

ACADEMIA DE MUZIC , TEATRU I ARTE PLASTICE
FACULTATEA ART INSTRUMENTAL , COMPOZIȚIE ȘI MUZICOLOGIE
CATEDRA INSTRUMENTE CU COARDE

Vladimir Andrie

**Indicații metodice pentru studierea și interpretarea
*Concertului pentru viol și orchestră de Bela Bartók***

Aprobat și recomandat pentru editare de
Consiliul științific al Academiei de Muzic ,
Teatru și Arte Plastice
(Proces verbal nr.2 din 30.10.2012)

CHI IN U, 2012

Indicații metodice pentru studierea și interpretarea Concertului pentru violă și orchestră de Bela Bartók: lucrare științifico-metodică la cursul *Instrument special (violă)*. / Alcatuit de doctor în studiul artelor, conferențiar universitar interimar Vladimir Andrieș - Chișinău: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2012.

Lucrarea include analiza particularităților compoziționale și interpretative ale *Concertului pentru violă și orchestră* de B. Bartók în vederea identificării principalelor dificultăți tehnice și artistice precum și unele considerații metodice asupra depășirii acestora în procesul de studiere și interpretare a *Concertului*.

Lucrarea este predestinată studenților de la specialitatea *Instrumente cu coarde*.

Redactor responsabil VLADIMIR AXIONOV, dr. habilitat în studiul artelor, profesor universitar

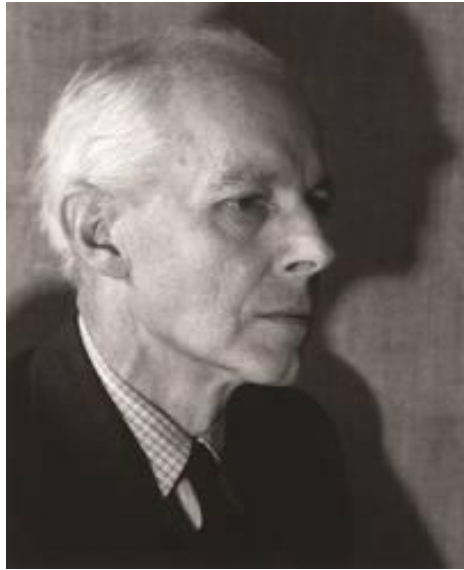
Recenzent BORIS DUBOSARSCHI, profesor universitar, Maestru în Artă

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2012

© Andrieș Vladimir, autor

CUPRINS

Preliminarii.....	pag.4
1. Conceptul ideatic și stilistic al creației lui B. Bartók.....	pag.5
2. Din istoria <i>Concertului pentru viol și orchestră</i> de B. Bartók.....	pag.8
3. Specificul compozițional și interpretativ al părții I.....	pag.12
4. Specificul compozițional și interpretativ al părții II.....	pag.20
5. Specificul compozițional și interpretativ al părții finale.....	pag.22
6. Concluzii și recomandări.....	pag.26
Bibliografie selectiv	pag.27
Anex	pag.28



Bela Bartók (1881-1945)

Preliminarii

Printre marii muzicieni care s-au format și s-au manifestat plenar în prima jumătate a sec. XX un loc cu totul aparte îi revine lui Bela Bartók. Aportul și influența sa asupra dezvoltării creației muzicale pe tot parcursul secolului trecut sunt greu de a fi subestimate și se resimt și în zilele noastre.

Bela Viktor Janos Bartók este considerat pe bună dreptate unul dintre cei mai importanți compozitori ai secolului al XX-lea, pentru că a reușit să realizeze fuziunea între stilul muzical național (maghiar) și gândirea muzicală universală.

Cei ai zece și patru de ani de viață ai lui B. Bartók au decurs într-o epocă marcată de unele dintre cele mai mari ocure din istoria omenirii, atunci când apăsătoare idealurile umanismului și opoziția față de dezumanizarea societății au avut o importanță capitală, necesitând curaj și poziție civică intransigentă. În acest sens, viața și opera marelui compozitor maghiar sunt un exemplu de bărbăție morală și nobilitate a unui veritabil Om și Artist, a cărui operă și-a făcut pe oameni mai buni, mai spirituali, și mai puri.

De numele lui Bartók este legat unul din cele mai interesante capitole din istoria muzicii universale. Un om și un muzician de originalitate excepțională ce s-a aflat sub influența predecesorilor doar în anii de studii, ulterior toată viața fiind un mare deschizător de drumuri mergând înainte impulsivat doar de propriile sale idei și convingeri artistice.

1. Conceptul ideatic și stilistic al creației lui B. Bartók

Născut la 25 martie 1881, în orașul Nagyszombat (din 1920 Sânnicolau Mare, România) din Transilvania într-o familie de învățatori, ca și majoritatea muzicienilor, Bartók și-a început studiile muzicale în copilărie, primul său profesor de muzică fiind mama sa. A studiat compoziția cu László Erkel, fiul celebrului compozitor maghiar Ferenc Erkel. Printre profesorii săi de la *Academia de Muzică* din Budapesta au fost János Koessler (compoziție) și István Thomán (pian). Cea mai mare apreciere a tânărului muzician la sfârșitul studiilor a fost refuzul comisiei de a-l examina. În semn de recunoștință Bartók a interpretat cu brio *Rapsodia spaniolă* de Liszt „pentru plăcerea celor prezenți” după cum s-a exprimat unul din membrii comisiei.

Lucrările timpurii ale lui Bartók denotă anumite influențe ale compozitorilor romantismului târziu Liszt, Wagner, Brahms, R. Straus. Încă din tinerețe se manifestă interesul compozitorului față de patrimoniul muzical național și în special față de muzica populară a maghiarilor și a altor popoare din Estul Europei. Pentru prima dată caracterul național ungar devenit ulterior o trăsătură definitorie a operei lui Bartók se atestă în cele *Patru cântece* pentru voce și pian (1903). În anul 1904 a compus Op. 1, o *Rapsodie* pentru pian și orchestră, lucrare în care se mai simt încă influențele germane, dar și o puternică apropiere de caracterul național maghiar al secolului XIX prezent în creațiile lui Liszt și Erkel. Cu această piesă va câștiga, la Paris, premiul doi în cadrul concursului de compoziție *Rubinstein*. Din aceeași perioadă datează și poemul simfonic *Kossuth* dedicat eroului național al Ungariei Lajos Kossuth, premiera căruia (1904) a avut o puternică rezonanță socială, în special grație sunetelor deformate în p. VIII a imnului național austriac.

Creația bartókiană din acești ani include numeroase lucrări bazate pe folclorul maghiar: două *Rapsodii* pentru pian și orchestră, *Douăzeci de cântece maghiare* pentru voce și pian, primele două suite orchestrale, piese pentru pian etc.

Un rol foarte important în viața și în activitatea lui Bartók l-a avut întâlnirea, prietenia și colaborarea cu un alt reprezentant notoriu al culturii muzicale ungare Zoltan Kodály. Cei doi mari muzicieni au elaborat o nouă metodă mult mai exactă și mai avansată de culegere și de cercetare a folclorului bazată pe o strânsă legătură a ritmurilor și intonațiilor muzicale cu textele poetice. În anul 1906 Bartók întreprinde prima sa expediție folclorică în timpul căreia imprimă cântece populare maghiare și slovace. Din acest moment începe activitatea sa de colectare și cercetare a muzicii populare. În timpul expedițiilor folclorice Bartók și Kodály au descoperit numeroase exemple ce demonstrează că melodiile populare maghiare (atât cele vocale, cât și cele instrumentale) nu se încadrează în sistemul tradițional, oarecum standardizat de notare a intervalelor și cromaticismului, ci sunt elementele cele mai mici ale unei scări modale deoarece

sunt posibile și sferturile și treimile de ton, întâlnite în mostrele folclorice. Cei doi compozitori au stabilit că există mai multe categorii de cântece populare maghiare: în stilul vechi, cu melodie pentatonica; în stilul nou, cu moduri mixte și game heptatonice; și o categorie mixtă, în care se combinau ambele sisteme modale. Activitatea de colectare și de cercetare a folclorului întreprinse de cei doi compozitori maghiari a avut o mare însemnătate muzicală, științifică și socială și a impulsionat atât studierea cât și valorificarea lui în creația componistică din sec. XX.

Descoperirea straturilor ancestrale de folclor românesc care se deosebesc esențial de stilul *verbuncosz* a devenit unul din punctele de cotitură în evoluția lui Bartók-compozitorul. Prospețimea firească a muzicii românești i-a servit ca un stimulent pentru îmbogățirea și renovarea sistemelor modale, ritmice, timbrale ale muzicii și a contribuit la formarea sonorităților în mare parte inedite ale creațiilor bartókiane. El nu a copiat și nu a imitat materialul folcloric, ci absorbind-l l-a retopit în limbajul său muzical foarte individual, trasând astfel noi tendințe și deschizând noi căi pentru dezvoltarea muzicii europene. „În locul care revine de obicei „indicilor etnici” ai stilului cunoscut și nu numai maghiarilor, B. Bartók folosește mijloacele mai puțin evidente după apartenența lor națională și, în primul rând – trăsăturile specifice caracteristice folclorului vest-ungar și în special, după cum s-a menționat mai sus, folclorului ancestral. ... Este foarte important, că pentru folclorismul bartókian este caracteristic o abordare multiplană și multicolor deoarece el caută insistent numeroase manifestări locale, „dialectice” ale folclorului sintetizând trăsăturile lor și transpunându-le într-un context armonic nou”[5, p. 241, 242].

Diapazonul intereselor folclorice ale lui Bartók și geografia expedițiilor lui se lărgeau mereu. În cercul atenției sale se află atât muzica popoarelor învecinate (români, slovaci, ucraineni, sârbi), dar și a unor etnii destul de îndepărtate atât geografic cât și cultural (arabi, turci, scoțieni, indieni și negri din SUA), pe parcursul anilor el reușind să culegă, să transcrie și să clasifice peste 10.000 de melodii populare, mai mult de o treime dintre ele fiind românești. Rodul muncii lui sunt colecțiile *Cântece populare românești din Comitatul Bihor*, în 1913, *Cântece populare din Maramureș*, în 1923, *Melodien der Rumenischen Colinde*, în 1935, *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara*. Unele dintre aceste colecții au fost traduse și în limba engleză, dar au fost folosite și ca material pentru opera sa simfonică. Posibil anume din izvoarele cele mai adânci ale artei populare, specificul și frumusețea neprelucrată a creației l-a fascinat pe Bartók, provin sonoritățile primitive, astringente și înfricoșătoare ce au bulversat auzul europenilor la premiera *Allegro barbaro* (1911) asemenea strigătelor guturale ale unor triburi necunoscute. „Abordarea arhaică ca simbol al muzicii „naturale” care restaurează „esența primitivă” a culturii umane se manifestă la B. Bartók alături de interesul lui față de „barbarisme” și denotă anumite paralele cu căutările lui I. Stravinski și ale lui Prokofiev materializate în

Srb toarea prim verii i în *Suita scitic* . Aceast orientare a descoperit în arta secolului XX energia vital s lbatic – dac s recurgem la expresia lui Kodály - direc ionat împotriva oprim rii contemporane”[5, p. 241].

În anii ‘20 stilul lui Bartók evolueaz sim itor: complexitatea constructivist , asprimea i rigiditatea limbajului muzical din anii preceden i treptat sunt înlocuite de o percep ie mai armonioas a lumii, de tendin a spre claritatea exprim rii, laconism i o mai mare accesibilitate. Spre începutul anilor ‘30, stilul lui Bartók a ajuns la deplina maturitate creativ marcat de apari ia unor veritabile capodopere, stilul s u componistic devenind unul sintetic, demonstrând „o extraordinar for , vitalitate, virilitate, toate acestea exprimându-se într-un fel de na ionalism s lbatic” [3]. Anume din aceast perioad dateaz lucr ri de importan major , precum *Cantata profana* (1930), cele dou *Concerte pentru pian* (1926 si 1931), ultimele patru *Cvartete de coarde* (1927, 1928, 1934, 1939), *Sonata pentru doua pian e i percu ie* (1937), *Muzica pentru coarde, percu ie i celest* (1936), *Concertul pentru vioara nr.2* (1936) si *Divertismentul pentru Orchestra de coarde* (1939), ciclul de piese pentru pian *Microcosmos* .a.

Sfâr itul anilor ‘30 aduce o mare schimbare în via a compozitorului. Situa ia politic în patrie devine imposibil pentru Bartók. Idealurile umaniste, interven iile frecvente ale compozitorului împotriva rasismului i fascismului, pentru democra ie, toleran i cultur vin în contradic ie cu ideologia promovat de oficialit ile maghiare. Bartók i se opune lui Horthy care a aderat la nazi ti. Compozitorul î i schimb editorul s u atunci când acesta din urm devine adept al ideologiei fasciste, interzice ca lucr rile sale s fie interpretate în concerte naziste, în schimb solicit ca ele s fie prezentate în cadrul unei expozi ii despre muzica numit „degenerat ” la Düsseldorf. În propriul s u testament, Bartók interzice ca orice strad , parc sau cl dire public s fie numite cu numele lui, în orice ar , atâta timp cât vor exista str zi ce poart numele lui Hitler i Mussolini. Aceast pozi ie civic perturb , evident, toate domeniile sale de activitate, astfel Bartók împreun cu familia fiind nevoit s emigreze în SUA (1940).

Ruptura a fost una profunda i Bartók a a i nu i-a putut reveni, cu toate c primirea sa în Statele Unite a fost ini ial destul de cald . El a refuzat postul de profesor de compozi ie la Universitatea Curtis, dar a acceptat titlul de *doctor honoris causa* de la Universitatea Columbia: acesta îi permitea s - i continue transcrierile i clasific rile folclorului începute înc în Europa. Întreaga perioad a exilului a fost una foarte dificil pentru Bartók, el fiind mereu cu gândul la patrie, având o nostalgie i un dor cumplit care îi macin s n tatea i îi scad productivitatea artistic . La toate acestea se mai adaug i problemele materiale, i lipsa interesului fa de crea ia lui Bartók din partea cercurilor muzicale din SUA, i boala grea ce se abate asupra compozitorului în anul 1941 i care va cauza moartea sa prematur în 1945. În pofida tuturor acestor dificult i anume în ultima perioad apar un ir de capodopere printre care *Concertul*

pentru orchestr (1943), *Sonata pentru vioară solo* (1944), *Concertul pentru pian nr.3* (1945). Anume din această perioadă datează și *Concertul pentru violă și orchestră*, acesta fiind, de fapt, ultima lucrare la care a lucrat compozitorul și care a rămas neterminată.

Arta lui Bartók frapă printr-o combinație unică de contraste izbitoare: foră primordială, descătușarea sentimentelor se îmbină firesc cu un intelect riguros; dinamismul, expresivitate acută sau alături de detașarea concentrată; imaginația înflăcărată, exprimarea impulsivă se asociază cu claritatea structurală și disciplina în organizarea materialului muzical; dramatismul conflictual este atenuat de lirică profundă și sinceră; simplitatea imaginilor folclorice se completează cu rafinamentul contemplației filosofice; diatonica se îmbină cu cromatismul.

2. Din istoria *Concertului pentru violă și orchestră* de B. Bartók

Un loc deosebit în creația lui B. Bartók îl ocupă *Concertul pentru violă și orchestră*. Îl găsim permanent în repertoriul marilor violiști precum I. Boguslavsckii, I. Iurov, R. Baraï, Iu. Bașmet, T. Zimmermann. De asemenea acest concert este studiat și interpretat în procesul didactic în instituțiile de învățământ superior muzical.

Concertul pentru violă i-a fost comandat lui Bartók de către cunoscutul violist scoțian William Primrose la începutul anului 1945 când compozitorul era deja grav bolnav. Cu toate acestea acest concert este prima (și unica) lucrare scrisă de Bartók pentru violă solistică, scriitura pentru acest instrument compozitorul i-a încercat-o și i-a desvârșit-o în cele șase cvartete de coarde în care atinge un înalt nivel de înțelegere a caracterului specific al sonorității de violă.

Inspirat de măiestria lui Primrose compozitorul a ales anume viola pentru a-și încredința exprimarea unei noi și foarte personale viziuni artistice: trecerea hotărâului între viață și eternitate. În timp ce *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* (asupra căruia compozitorul a lucrat în același timp) este o dedicație făcută cu mult dragoste și recunoștință pentru soția sa, un fel de portret al ei, sonoritățile *Concertului pentru violă* sunt profund autobiografice.

Vara anului 1945 promitea să fie pentru Bartók una foarte plăcută. Menuhin l-a invitat în California și compozitorul se pregătea cu mare bucurie pentru această călătorie. Însă într-o scrisoare din 6 iunie Bartók pe neașteptate refuză invitația motivându-și hotărârea cu starea sănătății. Pe parcursul întregii veri el a lucrat asupra concertului pentru violă și la 8 septembrie i-a scris lui Primrose: “ieri am finalizat concertul comandat. Mi-a rămas doar să notez partitura ceea ce se reduce la un lucru pur mecanic”. Însă, boala l-a consumat prea repede și la 26 septembrie Bartók trece în lumea celor drepți, *Concertul pentru violă* rămânând neterminat.

Concertul a fost notat de compozitor doar în formă de clavier care se lărgete uneori pe trei sau patru portative, conținând pe alocuri precizarea instrumentelor presupuse pentru

versiunea orchestrală. Cea mai mare parte a primei mișcări a interludiului orchestral din ultima mișcare sunt notate în detaliu, în rest se observă dorința compozitorului de a termina în primul rând partitura violei, acompaniamentul rămânând doar schițat pentru a fi prelucrat ulterior. Astfel „proiectul” *Concertului* conține practic toate detaliile textului muzical, însă fără indicații de tempo, de articulare și dinamică.

Schițele *Concertului* au fost suficiente de desfurate și amănunțite pentru ca Tibor Serly, concerteanul și prietenul compozitorului, să reușească să adune cu grijă toate fragmentele într-un întreg și să facă orchestra să lucreze. Sarcina lui Serly a fost una foarte dificilă: el dispunea doar de un teanc de pagini nenumerate pe care erau inserate crâmpielele *Concertului*. El trebuia nu numai să orchestreze lucrarea, ci și să aranjeze în ordine fragmentele dispersate, să finalizeze armonizarea unor fragmente și să precizeze o mulțime de detalii. Un efort considerabil a depus Serly la descifrarea textului notat de Bartók deoarece acesta, ca orice schiță abundentă de corecturi. În lucrul dificil și foarte migălos de pregătire a partiturii pentru editare Serly a fost ajutat și de Primrose. Efortul ambilor muzicieni merită toată grațitudinea urmașilor, mai cu seamă că ei au întâmpinat numeroase obstacole din partea unei puternice opoziții care de mai multe ori a refuzat editarea partiturii bartókienne pe motivul că aceasta este doar o schiță neterminată. Și totuși la 4 (după unele surse – la 2) decembrie 1949 *Concertul* a răsunat în primă audiere la Mineapolis în interpretarea lui Primrose sub bagheta lui Antal Dorati, iar în 1950 partitura *Concertului* a văzut lumina tiparului la editura *Boosey & Hawkes*.

În opinia cercetătoare americane S. A. Asbell Serly a fost unica persoană calificată și îndreptățită să se ocupe de concertul nefinalizat de Bartók deoarece a fost nu doar un prieten apropiat și un discipol al maestrului, dar și un violist consacrat și un compozitor ce a semnat mai multe lucrări, inclusiv *Rapsodia pentru violă și orchestră* (1946-1948). El cunoștea foarte bine stilul lui Bartók realizând și câteva orchestrații ale unor piese din *Microcosmos* pentru cvartet și pentru orchestră [2, p.10, 11] aprobate de B. Bartók. Într-un articol publicat în 1975 Serly a menționat că scopul său a fost să realizeze o versiune coerentă, „cântabilă” a acestui concert, incluzând pe cât ar fi posibil cât mai mult material Bartókian și cât mai puține intervenții proprii¹ [vezi 2, p.14]. El menționează de asemenea că nu a făcut nici un fel de modificări în partitura violei care, după cum se știe, a fost finalizată de Bartók. „Istoria muzicii îi va fi mereu recunoscută lui Serly pentru munca lui. Grație lui noi avem totuși o închipuire despre *Concertul pentru violă*” – scria Jozsef Ujfalussy [citată după 12, p. 356].

Despre manuscrisul Bartókian nu s-a știut aproape nimic până în anul 1963 când T. Serly a depus o fotocopy a manuscrisului la *Budapest Bartók Archive*. După ce a fost studiat această

¹ Serly, T. *A Belated account of the reconstruction of a 20th century masterpiece*. În: College Music Symposium 12, 1975, p.7-25 [citată după 2].

fotocopie a devenit evident că varianta editată în 1950 conține unele abateri de la original care reflectă personalitatea și viziunile artistice ale lui Serly și Primrose. Astfel astăzi partitura *Concertului* realizată de T. Serly se percepe mai curând ca o transcriere liberă a conceptului bartókian. Deosebiri între manuscrisul Bartókian și varianta lui Serly au constituit subiectul mai multor articole. După cum menționează A. Asbell, unii cercetători, ca de exemplu muzicologii Halsey Stevens și Sandor Kovacs în general resping lucrul lui Serly, apreciind tratarea manuscrisului Bartókian ca o ignorare flagrantă a indicațiilor compozitorului [2, p.16].

Ulterior mai mulți muzicieni au realizat propriile lor transcripții ale *Concertului pentru violă și orchestră* de Bartók printre aceștia se numără Atar Arad, fostul student al lui Primrose, Donald Maurice, David Dalton (un alt student al lui Primrose și acum curator al *Primrose Archive at BYU*), Paul Neubauer ș.a.

În anul 1989, violistul maghiar Csaba Erdelyi, având acces la manuscrisele lui Bartók, a întreprins o încercare de restabilire a originalului *Concertului pentru violă* în toate detaliile lui. Primul pas următor a fost reconstituirea claviurii și a partidei solistice. În 1992 Erdelyi a realizat o nouă redacție a partiturii lui Serly și a oferit publicului o primă audiție a *Concertului* ce includea doar “notele scrise de Bartók”. În lucrul său Erdelyi s-a consultat cu cei mai renumiți cercetători ai creației bartókiene Elliott Antokoletz și Laslo Somfai, cu cunoscuții compozitori maghiari Gyorgy Kurtág și Peter Eotvos, a discutat despre intențiile lui Bartók cu alți muzicieni notorii, printre care Iehudi Menuhin și Zoltán Székely pentru a se încredința de corectitudinea pașilor întreprinși în vederea restabilirii originalului “cântecului de lebdă” al celui care a fost marele Bela Bartók. Erdelyi și-a prezentat propria sa versiune în premier la Opera din Budapesta în anul 1992 însoțit de orchestra simfonică a Filarmonicii maghiare condusă de Erich Bergel. Numeroși experți Bartókieni printre care E. Antokoletz și G. Kurtág, dar și violiști cu renume precum B. Suchoff, E. Vardi, W. Trampler și M. Tree au apreciat înalt varianta redactată de Erdelyi. Cu toate acestea, din cauza drepturilor de autor aceasta a rămas și nu a fost publicată.

Un alt violist Donald Maurice a realizat propria sa versiune în anul 1989 prezentând-o pe videocaset la Congresul Internațional de Violă din Chicago în 1993. Mai târziu, în 1997, el a elaborat o lucrare de doctorat având ca subiect acest concert [9].

Abia în anul 1995 fiul compozitorului Peter Bartók a adus în fața publicului manuscrisul original al *Concertului pentru violă* în forma unei ediții facsimile însoțite de comentarii. Acest facsimile a fost urmat la puțin timp de o nouă versiune revizuită ce a primit (alături de versiunea lui Serly) statutul de versiune oficial sancționată. Ea este bazată pe manuscrisul lui Bartók și a fost realizată de Peter Bartók în colaborare cu compozitorul și aranjatorul Nelson Dellamaggiore și prezentată publicului de violistul Paul Neubauer.

În anul 1997 în cadrul Congresului Internațional de Viol din Texas s-a desfășurat o amplă discuție de panel asupra concertului Bartókian în care au participat personalități notorii implicate în cercetarea și reconstituirea ultimei lucrări semnate de B. Bartók ca D. Maurice, C. Erdelyi, P. Neubauer, D. Dalton, E. Antokoletz și M. Gillies. Experții au discutat punctele forte și deficiențele diferitelor ediții și variante nepublicate, au făcut un schimb de opinii și au ajuns la concluzia că dezbaterile despre *Concertul pentru viol și orchestră* de Bartók sunt departe de a fi încheiate deoarece această lucrare neterminată a marelui compozitor maghiar ridică mai multe întrebări decât răspunsuri, unele dintre care juridice, filosofice și muzicale.

După mărturiile lui Peter Bartók înaintea morții sale compozitorul a zis: „Îmi pare rău doar că trebuie să plec cu bagajul plin”. P. Bartók scrie: „Ceea ce era în acest bagaj – sunt lucrările scrise în ultimii câțiva ani: *Concertul pentru orchestră*, *Concertul pentru vioară și cel pentru viol*, al treilea *Concert pentru pian* – toate indică începutul unei noi perioade în scriitura bartókiană, perioada sa cristalizată” [citată după 2, p. 9]. Apariția unui stil nou în scriitura lui Bartók este semnalată și de T. Serly.

Reieșind din faptul că din cele două redacții oficiale existente ale *Concertului pentru viol și orchestră* de B. Bartók noi avem acces doar la cea realizată de Tibor Serly², analiza noastră va fi efectuată anume după această redacție.

Manuscrisul *Concertului pentru viol și orchestră* de Bartók prezintă mai curând niște schișe rezulante pe care compozitorul nici nu a indicat consecutivitatea materialului și în opinia lui L. Somfai – un reputat cunosător al procesului compozițional Bartókian, poate fi clasificat ca un *draft* timpuriu după care în mod normal (dacă nu ar fi survenit moartea compozitorului) ar fi urmat un lung proces de cizelare și corectare [2, p.20]. Caracterul incomplet al manuscrisului și faptul că paginile lui nu sunt numerotate ridică multe întrebări în ceea ce privește organizarea formală a materialului. Anumite clarificări la acest capitol se conțin în scrisoarea lui Bartók către Primrose din 5 august 1945 unde citim: „Pot să vă spun că vor fi patru mișcări: un *Allegro serio*, un *Scherzo*, o (destul de scurtă) parte lentă și un final ce va începe *Allegretto* și se va dezvolta până la *Allegro Molto*. Fiecare mișcare, sau cel puțin trei dintre ele, va fi precedată de o (scurtă) introducere recurentă (în special în partida violei solo), un fel de *ritornello*”³. *Allegro-ul serio* (devenit *Moderato*), scurta parte lentă și finalul se regăsesc foarte clar în manuscris, la fel și cele două fragmente care au fost interpretate de T. Serly și de P. Bartók ca esaturi conjunctive între părți. Ceea ce urma să fie *Scherzo* se regăsește în scurtul material intermediar *Allegretto* amplasat între partea lentă și final. Posibil, pe parcursul lucrului compozitorul și-a modificat

² Ediția sovietică a *Concertului pentru viol* de B. Bartók publicată de editura Muzika în 1966 [11] (singura accesibilă pentru noi) a fost realizată de E. Strakhov pe baza versiunii lui T. Serly.

³ Citat după comentariile lui Laszlo Somfai la ediția facsimilă a *Concertului* [3].

planul inițial reducând numărul părților de la patru la trei (de altfel, tradiționale pentru genul de concert). Astfel, toate redacțiile concertului (începând cu cea a lui Serly) conțin trei părți – *Moderato*, *Adagio religioso* și *Allegro vivace* – reunite între ele prin două interludii și prin remarcă *attacca*. Ambele interludii anticipează materialul tematic al părților ce urmează.

3. Specificul compozițional și interpretativ al părții I

Prima parte – *Moderato* este scrisă în formă de sonată cu codici abundente de pasaje de virtuozitate. În codici apare iarși tema principală modificată care ne demonstrează forma de arhicăndrit de B. Bartók. Tema principală este o exprimare profund personală a sentimentelor lirice rafinate și a lumii interioare a omului. La prima sa apariție ea are un caracter îngândurat, visător cu nuanțe de tristețe și o oarecare îndoială care vorbesc despre singurătatea eroului, despre personalitatea sa fragilă și vulnerabilă. Acest temă este construit pe treptele modulii octatonic

[a h c es f fis g as]

care-i conferă o sonoritate foarte specifică. Totodată după observațiile lui B. Suchoff regăsim în această temă și elemente ale modulii folcloric nondiatonic

[a h c d es f g a]

prezent în muzica populară a mai multor popoare est-europene⁴. Cercetătorul maghiar B. Szabolcsi menționează că această temă este construită pe treptele modulii pentatonic indonezian ceea ce-i imprimă un colorit arhaic oriental⁵. Exemplul 1.

Exemplul 1.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p.I, Tema principală

The image shows a musical score for the first movement of Béla Bartók's Violin Concerto. It features two staves: Viola and Piano. The Viola part starts with a melodic line marked *mf* and *Moderato* with a tempo of $\text{♩} = 104$. The Piano part provides accompaniment with *pizz.* (pizzicato) chords, marked *p*. The score includes performance instructions such as *poco a poco accel.* and *poco rubato*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The composer's name, BÉLA BARTÓK, is written at the top right.

⁴ Vezi Suchoff, B., ed., *Bela Bartok Essays*. London: Faber and Faber, 1976, p. 363.

⁵ Vezi articolul *Bartok și muzica populară* [citată după 13, p. 654].

Dup cum vedem din exemplu, melodia la început este liniștită, melancolică însă deja în m. 5 începe să se înviorzeze pe sunete ce se repetă descendent pe durate mai mici, redând parcă frământările sufletești ale eroului. Lumea lui subiectiv în toată bogăția ei este redată într-o formă concentrată chiar în prima trasare a temei principale. Pentru a putea reda întreaga gamă de sentimente și triri sufletești - de la îngândurare prin incertitudine și frământări sufletești până la disperare, solistul trebuie să posede o paletă foarte bogată de abilități interpretative. Primele m. suri ale *Concertului* trebuie cântate cu un sunet gingaș, moale, melancolic, cu mișcări lejere, aeriene ale arcului, cu un *vibrato* care să asigure plinătatea și caldura sunetului fără a-l forța. În partida violei predomină motive contemplative, de cantilenă îmbinate cu pasaje și mini-cadențe nu prea dificile. Compozitorul preferă registrul acut în care viola are un timbru mai luminos, apropiat de cel a vioarei și doar episodic coboară discursul în registrele inferioare.

Puntea (mm.41-51) contrastează cu tema principală atât prin materialul muzical, cât și prin caracterul său mai activ și mai tensionat. În debutul ei compozitorul introduce tricorduri ascendente și descendente din tonuri întregi alternând astfel, încât din primul și ultimul sunet al lor se formează o linie cromatică ascendentă (Exemplul 2).

Exemplul 2.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p.I, puntea

Acest compartiment prezintă anumite dificultăți interpretative: tricordurile menționate mai sus cântate într-un tempo rapid predispun spre o încordare a mâinii stângi. Pentru a se evita această încordare recomandăm de la bun început ca aceste pasaje să fie studiate cu o foarte activă și energică ridicare a degetelor de pe coardă. La sfârșitul punții se fac auzite niște intonații capricioase cu nuanțe orientale în alternarea modurilor **lidic** și **frigic** cu fundamentală pe **fiș** care anticipează tematismul grupului secundar (Exemplul 3).

Exemplul 3.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p.I, puntea

Grupul secundar (m.52) are un caracter mai senin și denotă trăsături ale unui dans popular care contrastează puternic cu caracterul temei principale. Exemplul 4.

Exemplul 4. B. Bartók Concert pentru violă, p.I, Tema secundară

Bartók perturbă raportul tonal tradițional pentru temele unui *Allegro* de sonată, fundamentala grupului secundar fiind E. În comparație cu grupul principal, cel secundar este mult mai redus ca dimensiune și se limitează doar la expunerea temei la viola solistică și în orchestră.

Concluzia (61) conține o nouă temă bazată pe îmbinarea mișcărilor prin tonuri întregi cu cea cromatică, mișcarea descendentă cu cea ascendentă. Exemplul 5.

Exemplul 5. B. Bartók Concert pentru violă, p.I, concluzia

Numeroasele cromatismele implică un efort considerabil din partea interpretului în ceea ce privește precizia intonației. Pentru redarea caracterului *piu dolce* al acestei teme ea ar putea fi cântată pe coardă re, ceea ce generează dificultăți intonațive suplimentare.

În literatura de specialitate am găsit diferite opinii în privința schemei expoziției acestei forme de sonată. Astfel, de exemplu, St. A. Asbell [2] determină hotărârile formei aproximativ în același mod cum am făcut-o și noi, în timp ce I. Nestiev [13] apreciază în calitate de temă a grupului secundar tema concluziei. Ne permitem să nu fim de acord cu această opinie deoarece, în mod asemănător cu numeroase sonate clasice, tratarea debutează anume cu materialul tematic al concluziei, astfel asigurându-se continuitatea discursului, iar pe parcursul tratării, dominat, de altfel, de dezvoltarea grupului principal, tematismul acestuia va fi îmbinat contrapunctic cu

tematismul grupului secundar (vezi Exemplul 8). Totodată tematismul concluziei nu va mai suna decât la sfârșitul reprizei.

Procedeele de dezvoltare utilizate în tratare preponderent sunt cele polifonice, compozitorul recurgând atât la contrapunctarea imitativă, cât și la cea contrastantă, dar și la îmbinarea acestora (Exemplele 6, 7, 8).

Exemplul 6.

B. Bartók Concert pentru violă, p.I, tratarea

Musical score for Example 6, measures 90-94. The score includes parts for Violin (V-ni), Viola (V-la), Tuba, and Horn (Cor.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *Tr.*, *poco f*, *mf*, and *cresc.*. The number 90 is boxed in the top right corner.

Exemplul 7.

B. Bartók Concert pentru violă, p.I, tratarea

Musical score for Example 7, measures 120-124. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Oboe (Ob.), Horn (Cor.), and Strings (Archi). The key signature is one sharp (F# major/C# minor). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *mf*, *mf più dolce*, *più dolce*, and *dim.*. The number 120 is boxed in the top right corner.

Exemplul 8.

B. Bartók Concert pentru viol , p.I, tratarea

Musical score for Example 8, showing staves for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Woodwinds (Cor., Fag.). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Pe tot parcursul tratării solistul urmează să-și manifeste din plin virtuozitatea și măiestria interpretativ depășind numeroase obstacole intonative și ritmice. De exemplu, în măsura 75 discursul urcă într-un registru extrem de acut pentru violoncelist unde, înșirând, trebuie să fie prestat un sunet calitativ, plăcut, dar totodată puternic (nuanța dinamică fiind *forte*). Începând cu măsura 102 (*poco meno mosso*) și până la măsura 119 observăm câteva fragmente de o dificultate extraordinară care trebuie exersate sistematic, zi de zi, cu multă migală și atenție, atingându-se o lejeritate care ar ascunde travaliul interpretului. Trebuie învățate atât combinațiile digitale, cât și trăsăturile de arcă începând de la un tempo foarte lent, treptat ajungându-se la cel indicat în partitură (exemplele 9, 10).

Exemplul 9.

B. Bartók Concert pentru viol , p.I, tratarea

Musical score for Example 9, showing staves for Violoncello (V-c), Oboe (Ob.), and Woodwinds (Fag.). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and chromaticism. The tempo is marked *Poco meno mosso* with a metronome marking of 96. The dynamic is *p*.

Exemplul 10.

B. Bartók Concert pentru viol , p.I, tratarea

În m sura 120 se fac auzite intona iile unei teme în caracter popular ce pare a fi o continuare (la distan) a temeii secundare i care se percepe ca o mic oaz de lini te în tumultul trat rii, contrastând puternic cu caden a amplasat la hotarul trat rii i reprizei i nu la sfâr itul acesteia ca în mostrele clasice (vezi Exemplul 10).

Caden a const preponderent din note duble care ascund de fapt polifonii latente în interpretarea c rora trebuie scoase în eviden mi c rile vocilor. Exemplul 11.

Exemplul 11.

B. Bartók Concert pentru viol , p.I, cadenaa

Repriza începe cu trasarea temei grupului principal la orchestră în timp ce viola parcă își continuă cadența intonând motive ce par desprinse mai curând dintr-un acompaniament orchestral. Spre deosebire de expoziție unde toate cele trei trăsături ale temei principale au răsunat preponderent la viola solistic, în repriză aceasta sună numai o singură dată doar la orchestră. Celelalte formațiuni structural-tematice sunt reluate după toate regulile formei de sonat clasic aproape fără modificări (cu excepția concluziei unde în partitura violei apare un contrapunct melodico-ritmic nou, Exemplul 12), tema secundară și concluzia fiind transpuse în zona modal-tonal de bază A. Dorim să atragem atenția la dificultățile ritmice ale contrapunctului nou care trebuie interpretat cu maximă precizie fără a denatura desenul ritmic.

Exemplul 12. B. Bartók Concert pentru violă, p.I, repriza, concluzia

Prima parte a concertului pentru violă se încheie cu o Codă în care auzim intonațiile temei principale puternic transfigurată. Intonațiile tensionate din expoziție sunt înlocuite aici cu unele afirmative în tonalitatea C major-minor. Astfel observăm structura tonală deschisă a formei: A E (expoziție) – A A C (repriza și coda).

După cum am menționat mai sus, între părțile concertului sunt amplasate două interludii. Primul din ele (între p.p. I și II) *Lento (parlando)* debutează cu intonațiile modificate ale temei principale din p. I. Și dacă în coda p. I tema principală a fost diatonizată, aici observăm din contra o mai puternică cromatizare a ei. Exemplul 13.

În general, întreg interludiul este dominat de mișcarea cromatică, preponderent descendent, concentrată în partitura violei, astfel încât interludiul se percepe de fapt ca o a doua cadență solistică. Interludiul se încheie cu o monodie înțonată în registrul grav de fagot care sună ca o replică contrastantă față de pasajele violei. Pentru studierea acestor pasaje recomandăm identificarea tonurilor ce intervin în mișcarea cromatică pentru a asigura precizia intonației și

interpretarea fidelă a textului. Ca puncte de reper ar putea servi și sunetele **la diez** și **mi becar**.

Exemplul 14.

Exemplul 13.

B. Bartók *Concert pentru violă*, interludiul între p. I și II

Musical score for Example 13, showing the first system of the interlude between movements I and II of Bartók's Violin Concerto. The score includes a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked "Lento (parlando)". The piano part features a "fag." (fagot) part with "f sempre" dynamics. The violin part has "mp" and "cresc." markings. The number 2182 is visible at the bottom of the page.

Exemplul 14.

B. Bartók *Concert pentru violă*, interludiul între p. I și II

Musical score for Example 14, showing the second system of the interlude between movements I and II of Bartók's Violin Concerto. The score includes a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato, ♩ = 100". The piano part features a "fag." (fagot) part with "mp" dynamics. The violin part has "cresc." and "ff" markings. The number 2182 is visible at the bottom of the page.

4. Specificul compozițional și interpretativ al părții II

Partea a doua *Adagio religioso* sună ca o continuare firească a monodiei fagotului, preluată parcă de viola solistic, acompaniat foarte discret de orchestra care intonează la *pp* niște acorduri coralice. Este o muzică interiorizată ce denotă numeroase tangențe cu partea secundă din *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* care datează, după cum se știe, din aceeași perioadă ca și *Concertul pentru violă*. Modul **E mixolidic** creează o atmosferă senină, înșelăpătos de optimistă. Tema sonorizată de violă este foarte expresivă, are un suflu larg, conținând fraze în diferite registre ale instrumentului (antrenând un diapazon de trei octave) ce pare a fi un dialog interior al eroului cu el însuși. La interpretarea acestei teme trebuie depus efort pentru asigurarea unei intonații foarte curate, a unei sonorități străvezii și cristaline. Pentru a obține o sonoritate mai omogenă a primei fraze scrise într-un registru foarte înalt recomandăm cântarea ei pe o singură coardă *La*. Acest temă (elaborat în sistemul *parlando rubato*) oferă solistului posibilități extraordinare pentru a-și demonstra muzicalitatea și abilitățile de nuanțare a sunetului, solicitând grațiile subtile ale dinamicii, o agonică bine gândită, dar totodată firească. Exemplul 15.

Exemplul 15.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p. II

The image shows a musical score for the second movement of Bartók's Violin Concerto No. 3. The score is in 4/4 time and E mixolydian mode. It features a solo violin part and an orchestral accompaniment. The tempo is Adagio religioso, and the mood is mp semplice. The violin part starts with a melodic line in the upper register, while the orchestra provides a harmonic background with pp dynamics. The score includes markings for 'poco rubato' and 'f' (forte).

Pasajul care aduce spre compartimentul median (m.29, vezi exemplul 16) merită o atenție sporită din partea interpretului deoarece urcarea în pozițiile înalte implicând dificultăți intonațive.

Secvența mediană (m.30) aduce o schimbare de centru tonal (**As lidic**), dar și de expresie. Partida violei este scrisă într-un registru foarte acut, unde aceasta sună destul de tensionat și agitat (grație dinamicii forte), cu replici scurte, imploratoare. Exemplul 16.

Exemplul 16.

B. Bartók Concert pentru viol , p.II

The musical score for Example 16 consists of three systems. The top system features a violin part with a melodic line marked 'cresc.' and 'p', and a piano accompaniment with 'cresc.' and 'p'. The second system shows a Piccolo part with 'loco' markings and a violin part with 'mf Fl. p'. The third system continues the piano accompaniment. Performance instructions include 'piangendo', '(molto vibrato)', and 'poco agitato'.

Repriza (m.40) este una sintetic și comprimată. În partida instrumentului solistic este reluat melodia expresiv din debutul primii secunde, care este întrerupt pe alocuri de replicile agitate din compartimentul median. Tot aici se face auzită și fraza a doua din tema principală din p.I, urmată de pasaje de vioară care conduc spre interludiul între partile II și III (m.50). Pentru o intonație corectă a acestor pasaje este important de a alege digitația firească și comodă care ar facilita trecerile dintr-un registru în altul fără a tirba din calitatea sunetului. Exemplul 17.

Exemplul 17.

B. Bartók Concert pentru viol , p.II, repriza

The musical score for Example 17 is divided into two systems. The first system starts at measure 40 and includes a violin part with 'poco rit.', 'p', and 'poco f' markings, and a piano accompaniment with 'f', 'pp Archi', and 'Fag.'. The second system starts at measure 50 and includes a violin part with 'poco più mosso', 'f a tempo', and 'P accel. poco a poco' markings, and a piano accompaniment with 'p Archi', 'fp', and 'pp'. The score concludes with 'molto accel.' and a 'cresc.' marking. The page number 2182 is visible at the bottom.

Analizând interludiul în dr znim s presupunem ca anume aici urma s fie amplasat *Scherzo*-ul despre care compozitorul a pomenit în scrisoarea c tre Primrose. El difer sub aspect tonal i tematic de ambele p ri ce-l înconjoar , anticipând, totu i, caracterul dansant al Finalului. Materialul muzical al interludiului reproduce parc sonoritatea clopotelor ce adun mul imea pentru a asista la un eveniment important din via a comunit ii, pornind de la durate de doimi, frac ionate treptat pân la optimi. Replicile violei intervin pe acest fundal ca ni te semnale de trompet . Exemplul 18.

Exemplul 18.

B.Bartók *Concert pentru viol* , interludiul între p.II i III

Acordurile pe cvarte din partida solistic sunt foarte incomode i pentru a g si mai u or primul acord dup care se va ghida interpretul în continuare, propunem ca punct de reper nota **mi becar** pe coarda A luat cu degetul 2 în pozi ia a treia (o pozi ie destul de stabil la orice violist) sub care se va pune degetul 1 pe nota **mi bemol** i se vor adaug cele dou cvarte. Ulterior orientarea pozi ional i intonativ se va face dup degetul 1, adic acordurile vor fi construite (imaginar) de sus în jos.

5. Specificul compozi ional i interpretativ al p r ii finale

Ultima parte a Concertului *Allegro vivace* ne transpune din lumea subiectiv a vie ii interioare a eroului care a dominat în primele dou p ri în lumea obiectiv a vie ii populare. Aceasta este întruchipat de temele dansante ale finalului scris în form de rondo sonat :

Forma	A	B	A	C	B	A
Planul tonal	A	Cis	B	A	Fis	A

La începutul finalului este readus centrul tonal A din prima parte, de data aceasta în forma unui mod major cu treapta a patra mobil . Tema refrenului este foarte energic , ca un *perpetuum mobile* bazat pe o mi care rotativ în jurul sunetului dominantei. Exemplul 19.

Exemplul 19.

B.Bartók *Concert pentru viol* , p.III, refren

Pentru a reda caracterul vioi și dansant al temei recomandăm cântarea ei în *detache*, pu în mai sus de mijlocul arcu ului. Un element tipic pentru muzica popular îl reprezintă trilurile scurte și rapide care solicită un bun antrenament de activizare a degetelor. Propunem ca toate trilurile să fie interpretate cu degetele 2 și 3. Pasajele ce conduc spre primul episod (m.30-49) îi permit interpretului de a-și manifesta virtuozitatea, solicitând o intonație foarte precisă și o bună articulație a mâinii stângi.

Primul episod (B, m.51) aduce o nouă temă la orchestră cu un desen ritmic cu accente regulate ce amintește de dansurile populare maghiare sau românești în sistemul *tempo giusto*. La a doua expunere tema este variată prin adugarea unui contrapunct figurativ la viola solistică. Acesta este foarte dificil pentru memorare prin construcția sa ce aduce mici schimbări în interiorul motivelor la repetarea lor, fiind niște puncte de reper în condițiile unui tempo foarte rapid. Sarcina cea mai importantă constă în învățarea foarte sigură a acestui contrapunct, până la automatism, care ar exclude orice incertitudine din interpretare. Recomandăm folosirea unui arcu mic, lipit de coardă, foarte economic și compact în *detache*. Exemplul 20.

Exemplul 20.

B.Bartók *Concert pentru viol* , p.III, episodul B

O anumit dificultate în interpretarea primei reprize a refrenului o prezint succesiunile de triluri ce ajung pân la 7 la rând. Mulți soliști încearcă să-și ascundă deficiențele tehnice prin înlocuirea trilului cu un mordent sau prin *legato* între tril și nota ce urmează. Executarea trilurilor la mijlocul arcului le face și mai dificile, din acest motiv propunem începerea fiecărui tril de la talon cu un accent adăugător pe nota cu tril, accentul impulsionând trilul.

Episodul secund (C, m.114) se bazează pe o temă mai grațioasă, cu ritm sincopat care aduce un oarecare contrast de imagine. Tema este scrisă în major-minorul paralel alternativ **A-fis**, foarte caracteristic melodiilor folclorice ale mai multor popoare. Muzicologul H. Stevens și ulterior și fiul compozitorului P. Bartók menționează această temă denotând trăsături vechi ale muzicii populare scoțiene, argumentându-și opinia prin trimiterile la originile scoțiene ale lui Primrose. P. Bartók atrage atenția la imitarea sunării cimpoiului de la începutul temei, dar și la similitudinea ei cu cântecul popular scoțian *Gin a Body Meet a Body* [vezi 2, p. 39]. Totodată nu putem să nu observăm asemănările între această temă cu melodiile populare românești din Transilvania menționate și de alți cercetători (de exemplu, B. Suchoff [4], A. Asbell [2] ș.a.). Tema capătă o amplă dezvoltare variațional-imitativă care se apropie de o adevărată dezvoltare simfonică, antrenând diferite instrumente ale orchestrei (în special cele de suflat) care intonează frazele temei în diferite registre. Exemplul 21.

Exemplul 21.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p.III, episodul C

Acest episod prezintă unul din puținele momente de relaxare (relativ) pentru solist din întreg *Concertul*.

Repriza primului episod se percepe ca o nouă variație a acestuia ce sună într-o nouă tonalitate (**Fis**). În partitura solistică observăm un nou contrapunct ce însoțește tema, format din pasaje ascendente, destul de dificile intonativ. Fiecare tetracord ce formează pasajele trebuie

cântat pe o singură coardă, delimitându-se foarte exact tonurile de semitonuri. În momentul ce tema episodului este reluată de violă, pentru redarea caracterului dansant solistul urmează să se sprijine pe timpii tari din fiecare măsură.

Secvența mediană a acestui episod se bazează pe o mișcare uniformă de octave la viola solistică ce ascund linia melodică intonată de orchestră. Octavele trebuie cântate cu un poignet foarte elastic ce va asigura niște mișcări largi la mijlocul arcului și vor cuprinde trei și chiar patru coarde. Urmează un lung pasaj ascendent înainte de care interpretul are doar o scurtă pauză de o primă pentru a relaxa mâinile după oboseala acumulată în timpul cântării octavelor, pentru a le schimba poziția și a se pregăti pentru un alt tip de mișcare. Exemplul 22.

Exemplul 22.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p. III, episodul B₁

The image displays a musical score for Example 22, which is a section from Béla Bartók's Violin Concerto No. 3, Movement III, Episode B₁. The score is arranged in five systems. The first system includes staves for Violin (top), Oboe/Trumpet (Ob., Tr.), and Cor (Horn). The second system includes staves for Violin (top), Piano (middle), and Archi (bottom). The third system includes staves for Violin (top), Piano (middle), and Archi (bottom). The fourth system includes staves for Violin (top), Piano (middle), and Archi (bottom). The fifth system includes staves for Violin (top), Piano (middle), and Archi (bottom). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'leggiero', 'sub.', 'sim.', and 'cresc. poco a poco'. A rehearsal mark '210' is present in the third system.

Ultima sunare a refrenului îndeplinește o funcție dublă în dramaturgia finalului: cea de repriză și cea de cod (sintetic) în care compozitorul îmbină tema refrenului cu cea a episodului C (Exemplul 23). Acest compartiment, ca de fapt întreg finalul, solicită de la interpretul solist multă rezistență, o virtuozitate strălucită, un simț al ritmului foarte bine pronunțat și o atenție sporită la numeroasele detalii tehnologice ce se conțin în partida violei.

Finalul *Concertului pentru violă și orchestră* are multe trăsături comune cu finalurile altor creații bartókiene din ultima perioadă a vieții compozitorului: caracterul rapsodic al formei, imaginile inspirate din dansurile populare. Mișcarea neconține și energia debordantă

antrenează plenar atât solistul, cât și ascultătorul captându-le atenția și menținând-o activ până la ultimele sunete.

Exemplul 23.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p. III, episodul B₁

The image displays a page of musical notation for the third movement of Béla Bartók's Violin Concerto. The score is arranged in three systems. The top system features the Violin (V-c.) and Piccolo (Picc.) parts. The middle system shows the Piano (p.) part. The bottom system shows the Violoncello (V-c.) part. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The tempo marking is 'Allegretto'. The page number '250' is visible in the top right corner.

6. Concluzii și recomandări

În concertele pentru violă compuse pe parcursul sec. al XX-lea se diversifică considerabil procedeele tehnice de interpretare, crește nivelul de complexitate al acestora, apar noi modalități de emisie a sunetului și de mânăuire a arcului, cunoșterea acestora reprezintă o condiție obligatorie care asigură reușita oricărui interpret.

Concertul pentru violă și orchestră de B. Bartók este cel mai dificil dintre toate concertele incluse astăzi în repertoriul instructiv-didactic. Studiarea lui este absolut necesară pentru viitorul profesional al oricărui violist, deoarece toate concursurile pentru ocuparea posturilor în orchestre (în special, pentru postul de solist de prim violă) presupun în mod obligatoriu interpretarea acestui *Concert*. Ca și concertul *Der Schwanendreher* de P. Hindemith, *Concertul* de Bartók reprezintă o vârf în pregătirea studenților-violiniști din care motiv se studiază la etapa finală a procesului instructiv-didactic. Nu fiecare student este în stare să cuprindă integral acest *Concert*, de aceea frecvent se recurge la studierea separată a părților II și III, care sunt mai accesibile ca limbaj muzical, fiind bazate pe melodii folclorice familiare auzului tinerilor din Republica Moldova după care se studiază și partea I. Cei mai avansați studenți ulterior interpretează *Concertul* integral (la examenele de Licență sau de Master), unii dintre ei chiar și în public însoțiți de orchestră.

Acest *Concert* ca și întreaga operă bartókiană, frapă printr-o combinație unică de contraste izbitoare: forță primordială, descătușarea sentimentelor se îmbină firesc cu un intelect

riguros; dinamismul, expresivitatea acut stau alături de detalia concentrată; imaginația înflăcărată, exprimarea impulsivă se asociază cu claritatea structurală și disciplina în organizarea materialului muzical; dramatismul conflictual este atenuat de lirică profundă și sinceră; simplitatea imaginilor folclorice se completează cu rafinamentul contemplării filosofice; diatonica se îmbină cu cromatismul. Sinteza muzicii populare, a formelor și procedurilor compoziționale clasice și a armoniilor contemporane conferă acestei lucrări un colorit inedit. *Concertul pentru violă și orchestră* de B. Bartók este o lucrare muzicală de referință în repertoriul violistic, devenind foarte popular chiar din momentul premierei sale, încântând și astăzi ascultătorii din întreaga lume prin imaginile muzicale pregnante și expresive.

Bibliografie selectivă :

1. Andrie V. *Pagini din istoria Concertului pentru violă și orchestră de Bela Bartók*. În: Pagini de muzicologie, Chișinău: Earec-Com, 2002, p.81-82.
2. Asbell, S. A. *Bela Bartók's Viola concerto: a detailed analysis and discussion of published versions*. Treatise of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2001. 150 p. The University of Texas at Austin. [online] <http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2001/asbellsa20639/asbellsa20639.pdf#page=5> (vizitat 25.05.2010)
3. Bela Bartók: Detalii, personalitate. [online] http://www.compendium.ro/pers_detalii.php?id_pers=576 (vizitat 05.10.2012)
4. Béla Bartók Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary by Laszlo Somfai & Fair Transcription of the Draft with Notes Prepared by Nelson Dellamaggiore. Bartók Records, 1995. 76 p. [online] <http://www.scribd.com/doc/2093194/Bartók-Viola-Concerto-Facsimile-of-the-Autograph-Draft> (vizitat 16.05.2010)
5. Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
6. Dalton, D. *The Genesis of Bartók's Viola Concerto*. In: Music and Letters, april, 1976, Volume LVII, No. 2, p. 117-129.
7. Gillies, M. *Bartók Bela*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.II, p. 197-225.
8. Gillies, M. *Bartók's last concert?* In: Music and Letters, 1997, p. 92-100.
9. Maurice, D. *Bartók's Viola Concerto: the remarkable story of his swansong*. Oxford University press, 2004, 240.p.
10. Prisecaru, I. *Viola concertant : geneză și rezonanță*. Rezumatul tezei de doctorat, Iași, 2008. 30 p. [online] http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_Irina%20PRISECARU_RO.pdf (vizitat 02.10.2009)
11. . . . : , 1966.
12. . , , 1971, 356 p.
13. , . , 1881-1945. : , 1969. 798 .

Anex :

(2. lapon)

1

PARCHMENT BRAND N219-24 lines

Printed in U.S.A.

Belwin Inc. New York, U.S.A.

Pagin din manuscrisul Concertului pentru viol i orchestr de B. Bartók preluat din: Béla Bartók Facsimile Edition [4].