

Béla Bartók
Harvard Lectures
(Lezioni di Harvard)

pubblicate originariamente in:

BÉLA BARTÓK ESSAYS
Selected and Edited by Benjamin Suchoff
New York, St. Martin Press, 1976

AVVERTENZE.

- 1) La presente traduzione, è stata curata da Giordano Montecchi per uso esclusivamente didattico nell'ambito del corso di Storia della musica del Biennio accademico di II livello del Conservatorio A. Boito di Parma per l'A.A. 2010–2011.
- 2) Condotta sulla riedizione del 1993, pubblicata dalla University of Nebraska Press, Lincoln, NE, in collaborazione con Faber and Faber, London, la presente traduzione incorpora le note redatte da Benjamin Suchoff, curatore della prima edizione a stampa citata in epigrafe, il quale riferendosi ai propri interventi effettuati sulla stesura di Bartók parla di sé in terza persona («the editor»). In sede di traduzione è sembrato opportuno inserire alcune note di chiarimento e alcune precisazioni nel corso del testo. Tutti gli interventi del traduttore, sia nel corso del testo, sia in nota a piè di pagina, sono in corsivo fra parentesi quadre anch'esse in corsivo. Le aggiunte fra parentesi quadra in carattere normale, così come le altre note a piè di pagina, sono invece del curatore Benjamin Suchoff.
- 3) Per quanto riguarda i nomi dei compositori citati nel testo si è mantenuta la grafia usata da Bartók.
- 4) I titoli delle composizioni, che Bartók cita per lo più in traduzione inglese, sono stati riportati, secondo opportunità, all'originale o alla traduzione italiana corrente.

I. Rivoluzione e evoluzione nell'arte

In queste otto conferenze vi spiegherò le caratteristiche principali della “Nuova” Musica d'arte ungherese.¹ Da un lato essa ha caratteri diversi rispetto a quelli di ogni altro tipo di musica d'arte. Dall'altro ha caratteri in comune con quelli che si trovano nelle musiche di altri popoli. Come introduzione a questo argomento devo spiegare il significato di alcuni termini tecnici che, nonostante siano di uso comune, vengono spesso usati in senso distorto. Questi due termini si identificano nelle parole *rivoluzione* ed *evoluzione*.

Soprattutto rivoluzione è un termine spesso impiegato erroneamente in relazione alla musica contemporanea. Sono molti coloro che chiamano rivoluzionario ogni compositore che scrive qualche sorta di nova musica. Ma esaminiamo l'esatto significato di rivoluzione. Secondo i dizionari, il termine denota un rovesciamento di condizioni, un mutamento sostanziale. In altre parole, una distruzione di tutto ciò che esisteva prima e un nuovo inizio, un ripartire da zero.

Evoluzione, per contro, quasi la stessa parola ma senza la lettera *r*, significa sviluppo attraverso un processo naturale da qualcosa che già esisteva; in altre parole un cambiamento graduale. Qui, la caduta di una sola lettera è causa di una differenza sostanziale, da cui risulta una parola dal significato totalmente opposto. Questa differenza è molto più importante di quanto accadde nel caso del famoso “iota” riguardante le parole *homoiouosios* e *homoousios*. La prima significa che il Figlio [di Dio] nella sua essenza è simile al Padre, ma non è affatto lo stesso. La seconda significa che il Figlio è della stessa essenza del Padre. Questa lieve differenza di opinione religiosa fu causa di molte controversie e spargimenti di sangue nell'antico Impero Bizantino. Fortunatamente i tempi sono cambiati – quantomeno nelle arti! – cosicché tra i fautori della rivoluzione o dell'evoluzione non scorre più il sangue.

¹ La malattia costrinse Bartók a cancellare la metà delle conferenze o lezioni programmate, le quali iniziarono nel febbraio 1943 alla Harvard University.

Innanzitutto lasciatemi dire che la rivoluzione in arte (e nella fattispecie in musica), in senso letterale, significherebbe la distruzione di ogni mezzo utilizzato in precedenza, cioè una arretramento [*set-back*] a qualche migliaio di anni fa e un nuovo inizio praticamente da zero. Una completa rivoluzione in arte, pertanto, è impossibile o, quantomeno, non è auspicabile come mezzo per raggiungere un fine. Nel caso della musica, significherebbe addirittura l'eliminazione di tutti i suoni musicali attualmente in uso, e richiederebbe l'invenzione di qualche sorta di altro materiale o come sostituto. Riusciamo a stento immaginare che cosa potrebbe essere questo nuovo genere di materia, in quanto qualsiasi materiale che non consista in suoni musicali comprometterebbe i fondamenti della musica; poiché la musica deve basarsi su suoni musicali, altrimenti cesserebbe di essere musica. Una rivoluzione del genere, spinta *ad absurdum*, è un puro *nonsense*. Pertanto, possiamo affermare, che anche il movimento più rivoluzionario in musica ha i suoi limiti naturali. Esso deve conservare il materiale preesistente, a meno di non distruggere, come minimo, il sistema o i sistemi sviluppatasi da questo materiale da qualche migliaio d'anni a questa parte e che sono in uso ancora oggi. Per cui si possono immaginare tendenze solo parzialmente rivoluzionarie, e anch'esse, come vedremo in seguito, hanno limiti molto seri.

È il caso, per esempio, del sistema a quarti di tono. Il suo esponente più noto è il compositore ceco Alois Hába² (un altro è Vishnegradsky³, compositore russo stabilitosi a Parigi). Hába usa i ventiquattro quarti di tono come Schoenberg usa i dodici suoni della scala cromatica. Il suo sistema potrebbe quindi essere definito iper-cromatico e, in teoria, risulta perfettamente ammissibile. In pratica, tuttavia, emergono grossi problemi. Bisogna tener presente che già la seconda minore, ossia l'intervallo minimo nel sistema cromatico dei dodici suoni, suona piuttosto sgradevole e aspra, e gli esecutori (senza rendersene conto) cercano di attenuare tale asperità aumentando leggermente l'ampiezza dell'intervallo. Questo, naturalmente, si può fare senza alcuna difficoltà con gli strumenti ad arco, con la voce e, entro certi limiti, con gli strumenti a fiato. Ma non lo si può fare con il pianoforte e altri strumenti a tastiera; per questo una musica ricca di intervalli di seconda minore è meno aspra se suonata con gli archi. Per inciso, questo fatto non significa che nella musica pianistica intervalli del genere – ad es. bicordi [*double stops*] – siano da evitare per quanto possibile. Al contrario, nella musica per pianoforte ci sono svariati mezzi per mitigare l'asprezza di queste

² [*Alois Hába (Vizovice 1893 – Praga 1973).*]

³ [*Ivan Aleksandrovič Vyšnegradskij (San Pietroburgo 1893 – Parigi 1979).*]

sonorità, come vedremo quando prenderemo in esame le differenze nella distribuzione della dinamica in una delle prossime conferenze.

Il quarto di tono ha un'ampiezza pari alla metà del semitono, per cui produce un effetto ancora più sgradevole. Non c'è modo di attenuare la durezza di un intervallo di quarto di tono aumentando l'ampiezza, per il semplice fatto che non c'è spazio per un'operazione del genere. D'altronde quando si usano simultaneamente, in forma di bicordi, quarti di tono vicini fra loro, si determina un effetto sonoro secondario piuttosto sgradevole, cioè dei battimenti simili a quelli prodotti da un pianoforte quando una due o tre corde relative al medesimo tasto sono leggermente scordate. L'incessante presenza di queste pulsazioni indesiderate rende la musica polifonica a quarti di tono pressoché insopportabile. Non c'è rimedio: non c'è rivoluzione di sorta che possa annullare leggi e fenomeni della fisica.

Alois Hába ebbe un'altra idea rivoluzionaria riguardo alla struttura musicale: proclamò che ogni genere di ripetizione doveva essere evitata nelle composizioni musicali, anche in quelle di ampie dimensioni. Questo procedimento abolisce la legge fondamentale in base alla quale una struttura o una forma comprensibile può essere creata solo mediante ripetizioni di vario genere. Non si può in alcun modo concepire una struttura musicale se non si fa uso di ripetizioni. In altre parole, l'eliminazione della struttura dalle composizioni musicali da parte di Hába è una concezione della musica alquanto arida. A quanto io sento e vedo, nessuna delle due idee illustrate in precedenza ha un futuro. Esse non possono produrre risultati soddisfacenti al momento attuale, né possono servire da base per ulteriori sviluppi.

Le idee di Hába tendono a un'eccessiva complicazione. Altri rivoluzionari, al contrario, cercano di semplificare le questioni: eliminano questo, eliminano quest'altro, e finalmente arrivano a una condizione di iper-semplificazione, con risultati alquanto miseri.

Conosco un musicista e eccellente pianista di nome I. Weissshaus⁴ che è stato in passato mio allievo. È stato un pioniere della più arida musica contemporanea e, fra i suoi concerti, ne ha tenuti alcuni negli Stati Uniti di sola musica contemporanea per pianoforte. Tuttavia le sue idee sulla composizione musicale erano davvero bizzarre. Per esempio, ha scritto una canzone per voce sola, ovviamente senza alcun accompagnamento, nel cui testo le parole sono sostituite da sole vocali. Per di più questa

⁴ [*Imre Weissshaus (Budapest 1904 – Parigi 1987).*]

canzone è basata su una singola nota continuamente ripetuta con diversi valori di durata, alternando crescendo, diminuendo, *f* e *p*. Forse concorderete sul fatto che un materiale ridotto in questo modo praticamente a nulla costituisca un ben misero contributo alla creazione di una valida opera musicale. Ma questa tendenza ha il suo corrispettivo nelle altre arti, specie nella pittura, come mostrerò fra poco.

Weisshaus ha elaborato anche un'altra idea, questa volta riguardo alla composizione di musica orchestrale. In effetti, ha scritto un brano nel quale un tema della lunghezza di otto o dieci battute viene ripetuto senza alcun cambiamento per tutta la durata della composizione. L'orchestra è divisa in dodici gruppi di strumenti, e ciascun gruppo suona il tema all'unisono. Senonché i gruppi entrano uno dopo l'altro un semitono sopra, finché tutti i gruppi suonano lo stesso tema simultaneamente, in tutte le dodici tonalità possibili. Questa composizione è al tempo stesso una iper-semplificazione e una iper-complicazione. Da un lato, per l'orecchio è davvero poco interessante che un tema venga ripetuto dodici volte senza modifiche. Per contro, è veramente eccessivo per l'orecchio dover ascoltare un tema suonato contemporaneamente in dodici tonalità diverse. A mio modo di vedere, queste idee non hanno futuro.

A parte Weisshaus, una terza concezione è quella di certi compositori che vogliono eliminare dalla musica i suoni di altezza determinata. O, in altre parole, che scrivono pezzi per sole percussioni. Questa idea sembra essersi propagata principalmente in questo paese [gli Stati Uniti]; in effetti ho visto programmi costituiti interamente di sola musica per percussioni. Per quanto interessante possa essere l'uso di risorse ritmiche e d'altro tipo, ciononostante penso che per l'ascoltatore sia un'esperienza alquanto monotona sorbirsi un programma esclusivamente a base di musica per percussioni. Questo è un mio modo di sentire, nonostante il mio grande interesse per l'utilizzo degli strumenti a percussione in modi nuovi e diversi. Tuttavia posso accettare ben volentieri l'idea di scrivere musica per soli strumenti a percussione come accompagnamento a una performance di danza. In questo caso la danza è il fondamento, il fattore guida, mentre i rumori della percussione, arrangiati in modo sistematico, sono solo accessori. Lo ripeto: la musica per percussione come fine a se stessa, senza nessun'altra base musicale, mi sembra in qualche modo eccessiva, e i risultati monotoni.

Tendenze simili sono apparse anche in letteratura, soprattutto nella poesia, dove il ritmo, il contrasto o la somiglianza delle parole dal punto di vista della sonorità (ma potrei dire delle armonie musicali che esse producono), sono elementi talvolta più importanti dello stesso significato verbale. Un ulteriore sviluppo è rappresentato dall'uso di parole che hanno un loro

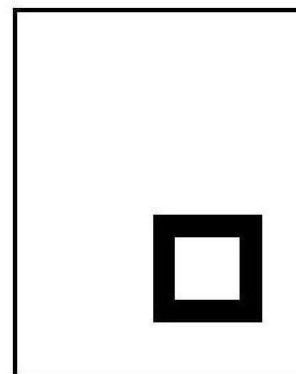
proprio significato come singole entità, ma che al tempo stesso sono prive di significato dal punto di vista del contesto. Questi esperimenti finiscono col condurre alla completa eliminazione delle parole e all'uso esclusivo di singole vocali e, occasionalmente, di consonanti. Circa quindici anni fa, presso la colonia Bauhaus di Dessau, ho visto un volume a stampa composto unicamente di "poesie" di questo genere! Ne risulta che l'impiego di vocali per il puro gusto della loro sonorità può considerarsi una violazione dei confini letterari; in effetti si tratta di un'intrusione nel territorio della musica!

Nella pittura moderna possiamo osservare tendenze simili. Dapprima venne l'eliminazione degli oggetti e l'uso esclusivo di diverse linee, curve e forme geometriche senza alcun riferimento esterno alle forme esistenti in natura. Queste linee, curve e altro ancora venivano usate sulla base di un progetto finalizzato a dare al dipinto un equilibrio e un'armoniosa unità. Kandinsky fu il primo pittore che sperimentò questo stile raggiungendo risultati considerevoli. I suoi dipinti non figurativi [*non-objective*] sono ancora relativamente complessi. Dopo Kandinsky vennero altri che tentarono un'ulteriore

semplificazione dei mezzi. Uno di questi pittori è l'olandese [Piet] Mondrian che visse a Parigi fino alla catastrofe francese [1940] trasferendosi poi negli Stati Uniti. Mondrian gode di una grande notorietà internazionale, specialmente nei circoli "progressisti". Ho visto uno dei suoi dipinti più semplici a Hilversum, a casa del famoso architetto olandese Dudok⁵ che aveva ricevuto il dipinto in dono dallo stesso Mondrian, suo amico. Il quadro si presenta così (Fig. n. 1):⁶

Alla vista di questo dipinto, dissi: «Bene, direi che quadri del genere potrebbero essere capovolti ogni giorno». Mr. Dudok tuttavia replicò: «Oh no, assolutamente no!». Mondrian gli aveva detto di aver lavorato a questo dipinto per parecchi giorni, o forse addirittura per parecchie settimane. Per me resta del tutto inconcepibile come un soggetto così semplice possa richiedere tanto studio e tanta

Figura n. 1



Disegno di Bartók raffigurante un dipinto di Mondrian

⁵ [Willem Marinus Dudok (Amsterdam 1884 – Hilversum 1974).]

⁶ L'illustrazione, disegnata a china su carta semi trasparente color camoscio, è stata rinvenuta dal curatore nella busta contenente gli appunti delle lezioni.

meditazione. Sembra tuttavia che le proporzioni e la collocazione dei quadrati e dei cerchi, pieni o vuoti che siano, così come la ben equilibrata distribuzione del bianco e del nero siano molto importanti per l'armonia complessiva che il dipinto dovrebbe trasmettere!

In altre abitazioni private ho visto quadri di Mondrian non così semplici come questo. Le aggiunte potevano essere un cerchio nero in un angolo, un'ampia linea retta in un altro. Ma anche così, questa riduzione quasi a zero dei mezzi, mi sembra un'esagerazione. Sono solo un musicista, e non ho competenze nel giudicare i dipinti. Ma una simile riduzione dei mezzi mi sembra un procedimento decisamente inadeguato per una comunicazione soddisfacente sul piano artistico. Siamo allo stesso livello della già citata canzone di Weisshaus che si basava su un unico grado della scala.

Si tratta di un fenomeno degno di nota: la simultanea apparizione di simili tendenze rivoluzionarie in tutti e tre gli ambiti delle arti: pittura, letteratura e musica. In pittura questo orientamento ha avuto un certo successo; infatti l'acquisto da parte del pubblico di quadri di Mondrian e di altri pittori di tendenza affine è ormai del tutto abitudinario. In letteratura il successo è stato minore, e in musica non c'è stato proprio nessun successo.

Se volgiamo la nostra attenzione a Schoenberg e Stravinsky, i due principali compositori degli ultimi decenni, vedremo che le loro opere sono indiscutibilmente il risultato di una evoluzione. Nel susseguirsi delle loro composizioni non ci sono deviazioni improvvisate dai sistemi preesistenti, e neppure alcuna abolizione generalizzata dei mezzi impiegati dai compositori precedenti. Ciò che possiamo vedere è invece un cambiamento graduale che, partendo dai modelli e dalle tecniche dei loro predecessori, conduce a uno stile e a modi espressivi a loro peculiari. Diamo un primo sguardo alle opere di Schoenberg. Chiunque abbia ascoltato le primissime composizioni di Schoenberg, in particolare il sestetto per archi *Verklärte Nacht*, o i *Gurrelieder*, il suo imponente ciclo sinfonico-corale, può rendersi conto che essi sono una continuazione o – se mi è permesso usare la parola – un'esagerazione dello stile wagneriano. Il passo successivo sono i due quartetti per archi; il primo in un solo movimento della durata di circa cinquanta minuti che riporta alla mente qualcosa della Sonata per pianoforte di Liszt (solo per l'ampiezza del movimento, naturalmente, non per lo stile). Stilisticamente questo quartetto è un ulteriore sviluppo della musica di Wagner, polifonicamente molto densa, fortemente cromatica, e fors'anche mescolata a caratteri propri di Mahler e [R.] Strauss. Il Secondo quartetto, negli ultimi due

movimenti, aggiunge agli archi una parte vocale. Stando a quanto confessa lo stesso Schoenberg, il Secondo quartetto è l'ultima sua composizione tonale. La fase successiva consiste in uno sviluppo ulteriore e estremamente coerente che conduce ai Tre pezzi per pianoforte dell'Op. 11, la prima composizione di Schoenberg della quale si è soliti dire che rinuncia completamente alla tonalità.⁷

In questi pezzi per pianoforte, così come nei nove o dieci successivi lavori di Schoenberg, non compare nessun sistema prestabilito. In seguito, egli ha costruito un sistema contenente regole ben determinate da lui denominato sistema dei dodici suoni, e al quale si è attenuto in tutti i suoi lavori successivi. Fornire una descrizione dettagliata dei suoi lavori più tardi ci porterebbe troppo lontano. Si può dire tuttavia che in essi non si ravvisa alcun cambiamento stilistico essenziale. Essi sono forse più complessi a causa dell'utilizzo del sistema, ma il loro stile espressivo, nei suoi caratteri principali, è lo stesso al quale egli diede avvio nell'Op. 11.

Fra Schoenberg e Stravinsky non si potrebbe immaginare un contrasto maggiore. Non c'è da stupirsi! Stravinsky ha cominciato da una posizione, o meglio da posizioni completamente differenti (nella sua carriera egli mostra punti di partenza diversi). Tutti sanno della sua avversione per Wagner. Pertanto, come punti di partenza, anziché a Wagner, egli si volse alla recente musica francese e, soprattutto, ai suoi predecessori russi. Egli ammirava la trasparenza dello stile mozartiano, ma sembra che da giovane non abbia studiato molto la musica di Beethoven, perlomeno questo è quanto risulta dal primo volume della sua autobiografia. Infatti Stravinsky scrive che quando decise di comporre la Sonata per pianoforte [1925] – all'epoca egli aveva già più di quarant'anni – pensò che gli sarebbe stato utile svolgere qualche studio preliminare in questo campo. Così si volse alle sonate di Beethoven, scoprendo, com'egli dice (non ricordo le parole esatte), che si trattava di musica eccellente e interessantissima. Questa affermazione dimostra che fino ai primi anni Venti Stravinsky non conosceva le sonate di Beethoven. I suoi primissimi lavori, per esempio i Quattro studi per pianoforte, non sono molto conosciuti. Ma i *Feux d'artifice*, un'abbagliante composizione orchestrale, evidenzia gli elementi già citati come base di partenza, nonostante possieda già alcuni caratteri personali. Di seguito viene *L'oiseau de feu*, una pagina più compiutamente realizzata. Con *Petrushka* entra in gioco un nuovo elemento base: la musica contadina russa. Questo elemento ritorna in modo ulteriormente perfezionato dal punto di vista

⁷ Negli appunti c'è un'indicazione per inserire qui un'esemplificazione.

stilistico nella composizione successiva, *Le sacre du printemps*; poi in certa misura forse anche in *Le rossignol*, e infine, nella insuperata perfezione delle *Noces*.⁸

Adesso, quasi tutti i motivi (nel *Sacre* per esempio) sembrano essere melodie di musica contadina russa, ovvero eccellenti imitazioni. E le armonie in cui esse sono inserite sono meravigliosamente adatte alla creazione di una sorta di apoteosi della musica contadina russa. Tuttavia, nonostante le novità davvero incredibili messe in mostra lungo tutta la composizione, le suddette originali basi di partenza restano riconoscibili. Quella stessa struttura musicale nervosa, scattante, di grana grossa, sorretta dagli ostinati, e così completamente diversa da qualsiasi altra condotta strutturale del passato, la si può rintracciare nelle concise melodie russe. Melodie che, come abbiamo visto,⁹ constano di quattro, due o addirittura una sola battuta.

Alle *Noces*, seguì un breve periodo jazz con poche composizioni,¹⁰ per giungere poi a una nuova diversa fase, interrotta qua e là da alcune digressioni, che prosegue fino a oggi. Si tratta del periodo neoclassico di Stravinsky del quale la musica del *Pulcinella* è solo uno studio preparatorio. In realtà esso inizia con l'Ottetto per strumenti a fiato, seguito dal Concerto per pianoforte [strumenti a fiato e percussioni], da pezzi per pianoforte solo e da varie altre composizioni troppo numerose per menzionarle in questa sede. Proprio all'inizio di questo periodo, la volta che incontrai Stravinsky a Parigi, mi disse che pensava di avere il diritto di incorporare nella sua musica qualsiasi materiale egli ritenesse adatto o appropriato ai suoi fini. Questo suo convincimento richiama alla mente il detto di Molière: «Je prends mon bien où je le trouve». Forte di questa convinzione Stravinsky si è rivolto alla musica del passato, alla cosiddetta musica classica del XVII e XVIII secolo, alla ricerca di un nuovo punto di partenza. Ancora una volta, questo avvio evidenzia principii evoluzionistici, e concettualmente non ha proprio nulla di rivoluzionario.

L'opinione di qualcuno secondo cui lo stile neoclassico di Stravinsky si basa su Bach, Handel e altri compositori di quell'epoca è piuttosto superficiale. In realtà egli prende in considerazione solo il materiale di quell'epoca, i moduli compositivi usati da Bach, Handel e altri. Questo

materiale Stravinsky lo utilizza in una sua personale maniera, lo arrangia e lo trasforma in accordo al suo spirito individuale, creando in tal modo opere di uno stile nuovo e personale. Se avesse tentato di trasporre lo spirito di Bach o di Handel nelle sue composizioni, il risultato sarebbe stato un'imitazione e non una creazione.

Da quanto finora esposto, abbiamo visto che quei compositori i quali hanno conseguito i risultati più rilevanti negli ultimi decenni non sono stati affatto rivoluzionari distruttori; al contrario, lo sviluppo della loro arte, si è basato su una regolare e ininterrotta evoluzione.

Analogamente, è stata proprio l'evoluzione il principio base nella costruzione della nuova musica d'arte ungherese, il soggetto della nostra prossima conferenza.

⁸ In una nota a matita fra i due paragrafi si legge: «Chissà se le conoscono [*Les Noces*]?»

⁹ [Il testo della conferenza in realtà non fa alcun accenno a questo punto. Il riferimento si spiega forse in relazione a qualche discussione col pubblico.]

¹⁰ Qui una nota indica che bisogna elencare le composizioni.

II. Modi e polimodalità (politonalità e atonalità o dodecafonia)

Prima di illustrarvi le basi su cui sarebbe sorta la nuova musica d'arte ungherese, è opportuno che io vi fornisca un sintetico quadro di qual era lo stato della musica in Ungheria alla fine del secolo scorso, e, in aggiunta, un breve sguardo alla storia di questo paese.

L'Ungheria ebbe la sfortuna di venire invasa e occupata dai Turchi nella prima metà del XVI secolo. L'occupazione, durata circa due secoli, riguardò la capitale, Budapest, e le regioni più importanti del paese. Le lotte incessanti durante l'occupazione turca, la guerra di liberazione (che insieme alla libertà provocò anche molte distruzioni da parte dell'esercito di liberazione austriaco), seguita dall'oppressione dell'Ungheria ad opera degli Absburgo, furono tutt'altro che favorevoli allo sviluppo della civilizzazione, soprattutto in musica. C'erano trovatori e menestrelli; alcuni erano anche in grado di trascrivere in una rudimentale notazione le loro melodie d'invenzione. Ma nell'insieme, le loro attività non ebbero alcuna conseguenza rilevante. Naturalmente, i nostri contadini – le cui condizioni di vita erano più o meno simili a quelle dei contadini francesi prima della Rivoluzione – non potevano che mantenersi saldamente attaccati al loro tradizionale repertorio di melodie. Infatti la classe istruita ungherese, costituita da conti, baroni e proprietari terrieri di origini nobili o borghesi [*gentry*], non si curava granché dei contadini; al contrario essa disprezzava i ceti rurali considerandoli buoni solo per lavorare come braccianti (in realtà servi) nelle sue proprietà terriere.

All'inizio del XIX secolo la situazione musicale registrò un leggero miglioramento. Alcuni dei maggiori proprietari terrieri costituirono proprie orchestre, ad esempio il famoso Conte di Esterházy che per molti anni ebbe al suo servizio Joseph Haydn in qualità di compositore di corte e musicista privato. Fu poi la volta di Liszt, che scoprì quella che egli

credeva essere, e chiamò, musica tzigana [*gypsy music*]¹¹ (la quale invece non era altro che musica ungherese urbana, divulgata da complessi musicali di zingari), e scrisse le Rapsodie Ungheresi basandosi su questo repertorio. I ceti più acculturati acclamarono entusiasticamente queste Rapsodie, così come la *Marcia di Rákóczi* nella stesura orchestrale di Berlioz. La successiva figura di spicco fu quella di Franz Erkel, operista che mescolò nella sua produzione lo stile dell'opera italiana di allora con i caratteri della musica ungherese degli zingari urbanizzati [*Hungarian urban-gypsy music*]. In altre parole quello di Erkel è uno stile compositivo ibrido. Le sue opere vengono ancora eseguite in Ungheria, ciononostante egli è stato e resta completamente sconosciuto all'estero.

Tutti ritennero fosse giunto il momento di creare un'autonoma musica d'arte nazionale ungherese, ma gli sforzi che seguirono non riuscirono a soddisfare questa ardente aspirazione. Nella seconda metà dell'Ottocento alcuni compositori si adoperarono per la promozione dello stile ungherese degli zingari urbanizzati [*Hungarian urban-gypsy style*], ma senza un successo duraturo. Altri divennero ammiratori di Wagner. Questa ammirazione, in sé, non aveva nulla di male; al contrario essa rappresentava uno sforzo assai lodevole di tenersi musicalmente aggiornati. Deplorevole fu invece il fatto che diversi di questi ammiratori siano finiti col diventare servili imitatori di Wagner. Costoro scrissero opere nelle quali facevano uso da cima a fondo delle frasi più sfruttate, veri e propri cascami dello stile wagneriano. Questo modo di procedere era intrinsecamente pessimo; del tutto inutile a dire il vero, e lo stesso si sarebbe verificato anche in altri paesi. Dal punto di vista ungherese si trattava di qualcosa di particolarmente dannoso, poiché lo spirito wagneriano era l'antitesi assoluta di tutto ciò che potesse concepirsi come identità musicale ungherese [*Hungarianism in music*]. E tantomeno poteva servire come base per ulteriori sviluppi. Altri compositori guardarono a Brahms e si misero a imitarne lo stile, il quale, benché totalmente diverso dallo stile wagneriano, aveva ancora una volta un carattere troppo tedesco, e non poteva fungere da punto di partenza per noi ungheresi. Queste erano le circostanze e le condizioni – condizioni piuttosto deplorevoli – alla fine del secolo.

Le personalità più autorevoli dei nostri ceti intellettuali, tuttavia, caldeggiavano sempre più insistentemente la creazione di uno stile

¹¹ [*Nel testo pubblicato originariamente in lingua francese (Des bohémiens et de leur musique en Hongrie, 1859), Liszt, oltre al francese bohémien, per indicare questa musica e i suoi interpreti usa correntemente il termine Zigeuner (equivalente tedesco dell'ungherese Cigány o Czigány).*]

musicale ungherese. Ciò che avevano in mente era qualcosa di simile ai risultati conseguiti da compositori cechi quali Smetana e Dvořák, dal norvegese Grieg, ma, soprattutto, dai russi. Il malcontento e l'impazienza erano fortissimi, eppure nessuno aveva la benché minima idea di che cosa fare o da che parte cominciare. Intanto la musica contadina ungherese era ancora totalmente sconosciuta, ancora tutta da scoprire.

All'inizio del nostro secolo, si imposero all'attenzione alcuni giovani compositori ungheresi dai propositi lungimiranti. Per prima cosa si dedicarono a un appassionato studio dei classici, onde acquisire la necessaria tecnica compositiva. Tuttavia gli stili del romanticismo tedesco dell'Ottocento mal si adattavano alla loro sensibilità e ai loro obiettivi. Soprattutto la musica di Wagner era, per loro, troppo pesantemente strutturata e troppo tedesca nello spirito. La loro reazione al cromatismo e romanticismo wagneriano fu vigorosa e salutare. Molti più stimoli si potevano trarre dalle composizioni originali di Liszt, la cui trasparenza era assolutamente non-tedesca, e poi, naturalmente, dalla musica impressionista francese. Le innovazioni racchiuse in queste composizioni fornirono indicazioni preziose per le prospettive future.

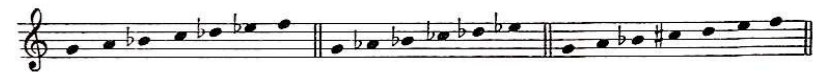
Tutti questi fattori propulsivi erano a disposizione di ogni compositore di qualsiasi nazionalità. Gli ungheresi tuttavia erano portatori di una più ampia visione che li spinse a rivolgere l'attenzione a una fonte inutilizzata, assolutamente sconosciuta fino ad allora, e che era pressoché inaccessibile agli abitanti di altri paesi. Questa fonte, di straordinaria importanza, era la musica rurale dell'Est Europa, e specialmente quella ungherese. Niente di più di una pacca sulle spalle, tuttavia, è stato il riconoscimento accordato agli ungheresi per il duro lavoro che hanno dovuto sobbarcarsi per portare alla luce questa musica che, come ho già detto, all'epoca era completamente sconosciuta ai musicisti.

La nuova fonte, svelata a poco a poco, era assai diversa da quella musica ungherese divulgata dai complessi di musicisti tzigani e che all'epoca era ben nota al mondo musicale nella forma delle Rapsodie ungheresi di Liszt o delle Danze ungheresi di Brahms. La musica urbana ungherese aveva anch'essa i suoi valori e ciò che con essa Brahms, ma soprattutto Liszt avevano realizzato era molto ben fatto. Eppure, in quegli anni, noi giovani compositori sentivamo istintivamente che questo stile aveva dei limiti e delle carenze, e che non poteva servire come fondamento per ulteriori progressi. I difetti consistevano nella propensione per i luoghi comuni stilistici, un eccesso di sentimentalismo e, in un certo senso, nella tendenza a una iper-complicazione.

Così l'avvio per la creazione della "nuova" musica d'arte ungherese venne, per prima cosa, quanto alla tecnica compositiva, da un'approfondita conoscenza delle tecniche della musica d'arte occidentale antica e contemporanea. In secondo luogo, per quanto riguarda lo spirito delle opere da realizzare, dalla musica rurale appena scoperta, un materiale di incomparabile bellezza e perfezione.

Per quanto concerne l'influenza che questi materiali esercitarono su di noi, gli aspetti che si potrebbero individuare e citare sono una quantità: tonalità, melodia, ritmo, per esempio; ma anche la struttura esercitò il suo influsso. Vediamo ora le influenze di carattere tonale e dei risultati essenziali che esse hanno determinato.

Fin dall'inizio della nostra esplorazione della musica contadina ungherese restammo alquanto sorpresi nel trovare che le normali scale maggiori e minori erano per lo più assenti, specialmente in quelle che ci apparivano come le melodie più genuinamente folkloriche. Ciò che trovammo furono invece i cinque modi più comunemente usati nella musica del Medioevo; altri completamente ignoti alla musica modale e, inoltre, scale dai caratteri apparentemente orientali, che includevano cioè intervalli di seconda aumentata.



Nessuna delle scale sopra illustrate può essere interpretata come un segmento di ottava della scala diatonica; da qualsiasi punto della tastiera esse inizino, bisognerà ricorrere ai tasti neri. Inoltre, fra il materiale ungherese in apparenza più antico, abbiamo trovato una scala di quelle che si definiscono "difettive" combinata con una particolare struttura melodica di tipo discendente:¹²



¹² Questo esempio musicale scelto dal curatore e mancante dagli appunti dell'autore, è tratto da Béla Bartók, *Hungarian Folk Music*, London, Oxford University Press, 1931, p. 17. La semibreve Sol indica la nota finale cui Bartók ha trasposto il *tonus finalis* di quasi tutte le sue trascrizioni di musica folklorica (in base al sistema del folklorista finlandese Ilmari Krohn).

Quella riportata sopra è una scala pentatonica anemitonica, vale a dire una scala di cinque note senza intervalli di semitono. Così come ci sono sette modi corrispondenti ai sette segmenti di ottava della scala diatonica, ci sono anche cinque modi pentatonici corrispondenti ai cinque segmenti di ottava ipotizzabili sui diversi gradi della serie pentatonica anemitonica.¹³



La prima scala dell'esempio precedente deve la sua notorietà alla musica cinese, mentre l'ultima è l'unica impiegata nelle melodie ungheresi più "antiche". Le altre si possono trovare nella musica di varie popolazioni della Russia orientale e dell'Asia centrale.

La scala pentatonica anemitonica, con i suoi caratteristici salti dovuti alla mancanza del secondo e del settimo grado è l'esatto opposto della scala eptatonica cromatizzata che viene utilizzata, ad esempio, nella musica di Wagner. Per questo – quasi istintivamente – ne abbiamo fatto l'antidoto più efficace contro l'ipercromatismo di Wagner e dei suoi seguaci. In tal modo abbiamo due diversi punti di partenza per il nostro lavoro creativo: i modi delle nostre melodie contadine e la scala pentatonica propria della nostra musica più antica. Prima di tutto prenderò in esame l'influenza che questi modi hanno esercitato sulle nostre opere, in particolare sulla mia musica, e gli esiti peculiari ai quali essi hanno condotto.

Prima, però, devo fare una piccola digressione nel passato, all'epoca della musica d'arte europea di 150 o 200 anni fa. A quel tempo, come ben sappiamo, l'assoluto predominio della scala maggiore e della scala minore si era già imposto saldamente, e i modi che regnavano in precedenza erano scomparsi dall'uso. Non c'è nulla di particolare da segnalare riguardo all'uso che all'epoca si faceva della scala maggiore. La scala minore, invece, in virtù della sua natura dualistica, rappresenta un caso diverso. La cosiddetta scala minore melodica è di due diversi tipi: la forma ascendente con il sesto e il settimo grado entrambi maggiori, e la forma discendente nella quale entrambi questi gradi sono minori. Tutto questo è risaputo, ma c'è un motivo particolare se ne parlo. Ciò che forse è meno conosciuto è il fatto che questi due tipi di scala venivano usati simultaneamente: uno in una parte e il secondo in un'altra parte. Questa sovrapposizione delle due forme scalari portava talvolta a dissonanze

¹³ L'esempio musicale è stato realizzato dal curatore in accordo con l'annotazione di Bartók di «scrivere e suonare esempi di altre scale pentatoniche.»

dalla sonorità piuttosto moderna. Prendiamo ad esempio il La minore. La sovrapposizione della metà superiore di ambedue le scale in cui hanno luogo le deviazioni, produrrà il risultato di far risuonare simultaneamente Sol[♯] e Sol[♮], Fa[♯] e Fa[♮], o entrambi. Questa circostanza è estremamente importante: con questo procedimento i compositori dell'epoca non intendevano creare accordi dissonanti nuovi e inauditi; gli accordi che ne risultavano non avevano alcuna importanza. Ciò che importava era la linea ininterrotta delle due parti: una discendente che richiedeva il Sol e il Fa naturali (sempre facendo riferimento a La minore), l'altra con Sol[♯] e Fa[♯]. Se consideriamo i due tipi come modi della scala minore – poiché essi in effetti sono modi – in una composizione che li usa simultaneamente, questi passaggi potrebbero rappresentare un tipo di bi-modalità.¹⁴

Con le prime composizioni di Beethoven, questa consuetudine scompare completamente nella musica d'arte, per ricomparire solo nel XX secolo in una forma assai più sviluppata, come vedremo poi. Ma prima di spiegare come hanno avuto luogo questo ritorno e questo sviluppo devo fare un'altra digressione.

Ho appena usato il termine "bi-modalità", un termine poco diffuso. Ci sono, a dire il vero, due altri termini usati molto spesso, tanto che potrei chiamarli addirittura "slogan": *atonalità* (o sistema dei dodici suoni) e *politonalità* (ma se riguarda solo due parti: *bi-tonalità*). Politonalità significa l'uso di scale diatoniche di tonalità diverse in una musica a due o più parti, ciascuna delle quali in una sua specifica tonalità. I pionieri della politonalità consideravano il loro sistema come l'opposto dell'atonalità; mentre il primo raddoppiava, triplicava o quadruplicava la tonalità, il secondo la aboliva, o almeno questo era il suo intento.

Abbiamo già parlato di atonalità. Un'autentica o "perfetta" atonalità non esiste, neppure nelle opere di Schoenberg, perché è impossibile modificare la legge fisica concernente le relazioni fra i suoni armonici e, di conseguenza, la relazione degli armonici con il loro suono fondamentale. Quando ascoltiamo una singola nota, inconsciamente la interpreteremo come fondamentale. Se poi ascoltiamo di seguito una nota diversa, sempre inconsciamente la metteremo a confronto con la prima che avevamo percepito come fondamentale, e la interpreteremo in base alla sua relazione con quest'ultima.

¹⁴ Nelle annotazioni di Bartók si legge: «Esempi da Bach [2], Haydn, Mozart, primo Beethoven.»

Devo menzionare ora un compositore viennese J. Hauer,¹⁵ che ha scritto una musica davvero strana, e che ha proclamato di essere l'unico vero compositore atonale – lui, non Schoenberg. Come vedete, la Mitteleuropa fu teatro di un'autentica competizione in merito a chi fosse il compositore più genuinamente atonale. Hauer ebbe un certo successo al Festival Internazionale di Francoforte del 1927 con la sua Suite n. 7 per orchestra. Questa Suite, anche se piena di colore, suonava in fin dei conti come una successione più o meno monotona di decorativi *patterns* accordali. Per combinazione ho qui con me una sua breve composizione che suonerò per voi, così che possiate rendervi conto di come suoni una musica genuinamente atonale. In una cosiddetta composizione atonale, uno sceglie come fondamentale ora questa, ora quella nota e ricollega tutti gli altri eventi del brano alla loro relazione con le fondamentali prescelte (Es. n. 1).¹⁶

Esempio n. 1



¹⁵ [Josef Matthias Hauer, ([Wiener Neustadt 1883 – Vienna 1959)].

¹⁶ L'esempio musicale, rinvenuto nella busta contenente gli appunti di Bartók per la conferenza, è tratto dal *Präludium für Celesta* di Josef Hauer (Berlino, Melos Verlag, 1921). Il bequadro nella sesta misura è stato aggiunto dal curatore.

Lo stesso fenomeno si verifica quando si ha a che fare con la cosiddetta musica politonale. Qui la politonalità esiste solo solo per gli occhi di chi legge questa musica. Ma la nostra *forma mentis* uditiva [*mental hearing*] ancora una volta individuerà una tonalità principale e riferirà le note delle altre tonalità in relazione a quella prescelta. Le parti in altre tonalità verranno interpretate come se si trattasse di alterazioni della tonalità individuata come principale. Userò una similitudine: i nostri occhi non possono percepire simultaneamente due immagini del tutto diverse fra loro; essi sono obbligati a concentrare il loro sguardo su una sola immagine (la lieve differenza causata dalla distanza fra gli occhi non ha alcuna conseguenza). Se si ha la sfortuna di essere affetti da strabismo o da altri difetti della vista, un occhio gradualmente e automaticamente scarterà la seconda immagine poiché arreca disturbo. Di fatto questa persona userà un solo occhio. Analogamente, il nostro udito non è in grado di percepire in quanto tali due o più tonalità diverse con le relative fondamentali; esso semplificherà le cose riducendo il groviglio delle diverse tonalità a una sola tonalità principale.

Ad ogni modo, con questa adorazione della politonalità o bitonalità si è fatta parecchia confusione. Ci sono compositori che hanno creato banalissime melodie diatoniche, diciamo in Do, per aggiungervi un ancor più stereotipato accompagnamento in Fa[#]. Il che suonava sufficientemente bizzarro per sviare il pubblico, che così commentava: «Oh, molto interessante, una musica così moderna e audace». Procedimenti così artificiosi non hanno alcun valore.¹⁷ Per inciso, molta musica di Stravinsky e anche mia, sembra essere bitonale o politonale. È per questo che i pionieri della politonalità hanno guardato a Stravinsky come a un esponente della loro tendenza. Stravinsky tuttavia contraddice deliberatamente questa circostanza, anche in certi caratteri esteriori [*della sua musica*] quali l'ortografia (Es. n. 2).¹⁸

¹⁷ C'è qui un'annotazione in cui si legge: «esempio, magari di Liszt, con accompagnamento distorto.»

¹⁸ Bartók indica l'uso di un esempio dal *Castello di Barbablù*. Il curatore ha scelto un estratto dallo spartito per canto e pianoforte, pubblicato da Universal Edition, Vienna, 1921 (Es. n. 2). C'è un'ulteriore indicazione circa l'impiego di un esempio tratto dalla *Danza delle adolescenti* del *Sacre* di Stravinsky.

Esempio n. 2



Ora possiamo tornare alla discussione dei nostri modi. Proprio come i due tipi di scala minore possono essere usati simultaneamente (Es. n. 3), così si possono impiegare contemporaneamente due modi diversi (Es. n. 4):¹⁹

Esempio n. 3



Esempio n. 4



Esaminiamo più da vicino l'esempio precedente [n. 4]. Come risultato della sovrapposizione di un pentacordo lidio e di un pentacordo frigio con la stessa nota fondamentale,²⁰ otteniamo un pentacordo diatonico contenente tutti i possibili gradi bemollizzati e diesati. Questi gradi apparentemente cromatici, tuttavia, hanno una funzione totalmente

¹⁹ Il curatore ha omesso altri due esempi che Bartók ha scritto alla lavagna.

²⁰ [Bartók si riferisce al segmento frigio discendente Sol-Fa-Mib-Reb-Do nella voce superiore e al segmento lidio ascendente Do-Re-Mi-Fa#-Sol nella voce inferiore, entrambi aventi Do come fondamentale. La loro sovrapposizione riempie cromaticamente l'intervallo Do-Sol.]

diversa rispetto ai gradi degli accordi alterati propri degli stili cromatici usati nelle epoche passate. Una nota di un accordo alterata cromaticamente è in stretta relazione con la sua forma non alterata; è una transizione che porta alla rispettiva nota dell'accordo seguente. Nel nostro cromatismo polimodale, invece, le note bemollizzate e diesate non sono affatto gradi alterati; essi sono componenti diatonici di una scala diatonica modale.

Se esaminiamo questi due modi, vedremo prima di tutto, che quello superiore è un modo frigio, mentre quello inferiore è un modo lidio. Secondariamente, vedremo che le metà superiori di entrambi i modi stanno fra loro esattamente nella stessa relazione delle metà superiori delle due diverse scale minori. Possiamo quindi affermare che il nostro esempio [n. 4] mostra l'estensione alla metà inferiore della scala di quel metodo degli antichi compositori che abbiamo descritto poc'anzi.²¹ Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma questo ci porterebbe troppo lontano. Invece vi mostrerò una composizione in cui questo principio viene messo in pratica, almeno in parte (Es. n. 5).²²

²¹ [Un semplice schema può aiutare a visualizzare meglio il ragionamento di Bartók.

fondamentale:Do	Do	Reb	Re	Mib	Mi	Fa	Fa#	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do
sc. min. naturale	•		•	•		•		•	•		•		•
sc. min. melodica	•		•	•		•		•		•		•	•
modo lidio	•		•		•		•	•		•		•	•
modo frigio	•	•		•		•		•	•		•		•

Così come i due tipi di scala minore, se sovrapposti, riempiono cromaticamente il segmento superiore (dal V grado in su) della scala, così i due modi lidio e frigio estendono questa "complementarietà" anche al segmento inferiore, riempiendo in tal modo tutto lo spazio cromatico dell'ottava. Si noti nel segmento superiore la perfetta speculare corrispondenza fra le due scale minori e i due modi.]

²² Un'annotazione fa riferimento a «vari esempi da Mikrokosmos, Hány [Janós] di Kodaly, forse la Sonata per pianoforte?». L'esempio scelto dal curatore è tratto dal terzo movimento della Sonata per pianoforte di Bartók, battute 127-137.

Esempio n. 5

The musical score for Example 5 consists of three systems. The first system shows a piano part in the bass clef with a 5/8 time signature, marked 'stringendo' and 'cresc.'. The second system shows a violin part in the treble clef with a 5/8 time signature, marked 'poco a poco riprendendo'. The third system shows a piano part in the bass clef with a 6/8 time signature, marked 'f'.

Si possono però sovrapporre non solo modi diversi; lo stesso si può fare con le comuni scale maggiori e minori o, per essere più precisi, con un pentacordo maggiore e uno minore. Ne risulterà una triade con una doppia terza: una maggiore e una minore. Vi mostro un esempio (n. 6):²³

²³ Bartók annota: « Quartetto per archi n. 2, *Wrestling* da *Mikrokosmos*, qualcos'altro? Quartetto per archi n. 6: secondo movimento – tema del Trio». Il curatore ha scelto l'esempio da *Mikrokosmos*: vol. IV, n. 108.

Esempio n. 6

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system shows a piano part in the treble clef with a 3/4 time signature, marked 'Allegro non troppo, ♩ = 112', 'sf', and 'f, sempre marcatissimo'. The second system shows a violin part in the treble clef with a 3/4 time signature, marked 'sempre sim.'.

È molto interessante notare che l'uso simultaneo di terze maggiori e minori si riscontra anche nella musica strumentale folklorica. La musica folklorica è in genere all'unisono; ci sono regioni tuttavia dove si usano due violini per la musica per danza: uno suona la melodia e l'altro suona gli accordi di accompagnamento. In questi brani possono fare la loro comparsa accordi dalla sonorità alquanto singolare, come potete vedere nell'esempio seguente (n. 7).²⁴

Possiamo dire che la musica basata su questi principi può essere etichettata con un terzo "slogan": bimodalità o polimodalità. Questa affermazione va presa però *cum grano salis*. Nelle nostre, così come in altre composizioni contemporanee, si incrociano metodi e principi di vario genere. Per esempio non ci si deve aspettare di trovare fra i nostri lavori una composizione nella quale tutta la parte superiore è scritta in un determinato modo, mentre la parte inferiore fa uso da cima a fondo di un altro modo. Pertanto se diciamo che la nostra musica è polimodale, questo significa semplicemente che polimodalità o bimodalità possono fare la loro comparsa in qualche sezione più o meno lunga della nostra composizione o anche in una sola battuta. Per cui possono intervenire cambiamenti da una battuta all'altra o anche da un tempo [beat] a un altro nella stessa battuta. Vi mostrerò un esempio (n. 8) nel quale ogni nota del tema è trattata separatamente.²⁵

²⁴ Annota Bartók: «Cercare un esempio». Il curatore ha scelto un passaggio dalla *Dance with Sticks*, suonata da due zingari del villaggio di Voiniceni nel distretto di Mureș in Transilvania, e registrata sul campo da Bartók nell'aprile del 1912. La melodia completa (n. 425) si trova in *Instrumental Melodies*, primo dei cinque volumi di: Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, a cura di Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967 e 1975. La trascrizione pianistica che Bartók ha fatto di questa melodia si può vedere nella prima delle *Rumanian Folk Dances*, Universal Edition 1918.

²⁵ Bartók annota semplicemente: «7. Bagatella» (dalle 14 Bagatelle per pianoforte, Op. 6). Il curatore ha scelto le battute 24–29.

Esempio n. 7

Example n. 7 is a musical score for piano and violin. It is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 92. The score consists of six systems of music. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The violin part has a melodic line with various ornaments and slurs. A 'simile' marking is present in the third system. The key signature has one sharp (F#).

Esempio n. 8

Example n. 8 is a musical score for piano. It is in 2/4 time. The tempo starts at quarter note = 120 and then changes to quarter note = 100. The score consists of two systems of music. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Dynamic markings include 'dim.', 'pp', and 'poco rit.'.

Per puntualizzare la differenza essenziale fra atonalità, politonalità e polimodalità, a conclusione di questo argomento, possiamo dire che la musica atonale rifiuta qualsiasi fondamentale, la politonalità ne contempla – o così crede – più d’una, mentre la polimodalità ne prevede una sola. Pertanto la nostra musica, e mi riferisco alla nuova musica d’arte ungherese, è sempre basata su una singola nota fondamentale, sia nelle diverse sezioni [*di una composizione*], sia nel suo insieme. E lo stesso accade con la musica di Stravinsky, il quale mette in evidenza questo particolare anche nei titoli di alcune sue composizioni. Per esempio quando titola *Concerto in La*, dove non a caso la specificazione se si tratti di “maggiore” o “minore” è omessa, in quanto la caratteristica del terzo grado non è fissata.

La polimodalità si può trovare soprattutto nelle mie opere, e in misura minore in quelle di Kodály. Egli è stato influenzato maggiormente dal già citato sistema pentatonico, il cui spirito arcaico ha conferito al suo intero sistema melodico dei caratteri davvero peculiari (Es. n. 9).²⁶

²⁶ Bartók elenca le seguenti composizioni come possibili esempi: «[Kodály] Sonata per violoncello; tema principale del *Psalmus*. [Bartók] *Evening in the Country*; *Barbablù* I. tema, in tre forme». L’esempio scelto dal curatore è tratto dal *Psalmus Hungaricus* Op. 13 di Kodály (Universal-Edition, 1924).

Esempio n. 9

lunga [40] **Molto moderato** (♩ = 84) *pp*

S. These words King Da - vid wrote in his Psal - ter,
So sagt's die Bi - bel, so schrieb es Da - vid,

A. *lunga* *pp*

T. *lunga* *pp*

B. *lunga* *pp*

ORCH. [40] **Molto moderato** (♩ = 84) *pp*

cresc. *f espress.*

Fif - ty and five of prayers and of prais - es,
So steht's im fünf - und - fünf - zig - sten Psal - me,

And for the faith - ful bit - ter - ly
Dar - aus ein From - mer trau - rig im

Fif - ty and five of prayers and of prais - es,
So steht's im fünf - und - fünf - zig - sten Psal - me,

Ci tengo a sottolineare ancora una volta che questo “antico” sistema pentatonico ungherese non si esaurisce nell’uso di una determinata scala pentatonica, ma consta anche di una sua struttura formale e anche di altre caratteristiche. L’insieme di queste particolari proprietà evidenzierà sempre con chiarezza la differenza di questo sistema rispetto agli altri sistemi pentatonici diffusi nel mondo. Altri territori, altre popolazioni, quali ad esempio certe tribù indiane del Nord America, oppure certe tribù dell’Africa nera, possono avere il loro sistema pentatonico che, tuttavia, sarà completamente differente per quanto concerne la struttura melodica, il ritmo e vari altri aspetti. Il fattore decisivo per l’identificazione dei diversi stili è l’insieme dei caratteri, non il singolo tratto isolato dal contesto. Quindi se ascoltando un esempio di “antica” musica pentatonica ungherese, arrivate alla conclusione che è simile o addirittura identica a qualche musica indiana, negra o scozzese di tipo analogo, vi state sbagliando. E questo perché avete basato il vostro giudizio su un singolo aspetto isolato. Ad ogni modo, la musica pentatonica ungherese “antica” è una diramazione del grande bacino [center] pentatonico turco-asiatico-centrale, mongolo e cinese.

Certamente eravamo molto attratti dai caratteri arcaici di questo stile, anche perché cedere a questa influenza significava ritornare indietro fino al VI o VII secolo, anziché semplicemente tornare a Bach o Handel, secondo quegli slogan ricorrenti e spesso malformati che andavano di moda vent’anni fa. Si può dimostrare che questo antico stile rurale, come minimo, è vecchio di almeno quindici secoli. In una delle prossime lezioni parlerò di questo argomento addentrandomi nei suoi dettagli.

La scala pentatonica, oltre a sollecitazioni melodiche, ci ha fornito anche suggerimenti di tipo armonico. Le relazioni di tonica-dominante, di assoluto rilievo nelle comuni scale maggiori e minori, nei modi sono invece già meno evidenti, o addirittura a indistinguibili. Nella scala pentatonica, poi, esse semplicemente spariscono, a causa del fatto che non esiste affatto una dominante intesa nel comune significato armonico del termine. Quattro gradi su cinque, cioè fondamentale, terza, quinta e settima hanno un’importanza all’incirca uguale. Il quarto grado in genere figura come nota di passaggio, mentre la settima acquista un carattere di consonanza. Le melodie pentatoniche si possono immaginare assai facilmente con la più semplice armonizzazione, cioè con un sottofondo armonico formato da un solo accordo (Es. n. 10).²⁷

²⁷ In accordo con l’indicazione di Bartók di usare come esempio la quinta delle *Eight Hungarian Folk Songs* per voce e pianoforte (Universal-Edition 1922), il curatore ha scelto le prime otto battute del brano. Un altro esempio pertinente che forse Bartók

Esempio n. 10

Allegro (♩ = 132) *f* giocoso

Ha ki - me gyek arr' a ma - gos
If I climb the rock-y mountains
Wollt ich in die blau-en - Ber-ge

f pesante *p* leggero

gliss.

te tő - re, Ta - lá - lok én sze - re - tő - re
all day through, Sure I'll find a sweetheart - waiting,
su - chen gehn, Fänd ich si - cher ein - zwei Schätzlein

ket-tő - re. Ej, baj, baj, baj, de nagy baj,
may-be two. Ah me, love's free, will not stray.
für mich stehn. Ei, hei, ei, wenn ich nur wüsst,

poco cresc.

Armonizzazioni di questo genere, ridotte a limiti estremi di semplificazione, è bene vengano utilizzate solo eccezionalmente, in momenti appropriati e ben scelti di un brano; altrimenti un uso esagerato

aveva in mente (c'è un'annotazione aggiuntiva in cui si legge: «e anche per due pianoforti») è la sua trascrizione per due pianoforti del *New Hungarian Folk Song* (n. 5 dei *Sette pezzi da Mikrokosmos*, Boosey & Hawkes Ltd, 1947).

condurrebbe a una monotona iper-semplificazione che, per l'appunto, ho stigmatizzato nella mia prima conferenza. Melodie di stile così arcaico possono essere trattate anche con le armonie più audaci. È piuttosto divertente il fenomeno per cui i tratti più arcaici sono proprio quelli che consentono la più vasta gamma di possibilità nell'armonizzazione e nel trattamento delle melodie e dei temi pentatonici, ben più di quanto non accada con le solite melodie basate sulla scala maggiore o minore. In queste ultime, i sempre incombenti gradi di tonica e dominante implicano triadi e accordi di dominante, il che significa, in un certo senso, un handicap per il nostro operato. Sebbene questo handicap possa essere facilmente aggirato, ciononostante esso esiste. Le cosiddette *narrow-range melodies*, la cui estensione abbraccia non più di tre o quattro gradi, assai comuni nella musica contadina serbo-croata e araba, ci offrono la medesima libertà, proprio in virtù dell'assenza dei restanti restanti quattro o tre gradi (Es. n. 11).²⁸

Esempio n. 11

♩ = 130

1.

2.

3.

F.A.117a), El-kantara, a man, VI, 11913

Ancora una piccola digressione. C'è una vecchia massima, o assioma, o regola, comunque la si voglia chiamare, largamente accreditata presso ricercatori ed editori di musica folklorica, e da essi propagandata, secondo la quale scrivere accompagnamenti inusuali e troppo personali è incompatibile con lo stile delle melodie folkloriche. Questo perché, a causa della semplice struttura di queste melodie, le suddette persone ritengono ammissibili per la musica folklorica solo le successioni accordali più comuni, ovvero le più trite e ottuse. Secondo costoro

²⁸ Bartók elenca quali esempi: «una slovacca, una araba». Il curatore ha scelto la melodia n. 16 dall'articolo dello stesso Bartók, *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», [Leipzig] June, 1920).

sarebbe da proibire l'uso di gradi alterati se la melodia in questione non li contiene, e così via. Simili deprecabili esempi d'accompagnamento si trovano soprattutto in collezioni edite *en gros* [in francese nel testo], contenenti centinaia di melodie folkloriche. Questi accordi stucchevoli non valorizzano affatto le qualità peculiari delle melodie; ma al contrario tendono a occultarne l'originaria bellezza. Simili aggiunte alle melodie folkloriche pubblicate a stampa sono completamente inutili; realizzazioni del genere sono solo uno spreco di energia, denaro, tempo e materiale. Sarebbe preferibile che le melodie venissero pubblicate così come sono, senza deturparle con certe mostruosità. Chi lavora in questo modo non è un compositore, bensì, bene o male (per lo più male), un semplice artigiano. I compositori di un certo livello infatti affrontano questa materia da un punto di vista completamente diverso. Per loro la melodia prescelta è una sorta di motto che essi trattano esattamente come se fosse un tema originale di loro invenzione. Essi avvolgono questi motivi con i risultati del loro operato, della loro immaginazione creativa, e così facendo, sulla base del motto prescelto, creano comunque, per così dire, un brano con una sua originalità e individualità. Esempi squisiti di creazioni di questo tipo sono i *Deutsche Volkslieder* di Brahms, le *Cinq mélodies populaires grecques* di Ravel: tutti capolavori in questo genere. Più complesse, ma ugualmente capolavori, sono le trascrizioni fatte da Kodály di oltre un centinaio di melodie folkloriche che purtroppo non sono molto note al di fuori dell'Ungheria e che, oltretutto, non sono al momento disponibili. Io stesso ho tentato vari procedimenti di trascrizione di musica folklorica, spaziando dalle tecniche più semplici a quelle più complicate. Nelle mie *Otto improvvisazioni* per pianoforte credo di aver raggiunto il limite estremo dell'associare gli accompagnamenti più azzardati a semplici motivi folklorici (Es. n. 12).²⁹

Esempio n. 12

²⁹ Questa composizione è designata da Bartók come Op. 20 (Universal-Edition 1922). [L'esempio riporta le prime dodici battute dell'ottava Improvvisazione.]

III. Cromatismo (molto raro nella musica folklorica)

Il nostro prossimo argomento è la descrizione di un nuovo cromatismo. Prima di entrare nei dettagli sarà bene ricapitolare i risultati cui ci ha condotto la sovrapposizione di modi diversi. Per prima cosa, una sorta di bimodalità o polimodalità ristretta. In secondo luogo, la bimodalità ci ha portato all'utilizzo di scale diatoniche o di segmenti di scale saturi di gradi cromatici [*chromaticized degrees*] aventi una funzione totalmente nuova. Non si tratta dei gradi alterati di un certo accordo che portano a un altro grado di un accordo seguente. Essi possono essere interpretati unicamente come componenti di modi diversi usati simultaneamente in un determinato momento, laddove un certo numero di questi gradi in apparenza alterati [*chromaticized*] appartengono a un modo, e altri a un altro modo. Questi gradi non hanno assolutamente nessuna funzione accordale; al contrario essi hanno una funzione diatonico-melodica. Una circostanza questa che risulta ben chiara se i gradi vengono individuati e raggruppati entro i modi di cui fanno parte.

Questo cromatismo modale (così d'ora in avanti chiameremo questo fenomeno per distinguerlo dal cromatismo accordale del XIX secolo) è una caratteristica essenziale della nuova musica d'arte ungherese. Un'altra e diversa caratteristica, come forse ricorderete, è la comparsa di strutture melodiche pentatoniche nelle nostre composizioni, in funzione di contrasto, per così dire, al cromatismo modale, benché entrambi i sistemi possano essere combinati fra loro.

Ora, il frequente utilizzo del cromatismo modale a poco a poco mi ha suggerito l'idea di tentare un nuovo genere di cromatismo melodico, maturato del tutto inconsapevolmente e istintivamente. E comunque anche lo sviluppo della bimodalità e del cromatismo modale si è svolto analogamente in modo inconsapevole e istintivo. Non ho mai creato preventivamente nuove teorie, ho sempre odiato queste idee. Ho avuto, beninteso, una percezione alquanto precisa riguardo certe direzioni da prendere, durante il lavoro di composizione non mi sono mai preoccupato delle definizioni da applicare a queste direzioni o alle loro fonti. Questo atteggiamento non significa che io abbia composto senza... avere progetti

precisi o senza un controllo adeguato. I progetti riguardavano sia lo spirito della nuova composizione sia problemi tecnici (ad esempio la struttura formale connessa allo spirito del brano), il tutto concepito più o meno istintivamente, e senza mai preoccuparmi di quali teorie generali applicare alla pagina che mi accingevo a comporre. Adesso che gran parte della mia opera è già stata scritta, vengono in luce certe tendenze complessive, formule generali dalle quali si possono ricavare delle teorie. Ma fino a ora ho sempre preferito tentare nuove strade e nuovi mezzi invece di dedurre teorie.

Prima di descrivere il nuovo cromatismo, dobbiamo porci un interrogativo importante: esiste il cromatismo nella musica folklorica, o la sua esistenza è del tutto inconcepibile in quell'ambito? Diciamo subito che il cromatismo accordale nella musica folklorica è assolutamente inconcepibile; primo perché in tutto il mondo – ad eccezione di qualche area – la musica folklorica è musica monodica, all'unisono; secondo, perché anche nella musica d'arte occidentale esso rappresenta uno sviluppo più o meno – diciamo così – artificiale, che si colloca a un livello “più alto”, un livello che non ha senso cercare nella musica contadina. Ma neppure il cromatismo modale è possibile nella musica folklorica, perché questo stile presuppone una struttura polifonica a due o più parti che nella musica contadina non esiste.

Anche se rarissime ci sono, tuttavia, eccezioni: sono molto poche le aree geografiche nelle quali si trovano melodie oppure stili melodici che ci appaiono come se fossero basati su un vero e proprio sistema cromatico. Ma che genere di sistema cromatico potrebbe mai essere? I singoli gradi sono generalmente a mezzo tono di distanza l'uno dall'altro; di conseguenza non possono essere considerati come elementi di più modi. In effetti questi suoni sono indipendenti fra loro tanto quanto i gradi della scala diatonica, e non hanno nessuna interrelazione, ad eccezione di quella col suono fondamentale. Poiché tutte queste scale cromatiche hanno un ben definito suono fondamentale. In ogni caso, il loro cromatismo somiglia moltissimo a quel nuovo cromatismo che vi illustrerò fra poco. Un simile stile cromatico si trova nelle regioni arabe dell'Algeria settentrionale e in Dalmazia (un distretto della Jugoslavia sulle coste dell'Adriatico). Per prima cosa ascoltiamo una melodia araba di questo tipo (Es. n. 13):³⁰

³⁰ Nell'annotazione Di Bartók si legge: «Qui gli esempi arabi (da cercare)!». Il curatore ha trascritto in notazione un esempio tratto dal manoscritto arabo di Bartók. [*Suchoff si riferisce al manoscritto autografo conservato presso i Peter Bartók Archives in Florida e contenente, fra l'altro, 110 melodie algerine raccolte dal*

Esempio n. 13

F.A. 35b), Biskra, Lachdar bân Milud (30), VI, 1913.

Avendo conosciuto queste melodie arabe già dal 1913, si può ben immaginare che esse, con il loro cromatismo, possono avere influenzato i miei lavori successivi a quell'anno. Con la Dalmazia, tuttavia, le cose sono andate diversamente. Lo stile cromatico dalmata mi è rimasto completamente ignoto fino al 1940, quando sono venuto negli Stati Uniti; solo quando sono arrivato qui ho potuto ascoltare registrazioni di questa musica e trascriverne qualche brano. Questo stile della Dalmazia è di gran lunga più importante dello stile arabo che abbiamo ascoltato in precedenza, in virtù della sua unitarietà, della sua maggiore elaborazione e per l'insolito effetto sugli ascoltatori. Questo effetto straordinario viene ulteriormente accresciuto dal fatto che i dalmati suonano queste melodie in due parti. Le due voci in genere procedono parallelamente, senonché la distanza fra esse è approssimativamente una seconda maggiore. Gli esempi che state per ascoltare sono eseguiti in questo modo: dapprima i due cantanti suonano la melodia su strumenti a fiato di legno il cui suono è abbastanza simile a quello di oboi rudimentali. Successivamente essi cantano la melodia su una o anche più strofe. Nel prelude strumentale le due parti sono invertite, il che significa che fra le parti strumentali si determina un intervallo di settima minore anziché di seconda maggiore (Es. n. 14).³¹

compositore durante il suo viaggio nella regione di Biskra nel 1913.] Questa stessa melodia figura come n. 17 in *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung* (op. cit.). (Cfr. anche l'esempio musicale n. 63 in B. Bartók-A. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, New York, 1951.)

³¹ Il compositore annota: «Qui i due esempi dalmati». L'esempio scelto dal curatore è stato trascritto in notazione dal manoscritto dalmata di Bartók. Un altro esempio con relativa discussione dello stile cromatico della Dalmazia si trova in *Serbo-Croatian Folk Songs* (op. cit.), pp. 63-65.

Esempio n. 14

Z 2104, Z 2041-2042a (a), Dalmazia.

Qualche settimana fa ho fatto ascoltare alcune di queste registrazioni a un musicista molto noto. Si è divertito molto e ha detto: «La cosa straordinaria è che questa musica ricorda certi pezzi di Stravinsky, specie l’Histoire du soldat.» È anche la mia impressione. Stravinsky tuttavia non poteva conoscere queste melodie dalmate: le registrazioni in questione infatti sono state pubblicate sei o sette anni fa. E non mi risulta proprio che Stravinsky sia andato in Dalmazia per fare registrazioni sul campo di musica contadina. Quindi la somiglianza è una pura coincidenza.

La mia prima melodia “cromatica” l’ho inventata nel 1923, impiegandola come primo tema della Suite di danze (Es. n. 15). Questa musica ha qualche somiglianza con la melodia araba che avete appena ascoltato.³²

Esempio n. 15

Musical score for Example 15, 'Moderato (♩ = 92)'. The score is for piano and includes a glissando (gliss.) and a martellato section (mf martellato). The tempo is marked Moderato (♩ = 92). The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves.

Esempio n. 16

³² Si rammenta che il curatore non è stato in grado di determinare quale melodia araba Bartók abbia usato come esempio (cfr. nota 31).

Musical score for Example 16, showing Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello parts. The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves. A measure number '60' is indicated above the second system.

Per quanto mi riguarda questo genere di invenzione melodica fu solo una breve parentesi senza conseguenze particolari. Il mio secondo tentativo lo feci nel 1926; in quell’occasione mi proposi di non imitare nulla di ciò che conoscevo della musica folklorica (Es. n. 16).³³

³³ Qui Bartók enumera i seguenti brani:

1. *Musiques nocturnes*
(da *All’aria aperta* per pianoforte, Universal-Edition, 1927)
2. Quartetto per archi n. 4: secondo movimento (U.-E., 1929)
3. Concerto per pianoforte e orchestra n. 2: secondo movimento (U.-E., 1932)
4. *Cantata profana*: tema della fuga (U.-E., 1934)
5. *Musica per archi, percussione e celesta* (U.-E., 1937)
6. Sonata per due pianoforti e percussione (Boosey & Hawkes, 1942)
7. Concerto per violino e orchestra [n. 2]: primo movimento, temi contrastanti (Boosey & Hawkes, 1946)
8. *Divertimento* per orchestra d’archi: secondo movimento (Boosey & Hawkes, 1940)
9. Quartetto per archi n. 6 (Boosey & Hawkes, 1941)

In un’altra annotazione si legge: «Non c’è qualcosa di simile nei *Mikrokosmos*?». L’esempio scelto dal curatore è tratto dal secondo movimento del Quartetto per archi n. 4.

Non ricordo di avere incontrato questo tipo di cromatismo melodico deliberatamente spinto a un tale grado di sviluppo in nessun'altra musica contemporanea.

Quanto alle caratteristiche generali, per le mie melodie vale quanto detto riguardo alle melodie folkloriche cromatiche. E cioè che le singole note di queste melodie sono indipendenti e non hanno relazioni fra loro. Comunque siano formulate, nondimeno, tutte hanno una ben precisa nota fondamentale sulla quale tutte le altre note alla fine risolvono. La differenza principale fra le melodie cromatiche folkloriche e le mie va ricercata nella loro estensione. Le prime si compongono di appena cinque, sei, al massimo sette semitoni, corrispondenti all'incirca a un'estensione di una quarta. Le mie melodie hanno invece come minimo otto semitoni e abbracciano, in ogni caso, un'estensione di un'ottava o più.

Il lavorare con questi gradi cromatici mi ha suggerito un'altra idea che mi ha portato all'adozione di una nuova tecnica. Questa consiste nel trasformare i gradi cromatici in gradi diatonici. In altre parole, la successione dei gradi cromatici viene estesa mediante il loro livellamento su un terreno diatonico.

Tutti voi avete ben presente l'aumentazione, cioè l'estensione dei valori di durata di un tema, e la diminuzione, ossia la compressione delle durate. Queste tecniche sono ben note, specialmente nella musica del XVII e XVIII secolo. Ora questa nuova tecnica si potrebbe chiamare "estensione di gamma" [*extension in range*] di un tema. Per l'estensione abbiamo la libertà di poter scegliere qualsiasi scala diatonica o modo. Fra essi sceglieremo quindi quello che meglio si adatta ai nostri concreti obiettivi. Come vedrete un'estensione del genere cambia considerevolmente il carattere di una melodia, talvolta a tal punto che risulta difficile riconoscere la sua relazione con l'originaria forma non-estesa. L'impressione prevalente sarà quella di avere a che fare con una melodia completamente nuova, il che è davvero un'ottima cosa, perché a fronte della varietà, da un lato, dall'altro viene salvaguardata l'unità, grazie alle relazioni nascoste fra le due forme (Esempi n.17 e n. 18).³⁴

³⁴ Come esempi di "estensione di gamma", Bartók elenca il suo Quartetto n. 4 e *Musica per archi, percussioni e celesta*. Da quest'ultima, il curatore ha tratto le battute 12-15 del I movimento e le batt. 1-8 del II movimento (Es. n. 17) per mostrare il procedimento col quale Bartók espande il cromatico in diatonico. Il secondo esempio (n. 18) illustra la "compressione cromatica". In accordo con Bartók che indica di usare uno dei brani del *Mikrokosmos [in front of Mikrokosmos]*, il curatore ha estratto le prime quattro misure dalle due parti a) e b) di *Line and Point*

Esempio n. 17

The image shows two musical staves, labeled I and II. Staff I is in 7/8 time and features a melodic line with chromatic intervals, marked *pp*. Staff II is in 2/4 time and features a melodic line with diatonic intervals, marked *mf*. Both staves show a sequence of notes that are chromatic in the first part and become diatonic in the second part.

Esempio n. 18

The image shows two musical staves, labeled a and b. Both are in 2/2 time and feature a melodic line with chromatic intervals, marked *f marcato, legato*. Part a is marked *Allegro (♩ = 104)* and part b is marked *Allegro*. Both parts show a sequence of notes that are chromatic in the first part and become diatonic in the second part.

Qualcuno di voi potrebbe forse obiettare che questo nuovo procedimento ha qualcosa di artificioso. Ma la mia unica risposta sarebbe che non è in alcun modo più artificiosa delle antiche tecniche di aumentazione,

(*Mikrokosmos*, vol. II, n. 64). Un altro esempio elencato da Bartók è *Variations on a Folk Tune* (*Mikrokosmos*, vol. IV, n. 112, basato sulla melodia di *Szeretnék szántani*, "Mi piacerebbe arare"); qui la compressione cromatica ha luogo alle battute 32-44. Per altri commenti di Bartók su questo argomento, cfr Benjamin Suchoff, *Guide to the Mikrokosmos of Béla Bartók*, revised edition, London, Boosey & Hawkes, 1970.

diminuzione, inversione e retrogradazione dei temi; anzi, la forma cancrizzante mi sembra ben più artificiale.

Relativamente alla compressione di una melodia da diatonica a cromatica, ho scoperto un particolare piuttosto sorprendente. La scoperta risale a sei mesi fa, quando stavo studiando lo stile cromatico della Dalmazia. Sembra che questo stile non sia affatto uno stile autonomo, cioè un corpus di melodie cromatiche delle quali non si riscontrano varianti in altre regioni. In realtà, queste melodie cromatiche sono nient'altro che melodie diatoniche delle aree circostanti, compresse al livello cromatico. Ci sono parecchie prove irrefutabili di questa teoria che, tuttavia, vi esporrò non ora, ma in una delle prossime lezioni. Questa teoria offre una semplicissima spiegazione di quel bizzarro intervallo di seconda maggiore fra le due parti. Semplicemente la compressione opera in due direzioni: in direzione orizzontale per quanto riguarda la melodia, e in direzione verticale relativamente agli intervalli, ossia alla distanza fra le due parti. È evidente che la distanza di terza maggiore o minore che si incontra abitualmente nel canto a due voci viene compressa nella inusuale distanza di seconda maggiore.

Quando impiegai per la prima volta questa tecnica di dilatare le melodie cromatiche in una forma diatonica, o viceversa, credetti di avere inventato qualcosa di assolutamente nuovo, mai esistito prima. Adesso invece, scopro che in Dalmazia esiste un principio assolutamente identico, lo sa il Cielo da chissà quanto tempo, forse da molti secoli. Questo dimostra, ancora una volta, che nel mondo non si può inventare niente di assolutamente nuovo; le idee in apparenza più inusitate hanno o devono aver avuto i loro precedenti.

IV. Ritmo [completa?]

Tutto ciò che si è detto finora sulla musica d'arte ungherese era relativo alla tonalità o modalità, e alla conformazione melodica. Nella prossima conversazione cercherò di fornirvi un resoconto circa l'organizzazione ritmica.

Per prima cosa dobbiamo ancora una volta volgere la nostra attenzione alla musica contadina dell'Est Europa. Prima di tutto non ci sono tempi in levare [*upbeats*]; si tratta di una musica basata ritmicamente su attacchi in *arsis*, al contrario della musica dell'Europa Occidentale, Russia, Grecia moderna, paesi arabi, che, ritmicamente (pur con numerose eccezioni, com'è naturale), si basa su un inizio in *thesis*.³⁵ E quando diciamo che, analogamente, la nostra musica d'arte si fonda su questo principio dell'*arsis*, tale affermazione va presa ancora una volta *cum grano salis*! Ciò non significa infatti che non facciamo mai uso di tempi in levare; al contrario li usiamo con una certa frequenza. Si tratta soltanto di una prospettiva, di un punto di vista, di un sentimento generale concernente il ritmo.




Nella musica contadina dell'Europa orientale, tre sono i tipi di ritmo prevalente. Il primo è il *parlando-rubato*, cioè un ritmo libero, declamatorio, senza divisione in battute, né indicazioni di tempo regolari. Il suo equivalente più prossimo nella musica d'arte europea può individuarsi nel recitativo; anche il canto gregoriano ebbe probabilmente un ritmo simile. Il secondo tipo è un ritmo più o meno rigoroso [*more or less rigid rhythm*], con una regolare suddivisione in battute, di solito in

³⁵ [Queste affermazioni si comprendono tenendo presente che Bartók attribuisce ai termini *arsi* e *tesi* i significati rispettivi di tempo forte e tempo debole, come in uso nella terminologia linguistica; l'opposto quindi del significato abitualmente assegnato a questi termini nella terminologia musicale corrente dove *arsi* significa tempo debole, levare, *upbeat*; e *tesi* significa tempo forte, battere, *downbeat*.]



tempo di 2/4. In certi tipi, possono verificarsi cambi di tempo che talvolta possono determinare ritmi apparentemente più complicati (Es. n. 19).³⁶

Esempio n. 19



Il terzo tipo di ritmo è il cosiddetto ritmo “puntato”, particolarmente caratteristico in certi tipi di musica contadina ungherese. Il nostro ritmo puntato è una combinazione delle tre seguenti cellule ritmiche: ,  e . Fra esse, la prima, con un valore breve forte [*accentuated*] e un valore lungo debole [*non-accentuated*], è il più importante. È questa la cellula ritmica che conferisce a molti brani ungheresi quel suo ritmo rude così famoso. Per inciso, sembra che esso sia presente anche nelle melodie folkloriche scozzesi, anche se con minore frequenza rispetto alla musica folklorica dell'Ungheria. Sono parecchie le combinazioni possibili delle tre formule sopra indicate che vengono utilizzate.³⁷

- | | | | |
|--|--|--|--|
| 1.  | 2.  | 3.  | 4.  |
| 5.  | 6.  | 7.  | 8.  |

A queste si aggiunga l'assai diffusa e ben nota formula conclusiva di frase . La combinazione  invece si incontra molto raramente nell'autentica musica folklorica ungherese; anzi, questa

³⁶ Come esempi Bartók indica: «Brahms var. e anche trio: forse si potrebbero riportare anche le *Colinde rumene*.» La scelta del curatore è: J. Brahms, *Variazioni su una canzone ungherese*, Op. 21, n. 2, (battute 1-4).

³⁷ Bartók indica di scrivere alla lavagna le combinazioni delle diverse cellule ritmiche. Il curatore tuttavia ha scelto otto formule (tratte da B. Bartók, *Hungarian Folk Music*, cit. p. 29), fra le quali i nn. 6-8 sono indicati da Bartók come più frequentemente ricorrenti.

combinazione mi piacerebbe chiamarla formula “anti ungherese” (Es. n. 20).³⁸

Esempio n. 20



Quanto detto, è bene ripeterlo, non implica che nei brani di nostra composizione non si faccia mai uso di una formula del genere. Devo sottolineare il fatto che queste forme di ritmo “puntato” hanno origine nelle peculiarità metriche e nell'accentuazione della lingua ungherese. Mi scuserete per la digressione linguistica che ora seguirà, ma sono costretto a farla per spiegarvi un aspetto che è assolutamente caratteristico del ritmo ungherese. Per quanto riguarda l'accentuazione, la cosa è molto semplice: tutte le parole hanno l'accento sulla prima vocale. Dal punto di vista metrico, le vocali della nostra lingua sono divise in due gruppi: vocali corte e vocali lunghe. La differenza di pronuncia dei due tipi è molto marcata, ben distinta, specie in una dizione enfaticata [*emphatic speech*]. Le vocali lunghe hanno una durata circa doppia di quelle brevi. Non ci sono vocali indistinte o mute, e ciò differenzia intrinsecamente il sistema dei suoni vocalici di lingue come l'inglese, il francese o il tedesco, da lingue come l'ungherese e altre dell'Europa orientale. La distinzione fra vocali corte e lunghe è forse meno percepibile nelle parole pronunciate a velocità normale. In una pronuncia più lenta e declamata, questa caratteristica risulta subito evidente e crea quel particolare ritmo “puntato” anche nel linguaggio comune (Es. n. 21).³⁹

³⁸ Un'annotazione fra parentesi fa riferimento a «una delle *Danze Ungheresi di Brahms*». Nonostante il curatore abbia scelto come esempio le prime quattro battute della n. 1, certi passaggi delle Danze n. 5, 8, 15, 16, 17 andrebbero altrettanto bene.]

³⁹ Qui Bartók annota i due versi seguenti:

<i>Felhők gyűlnek az égen,</i>	[Le nubi si radunano nel cielo,
<i>Nemsokára vihar lesz.</i>	Fra non molto verrà un temporale]

Non si sa se Bartók abbia recitato questo testo ungherese, oppure lo abbia scritto alla lavagna con o senza la relativa melodia, o se ancora abbia fatto ascoltare una

Esempio n. 21

Tempo giusto, $\text{♩} = 116$

Vé-kony cér - na ke-mény mag, Jaj de ke - vé'
 le - gény vagy! Fű - nek - fá - nak a - dós ___ vagy,
 Egy pénz - nek u - ra nem vagy.

F. 173d), Hadikfalva (Bucovina), 1914.

La differenza sarà ancor più nettamente percepibile al massimo livello di enfaticizzazione della pronuncia, cioè quando le parole sono cantate in un tempo appropriato e non troppo lento.

Abbiamo dunque tre fonti ritmiche dalle quali attingere: 1) il ritmo *parlando-rubato*; 2) il normale ritmo a scansione costante, con occasionali cambi di tempo; 3) il ritmo “puntato”. Quanto al ritmo *parlando-rubato*, esso viene usato soprattutto in brani vocali solistici (Es. n. 22).

registrazione di questa canzone folklorica. Premesso che non è stato possibile rintracciare il relativo esempio musicale di Bartók, nell'esempio del curatore (n. 320 da *Hungarian Folk Music*, cit.) si può osservare che le semiminime puntate alle batt. 1 e 5, e la semiminima a batt. 3 sono cantate in corrispondenza di vocali lunghe.

[Le osservazioni di Suchoff non collimano con l'es. n. 21 che in effetti non corrisponde al n. 320 di *Hungarian Folk Music*, bensì al n. 50. Sembrerebbe trattarsi di una svista del curatore. Infatti le osservazioni risultano più pertinenti in riferimento al n. 320 della medesima pubblicazione che viene riportato di seguito.]

Tempo giusto

1. Nézd a ba-kát, mi-kor az ma-sí-ro-zik, Né-gye-si-vel so-rá - ba,
 büsz-ke káp-lár u - tí - na: I - ceg-bi-ceg a ba-ka a nagysár - ba.

III. Jánoshida (Szolnok), 1918.; B.

Esempio n. 22⁴⁰

55 JUDIT *mf*

A - rany-pé - n - z és drá - ga gyé - mánt, Bé - la - gyöng - gyel
 fé - nyes ék - szer, Ko-ro-nák és dús ___ pa - lás - - tok!

Questo genere di recitazione musicale ha una sua relazione con quanto creato da Debussy nel suo *Pelléas et Mélisande* e in alcune sue canzoni basate sul vecchio *recitativo* francese. Questa recitazione contrasta nel modo più stridente col trattamento schoenbergiano delle parti vocali, nelle quali compaiono i salti, gli intervalli e l'agitazione i più esasperati.

Per quanto riguarda il tipo di ritmo rigido, ciò che ci ha interessato maggiormente sono stati i cambi di tempo. Personalmente ho già ampiamente sfruttato queste possibilità nelle mie prime opere e, in seguito, forse anche con qualche eccesso (Es. n. 23).⁴¹

Sebbene in modo diverso, la stessa tecnica è stata applicata anche da compositori di altri paesi. Sembra anzi che la tendenza verso i frequenti cambi di tempo sia uno dei tratti internazionalmente caratteristici del XX secolo. Direttori e orchestre di trenta o quarant'anni fa non apprezzavano per niente l'idea. Ora, tuttavia, ci hanno fatto l'abitudine, e anche brani di estrema difficoltà come l'ultima parte del *Sacre* non creano loro troppi problemi. In effetti è proprio in quest'opera di Stravinsky che si trovano in abbondanza i cambi di tempo più caratteristici. Dal momento che tutti voi probabilmente conoscete molto bene questa composizione, ovviamente mi sembra superfluo che io vi faccia degli esempi al pianoforte.

⁴⁰ Bartók indica un esempio dal *Castello di Barbablù*. L'esempio scelto dal curatore (Es. n. 22) è stato preso dalla riduzione per canto e pianoforte dell'opera (Universal-Edition, 1921).

⁴¹ Qui Bartók si chiede: «Quali esempi? I Suite? Il Suite? Opere successive? Suite di danze? Archi primo movimento?». Dalla Suite di danze per pianoforte, abbiamo scelto le batt. 13-15 del IV movimento. Nella Prima Suite per orchestra Op. 3 (composta nel 1905), battute in 3/4 e in 2/4 si alternano per buona parte del quinto e ultimo movimento.

Esempio n. 23

Più tranquillo (♩ = 142)

Esempio n. 24

Il ritmo rigido presenta alcune formule caratteristiche. Queste formule sono le tre combinazioni di $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ e $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ che si possono mettere in relazione con alcune formule del ritmo “puntato”.⁴²

C'è una quarta possibilità: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, che tuttavia, ancora una volta, è assente dalle autentiche melodie contadine ungheresi. Essa è “anti-ungherese” esattamente come la già citata combinazione $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, ma viene spesso applicata nelle melodie tzigane [*urban melodies*]. Una di queste è una melodia molto conosciuta inserita – se non erro – da Hubay⁴³ in una delle sue *Scènes de la Csárda*.⁴⁴ Le altre formule, più autentiche, ricorrono nelle melodie contadine, ma le si può trovare anche nella *Marcia di Rákóczi* (Es. n. 24).⁴⁵

Per una delle mie prime composizioni, inventai questo tema (Es. n. 25).⁴⁶

Esempio n. 25

Allegro moderato
(Hn. 1, Bsn.)

Questa formula ritmica dà un certo carattere eroico alle melodie. Un'altra formula più “soft” compare nella seguente melodia folklorica di incantevole semplicità (Es. n. 26).⁴⁷

⁴² A margine di pag. IV delle annotazioni relative a questa conferenza, Bartók elenca

le seguenti cinque formule ritmiche: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$.

⁴³ [Jenő Hubay (Budapest 1858 – Budapest 1937).]

⁴⁴ [In una nota fra parentesi di Bartók si legge: «*Hullámzó Balaton*» (“L’ondoso Balaton”), uno dei brani della citata composizione violinistica di Hubay. [Il riferimento è a *Hullámzó Balaton. Scènes de la Csárda* n. 5, Op. 33 per violino e pf, Breslau, Julius Hainauer, circa 1887].

⁴⁵ Questo arrangiamento della *Rákóczi Induló* (batt. 12–24) fu realizzato da Poor Vilmos e pubblicato da Rószavölgyi és Társa (Budapest).

⁴⁶ L’esempio mostra le battute 3–5 del primo movimento (*Kossuth*) dell’omonimo poema sinfonico di Bartók.

⁴⁷ L’esempio si intitola *Virágos kendőrem* (“La mia canapa in fiore”), ed è tratto da B. Bartók, *Hungarian Folk Music*, cit. (es. n. 35).

Esempio n. 26

Tempo giusto, $\text{♩} = 98$

Vi - rá - gos ken - dē - rēm Ki - á - zott a tó - ba,
Ha ha - rag - szol ba - bām, Ne jőjj a fo - nó - ba.

M.F. 1037 d), Gyergyóújfalú (Csik), 1907.

Tutte queste formule ritmiche non sono peculiarità esclusivamente ungheresi; esse si trovano anche nelle melodie folkloriche slovacche; per esempio quella che dopo il 1919 divenne l'inno nazionale della Cecoslovacchia (Esempi n. 27a e n. 27b):⁴⁸

Esempio n. 27a

Azt mond-ják. nem ad-nak en-gem ga-lam-bom-nak,
Azt mond-ják nem ad-nak en-gem ga-lam-bom-nak.
Ha-nem tán más-nak an-nak a hat ök-rös.
fe-ke-te gu-bás-nak.

⁴⁸ L'esempio 27a è la canzone citata dall'autore, *Azt mondják: nem adnak* ("Essi dicono: non ce lo danno"), così come appare in: Ignác Bognár (a cura di), *100 Magyar népdal*, edizione riveduta, Pest, 1853. L'esempio 27b è la stessa melodia trascritta per pianoforte da Bartók, così come appare nel n. 8 dei *Dieci pezzi facili* per pianoforte, Rosznyi, Budapest, 1908.

Esempio n. 27b

Poco andante ($\text{♩} = 69$)
espress.

p
poco sf $\frac{1}{4} \frac{4}{5}$
pp
mp
poco sf $\frac{1}{4} \frac{4}{5}$

Tuttavia si direbbe che i compositori ungheresi siano stati molto più influenzati da queste formule ritmiche che hanno utilizzato molto più spesso dei compositori cechi.

La terza e forse la più importante delle nostre fonti ritmiche è il ritmo "puntato". Benché di origine vocale, questo ritmo può essere trasferito alla musica puramente strumentale, dove in effetti ne facciamo largo uso (Es. n. 28).⁴⁹

⁴⁹ Nell'annotazione di Bartók si legge: «*Principe di legno*: "Danza della foresta". Cos'altro? *Sera in campagna*, 2° tema.» Il curatore ha scelto le battute 13-18 di quest'ultimo brano, n. 5 dei *Dieci pezzi facili*, cit.

Esempio n. 28



Una variante più morbida [softer] di questo ritmo è la seguente:
 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ , oppure: ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | . Ho usato questa formula, ad esempio, nel mio Quartetto per archi n. 6 (Esempi n. 29 e n. 30).⁵⁰

Ho già detto in precedenza che nel ritmo contadino di andamento rigoroso il tempo prevalente è quello in 2/4. Ci sono però eccezioni dove compare il tempo di 3/4. Non che il tempo di 3/4 venga usato lungo tutta la melodia, come forse potreste pensare. Niente affatto, esso compare solo in alternanza col tempo di 2/4. Dunque, se mai vi capitasse di trovare una melodia interamente in 3/4, state pur certi che proviene dall'Europa occidentale. Invece nelle nostre melodie – benché non tanto spesso – si possono avere tempi di 5/8 o di 7/8. La differenza rispetto all'abituale tempo di 2/4 non è così essenziale; si tratta piuttosto di una differenza derivativa. In effetti il 5/8 si può intendere come il raddoppio di una croma in una battuta di 2/4, mentre il 7/8 si può intendere come il raddoppio di una croma in una battuta di 3/4.⁵¹ Questi strani tempi

⁵⁰ Vengono forniti due esempi in accordo con l'annotazione di Bartók. L'Es. 29 mostra il secondo tema del primo movimento. L'es. 30 è tratto dal Trio (*Burletta*) del terzo movimento. Il Quartetto n. 6 è pubblicato da Boosey & Hawkes Ltd, London, 1941).

⁵¹ Bartók indica il 7/8 come la moltiplicazione per tre di una croma in una battuta di 4/4. Cfr. tuttavia la sua discussione del ritmo bulgaro nel saggio *Il cosiddetto ritmo bulgaro*. [Questa affermazione di Suchoff lascia perplessi e resta inspiegabile. Essa è infatti in contraddizione con quanto affermato appena prima da Bartók. Il 7/8 cui pensa Bartók scaturisce da un 3/4 (2+2+2 crome) aumentato di una croma (ad es. 2+2+3). Diversamente da quanto afferma Suchoff triplicando una croma di un tempo di 4/4 non si ottiene un 7/8 bensì un 5/4. Il saggio di Béla Bartók sul ritmo bulgaro fu

[measures] mi hanno sempre attratto enormemente, e la loro influenza si può rilevare in molte delle pagine di mia composizione. Tuttavia, la stranezza di questi tempi non è ancora niente in confronto alle formule ritmiche vi illustrerò adesso. Esse fanno parte di quel gruppo di formule [formations] che chiamiamo "ritmo bulgaro" (Es. n. 31).⁵²

Esempio n. 29

pubblicato originariamente col titolo *Az úgynevezett bolgár ritmus, «Énekszó», Budapest, V, 6, maggio 1938, pp. 537-41; trad. inglese (The So-called Bulgarian Rhythm) in B. Bartók, Essays, a cura di B. Suchoff, New York, St. Martin Press, 1976, pp. 40-49; trad. italiana (Il cosiddetto ritmo bulgaro) in B. Bartók, Scritti sulla musica popolare, a cura di Diego Carpitella, Torino, Boringhieri, 1955, pp. 197-207.]*

⁵² La conferenza termina qui. L'esempio, aggiunto dal curatore, mostra le misure iniziali del terzo movimento del Quartetto per archi n. 5 di Bartók (Universal Edition, 1936).

Esempio n. 30

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

78

p dolce

più p

più p

più p

IVo o oIVoIV

5 4

Detailed description: This musical score for Example 30 covers measures 78, 79, and 80. It is written for four string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. Measure 78 is marked with a box containing the number 78. The first measure of the system (measure 78) contains a dynamic marking of *p dolce* and a fingering sequence 'IVo o oIVoIV' above the Violin 2 staff, with fingerings '5' and '4' indicated below. The second measure (79) has a dynamic marking of *più p* above the Violin 2 staff and *più p* below the Viola staff. The third measure (80) has a dynamic marking of *più p* below the Violoncello staff.

Esempio n. 31

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Alla bulgarese (vivace $\text{♩} = 46$)

4+2+3

4+2+3

4+2+3

4+2+3

5

p

pizz.

p

p

arco

Detailed description: This musical score for Example 31 covers measures 4 and 5. It is written for four string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4+2+3/8. The tempo and style are indicated as 'Alla bulgarese (vivace)' with a metronome marking of $\text{♩} = 46$. The first measure (measure 4) has a dynamic marking of *p* below the Violoncello staff. The second measure (measure 5) has a dynamic marking of *p* above the Violin 1 staff. The score includes various articulations: 'pizz.' (pizzicato) above the Violoncello staff in measure 4, and 'arco' (arco) above the Violoncello staff in measure 5. The number 5 is boxed above the first measure of the system.