a adus o schimbare definitivă în atitudinea publicului budapestan față de lucrările mele: în sfârșit, am ajuns să-mi pot asculta o lucrare de o mai mare anvergură, baletul *Prințul cioplit din lemn*, sub conducerea maestrului Egisto Tango, într-o interpretare desăvârșită din punct de vedere muzical. În 1918, tot Tango a prezentat o lucrare scenică mai veche, drama muzicală într-un act *Castelul prințului Barbă-Albastră*, scrisă în 1911.

Această cotitură favorabilă însă, din nefericire, a fost urmată, în toamna lui 1918, de prăbușirea politică și economică. Tulburările legate de aceasta, care au durat un an și jumătate, n-au fost deloc favorabile pentru realizarea în liniște a oricăror lucrări serioase.

Nici chiar situația de azi nu-mi permite să mă gândesc la continuarea cercetărilor mele de folclor muzical. Resursele noastre nu ne mai permit acest „lux”, pe deasupra cercetarea științifică pe teritoriile desprinse din Ungaria de odinioară este imposibilă din motive politice. Iar călătoriile prin țări îndepărtate sunt inaccesibile...

De altfel nicăieri în lume nu se arată o reală preocupare față de această ramură a muzicologiei - nu-i exclus deci să nici nu aibă atâta importanță precum o cred câțiva dintre fanaticii ei!

(Autobiografie tradusă din limba germană pe baza unei traduceri secundare în maghiară de Zeno Vancea; revizuire după traducerea autorului în maghiară (1923) de Viola Biro apărută în Suplimentul revistei Observator Cultural nr. 820-821 (562-563) din 28 aprilie-11 mai 2016.)

Scrise în iarna dintre 1909 și 1910, cele **Două Dansuri Românești**, op. 8a, se numără printre cele mai timpurii lucrări de inspirație populară ale lui Béla Bartók – prima sa lucrare care prezintă o influență populară puternică, Cvartetul de coarde nr. 1, fiind compus în 1908. Cu toate acestea, dansurile arată că el a încorporat perfect în limbajul său muzical temele populare pe care recent le descoperise în județul Bihor.

Primul dans (*Allegro vivace*) este în formă rapsodică, deși are o temă principală recurentă. Această temă, care oferă fundamentele melodice, texturale și ritmice ale operei, apare prima dată în pianissimo în profunzimile întunecate ale claviaturii. Secțiunea din mijloc, Lento, prezintă o melodie evocatoare modală în opoziție cu armoniile tremolo din bas. Această secțiune se estompează și, după un crescendo lung și din ce în ce mai frenetic, tema principală revine în octave triumfante în fortissimo. În mod neobișnuit pentru Bartók, acordurile majore și minore sunt utilizate pe scară largă în această piesă.

După premiera sa la Paris în 1910, Bartók a cântat de mai multe ori această lucrare în concertele sale și chiar a imprimat-o în 1929.

Al doilea dans (*Poco allegro*) începe cu un scurt pasaj introductiv, care stabilește starea de spirit a piesei - un amestec straniu de umor și severitate. Tema principală, bazată pe o melodie românească, este prezentată de trei ori succesiv. După o tranziție violentă, materialul din deschidere revine oarecum modificat. Tema principală revine, dar mai frenetică; după un alt scurt interludiu, se întoarce din nou, de data aceasta cu indicația de tempo *Più mosso*, febrile („mai mișcat, febril”). Restul piesei este o îmbinare de motive vesele, contraste bruște care variază de la amuzant la confuz și pasaje maiestuoase în octave duble. Deși forma acestui dans sfidează orice clasificare, ea este totuși remarcabil de direcționată, unificată și satisfăcătoare.

Materialul muzical secvențial al celui de-al doilea dans prezintă elementele primordiale, uneori demonice ale muzicii populare românești, elementele care au format sunetul și ritmul „barbar” al lui Bartók.

DOUA DANSURI ROMANEȘTI

1.

Allegro vivace ♩=160

Béla Bartók

8^{vb} $\frac{2}{5}$ $\frac{1}{4}$

5

8^{vb}

9

8^{vb}

13

8^{vb}

17

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

mf

ppp

pp

p

64 Lento (♩=52-54)

poco f sonoro

1 4 12 3 1 4

65

5 5 4 4 1 3

66

1 3 3 2 1 3

67

mf

1 3 3 2 1 3

68

3

2.

Poco allegro ♩ = 160

Musical score for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The right hand plays a steady eighth-note accompaniment. The left hand has rests in measures 1 and 2, then enters in measure 3 with a melodic line. Fingerings are indicated: 3, 5 5 2, and 5 2.

Musical score for measures 5-7. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with slurs and accents. Fingerings are indicated: 3 1, 3 1 2, 3 3 1 3 1 2, and 2.

Musical score for measures 8-11. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *dim.* and *p*. Fingerings are indicated: 1 4, 2, 1 2, and 4.

Musical score for measures 12-16. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *leggiere, veloce*, *sempre dim.*, and *pp*. A *(non rit.)* marking is present. Fingerings are indicated: 1, 2, 1, and > >.

Più mosso ♩ = 176

Musical score for measures 17-20. The piece is in 4/4 time. The right hand continues the eighth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *p* and *poco marcato*. Fingerings are indicated: 1 5, 1 4 2 5, 1 4, 2 1 2 1 2 1 3, and 1 4.

97

mf

This system contains measures 97 to 100. It features a treble and bass clef with various chords and melodic lines. A dynamic marking of *mf* is present. There are also some accents and slurs.

100

cresc.

This system contains measures 100 to 104. It continues the musical texture with a *cresc.* marking. The bass line has some complex rhythmic patterns.

104

un poco sostenuto

This system contains measures 104 to 107. The tempo is marked *un poco sostenuto*. The music features a mix of chords and moving lines.

107

ff *tornando* *f* *al tempo* *più f*

This system contains measures 107 to 111. It includes dynamic markings *ff*, *f*, and *più f*, and tempo markings *tornando* and *al tempo*. The music is more rhythmic and energetic.

111

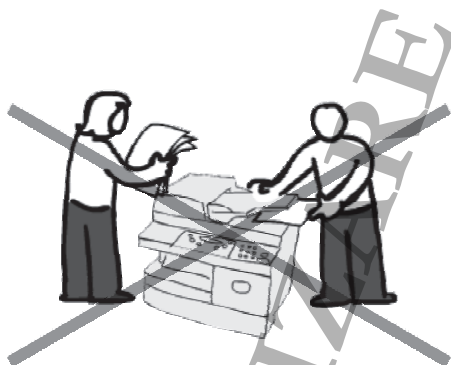
poco rallent. *Molto vivace* ♩=208 *p* *sf* *ff* *strepitoso subito*

This system contains measures 111 to 115. It starts with *poco rallent.* and then changes to *Molto vivace* with a tempo of ♩=208. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *ff*, along with the instruction *strepitoso subito*.

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

FOTOCOPIEREA ACESTEI LUCRĂRI (CHIAR ȘI PARȚIALĂ) SAU DISTRIBUIREA COPIEI-PIRAT
CONSTITUIE INFRAȚIUNE ȘI SE SANȚIONEAZĂ CU ÎNCHISOARE DE PÂNĂ LA 3 ANI
(CF. LEGE 8/1996 - ART. 193 ȘI URM.)

RESPECTAȚI EFORTUL AUTORULUI ȘI AL ECHIPEI REDACȚIONALE
ȘI SUSȚINEȚI PUBLICAREA UNOR LUCRĂRI SIMILARE !



PUTEȚI ACHIZIȚIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1
(lângă Colegiul Național de Muzică „George Enescu”)

SAU

PUTEȚI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM
TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)