

# Sacru sau profan? Despre cantata lui Bartók

VIKÁRIUS László

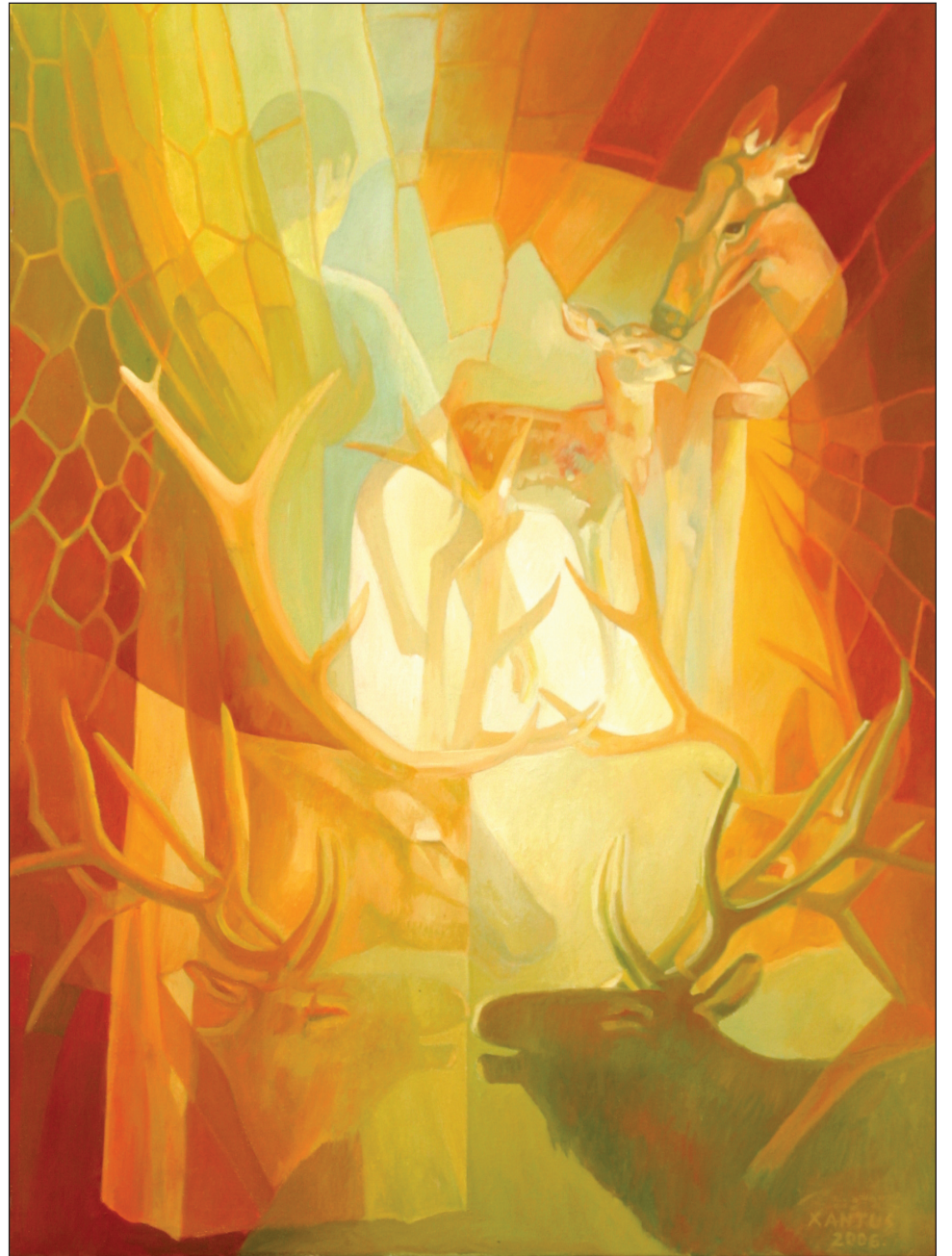
**C**antata profana este singura compoziție de tip oratoriu, comprimat, scrisă de Bartók, lucrare pe care – după cum își amintește istoricul muzical Szabolcsi Bence, cel care a tradus libretul în limba germană – însuși compozitorul a numit-o „cel mai personal crez”. Asupra titlului, Bartók se decisese încă de când opusul era în lucru. Astfel a putut să-i comunice soției aflate departe de casă, pe data de 1 septembrie 1930, faptul că a terminat lucrarea, prin aceste cuvinte, referindu-se ca la ceva foarte cunoscut: „Alaltăieri am terminat *Cantata profana!* Lipsesc încă partea recapitulativă și pasajul coral concluziv, dar sînt foarte mulțumit de încheiere: nu este prea lungă, dar este un final bun și expresiv”. La acel moment, era gata doar conceptul lucrării. Pe data de 1 septembrie 1930, partitura – la care lucrase în lunile anterioare, în special în iulie și la începutul lui august, pe cînd se afla în vacanță, în Elveția și Italia, oprindu-se apoi din actul de creație – trebuia încă finalizată. În scrisoarea citată mai sus, compozitorul adaugă: „Mai am 15 pagini de orchestrat. Sper să fiu gata și cu acestea pînă te vei întoarce acasă”.

Multe detalii referitoare la etapele elaborării compoziției, interferențele muncii de creație cu cea a scrierii partiturii pentru orchestră se pot reconstitui cu ușurință pe baza scrisorilor și prin examinarea amănunțită a manuscriselor, în special liniile de demarcație care indică întreruperea muncii componistice. Forma lucrării este caracteristică din mai multe puncte de vedere. Este specială structura monolitică totuși multipartită, care, în spatele trăsăturilor stilistice neobaroc, dezvăluie importanța modelelor împrumutate de la Liszt – în ce privește forma mare de sonată – și de la Wagner – în ce privește caracterul de dramă muzicală cu o dezvoltare continuă. Dar, în loc de o cercetare filologică, mai bine să discutăm, pe marginea ideilor ascunse în titlu, despre importanța colindului românesc, unul dintre sursele de inspirație ale compoziției.

Pentru Bartók, alegerea titlurilor are întotdeauna la bază considerente și argumente temeinice. Este adevărat că adesea apelează la simpla denumire a genului, mai ales cînd creația are legătură cu un anumit gen tradițional – contrar oricăror inovații ale limbajului muzical –, precum cvartetele, sonatele pentru vioară, concertele pentru pian, așa cum sînt intitulate multe dintre lucrările sale. Altei titlurile sînt voit neutre, pre-

cum *Patru piese pentru pian* sau *Patru piese pentru orchestră*. Tot în această categorie se încadrează și opusuri importante ale operei sale, precum *Muzică pentru instrumente cu coarde, percuție și celestă*, pentru care, în faza de proiect, compozitorul a propus într-o scrisoare în limba germană și titlul *Werk (creație)*. Denumirile de gen și titlurile neutre sînt însă caracteristice doar pentru o parte dintre lucrări. Să nu uităm de numeroasele titluri „poetice” pe care Bartók le-a dat de-a lungul vieții, cu precădere opusurilor pianistice. Și nu ne referim doar la lucrarea amplă, publicată în 1940, cu scop pedagogic *Mikrokosmos*, căci întîlnim asemenea titluri deja la piese compuse în perioada anilor 1908–1910: *Kicsit ázottan (Puțin ploaie)*, *Perpatvar (Gîlceava)*, *Lassú vergődés (Zbateră molcomă)*. Sau, de exemplu, *Medvetánc (Dansul ursului)* – devenit titlul unei poezii de József Attila. (Evoicînd modele din secolul al XIX-lea și în special pe Schumann, Bartók a folosit acest titlu chiar de două ori, la două piese pentru pian cu caracter diferit. Mai cunoscută este ultima parte a celor *Zece piese ușoare pentru pian*, pe care a interpretat-o adesea împreună cu *Este a székeleyknél (Seara la secui)*, din același ciclu. Cealaltă este partea mediană a *Sonatinei* compuse în 1915, o prelucrare de folclor instrumental românesc.) Și dacă ne amintim de lucrările din copilărie *Radegundi visszhang (Ecoul din Radegund)* și *Duna folyása (Cursul Dunării)*, ne dăm seama că aceste titluri evocă atmosfera pieselor romantice de caracter compuse de Schumann, mai tîrziu fiind stimulat și de Couperin sau Debussy, ale căror piese Bartók le interpreta cu mare plăcere în concertele sale.

Înrudirea cea mai evidentă se constată între titlul *Cantata profana* și titlul celui mai cunoscut opus scris pînă în acel moment, *Allegro barbaro*, piesă pentru pian devenită emblematică pentru publicul acelor vremuri. Cele două titluri se înrudesesc nu numai prin expresiile „internaționale” care nu necesită traducere, ci și prin faptul că unor termeni muzicali italieni li se alătură cite-un atribut: unul este *allegro* [de pian], celălalt *cantata*, unul este barbar, celălalt profan. S-ar putea ca *Allegro barbaro* să fi fost o compoziție de ocazie, în orice caz autorul nu a considerat necesar să-i dea un număr de opus, deși pe atunci – în jurul anului 1910 – numai prelucrărilor de folclor nu le acordase o numerotare. Dacă titlul „allegro barbaro” s-a născut dintr-un joc, ca o referire la expresia *jeunes barbares hongrois*



Xantus Gezá, pictor maghiar contemporan din Miercurea Ciuc, născut în 1958, *Cantata profana*, 2006

utilizată de critica franceză cu privire la tinerii compozitori maghiari, în momentul compunerii *Cantatei*, Bartók își considera creația menționată reprezentativă, făcînd parte din bisurile sale permanente.

Așadar, titlul *Cantatei* era deja decis încă în timpul compunerii ei. Termenul în sine stabilește genul: creație „vocală” (în antiteză cu „sonată” – creație instrumentală în epoca barocă). Problematika genului însă este cît se poate de ambiguă. Textul este o baladă. Adică povestirea unei acțiuni în care două personaje – tatăl și ai săi fii, cei nouă feciori de vînător – au rol dramatic. Textul indică, fără echivoc, că se preconizează a fi o lucrare vocal-simfonică de tip oratoriu, în care rolul principal îl are corul, în povestire intercalîndu-se trei solo-uri (dacă doriți – „arii”) ale celor două personaje. Și-atunci, nu este mai degrabă un oratoriu? Bartók își intitulează lucrarea cantată, făcînd o conexiune și mai strînsă cu barocul, epoca nașterii genului, și cu siguranță cu arta lui Johann Sebastian Bach. Cu ocazia prezentării tardive a *Cantatei* la Budapesta, în anul 1936 au existat unii critici care au sesizat „prezența” ascunsă a lui Bach: corul de deschidere parcă face aluzie la *Pasiunea după Matei*, iar Bartók tocmai în acești ani l-a evocat de mai multe ori pe Bach, transcriindu-i pentru pian un opus pentru orgă sau menționîndu-i lucrările în articolele sale. Acest aspect face și el parte din

acel ceva pe care Tallián Tibor l-a numit „*retour à Bach singuratic*”, cînd s-a referit la noțiunea de neoclasicism în monografia dedicată lui Bartók.

Cantatele lui Bach se clasifică în cantate sacre și cantate laice – evident, în funcție de text. *Cantata* lui Bartók nu este o operă sacră, dar poate fi ea numită laică? Cuvîntul „profan”, în anumite circumstanțe, înseamnă indubitabil „laic”. În contextul *Bibliei*, în antiteză cu „sacru” sau „distinct”, termenul face trimitere la „cotidian”, „ordinar”, chiar la „necurat”, „profanat”. Însuși cuvîntul latin – *profanus* – indică ceva ce este în afara locului sînt, a bisericii – *fanum*.

Szabolcsi Bence, care a tradus textul *Cantatei* în limba germană, ocazie cu care l-a vizitat în repetate rînduri pe compozitor, l-a auzit chiar pe Bartók spunînd că această lucrare este „cel mai personal crez” al său. „Crezul” – adică în latină *credo* – nu trezește nicidecum imaginea de „laic”, cu atît mai puțin de „necurat” sau „profanat”. Szabolcsi era de părere că titlul este o autocontradicție intenționată (*contradictio in adiecto*), compoziția purtînd un mesaj sacru, și a numit-o „imnul libertății”, „crezul naturii”. Kroó György a comparat lucrarea cu *Castelul prințului Barbă-Albastră*, recunoscînd în baladă un „mister”, la fel cum Balázs Béla, libretistul operei menționate, a numit-o „joc de mister”. Colindul românesc, aflat la baza textului, a fost definit – din nou de Szabolcsi – drept „cîntec cultic cu caracter păgîn”. Alegerea cuvîntului „profan” și raportul real al compoziției față de sacralitate se evidențiază cel mai elocvent prin originea sa: colindul. În această direcție de cercetare, cel mai departe a ajuns Tallián Tibor, prezentînd într-o monografie distinctă referințele rituale ale genului și în special pe cele ale textului ales de compozitor. Din perspectiva etnografică și a teoriei mitului, el descoperă în substratul obiceiului de colindat și al textului care a stat la baza compoziției un ritual de inițiere, presupunînd că aceste conexiuni le-a sesizat și Bartók. Eu însă, în continuare, voi prezenta relația dintre autor și genul folcloric ales, într-un sens mai strîns.

Ce este colindul? Este un gen al folclorului muzical românesc legat de obiceiuri, ocupînd un loc cu totul special în cadrul acestuia. Colindele,





**Bartók nu a cercetat atît de amănunțit nici un alt gen al folclorului muzical, precum colindul românesc. Interesul pentru colind s-a transformat într-o preocupare intensă, profundă și foarte personală. Primele colinde le-a cules în vara anului 1909. În ianuarie, anul următor, drumurile l-au purtat și în orașul său natal, Sînnicolaul Mare, de unde s-a întors cu o altă serie de colinde.**

În calitate de „cîntece de Crăciun” se leagă de sărbătoarea solstițiului de iarnă, adesea, într-adevăr, în mod „profan”, căci doar parțial au text religios; se presupune însă că păstrează și texte de cult vechi, precreeștine. În orice caz, Bartók așa le-a considerat. În Ungaria există un obicei similar colindatului: *regölés* (cîntatul de zicere), prin care se transmit urări; în aceste cîntece, de asemenea, se pot depista urmele tradițiilor epice străvechi, dinaintea apariției creștinismului. Cel mai important motiv regăsit în fragment, în textele de acest gen, este motivul „csodafiúszarvas” („feciorii minune metamorfozați în cerbi”), care cu siguranță nu i-a fost indiferent lui Bartók în alegerea textului pentru *Cantata profana*.

Cu toate că a prezentat în mai multe lucrări genul colindului, caracteristicile acestuia le-a surprins și sintetizat poate cel mai bine într-un articol referitor la muzica populară românească, publicat în limba germană, într-o revistă muzicală din Elveția, în 1933. Interesul său major pentru colind reiese și din faptul că este primul dintre genurilor muzicale tratate. Deși semnaleză existența textelor „religioase” de colind, a „legendelor naive, cu figuri biblice”, el le consideră mai importante și mai interesante pe cele care nu au nici o legătură cu Crăciunul creștin. Acestea „povestesc despre minunate lupte biruitoare cu neînvinsul leu (sau cerb); o legendă vorbește despre nouă frați care au vînat atîta în pădurile bătrîne pînă cînd s-au prefăcut în cerbi; o minunată povestire vorbește despre soarele care a pețit-o pe soră-sa, luna [...]”. Așadar, în articolul său, se referă și la o poveste care servește drept sursă pentru textul *Cantatei profana*, nepublicată încă – la acea vreme.

După o scurtă analiză a textelor, este prezentat obiceiul colindatului: grupul format mai ales din băieți și bărbai tineri învață cîntecele timp de mai multe săptămîni, apoi în seara de Crăciun merg din casă în casă și le interpretează antifonal, adică formînd două grupuri a căror cîntare alternează la fiecare strofă. În numeroasele înregistrări de colinde realizate de Bartók, se aude acest cînt alternativ. În privința modului lor de interpretare, Bartók spunea că: „Au o atmosferă mai degrabă sălbatică, de luptă, decît evlavioasă, religioasă”. Acest stil de interpretare este utilizat cu siguranță într-o formă muzicală cultă, în cantata care transpune în muzică cele două mari scene de vîntoare și amenințarea înfricoșătoare a fiilor de vîntori transformați în cerbi.

Bartók nu a cercetat atît de amănunțit nici un alt gen al folclorului muzical, precum colindul românesc. Interesul pentru colind s-a transformat într-o preocupare intensă, profundă și foarte personală. Primele colinde le-a cules în vara anului 1909. În ianuarie, anul următor, drumurile l-au purtat și în orașul său natal, Sînnicolaul Mare, de unde s-a întors cu o altă serie de colinde. În jurul anului 1913 părea să le culeagă într-o manieră tot mai sistematizată. În primăvara anului 1914, cînd, în două cătune apropiate – Urisiu de Sus și Idicel –, descoperă cele două variante ale colindei pe care le prelucrează 15 ani mai tîrziu, pornise deja cu soția sa, Ziegler Márta, să culeagă folclor, dar pe drumuri separate, pentru a putea înregistra cît mai mult material.

Interesant este că în prima sa monografie de folclor, lucrare realizată în 1911 și publicată în România, în 1913, cu titlul *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, care conține și colinde, acordă puțină atenție acestui gen. În 1913 finalizează o nouă monografie dedicată muzicii populare românești din Maramureș. Avînd în vedere că această monografie nu s-a putut publica atunci, potrivit lui Denijs Dille, ea a fost revizuită

în anul 1918 și publicată în final în 1923, în imponenta serie de volume de muzicologie comparativă în limba germană. Cu toate că această publicație cuprinde folclor cules dintr-o singură zonă – un singur județ –, sistematizarea materialului denotă o modificare a interesului și a cunoștințelor cercetătorului-autor; nu mai este publicat întregul material într-un sistem muzical unitar, ca în volumul bihorean, genul muzical devenind de această dată principii de bază în sistematizare. Iar prima categorie este tocmai colindul. În această lucrare însă, Bartók nu este preocupat în primul rînd de colind, ci mai degrabă de genul improvizatoric, ce se poate reduce la un singur schelet melodic, și anume hora lungă, la care obișnuiește să se refere ca la una din sursele muzicale în ce privește specificitățile muzicale ale primului solo de tenor din *Cantata*. În volumul din Maramureș scrie foarte scurt despre colind, dar cu mențiunea că cercetarea acestuia necesită o atenție sporită; probabil că se gîndea deja la elaborarea monografiei despre colind.

Este foarte probabil ca proiectul de a publica separat culegerea de colinde să se fi născut deja în jurul anului 1914, lucrarea însă a fost elaborată 10 ani mai tîrziu. Primul proiect editorial, de mare anvergură, care viza publicarea ei într-un proiect comun de către Academia Română și Oxford University Press din Anglia, nu s-a realizat, cu

toate că Bartók a sperat acest lucru timp de un deceniu. Manuscrisul volumului de colinde – din nou în prima variantă – a fost finalizat în primăvara anului 1926. Publicația dedicată unui singur gen a avut mai multe atu-uri, printre care și faptul că, după expunerea melodiilor propriu-zise, în partea a doua, mai amplă, a volumului sistematizează textele colindelor, independent de muzică. (Mai tîrziu, Bartók a organizat în mod similar, în marea monografie a culegerii sale românești, *Rumanian Folk Music*, și textele celorlalte genuri vocale.) La începutul anilor 30, autorul și-a revizuit lucrarea și a mai cizelat notațiile melodice. Sistematizarea textelor a rămas însă neatinsă. Munca sa era atît de importantă pentru el, încît după ce s-a săturat de discuțiile aride cu editorii, în 1935, și-a publicat lucrarea pe propria-i cheltuială – limitîndu-se doar la capitolul muzical. Textele notate și sistematizate, cu o deosebită valoare filologică și de o mare importanță pentru istoria culturii, au fost finalizate de Bartók cu multă grijă, manuscrisul, deși la mai multe biblioteci, fiind publicat doar după moartea sa.

Felul în care tratează Bartók colindele în semnificativul articol din 1933, menționat anterior, clarifică în plus intenționalitatea lui în alegerea atributului de „profan” și contradicția care se evidențiază. Mai întîi, se prezintă genurile strict legate de ocazii: colindul și apoi bocetul. Iar cînd trece la discursul asupra melodiilor de dans, menționează că genurile studiate anterior aparțin așanumitelor categorii „rituale-sacre”, iar cîntecele și melodiile de dans, fiind de asemenea legate de ocazii și avînd funcții comunitare, se pot numi genuri „rituale-profane”. Adică, vorbind despre muzica populară românească, genul colindului în totalitate a fost considerat de avînd un caracter „religios”, atributul „profan” fiind folosit pentru dans, un gen de asemenea comunitar, dar nu cultic în sensul adevărat al cuvîntului.

Paralelismul între colindat și *regölés* indică și o altă sursă probabilă a cunoștințelor sale referitoare la ritualurile legate de solstițiul de iarnă. În notele la studiile sale privind colindele, Bartók invoca adesea asemănarea cu cîntecele maghiare *regös*. În biblioteca sa, s-a păstrat un volum din *Culegerea de folclor maghiar*, în care Sebestyén Gyula publica cîntece de zicere (*Regös*), care este menționat de repetate ori în cartea de colinde, într-un pasaj cu referire tocmai la motivul *csodafiúszarvas* („cerbi-minune”), despre care se vorbește și în volumul lui Sebestyén. Introducerea colecției menționate, apărute în 1902 – pe care Bartók a citit-o cu siguranță –, prezintă în detaliu obiceiurile legate de solstițiul de iarnă, obiceiuri care cuprind și jocurile cu măști și figuri. În studiul detaliat asupra colindelor, Bartók prezintă jocul turcii, varianta românească a acestor jocuri. Sebestyén însă cercetează și mai amănunțit o probabilă conexiune între „cerbi-minune” și schimbarea zodiacului, respectiv vechimea și răspîndirea generală ale acestui ritual. Evident că Bartók nu s-a simțit menit să studieze, în lucrarea sa științifică, în mod atît de profund această problemă care ține de istoria culturii. În ceea ce privește interesul său pentru gen, cu siguranță, un rol important l-a jucat perspectiva obiceiurilor legate de solstițiul de iarnă din punct de vedere al istoriei culturii. Faptul că în travaliul componistic Bartók a reflectat asupra introducerii motivului cîntecelor de zicere (*regös*) în *Cantata profana* ne duce cu gîndul la faptul că aceasta are un mesaj cu caracter universal și face o referire mai generală la acest ritual.

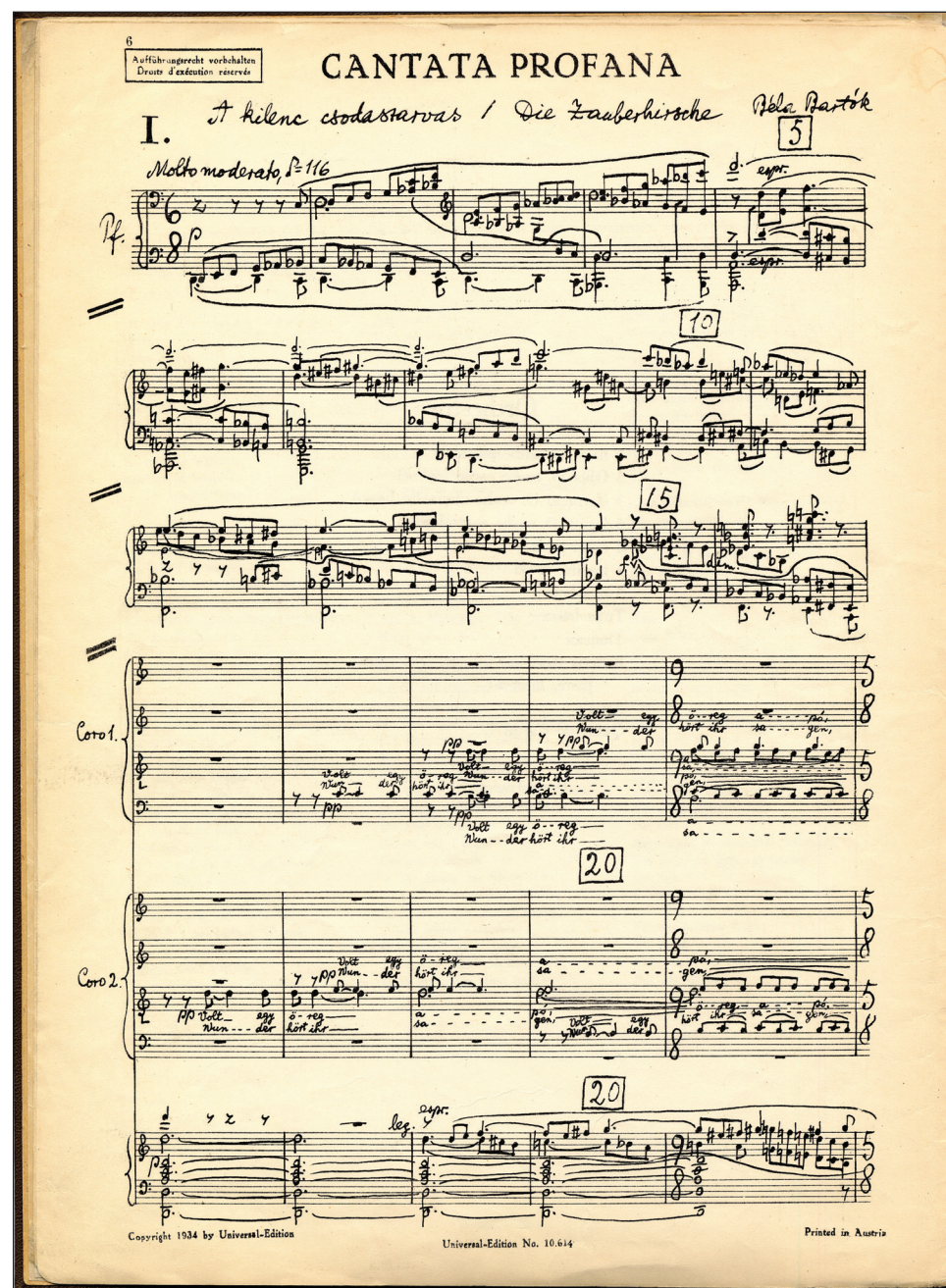
Căci într-un punct extrem de important al compoziției, tocmai în momentul metamorfozării, feciorii vîntori, potrivit conceptului original, nu se transformă în „cerbi supli”, ci în „cerbi-minune”. Compozitorul a notat în manuscrisul lucrării două variante de traducere, în care apare motivul cîntecelor de zicere: „Csodafiú szarvasokká vál[tak]” („S-au transformat în cerbi-minune”), respectiv „Lett belölük csodafiú szarvas” („Au devenit cerbi-minune”). Și din această etapă a creației iese la iveală ceea ce cercetătorii lui Bartók nu au știut mult timp: inițial, compozitorul a început să scrie muzica pe textul românesc al colindului – mai exact pe textul de baladă creat de el însuși pe baza celor două colinde înrudite. Doar într-o fază avansată a compunerii a trecut la utilizarea textului bilingv, româno-maghiar. La început nici nu a avut un libret corespunzător în limba maghiară, concepîndu-l pe măsură ce avansa cu compunerea lucrării. Întrebarea este dacă dorința lui Bartók de a păstra textul popular românesc în varianta originală nu subliniază caracterul sacru al *Cantatei*.

Cert este că în cursul evoluării cantatei, textul în limba maghiară a devenit, treptat, din ce în ce mai bogat, mai nuanțat, reușind să exprime în mod tot mai personal mesajul compozitorului. Comparînd manuscrisele și variantele de text se poate afirma că lucrarea și-a căpătat forma finală, și cea mai elaborată în limba maghiară. Acest lucru se observă și din înregistrarea arhicunoscută a textului în limba maghiară, care s-a păstrat la arhiva radio în urma lecturării făcute de însuși Bartók în anul 1936.

Dar să ne întorcem pentru o ultimă idee la problematica titlului. Pînă acum părea că modelul titlului *Cantata profana* este *Allegro barbaro*. O singură dată și numai pentru o singură parte dintr-o lucrare, chiar înainte de moartea sa, Bartók a revenit la acest tip de titlu: în scriitura partiturii *Concertului nr. 3 pentru pian*, partea lentă a acestuia poartă indicația *Adagio religioso*. Ce ciudat să folosească un fel de antonim al cuvîntului „profan”! De parcă acest gest ar clarifica retroactiv mesajul complex ascuns în spațiile crezului personal și care atunci, în anul 1930, putea fi formulat doar ca un protest.

**VIKÁRIUS László** este profesor la Universitatea de Muzică Liszt Ferenc, Catedra de muzicologie și teoria muzicii, și conduce Arhivele Bartók din cadrul Institutului de Muzicologie al Academiei Științifice Maghiare.

Traducere de **BARA Hajnal**



*Cantata profana*. Prima ediție a partiturii, reproducere în facsimil a manuscrisului autorului, ©1934 Universal Edition