

ANDREI BENKŐ

Concertele lui Bartók în România

Pe lângă compoziție, Bartók se pregătise în mod foarte serios pentru cariera interpretativă¹. Ca pianist, Bartók a devenit cunoscut și apreciat încă din timpul studiilor sale, ca discipol al lui István Thomán. E destul să amintim în acest sens de succesele înregistrate cu ocazia concertelor date la Budapesta, Viena, Manchester, în primii ani ai secolului. Și totuși, la un moment dat, după antrenarea sa în culegerile folclorice, se pare că pentru un timp oarecare abandonează pianul. Pe de o parte culegerile de muzică populară, pe de alta pasiunea compunerii îi absorbă timpul, astfel încît se simte nevoit să renunțe provizoriu la activitatea concertistică. Este una din „jertfele” lui Bartók pe altarul muzicii populare — după cum constată muzicologul Demény. În același sens se pronunță și Bartók în 1924, la Brașov, în interviul acordat ziarului *Brassói Lapok* (File din Brașov): „[...] de o vreme încoace am devenit infidel pianului, căci lumea mea este cîntecul popular, și sufăr inexprimabil de mult că din cauza pianului, din cea a pîinii de toate zilele, precum și a politicii eram nevoit să las la o parte culegerile de folclor” (1, 12—13).

După primul război mondial, Bartók acordă din ce în ce mai mare atenție pianului, respectiv artei sale interpretative, astfel încît Europa și America vor cunoaște abia acum adevărata bogăție a acestei laturi a artei bartókiene. Întoarcerea la pian se explică între altele și prin faptul că după primul război mondial condițiile nu mai erau favorabile continuării muncii sale de culegere a materialului folcloric. În al doilea rînd, în împrejurările grele ale anilor postbelici, din punct de vedere material, pianul îi apare ca o nouă sursă de existență: „Trăim de azi pe mîine, luptînd cu greutate. Sînt nevoit să dau concerte și pe mai departe (barem de n-aș avea nevoie de ele!)” — citim în scrisoarea adresată în 1926 lui Busiția, după concertele avute la Amsterdam, Berlin și Florența. Condițiile materiale n-au fost prielnice nici în 1927. În 1931 tot ele îl constrîng să apară pe podium: „[...] mi-e destul din hoinăreală [...]. Ce bine ar fi dacă aș putea renunța la concerte [...]” (1, 13).

Se poate presupune că, în urma acestor condiții, încă la începutul deceniului al treilea se naște în mintea sa și posibilitatea pregătirii

¹ Acest studiu este o variantă concentrantă și îmbunătățită a cărții *Bartók Béla romániai hanversenyei* (1922—1936) (Editura Kriterion, București, 1970). Pentru a degreva textul de mulțimea datelor bibliografice, la sugestia îngrijitorului prezentului volum ne referim la bibliografia acesteia, completînd lista bibliografică cu surse noi, apărute după tipărirea cărții.

publicului într-o măsură oarecare pentru acceptarea artei veacului XX — cu programe întocmite cu dibăcie, cu mult tact, fără a renunța la valorile multisekulare ale culturii muzicale europene. Programele sale ne sugerează această idee. Pe lângă scopul indirect, de perspectivă, programele concertelor date de Bartók au și o latură specifică. Ele sînt concepute a sluji cunoașterea, apropierea și aprecierea reciprocă a popoarelor — în ultima instanță : înfrățirea lor. Nu este incidental faptul că mai mulți cronicari ai concertelor sale din România îl apreciază ca partizantul apropierei, al înfrățirii popoarelor român și maghiar. Deși a formulat textual această idee, mai tîrziu, în 1931 și referindu-se la compoziție, a slujit-o consecvent, prin concertele sale din România.

La sfîrșitul anului 1919, văzînd starea gravă din Ungaria, condițiile neprielnice pentru o activitate durabilă, constantă, s-a gîndit la un moment dat la emigrare. În primăvara anului următor îl găsim la Berlin pentru a se orienta. Constată cu bucurie că este deja cunoscut, apreciat. S-ar putea deci stabili și acolo. „Dar — după cum știți foarte bine — cîntecele populare greu mă lasă spre Vest ; degeaba, totul mă atrage spre Est” — scrie Bartók lui Bușiția la Beiuș, de la Berlin. Din această scrisoare aflăm că avea planuri și cu România. Dacă ar fi să emigreze, s-ar gîndi și la stabilirea sa în Brașov, ale cărui împrejurimi, viață culturală, atmosferă îl atrag. Am putea presupune că ideea concertelor din România începe să-l frămînte de pe acum (1920) ; deocamdată însă formulează planul unei excursii la Beiuș și se adresează lui Bușiția cu rugămîntea de a interveni pentru aprobarea autorizației. Planul acesta, din cauza neaprobării vizei, a căzut (1, 14).

În decembrie 1921, dirijorul și violoncelistul clujean Károly Rezik a concertat la Budapesta. Auzind de succesele interpretative ale lui Bartók, a luat legătura cu el, angajîndu-se să-i organizeze primele turnee. La începutul anului 1922, Bartók se adresează lui Emil Isac, atunci inspector de artă, pentru a primi aprobarea concertelor din februarie ale aceluiași an. În ziua de 7 ianuarie se acceptă apariția sa ca solist în țară (1, 14).

De acum începe organizarea concretă și amănunțită a primului turneu. Din corespondența lui Bartók cu Rezik se desprind momentele mai importante ale turneului : Bartók întocmește programe cu un anumit colorit pentru Cluj, altul pentru Sibiu, Brașov, Sebeș ; alte trăsături se cristalizează în programele concepute pentru Tg. Mureș, Sfîntu Gheorghe. Propune noi variante pentru Timișoara, Arad și Oradea. Pe baza experiențelor sale artistico-pedagogice, ține cont de componența publicului, de gradul de perceptivitate, de acomodarea acestuia, de legătura lui cu muzica modernă, de tradițiile culturale. În unele cazuri intercalează și prelucrări de cîntece populare cu acompaniament de pian, în altele se folosește și de colaborarea artistică a lui Rezik, ca violoncelist. Nu pierde din vedere nici concertul din 1912 dat la Tg. Mureș, unde interpretase cîteva compoziții ale lui Domenico Scarlatti, iar acum prevede în program altele. Pentru a evita eventualele discuții ulterioare în ceea ce privește latura materială, Bartók

precizează și în scris condițiile fixate anterior verbal la Budapesta (1, 15).

Încetul cu încetul, după diferite variante, se definitivează datele concertelor. După planul din ianuarie, primul concert ar fi avut loc la 5 februarie. În cele din urmă, primul turneu se va desfășura între 19 și 26 februarie, fără atingerea rutei Timișoara—Brașov, iar Sfântu Gheorghe îl va aplauda abia în 1927, și atunci numai în urma unei îmbolnăviri.

PRIMUL DRUM

Primul centru al acestui drum și totodată orașul unde s-a întors de cele mai multe ori este Clujul. După ce Rezik a sosit cu vestea că Bartók va concerta aici, una dintre temele preferate ale cercurilor muzicale era cea legată de arta, de figura sa (1, 15—16). Este surprinzător faptul că presa, în general, cu excepția ultimului concert din 1936, pregătea cu multă căldură, cu o însuflețire unanimă aparițiile lui Bartók. În timpul concertelor și după ele, Bartók rămânea un timp oarecare în centrul atenției publicului, presa asigurând un spațiu mare pentru materialele legate de aceste concerte. Luând în considerare posibilitățile grele de informare ale specialiștilor, este apreciabilă străduința muzicienilor de a informa totuși publicul asupra vieții și activității sale din surse competente. Izvorul cel mai important la ora aceea era numărul festiv Bartók al revistei *Musikblätter des Andruch* din 1921 — apărut cu ocazia aniversării a patruzeci de ani de viață ai compozitorului. Influența acestui număr se simte în scrierea însuflețită a lui Géza Delly Szabó, precum și în prezentarea înflăcărată a lui Gusztáv Kirchknopf (1, 15—17).

De fapt, „întâlnirea” lui Bartók cu publicul din acest oraș a avut loc ceva mai devreme. Revista *Napkelet* (Răsărit de soare), cu un an în urmă, publicase studiul intitulat *Folclorul muzical*, semnat de Bartók, iar ceva mai târziu, a doua variantă a autobiografiei sale. Buna orientare a redactorilor în probleme de muzică o dovedește între altele și prima publicare a poeziei lui Gyula Juhász, scrisă despre Bartók (*Lui Béla Bartók*), inspirată de concertul dat de acesta la Seghedin, în 26 noiembrie 1921. În numărul proxim al revistei poezia deja apăruse (1, 16).

În ziua premergătoare sosirii lui Bartók la Cluj, vede lumina tiparului articolul de prezentare, amintit mai sus, al lui Delly Szabó, concomitent cu cel al lui Kirchknopf. Amândoi s-au bazat pe studiul lui Cecil Gray, apărut ceva mai târziu și în limba maghiară la Cluj, în traducerea lui Gyula Halász. Influența celor constatate de Gray se va simți în presa din România și mai târziu, ca de exemplu în scrierile lui Hans Kaiss, Károly Szelle, Victor Bickerich și ale altora. D. Szabó, între altele, acceptă și preia aprecierile referitoare la creația și periodizarea acestuia, aceasta din urmă socotind-o totuși într-o măsură oarecare forțată. D. Szabó schițează drumul creator al lui Bartók cu scopul de a ușura cunoașterea etapelor parcurse de la caietele *Pentru copii* până la liedurile compuse pe versuri de Ady; se pare că D. Szabó

a luat contact mai devreme cu muzica bartókiană, luase deja cunoștință despre criticile apărute cu un deceniu în urmă, semnate de Sándor Kovács, Géza Zágón (1, 17 ; 1, 278—280).

Apelarea în acel moment la presa de specialitate din Occident, citarea unor nume de muzicieni cu prestigiu, propagarea aprecierilor acestora au jucat un rol pozitiv în primirea creației bartókiene. Poate că de aceea, neînțelegeri asupra acestei creații s-au manifestat mai rar ; îndoielile, obiecțiile, părerile opuse au fost așternute pe hîrtie cu precauția de a nu veni în contradicție cu cei citați.

Bartók sosise la Cluj în ziua de 15 februarie. Asista la repetițiile orchestrei ocazionale dirijate de Rezik. Admiratorii săi ar fi dorit ca el să apară și în calitate de dirijor, cu ocazia prezentării celor *Două portrete*. Compozitorul însă nu s-a angajat la aceasta. În timpul liber se plimba prin oraș, vizita monumentele istorice, se întâlnea cu unii reprezentanți ai vieții muzicale locale (407—408).

Reporterul abil al ziarului *Keleti Ujság* (*Ziarul Răsăritului*) l-a vizitat pe Bartók încă în ziua sosirii sale. Interviul apăruse în ziua următoare, și satisfăcea setea de curiozitate a publicului — făcînd aluzii la succesele din Londra, Paris, Berlin, Viena, accentuînd recunoașterea creației sale, apariția unor grupuri de tineri compozitori care doreau să cunoască lumea sa spirituală. Reporterul a descris omul, scoțînd la iveală trăsăturile esențiale ale acestuia — în primul rînd fuga de zgomotul metropolelor, modestia, dorul de a valorifica în liniște cît mai mult din timpul de care dispunea (1, 29).

În ziua sosirii, cu folosirea știrilor din ziarul sibian *Deutsche Tagespost* (Poșta germană a zilei), îl prezintă și cotidianul *Uj Kelet* (Răsăritul nou). În pregătirea atmosferei, din ziarul *Ellenzék* (Opoziția) cititorii se puteau informa asupra scrisorii publice adresată lui Bartók de Oscar Bie. În ziua de 17 apăruse articolul succint cu aprecieri pozitive în *Înfrățirea* (1, 17—19).

Primul concert la Cluj are loc în ziua de 19, în sala mare a Teatrului Maghiar, în program cu lucrări de Bartók (1, 19 ; 409) :

1. *Două portrete pentru orchestră* (dir. K. Rezik)
2. Piese pentru pian :
 - a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6—15)
 - b) *Burlesca nr. 2*
 - c) *Seara la secui*
 - d) *Dansul ursului*
 - e) *Allegro barbaro*
3. *Patru cîntece populare vechi secuiești* (din *Opt cîntece populare maghiare*)
 - a) *Doamne, doamne...* (nr. 2)
 - b) *Se face drumul pădurii...* (nr. 6)
 - c) *De aș urca...* (nr. 5)
 - d) *Femeilor, femeilor...* (nr. 3) (Voce : Béla Farkas, la pian : Béla Bartók)
4. Piese pentru pian :
 - a) *Suită* (op. 14)
 - b) *Bocet*
 - c) *Dansuri populare românești*
 - d) *Dans românesc* (din op. 8a)
5. *Rapsodie pentru pian* (op. 1)

Publicul făcuse deci cunoștință cu o lucrare simfonică în interpretarea mediocră a unei orchestre de amatori, cu o serie de lucrări pentru pian — prelucrări de melodii populare românești și maghiare, și cu lucrări originale. Pentru public, muzica lui Bartók a însemnat o noutate, o lume necunoscută, dar după descoperirea bogățiilor ei, această muzică va câștiga tot mai mulți prieteni, cunoscători, ba chiar iubitori, numărul lor crescînd de la un concert la altul.

În ziua de 26 februarie apare pe scena orașului pentru a doua oară într-un interval de o săptămînă. Interesul publicului ni-l dovedește faptul că, nemaigăsindu-se bilete pentru acest concert, s-a asistat la repetiția de dimineață. Bartók însuși considera această apariție drept concert. Concertele din 26 completează tabloul celui din 19, de astă dată figurînd în program și lucrări de Scarlatti, Debussy și Kodály (1, 26) :

1. Scarlatti : *Trei piese pentru pian*
2. Debussy : Din ciclul *Les Préludes*
 - a) *Danseuses de Delphes*
 - b) *Le vent dans la plaine*
 - c) *La puerta del vino (Habanera)*
 - d) *Les fées sont d'exquises danseuses*
 - e) *Général Lavine — eccentric*
 - f) *Des pas sur la neige*
 - g) *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*
 - h) *Les collines d'Anacapri*
3. Bartók : *Patru cîntece populare vechi secuiești* (ca în 19 febr.)
4. Kodály : *Piese pentru pian* (op. 11)
 - a) *Epitaf*
 - b) *Il pleut dans la ville*
 - c) *Cîntec secuiesc*
5. Bartók : *Piese pentru pian*
 - a) *Bagatela nr. 5*
 - b) *Pentru copii* (Caietul I—II, nr. 3, 10, 32, 33, 36, 37, 38)
 - c) *Seara la secui*
 - d) *Sonatină*
 - e) *Burlesca nr. 2 și 3*
 - f) *Primul dans românesc*

Presă conține un material bogat, variat, referitor la aceste manifestări : cronici, critici semnate de reprezentanți de seamă, oameni ai condeiului de importanță locală sau națională. Unele aprecieri juste se pot citi și în cronici anonime (de ex. compararea cu Ady, cu Zsigmond Móricz, trăsături diferite față de creația muzicală maghiară din perioada premergătoare apariției sale). Unii, ca Kirchknopf, D. Szabó, George Oprescu sesizează caracteristici originale ale creației bartókiene, aspecte comune cu reprezentanți de frunte ai muzicii europene — Schoenberg, Stravinski, Ravel, Scriabin — felul nou în care se folosesc disonațele, importanța elementului popular în creație, legătura cu muzica barocului, trăsături ale noii melodicității etc. Bródy formulează unele rezerve față de muzica bartókiană ; acceptă unele creații (*Seara la secui*) în timp ce pe altele le categorisește ca experimentale. Sepródi scrie un studiu în care fenomenul muzical le-

găt de creația bartókiană este plasat în cadrul dezvoltării culturii muzicale naționale și universale. În acest fel, Seprödi se situează între primii care fixează locul lui Bartók în procesul evoluției acestei culturi, subliniind just legătura dintre național și universal în sinteza realizată de compozitor, desigur, pînă la etapa la care ajunse Bartók în 1922. Constatările lui se bazează pe criterii psiho-istorice și literare (de ex. analogia dintre Petöfi și Bartók ; 1, 20—30).

După primul concert de la Cluj, Bartók a plecat la Sibiu, unde a apărut pe scenă în ziua de 20 februarie, apoi la Sebeș, unde a concertat cu o zi mai tîrziu. Ziarele din aceste orașe au pregătit apariția sa în public, folosindu-se de materiale cunoscute din literatura de specialitate (Anbruch, scrisoarea lui Bie, etc.). În cele patru puncte ale programului au figurat două grupe de lucrări, creații proprii pentru pian inspirate din folclorul românesc și cel maghiar, precum și lucrări de Beethoven și Brahms. O parte din ele le cîntase la Cluj, dar *Sonatele pentru violoncel și pian de Beethoven* (op. 102 nr. 1), și de Brahms (op. 99), le-a interpretat numai aici, cu colaborarea lui Rezik. În scrierile semnate de Ranko Burmaz, Emil Honigberger, Hans Kaiss găsim sublinieri referitoare la armonizarea bogată a *Dansurilor populare românești*, la coloristica *Suitei*, se accentuează latura de pionierat, lipsa convenționalismelor, trăsăturile înnoitoare ale artei sale (1,39—42).

În 24 februarie s-a aflat la Tg. Mureș, întîlnindu-se pentru a doua oară cu publicul acestui oraș (concertase aici — după cum am amintit mai sus — la 20 aprilie 1912 ; 400 bis ; 409). Premergător concertului, scriitorul Károly Molter îl prezintă publicului, luîndu-i apărarea în fața celor care la ora aceea încă nu-l recunoscuseră ; Molter subliniază concepția înaintată a muzicianului care în atmosfera prebelică din Austro-Ungaria a avut curajul să se ocupe de culegerea, studierea muzicii populare românești și slovace. Árpád László, discipol al lui Dvořák, l-a făcut cunoscut mai mult din punctul de vedere al pedagogului și interpretului. Conform planului preconizat pentru acest oraș, concertul ar fi luat sfîrșit cu *Rapsodia pentru două piane*, cu colaborarea lui Rezik. Bartók a renunțat la acest număr, în schimb a oferit tîrgmureșenilor trei lucrări inspirate integral sau parțial din folclorul românesc. După modificările survenite pe parcurs, programul a fost următorul (1, 44—45.—411.—415) :

1. Scarlatti : *Trei piese pentru pian*
2. Bartók : *Piese pentru pian*
 - a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6—15)
 - b) *Burlesca nr. 2*
 - c) *Seara la secui*
 - d) *Dansul ursului*
 - e) *Allegro barbaro*
3. Bartók : *Vechi cîntece populare secuiești*
 - a) *Doamne, Doamne...*
 - b) *Se face drumul pădurii...*
 - c) *Femeilor, femeilor...* (Voce : Agnes Bükkösy n. Dudutz
la pian : Béla Bartók)

4. Debussy : *Préludes*
 - a) *Danseuses de Delphes*
 - b) *La puerta del vino* (Habanera)
 - c) *Les fées sont d'exquises danseuses*
 - d) *General Lavine — eccentric* (Cake Walk)
 - e) *Les collines d'Anacapri*
5. Bartók :
 - a) *Suită* (op. 14)
 - b) *Dansuri populare românești*
 - c) *Primul dans românesc*

După planul întocmit cu Rezik, Bartók de astă dată ar mai fi trebuit să concerteze la Brașov, Sfintu Gheorghe, Timișoara, Arad și Oradea ; aceste apariții însă au rămas pentru alte ocazii.

DRUMUL AL DOILEA

A avut loc tot în anul 1922 și a cuprins concertele date la Oradea (24 oct.), la Beiuș (27 oct.) și la Cluj (31 oct.). În scrisorile adresate în vederea organizării acestor apariții, se pot sesiza mai multe variante. Într-un moment dat apare ideea de a colabora cu violonista Márta Linz sau cu Aurica Pollermann.

Concertul din Oradea a avut același program ca și cel din Tîrgu-Mureș, (din turneul precedent), în plus figurînd numere de Debussy (1,49—50) :

Le vent dans la plaine
Des pas sur la neige
Ce qu'a vu le vent d'Ouest

și cele patru cîntece auzite deja la Cluj, aici interpretate de Ilona Kelmay (nr. 2 și 3), de Dezső Kovács (nr. 6 și 5). La buna desfășurare a concertului a contribuit organizarea lui Lajos Parlagi, Francisc Hubic și Stefánia Fischer născută Szalay. Printre cei care-i urează bun venit lui Bartók îl găsim pe cîntărețul Ștefan Mărcuș, amintindu-și de timpul petrecut de Bartók în Bihor cu ocazia culegerilor cîntecelor și dansurilor populare. Apar în ziar și cîteva momente memorialistice din condeiuul fostei studente, Stefánia Fischer (1,48—50).

La Beiuș Bartók cîntă un program mai înrădăcinat în tradiție, încheind concertul cu lucrări proprii mai acceptabile (1, 284) :

1. a) Scarlatti : *Trei sonate*
b) Beethoven : *Sonată* (op. 10, nr. 2)
2. a) Brahms : *Rapsodie* (si)
b) Chopin : *Nocturnă* (do diez)
c) Chopin : *Studiu* (Sol bemol)
3. Bartók :
 - a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 7—15)
 - b) *Seara la secui*
 - c) *Dansul ursului*
 - d) *Allegro barbaro*

4. Bartók :

- a) *Sonatină*
- b) *Dansuri populare românești*
- c) *Primul dans românesc*

Referitor la acest concert se cunoaște o singură cronică anonimă; ea reflectă frumosul succes înregistrat de interpret, atmosfera sărbătorească în care s-a desfășurat această activitate artistică (1,50—51).

La pregătirea ambianței concertului de la Cluj a contribuit între altele studiul semnat de Gray, amintit mai sus, interviul pe care l-a avut cu Lajos Kömüves, reporterul folosindu-se de succesele înregistrate de Bartók în turneele sale din Anglia, Franța, — înainte de a sosi la Cluj.

În program, Bartók a reluat unele dintre lucrările cîntate deja aici, a completat cu altele, necunoscute, respectiv neinterpretate de el în fața publicului din acest centru. A mai adăugat cîteva lucrări de Beethoven, Brahms, Chopin și Debussy (1,52—53) :

- 1. Beethoven : *Sonata* op. 10, nr. 2 (Fa)
- 2. a) Brahms : *Rapsodie* (si)
b) Chopin : *Nocturnă* (do diez)
c) Debussy : *Mouvement*
d) Debussy : *Cake Walk*
- 3. Bartók : *Patru cîntece populare maghiare* (ca în 19 febr.)
- 4. Bartók : a) *Improvizații pe cîntece țărănești maghiare*
b) *Pentru copii* (caietul III—IV, nr. 16, 17, 8, 18, 28, 32, 39, 40, 41)
- 5. Bartók : a) *Colinde*
b) *Seara la secui*
c) *Trei burlești*

Bródy și de astă dată se prezintă cu o critică mai amplă, formulată de pe poziția esteticii muzicale care acceptă înnoirile aduse de compozitor numai într-o măsură mai mică : ceea ce se poate încadra în noțiunile tradiționale. În felul acesta, vrînd-nevrînd a preluat unele din afirmațiile sale formulate cu ocazia primei critici. Kirchknopf s-a apropiat de arta compozitorului dinspre latura elementului emoțional, iar Emil Grandpierre sublinia importanța sursei folclorice și caracterul realist al acestei arte (1,54—56).

AL TREILEA DRUM

În anul 1922, Bartók reușește să concerteze din nou în România, de astă dată la *Satu Mare* (20 noiembrie) și la *Sighetul Marmăției* (22 noiembrie). La Satu Mare în acel timp se desfășura o viață muzicală vie. Publicul a avut ocazia să-i asculte pe lîngă Bartók, pe Enescu, Jenő Kerpely, Lya Pop, Mária Basilides. Orașul dispunea de o orchestră simfonică, în frunte cu Ferenc Hoffmann. Este demn de menționat faptul că amatorii de muzică din acest oraș au contribuit în acești ani la subvenționarea unei reviste muzicale de un nivel ridicat,

redactată de muzicianul Dezső Jányosy. Această formație a oraşului a participat și la concertul dat de Bartók, interpretînd *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Serenada* de Volkmann, *Dansurile norvegiene* de Grieg. Bartók se încadraseră cu creații de Scarlatti (*Sonate*), de Debussy (două *Preludii* și *Cake Walk* din *Children's Corner*), precum și cu lucrări proprii de mai mici proporții ca: *Balada și dansurile vechi* din cele *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare*, o *Burlescă*, *Seara la secui*, *Dansul ursului*, un *Bocet*, *Allegro barbaro* și *Dansurile populare românești* (1,57—58).

Organizarea concertului de la Sighet a fost inițiativa fostei studente a lui Bartók, Erzsébet Kádár, născută Hevesi. Programul a cuprins lucrări interpretate și cu alte ocazii, în alte localități (1,60—61):

1. a) Scarlatti: *Trei piese pentru pian*
b) Bartók: *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)
2. a) Beethoven: *Sonata* op. 10, nr. 2 (Fa)
b) Chopin: *Nocturnă* (do diez)
c) Chopin: *Studiu* (Sol bemol)
d) Debussy: *Préludes*:
Les fées sont d'exquises danseuses
General Lavine — eccentric
Les collines d'Anacapri
Danseuses de Delphes
e) Debussy: *Cake Walk*
3. a) Brahms: *Rapsodie* (si)
b) Bartók: *Seara la secui*
c) Bartók: *Dansul ursului*
d) Bartók: *Allegro barbaro*
4. Bartók: *Piese pentru pian*
a) *Sonatină*
b) *Burlesca nr. 3*
c) *Bocetul nr. 1*
d) *Dansuri populare românești*
e) *Primul dans românesc*

Apariția la Oradea, planificată pentru data de 25 noiembrie, ca de altfel și drumul prevăzut pentru ianuarie 1923 — cu Oradea, Arad, Timișoara, au avut loc cu un an mai tîrziu.

AL PATRULEA DRUM

În anul 1923, în urma îmbolnăvirii lui Bartók, concertele sale devin mai sporadice — apare pe podium numai în Ungaria și în Anglia. În martie 1924, într-un interval de cinci zile, iese la lumina rampei de cinci ori: cu patru ocazii în concerte publice, odată în cadrul unui grup de specialiști și amatori invitați. Prima oprire o face la *Timișoara* (21 martie), unde concertase deja ca tînăr solist, în 16 februarie 1906, cu colaborarea cîntăreței Bianka Maleczky (1,62; 1,285.—412.—416.—). Avancronica scrisă cu competență este semnată de Jányosy, care zugrăvește portretul compozitorului încadrîndu-l într-o ambianță largă estetică-istorică (1,62—63). Programul alcătuit din

piese cîntate și în alte centre a fost completat cu lucrări din folclorul slovac, publicul avînd astfel ocazia să sesizeze cele trei surse populare importante ale creației bartókiene: folclorul maghiar, cel românesc și cel slovac. Pe baza practicii însușite pînă la ora aceea, a mai inclus și lucrări de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms și Debussy (1,63):

1. a) Scarlatti: *Trei sonate*
b) Bartók: *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)
2. a) Beethoven: *Sonata op. 10, nr. 2 (Fa)*
b) Debussy: *Pour le piano*
3. a) Brahms: *Rapsodie (si)*
b) Chopin: *Nocturnă (do diez)*
c) Bartók: *Sonatină*
d) Bartók: *Pentru copii* (caietul III-IV, nr. 16, 17, 8, 28, 32, 40, 41)
4. Bartók: *Piese pentru pian*
 - a) *Dansul ursului*
 - b) *Dansuri populare românești*
 - c) *Seara la secui*
 - d) *Primul dans românesc*

Din criticile și cronicile timișorene menționăm două: cele semnate de Járosy și de Renée Ch. Brasey. Járosy urmărea dezvoltarea lui Bartók de ani de zile; pe coloanele revistei sale se puteau citi știri, note despre apariția lui Bartók ca interpret, despre succesele sale componistice. Bartók a și colaborat la această revistă, între primii după înființarea ei. Járosy face aluzii la anumite îndoieli în legătură cu arta lui Bartók. Păcat că nu le-a formulat clar; ar fi fost interesantă o comparare a părerilor sale cu cele ale lui Seprödi, Oprescu, Bródy, formulate în același timp, sau ceva mai tîrziu. Járosy accentuează elementul conștient în întocmirea, în structura programelor, valoarea universală a pieselor incluse. Interpretarea lor adecvată, după părerea lui Járosy, asigură încrederea publicului și față de lucrările proprii. Piesele incluse în program demonstrează legătura lui Bartók cu trecutul muzical. Prin Debussy dezvăluie și lumea modernă a literaturii pianistice. Cu ocazia caracterizării compozitorului, atrage atenția asupra adîncirii sale în cele trei surse folclorice amintite mai sus. Dintre trăsăturile stilistice ale compozitorului amintește teme succinte, prelucrate cu o logică consecventă, programatismul, structurile apărute în urma folosirii surselor folclorice. Menționează atitudinea pozitivă a publicului timișorean în dorința de a cunoaște arta compozitorului, latura emoțională a concertului, ca o consecință a contactului armonios dintre interpret și compozitor pe de o parte, precum și cea dintre interpret și public pe de alta. Brasey îl clasează pe Bartók între interpreții de prim rang, cu aptitudini de intelectualizare a lucrărilor înscrise în program. Găsește unele asemănări în creația lui Debussy și a lui Bartók. Consideră că în ceea ce privește folosirea materialului folcloric românesc, pentru o sinteză pe țară, cel cunoscut de Bartók nu este îndestulător din cauza existenței unor regionalisme în acest material. Nu e cazul să începem o discuție asupra acestei probleme; menționăm doar că Bartók n-a formulat dorința realizării unei astfel de sinteze. De altfel, în momentul concertului —

1924 — Bartók singur culesese mai mult de 3400 melodii românești (1,63—65).

Concertul de la Oradea a avut loc în ziua de 22 martie. În avancronici se popularizează mai mult interpretul. Din materialul apărut, cele mai prețioase sînt cele două variante ale avancronicii semnate de Miklós Guttmann. Programul cuprindea în linii mari aceleași piese ca cel din Timișoara. Din lucrările proprii, în loc de *Sonatină* și *Pentru copii* (fragmente), aici au figurat cele *Trei burlești*. Cronica semnată de Miklós Czeglédy operează cu o analogie între pictura și muzica modernă, ajungînd la concluzia că ambele au îmbogățit tezaurul artistic universal. Remarcă cu satisfacție apropierea publicului orădean de compozițiile moderne în general, de lucrările lui Bartók în special. Cu această ocazie văd lumina tiparului rîndurile memorialistice semnate de Stefánia Fischer, caracterizînd munca profesorului, depusă în clasă (tălmăcirea fidelă a artei beethoviene, dinamismul, forța interpretării, frazarea, folosirea pedalei, etc.; 1,66—68).

Publicul *Lugojului* l-a cunoscut pentru prima oară în ziua de 24 martie. Presa lugojană l-a popularizat deja cu cîteva zile în urmă, aducînd la cunoștință și programul concertului: compoziții cîntate cu două zile în urmă la Oradea. Cronica apărută relevă impresiile emoționale ale evenimentului. După cum aflăm din memoriile lui József Willer, Bartók a concertat la Lugoj și în ziua următoare. Această afirmație este eronată; Bartók, în ziua de 25, după-amiază era acasă la Budapesta². Din lucrările cîntate cu ocazia seratei organizate la familia Willer, știm doar despre o interpretare genială a unei sonate de Beethoven. Aceste concerte Willer le plasează în anul 1923; dar după cunoștințele noastre de azi, Bartók în acest an n-a concertat în România, acestea deci se referă la cele amintite de noi mai sus (1,63—70).

DRUMUL AL CINCILEA

După diferite variante ce se conturează din corespondența compozitorului, acesta are loc în toamna anului 1924. Acest turneu a fost organizat de Romulus Orchiș. Turneul începe la Arad și sfîrșește în capitală. Demény consideră concertele acestui turneu ca încununarea morală a succeselor înregistrate în 1922. Concertele lui Bartók au devenit tot mai populare în rîndurile amatorilor de muzică și ale specialiștilor; culegătorul muzicii românești din Bihor, Maramureș și alte regiuni obține în acest timp clasa I a Ordinului Bene Merenti (1,70—71).

Concertul din *Arad* a avut loc în 9 octombrie. Aradul îl cunoscuse abia acum, deși se încercase organizarea apariției sale și mai devreme, însă fără succes. Presa s-a angajat pentru popularizarea

² Această informație, ca de altfel și unele completări la programele din 9, 10 oct. 1924, 25 februarie 1926, 21 — 15 dec. 1933, le datorăm lui Béla Bartók Junior, mulțumindu-i de amabilitate.

evenimentului. Avancronicile citează din studii documentate. Zsigmond Mezey cu această ocazie și-a publicat cartea despre muzica modernă, în care, referindu-se între alții la Enescu și la Bartók, subliniază rolul folclorului. Károly Szelle l-a prezentat pe Bartók bazându-se în aprecierile sale pe cele constatate de Gray. În programul concertului, pe lângă lucrări de Beethoven, Chopin, acum apar pentru prima oară două creații de Liszt, încadrând tot materialul concertului (1,71—72):

1. Liszt : *Variațiuni pe o temă de Bach* [Weinen, Klagen...]
2. Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Bartók : *Dansuri țărănești* [Cincisprezece cintece țărănești maghiare, nr. 6—15]
b) Bartók : *Dansul ursului*
c) Bartók : *Sonatina*
d) Chopin : *Baladă* (sol)
4. a) Bartók : [*Primul*] *Dans românesc*
b) Bartók : *Seara la secui*
c) Bartók : *Dansuri populare românești*
5. Liszt : *La Campanella*

Dacă piesele proprii le-a mai cântat în alte orașe ale țării, lucrările celelalte figurează pentru prima oară în recitalurile sale din România. După concert apar cronici semnate de Imre Ungár, Endre Wild, iar István Balogh publică un interviu din care cititorii află noutăți legate de monografia sa intitulată *Cintecul popular maghiar*, despre pantomima *Mandarinul miraculos*. Prima critică scoate în relief viabilitatea prelucrărilor folclorice, aliajul, sinteza dintre vechi și nou, a doua insistă asupra realizărilor interpretative (bogăția scării dinamice, tehnica manuală, prezentarea desăvârșită, impecabilă a programului (1,73).

La *Timișoara*, în ziua de 10 octombrie apare pentru a doua oară în acest an. Până în prezent, pe lângă citeva avancronici, cunoaștem doar două critici : una semnată de cunoscutul muzician Járosy, care profită și de astă dată de posibilitatea popularizării interpretului, alta, iscălită de Gábor Sárkány, care insistă mai amănunțit asupra pieselor interpretate, reliefând importanța inspirației folclorice în creația bartókiană (1,75).

În programul acestui concert au figurat următoarele lucrări :

1. Liszt : *Variațiuni pe o temă de Bach* [Weinen, Klagen...]
2. Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Bartók : *Sonatina*
b) Chopin : *Baladă* (sol)
4. a) Bartók : *Burlesca* nr. 1
b) Bartók : *Dansul ursului*
c) Bartók : *Pentru copii* (caietul I-II, nr. 3, 10, 33, 34, 32, 13, 14, 15, 37, 38)
5. Liszt : *La Campanella*

În ziua de 11 octombrie, *orădenii* au avut posibilitatea de a asista, asemenea timișorenilor, pentru a doua oară în cursul aceluiași an la un program realizat de Bartók. Prima avancronică apăruse încă

în ziua cînd concertase la Arad, apoi au urmat altele. Programul este asemănător celui interpretat în 9 octombrie, cu mici modificări în ceea ce privește lucrările proprii (1,72—1,75) :

3. a) *Colinde*
4. a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)
 - b) *Allegro barbaro*
 - c) *Bocet*
 - d) *Sonatină*

Din cronici reiese că prelucrările folclorice au stîrnit aplauze răsunătoare. Din interviul care a avut loc la Stefănia Fischer, aflăm despre succesul compozitorului la Festivalul din Salzburg, despre aprecierea pozitivă la adresa lui Bartók formulată de Romain Rolland, despre importanța pe care Bartók o acordă celor două curente moderne muzicale reprezentate prin Stravinski și Schoenberg. Dintre criticile apărute un interes deosebit o prezintă cea semnată de Miklós Guttmann, cu insistarea asupra lucrărilor cîntate, situîndu-l pe Bartók ca interpret, lîngă d'Albert, Dohnányi, Eisenberger, Lamond (1,75—76).

La Cluj, în ziua de 15 octombrie a apărut pe podium pentru a cincea oară. Ziarele au popularizat programul concertului ; cotidianul *Înfrățirea* prezenta cititorilor săi un portret repetînd textul acestuia. Ziarele *Înfrățirea* și *Ellenzék* (Opoziția) reînvie amintirea prelegerii lui Bartók în cadrul Academiei Maghiare, din 1914, a conferinței despre dialectul muzical al românilor din Hunedoara, subliniind rolul de propagator al ideii înfrățirii popoarelor. Programul concertului include lucrări cîntate în alte orașe din cadrul acestui turneu (1,78) :

1. Debussy : *Pour le piano*
2. a) Scarlatti : *Trei sonate*
 - b) Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Bartók : *Sonatină*
 - b) Chopin : *Baladă* (sol)
4. Bartók : a) *Burlesca nr. 1*
 - b) *Dansul ursului*
 - c) *Pentru copii* (caietul I-II, nr. 3, 10, 33, 34, 32, 13, 14, 15, 37, 38)
5. Liszt : *La Campanella*

Criticile accentuează legătura dintre compozitor și interpret, apropierea publicului de arta sa, latura emotivă a concertului, aprecierea stilului interpretativ. Atmosfera caldă a banchetului organizat în cinstea lui Bartók a adîncit legăturile sale cu unii reprezentanți ai vieții muzicale din oraș. În interviul acordat ziarului *Înfrățirea*, Bartók a vorbit în mod succint despre legătura sa cu muzica populară românească, a amintit întîmpinarea caldă de care s-a bucurat în orașele din România, de sprijinul autorităților în organizarea turneului (1,79).

În ziua de 16 octombrie s-a aflat la Brașov (prima variantă a turneului planificase pentru această zi un concert la Sibiu. Varianta a doua a dat posibilitatea ca și brașovenii să-l cunoască). Ziarul *Brassói Lapok* (File din Brașov) publicase în ziua concertării lui Bartók la

Timișoara un interviu cu amănunte legate de pantomima *Mandarinul miraculos*; celelalte ziare, *Gazeta Transilvaniei*, *Kronstädter Zeitung* mobilizaseră publicul pentru concert. În cel din urmă, muzicianul Victor Bickerich zugrăvea portretul compozitorului — portret în linii generale cunoscut din literatura de specialitate în limba germană. Henrik Horváth, cunoscut din traducerile sale, îl salută pe Bartók cu cuvinte înflăcărâte, subliniind sensul sărbătoresc al apariției lui în viața orașului. După concert (care a cuprins și lucrări noi pe lângă cele interpretate și mai înainte în acest turneu³), tot Horváth formulează aspectele caracteristice ale interpretării lui Bartók (culori orchestrale, recitativ intensiv, temperament, logică, structură clară, contraste dramatice, cîntat non-legato, folosirea originală a pedalei, realizarea unei linii melodice care ne aduce aminte de cantabilitatea instrumentelor cu coarde). Konrad Nussbächer observă forța prezentă în personalitatea lui Bartók, unitatea dintre creația muzicală a acestuia cu arta sa interpretativă, latura intelectuală a creației, prezența elementului matematic (fără a demonstra acest fapt). Și el este de părere că gama coloristică a interpretului culminează în redarea lucrărilor de Debussy. Interviul pe care-l publică ziarul *Brassói Lapok* reprezintă una din acele clipe rare din viața lui Bartók, cînd acesta pe lângă cele amintite în interviul de la Oradea, își dezvăluie sentimente, formulează păreri, aprecieri (de exemplu dintre cei doi reprezentanți mai de seamă ai muzicii secolului XX, Stravinski, Schoenberg — se simte mai aproape de primul). Amintește între altele că din cauza grijii pentru pîinea de toate zilele, și a concepțiilor politice înguste a fost silit să renunțe la culegerile de muzică populară, scopul major al activității sale. Ne dezvăluie și un aspect subiectiv — vraja naturii, a frumuseților orașului, a împrejurimilor acestuia — știut fiind ce legătură intimă există între Bartók și natură (1,80—83. — 1,287).

Cu ocazia acestui turneu Bartók a ajuns pentru prima oară în *capitala țării*. S-a gândit la prezentarea unei lucrări din prima perioadă a activității sale, nu una din cele mai reprezentative, dar la care ținea mult, *Rapsodia pentru pian și orchestră* (op. 1). Realizarea acestui proiect va avea loc abia peste doi ani. De astă dată, în 1924, apare într-un concert mai mult ca solist, în altul pune accentul pe compoziții. Presa bucureșteană este foarte bogată în materiale legate de apariția lui Bartók. Revista *Rampa* îl prezintă în ziua concertării sale la Arad, subliniind aportul lui la culegerile din folclorul românesc, schițînd raportul lui Bartók față de reprezentanții muzicii moderne. Această avancronică are și rolul de a pregăti o atmosferă corespunzătoare pentru primirea muzicianului maghiar, luptător consecvent

³ 1. Liszt: *Variațiuni pe o temă de Bach* [Weinen, Klagen...]

2. Beethoven: *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)

3. Scarlatti: *Trei sonate*

4. Bartók: *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)

5. Bartók: a) *Sonatină*

b) *Seara la secui*

c) *Dansul ursului*

d) *Primul dans românesc*

6. Debussy: *Pour le piano* (vezi: 1,81).

pentru prietenia dintre cele două popoare. Alfred Alessandrescu îl prezintă în limba franceză, folosindu-se de principalele date biografice și de lucrările mai reprezentative ale lui Bartók. În ziua concertului apăruse articolul lui Emanoil Ciomac care vede în Bartók pe succesorul lui Liszt, iar în schițarea drumului creator, face aluzii și la factorii istorici (1,83—85).

Bartók sosise la București în ziua de 18 octombrie. La întâmpinarea sa, în Gara de Nord, au fost prezenți reprezentanții de seamă ai vieții muzicale din capitală: Enescu, Georgescu, Nonna Otescu, Kiriac, Alessandrescu, Jora, Filip Lazăr, Nottara, Castaldi, Enacovici, Brăiloiu și alții. Enescu a invitat oaspetele să conducă ședința din ziua următoare pentru decernarea premiului Enescu. În ziua de 19, înainte de masă s-a întrunit comisia formată din Enescu, Georgescu, Otescu, Castaldi, Kiriac, Alessandrescu, Enacovici. Ședința prezidată de oaspete hotărâse să acorde premiul lui Mihail Andricu și Filip Lazăr (1,83—85. — 413, I. 530—531).

În seara aceleiași zile a avut loc primul concert al lui Bartók în București. Interpretul prezintă și de astă dată un program compus din lucrări clasice, moderne și proprii (1,85) :

1. Debussy : *Pour le piano*
2. Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Scarlatti : *Trei sonate*
b) Bartók : *Dansuri populare românești*
4. a) Bartók : *Bocetul nr. 1*
b) Bartók : *Sonatină*
c) Chopin : *Baladă* (sol)
5. Bartók : a) *Allegro barbaro*
b) *Seara la secui*
c) *Dansul ursului*
d) *Burlesca nr. 2*
e) *Primul dans românesc*

A doua zi a avut loc prezentarea în fața specialiștilor bucureșteni a compozitorului — ca o completare a celor auzite în seara precedentă — reprezentat prin :

1. *Cvartetul de coarde nr. 1*
2. *Colinde*
3. *Sonata a doua pentru vioară și pian*
4. *Piese pentru pian*

Serata începuse cu prezentarea autentică a lui Brăiloiu care apreciasse aportul folcloristului Bartók în culegerea și editarea cântecelor și dansurilor populare românești, formulând totodată și recunoștința veșnică a vieții muzicale românești pentru acestea. *Cvartetul de coarde* a fost interpretat de formația lui Nottara (Nottara — Enacovici — T. Popovici — George Cocea), *Sonata* — de Enescu și Bartók. În ceea ce privește *Colindele*, unele surse le atribuie lui Bartók, un critic anonim în schimb : Musei Germani-Ciomac. În programul tipărit nu figurează interpretul. S-au auzit și cântece populare din Maramureș, în interpretarea lui George Folescu. Nu știm care

au fost acestea, nici dacă s-au cântat cu sau fără acompaniament de pian; eventual ne-am putea gândi la unele din cele *Nouă cîntece populare românești* — care în 1915 erau deja aranjate, puteau deci foarte ușor să coloreze programul instrumental — realizare cu care de altfel ne întîlnim și în cadrul concertelor lui Bartók date la Cluj, la Oradea, la Tg. Mureș, în 1922. Serata s-a încheiat cu trei piese mici pentru pian, cîntate de autor.

Care erau constatările esențiale ale presei din capitală despre interpretul Bartók? Criticile bucureștene s-au pronunțat unanim în atribute de recunoștință. În schimb, prima întîlnire⁴ cu compozitorul, a suscitat păreri diverse. Noutatea stilului, folosirea disonanțelor puțin obișnuite, ultramoderne — după cum a constatat muzicologul Demény, în general relația lui Bartók cu publicul cotidian — pe unii i-a frapat, i-a surprins. Rîmniceanu a comentat separat cele două apariții ale lui Bartók, constatînd că a justificat întru totul cele promise în avancronici. Prelucrările folclorice le-a considerat acceptabile, în schimb *Cvartetul* l-a clasificat drept frămîntat, ba chiar chinuitor. Emil Cergu, pe baza lucrărilor audiate îl clasează între impresioniști, miniaturiști, uitînd de cele două lucrări de proporții mai mari (*Cvartetul*, *Sonata*). Cergu crede că importanța componistică a lui Bartók ar cîștiga dacă ar accentua mai puțin melodiile populare — în felul în care a pornit în *Suită* — astfel ar realiza mai ușor sinteza dintre popular și universal. Criticul anonim al *Aurorei* în timpul concertului s-a simțit ca în lumea basmelor. Andricu a găsit că Bartók dispune de o tehnică neuitată, interpretarea artistică o apreciază drept miraculoasă, cu o ritmică bogată — în lucrările mai mici. *Sonata* în schimb îi părea bizară, cu tonalități aspre. Romeo Alexandrescu subliniază exemplul de urmat al lui Bartók în privința prelucrărilor inteligente ale surselor folclorice. Alfred Alessandrescu considera compozițiile lui Bartók ca exprimarea unei fantezii creatoare bogată în programatism, în procedee armonice, în formule ritmice. În *Sonata a doua* apar pe prim plan trăsăturile intelectuale și se realizează o îndepărtare de caracterul tonal. Deși toate acestea sînt aspecte prea moderne, folosirea mijloacelor de expresie realizate cu o sensibilitate artistică și la un nivel înalt se caracterizează la Bartók — după Alessandrescu — printr-o sinceritate și necesitate interioară de exprimare (1,88).

În critica din *Viitorul* (semnată Fidelio) se face o referire la compozitor. Criticul clasifică lucrările audiate cu ocazia primului concert ca ultramoderne, unele piese, ca *Seara la secui*, *Dansul ursului*, *Prima burlescă*, *Primul dans românesc* — drept perle ale armonizării; *Cvartetul* și *Sonata* sînt pline de sonorități cu care publicul s-a obișnuit prea puțin, ele sînt chiar „himere” ale muzicii ultramoderne (1,88—89).

I. G. Costin, criticul Contimporanului, îl cunoștea pe Bartók încă de la Paris. Descoperă în interpret o muzicalitate de rangul creatorului, motivele folosite în piesele pentru pian le alege și le prelucurează

⁴ În primăvara anului 1924, în cadrul conferinței lui Emanoil Ciomac, Mihail Jora interpretase cîteva piese de proporții mici, compuse de Bartók — fără pretenția de a-l reprezenta în sens mai larg al cuvîntului (1,255. — 1,287).

cu un gust artistic, armonizarea îi apare genială. *Cvartetul* are un caracter „științific”, iar *Sonata* este o lucrare fără un plan bine chibzuit, chiar haotică. Costin — în contradicție cu criticul *Viitorului* — afirmă că interpretarea sonatei a fost lipsită de adâncire. La baza afirmației lui Costin trebuie să stea o eroare; presupunem că nici Enescu, nici Bartók — ambii interpreți la ora aceea de talie mondială — nu s-ar fi prezentat în fața publicului cu o tălmăcire necizelată. Are însă perfectă dreptate în ceea ce privește elementul psihologic-subiectiv pozitiv, ca punct de plecare în cunoașterea și aprecierea muzicii moderne: „Bunăvoința e un început de inițiere” (1,89.—1,256).

Referitor la interpretarea *Sonatei*, credem că are o pondere mai mare constatarea lui Brăiloiu: apariția celor doi maestri este considerată de el ca un moment de neuitat (1,256). Enescu s-a referit la Bartók în cadrul unui interviu dat Rampei, apreciind aportul lui la culegerea și editarea materialului folcloric românesc. Această apreciere a lui Enescu a fost preluată și popularizată și în alte titluri cotidiene (1,89—90). Manifestările presei bucureștene se încheie cu articolul din *Adevărul*, care face bilanțul pozitiv al evenimentului muzical. Muzicologia românească a zilelor noastre consideră prezența lui Enescu și a lui Bartók într-un concert, ca „un moment de semnificație istorică în viața muzicală a secolului XX [...], unul dintre cele mai importante concerte de muzică contemporană pe care le-a găzduit Bucureștiul, iar strălucirea participării îl situează între acelea ce vor fi slujit în chipul cel mai autentic propagarea în țara noastră a creației unuia din maestrii proeminenți ai muzicii veacului nostru”. (413, I. 530—531).

În legătură cu acest concert dorim să clarificăm relatările lui Willer, publicate cu ocazia morții lui Enescu. Willer plasează întâlnirea lui Enescu și Bartók în anul 1922, ori — Bartók n-a concertat cu Enescu în România în anul 1922, Enescu n-a dirijat cele *Două portrete* ale lui Bartók. După cum vom vedea mai jos, Bartók a interpretat *Rapsodia* cu Georgescu (1,90—91).

DRUMUL AL ȘASELEA

După doi ani de zile întâlnim iarăși pe Bartók în România. Pregătirile noului drum încep în toamna anului 1925. În primele zile ale lunii februarie 1926 i se înmânează lui Bartók telegrama lui Georgescu. După cum se poate deduce din răspunsul lui Bartók, ar fi fost vorba de două concerte: unul cu orchestra, altul individual. Bartók expediază și programul acestuia din urmă. Prima stație a acestui drum este capitala. În ziua de 22 februarie 1926 Bartók apare pe podiumul Bucureștiului ca solist al Filarmonicii dirijate de Georgescu și interpretând *Rapsodia* (op. 1). După avancronica din ziarul *România*, concertul este comentat în periodicele mai importante. Lucreția Karnabat consideră lucrarea ca reușită, demnă de renumele autorului — cu sublinierea frumuseții primei teme, a prelucrării ei inteligente. Criticul *Epocii* descoperă influența lui Liszt, o oarecare monotonie a motivelor,

o instrumentație fără culoare. Criticul *Viitorului* semnaleză interpretarea măiastră, desprinderea limpede a materialului solistic din aparatul orchestral. Colaboratorul României se pronunță despre *Rapsodie* ca fiind o lucrare reușită, inspirată, interpretată în culori vii, plină de avânt. Al. Petrovici este de părere contrară criticului *Epocii* — găsește că *Rapsodia* este o lucrare extrem de interesantă, plină de colorit, orchestrată cu multă îndeminare. Rîmniceanu accentuează factura modernă a lucrării, bogăția de melodii, totodată greutatea ei. I. Florestan pomeneste de asemenea de greutatea piesei, dar o găsește de un efect pătrunzător și redată artistic în complexitatea ei de autor. Emanoil Ciomac o clasifică între creațiile de lungimi mari, inegală, în unele părți plină de frumusețe. Se pronunță cu elogii despre *Dansurile românești* cîntate de Bartók la insistența publicului. După Alfred Alessandrescu materialul motivic are un caracter lăutăresc, cu trăsături lisztiene în prelucrare iar orchestrația prea colorată. În interpretarea lucrării artistul s-a distins prin folosirea inteligentă a nuanțelor. George Breazul găsisse că *Rapsodia* lasă numai pe alocuri să se bănuiască compozitorul de avangardă muzicală (1,91—93).

După două zile, Bartók concertează la Cluj (24 febr.), în bună parte cu lucrări preluate din programul pe care-l trimisese pentru București (1,94) :

1. Mozart : *Fantezie* (do)
2. Beethoven : a) *Sonata* op. 79 (Sol)
b) *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. Couperin : a) *Les Fêtes de la grande et ancienne Ménestrandise*
b) *Les Lys naissants*
c) *Le Trophée*
d) *Le Moucheron*
e) *Les Chérubins ou l'aimable Lazare*
f) *Les Barricades mystérieuses*
4. Bartók : *Colinde* (seria a II-a)
5. Kodály : a) *Epitaf*
b) *Trei piese* (din op. 3)
6. Bartók : a) *Pentru copii* (caietul I-II, nr. 20, 21, 17, 18, 19, 39, 41, 40)
b) *Trei burlești*

După cum se poate constata, de astă dată programul s-a îmbogățit cu lucrări noi (Mozart, Couperin, Kodály). Unele ziare din acest oraș atrag atenția asupra acestui fapt cu mult timp înaintea concertului, altele popularizează prezența lui Bartók numai în ziua concertului. Din criticile apărute menționăm cele două din ziarul *Ellenzék* (Opoziția), în care se formulează rolul pe care Bartók l-a jucat în muzica maghiară și în cea universală, rol pe care l-a avut în crearea unei muzicii pe baze populare, fără extremele postromantice. Ele relevă contradicția aparentă dintre abundența elementelor noi în compoziții pe de o parte și susținerea, propagarea unor lucrări multisekulare, creații de Scarlatti, Couperin pe de alta. Cronicarul ziarului *Keleti Ujság* (Ziarul Răsăritului) subliniază interpretarea genială a artistului. Reporterul ziarului *Ujság* (Actualitatea) operează cu atribute răsunătoare, cel al ziarului *Uj Kelet* (Răsărit nou) e mai aproape de

spiritul bartókian; se apropie de portretul compozitorului nu atât în elemente exterioare, cât în trăsături de caracter, de stil (înclinări spre abstractizare, perceperea unei personalități robuste din trăsăturile căreia nu lipsesc nici elementele gingașe, estompate etc. 1, 93—96).

Proxima apariție în public are loc la Arad, în ziua de 25 februarie. În avancronica semnată de Imre Ungăr se popularizează în primul rând activitatea componistică a lui Bartók, scoțându-se în evidență orchestrația, armonizarea modernă, folosirea liberă a formelor. Dintre cele două interviuri arădene, primul conține câteva momente familiare, senine, amintiri din București; al doilea nu trece pragul generalităților

În programul concertului intrau :

1. Mozart : *Fantezie (do)*
Beethoven : *Sonata op. 79 (Sol)*
Beethoven : *Sonata op. 81 (Mi bemol)*
2. Couperin : a) *Les Fêtes de la grande et ancienne Ménéstrandise (I-III)*
b) *Les Lys naissants*
c) *Le Trophée*
d) *Les Chérubins*
e) *Les Barricades mystérieuses*
3. Bartók : *Colinde (seria a II-a)*
4. Kodály : a) *Epitaf*
b) *Trei piese din op. 3 (Lento, Allegro giocoso, Allegro comodo, burlesco)*
5. Bartók : a) *Pentru copii (caietele I-II, nr. 20, 21, 27, 18, 19, 39, 41)*
b) *Trei burlești*

Despre concert au apărut trei cronici. István Balogh îl situează atât pe compozitor cât și pe interpret între cei mai de seamă artiști gânditori profunzi ai vremii. Endre Wild simte în program o scădere după creația lui Beethoven. Semnatarul acestei cronici de altfel era unul dintre acei puțini din România, care nu și-au dat seama de locul, rolul lui Bartók nici în calitate de interpret, nici de compozitor. Imre Ungăr considera că renumele compozitorului are la bază prelucrările geniale de cîntece populare. De altfel, Ungăr, în numite momente califică lucrările compozitorului drept cacofonice, în altele le atribuie o sonoritate plăcută. Contrar constatărilor de pînă acum, Ungăr simte afirmarea primordială a pedagogului; semnalează tehnica precisă dar aspră a interpretului, care ajunge la atmosferele dorite, concepute în stil (1,96—98. — 410).

Turneul se încheie la Timișoara — cu o pregătire rodnică a presei locale. Ziarul *Temesvári Hírlap* (Gazeta din Timișoara) publică două avancronici și anunțuri — prima avancronică cu opt zile înaintea concertului susținea teza că atât specialiștii cât și amatorii de muzică au datoria morală să cunoască un artist de talie mondială. Totodată ea accentua realizările compozitorului, sinteza reușită pe bazele muzicii populare și ale celei universale. Această culme morală explică atitudinea pozitivă a lui Bartók față de muzica populară românească (1,99). În popularizarea concertului se angajează și alte ziare, printre care *Déli Hírlap* (Gazeta de sud). Din cronica reporterului din ziarul *Nádejdea* aflăm câteva amănunte interesante, între altele : interpretarea părții a treia din *Sonatină* și un *Dans românesc*, convorbirea lui Bartók cu

Drăgoi despre probleme legate de colinde. Reporterul formulează și o idee demnă de reluat: în cadrul concertelor date de Bartók în străinătate, prin lucrările sale inspirate din folclorul românesc, face un mare serviciu popularizării acestei muzici. Gábor Sárkány, în ziarul *Temesvarer Zeitung* se pronunță și de astă dată cu entuziasm asupra valorii artistice a concertului. Járosy, pe lângă formularea laturii emoționale a concertului, explică între altele acceptarea unor disonanțe în interpretarea pieselor proprii, se referă la munca depusă de compozitor, om de știință de-a lungul a două decenii, la legătura dintre creația compo-nistică și interpretare, stăpînirea culturii muzicale a secolelor precedente, pășind totodată și spre viitor. După șase luni, Bartók, în dorința de a propaga arta colegului și prietenului său, Kodály, își reamintește de succesul pieselor mici ale acestuia, succes înregistrat la Cluj și la Timișoara (1,99—101).

DRUMUL AL ȘAPTELEA

După unele planuri de a concerta la Beiuș, în anul 1927, participă la viața muzical - concertistică din cinci centre ale țării: *Arad* (18 febr.), *Oradea* (19 febr.), *Cluj* (20 febr.), *Brașov* (21 febr.) și *Sfîntu Gheorgh*e (? febr. — 2 mart.). Primul concert se pregătise temeinic prin presă și de această dată, nu numai cu ajutorul unor anunțuri repetate, ci și prin prezentarea figurii compozitorului cu atragerea atenției asupra rădăcinilor sănătoase, asupra aspectelor moderne ale artei sale. Între propagatorii creației bartókiene îl găsim pe Károly Szelle, critic, compozitor, precum și pe ziaristul devotat Miklós Krenner. Primul compară personalitatea lui Bartók cu a lui Ady. Al doilea pornește de la cartea despre muzica modernă maghiară a lui Antal Molnár și explică noile fenomene din viața culturală ca fiind rezultatul schimbărilor survenite în sinul societății. Cele două interviuri completează tabloul viu despre compozitor cu amănunte din turneele din diferite țări, respectiv cu relatări referitoare la pantomima *Mandarinul miraculos* (premiera de la Köln și pregătire pentru prezentarea acestei lucrări la Budapesta). Muzicianul Zsigmond Mezey conturează portretul interpretului cu sublinierea forței temperamentale, a destăinuirii esenței creațiilor talmăcite, a finețelor poetice, a farmecului personalității. În program apar cîteva nume noi față de cele cu care ne-am obișnuit pînă acum, ca: Rossi, Della Ciaja, Marcello — precum și cîteva lucrări proprii necunoscute de public (1,102—104):

1. a) Rossi: *Toccată* (la)
 b) Della Ciaja: *Canzone* (Do)
 c) Marcello: *Sonată* (Si bemol)
 d) Scarlatti: *Sonată* (Do)
2. Beethoven: *Sonata* op. 26 (La bemol)
3. a) Kodály: *Cîntec secuiesc de jeluire*
 b) Kodály: *Muzică pentru pian* (op. 3, nr. 4 și 5)
 c) Bartók: *Trei cîntece populare slovace*
 d) Bartók: *Schițe* (nr. 2, 5, 6)
 e) Bartók: *Nouă piese minuscule* (nr. 5, 6, 9)

4. a) Bartók : *In aer liber*
- b) Bartók : *Sonată* (1 parte)
- c) Chopin : *Scherzo* (si bemol)

Criticile semnaleză aspectul afectiv al concertului, justificarea folosirii unor procedee armonice noi (Szelle), lipsa unui sentimentalism, atmosfera corespunzătoare epocii în care au fost create (Ungár), posibilitățile de înnoire ale artei moderne, sensibilitatea artistico-umană a interpretului (Balla ; 1, 104—105).

La Oradea se retipărește cu mici modificări avancronica lui Szelle, cunoscută la Arad. Pe lângă aceasta, două articole semnate de Miklós Guttmann, care stîrnesc interesul față de Bartók ca interpret. Guttmann schițează drumul parcurs de Bartók, semnaleză subordonarea mijloacelor expresive scopului esențial, tehnica neavînd un rol în sine. Guttmann greșește cînd subapreciază rolul lui Thomán în dezvoltarea tînărului Bartók. Literatura bartókiană ne dovedește inversul (1,105—106. — 1,288). Critica lui Guttmann relevă interpretarea bazată pe trăiri intense ale lumii creatorilor, fără manifestări afective. O altă critică, semnată de Dr. B. A. apreciază trăsăturile, realizările interpretative ale lui Bartók (interpretarea *Sonatei* beethoveniene o clasifică drept cea mai frumoasă din cele auzite pînă atunci la Oradea), fără a recunoaște compozitorul pe care îl respinge, (pe un ton politicos totuși) pe motivul că lucrările auzite nu sînt frumoase pentru o parte a publicului, din cauza disonanțelor folosite. Criticul nu le acceptă chiar dacă posteritatea le va clasifica drept valori. E de părere că despre valoarea creației bartókienne se vor pronunța marile centre din Vest. (Criticul se pronunță în numele publicului, ori în momentul acela el reprezenta doar o parte a publicului și încă aceea în descreștere). Face aluzii la legile dezvoltării muzicii, dar renunță *ab ovo* să considere etapa în care se pronunță ca o treaptă a dezvoltării fenomenului muzical, în general, al disonanței-consonanței în special. În susținerea afirmațiilor sale amintește și cîntatul pe note al lui Bartók. Irma Molnár, fosta studentă a lui Bartók, ne dă un răspuns la acest „argument“ : prin acest lucru el accentua faptul că în primul rînd se consideră compozitor, nu pianist (406). În legătură cu centrele din Vest, acestea erau departe de sursele muzicii bartókienne — și nu puteau să cunoască comorile folclorice pe care se baza Bartók ; implicit, nu puteau sesiza contribuția lui la dezvoltarea muzicii universale. De altfel, la ora cînd criticul orădean formulase această idee, Vestul se pronunțase deja în favoarea muzicii bartókienne (1, 106—107. — 1, 278—281). Muzicianul orădean, Miklós Guttmann era informat de rezultatele la care ajunsese compozitorul, de succesele înregistrate de acesta în Vest, pe cînd Dr. B. A. nu avea cunoștință de ele. O singură scuză i se poate aduce lui B. A. : din lucrările cîntate cu această ocazie la Oradea, unele aparțineau deja unei noi etape componistice a lui Bartók (prima parte a *Sonatei*, *In aer liber*, *Nouă piese minuscule*). Acestei critici îi opunem altele, în număr mare — scrise mai devreme, în 1922, 1924, semnate de Sepródi, Oprescu, Járosy, Guttmann, Brăiloiu, Ciomac și alții.

La Cluj a concertat cu același program ca și la Arad, respectiv la Oradea. Ziarele au pregătit apariția sa și de astă dată. Criticile

accentuează din nou rolul său în muzica maghiară modernă, trăsăturile originale în interpretarea lucrărilor proprii. Se sesizează și etapa nouă la care ajunsese compozitorul — fără respingerea lucrărilor aparținând acestei perioade. Doar într-una din critici se poate citi aluzia la folosirea mai liberă a formelor și totodată despre o oarecare „schematizare” (1,109—110). Dintre criticii clujeni, Imre Lakatos se angajase să analizeze noile aspecte ivite în creația bartókiană. Face legătura legitimă dintre includerea în program a lucrărilor din baroc și folosirea într-o mai mare măsură a elementelor contrapunctice. Lakatos semnalează deosebirea dintre entuziasmul publicului și posibilitățile acestuia de a-l urma pe compozitor pe culmile la care ajunsese. Apreciază însă în mod pozitiv încrederea publicului, respectul acestuia față de creator. După părerea sa, în noua melodicitate bartókiană, cu trăsături linear-polifonice, au un rol oarecare și muzica populară, precum și abținerea compozitorului de la folosirea unor formule din sursele sentimentale ale muzicii de salon (1,110—111).

Concertul din Brașov este relatat de cele trei ziare ale orașului ca un eveniment muzical cu mari promisiuni. Mai pe larg, de Bartók se ocupă Victor Bickerich, insistând asupra problemei interpretării ca recreare a compozițiilor în arta oaspetelui (1, 111). Concertul a avut loc în sala festivă a gimnaziului Honterus, cu un program alcătuit din lucrări preclasice, clasice, romantice și moderne (1, 112):

1. Mozart : *Fantezie* (do)
2. a) Scarlatti : *Sonată* (Sol)
b) Della Ciaja : *Canzone* (Do)
3. Beethoven : *Sonata* op. 26 (La bemol)
4. a) Kodály : *Cîntec secuiesc de jeluire, Piese pentru pian* (op. 3 nr. 4, 6)
b) Bartók : *Pentru copii* (caiet, nr. ?)
c) Bartók : *Sonată*
d) Bartók : *Bocetul nr. 1*
5. a) Bartók : *Burlesca nr. 1*
b) Bartók : *Colinde* (seria I-a)
c) Chopin : *Nocturnă* (do diez)
d) Chopin : *Scherzo* (si bemol)

Criticul Henrik Horváth îl plasează pe Bartók ca interpret între cele două poluri reprezentate de Emil Sauer și Ferruccio Busoni — deci cu tendințe de a apropia pianul de instrumentele de percuție, exploatînd posibilitățile pedalei și ale tehnicii articulației. Horváth sesiza și o agogică originală, relația justă dintre detalii și edificiul complet al lucrării, precum și efectul interpretului asupra publicului amator de muzică modernă. Subliniază în mod deosebit interpretarea lucrărilor lui Chopin opusă concepției extremiste cu denaturarea lirismului poetic; Bartók l-a prezentat pe compozitorul polonez ca un romantic riguros, cutezător. Criticul anonim de la *Kronstädter Zeitung* (Gazeta Brașovului) formulează între altele rezolvarea polurilor opuse și prin aceasta realizarea unei sinteze în arta bartókiană (1,112—113).

După planul inițial, de la Brașov ar fi trebuit să plece la Tîrgu Mureș, unde concertul ar fi avut loc la 22 februarie. Ziarele din orașul

de pe malul Mureşului au început să popularizeze sosirea lui din vreme. Concertul însă nu a avut loc din cauza îmbolnăvirii lui Bartók. În urma unei gripe staţionează câteva zile în hotelul din Braşov, apoi, convins de medicul Kristóf Fogolyán, călătoreşte la *Sfîntu Gheorghe*. Ca recunoştinţă pentru primirea, tratarea şi găzduirea sa, după ce se restabileşte, dă un concert în beneficiul muzeului din acest oraş (după-amiezele cîntă pentru gazdele sale şi musafirii acestora). În timpul şederii sale la Sfîntu Gheorghe, ziarul local îi popularizează concertul şi activitatea cu rezultatele mai grăitoare. În programul concertului Bartók include lucrări preclasice, clasice, romantice şi moderne. Ca şi la Braşov, reia lucrări proprii din prima perioadă de creaţie (1,113—114) :

1. a) Mozart : *Fantezie* (do)
 b) Scarlatti : *Sonată* (Sol)
 c) Della Ciaja : *Canzone* (Do)
2. Beethoven : *Sonata* op. 26 (La bemol)
3. a) Kodály : *Cîntec secuiesc de jeluire*
 b) Bartók : *Seară la secui*
 c) Bartók : *Dansul ursului*
 d) Bartók : *Pentru copii* (7 piese)
 e) Bartók : *Sonatină*
 f) Bartók : *Bocet* (nr. ?)
 g) Bartók : *Allegro barbaro*
4. a) Bartók : *Burlesca nr. 2*
 b) Bartók : *Cincisprezece cîntece ţărăneşti maghiare* (nr. 7-15)
 c) Chopin : *Nocturna* (do diez)
 d) Chopin : *Scherzo* (si bemol)

Despre concert cunoaştem o singură cronică, în care se înregistrează într-un stil modest succesele interpretului şi ale compozitorului — acestea din urmă justificîndu-se uşor prin faptul că lucrările vechi puteau fi auzite în alte părţi, cu alte ocazii, precum şi prin cunoaşterea într-o măsură oarecare a surselor populare din care se inspirase autorul (1,114—115).

Cu ocazia acestui turneu l-au aşteptat pe Bartók şi timişorenii. Din cauza bolii însă a fost nevoit să renunţe nu numai la concertele din Tîrgu Mureş şi Timişoara, ci şi la cel organizat la Londra (1,115).

AL OPTULEA DRUM

După cum am arătat mai sus, pe la sfîrşitul deceniului al treilea, pentru Bartók activitatea concertistică devenise deja obositoare. Îmbolnăviri, probleme de locuinţă şi de altă natură l-au determinat să apară din ce în ce mai rar ca solist. În astfel de împrejurări nu a putut face faţă invitaţiei lui Buşia de a concerta la Beiuş în primăvara anului 1928 împreună cu Enescu. Din mai multe motive, în cele din urmă s-a renunţat la acest proiect în programul căruia Bartók a propus includerea *Dansurilor populare româneşti*, ciclu în care ultimele două piese sînt culese din Bihor, şi Zoltán Székely le transcrisese deja pentru vioară şi pian (1, 115).

Dintre încercările din acești ani mai amintim concertul planificat pentru 11 martie 1931 de Radu Urlățeanu. Conform planului, după această apariție ar fi urmat un concert la Arad (14 martie) și în ajunul turneului s-ar fi așezat placa memorială pe casa natală a compozitorului din Sînnicolaul Mare. Urlățeanu însă a fost silit între timp să renunțe la dirijat, și ajungînd într-o stare de disperare, s-a sinucis. După astfel de antecedente, în anul 1933, drumul lui Bartók a avut doar două stații: *Oradea* (14 dec.) și *Clujul* (15 dec). Acest turneu, în faza lui de plan a fost conceput de Bartók cu un program de muzică de cameră instrumentală, avînd ca partener pe violonistul Imre Waldbauer. În program ar fi figurat lucrări de Beethoven, Brahms și Bartók. Violonistul îmbolnăvindu-se, Bartók a renunțat la planul inițial, interpretînd și de astă dată piese pentru pian (1, 115—116).

La Oradea au apărut două avancronici. În prima se zugrăvește un portret viu, al lui Bartók, cu referiri la literatura contemporană (Ady). A doua polemizează cu critica formulată de Dr. B. A. cu șase ani în urmă, dezaprobă criticul care n-a putut face pasul spre elementul nou. Bartók de altfel trăsese concluziile criticii orădene mai sus amintite. Dacă analizăm programul celor două concerte (1927 și 1933), putem constata că renunțase la prezentarea unor lucrări mai recente. Pe cînd în concertul din 1927, din cinci creații proprii, trei erau compuse în 1926, acum abia găsim piese create după 1917. Iată programul din 1933 (1, 118):

1. a) Bach *Suită (sol)*
 b) B. Marcello : *Sonată (Si bemol)*
2. Bartók : a) *Baladă și dansuri vechi maghiare*
 b) *Primul rondo*
 c) *Seara la secui*
 d) *Dansul ursului*
 e) *Allegro barbaro*
3. Kodály : a) *Epitaf*
 b) *Allegro giocoso*
4. Debussy : a) *Sarabandă*
 b) *Toccată*
 Bartók : *Dansuri populare românești*
5. Beethoven : *Sonata op. 31 nr. 3 (Mi bemol)*

Cunoaștem două critici despre concert. Prima scoate în evidență tehnica firească, plină de simplitate nobilă, în care se cristalizează cele mai complicate înălțări armonice și își găsesc locul corespunzător elementele disonante și cele consonante. Criticul Adorján sesizează pe drept cuvînt o trăsătură esențială a portretului bartókian: personalitatea adecvată a lui Bartók se impune la un nivel mai înalt în compoziție. La interpret observă o obiectivitate, un quasi-asketism clasificat de unii aproape ca rigiditatea pedagogului manierat. El consideră acestea ca izvorite din modestia cunoscută, care se refugiază de publicitate (1, 118—119).

După turneu, apare la Oradea un interviu, în care este demn de relevat că Bartók vorbise despre culegerea materialului folcloric ca despre un proces continuu, constatînd totodată cu regret că arta sa

este încă puțin cunoscută de masele largi. La întrebări referitoare la viitorul muzicii nu se avintă în prevestiri, în schimb își exprimă încrederea în perspectivele acestei arte (1, 119).

Publicul din Cluj a fost informat prin cotidiene locale tot în sensul unui concert de muzică de cameră cu Waldbauer. Abia în ziua concertului se află modificările survenite. Cu avancronică de astă dată se prezintă Ákos Garai. La Cluj Bartók a interpretat aceleași lucrări ca la Oradea. Și cu această ocazie a reperat succese frumoase. A răspuns aplauzelor publicului cu o sonată de Beethoven. În urma acestui concert auditorii s-au îmbogățit cu noi impresii, noi trăiri. Pe criticul ziarului *Keleti Ujság* l-a frapat mai ales întâlnirea polurilor opuse: statura firavă — manifestările pline de energie, aspecte de bărbăție — gingășie tainică etc. Criticul ziarului *Ellenzék* se referă la muzica populară maghiară care începuse să fie cunoscută în Europa odată cu apariția lui Bartók, în parte tocmai ca urmare a activității sale folclorice și regretă că portretul componistic nu s-a îmbogățit cu trăsături noi. Într-adevăr, afară de unul din cele *Trei rondouri* (compus în 1927), Bartók nici aici n-a prezentat lucrări recente. La Cluj, ca și la Oradea, apare un interviu din care aflăm amănunte referitoare la familia sa (originară din comitatul Borsod), interesul stîrnit de culegerea muzicii populare ceangăiești. S-a planificat și un popas de culegere de cîntece la Izvorul Crișului, care însă nu a avut loc din motive obiective. Cele două concerte ale acestui drum au fost organizate din inițiativa lui Gábor Sárkány, președintele Asociației Ziaristilor (1, 120—121).

DRUMUL AL NOUĂLEA

În această stagiune îl găsim încă o dată în România. După planul inițial, concertele din capitală ar fi fost urmate de altele în Banat, legate de așezarea plăcii memorative la Sînnicolaul Mare (se împliniseră douăzeci și cinci de ani de la începerea activității sale folclorice). Ideea serbării — conform celor două surse publicistice (1, 121) — a pornit de la Urlățeanu și Drăgoi. În preajma războiului mondial, în atmosfera încordată a vremii, serbările și concertul de la Timișoara n-au avut loc, placa urmînd să fie așezată după terminarea războiului, în anii democrației populare, la sfîrșitul anului 1951 (1, 121).

Cu ocazia acestui drum a conferențiat în sala Dalles — la București — despre influența muzicii țărănești asupra celei culte. Au avut loc și două concerte: în ziua de 19 februarie în sala *Maison des Français*, cu un program în care apar pentru prima oară la noi în concertele sale lucrări de Purcell, noi piese de Kodály (1, 122):

1. a) Purcell: *Preludii* (Sol, Do)
- b) Marcello: *Sonată* (Si bemol)
- c) Rossi: *Toccată* (1a)
- d) Della Ciaja: *Canzone* (Do)

2. Kodály : a) *Cîntec secuiesc*
 b) *Rubato*
 c) *Epitaf*
 d) *Allegretto*
 e) *Allegro molto*
3. Bartók : a) *Sonată*
 b) *Trei rondouri*
 c) *Muzica nopții*
 d) *Baladă*
 e) *Vechi cîntece de dansuri*

După două zile a avut loc o serată la Studioul Radioului din capitală, cu o lucrare de Bach și șase proprii — toate din prima etapă (1, 123—124) :

1. Bach : *Suita a treia engleză*
2. Bartók : a) *Suita (op. 14)*
 b) *Burlesca a doua*
 c) *Dansul ursului*
 d) *Seara la secui*
 e) *Dansuri populare românești*
 f) *Allegro barbaro*

Această apariție a lui Bartók la București a fost organizată de Amicii Muzicii. Avancronicile apărute poartă semnăturile lui Nottara și Brăiloiu. Etnomuzicologul român scrie despre Bartók ca despre una dintre figurile cele mai marcante ale artei contemporane, care este legată prin multe fire trainice de muzica populară românească. Tot Brăiloiu formulează din nou recunoștința neamului românesc față de Bartók pentru meritele sale privind culegerea și editarea unui număr mare de cîntece și dansuri românești. Din ecoul concertului menționăm rîndurile așternute pe hîrtie de Simion Rîmniceanu. — cu grațitudinea amatorilor muzicii și a specialiștilor pentru munca depusă ca folclorist (culegerea și sistematizarea muzicii populare românești), cu sugerarea forurilor competente : organizarea unui concert Enescu—Bartók, profitînd de prezența celor doi muzicieni în capitală. Andrei Tudor se referă la trăsăturile esențiale ale pieselor audiate, menționînd forța expresivă a compozitorului în *Sonată. Muzica nopții* îi pare a fi descriptivă, impresionantă, cu înnoiri armonice (1, 123).

După două decenii, folcloristul I. R. Nicola va reîmprospăta amintirea acestui concert, cu semnalarea atmosferei sărbătorești, situînd interpretul lîngă compozitor și muzicolog (1, 123).

Despre serata de la studio n-au apărut materiale în presă, serata coincidînd cu un concert dat de Enescu.

DRUMUL AL ZECELEA

Pentru anul 1936 s-au planificat mai multe concerte, dar din cauza situației politice încordate, în ultimă instanță s-a realizat numai cel de la *Timișoara*, în ziua de 2 mai, organizat de Aurel Tămașiu (1,124.—410.—414). Bartók își împlinea acum dorința din 1933, de a da un concert de muzică de cameră instrumentală. Partenerul său era

Ede Zathureczky, deja violonist de talie mondială. Concertul din Teatrul Municipal avea în program lucrări originale, transcrieri — clasici și moderni (1,124—125) :

1. Mozart : *Sonată pentru vioară și pian* (La, K 526 ?)
2. Bartók : a) *Rapsodie pentru vioară și pian* (nr. 1)
 b) *Rondo*
 c) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. ?)
 d) *Dansuri populare românești* (transcriere pentru vioară și pian, realizată de Zoltán Székely)
 e) *Sonatină* (transcriere pentru vioară și pian, realizată de Endre Gertler)
3. Beethoven : *Sonata Kreutzer*

Critica apreciază colaborarea armonioasă dintre cele două instrumente, latura emotivă a interpretării, succesul lui Bartók în piesele solistice. La rîndul său, Bartók a cîntat, la cererea publicului, prelucrări din muzica populară românească. Dezső Braun scoate la iveală în critica sa moștenirea lisztiană în creația și arta interpretativă a lui Bartók. Găsește atribute corespunzătoare pentru interpretarea lui Zathureczky (simțul adînc al stilurilor, inteligența, tonul clar, strălucitor, aptitudinile deosebite de tehnica instrumentului). Sárkány scoate în relief între altele personalitatea lui Bartók, la conturarea căreia un rol de netăgăduit l-au avut atît neoromantismul cît și expresionismul (1, 125—126).

Cu acest concert se încheie șirul prezențelor lui Bartók în orașele României, cu toate că au mai existat proiecte ulterioare, sortite eșecului din cauza apropierii celui de al doilea război mondial. În 1938 de exemplu, George Georgescu a dirijat la Budapesta. Cu această ocazie s-a gîndit la programarea lui Bartók cu Filarmonica bucureșteană în cursul anului următor. În 1939 se duceau deja tratative în vederea organizării unui turneu. Între timp, după cum se știe, în octombrie 1940 Bartók părăsește Europa pentru totdeauna.

Dacă privim *numărul* drumurilor și al concertelor, observăm o mică fluctuație, în esență, o tendință de scădere :

	a n i i						
	1922	1924	1926	1927	1933	1934	1936
Numărul drumurilor	3	2	1	1	1	1	1
Numărul concertelor	11	11	4	6	2	2	1 2

Acest fenomen de altfel este valabil în general în activitatea interpretativă a lui Bartók, iar în ceea ce privesc concertele sale date în România, se explică în plus, și prin situația economică din ce în ce mai gravă din anii 1929—1930, precum și prin atmosfera politică încordată din preajma celui de al doilea război mondial. În timpul primelor turnee, în general, probleme financiare se semnalează mai rar. În acest sens avem doar știre despre unele îngrijorări ale impresarului

din Sibiu. Două documente de presă ne stau la dispoziție în legătură cu organizarea concertelor din acele vremuri. Ele dovedesc că organizarea unor concerte cu interpreți de talie universală se lovea de greutăți bănești. Un ziar din Arad, făcând bilanțul concertelor din anul 1925, constată trei motive fundamentale care îngreunau înflorirea unei vieți concertistice :

a) cheltuieli uriașe. — între acestea impozitul de 32 la sută,

b) onorariul prea mare al unor artiști, majorat cu banii plătiți pentru viză, drum, hotel și altele.

c) din aceste cauze, concertele cu interpreți din străinătate se puteau organiza numai cu bilete scumpe. Onorariile pentru acești artiști variau între 100 și 3000 de dolari. Bartók se încadra în categoria celor care concerta la noi pentru suma minimă (1, 127—128). Numai o pricepere și o organizare excepțională putea asigura intrarea cu prețuri convenabile. Trebuie evidențiată ca realizare unică în acele vremuri, organizarea concertului dat de Bartók la Satu Mare, concert organizat de membrii Asociației Muzicale, cu invitarea muncitorilor uzinelor și a elevilor la repetiția generală. O dare de seamă ne dovedește cifric că apariția lui Bartók la Cluj, în 1933, nu a adus venituri financiare demne de atenția unor impresarii (1,128—129). A rămas deci sarcina morală a unor asociații de a ușura audierea artei marilor creatori, lucru pe care îl puteau face de câteva ori, mai rar, sau chiar niciodată impresarii. Norocul publicului că într-un fel sau altul, aceste concerte au avut totuși loc, ele însemnând momente solemne pentru publicul orașelor respective.

Nu este lipsită de interes *proporția numerică* a concertelor sale date în diferite orașe ale țării, — raportată la centrele mari ale lumii. Tabelul următor, întocmit pe baza publicațiilor lui Demény, și completată de Béla Bartók jun.⁵ prezintă următoarele cifre :

Orașul	Numărul concertelor
Budapesta	183
Londra	31
Bratislava	23
New York	21
Viena	17
Berlin	15
Paris	13
Seghedin	9
Cluj	8
Amsterdam	8
Frankfurt am Main	8

Orașul	Numărul concertelor
Boston	7
București	5
Oradea	5
Timișoara	5
Roma	5
Basel	4
Zürich	4
Arad	3
Brașov	2
Lugoj	2
Bruxelles	2

⁵ Mulțumim și pe această cale amabilitatea fiului compozitorului de a ne fi pus la dispoziție aceste cifre.

Bartók a întocmit programele acestor concerte cu mare băgare de seamă, cu o tactică artistică fină. La baza lor — după cum am arătat în introducere — pe lângă scopul educativ-artistic — stătea ideea înfrățirii popoarelor. Este semnificativ — și mai mult ca un simbol simplu — faptul că în nici un oraș din România n-a concertat fără a include în program, sau fără a interpreta în completarea programului una sau mai multe creații ale sale inspirate din folclorul românesc. Acest aspect își are rădăcini în stima sa față de muzica populară românească, față de poporul român. Din creațiile sale în cadrul acestor concerte au figurat o serie de titluri — în formă integrală sau fragmentară: o lucrare orchestrală (*Două portrete*), una pentru pian și orchestră (*Rapsodia op. 1*), un ciclu pentru voce și pian (*Opt cîntece populare maghiare*), muzică de cameră instrumentală (*Cvartetul de coarde nr. I*, *Rapsodia nr. I pentru vioară și pian*, *Sonata nr. II pentru vioară și pian*), precum și un lung șir de compoziții pentru pian (*Allegro barbaro*, *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare*, *Colinde românești*, *Dansuri populare românești*, *Două dansuri românești*, *Improvizații pe cîntece țărănești maghiare*, *În aer liber*, *Nouă piese minuscule*, *Patru bocete*, *Patrusprezece bagatele*, *Pentru copii*, *Rapsodie*, *Schițe*, *Sonată*, *Sonatină*, *Suită*, *Trei burlești*, *Trei rondouri*, *Zece piese facile*).

Pe lângă aceste lucrări a interpretat valori universale din cultura muzicală europeană, din creația lui Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Debussy — cu sublinierea esenței creațiilor, cu respectul cuvenit acestor mari genii. A împrăștiat repertoriul cu compoziții aproape date uitării. Astfel găsim în programele sale lucrări de Domenico Scarlatti, François Couperin, Della Ciaja, Rossi, Marcello, Purcell — unele în transcripție proprie. A tălmăcit cu un devotament sincer piesele marelui său prieten, tovarăș de idei și de luptă culturală — Zoltán Kodály. Unele din aceste piese au figurat în program mai rar, altele de mai multe ori, în cea mai mare parte ca premiere pe țară. Cele compuse în 1926 și după acest an au făcut posibilă sesizarea tendinței de sistematizare a trăsăturilor stilistice aparținând genurilor mai ample, mai pretențioase. Programele astfel concepute au apropiat valorile multiseculare ale culturii muzicale, facilitând totodată și întâlnirea publicului cu creația modernă — reprezentată prin creația lui Debussy, Bartók, Kodály. Prin *interpretul* Bartók nu numai publicul ci și specialiștii au putut să pătrundă mai ușor în lumea creatoare a lui Bartók-compozitorul, și prin el — cum am arătat mai sus — în muzica secolului al XX-lea. Totodată, publicul prezent la aceste concerte și-a putut da seama de unele trăsături ale *omului* Bartók, trăsături caracteristice care păreau mai marcante chiar la prima vedere.

Cum îl prezintă pe Bartók presa din România din acele vremuri? Ce sesizează din arta sa componistică și interpretativă? Pe baza majorității cronicilor, sau criticilor apărute de sub tipar, trăsăturile subliniate mai frecvent, sau altele mai sporadic, dar mai importante, ni se dezvăluie o caracterizare triplă: omul — compozitorul — interpretul Bartók (1,130—132).

Despre *omul*-Bartók se menționează între altele că este simplu, o individualitate armonioasă, modest sau chiar foarte modest, eroid — în sensul luptelor duse pentru afirmare, pentru realizarea scopurilor

sale artistice (între altele : culegerea cîntecelor populare) — simpatic, neîndemînic, conştiincios, rezervat, doritor de a cunoaşte, a învăţa cît mai multe.

Despre Bartók *compozitorul* între altele se pot citi următoarele caracteristici observate de cronicari şi critici : este curajos — în sensul de a putea trece la inovaţii în specialitatea sa, are o fantezie involtă, nu poate fi analizat, este original, formele sale muzicale sînt perfecte, desăvîrşite. Este o personalitate revoluţionară (în sensul de a avea curajul să rupă cu tradiţia, are o instrumentaţie muzicală plină de bravuri — sau inversul : instrumentaţia sa este monotonă. Exprimă adevărul, luptă contra indiferenţei, contra neînţelegerii publicului şi a specialiştilor. E greu de înţeles, e neliniştit, dar sincer, plin de demnitate. Compune o muzică plină de culori, tinde spre o unitate stilistică, păşind pe cărări nebătătorite care oferă şi unele experienţe. Muzica sa este variată, iar el compozitorul — ingenios.

Desigur, cea mai bogată în aprecieri, în caracterizare, este activitatea *interpretativă*. Se pot citi sesizări ca : puterea de convingere, tehnica uluitoare, dinamica bine conturată, staccaturi fine, originalitatea interpretării, fineţea, alteori caracter energic, robust sau chiar aspru. Dispune de o virtuozitate impunătoare, aprofundîndu-se în lumea creaţiilor pe care le tălmăceşte cu genialitate, subliniind esenţa acestora. În cazul cînd interpretează lucrări ale altor compozitori, se supune totalmente concepţiei acestora, respectă individualitatea compozitorului — fără să-şi piardă propriile particularităţi ale stilului interpretativ. Renunţă la efectele exterioare ; este precis, tălmăcirea sa fiind plină totuşi de un parfum al poeziei. Dispune de o tehnică specială de intonare a disonanţelor. Interpretarea sa este bogată în culori, evocă o largă scară a sentimentelor, asigură auditorilor trăiri, realizînd în mod clar cerinţele formelor muzicale.

În aceste cronici şi critici se repetă uneori idei cu o nuanţă oarecare, alteori noţiunea nu este aleasă în modul cel mai fericit, cronicarul tatonează între expresii, ba chiar îşi contrazice colegul. Se poate sesiza deci o oarecare latură de subiectivism, ceea ce se explică într-o măsură oarecare prin specificul muzicii. Din punctul de vedere al stilului scrierilor, tabloul e asemănător : înştiinţarea improvizată la unul din poli şi scrierea cîntărită, documentată, formulată cu pretenţii beletristice chiar, la celălalt. Aceşti doi poli se completează reciproc, formînd astfel unitatea contemporană a criticii muzicale din oraşele noastre. Numai cu studierea ambelor aspecte ajungem la tabloul real care înmănunchează aproape un deceniu şi jumătate şi în a cărui sferă se încadrează activitatea concertistică a lui Bartók în ţara noastră.

În cazul cîtorva interviuri Bartók s-a dovedit a fi mai comunicativ ca în general, şi după întrebările ziariştilor a vorbit despre scopurile sale componistice, despre recitaluri, a informat publicul despre unele momente din viaţa sa, a clarificat probleme legate de familia sa. Cu astfel de ocazii a aflat publicul amănunte despre pantomima *Mandarinel miraculos*, despre entuziasmul său provocat de frumuseţile Braşovului, şi altele. E adevărat că a apărut (în unele din aceste interviuri) — probabil din eroare — şi un plan, o călătorie a lui Bartók în India, despre care nu se poate citi în alte surse şi care nu s-a rea-

lizat (1,103—104). Tot în aceste interviuri Bartók s-a pronunțat cu stimă și apreciere sinceră asupra colaboratorului și prietenului său, Kodály, despre Dohnányi, despre Enescu și Drăgoi, despre Antal Molnár și László Lajtha.

Desigur, portretul lui Bartók, prezentat de cronicile, criticile, articolele și studiile apărute în periodicele vremii la noi, nu poate fi original întru totul. Multe s-au scris despre el înainte de a concerta pe la noi, s-a caracterizat compozitorul, s-a descris interpretul și omul deopotrivă. Și totuși, aceste cronici au meritul de a sublinia faptul: cum l-au văzut la noi, ce au sesizat din arta sa. Este demn de menționat ca un eveniment în istoria culturii că la Arad, la Timișoara, la Sibiu, la Oradea, la Tg. Mureș, Brașov și la Cluj apare în cadrul unei vieți concertistice cu unele tradiții relativ vii. Concertele sale din capitala țării se înșiruie lângă cele susținute de artiști cu un renume mondial, ca Felix Weingartner, Leo Sirota, Enrico Mainardi, Richard Strauss, Egisto Tango, Eugen d'Albert, Bruno Walter, Vincent d'Indy, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Arthur Rubinstein și alții. Dar ceea ce este mai interesant: în condițiile culturale de atunci s-au organizat concerte Bartók în orașe mici ca Sfintu Gheorghe, Satu Mare, Beiuș, Sebeș, Sighetul Marmăției, Lugoj. Meritul de a-l descoperi pe Bartók-interpretul pentru orașele noastre îi aparține lui Károly Rezik, iar în ceea ce privește atitudinea pozitivă a publicului, cele mai grăitoare exemple sînt concertele de la Lugoj și de la Cluj, unde într-un interval de cîteva zile, respectiv de o săptămînă, a concertat de cîte două sau trei ori.

Scrierile apărute în legătură cu concertele lui Bartók relevă cîteva probleme actuale în acele vremuri, unele cu caracter de organizare, altele cu caracter de estetică muzicală sau pedagogie muzicală. Mai mulți dintre critici semnalează cerința ca pedagogia muzicală să pregătească noua generație de interpreți pentru studierea, redarea creațiilor moderne, se accentuează cerința de transformare a tehnicii interpretative, modernizarea ei, fenomen ce va duce la popularizarea muzicii veacului XX. De asemenea se relevă de cîteva ori problema disonanței-consonanței în creația lui Bartók și în general în muzica modernă. Folosirea disonanțelor de către Bartók este justificată din punctul de vedere al evoluției limbajului muzical, în parte și pe baza muzicii populare. Astfel se justifică o serie de procedee folosite de compozitori moderni. Pe lângă elementul armonic, se ridică și problema melodiei moderne, a ritmicii și a formei, fapt care dovedește că în esență toate elementele limbajului muzical — inclusiv instrumentația — se încadrează în procesul de dezvoltare. Noul ideal de stil al secolului este altul, diferă de cel al secolului precedent — fără să rupă legătura cu tradițiile muzicale, ideal la rîndul lui dezvoltat pe baza unor legi generale și speciale, și ajungînd la rezultate care caracterizează deja muzica secolului XX în perioada concertelor de care vorbim.

Valoarea cronicilor sau a criticilor legate de concertele lui Bartók este relativă. Se întîmplă ca cronica să conțină erori referitoare la viața sau activitatea compozitorului. Tonul, stilul lor este moderat, cumpănit sau plin de elogii și numai în mod cu totul sporadic exclu-

sivist, cu tendința negativă. În elanul admirației citeodată cititorii se puteau afla în fața unor atribute extremiste. Pentru a-și susține părerea, în anumite cazuri criticul sau cronicarul se informa din literatura muzicală străină și se autojustifica cu aprecierile acestora, apela la autoritatea muzicologiei, criticii germane, franceze, engleze sau italiene — la criticile sovietice muzicologia burgheză nu se referea deoarece acestea nu prea erau cunoscute. În presa timpului se dă cuvântul și lui Bartók, în formă de autobiografie, interviuri sau chiar studii. În cazurile când pe lângă pregătirea specialistă a criticului acesta dispunea și de responsabilitatea literaturii, s-a ajuns la unele studii de valoare, chiar dacă unele dintre ele au scăpări neesențiale. Astfel la cele două poluri ale aprecierii stau două extreme: pe de o parte cronică care consemnează evenimentul cu o pricepere oarecare, iar pe de altă: studiul aprofundat, bazat pe analize conștiințioase și pe sinteza acestora.

Unul din meritele deosebite ale presei de atunci îl constituie faptul că a pregătit în mod aprofundat publicul pentru concertele lui Bartók. Avancronicile și cronicile au un aspect variat. Unele par a servi numai enunțarea acestor concerte cu un oarecare caracter afaerist, altele tind spre sublinierea unor momente mai importante din viața și activitatea lui Bartók, acestea din urmă bazându-se pe cunoașterea operei bartókienne, folosindu-se de scrierile muzicale apărute mai înainte, fie în țară, fie în străinătate (de ex. numărul festiv Bartók al revistei *Musikblätter des Anbruch*, unele numere ale revistei *La Revue Musicale* etc.). Citeodată se citează studii, sau se concentrează în câteva rânduri trăsături esențiale ale creației sau interpretării. Se poate observa o diferență de calitate în ceea ce privește scrierile apărute după concerte. Unii se mulțumesc cu înregistrarea simplă a evenimentului, în stilul cronicarilor muzicali, în stil cu caracteristici ale unei improvizații, alții tratează despre concert, analizează în mod succint lucrările cîntate, prezintă interpretul pe baza unei documentări aprofundate din punct de vedere psihologic, estetic, sau al istoriei muzicii, al dezvoltării culturii muzicale, ajungînd la portrete cuprinzătoare, sesizînd unele probleme ale creației bartókienne, dînd totodată și răspuns la ele. Despre Bartók, despre concertele sale ne-au rămas scrieri semnate de reprezentanți ai vieții muzicale; avem cîteva manifestări frumoase ale literaților. În acest sens se pot aminti nume ca: Károly Molter, Árpád László, Járosy, Guttmann, Delly Szabó, Bródy, Szelle, și în primul rînd muzicologul Seprődi. Sînt semnificative scrierile, aprecierile specialiștilor români și germani, aprecieri făcute de Enescu, Brăiloiu, Nottara, Oprescu, Ciomac, Alessandrescu, Andrei Tudor, respectiv de Bickerich, Burmaz, Honigberger și alții.

În urma acestor concerte Bartók ajunge la legături mai strînse cu reprezentanții vieții muzicale din centrele atinse ale țării. Se ivesc ocazii de convorbiri cu Seprődi la Cluj, cu Brăiloiu la București, cu Drăgoi la Timișoara, cu Szelle la Arad, convorbiri care duc la dezvăluirea unor trăsături ale artei sale, la clarificarea unor genuri, la colaborări ulterioare. Cunoaștem și o fotografie din anul 1926 care îl prezintă pe Bartók în mijlocul prietenilor săi din capitală, în fața Ateneului. Între colaboratorii săi la aceste concerte, pe lângă Enescu,

— după cum am văzut — întâlnim muzicieni din mai multe orașe — pe Georgescu, Folescu, Zathureczky, Rezik, Hoffmann, Dudutz, Farkas, Kelmay, Kovács, formația Nottara.

Cu ocazia turneelor avute în România, au apărut în presă câteva desene despre Bartók — la Cluj-Napoca două de Márton Hosszú, la București de Iosif Ross și I. Kapralik, iar la Oradea a folosit aceste ocazii binevenite tot cu același scop, făcând mai multe schițe, desene, Alfréd Maczalik.

Concertele lui Bartók, desigur, nu au avut un rol decisiv în formarea sa ca artist, ca compozitor, este însă un fapt incontestabil că afară de ultimele două, ele au avut un efect plăcut asupra lui. De mai multe ori s-a pronunțat apreciind atmosfera caldă a concertelor de aici, atitudinea pozitivă a publicului. Mama lui Bartók, într-o scrisoare adresată către soția lui Rezik, atestă și ea acest atașament al compozitorului-interpret. Întîmpinările solemne din 1922 și pînă în 1933 au contrabalansat umbra concertelor din 1934 și 1936, și cînd a plecat în autoexil, în bagajele sale ducea și culegerile lui de muzică populară românească, sistematizarea acestui material bogat preocupîndu-l pînă în ultimele zile ale vieții sale, volumele impozante ale acestei munci persistente, pretențioase dovedesc încă odată în plus devotamentul său pentru muzica populară în general, pentru cea românească în special.

Ce au însemnat aceste concerte pentru publicul din România? Posibilitatea de a arunca o privire în „atelierul” intelectual al unuia dintre reprezentanții de frunte ai muzicii moderne, și prin aceasta și în muzica secolului nostru, de a sesiza procedeul de sintetizare a acestui limbaj muzical.

Interpretarea lucrărilor proprii a înlesnit cunoașterea artei sale nu numai de către public, ci și de specialiști, a încurajat interesul pentru muzica nouă, sau a intensificat interesul odată stîrnit. Mulți dintre auditorii săi care — cu ocazia primei întîlniri — au avut anumite rezerve față de muzica sa, ulterior au devenit adepți sinceri ai creației bartókiene.

Apariția sa pe scenele orașelor din România — la fel ca și a altora de talia sa — a contribuit la ridicarea nivelului vieții concertistice din centrele respective, iar prin programele sale a participat și ca artist interpret la realizarea frăției dintre popoare, ca „pilda omului viitor”, — cum l-au văzut deja contemporanii săi și cum va trăi în amintirea generațiilor care-l urmează.

BIBLIOGRAFIE

1. Benkő, András : *Bartók Béla romániai hangversenyei* [Concertele lui Béla Bartók în România]. București, 1970.
- 207 bis Alessandrescu, Alfred : *Les concerts de Béla Bartók*. În : „L'indépendance Roumaine”. București, 23 oct. 1924.
- 400 bis Lakatos, Ștefan : *Primul concert în Ardeal al lui Béla Bartók*. În : *Studii muzicologice*. București, 1957, nr. 6, p. 81—88.

- 460 K. Molnár, Irma: *Ismertem Bartókot*. [L-am cunoscut pe Bartók]. In: „Utunk”, Cluj-Napoca, XXV (1970), nr. 40, p. 5. L 406
- 407 Lakatos, István: *Bartók-dokumentumok* [Documente-Bartók]. In: „Művelődés”, București, XXIII (1970), nr. 9, p. 12—16.
- 408 Lakatos, István: *Egy és¹ Kolozsváron* ([O seară la Cluj]). In: „Igaz Szó”, Tg. Mureș, XVIII (1970), nr. 9, p. 397—401. este
- 409 Lakatos, István: *Romániai Bartók-bemutatók* [Premiere-Bartók în România]. In: „Utunk”, Cluj-Napoca, XXV (1970), nr. 40, p. 10.
- 410 Pintér, Lajos: [Bartók Béla] *Aradon és Temesváron* [Béla Bartók la Arad și la Timișoara]. In: „Igaz Szó”, Tg. Mureș, XVIII (1970), nr. 9, p. 461—465.
- 411 Szász, Károly: [Bartók-] *Hangversenyek Vásárhelyen* [Concerte-Bartók la Tg. Mureș]. In: „Vörös Zászló”, Tg. Mureș, 27 sept. 1970.
412. Szekernyés, János: *Bartók Béla temesvári hangversenye* [Concertul lui Béla Bartók la Timișoara]. In: „Szabad Űzó”, Timișoara, 27 sept. 1970. 75
- 413 Voicana, Mircea — Firca, Clemensa — Hofiman, Alfred — Zottoviceanu, Elena: *George Enescu*, București, 1971.
- 414 Pintér, Lajos: *Bartók és Kodály román impresszáriója emlékezik* [Din amintirile impresarului român al lui Bartók și Kodály]. In: Új Élet, Tg. Mureș, XV (1972), nr. 10, p. 16.
- 415 László, Ferenc: *Széljegyzetek egy Bartók-kézirat margójára* [Note marginale la un manuscris de Bartók]. In: Bartók-dolgozatok. Red. Ferenc László, București, 1974, p. 29—39.
- 416 Szekernyés, János: *Bartók első temesvári hangversenye* [Primul concert al lui Bartók la Timișoara]. In: *A hét*, București, V (1974), nr. 12, p. 9.

CUPRINS

	<u>Pag.</u>
TEODOR BRATU, NICOLAE COMAN, OCTAVIAN-LAZĂR COSMA, VASILE TOMESCU	— <i>Caracterul de masă — coordonată fundamentală a muzicii românești</i> 5
OVIDIU VARGA	— <i>Muzica — artă, știință, limbaj.</i> 17
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA	— <i>Simfoniile lui Wilhelm Berger — Considerații stilistice</i> 27
GRIGORE CONSTANTINESCU	— <i>Unitate și diversitate în procesul formativ educațional al teatrului muzical românesc contemporan</i> 105
GHEORGHE PETRESCU	— <i>Memoratorul muzical 234 (O problemă de educație preșcolară și școlară)</i> 119
TUDOR MISDOLEA	— <i>Matematică și muzică</i> 131
GABRIELA OCNEANU	— <i>Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă</i> 157
EMILIA COMIȘEL	— <i>Coordonate ale formei libere în creația folclorică</i> 167
<u>ANDREI BENKÖ</u>	— <i>Concertele lui Bartók în România</i> 187
RADU CONSTANTINESCU	— <i>Scrisori de muzicieni români din arhiva Wachmann</i> 223
CONSTANTIN ZAMFIR	— <i>Documente inedite privind prietenia dintre G. Șorban și T. Brediceanu</i> 263
CONSTANȚA OBREJA	— <i>Constantin Castrîșanu</i> 289
ION POTOPIN	— <i>Gheorghe și Ionel G. Brătianu</i> 327

TEODOR BRATU
NICOLAE COMAN
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
VASILE TOMESCU
OVIDIU VARGA
GRIGORE CONSTANTINESCU
GHEORGHE PETRESCU
ȚUDOR MISDOLEA
GABRIELA OCNEANU
EMILIA COMIȘEL
ANDREI BENKÓ
RADU CONSTANTINESCU
CONSTANTIN ZAMFIR
CONSTANȚA OBREJA
ION POTOPIN

EDITURA
MUZICALĂ



Lei 25,00