



CONSERVATORIO DI MUSICA "A. BOITO" – PARMA
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE
A.A. 2010/2011

Storia ed estetica musicale

(vecchio ordinamento: Composizione, Composizione sperimentale, Direzione d'orchestra)

Storia della musica

(nuovo ordinamento: Biennio sperimentale di II livello, 5 cfa)

prof. Giordano Montecchi

Béla Bartók il diverso

Appunti delle lezioni (24/3/2011 – 9/6/2011)

INDICE

Cronologia	2
L' <i>altro</i> in musica	8
Icone dell'esotismo	10
<i>All'ongarese</i> . L'immagine musicale dell'Ungheria	12
<i>Cigány zene</i> . Una tradizione in appalto	14
Bartók e gli zingari	15
Bartók va in campagna.	17
In cerca della lingua madre	20
Lezioni americane	23
Musica e teorie	26
<i>Pitch-class set theory</i>	27
Lendvai e i suoi sistemi	29
<i>Zene</i> (Musica per archi percussione e celesta, 1937)	35
Sonata per due pianoforti e percussione (1938)	38
<i>Cantata profana. A kilenc csodaszarvas</i> (I nove cervi fatati).	44
Riferimenti bibliografici	47

NOTA IMPORTANTE

Nel testo che segue la sigla BBD fa riferimento all'antologia *Béla Bartók il diverso* che raccoglie i testi di studio e i materiali didattici integrativi del corso da M1 a M25. L'antologia è disponibile presso la copisteria Copy Center in Borgo Giovannini 6.

I materiali da M26 a M33, nonché i files audio e le partiture delle composizioni prese in esame fanno parte invece di un Dvd disponibile presso la segreteria didattica.

Béla Bartók Chronology

tratto da: Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion*,
London, Faber & Faber, 1993

- 1881 Born Béla Viktor János Bartók on 25 March in Nagyszentmiklós, Hungary (now Sînnicolau Mare, Romania), son of Béla Bartók (1855–88) and Paula Bartók (née Voit, 1857–1939), both teachers and amateur musicians.
- 1884 Receives his first musical instrument, a drum.
- 1886 Begins piano lessons with his mother.
- 1888 His father dies of Addison's disease in Nagyszentmiklós; the family moves frequently in the following six years as Bartók's mother seeks work in various provincial Hungarian towns.
- 1890 Starts first opus numbering of compositions, with Waltz Op.1.
- 1892 First public performance as a pianist, in Nagyszöllős, including his own piece *The Course of the Danube*.
- 1894 The Bartók family settles in Pozsony (Bratislava), allowing for his more orderly musical and general education; he starts second opus numbering of compositions, with the Piano Sonata in G minor Op.1.
- 1895 Succeeds Ernő Dohnányi as his school's organist.
- 1898 Performs his own Piano Sonata (DD51) and parts of his Piano Quartet (DD52) in Pozsony; visits Vienna, where he is offered a scholarship at the Conservatory.
- 1899 Completes secondary education in Pozsony; commences studies in piano and composition at the Academy of Music in Budapest; serious lung problems develop.
- 1901 Gains first major success as a pianist in Budapest with a playing of Liszt's Piano Sonata; his interest in the works of Liszt and Wagner grows.

- 1902 Hears Strauss's *Also sprach Zarathustra* and resumes serious composition under its influence.
- 1903 Performs Strauss's *Ein Heldenleben* in his own transcription for solo piano in Budapest and Vienna; presents first public solo recital, in Nagyszentmiklós; completes his Academy studies; visits and performs in Berlin.
- 1904 His symphonic poem *Kossuth* (1903) is performed in Budapest and Manchester; his interest in genuine folk music is aroused; last opus numbering of compositions begins, with the piano Rhapsody Op.1, and Scherzo Op.2.
- 1905 Competes unsuccessfully in the Rubinstein Competition in Paris, both as pianist and composer; starts folk-music collaboration with Zoltán Kodály, composes his orchestral First Suite Op.3, and first three movements of the Second Suite Op.4.
- 1906 Tours Spain and Portugal as accompanist to the Hungarian violinist Ferenc Vecsey; with Kodály, publishes first Hungarian folksong settings; starts annual expeditions collecting folk music using an Edison phonograph.
- 1907 Accepts appointment to the piano staff of the Academy of Music in Budapest; realizes the pentatonic basis to much Hungarian folk music; his interest is aroused in the works of Debussy and Reger; he completes his Second Suite as well as sets of Hungarian and Slovak folksong arrangements.
- 1908 His first article about folk music and also his first of many instructive editions of piano classics are published in Budapest; he starts to investigate Romanian folk music; completes his First Violin Concerto (Op.posth.) and composes many piano pieces, including his Fourteen Bagatelles Op.6.
- 1909 Marries Márta Ziegler (1893–1967); completes his First String Quartet Op.7, and a variety of short piano pieces; first complete performances of his two orchestral suites.
- 1910 His works feature in a 'Festival Hongrois' in Paris; he composes *Two Pictures* Op.10.
- 1911 With Kodály and friends, founds the New Hungarian Musical Society, which soon fails; commences editorial work for the Liszt critical edition (to 1917); completes orchestration of his *Two Portraits* Op.5, and composes the opera *Duke Bluebeard's Castle* Op.11, and *Allegro barbaro*.

- 1912 Starts his withdrawal from public musical life, although continues to teach at the Academy; composes his Four Orchestral Pieces Op.12 (orchestrated in 1921).
- 1913 Collects folk music in French north Africa (now Algeria); his first ethnomusicological book, about Romanian folk music from Bihar county, appears through the Romanian Academy in Bucharest.
- 1914 Rejected for military service; he starts to compose his ballet *The Wooden Prince* Op.13.
- 1915 Collects folk music during several visits to Slovak regions; composes many piano works including Sonatina, Romanian Folk Dances, Romanian Christmas Carols (*colinde*).
- 1916 Composes Suite Op.14 for piano, and Five 'Ady' Songs Op.16; completes *The Wooden Prince* (except for some orchestration), Five Songs Op.15, and several Slovak folksong settings.
- 1917 Well-received première of *The Wooden Prince* in Budapest; he completes the Second String Quartet Op.17.
- 1918 Première of *Duke Bluebeard's Castle* (1911) in Budapest; he undertakes final folk-music collecting expedition in Hungary; contracts Spanish influenza; concludes negotiations with Universal Edition, Vienna, to publish his compositions; completes Fifteen Hungarian Peasant Songs and Three Studies Op.18, both for solo piano.
- 1919 Re-emerges into Budapest's concert life; accepts a position on the Music Directorate of the short-lived Communist Republic of Councils; completes initial composition of his pantomime *The Miraculous Mandarin* Op.19 (orchestrated in 1923-4, with revisions to 1931).
- 1920 Starts to re-establish connections with Western Europe cut off by the war; thinks of emigrating; writes of approaching a 'twelve-note' goal in his recent compositional work; composes his piano Improvisations Op.20.
- 1921 Plans international concert tours and writes many articles for foreign journals; completes his study, with Kodály, of 150 Hungarian folksongs from Transylvania (soon published in Budapest); contracts for publication of his Slovak collection (eventually not realized); composes his First Violin Sonata, dispensing with opus numberings from here on.

- 1922 Undertakes highly successful concert tours of Transylvania, Britain, France and Germany; participates in the founding of the International Society for Contemporary Music (ISCM) in Salzburg; composes his Second Violin Sonata.
- 1923 Divorces, and marries Ditta Pásztor (1903–82); tours further as composer–pianist in Western Europe; his volume of Romanian folk music from Máramaros county appears in Munich; he composes orchestral Dance Suite, in a more accessible and tonal style.
- 1924 His most widely known folk-music study, *The Hungarian Folksong*, appears in Budapest (also in Berlin, 1925, and London, 1931); he composes his *Village Scenes*.
- 1925 Continues with European concert tours; his Dance Suite gains much popularity internationally.
- 1926 Completes his important study of Romanian Christmas songs; makes his first radio appearances as a pianist; attends the controversial première of his *The Miraculous Mandarin* (1918–19) in Cologne; composes many works for piano, including the Sonata, *Out of Doors*, Nine Little Piano Pieces and First Piano Concerto, which reflect his growing interest in Baroque stylistic models.
- 1927 Première his First Piano Concerto in Frankfurt am Main; undertakes tour of the United States, to mixed reception; completes his Three Rondos for piano, and Third String Quartet.
- 1928 Makes first commercial gramophone recordings of his own works; composes First and Second Violin Rhapsodies and Fourth String Quartet.
- 1929 Tours the Soviet Union and widely in Western Europe; composes Twenty Hungarian Folksongs.
- 1930 Decides not to perform his own works any more in Budapest (this ban lasts for six years); the first full-length study of his works, by Edwin von der Nüll, appears in Halle; he composes *Cantata profana*, for chorus, male soloists and orchestra.
- 1931 Joins the Permanent Committee for Literature and the Arts of the League of Nations' Commission for Intellectual Cooperation; teaches at an Austro-American summer music school; completes his Second Piano Concerto and Forty-four Duos for violins.

- 1932 Attends a conference on Arabic music in Cairo; moves to his final home in the Buda foothills; composes Székely Folksongs for male chorus.
- 1933 Première his Second Piano Concerto in Frankfurt am Main (his last appearance in Germany).
- 1934 Attends première of his *Cantata profana* in London; negotiates his release from teaching duties at the Budapest Academy of Music and attachment to the folk-music section of the Hungarian Academy of Sciences, where he works until 1940; composes his Fifth String Quartet.
- 1935 Refuses award of the Greguss Prize for his First Suite Op.3; publishes in Vienna, at his own expense, his study of Romanian Christmas songs; composes Twenty-seven Two- and Three-part Choruses, and *From Olden Times*, for male chorus.
- 1936 Presents his inaugural address, about Liszt's music, before the Hungarian Academy of Sciences; visits Turkey to perform, collect folk music and advise on music education; composes the Music for Strings, Percussion and Celesta and arranges his *Petite Suite* for piano.
- 1937 Première in Basle of the Music for Strings, Percussion and Celesta; he forbids relay broadcasts of his concerts over German or Italian radio stations; composes Sonata for Two Pianos and Percussion.
- 1938 Première in Basle of Sonata for Two Pianos and Percussion, with Bartók and his wife as pianists; he starts negotiations with Boosey & Hawkes of London to take over publication of his works from Universal Edition, because of its Nazification; starts to send valuable manuscripts out of Hungary; performs for the last time in Britain; completes the Second Violin Concerto and composes *Contrasts*.
- 1939 Makes final concert tours of France, Switzerland and Italy; formally contracts with Boosey & Hawkes; his mother dies, freeing him to accelerate plans to leave Hungary; he completes his six-volume *Mikrokosmos* collection of graded piano pieces; composes the Divertimento and Sixth String Quartet.
- 1940 Undertakes his second concert tour of the United States and later in the year emigrates there with his wife, settling in New York; receives an honorary doctorate from Columbia University; arranges his Sonata for Two Pianos and Percussion as a concerto.

- 1941 Takes up post as a research fellow working on Serbo-Croatian folk music at Columbia University and gives occasional concerts, many with his wife; arranges his Second Suite Op.4 for two pianos.
- 1942 Experiences depression at dwindling concert, lecturing and publishing opportunities, and onset of illness.
- 1943 Gives his final concert appearance, with his wife, at the American première of the Concerto for Two Pianos, Percussion and Orchestra in New York; takes up a visiting professorship at Harvard University but soon has to relinquish his responsibilities because of ill health; completes his study of Turkish folk music (published in 1976); experiences strain in relations with his wife, leading to their occasional separations; composes Concerto for Orchestra.
- 1944 Completes his study of Serbo-Croatian folksongs (published in 1951); moves into his final New York apartment, after many months of recuperation at health resorts; première in Boston of Concerto for Orchestra; he composes and hears Menuhin première his Sonata for solo violin in New York.
- 1945 Completes his monumental study of Romanian folk music (published in 1967-75); composes his Third Piano Concerto; drafts his Viola Concerto and starts to sketch his Seventh String Quartet; dies of leukaemia in New York on 26 September.

L'altro in musica

La figura di Béla Bartók, per la sua personalità artistica, l'originalità della sua produzione, il suo pensiero, le sue ricerche in ambito etnomusicologico, si stagliano come un momento imprescindibile nel panorama della musica novecentesca. L'originalità è intrinseca alla sua musica, irriducibile alle opposte fazioni di classicisti e progressisti, e neppure collocabile all'interno delle tante correnti e "ismi" nei quali si è soliti catalogare la caleidoscopica vicenda musicale del XX secolo. Oltre che per la sua musica, che resta ovviamente il suo lascito principale, Bartók si impone anche come maestro e pioniere indiscusso per quanto concerne la consapevolezza delle innumerevoli relazioni e dell'indebitamento che la musica d'arte d'Occidente ha nei confronti di altre tradizioni e civiltà musicali, sia extraeuropee, sia continentali. Si può dire anzi che tutta la produzione matura di Bartók, già a partire dal 1906 – anno fatidico nella sua vicenda biografica e artistica – è frutto della sua ricerca nell'ambito di quella musica folklorica che egli chiamava "musica contadina" (*parasztyzene*).

In realtà la consapevolezza dell'esistenza di "altre musiche", popolari o esotiche risale a epoche remote. Le categorie dell'esotismo e del folklorismo, intese come introduzione nel lessico musicale di riferimenti stilistici o citazioni a musiche popolari o di paesi lontani, o addirittura la trascrizione, la riscrittura o la rielaborazione di brani appartenenti a queste tradizioni, costituiscono un filo conduttore della storia della musica occidentale. Fino all'Ottocento la conoscenza delle musiche popolari o esotiche era in gran parte frutto di narrazioni spesso fantasiose o di reinvenzioni molto libere e disinvolte. Per secoli l'altro, l'alterità (*the other, the otherness*, come recita la moderna musicologia anglosassone che a tali questioni ha dedicato sempre molta attenzione) ha abitato l'immaginario musicale d'Occidente racchiuso in una serie di stereotipi ben noti. Nella seconda metà dell'Ottocento, con la nascita della cosiddetta "musicologia comparata" – divenuta poi etnomusicologia – e con il parallelo forte sviluppo delle identità nazionali in musica, questi stereotipi (ritmi, scale, intervalli, formule melodiche, agogica, ecc.) sono stati via via sottoposti a una critica sempre più serrata che ne ha svelato la natura superficiale e spesso mistificante. Si è imposta così, almeno presso alcuni autori e tendenze, una diversa attenzione e una più rigorosa considerazione per quelle culture musicali la cui diversità risiede essenzialmente nel fatto di essere culture di tradizione orale. In etnologia le culture di tradizione orale sono dette anche "non letterate", in quanto non conoscono la scrittura. In ambito musicale la tradizione orale è presente, e spesso tutelata come tradizione garante dei saperi e delle competenze più nobili, antiche e autentiche di una cultura, anche presso civiltà altamente evolute sotto il profilo letterario e artistico, non di rado depositarie di insigni tradizioni ultramillinarie. Basti pensare, per restare alle civiltà del bacino indoeuropeo, alla musica indiana o alla musica araba nelle cui tradizioni musicali classiche non si fa uso di notazione alcuna. Introdotta in epoca moderna sulla scorta dell'influenza occidentale, con lo sviluppo dei media, della discografia e quindi dell'industrializzazione dell'attività musicale, la notazione viene anzi ripudiata dagli artisti e dagli studiosi cultori della classicità in quanto corrottrice della tradizione più autentica.

Per quanto riguarda l'inevitabile deriva mistificante dell'esotismo riportiamo di seguito una pagina del filosofo bulgaro Tzvetan Todorov, uno degli studiosi che hanno maggiormente approfondito le questioni inerenti il rapporto fra culture diverse.

Idéalement, l'exotisme est un relativisme au même titre que le nationalisme, mais de façon symétriquement opposée : dans les deux cas, ce qu'on valorise n'est pas un contenu stable, mais un pays et une culture définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur. C'est le pays auquel j'appartiens qui détient les valeurs les plus hautes, quelles qu'elles soient, affirme le nationaliste ; non, c'est un pays dont la seule caractéristique pertinente

Idealmente, l'esotismo è un relativismo allo stesso titolo del naturalismo, ma in maniera simmetricamente opposta: in entrambi i casi ciò che si valorizza non è un contenuto definito, ma un paese e una cultura definiti esclusivamente in base al loro rapporto con l'osservatore. È il paese cui appartengo a detenere i valori più alti, qualsiasi essi siano, afferma il nazionalista. No, proclama l'esotista, è il paese la cui sola

est qu'il ne soit pas le mien, dit celui qui professe l'exotisme. Il s'agit donc dans les deux cas d'un relativisme rattrapé à la dernière minute par un jugement de valeur (nous sommes mieux que les autres ; les autres sont mieux que nous) [...]

Or la méconnaissance des autres, le refus de les voir tels qu'ils sont peuvent difficilement être assimilés à une valorisation. C'est un compliment bien ambigu que de louer l'autre simplement parce qu'il est différent de moi. La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliabile avec l'éloge des autres ; or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif. [...]

L'interprétation primitiviste de l'exotisme est aussi ancienne que l'histoire elle-même ; mais elle reçoit une formidable impulsion à partir des grands voyages de découverte du XVI^e siècle [...]. En effet, il s'opère presque immédiatement une identification entre les mœurs des sauvages qu'on y observe et celles de nos propres ancêtres ; l'exotisme se fond donc avec un primitivisme qui est aussi bien chronologique. Or, il semble bien que toutes les cultures (à l'exception partielle de la culture européenne moderne) aient voulu valoriser leur propre passé, en y voyant un moment de plénitude et d'harmonie ; le présent est toujours vécu comme une chute. L'idéalisation des sauvages est lancée dès les premières relations de voyage. Plus exactement, les deux premiers auteurs célèbres de relations, Christophe Colomb et Amerigo Vespucci, présentent deux formes bien distinctes et, en quelque sorte, complémentaires de primitivisme. Colomb, à tant d'égards un esprit médiéval, ne valorise pas particulièrement les sauvages, mais croit qu'il va découvrir, quelque part dans le continent sud-américain, le Paradis terrestre lui-même. Amerigo, beaucoup plus homme de la Renaissance, ne prête plus foi à ces superstitions, mais, du coup, il dépeint la vie des Indiens, dans ce même continent sud-américain, comme proche de celle qui devait se dérouler au paradis. [...]¹

caratteristica pertinente è il fatto di non essere il mio. Si tratta dunque in entrambi i casi di un relativismo recuperato con un frettoloso giudizio di valore (noi siamo meglio degli altri vs gli altri sono meglio di noi) [...].

Ebbene, il misconoscimento degli altri, il rifiuto di vederli per ciò che sono difficilmente può essere assimilato a una valorizzazione. È un complimento alquanto ambiguo lodare l'altro solo perché è diverso da me. La conoscenza è incompatibile con l'esotismo, ma il misconoscimento è a sua volta inconciliabile con l'elogio degli altri; ed è precisamente questo ciò che l'esotismo vorrebbe essere: un elogio nel misconoscimento. È questo il suo paradosso costitutivo [...]

L'interpretazione primitivista dell'esotismo è antica quanto la storia; ma essa riceve un formidabile impulso a partire dai grandi viaggi di scoperta del XVI secolo [...]. In effetti, si ha una pressoché immediata identificazione fra i costumi dei selvaggi oggetto di osservazione e quelli dei nostri antenati. L'esotismo si fonde così con un primitivismo squisitamente cronologico. Sembra che tutte le culture (con la parziale eccezione della moderna cultura europea) abbiano voluto valorizzare il proprio passato, individuando in esso un momento di pienezza e d'armonia. Il presente è sempre vissuto come una caduta. L'idealizzazione dei selvaggi si afferma fin dalle prime relazioni di viaggio. Più esattamente, i due primi celebri autori di questi resoconti, Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci, presentano due forme ben distinte, e in qualche misura complementari di primitivismo. Colombo, con la sua mentalità per tanti aspetti medioevale, non valorizza particolarmente i selvaggi, ma si crede in procinto di scoprire, in qualche parte del continente sud-americano, il Paradiso terrestre stesso. Amerigo, ben più uomo del Rinascimento, non presta più fede a queste superstizioni, ma di conseguenza, dipinge la vita degli Indiani, in questo stesso continente sud-americano, come prossima a quella che doveva svolgersi nel paradiso [...] [traduzione nostra]

L'esotismo, proprio in virtù di questa sua natura estremamente generica e largamente fittizia, si sovrappone – se addirittura non coincide – con l'orientalismo che a rigore, identifica quantomeno un'area geografica più definita. A questo proposito merita ricordare quella definizione dell'Andalusia, *al-Andalus*, ossia la regione che sotto la dominazione moresca ha rappresentato forse il culmine di splendore della civiltà europea nel Medioevo, come «l'Oriente più a Occidente che esista».

In termini più specificamente musicali l'esotismo si è largamente fondato sull'utilizzo di tetracordi, ovvero di modi, derivati in buona parte dall'antico sistema greco, formule che da millenni continuano a caratterizzare la musica di tradizione orale del bacino Indoeuropeo, dalla Spagna e dall'Italia meridionale, ai Balcani, al Medio Oriente, alle regioni caucasiche, all'India. D'altronde

¹ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989 (trad. it: *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991)

fu Curt Sachs, pioniere degli studi etnomusicologici, ad affermare che per avere un'idea approssimativa della musica dell'antica Grecia la cosa migliore era ascoltare la musica araba. I modi si caratterizzano per certe successioni intervallari o rapporti intervallari privilegiati. I più diffusi nelle musiche folkloriche e della tradizione orale (per altro in una numerosa gamma di varianti) si possono ricondurre a quelli che secondo una nomenclatura fuorviante affermata in epoca carolingia vengono denominati in Occidente dorico, frigio e lidio, ossia scale diatoniche aventi come fondamentale, rispettivamente, Re, Mi e Fa.

Icone dell'esotismo

La struttura di base convenzionalmente accettata di questi tre modi è la seguente (i numeri riportati sotto ciascun modo indicano l'ampiezza dell'intervallo misurato in semitoni):

The image displays three musical staves, each representing a different mode. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef. Below each staff, there are two boxes representing tetrads. Brackets above the notes indicate the intervals between them, labeled as '4a giusta' (4th just) or '4a aumentata' (4th augmented). Below the notes, numbers indicate the interval size in semitones.

- dorico:** The first tetrad has intervals of 2, 1, and 2 semitones. The second tetrad has intervals of 2, 1, and 2 semitones. Both are labeled '4a giusta' and 'tetr. dorico'.
- frigio:** The first tetrad has intervals of 1, 2, and 2 semitones. The second tetrad has intervals of 1, 2, and 2 semitones. Both are labeled '4a giusta' and 'tetr. frigio'.
- lidio:** The first tetrad has intervals of 2, 2, and 2 semitones. The second tetrad has intervals of 1, 2, and 2 semitones. The first is labeled '4a aumentata' and 'tetr. lidio', while the second is labeled '4a giusta' and 'tetr. ionio (maggiore)'.

I tratti salienti di questi tre modi – nel loro differenziarsi dagli usuali modi maggiore e minore sono facilmente identificati, sfruttati e anche percepiti come altrettante “icone” di esotismo o di orientalismo. Senza entrare in dettagli troppo particolareggiati, diciamo semplicemente che il dorico e il frigio non hanno la sensibile sul VII grado. Il frigio ha invece un inconfondibile semitono fra il primo e il secondo grado. Il tetracordo frigio discendente (nel nostro esempio La-Sol-Fa-Mi) corrisponde di fatto al tradizionale basso di Passacaglia che tuttavia, tonalmente, assegna al La la funzione di tonica e al Mi la funzione di dominante.

Il modo frigio e i suoi corrispondenti sono largamente diffusi nelle musiche tradizionali del Mediterraneo e del vicino Oriente. Particolare diffusione ha la variante “maggiore” del frigio, in cui il III grado aumentato di un semitono forma l'intervallo di 3a maggiore fra I e III e, soprattutto, l'intervallo di 2a aumentata fra II e III grado che è certamente l'intervallo melodico più abitualmente e immediatamente associabile allo stereotipo dell'esotismo. Così alterato il modo frigio corrisponde di fatto al quinto modo di una scala minore armonica (ad es. una scala di Do minore così disposta: G-Ab-B \flat -C-D-Eb-F) e ha numerosi corrispettivi nelle più diverse musiche tradizionali e orientali, dal *maqâm* (parola che solo in parte corrisponde al nostro “modo”) *hijaz* della musica araba (in Turchia *makam hicaz*), ai modi *freygish* o *ahava rabboh* della musica ebraica, fino al modo più caratteristico del flamenco, la cosiddetta *scala gitana spagnola (spanish gypsy scale)*. Questa scala rappresenta senza dubbio lo stilema melodico-armonico più caratteristico di questa ricchissima tradizione zingara dalle remote origini orientali, e non a caso è stata ed è tuttora ampiamente sfruttata nelle innumerevoli imitazioni esotiste o folkloriste. Per inciso,

ricordiamo che in arabo *Hijaz*, oltre che il nome di un *maqâm*, è innanzitutto la denominazione della penisola arabica (l'odierna Arabia Saudita), un dettaglio che in fondo avvalorava la connotazione orientaleggiante di questa famiglia di scale.

Per un confronto si vedano nei materiali integrativi i prospetti di M24 e M33 dove sono riportate svariate denominazioni di questi modi. Fra questi si osservi come la 2a aumentata sia presente anche nel modo ebraico *Misheberakh* la cui sequenza intervallare rimanda tuttavia a un modo dorico con il IV grado alterato a ricreare ancora una volta l'intervallo di 2a aumentata. È per l'appunto a questo tipo di alterazione che si apparenta l'altra tipica scala zingara, la cosiddetta ***hungarian gypsy scale***, ossia il corrispettivo ungherese cioè "zingano" (*cygány*) della scala zingara spagnola.

Nella scala zingara ungherese gli intervalli di 2a aumentata sono addirittura due, posti fra il III-IV grado e fra il VI-VII grado. Si noti la differenza con la scala zingara spagnola: quest'ultima – come il modo frigio – ha il semitono fra I e II grado e manca della sensibile; al contrario la scala ungherese inizia con un intervallo di tono e ha invece la sensibile sul VII grado.

L'antologia audio fornita insieme ai materiali integrativi (cfr. le cartelle "cigány zene", "romanian folk & gypsy", "frigio freygish hijaz etc") presenta vari esempi di musiche tradizionali folkloriche e orientali (flamenco, musica zigana ungherese, musica zingara romena, musica araba e turca, musica yiddish) basate su queste scale, ma anche numerosi esempi di composizioni classiche nelle quali vengono variamente impiegati questi stilemi.

Esempi di scala zingara ungherese si ascoltano in *Tzigane* di Ravel, oppure nelle *Zigeunerweisen* op. 20 di Sarasate. Una tipica imitazione del *maqâm hijaz* (in realtà un modo frigio con la terza maggiore) si ascolta nel celebre *Bacchanale* dal *Samson et Dalila* di Saint-Saëns. Un tipico frigio spagnolo (col terzo grado oscillante fra maggiore e minore) è anche nel *Capriccio Espagnol* [sic] op. 34 di Rimskij-Korsakov. Ma inflessioni tipiche del modo frigio sono già presenti in alcune sonate di Domenico Scarlatti, compositore che trascorse gran parte della sua nella penisola Iberica e la cui musica restituisce non di rado gli umori del folklore locale.

Un'allusione al modo frigio è presente nell'*Andante moderato* della Quarta Sinfonia di Brahms. Sempre Brahms è il Quintetto per clarinetto in *Sib* minore op. 115, il cui *Adagio* ha una sezione centrale (cfr. file audio da 03:00 in avanti) nella quale il clarinetto e il violino dialogano svolgendo una melopea virtuosistica di schietta ispirazione zigana. Più generiche e convenzionali sono le melodie esotiste, infarcite di 2e aumentate che in diversi momenti dell'*Aida* verdiana restituiscono una couleur locale dipinta a tinte vivaci.

Certamente meno eclatante e meno sfruttato nell'esotismo musicale da cartolina è il carattere del modo lidio con la sua 4a aumentata, un modo che tuttavia è assai diffuso nelle musiche folkloriche dell'Europa orientale. A parte quel capolavoro ineguagliabile collocato al centro del Quartetto in *La minore* op. 132 di Beethoven, ossia lo *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* (*Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico*), dove il modo lidio non ha alcuna valenza esotista, ma è lo strumento per creare una sorta di archetipo musicale quasi fuori dal tempo e dalla storia, gli esempi più celebri di utilizzo del modo lidio nella musica dell'Ottocento sono certamente alcune mazurke di Chopin che deliberatamente riprendono questo tratto melodico caratteristico della danza popolare polacca. Un esempio paradigmatico, dove la presenza del tritono si manifesta con ancor maggiore evidenza rispetto alle mazurke, è il giovanile *Rondò "à la Mazur"* in *Fa* maggiore op. 5.

Quell'inestricabile commistione di autentico e di fittizio tipica del folklorismo e dell'esotismo (dove il fittizio tende di norma a prevalere trasformandosi in formula stereotipata e spesso mistificante nel senso di Todorov) entrò in crisi, come si è detto, nella seconda metà dell'Ottocento. È l'epoca delle cosiddette "scuole nazionali" (altra definizione ampiamente fuorviante), un fenomeno che porta alla ribalta e mette in competizione con i tradizionali centri dell'arte musicale europea quelle regioni del Vecchio Continente che avevano sempre svolto la mansione di aree periferiche, dalla Spagna ai paesi scandinavi, alle vaste distese dell'Europa orientale, la Russia su tutte.

Per una più esauriente trattazione di questa decisiva fase storica si rimanda alle pagg. 178-209 di BBD. Qui ci limitiamo a sottolineare il ruolo di autentico precursore svolto dal compositore russo Modest Petrovič Musorgskij nel porre i caratteri della lingua e della musica popolare del proprio paese a fondamento di una musica nazionale, facendo di esse la materia prima per la costruzione di un'alternativa reale all'egemonia del linguaggio e della concezione compositiva europea e, in particolare, tedesca. L'opera di Bartók si colloca idealmente lungo una linea di sviluppo di cui per l'appunto Musorgskij e dopo di lui Leoš Janáček furono gli iniziatori e di cui Bartók rappresenta il coronamento. Di Musorgskij si veda ad esempio *Gde ti zvědočka* (Dove sei stellina?) riprodotta in M25. Si tratta della prima lirica musicata dal compositore russo verosimilmente fra il 1856 e il 1857. La composizione è scritta in Fa# eolio (a differenza del modo dorico formato da due tetracordi dorici, il modo eolio è formato da un tetracordo dorico più un tetracordo frigio). Come si può notare, la melodia vocale applica il profilo modale in modo rigoroso, senza alcun bisogno di introdurre alterazioni ed evitando sistematicamente di intonare la cadenza perfetta V-I, quasi a sottolineare il bisogno di distanziarsi dalle convenzioni tonali a favore di una condotta marcatamente modale. In tutto il brano l'unica cadenza V-I (a parte una fugace successione II-V-I a batt. 17, subito smentita dall'appoggio sul IV grado) è alle batt. 19-20, quando per l'appunto il canto tace.

All'ungarese. L'immagine musicale dell'Ungheria

Nel quadro della musica genericamente ispirata a motivi folklorici o esotici che abbiamo delineato, il richiamo alla musica ungherese ha delle caratteristiche del tutto particolari. Fin dal Medioevo e dal Rinascimento circolano brani e stilemi denominati *ungaresca*, *ballo ongaro*, *all'ungarese*, e caratterizzati da una ritmica molto marcata in tempo binario e con attacco tipicamente tetico, cioè con inizio e accento sul battere del primo movimento. Ne è un esempio questa anonima Ungaresca e Saltarello presente in molte raccolte a stampa del '500 e '600 di cui l'antologia audio riporta due diverse versioni.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is titled 'Ungaresca' and is in G major (one sharp) and 2/2 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a G chord indicated. The second staff is titled 'Saltarello' and is also in G major and 2/2 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a G chord indicated. The third staff is a continuation of the 'Saltarello' piece, showing a different rhythmic pattern and chord changes (G, F, G).

(da: Jakob Paix, *Orgeltabulatur*, 1583)

Nel corso dei secoli successivi si è diffusa quindi una letteratura musicale nella quale lo stile "all'ungarese" corrispondeva a un episodio caratterizzato soprattutto da un rapido e incisivo ritmo tetico. L'antologia audio ne riporta vari esempi di epoca classica fra i quali:

- F.J. Haydn, *Rondò “all’ongarese”* dal Trio in Sol maggiore Hob XV: 25
 F. J. Haydn, *Rondò “all’ungherese”* dal Concerto per pianoforte in Re maggiore Hob XVIII: 11
 L. van Beethoven, *Rondò a capriccio “alla ingharese”* in Sol maggiore op. 129 per pianoforte
 W.A. Mozart, *Allegro* (in La minore) all’interno del finale (*Tempo di menuetto*) del Concerto per violino n. 5 in La maggiore K219 (cfr. file audio a 03:30).
 F. Schubert, *Divertissement à la hongroise* in Sol minore per pianoforte, D.818.

Sempre in epoca classica, di pari passo con la moda delle “turcherie” ampiamente diffusa anche nel teatro d’opera (dall’*Entführung aus dem Serail* di Mozart, all’*Italiana in Algeri* di Rossini) lo stile *ongarese* spesso si confonde e si sovrappone a un’altra connotazione geografica: la “marcia turca” o più genericamente lo stile “alla turca”. Ne è un esempio proprio il celebre *Rondeau* dal già citato Concerto per violino di Mozart. Le ragioni di questa mescolanza di stili sono legate chiaramente alle vicende storiche dell’Ungheria, un’area geografica che in passato era molto più vasta ed etnicamente composita rispetto agli attuali confini del territorio magiaro.² Per secoli l’Ungheria fu in guerra con l’Impero Turco Ottomano e per quasi due secoli, dall’inizio del XVI alla fine del XVII secolo, la regione fu sottoposta al dominio turco, un fattore che ha lasciato sensibili tracce nella cultura e anche nella musica ungherese. Così fortemente legata a vicende belliche, la “musica turca” recepita dai compositori europei ha essenzialmente un carattere militare. Essa consta innanzitutto di un ritmo binario di marcia molto marcato che – come accade per l’appunto nel Concerto di Mozart – spesso si presenta con questa formula:



In materia di musica turca, sempre restando a Mozart, ancor più celebre è il Rondò *Alla turca* della Sonata in La maggiore K331, dove la “turcheria” si concentra soprattutto nel *refrain* in La maggiore. La popolarità di questo brano è superata forse solo dalla musica turca che risuona a batt. 331 del celeberrimo ultimo movimento della Sinfonia n. 9 di Beethoven (*Allegro vivace assai “alla Marcia”*): un ritmo in 6/8 la cui melodia in Sib, affidata a legni (fra i quali spicca l’ottavino) e ottoni, è sostenuta da una nutrita percussione tipica delle bande militari, con gran cassa, piatti, triangolo. È proprio questo l’organico tipico della “musica turca”, inteso a reinventare la sonorità delle bande militari dei Giannizzeri. Da questo punto di vista, una delle pagine in assoluto più rappresentative dello stile turco, ancora di Beethoven, è certamente la *Marcia turca* facente parte delle musiche di scena del dramma *Die Ruinen von Athen* (Le rovine di Atene) di August von Kotzebue, rappresentato a Pest nel 1811. La *Marcia* si basa su un tema dello stesso Beethoven già utilizzato due anni prima per un ciclo di variazioni (Sei variazioni su un tema in Re maggiore op.76).

Circa la ricezione della musica ungherese da parte dei compositori europei si rimanda allo scritto di Janos Kárpáti, *From the Ungaresca to the Allegro barbaro* incluso in BBD.

Qui ci limiteremo a sottolineare come la musica ungherese abbia di fatto alimentato per secoli l’immaginario dei compositori europei in un quadro che richiama alla mente Todorov, quando parla di un “elogio nel misconoscimento”. Ciò che l’Europa infatti conosceva e amava di quella musica

² È bene precisare la distinzione fra i termini *ungherese* e *magiaro* che si incontrano numerose volte anche nei testi raccolti in BBD. *Ungherese* è ciò che nell’opinione corrente viene genericamente ricondotto all’Ungheria a prescindere da questioni di autenticità. Si tenga presente che l’Ungheria ottocentesca comprendeva territori quali la Transilvania, la Slovacchia, parte della Serbia, dell’Ucraina, della Croazia (Fiume, per intenderci, apparteneva al Regno d’Ungheria). *Magiaro* è invece il termine specifico (che spesso assume una connotazione nazionalistica) per indicare invece la regione, la lingua e l’identità ungherese in senso stretto.

era solo in parte definibile “ungherese”. In realtà si trattava di un miscuglio di prassi, identità, tradizioni molteplici il cui fascino emanava in gran parte proprio da questa natura ibrida e multicolore.

Cigány zene. Una tradizione in appalto

Il Settecento e l'Ottocento sono stati secoli cruciali per lo sviluppo della musica popolare in Ungheria, con il sorgere e l'affermarsi di nuove danze, quali il *verbunkos*, la *csárdás* e con l'ampia diffusione della cosiddetta *magyar nóta*, ossia la canzone popolare ungherese.

Tuttavia, come si è detto, l'identità della musica popolare ungherese è rimasta a lungo una categoria largamente sfuggente e ambigua; questo nonostante l'Ottocento ne abbia decretato un successo e una diffusione crescenti, e compositori quali Liszt e Brahms l'abbiano innalzata a livelli di eccellenza artistica.

Alla radice di questa sfuggente identità c'è quel fattore che, ben noto già in precedenza agli studiosi del folklore, è divenuto poi l'asse portante della ricerca di Bartók, ossia la presenza ingombrante e ambivalente (positiva e negativa al tempo stesso) dei musicisti e dei gruppi musicali zingari che per lungo tempo hanno esercitato un autentico monopolio sulla scena della musica popolare ungherese.

Bartók assunse inizialmente una posizione molto dura e di drastica condanna della musica zingara e dei suoi effetti sulla tradizione magiara, al punto da spingere qualche studioso³ a ravvisare un fondo di razzismo nell'atteggiamento del compositore. Gli esordi di Bartók (si pensi al poema sinfonico *Kossuth*) furono in effetti all'insegna di un acceso nazionalismo magiara, ma si trattava di una temperie giovanile legata a molti fattori, non solo nazionalistici, ma certamente connessi anche al mix di entusiasmo e di indignazione che gli derivava dall'esaltante esperienza di quegli anni: la scoperta della musica contadina, una musica ignorata o disprezzata da tutti, ungheresi compresi, e che appariva a Bartók come la vittima di una serie di circostanze che l'avevano addirittura fatta scomparire dalla coscienza nazionale. Una scomparsa di cui oggettivamente i musicisti rom, con le loro applauditissime e popolarissime performances musicali ammirate in patria e all'estero, erano i principali responsabili.

Il *verbunkos*, la danza del “reclutamento” (dal tedesco *Werbung*), già diffusa nel Settecento, le *csárdás* che rappresentavano la filiazione ottocentesca del *verbunkos*, in una veste più urbana e virtuosistica, ma anche il ricco repertorio della canzone, la cosiddetta *magyar nóta*, erano universalmente conosciute grazie alla bravura e all'istrionismo salottiero dei musicisti zingari che da generazioni ne erano gli interpreti acclamati. Al punto che questa musica era ormai di fatto identificata come musica zingara (*cigány zene*), e la musica zingara, a sua volta, era considerata la quintessenza della musica popolare ungherese.

Il *verbunkos* e in seguito la *csárdás* si caratterizzano per una struttura articolata in due sezioni differenziate soprattutto dall'agógica: una sezione lenta (*lassú* o *lassan*), seguita da una sezione veloce (*friss*), forma che, arricchita di figure e ornamentazioni sempre più elaborate, e è poi divenuta uno stilema formale di riferimento, largamente presente anche nelle Rapsodie ungheresi di Liszt. L'esempio che segue (tratto dalla voce *Verbunkos* del *Grove's Dictionary of Music and Musicians*) mostra l'incipit delle due sezioni *Lassú* e *Friss* di un *verbunkos* incluso in una raccolta del 1790.

³ Julie Brown, *Bartók, the Gypsies and the Hybridity in Music*, in Georgina Born e David Hesmondhalgh (a cura di), *Western Music and its Others*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2000

Magyar tántzok klávikordiomra valók [Hungarian dances for clavichord, Vienna 1790]



Nel 1859 Liszt pubblicava *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Gli zingari e la loro musica in Ungheria), un libro nel quale, il più famoso e ammirato ambasciatore della musica ungherese nel mondo, ribadiva con convinzione questa tesi. Ma era un abbaglio clamoroso. I violinisti e i complessi *romungre* (i rom ungheresi) non erano i depositari né i creatori di queste musiche, ma ne erano soltanto i divulgatori, divulgatori abilissimi che con le loro interpretazioni avevano procurato una fama internazionale a questi repertori, ma che al tempo stesso li avevano profondamente trasformati, facendone una musica da concerto concepita principalmente per strappare l'applauso: qualcosa che aveva poco a che fare con i loro caratteri originari.

Per una trattazione più ampia della musica zigana si rimanda ai due articoli di Bálint Sárosi inclusi in BBD. L'antologia audio (cfr. la cartella "cigány zene" all'interno de "IL CONTESTO") contiene vari esempi di *verbunkos*, *csárdás* e *magyar nóta*. Sono inoltre presenti nell'antologia, alla voce "cigány zene", alcuni brani e canzoni popolari menzionati da Bálint Sárosi nei due articoli citati quali *Pacsirta*, *A cigányok sátora*, *Kis kút kerekes kút*, *Lakodalom van a mi utcánkban*.

Quello di Liszt era un doppio fraintendimento: quella musica popolare non era musica zigana, bensì musica composta da autori ungheresi (e non solo) di cui gli zingari erano soltanto interpreti. Interpreti tuttavia che, in virtù della loro esuberanza strumentale e improvvisativa, in buona misura reinventavano ovvero stravolgevano il dettato originario, ad esempio infarcendo le loro versioni di 2e aumentate spesso inesistenti nelle melodie originali.

Ma soprattutto, quella musica non era musica popolare ungherese. Era musica di città, di varia provenienza,⁴ musica di successo, fatta per divertire il pubblico dei locali e dei teatri, talvolta ammaliatrice, altre volte grondante di cattivo gusto. Un repertorio nel quale brani dal carattere popolare stanno fianco a fianco a versioni popolaristiche di autori famosi, da Liszt a Brahms a quel Jenő Hubay che per anni fu alla guida dell'Accademia di Musica di Budapest e che fu l'esponente più in vista di quel tradizionalismo conservatore che osteggiava la tendenza innovatrice di Bartók e Kodály (un'avversione puntualmente ricambiata).

La vera musica popolare giaceva invece ignorata da tutti, a rischio di estinzione, dispersa in campagne e villaggi dove raramente artisti o studiosi si erano avventurati; contrade nelle quali tutti pensavano non ci fosse nulla di buono da scoprire, niente di musicalmente interessante.

Bartók e gli zingari

Negli anni della maturità Bartók rivalutò ampiamente la *cigány zene*, cioè la musica dei *romungre*, i rom ungheresi, ma all'inizio delle sue esplorazioni il ruolo degli zingari gli dovette apparire simile a quello di usurpatori che avevano cancellato e stravolto la tradizione più vera e indifesa. Si comprendono così le ragioni di una presa di posizione iniziale fu così drasticamente critica. Il

⁴ Basti pensare alla *Csárdás di Monti*, la *csárdás* forse più famosa di tutte, composta verso il 1903 dal compositore e direttore d'orchestra napoletano Vittorio Monti.

Bartók della maturità – oltre che nell’articolo *Race Purity in Music* pubblicato in piena guerra nel 1942 e poi nel 1944 (cfr. la traduzione italiana alle pagg. 26-27 di BBD) – esprime le sue convinzioni in una celebre lettera inviata nel 1931 al folklorista rumeno Octavian Beu:

Io ritengo di essere un compositore ungherese. Sulla base di quei miei lavori originali nei quali impiego melodie di propria invenzione rimodellate o rivissute su musiche popolari rumene, posso essere qualificato come «compositorul român» tanto poco quanto Brahms, Schubert e Debussy possono essere chiamati compositori ungheresi o spagnuoli in base alle loro composizioni in cui impiegano un materiale tematico rivissuto su musiche ungheresi o spagnuole.

[...]

In fondo la mia attività compositiva, appunto perché scaturita da tale triplice fonte (ungherese, rumena e slovacca), può essere considerata come incarnazione di quell’idea di integrazione che oggi in Ungheria viene messa tanto in rilievo.

[...]

La mia vera idea, della quale sono perfettamente consapevole da quando mi sento compositore, è l’affratellamento dei popoli, l’affratellamento ad onta di tutte le guerre e tutti i contrasti. Fin dove le mie forze me lo permettono, io cerco di servire questa idea con la mia musica; perciò non mi sottraggo ad alcun influsso, provenga esso da fonte slovacca, rumena, araba o qualsiasi altra. Basta che la fonte sia pura, fresca e sana.

(tratto da Bartók 1969, p. 239)

La concezione solidaristica di Bartók e l’aspirazione a un’integrazione fra culture diverse è espressa con convinzione, tuttavia nella frase conclusiva del passo riportato, Bartók parla di una fonte “pura, fresca e sana”. Naturalmente quell’aggettivo “sana” può sollevare obiezioni di varia natura sul senso della sua affermazione, nella quale effettivamente si potrebbe leggere un’implicazione di natura razziale – come se Bartók lasciasse emergere qui un distinguo fra popolazioni “sane” e “corrotte”. Molto più verosimilmente il concetto di “fonte sana” in Bartók si riferisce però non a popolazioni o gruppi etnici, ma a repertori e a tradizioni che non siano stati corrotti da influenze e manipolazioni di varia natura, sia a fini commerciali, sia a fini di “nobilitazione artistica”. Com’è noto, Bartók detestava tanto la musica folklorica adattata e armonizzata alla maniera colta,⁵ sia le varie manifestazioni della musica commerciale o di intrattenimento, dallo *schrammel* (un genere di musica leggera in voga a Vienna nei primi decenni del xx secolo) al jazz e, naturalmente, alle “ziganerie” più corrive.

Sono numerosi gli scritti nei quali Bartók affronta le intricate questioni dei rapporti fra la musica zigana e la musica autenticamente folklorica. Sotto questo aspetto *Musica zigana? Musica ungherese?* (Bartók 1955; cfr BBD, pagg. 43 sgg), è uno dei testi più importanti. Bartók si sforza di “alleggerire” la posizione di Liszt difendendolo da chi lo accusava di essersi ingannato. Liszt, afferma Bartók, aveva semplicemente sposato una tesi che tutti, anche gli studiosi, condividevano. Una tesi falsa, ma tutti erano stati tratti in inganno, compresi gli stessi critici di Liszt.

Agli occhi di Bartók la musica zigana appare come un prodotto deterioro anche per il fatto che gli zingari suonano indistintamente qualsiasi genere di musica e il loro unico fine è di soddisfare il gusto del pubblico, un gusto che non di rado è decisamente di infimo livello.

Dalle ricerche degli studiosi è giunta secondo Bartók la dimostrazione che la musica contadina è molto superiore per valore e ricchezza alla musica zigana. Mentre il repertorio della musica zigana viene stimato in circa 1.500 brani, della musica contadina si conoscono ben 10.000 melodie.

⁵ Per Bartók “colto” non vuol dire “d’arte” bensì “letterato”, cioè che conosce la notazione e l’armonia.

Bartók protesta per gli attacchi calunniosi nei confronti degli studiosi che si sono dedicati alla raccolta della musica contadina e che, così facendo, hanno svelato la pochezza e l'artificiosità di quel repertorio zingano che presso gli ambienti più reazionari e nazionalisti viene esaltato come musica di valore, rappresentativa dell'identità nazionale magiara.

Esempio tipico delle disastrose conseguenze di queste posizioni nazionaliste è, secondo Bartók, il libro di Heinrich Möller, *Ungarische Volkslieder* (Schott, 1929), una raccolta con pretese di scientificità che accoglie 44 brani male assortiti, largamente corrotti, scarsamente rappresentativi dell'autentica musica popolare e, per di più, pieni di errori madornali.

Bartók passa in rassegna alcuni brani fra i quali *Bakony erdő gyászban van* (cfr. antologia audio in "cigány zene") trascritto con numerosi errori. Fra questi una 2a aumentata che non figura in nessuna delle 19 varianti conosciute di questo brano. L'introduzione di questa 2a aumentata secondo Bartók dipende verosimilmente dal fascino del sapore zingano che questo intervallo produce, un sapore alquanto fittizio ma che porta acqua alla vecchia e indifendibile tesi, tanto cara agli ambienti politicamente reazionari, dell'identità fra musica zingana e folklore ungherese. In realtà è fuorviante. Per Bartók l'interpretazione zingana distrugge l'originaria unità di musica e parola trasformando i canti in musica strumentale. Così come c'è una musica contadina ignorata, c'è anche una musica autenticamente zingara. Ma essa non è la musica strumentale dei *Romungre*, bensì è la musica dei *Vlach*, i Rom che vivono nella regione della Valacchia. Si tratta di una musica vocale, in lingua *romani*, che non ha nessuna circolazione. Essa infatti viene cantata unicamente nei villaggi transilvani della Valacchia e, osserva Bartók, non presenta traccia di 2a aumentata.

Oltretutto è sbagliato, secondo Bartók, identificare il sapore zingano con la 2a aumentata: questo intervallo non è affatto una specialità zingara, ma essendo largamente diffuso in Oriente e nei Balcani, è molto probabile i Rom l'abbiano desunto dalla musica turca con la quale hanno avuto un lungo contatto.

Bartók va in campagna.

Senza soffermarci sui dati biografici del compositore e sulle vicende della sua produzione musicale giovanile, per i quali rimandiamo all'Autobiografia (pp. 6-9 di BBD) e alla cronologia riportata all'inizio di queste pagine, ai nostri fini ci preme concentrarci sul momento che segna una svolta decisa nella vita, nella carriera e nell'arte di Bartók, vale a dire il periodo fra il 1905 e il 1906, quando il compositore stringe amicizia con Zoltan Kodály, giovane compositore, suo collega di studi in Accademia, ma iscritto anche all'Università di Budapest dove stava completando una tesi di dottorato sul folklore dedicata alle strutture strofiche dei canti contadini ungheresi. È proprio Kodály che spinge Bartók a seguirlo sulla strada degli studi etnomusicologici e della ricerca sul campo. Oltre a una fraterna amicizia, fra i due si stabilisce un rapporto strettissimo di collaborazione che si tradurrà in una produzione scientifica vastissima e di enorme valore nel campo dell'etnomusicologia. In collaborazione con Kodály, dal 1906, Bartók inizierà anch'egli le sue campagne estive di ricerca che dureranno ininterrottamente fino al 1918 che lo porteranno a esplorare palmo a palmo un territorio vastissimo (cfr M21 e M22). Armato di fonografo (Cfr. M23), apparecchio ancora rudimentale ma rivoluzionario dal punto di vista del metodo scientifico, Bartók raccoglierà e trascriverà con estrema cura molte migliaia di canti e musiche, un corpus monumentale la cui pubblicazione secondo criteri rigorosamente filologici e scientifici è tuttora in corso.

Sulla strada della scoperta del folklore autentico c'è tuttavia un episodio antecedente che assume quasi un valore di premonizione. Nell'estate del 1904, mentre trascorreva un periodo di vacanza a Gerlice Puszta (l'odierna Košice in Slovacchia), Bartók conobbe una ragazza di origine *székely* (i *székely* sono comunità di lingua ungherese residenti in Transilvania, Romania), Lili Dosa, dalla quale sentì cantare alcune melodie tradizionali. Bartók trascrisse alcune di queste melodie fra le

quali una in particolare, *Piros alma leesett a sárba* (La mela rossa è caduta nel fango; cfr. antologia audio; per il testo cfr. M17), gli rimase impressa tanto da realizzarne un accompagnamento pianistico che fu pubblicato subito dopo, nel 1905, su una rivista. *Piros alma* divenne così la prima melodia folklorica pubblicata da Bartók.

Tempo giusto IV. Kibéd (Maros-Torda), Lidi Dósa (18), 1904

Fi - ros al ma le - e sett a sár ba,
 Ki fel - ve - szí, nera ve - szí hi - á ba
 ki fel - ve - szí, nera ve - szí hi - á - ba

Come è noto, gran parte degli scritti di Bartók sono dedicati a sottolineare il valore anche artistico della musica popolare e l'importanza di essa per lo sviluppo dell'arte musicale "colta".⁶ Le sue affermazioni in proposito sono nettissime. Per Bartók «saper trattare le melodie popolari è uno dei lavori più difficili che esistano» (*L'importanza della musica popolare*, BBD, p.28).

Principio cardine è l'idea che la musica popolare è depositaria di grandi valori musicali.

In *The Folk Songs of Hungary*, pubblicato dalla rivista "Pro Musica" nel 1928 (cfr. *La musica popolare e la nuova musica in Ungheria*, BBD pp. 77) si afferma (I passi in corsivo sono stati ritradotti dall'originale in lingua inglese essendo la versione italiana era insoddisfacente):

Io sono convinto che ognuna delle nostre melodie popolari, popolari nel senso stretto della parola, sia un vero modello della più alta perfezione artistica. Nel campo delle forme semplici ritengo quelle melodie, senz'altro dei capolavori, esattamente come nel campo delle forme complesse lo sono una fuga di Bach o una sonata di Mozart. *Le melodie di questo tipo sono l'esemplare manifestazione di un pensiero musicale al massimo grado concepibile di concisione formale, depurata da ogni elemento superfluo.* Certo è proprio da questa loro severa concisione e dalla loro insolita maniera espressiva che scaturisce la scarsa attrattiva di queste melodie per la media dei musicisti o dei musicofili.

In un altro scritto del 1931 il concetto viene ribadito in termini altrettanto perentori:

Questo tipo di musica, infatti, è certamente, dal punto di vista formale, quanto di più perfetto possa esistere. Ha poi una enorme forza espressiva, ed è nello stesso tempo priva di qualsiasi sentimentalismo come di ogni inutile orpello. (*L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna*, BBD p. 30)

Quel che a cuore a Bartók è però andare a fondo delle possibili implicazioni compositive derivanti dalla conoscenza e dall'assimilazione della musica popolare:

Anzitutto si può usare la melodia contadina senza portarle alcuna modifica oppure variandola lievemente, limitandosi ad aggiungere un accompagnamento o, secondo l'occasione, racchiudendola fra un preludio e un postludio. Questo procedimento ha senza dubbio qualche analogia con il metodo impiegato da Bach nella elaborazione dei corali. ecc (*Ibid*, p. 31)

Questo trattamento secondo Bartók è come incastonare un gioiello sulla sua montatura («mint a drágakövet a foglalatába») per valorizzarne la bellezza.

⁶ L'unica raccolta in lingua italiana è Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Einaudi, 1955, successivamente ristampata da Boringhieri. È una raccolta molto incompleta nella quale parecchi scritti hanno subito tagli, eliminazione di esempi musicali, ecc. e la cui traduzione è talvolta insoddisfacente. In lingua inglese la raccolta più ampia disponibile è Béla Bartók, *Essays* a cura di Benjamin Suchoff, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1976.

Da un punto di vista compositivo ci sono due possibilità: 1) che la melodia sia l'assoluta protagonista entro una cornice di puro supporto; 2) che la melodia sia inserita come elemento di un contesto più elaborato. Il ragionamento di Bartók potrebbe essere schematizzato in questo modo:

1) preludio - melodia - postludio; 2) preludio - melodia - postludio

In una conferenza tenuta al Music Department della Columbia University, 1941 o 1942, che non figura nell'edizione italiana degli Scritti sulla musica popolare e pertanto non compare in BBD, Bartók affronta nuovamente la questione e, per quanto riguarda la rielaborazione compositiva della musica popolare, distingue tre possibili "categorie" (la traduzione è nostra):⁷

Se leggete un qualsiasi articolo sulla nuova musica ungherese, quasi sempre vedrete che si farà riferimento all'influenza della musica folklorica su di essa. È certamente vero, ma la cosa più importante da chiedersi è questa: in che modo si esercita questa influenza? Riguardo a ciò, per prima cosa devo dire che la questione non è prendere semplicemente delle melodie folkloriche del nostro paese e inserirle nelle nostre composizioni. Se così fosse stato, ne sarebbe risultato un procedimento superficiale da cui, tutt'al più, si sarebbe prodotto uno stile più o meno incoerente.

La questione importante era invece acquisire il linguaggio musicale dei nostri contadini come un bambino apprende la lingua materna, e, una volta in possesso di questa lingua madre musicale, impiegarla nelle nostre composizioni come un mezzo espressivo naturale e, per così dire, inconscio (p. 348).

Quanto alle trascrizioni della musica folklorica, ho poche osservazioni da fare. Approssimativamente esse si possono dividere in tre categorie.

La prima di queste categorie è rappresentata da quelle trascrizioni nelle quali la melodia folklorica è la parte più importante dell'opera. L'aggiunta di un accompagnamento e di un eventuale preludio o postludio, è da considerarsi niente più che la montatura di un gioiello [*the mounting of a jewel*].

La seconda categoria è quella delle trascrizioni nelle quali l'importanza delle melodie impiegate e delle parti aggiunte è all'incirca la stessa.

Nella terza categoria il trattamento compositivo aggiunto raggiunge l'importanza di una creazione originale, e la melodia folklorica utilizzata deve essere intesa come una sorta di motto. (pp.351-52)

Nell'antologia audio sono presenti numerosi brani riferibili a queste tre "categorie".

Esempi della prima di queste categorie (cioè al gioiello incastonato nella sua montatura) sono soprattutto le prime raccolte di melodie contadine con accompagnamento di pianoforte, in particolare la raccolta le due raccolte di *Magyar népdalok* (canzoni popolari ungheresi) pubblicate entrambe nel 1906 (BB.42 e BB.43), oppure la raccolta di *Otto canzoni popolari ungheresi* BB.47 pubblicata nel 1917. Stesso discorso vale anche, complessivamente, per la raccolta dei *44 Duetti* per due violini BB.104 pubblicati nel 1931.

Nota Bene: dei brani contrassegnati con l'asterisco è possibile ascoltare la registrazione fonografica originale, inclusi nell'antologia audio alla cartella "field recordings".

Esempi della "prima categoria":

Magyar népdalok (BB.42)

(cfr la cartella: "Vocal works/Magyar népdalok" dell'antologia audio)

n. 1 *Elindultam szép hazámbul* *

n. 2 *Által mennék* *

⁷ Béla Bartók, *The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music*, in Béla Bartók, *Essays, cit.*, pp. 348-353.

- n. 4 *A gyulai kert alatt* *
- n. 6 *Ablakomba, ablakomba* *

n. 10 delle *Magyar népdalok* BB.43: *Kis kece lányom* *
(cfr. file audio: hungarian folksong bb43 n.10)

La melodia viene ripresa nel n. 17 del primo volume della raccolta pianistica *For Children* (cfr. file audio nella cartella “Piano works”)

n. 1 delle *Otto canzoni popolari* BB.47: *Fekete föld* * (Nera è la terra)
(cfr. file audio: hungarian folksong bb47 n.1)

n. 4 (*Grave*) delle *14 Bagatelle* per pianoforte *

n. 1 delle *Danze popolari rumene* per pianoforte BB.68 *

dai 44 Duetti per due violini: n. 14 * e n 44 * (cfr cartella “44 Duetti”)

Quali esempi della “seconda categoria” – in cui cioè l’importanza delle melodie impiegate e delle parti aggiunte “è all’incirca la stessa” – dalla raccolta delle 20 *Canzoni popolari ungheresi* BB.98 del 1929 si possono ascoltare:

n. 1: (*A tömlöcben*, In prigione) *

n. 2: (*Régi keserves*, Lamento antico) *

(cfr files audio: hungarian folksong bb98 n.1 e hungarian folksong bb98 n.2)

Per la “terza categoria” – in cui cioè la rielaborazione ha un carattere di originalità, mentre la melodia folklorica è usata come motto o citazione – ci si può riferire ai seguenti esempi, tutti presenti nell’antologia audio

n. 3 delle 8 *Improvvisazioni su canti contadini ungheresi* per pianoforte *

n. 5 delle 14 *Bagatelle* per pianoforte *

Rapsodia n. 1 per violino e pianoforte *

In cerca della lingua madre

Il diretto utilizzo di musica folklorica (trascrizione, rielaborazione o citazione), è tuttavia solo un aspetto di un rapporto molto più sfaccettato e complesso, che può spingersi fino all’assimilazione profonda da parte del compositore della natura stessa del linguaggio popolare come fosse la propria lingua madre. A questo proposito, ne *L’importanza della musica popolare* (1931) Bartók sottolinea fortemente il suo dissenso rispetto all’idea affermatasi nel XIX secolo che la musica abbia un valore d’arte solo se costruita su temi originali:

In realtà il materiale tematico musicale è l’equivalente della trama nell’opera letteraria. Ma nella musica, come nella letteratura, nella scultura e nella pittura, non è affatto importante sapere e conoscere l’origine del soggetto o del tema, bensì piuttosto vedere come quella materia è stata trattata. In questo c o m e, appunto, sta tutta la preparazione, la forza espressiva, la capacità di costruire, la personalità dell’artista insomma. [...] Ogni artista, infatti, ha il diritto di radicarsi in un’arte precedente, anzi non solo ne ha il diritto, ma addirittura ha il dovere di farlo. [...]

La mentalità di attribuire importanza determinante all’invenzione dei temi, a dire il vero, risale soltanto al secolo XIX, ed è un particolare frutto del romanticismo che apprezzava esclusivamente le manifestazioni personali. (BBD, p. 29)

La questione viene ripresa in uno scritto immediatamente successivo, *L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna* (1931), in cui Bartók prende in esame altri due ulteriori modalità con cui la musica folklorica, al di là di citazioni o rielaborazioni, può influenzare l'arte del comporre.

«Un altro caso in cui si può parlare di influenza della musica contadina – scrive Bartók – si ha quando il compositore se ne serve non già testualmente, ma inventando egli stesso l'imitazione di una melodia popolare». (BBD, p. 32). Questa prima possibilità offre lo spunto a Bartók per rimarcare alcune questioni che gli stanno particolarmente a cuore. Per il compositore ungherese infatti tra l'inventare e il rielaborare un canto preesistente «non vi è in realtà nessuna differenza sostanziale». A questo proposito Bartók tira in ballo Stravinsky, sempre alquanto restio ad ammettere il proprio rapporto con la musica folklorica:

Stravinsky ad esempio non indica le fonti dei suoi temi, cioè non informa mai nel titolo della composizione, e tanto meno si preoccupa di spiegare se i temi sono presi dalla musica popolare o se invece sono di sua invenzione [...] Ma è certo che egli agisce di proposito, in quanto vuole dimostrare e affermare che è assolutamente indifferente se il compositore si sia valso di temi propri o altrui [...] Questo modo di pensare, ha del resto un antenato nella tesi di Molière per difendersi dall'accusa di plagio: «je prends mon bien où je le trouve» [...]. (BBD, pp. 32-33)

Qui, come altrove nei suoi scritti, Bartók si sofferma sulle questioni dell'originalità e del “plagio” in pagine che, è quasi superfluo sottolinearlo, sono di estrema attualità in un'epoca come la nostra che ha visto salire alla ribalta la cosiddetta “arte plagiaria” un concetto che non è il caso di approfondire in questa sede, ma che racchiude forse la quintessenza di un'altra controversa categoria quale il *postmoderno*.

Fra i tanti possibili esempi di invenzione o di imitazione di melodie e stilemi popolari rintracciabili nella produzione di Bartók, eccone alcuni particolarmente interessanti:

n. 5 dei *Dieci pezzi facili* per pianoforte: *Serata dai székely* (cfr. file audio)

NB. Il tema B del brano (*Vivo, non rubato*) presenta il tipico ritmo puntato ungherese breve–lunga con accento sulla breve (analogo al ritmo lombardo) e il pattern *long–short–short–long* (vedi partitura), stilemi di cui Bartók tratta nell'ultima delle *Harvard Lectures* (cfr. BBD, p. 135 sgg).

Tancsvit (Suite di danze BB.86, 1923): in particolare l'imitazione dello stile popolare concerne il Ritornello, la cui prima apparizione è riprodotta nell'esempio sottostante (il tema è racchiuso fra due parentesi quadre; cfr. file audio Dance suite – track n. 1, da 02:42).

Tancsvit, I, batt. 118-132

The image shows a musical score for the first system of 'Tancsvit, I, batt. 118-132'. It consists of two staves: a bass staff on top and a treble staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a piano introduction marked 'ritard.', 'a tempo', and 'rall.'. The main section is marked 'Ritornello Tranquillo, ♩ = 104' and 'Allegretto, ♩ = 78'. The piano part includes 'p dolce' and 'mp espr.' markings. The melody is marked with 'ritard.' and 'poco rit.'. Two blue boxes highlight specific rhythmic patterns in the melody.

A proposito di questo tema nel 1931 Bartók osservava compiaciuto: «Il tema del ritornello è un'imitazione così fedele di un certo tipo di melodie folkloriche ungheresi che la sua origine trarrebbe in inganno anche il più esperto degli studiosi di folklore musicale» (cit. in Gillies 1993, p. 489). Tuttavia, sempre secondo Bartók, l'intera composizione vuole essere un'esplicita reinvenzione di caratteri folklorici (si veda a questo proposito quanto detto nella terza delle *Harvard Lectures* a proposito del tema del primo movimento; cfr. e BBD, p. 133). La *Suite di danze* fu commissionata a Bartók per il 50° dell'unificazione delle città di Buda e Pest e venne presentata in concerto insieme allo *Psalmus Hungaricus* di Kodály.

Altro esempio notevole di stilizzata reinvenzione di uno stilema popolare è il tema di apertura del finale della Sonata per violino e pianoforte n. 1. Interessante può essere il confronto con i temi di origine popolare presenti nel secondo movimento (*Friss*) della Rapsodia n. 1. (cfr. in “field recordings” le quattro registrazioni fonografiche delle melodie utilizzate in questo brano).

Per un ulteriore confronto si ascolti anche l'estratto da *Rind de Hore* (nella cartella “romanian folk & gypsy”, cfr. il file “taraf de haidouks - rind de hore extr”), registrato dal vivo dal gruppo zingaro rumeno Taraf de Haidouks.

L'ultima e idealmente più elevata modalità con cui la musica contadina può operare il suo influsso sulla musica d'arte viene descritto da Bartók con queste parole:

C'è ancora un terzo modo in cui l'influsso della musica contadina può manifestarsi nell'opera di un compositore. Nella sua musica non si troveranno né melodie contadine né imitazioni di esse, ma ciononostante essa sarà pervasa dall'atmosfera della musica contadina. In questo caso possiamo dire che egli ha completamente assorbito l'idioma della musica contadina al punto che essa è diventata la sua lingua madre. Egli la padroneggia completamente, come il poeta padroneggia la sua lingua madre. (il passo si trova in BBD, pag. 33, ma qui si è provveduto a ritradurlo dall'inglese; cfr. Bartók 1976, pp. 343–44)

Elencare esempi relativi a questa terza e ultima forma di sincretismo fra musica d'arte e tradizione popolare è impossibile, per la semplice ragione che essa è la cifra e la ragion d'essere dell'opera di Bartók nel suo complesso. Tuttavia c'è una pagina nella quale questa unione profonda di intenti si realizza nel modo più esemplare con esiti straordinari. Si tratta della *Cantata profana* “*A kilenc csodaszarvas*” (I nove cervi fatati) che rappresenta uno dei vertici assoluti dell'arte di Bartók, sia dal punto di vista della sua interiorizzazione del popolare, sia dal punto di vista di una più generale concezione dell'arte e anche della vita. Bence Szabolcsi, uno dei massimi studiosi dell'opera di Bartók, riferisce di aver sentito il compositore pronunciare queste parole: «la *Cantata profana* è l'espressione del mio credo più profondo» (cit. in Gillies 1993, p. 430).

È pressoché impossibile sintetizzare in poche parole i risultati delle instancabili ricerche di Bartók intorno alla musica popolare ungherese. Alcuni dati essenziali ci vengono forniti dal compositore stesso. Dal 1906 al 1918 l'insieme dei materiali raccolti e catalogati da Bartók e Kodály e di alcuni loro collaboratori, ammonta svariate migliaia di trascrizioni e registrazioni, come si vede nella tabella seguente (cfr. BBD, p. 36):

	melodie magiare	melodie slovacche	melodie romene	altre
trascrizioni	8000	2800	3500	150
registrazioni (depositate presso l'Istituto di Etnografia del Museo Naz.)	1132	161	794	30
registrazioni private	1000	250	400	---

Per quanto riguarda le caratteristiche delle melodie nel loro insieme, Bartók le raggruppa in tre grandi classi in base alla loro datazione. Le melodie antiche corrispondono a circa il 9% del totale, mentre le melodie recenti sono pari a circa il 30%. La maggior parte delle melodie raccolte va però

collocata in un terzo gruppo, pari a circa il 60% del totale, trattandosi di materiale non classificabile in modo univoco, in quanto presenta caratteri sia antichi sia recenti.

I caratteri salienti del *corpus* ungherese più antico si possono riassumere come segue:

- melodie basate su scale pentatoniche anemitoniche
- profilo melodico discendente
- strutture strofiche “non architettoniche” (cioè non articolate in sezioni chiaramente differenziate)
- strofe di quattro versi col medesimo numero di sillabe
- ritmo libero del tipo “parlando–rubato”

(fra i vari esempi di melodie vocali incluse nell’antologia audio sono di questo tipo le melodie della raccolta BB.47 nn. 1, 2 e BB.98 n. 1)

Fra i tratti più caratteristici delle melodie di epoca recente, Bartók indica un ritmo che egli definisce *puntato* “*adattabile*”, e una struttura strofica nella quale i 4 versi della melodia sono disposti secondo un’architettura del tipo A-A-B-A, A-B-B-A, ecc.).

Un chiaro esempio di melodia recente è la n. 18 delle 20 Canzoni popolari ungheresi BB.98 Oltre al file audio (Vocal works / hungarian folksong bb98 n.18), si osservi nei materiali integrativi la trascrizione della melodia folklorica riportata in M31, al n.255. La melodia si svolge con regolare ritmo binario con alcune tipiche figurazioni puntate, e si articola in 4 sezioni ciascuna corrispondente a un verso, secondo una struttura A-A’-B-A’.

Nelle melodie più recenti è più raro incontrare quel carattere pentatonico che per Bartók riveste un particolare interesse, vuoi per la sua origine arcaica, vuoi perché rappresenta un sistema decisamente “altro” rispetto al sistema tonale.

Bartók sottolinea ad esempio il fatto che l’armonia basata sulla scala pentatonica anemitonica si incentra sui gradi corrispondenti al I–III–IV–V–VII del nostro sistema tonale, mentre i gradi II e VI compaiono solo a volte, generalmente di passaggio. Fondamentale inoltre è il fatto che nel sistema pentatonico non si incontra la cadenza di dominante, mentre l’intervallo di 7a va considerato consonante (BBD, p. 39).

Lezioni americane

Le lezioni tenute nel 1943 alla Harvard University rappresentano uno dei momenti più densi e suggestivi del pensiero musicale di Bartók, sia per quanto concerne la sua collocazione nel panorama musicale del suo tempo, sia in relazione alla prediletta musica folklorica.

Il testo integrale delle *Harvard Lectures* è incluso in BBD e non sarà il caso di riassumerne qui i contenuti. Ci limiteremo pertanto a fornire qualche utile riferimento ai files audio relativi a queste lezioni che comprendono la quasi totalità degli esempi in esse proposti.

Prima conferenza

In relazione alla musica microtonale di Alois Haba, si ascoltino i due brani di Alois Haba inclusi nella cartella “IL CONTESTO/classical”.

Seconda conferenza

	titolo del brano	posizione e denominazione del file	crono
Es. 2	<i>Barbablù</i> (in ungherese)	bartok - barbablu 03 jaj! - mit látsz (1. ajtó door 1):	01:26
Es. 5	Sonata per pianoforte, III	Piano sonata - Kocsis - III. Allegro molto	01:22

Es. 6	<i>Mikrokosmos</i> , IV, n. 108, <i>Wrestling</i>	mikrokosmos iv 108 - wrestling	
Es. 7	Sei <i>Danze popolari rumene</i> per pf, n. 1	17 - 6 Roumanian Folk Dances, Sz.56 I. Stick Dance	
Es. 8	<i>14 Bagatelle</i> per pf, n. 7	07 - 14 Bagatelles, Sz.38 (Op.6) VII. Allegretto molto capriccioso	00:26 (batt. 24-29)
Es. 9	Kodály, <i>Psalmus Hungaricus</i> , I	classical / Kodály - Psalmus hungaricus (DNSO, Mackerras)	01:00
Es. 10	Otto canzoni pop. ungh. BB.47, n. 5: <i>Ha kimegyek</i>	Vocal works / hungarian folksong bb47 n.5	
Es. 11	melodie algerine a gamma stretta	IL CONTESTO / algeria - cheika zohra rilizania - ya khouya aaoued el khber algeria - cheikh hamada - yaben sidi algeria - cheikha rimitti - nouar nouar	
Es. 12	Otto improvvisazioni per pf op. 20, n. 8	Track 15	

Terza conferenza

	titolo del brano	posizione e denominazione del file	crono
Es. 13	melodie cromatiche algerine	cfr Seconda conferenza, Es. 11	
Es. 14	esempi di polifonie balcaniche a intervalli ravvicinati (Bulgaria; cfr. nei materiali integrativi "M30 polifonie balcaniche")	IL CONTESTO / mystere des voix bulgares vol 4-11 Ghel Moma mystere des voix bulgares vol 4-19 Authentic Shope Duet mystere des voix bulgares vol 4-20 Dyulmano, Dyulbero	
Es. 15	<i>Suite di danze</i> , I	Dance suite / Track No01	
Es. 16	Quartetto per archi n. 4, II	String Quartet No. 4 (Sz 91) II. Prestissimo, con sordino	00:35
Es. 17	<i>Musica per archi percussioni e celesta</i> , I	musica x archi percuss e celesta 01	01:14
Es. 18	<i>Mikrokosmos</i> , II, 64, <i>Line and Point</i>	mikrokosmos ii 64 - Line and Point (Version A & B)	a) inizio b) 00:33

Per quanto riguarda cromatismi e altri stilemi di matrice araba riscontrabili nelle composizioni di Bartók, merita segnalare che Janos Kárpáti (Kárpáti 1994, p.99) indica in particolare pagine quali:

Quartetto per archi n. 2, II movimento
Suite per pf, op. 14, III movimento

Quartetto per archi n. 4, II e IV movimento;
Suite di danze, II movimento.

Quarta conferenza

	titolo del brano	posizione e denominazione del file	crono
Es. 19	Brahms, <i>13 Variazioni su una melodia ungherese</i> in Re maggiore, op. 21, n.2	brahms - variations on a hungarian song in d major op 21 no 2 (vasary)	
Es. 20	Brahms, <i>Danza ungherese n.1</i>	brahms - Hungarian Dance no. 1	
Es. 21	<i>Vékony cérna kemény mag</i>	field recordings / vékony cérna - harvard lecture ex 21	
Es. 22	<i>Barbablù</i> (in ungherese)	barbablu 05 Ó be sok kincs (3. ajtó door 3) [bb 62]	00:22
Es. 23	<i>Suite di danze</i> , IV	Dance suite / Track No04	01:29
Es. 24	<i>Rakoczi indulo</i> ; Berlioz, <i>La damnation de Faust</i>	cigány zene / rakoczi indulo - tukros ensemble - the rough guide to hungarian music classical / Berlioz - Le Damnation De Faust, Op. 24_ Rakoczy	00:18 00:27
Es. 25	<i>Kossuth</i> , poema sinfonico	Track 01	
Es. 26	<i>Viragos kenderem</i>	field recordings / viragos kenderem - harvard lectures ex 26	
Es. 27b	<i>Dieci pezzi facili</i> per pf, n. 8	Ten Easy Piano Pieces 08. Slov	
Es. 28	<i>Dieci pezzi facili</i> per pf, n. 5	Ten Easy Piano Pieces 05. Even	00:47 (batt.13-18)
Es. 31	Quartetto per archi n. 5, III	Track No03	

Oltre agli esempi sopra riportati si suggerisce qualche altro ascolto.

In merito al ritmo libero “parlando-rubato”: *Istenem, istenem* (Vocal works / hungarian folksong bb47 n.2).

Per il tempo rigoroso o “tempo giusto”: *Kanásztánc* (Vocal works / hungarian folksong bb98 n.7)

Alla nota 44 è menzionato il brano *Hullámzó Balaton* di Jenő Hubay: cfr. IL CONTESTO / classical / hubay - Scenes From Czardas No. 5 Hullámzó Balaton tetején b)

Benjamin Suchoff che ha curato la pubblicazione delle *Harvard Lectures* in Bartók 1976, ritiene che il testo della quarta conferenza dedicata al ritmo sia incompleta. In materia c'è però un altro fondamentale scritto di Bartók, pubblicato nel 1938: *Az úgynevezett bolgár ritmus* (Il cosiddetto ritmo bulgaro, cfr. BBD, pp. 64-69).

In relazione a questo argomento segnaliamo, fra i materiali integrativi, M18 che riporta una vasta carrellata di danze bulgare facenti uso di innumerevoli formule ritmiche additive, dal 5/8, al 7/8 della *rachenitsa*, una delle danze più diffuse nelle regioni balcaniche, fino al 25/16 di *Sedi donka*.

Diversi files audio di brani tradizionali sono raccolti nella cartella “ritmo bulgaro. Ciascun file è contrassegnato con la formula ritmica corrispondente. Il file di *Sedi donka*, ad esempio, reca la sequenza 3223222322, il cui totale è 25. Questa formula ritmica di 25 unità si articola in tre segmenti di 7/16 + 7/16 + 11/16. Ogni segmento è formato da una successione di unità ritmiche brevi e lunghe, dove la lunga vale circa una volta e mezzo la breve, il che equivale a un rapporto di 2:3.

Lo schema che segue illustra come si struttura la formula di questo ritmo additivo (le lettere L e V stanno rispettivamente per “lento” e “veloce”):

7			7			11				
3	2	2	3	2	2	2	2	3	2	2
L	V	V	L	V	V	V	V	L	V	V

Sempre in relazione allo scritto di Bartók sul “ritmo bulgaro” segnaliamo inoltre i seguenti files audio e materiali integrativi:

		collocazione	file o documento
1	esempio n.1: <i>Angoli Borbála</i> (cfr. BBD, p. 65 e p. 272)	cartella audio “Piano works”	- 15 Hungarian Peasant Songs [bb 79], 6. Ballade (tema con var.) - hungarian peasant songs [bb 107] ballad (trascr. di bb 79, 6)
2	esempio n. 2, <i>Doïroa gășă</i> (<i>colinda</i> rumena, cfr. BBD, p. 65 e p. 272)	cartella audio “field recordings”	- colinde rumene per pf bb67 I serie,3 - 137_MH3431a
3	esempio n. 2, <i>Doïroa gășă</i> (<i>colinda</i> rumena)	materiali integr.	M31 melodie popolari, 137
4	esempio n.2, <i>Doïroa gășă</i> (<i>Colinde rumene</i> per pf, I serie, n. 3)	cartella audio “Piano works”	- Romanian Christmas Carols (colinde) - I serie (da 00:29) [si veda anche la partitura: Romanian-Carols-for-Piano-Solo]
5	<i>Colinde</i> per pf, I serie, n. 2	cartella audio “Piano works”	- Romanian Christmas Carols (colinde) - I serie (da 00:44) [si veda anche la partitura: Romanian-Carols-for-Piano-Solo]
6	[<i>Colinde</i> per pf, I serie, n. 2]	materiali integr.	M31 melodie popolari, 136
7	[<i>Colinde</i> per pf, I serie, n. 2]	cartella audio “field recordings”	colinde rumene per pf bb67 I serie,2 - 136_MH3431b 29 44

Musica e teorie

La musica di Bartók ha da sempre colpito per l'originalità e la tangibile coerenza con cui appare costruita e sviluppata, pur senza lasciarsi ricondurre a nessuna delle tendenze dominanti della sua epoca, si tratti di espressionismo, di dodecafonia, neoclassicismo o folklorismo. Tuttavia Bartók è stato estremamente avaro di indicazioni analitiche circa il suo metodo compositivo e le caratteristiche del suo linguaggio musicale. L'unico aspetto sul quale si è ampiamente soffermato è l'importanza che nella sua musica riveste l'influsso della musica popolare o meglio contadina ungherese e, più in generale, folklorica (la ricerca di Bartók infatti non si è limitata alla musica ungherese, ma si è allargata alla musica rumena, slovacca e anche alla musica turca e alla musica araba algerina).

La sua reticenza in materia di dettagli analitici e tecnica compositiva sembra decisamente frutto di una scelta. In varie occasioni (ad esempio nelle lezioni di Harvard) Bartók ha espresso o ha lasciato intuire la propria avversione nei confronti di ogni "feticizzazione" di tecniche o di sistemi teorici costruiti a tavolino, nonché sulla facilità con cui certi sistemi vengono presentati come rivoluzionari quando in realtà .

Questa scarsità di informazioni di conseguenza ha prodotto una quantità di studi dedicati a sviscerare la natura, i fondamenti, i meccanismi della musica di Bartók. In questo lavoro di indagine si sono distinti in particolare studiosi americani e ungheresi.

Uno degli aspetti che immediatamente colpisce nella musica di Bartók è la disposizione simmetrica di molti degli elementi costitutivi delle sue partiture. Questa simmetria caratterizza sia la macroforma di molte sue composizioni, sia altri aspetti quali ad esempio l'organizzazione delle altezze sia in senso orizzontale melodico sia in senso verticale armonico.

Sul piano della forma l'aspetto forse più rappresentativo della concezione simmetrica di Bartók è la forma cosiddetta "ad arco", o "a ponte", cioè una forma la cui seconda metà è speculare alla prima, un modello che certamente non è nuovo né originale, ma che è indubbiamente prediletto da Bartók specie nella sua produzione matura.

La forma ad arco è un modello di organizzazione formale molto antica ed è ricollegabile al moto retrogrado e al *palindromo* (cfr. il celebre rondeau a tre voci di Machaut *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin*), cioè una forma che giunta alla sua metà ripercorre il suo svolgimento a ritroso. La lingua offre innumerevoli esempi di palindromi: parole quali *otto*, *aveva*, *ingegni*; Celebre è la frase latina attribuita a Virgilio *In girum imus nocte et consumimur igni* (= *i n g i r u m i m u s n o c t e* → ← *e t c o n s u m i m u r i g n i*) traducibile in "andiamo in giro di notte e siamo consumati dal fuoco". Altra celebre frase, in lingua inglese, citata anche nell'*Ulysses* di James Joyce, è *Madam, I'm Adam*.

Uno dei più celebri e misteriosi palindromi è senza dubbio la frase latina *sator arepo tenet opera rotas* (frase il cui incerto significato è oggetto da secoli di discussioni). Con queste cinque parole si

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

forma l'altrettanto celebre quadrato magico citato spesso (da Anton Webern ad esempio) come paradigma di coesione formale e divenuto nel Novecento l'emblema stesso della ricerca strutturalista rivolta a una forma che racchiude infinite sfaccettature.

Quanto alle forme musicali, la tipica simmetria ad arco è quella della *Liedform* tripartita A–B–A (detta comunemente "forma di romanza"), oppure del Minuetto con Trio, o ancora del cosiddetto *Bogenrondo* (*bogen* = arco, per l'appunto), la cui forma viene solitamente riassunta in A–B–A–C–A–B–A.

Nella musica di Bartók esempi celebri di architettura formale "a ponte" sono i Quartetti per archi n. 4 e n. 5 (rispettivamente 1928 e 1934), il Concerto per pianoforte n. 2 (1930-31) ed il Concerto per violino n. 2 (1937-38). Dei due quartetti si possono esaminare gli schemi analitici tratti da Bartók

1976 (M5 e M27) redatti dallo stesso compositore e confrontabili con la partitura (cfr. materiali integrativi).

Ma le simmetrie presenti nella musica di Bartók si spingono ben oltre. In M28 si possono ad esempio osservare alcune figure melodiche del *Mandarino meraviglioso* (1919–24) basate sulla regolare alternanza di intervalli disposti simmetricamente: A, B = 7–1–7–1–7; C = 1–7–1–7–1; 15–1–15 (= 3–1–3). Gli esempi corrispondono alle melodie intonate dal clarinetto nei successivi giochi di “seduzione” tentati dalla ragazza per attirare i clienti. Gli esempi D ed E mostrano invece il cosiddetto tema della “caccia” – ossia il frenetico inseguimento della ragazza da parte del mandarino spinto dalla smania irrefrenabile di possederla. Questo tema della caccia è basato sulla reiterazione di una cellula 1–3–3–1 che dà origine a un vorticoso motivo serpeggiante dal carattere fortemente esotico (il 3 qui non indica infatti una 3a minore, bensì una 2a aumentata) che nel suo svilupparsi (esempio E) dà luogo a una più ampia disposizione nella quale proliferano le simmetrie a palindromo.

Su un piano più squisitamente verticale–armonico, sempre il *Mandarino meraviglioso* offre altri esempi significativi di condotte rigorosamente simmetriche in tema di intervalli. In M7 sono riprodotte le prime battute del n. 34, quando la ragazza avverte un’improvvisa inquietudine al risuonare dei passi di un personaggio misterioso. La condotta a quattro parti vede le voci raggruppate in due coppie che – come in una sorta di *organum* “diabolico” – si svolgono in rigoroso moto parallelo alla distanza di tritono (il *diabolus in musica* della teoria medioevale!), mentre la distanza fra le due coppie oscilla regolarmente fra 4a giusta e 5a giusta. Questa condotta genera in verticale agglomerati di quattro note fortemente dissonanti, distanziate fra loro simmetricamente con intervalli di 6–7–6 semitoni e 6–5–6 semitoni. Nella prima battuta del n. 34 (cfr M7), ad esempio, si alternano due “accordi” che disposti in forma “normale”, cioè stretta, risultano formati dalle note Sol#, La, Re, Mi♭ e Fa#, Sol, Do, Re♭. È un contesto fortemente cromatico la cui disposizione, ancora una volta, si presenta simmetricamente, allineando in verticale gli intervalli 1–5–1, vale a dire il rivolto del modello 1–7–1 (cfr M28, esempi A e B). Singolare, e al tempo stesso esempio significativo del ben noto interesse bartókiano per le possibili combinazioni di pentatonismo e cromaticismo, è il fatto che qui la melodia della voce superiore è squisitamente pentatonica, costruita unicamente sulle note Si♭–Do–Mi♭–Fa.

L’indagine su queste caratteristiche della musica di Bartók ha già una lunga storia. Il primo a segnalare e analizzare questo genere di simmetrie in Bartók è stato già nel 1930 Edwin von der Nüll nel suo studio *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Nel dopoguerra sono stati poi compositori americani quali Milton Babbitt, George Perle e il musicologo Leo Treitler ad avviare un filone di studi analitici che prosegue tuttora senza sosta.

Pitch–class set theory

A questo punto è opportuna una digressione di carattere teorico.

Il sistema qui adottato di misurare l’ampiezza degli in semitoni è da tempo in uso nell’analisi musicale. Essa ha raggiunto grande diffusione a seguito della pubblicazione di *The Structure of Atonal Music* (1973) del teorico americano Allen Forte, opera basata sulla teoria degli insiemi in cui viene formulata la *pitch–class set theory* (teoria degli insiemi delle classi di altezze) che per quanto tuttora oggetto di discussioni, è oggi un termine di riferimento quasi imprescindibile negli studi analitici musicali concernenti l’organizzazione delle altezze.

La teoria di Allen Forte usa un sistema di nomenclatura numerica delle 12 note della scala cromatica, individuate dai numeri da 0 a 11:

Do	Do#	Re	Mi♭	Mi	Fa	Fa#	Sol	Lab	La	Si♭	Si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Ogni numero indica in realtà non una nota, ma una classe d'altezze (*pitch-class*), cioè l'insieme di tutte le note col medesimo nome comprese nella gamma musicale del sistema temperato, incluse le sue corrispondenti enarmoniche (il 5 ad esempio indica tutti i Fa – cioè: Fa₁, Fa₂, Fa₃, Fa₄, Fa₅ ecc. – ma anche tutti i Mi# e i Solbb).

Un insieme di classi d'altezze (*pitch-class set*) è invece l'insieme di tutte le possibili disposizioni di due o più classi d'altezze, cioè un insieme contenente due o più numeri diversi senza ripetizioni.

ad esempio: 0,2,5 (Do, Re, Fa). In realtà la teoria ha diversi ulteriori livelli di astrazione che si spingono a livelli di estrema (e controversa) complessità. Ci limiteremo a dire che diversi insiemi di classi d'altezze (cioè un insieme di insiemi), in base al loro contenuto intervallare, vengono ricondotti a un "ordine normale" (cioè una disposizione "stretta" che abbracci la minore estensione possibile fra gli elementi esterni) e quindi a una medesima "forma primaria" (Forte elenca 208 forme primarie).

Ad esempio l'ordine normale dell'insieme 0,5,8 (Do, Fa, Lab) è 5,8,0 (cioè Fa, Lab, Do) che, trasposto ci porta all'insieme 0,3,7 (Do, Mib, Sol).

Quanto alla "forma primaria", basti dire, ad esempio, che la forma primaria del set 0,3,7 (Do, Mib, Sol) e del set 0,4,7 (Do, Mi, Sol) è sempre 0,3,7. In altre parole triade minore e triade maggiore rientrano nella stessa forma primaria (le operazioni attraverso le quali si arriva all'individuazione di questa equivalenza sono però troppo laboriose da spiegare in questa sede).

Tornando al nostro argomento, numerosi sono gli esempi che testimoniano la varietà di forme che un'organizzazione simmetrica può assumere nella musica di Bartók

L'esempio F di M28 (tratto da Bernard 1986) mostra l'inizio del secondo movimento del Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 che si apre con una condotta a sei voci parallele che ancora una volta fa pensare a un grande *organum*. In questo caso le voci sono però disposte per quinte perfette, così che in apertura abbiamo, a partire dal basso: Fa–Fa–Do–Sol–Re–La–Mi).

L'esame delle prime otto battute rivela che se si dispongono in successione scalare le note presenti in partitura rispettando la loro effettiva altezza, esse vanno a formare una gamma la cui sequenza di intervalli è disposta simmetricamente attorno a un centro, cioè in forma di palindromo leggibile sia da sinistra a destra, sia da destra a sinistra. Le batt. 1–5 (es. 4b) hanno il proprio centro fra La e Lab e la gamma si sviluppa in due segmenti speculari di 13 note ciascuno. Le batt. 5–8 invece (es. 4c) formano una successione che è simmetrica rispetto a un centro collocato fra Re e Do centrale (l'ultima nota a destra, il Mib grave non ha però un corrispondente all'estremo acuto) e forma inoltre due segmenti paralleli discendenti di 11 note ciascuno estesi da La a Mib e collocati a due ottave di distanza.

Un ulteriore suggestivo esempio di trattamento simmetrico delle altezze ci viene mostrato nel quarto movimento della *Táncsvit* (Suite di danze, 1923; cfr. M10). L'esempio, tratto da Gillies 1993, reca nella pagina di destra la riproduzione dei passi cui si riferisce il diagramma alla pagina precedente. Nella colonna di sinistra il diagramma mostra la progressiva espansione della gamma melodica degli interventi dei fiati (indicati con le lettere da B a P) da 4, a 5, 6, 10 note per ritornare a quattro note con un identico percorso inverso di riduzione. La colonna di destra mostra invece non un'espansione, ma uno spostamento verso l'acuto e quindi il ritorno alla situazione di partenza (ritorno non perfettamente retrogrado) delle quattro note formanti gli accordi ribattuti negli episodi indicati con le lettere da A a Q. Si tenga presente che le note riportate si riferiscono solo agli accordi ripetuti e non agli accordi "sopraelevati". Per la sezione E, ad esempio, non sono indicate le note dell'accordo posto sul secondo quarto (Mib–Fa–Lab–Sib) della seconda battuta. Si tenga presente che nel diagramma la disposizione delle note è riportata in posizione "stretta" secondo la consuetudine del metodo analitico di Allen Forte. A questo proposito è opportuno segnalare il fatto che le sezioni accordali (da A a Q) sono tutte caratterizzate dal medesimo agglomerato armonico di 4 note trasposta in altezza. La posizione stretta G–A–C–D corrisponde in realtà a un'armonia per

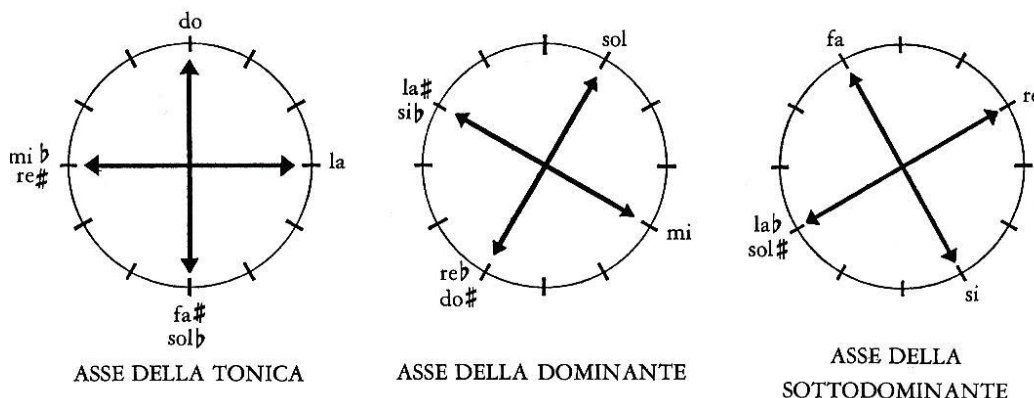
quinte Do–Sol–Re–La, del tutto simile a quella già rilevata nell’es. 4 di M28 relativo al Concerto per pf n. 2 dove l’accordo a sei voci comprende Fa–Do–Sol– Re–La–Mi.

Lendvai e i suoi sistemi

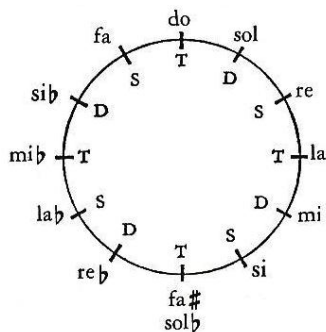
Fra gli studiosi ungheresi che più hanno dedicato energie allo studio della musica di Bartók il più noto e è Ernő Lendvai, musicologo autorevole ma alquanto discusso per certa eccessiva disinvoltura con la quale svolge le proprie indagini, con analisi che si inquadrano entro una sua complessiva concezione musicale e anche filosofica la quale non risulta sempre del tutto coerente, giungendo a conclusioni che appaiono talvolta forzate e discutibili. Lendvai individua nella musica di Bartók la presenza di due diversi e opposti “sistemi”: un *sistema cromatico* e un *sistema diatonico* che si intersecano e si relazionano inevitabilmente fra loro ma che restano non di meno ben distinti in quanto fondati su principi strutturali del tutto diversi.

A fare da sfondo alle varie interpretazioni che Lendvai ha fornito della musica di Bartók c’è la sua “teoria assiale” dell’armonia, secondo la quale ognuno dei dodici suoni della scala cromatica riveste una sua funzione armonica riferibile alle tre funzioni armoniche di tonica, dominante e sottodominante.

Lendvai assegna la medesima funzione ai tre gruppi di 4 note ciascuno corrispondenti rispettivamente alle tre coppie di assi perpendicolari nel circolo delle quinte, secondo il seguente schema:



Se la tonica è Do, per Lendvai avranno funzione di tonica anche Fa#, cioè il suo polo opposto sull’asse “principale”, nonché Mi \flat e La, collocate sull’asse ortogonale “secondario”. Insieme le 4 note formano un accordo di settima diminuita.



Discorso analogo vale per l’asse della dominante e della sottodominante che individuano altri due insiemi di quattro note. Su questa base, come si vede nel diagramma a lato, a tutte le note della scala cromatica corrisponde una delle suddette funzioni armoniche.

È opinione piuttosto diffusa fra gli studiosi che le motivazioni di Lendvai – il quale con questa sua teoria riconduce qualsiasi tipo di organizzazione sonora a una funzionalità armonica di natura tonale – non siano del tutto convincenti. Tuttavia la relazione di equivalenza armonica fra due gradi a distanza di tritono (per cui la cadenza perfetta V–I viene sostituita dalla successione II \flat –I) è in effetti

largamente utilizzata in musica, ad esempio nelle armonizzazioni di tipo jazzistico, dove una successione comunissima come I–VI–II–V–I è abitualmente sostituita da I–III \flat –II–II \flat –I e dove, più in generale, sia le sostituzioni di tritono, sia gli accordi (o poliaccordi come li si chiama spesso) di cinque note con 5a e 9a abbassate (ad es. Do–Mi– Sol \flat –Si \flat –Re \flat) usati con funzione di dominante

sono prassi comune. Per quanto riguarda invece la funzione di tonica assegnata a Mi \flat e La (sempre con riferimento al medesimo diagramma) Lendvai argomenta la loro equivalenza a partire dalla relazione maggiore/minore che esiste fra suoni a distanza di terza minore. Nel nostro caso: Mi \flat è il relativo maggiore di Do, mentre La è il suo relativo minore.

Nel quadro di questa teoria Lendvai sottolinea l'importanza dal punto di vista dell'architettura formale che assume in Bartók il rapporto di tritono, affermando che «La relazione “assiale” fra poli opposti è il più importante principio strutturale di Bartók, nelle piccole come nelle grandi forme».

Esempio tipico è *Il castello del duca Barbablù*, partitura che oscilla tra il Fa \sharp “oscuro” col quale inizia e si chiude l'opera e il climax del Do “luminoso” e maestoso che si impone al n. 75 della partitura, quando la quinta porta si apre sulla bellezza abbagliante del regno di Babablù.

Analogamente la Sonata per due pianoforti e percussioni si muove dalle profondità del Fa \sharp iniziale, al Do del III movimento.

Anche i quattro movimenti di *Musica per archi percussioni e celesta* mostrano, secondo Lendvai, una analoga polarità simmetrica di tritono, sia all'interno di ciascun movimento sia nel loro insieme:

	Inizio	parte centrale	conclusione
I mov.	La	Mi \flat (batt. 56)	La
II mov.	Do	Fa \sharp (batt. 263)	Do
III mov.	Fa \sharp	Do (batt. 46)	Fa \sharp
IV mov.	La	Mi \flat (batt. 83)	La

(cfr. E. Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, parte I, «Nuova Rivista Musicale italiana», XVI, 2, aprile–giugno 1982, p. 158–181)

La tendenza a privilegiare un'articolazione formale mediante relazioni di tritono è in Bartók una prassi piuttosto frequente che Lendvai interpreta nella prospettiva della sua concezione “assiale”. Fra le composizioni che mostrano relazioni assiali di tritono, Lendvai indica anche il Concerto per violino n.2, il *Divertimento* per archi, il *Mandarino meraviglioso*, *Il principe di legno*. D'altronde, anche il Quartetto n. 5, del quale è lo stesso Bartók a fornirci la descrizione (cfr. M27), si svolge secondo un andamento che dal Si \flat di apertura raggiunge il Mi del Trio (che rappresenta idealmente il centro dell'intero quartetto) per poi chiudere nuovamente in Si \flat .

Una diversa organizzazione formale, sempre di tipo assiale, basata però non sul rapporto di tritono, bensì sull'intervallo di 3a maggiore (che divide l'8a in tre parti uguali e origina la triade eccedente) secondo Lendvai è presente invece nel Primo dei *Tre rondò su melodie popolari slovacche* per pianoforte (1917), nel primo movimento del Concerto per orchestra (1943) e nel primo movimento della Sonata per due pianoforti e percussioni (1938). Secondo la teoria assiale, Nel primo movimento della Sonata Lendvai segnala un percorso di questo tipo che, secondo la teoria assiale, rimanda alle tre funzioni tonali fondamentali:

Sonata per due pianoforti e percussioni, primo movimento

<i>battute</i>	32	161, 195	232	274
<i>forma-sonata</i>	esposizione	I parte sviluppo	II parte sviluppo	ripresa
<i>centro tonale</i>	Do	Mi	Sol \sharp	Do
<i>funzione</i>	tonica	dominante	sottodominante	tonica

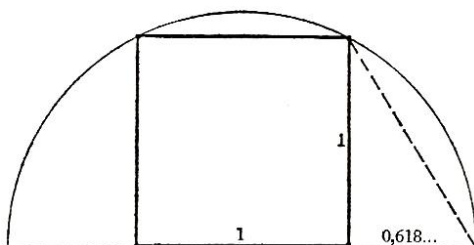
Al di là delle relazioni assiali fra centri tonali e dei rapporti di tritono, le analisi di Lendvai sono note anche e forse soprattutto in quanto incentrate sull'individuazione nella musica di Bartók di una quantità di caratteri formali, armonici e melodici riconducibili alla *sezione aurea*, quel principio che lo studioso ungherese considera il fondamento strutturale principale della musica del compositore ungherese. Secondo Lendvai questo principio vale non solo per l'ambito formale ma entra anche nell'organizzazione armonico-melodica della musica di Bartók La sezione aurea per Lendvai è

infatti all'origine del *sistema cromatico* bartókiano, vale a dire uno dei due principi di organizzazione delle altezze riscontrabili nella musica di Bartók e che, secondo lo studioso ungherese, si distingue dal *sistema diatonico* fondato invece sui suoni armonici.

Com'è noto (cfr. M15) la sezione aurea consiste nella divisione di una grandezza (un numero, un segmento, ecc.) in due parti delle quali la parte maggiore è medio proporzionale fra l'intero e la parte minore (proprio per questo è chiamata "sezione aurea"). Questo rapporto è una costante indicata solitamente con la lettera greca Φ (phi) e corrisponde al numero irrazionale 1,61803..... La particolarità del numero Φ è il fatto che la sua sezione aurea è uguale a 1, vale a dire:

$$1,618... : 1 = 1 : 0,618...$$

In pratica dividendo per Φ un qualsiasi numero se ne ottiene la sezione aurea. Tuttavia, in quanto numero irrazionale Φ non si può calcolare aritmeticamente, ma solo geometricamente. Ci sono diverse procedure possibili per ricavare la sezione aurea. Il metodo riprodotto qui sotto è forse il più intuitivo ed è attribuito a Eudosso, matematico greco del IV sec. a.C.



Il numero Φ è strettamente imparentato con la ben nota serie di Fibonacci nella quale ogni numero è pari alla somma dei due precedenti:

$$1 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad 8 \quad 13 \quad 21 \quad 34 \quad 55 \quad 89 \quad \text{ecc.}$$

Il rapporto fra i numeri adiacenti di questa serie (cfr. M15) riproduce con crescente approssimazione il rapporto della sezione aurea. Ad esempio: $8/5 = 1,600$, ma $233/144 = 1,618$. La serie di Fibonacci è ben nota ai compositori del XX secolo che vi hanno fatto spesso riferimento. Bartók com'è intuibile non menziona nei suoi scritti né la serie di Fibonacci né la sezione aurea. Di fatto la sezione aurea è il cardine dell'approccio analitico di Lendvai. Oltre alla *Musica* per archi percussioni e celesta e alla *Sonata* per due pianoforti e percussioni, oggetto di analisi molto particolareggiate, Lendvai indica anche varie altre composizioni nel cui impianto formale sono presenti proporzioni riconducibili alla sezione aurea. Fra queste il primo movimento di *Contrasts*, il primo movimento del *Divertimento* per archi e alcuni dei *Mikrokosmos*. Lo specchietto che segue riassume schematicamente le misurazioni di Lendvai riguardanti alcune di queste composizioni.

<i>brano</i>	<i>unità di misura</i>	<i>lunghezza</i>	<i>sez. aurea</i>	<i>evento</i>
Sonata per 2 pf e perc: I movimento *	battuta	443.	274	ripresa
<i>Musica</i> per archi perc. e cel., introd I mov *	3/8	46	28	inversione del tema
<i>Contrasts</i> , I movimento	battuta	93	57	ripresa
<i>Divertimento</i> per archi, I movimento	terzine di crome	563	348	ripresa
<i>Free Variations (Mikrokosmos, VI)</i>	battuta	82	51	<i>Molto più calmo</i>
<i>From a Diary of a Fly (Mikrokosmos, VI)</i>	minima	111	69	climax (<i>sff</i> , b. 68)

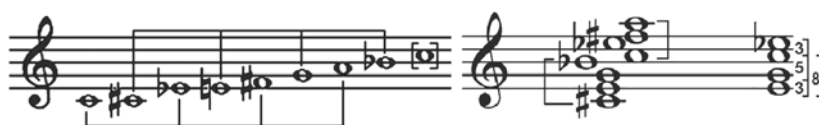
* si veda più avanti un'analisi più dettagliata

Nelle sue misurazioni analitiche, Lendvai fa riferimento ai numeri della serie di Fibonacci non solo per quanto riguarda le proporzioni delle macroforme, ma anche, come dicevamo poc'anzi, per quanto riguarda l'organizzazione delle altezze.

Com'è noto, i primi numeri della serie corrispondono ai seguenti intervalli misurati in semitoni:

1	2	3	5	8
2a min.	2a magg.	3a min.	4a giusta	6a min.

Alla serie di Fibonacci e quindi alla sezione aurea si ricollega quello che Lendvai chiama *accordo alfa* (α) formato dalle otto note della scala ottatonica e concepito, in pratica, come l'unione di due accordi di 7a diminuita a distanza di semitono. L'*accordo alfa* è la matrice dalla quale Lendvai deriva un certo numero di formule accordali caratteristiche della musica di Bartók denominate β , γ , δ , ϵ . All'accordo α appartiene quella che secondo Lendvai è la formazione accordale più tipica di , vale a dire un accordo di quattro note formato dal primo rivolto di una triade maggiore cui si sovrappone una terza minore a formare un *accordo maggiore/minore*. Si tratta di un accordo che incorpora le note caratteristiche sia della tonalità maggiore sia della tonalità minore e i cui intervalli, oltre a essere disposti simmetricamente in senso verticale, rimandano ai numeri 3–5–8 (3a min – 4a giusta – 6a min) della serie di Fibonacci.

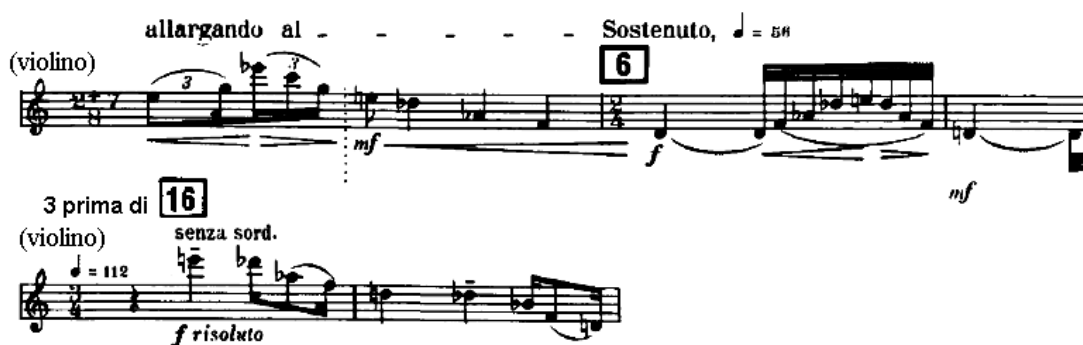


Di questo accordo, in effetti molto frequente nella musica di Bartók, Lendvai fornisce numerose esemplificazioni che ne attestano la presenza diffusa in partiture quali . Gli esempi che si potrebbero fornire sono in effetti innumerevoli. Di seguito sono riportati alcuni passi tratti da diverse composizioni in cui questo accordo è posto in particolare risalto sia melodicamente, sia armonicamente.

A *Kékszakállú herceg vára* (Il castello del duca Barbablù, 1911)



Sonata per violino e pianoforte n. 1 (1921), I. *Allegro appassionato*



Quartetto per archi n. 5 in Sib maggiore (1934), V. *Finale. Allegro vivace*

650 Più presto $\text{♩} = 144$

in modo ord.

Musical score for measures 650-656. The score is for a string quartet and consists of four staves. The tempo is marked 'Più presto' with a quarter note equal to 144. The key signature is one flat (B-flat major). The first staff begins with the marking 'espr.' and 'f'. The second staff has 'in modo ord.' above it. The third and fourth staves also have 'in modo ord.' above them. The music features various rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs.

657

Tempo I. ($\text{♩} = 132$)

Musical score for measures 657-679. The score is for a string quartet and consists of four staves. The tempo is marked 'Tempo I.' with a quarter note equal to 132. The key signature is one flat (B-flat major). The first staff has 'cresc.' and 'ff' markings. The second staff has 'cresc.' and 'ff' markings. The third staff has 'cresc.' and 'ff' markings. The fourth staff has 'cresc.' and 'ff' markings. The music features various rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs.

680

Musical score for measures 680-689. The score is for a string quartet and consists of four staves. The key signature is one flat (B-flat major). The music features various rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs.

A \sharp - C \sharp - F \sharp - A

(segue Quartetto per archi n. 5, V. *Finale*)

692

F#-A-D-F

F-G#-C#-E

E-G-C-D#

A#-C#-F#-A

D-F-B-C#

D#-F#-B-D

Contrasts per violino, clarinetto e pianoforte (1938), I. *Verbunkos*

65

p

p

Concerto per violino e orchestra n. 2 (1937-38), III. *Allegro molto*

213

p

E-G-C-E

C-E-A-B-B

A-B-E-G

C#-E-A-C

A-C-F-A \flat

F-A \flat -D \flat -E

Zene (Musica per archi percussione e celesta, 1937)

Movement I. *in A*.—On certain principles fairly strictly executed form of a fugue, that is, the 2nd entry appears a fifth higher; the 4th again a fifth higher than the 2nd; the 6th, 8th, and so on, again a fifth higher than the preceding one. The 3rd, 5th, 7th, and so on, on the other hand, each enter a fifth lower. After the remotest key—*E flat*—has been reached (the climax of the movement) the following entries render the theme in contrary motion until the fundamental key—*A*—is again reached, after which a short coda follows. N.B.—(1) Several secondary entries appear in a *stretto*. (2) Some entries show the theme incompletely, that is, in fragments.

Movement II. *in C*.—Sonata form (secondary theme in *G*). In the execution the theme of Movement I. also appears, however, in altered form, and so does an allusion to the main theme of Movement IV.

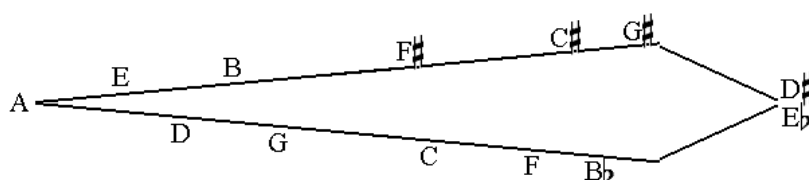
The recapitulation changes the $2/4$ rhythm of the exposition into a $3/8$ rhythm.

Movement III. *in F sharp*.—‘*Brueckenform*’ (Rondo): A, B, C, B, A. Between each section a part of the theme of Movement I. appears.

Movement IV. *in A*.—Formula: A + B + A, C + D + E + D + F, G, A. The G part (measures 203–234) shows the main theme of Movement I. which is extended, however, by diatonic expansion of the original chromatic form.

La sintetica descrizione sopra riportata (tratta da Bartók 1976, p. 416) si riferisce a *Zene*, ossia *Musica per archi percussione e celesta* (1937) ed è dello stesso Bartók il quale è sempre molto asciutto e senza fronzoli nel fornirci informazioni sulle sue composizioni. *Zene* è certamente una fra le pagine più affascinanti di Bartók e che più si prestano a cogliere aspetti segnalati da Lendvai e da altri studiosi per quanto riguarda gli aspetti simmetrici della forma e l'organizzazione delle altezze. La Sonata è in quattro movimenti, tutti e quattro caratterizzati come già si è visto da un percorso simmetrico che dalla fondamentale di apertura muove verso il tritono per poi tornare alla fondamentale di partenza.

Di particolare suggestione è il primo movimento, una fuga il cui soggetto, come segnalato dallo stesso Bartók (cfr. anche M13 e partitura marcata), viene esposto progressivamente secondo un doppio ciclo ascendente e discendente di 5e, partendo dal La iniziale per arrivare a batt. 44 dove i due cicli idealmente si incontrano sul Mi \flat /Re \sharp . Con questo sistematico dispiegamento, rigoroso e al tempo stesso giocato su continui “imprevisti” quali ripetizioni, abbreviazioni, “stretti”, il soggetto passa attraverso tutti i 12 gradi cromatici, disegnando idealmente una sorta di “forbice” così disposta:



Da batt. 44, il percorso viene ripetuto a ritroso col soggetto esposto in forma inversa e con entrate in “stretto” che accelerano e variano lo svolgimento, raggiungendo nuovamente il La a batt. 77.

L'inversione del soggetto è trattata molto liberamente, ma talvolta è assolutamente letterale come mostrato dall'esempio seguente (cfr. con la forma originale del soggetto riprodotta in M13).

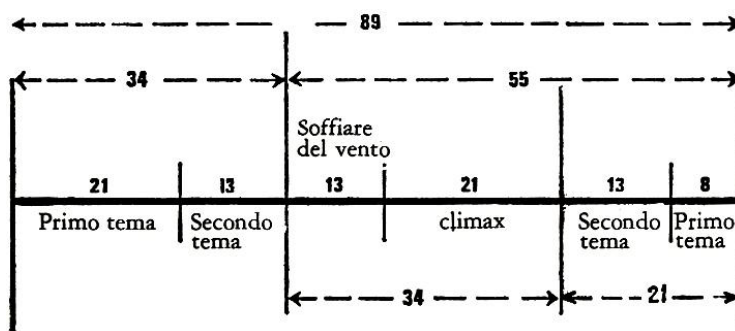
soggetto in E - violini III-IV, batt. 4 sgg



soggetto in forma inversa in D - violini II, batt. 72 sgg

Al primo movimento segue un *Allegro* svolto secondo una paradigmatica forma sonata bitematica, che dal Do iniziale muove al Sol del secondo tema (b.68) e approda a una ripresa (b. 372) nella quale entrambi i temi vengono riproposti in Do.

Il terzo movimento, *Adagio* – pagina giustamente celebre, la cui inesauribile suggestione dell'invenzione timbrica e atmosferica ha offerto innumerevoli suggerimenti ai compositori di musica cinematografica – è costruito invece secondo la prediletta forma ad arco A – B – C – B' – A'. Anche per questo movimento Lendvai segnala un'architettura basata sulle proporzioni della sezione aurea. Lo schema sotto riportato riproduce la struttura del movimento in questione secondo Lendvai. Si tenga presente però che i numeri dello schema non fanno esattamente riferimento alle battute ma assumono come unità di misura costante la quantità di 4/4, conteggiando ad esempio le battute di 3/2 come una battuta e mezzo. Lendvai, in presenza dei frequenti cambi di tempo che costellano le partiture di Bartók ricorre a questo artificio anche in altri casi (ad esempio nell'analisi della Sonata per due pianoforti e percussioni). Altrove invece – come nel caso del primo movimento di *Musica*, fa riferimento al numero di battute, nonostante i cambiamenti di tempo siano ancor più frequenti. È questo un esempio di quelle procedure analitiche un po' troppo empiriche e disinvolute che rendono le analisi di Lendvai solo parzialmente attendibili, nonostante il loro indubbio interesse.



(tratto da E. Lendvai, *La sezione aurea nelle strutture musicali bartókiane*, parte I, cit., p. 178)

Da segnalare, sempre a proposito del III movimento di *Musica*, è il ritmo palindromo scandito dallo xilofono in apertura che nella prima metà svolge suddivisioni corrispondenti ai primi numeri della serie di Fibonacci, riproposti poi a ritroso nella seconda metà.



Nel quarto e ultimo movimento *Allegro molto*, Bartók fornisce un esempio eclatante – è lo stesso compositore a segnalarlo come tratto saliente della pagina – di quella trasformazione di un tema da

cromatico a diatonico, mediante la dilatazione degli intervalli melodici, di cui Bartók parlerà qualche anno dopo nella terza delle Harvard Lectures (cfr. *Harvard lectures*, III, BBD, p. 134). Il movimento si apre con un tema dall'energico carattere di danza popolare in tempo di 2/2. L'accompagnamento è basato sulla formula 3+3+2, caratteristica del "ritmo bulgaro". A batt. 204, preceduto da alcune battute (*Vivacissimo, Presto strepitoso*) ritmicamente sempre più concitate rispetto alla relativa regolarità che aveva caratterizzato fino a quel momento l'andamento del brano, si ha un improvviso rallentamento dell'andatura (*Molto moderato* con croma = 144, contro una minima di 176 e 210 delle battute precedenti). È a questo punto che fa il suo ingresso un nuovo tema dal carattere solenne, affidato ad archi e pianoforte, la cui ampia e maestosa arcata melodica si svolge con continui cambi di misura (8/8, 5/8, 6/8, 7/8, ecc.). Questo tema, per l'appunto, è la trasformazione diatonica della melodia cromatica che costituiva il soggetto della fuga del primo movimento (cfr. M13) e che in questa nuova veste assume un carattere pressoché antitetico a quella sorta di mormorio sinuoso che caratterizzava la fuga iniziale.

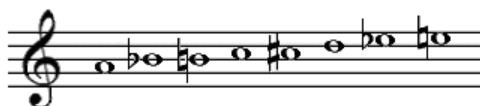
I, 1-5 (violas)



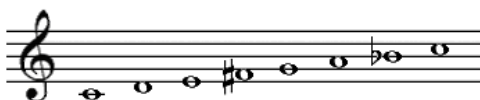
IV, 203-9 (second string group)

Come elemento di ulteriore suggestione, merita segnalare il fatto che nella registrazione inclusa nell'antologia audio (cfr. cd Decca 443 173-2: Christoph von Dohnányi, The Cleveland Orchestra, 1995) l'entrata di questo nuovo tema a batt. 203 avviene a 3'29", cioè precisamente a metà di questa registrazione la cui durata è di 7' esatti.

Come si vede dall'esempio sopra riportato, nel primo movimento il soggetto della fuga riempie lo spazio cromatico di una quinta (da La a Mi).



Nella sua veste diatonica il tema del IV movimento abbraccia invece un'ottava e dà luogo a una **scala con 4a aumentata e 7a minore** che, secondo Lendvai, rappresenta il nucleo del *sistema diatonico* di Bartók



Questa scala, che Lendvai chiama *scala acustica* in quanto basata (approssimativamente!) sulla successione dei suoni armonici (vedi M13), viene denominata in vari modi. Vincent Persichetti (in *Twentieth Century Harmony*), la designa come *overtone scale*, traducibile come *scala armonica* (cioè basata sui suoni armonici), i jazzisti la chiamano *lydian dominant scale*, ma essa è conosciuta anche semplicemente come *scala di Bartók*, proprio perché costituisce un tratto fortemente caratteristico della sua musica.

Musica per archi, percussioni e celesta è una delle composizioni sulle quali più spesso si sono appuntate le analisi di Lendvai e di altre volte a individuare la presenza della sezione aurea.

Il diagramma di M13 mostra la segmentazione del primo movimento individuata da Lendvai (i numeri fanno riferimento alle battute). Lo schema mette in evidenza una forma complessiva

articolata in sezioni la cui lunghezza espressa in battute corrisponde quasi perfettamente ai numeri della serie di Fibonacci e quindi alla sezione aurea.

La pagina è di complessive 88 battute (non 89 come indicato da Lendvai che, per far tornare i conti, calcola come una battuta anche la croma in levare con cui si apre la composizione) si suddivide innanzitutto in due parti, la prima corrispondente all'esposizione e all'elaborazione del soggetto della fuga di complessive 55 battute, e la seconda – con l'inversione del soggetto e il percorso a ritroso verso il La di partenza – di 33 battute (la serie di Fibonacci ne esigerebbe 34).

A parte questi dettagli, in effetti l'articolazione della forma in segmenti di lunghezza corrispondente ai numeri della serie di Fibonacci (...8, 13, 21, 34, 55, 89) appare giustificata.

NB: nella partitura fornita con i materiali integrativi, l'inizio delle sezioni raffigurate nel diagramma è contrassegnato con una stella di colore giallo.

L'esposizione del soggetto nelle 5 voci iniziali ha termine a batt. 20 (e non a batt. 21).

A batt. 34, cioè dopo 14 battute (anziché 13) gli archi levano la sordina con un improvviso aumento del volume sonoro che in poche battute sale al *f*.

A batt. 56 si tocca il *climax* del brano (*fff*), con una enfaticizzazione del Mib che sottolinea con forza quella relazione di tritono con il La che apre e chiude il movimento, dopo di che inizia l'esposizione a ritroso del soggetto in forma inversa.. Dopo 13 battute (b. 68) gli archi rimettono la sordina. Ancora 9 battute (per la s.a. dovrebbero essere 8) e a batt. 77, fa il suo ingresso conclusivo la celesta, con la sua sonorità fortemente evocatrice, mentre i violini intonano simultaneamente il soggetto di fuga e la sua forma inversa.

Già sappiamo come questa relazione sia uno dei tratti distintivi del pensiero musicale di Bartók, su cui Lendvai molto insiste. In questo senso abbiamo già esaminato alcuni passi del *Barbablù* dove il rapporto è fra Fa# e Do (cfr. n. 75 della partitura). Lendvai segnala relazioni analoghe anche nel Concerto per violino n. 2 (1937–38) e nel *Divertimento* per archi (1939). Il Concerto si apre e si chiude sulla tonica Si che, nella sezione di sviluppo del primo movimento (b. 115), viene sostituita dal Fa. Al contrario, nel I tempo del *Divertimento*, la tonica Fa cede il posto al Si (b. 80).

Sonata per due pianoforti e percussione (1938)

Un'altra composizione su cui ripetutamente si sono esercitati gli analisti della musica di Bartók è sicuramente la Sonata per due pianoforti e percussione che, insieme a *Zene*, alla *Cantata profana* e ai Quartetti, entra indubbiamente nel novero dei maggiori capolavori della musica del XX secolo. Anche in questo caso l'autore ce ne fornisce una stringata descrizione (Bartók 1976, pp. 417–18)

I already had the intention years ago to compose a work for piano and percussion. Gradually the conviction grew stronger in me that one piano would not be in satisfactory balance in relation to the often rather penetrating timbre of the percussion instruments. The plan was therefore altered to the extent that two pianos instead of one would oppose the percussion instruments. When the I.S.C.M. of Basle requested last summer that I compose a work for their Jubilee Concert on January 16, 1938, I gladly accepted the opportunity to realize my plan.

The seven percussion instruments—timpani, bass drum, cymbals, gong, snare drum, tenor drum, xylophone—require only two players, one of them at no time plays the xylophone, the other one never the timpani. These two percussion parts are fully equal in rank to one of the two piano parts. The timbre of the percussion instruments has various roles: in many cases it only colours the piano tone, in others it enhances the more important accents; occasionally the percussion instruments introduce contrapuntal motives against the piano parts, and the timpani and xylophone frequently play themes even as solos.

The formal structure of the work can be related as follows. The first movement begins with a slow introduction in which a motive of the Allegro movement is foreshadowed. The Allegro movement itself is in *C* and is in sonata form. In the exposition the main theme group is announced, consisting of two themes (of which the second has already been alluded to in the introduction), after which follows the secondary (contrasting) theme. Out of this a codetta develops on rather broad lines, at the end of which a brief reference to the contrasting theme occurs by way of conclusion. The development, after a short transition of superimposed layers of fourths, consists essentially of three parts. The first one, in *E*, employs the second theme of the main theme group as an *ostinato* motive, over which the first theme of the main group proceeds in the form of imitatively treated interpolations. The second part is in the nature of a short interlude, after which the first part—with the *ostinato* in *G sharp* and inverted—is repeated in a much altered form. In the recapitulation there is no proper closing section; it is replaced by a rather extensive coda (with a *fugato* beginning) built on the closing theme.

The second movement, in *F*, is in simple song form, A B A.

The third movement, in *C*, presents a combination of rondo with sonata form. Between the exposition and the recapitulation a new thematic group appears, wrought of two parts of the first theme treated in imitation. A coda fading away *pianissimo* brings the movement and the work to a close.

Paul Wilson (Wilson 1992, pp. 141–42) ha svolto un'analisi estremamente approfondita della Sonata a partire dalla descrizione fornita da Bartók. In questa sede ci limiteremo a prendere in esame il primo movimento. Nella sua analisi lo studioso americano ha fatto riferimento alle articolazioni della forma-sonata suggerite dal compositore elaborando uno schema analitico nel quale sono indicate le diverse macro-sezioni (introduzione, esposizione, sviluppo, ripresa e coda) e le relative sotto-sezioni. Wilson riporta il susseguirsi degli elementi tematici nelle loro diverse, successive varianti e combinazioni quali il tema dell'introduzione ("o"), i due temi del primo gruppo ("a" e "o1", ossia una prima variante del tema dell'introduzione) e il tema del secondo gruppo (b). Gli esempi che seguono riportano gli elementi tematici fondamentali così come denominati da Wilson (o – a – b) in alcune delle loro successive apparizioni. A seguire è riprodotto lo schema formale complessivo del movimento elaborato da Wilson (W1).

1 Assai lento, ♩ ca. 70

"o" – introduzione (F#)

Allegro molto ♩ ca. 132

33

"a" – esposizione I gruppo (C)

41

"o1" – esposizione I gruppo

84 Un poco più tranquillo, ♩ ca. 104

p dolce

"b" – esposizione II gruppo (E)

“o2 + a2” – sviluppo (E)

“o3 + a4” – sviluppo (G#)

Un poco maestoso, $\text{♩} = 112$

“a” – ripresa (C)

Introduction	Exposition	
o	(accel.)	a (C) o1
1-5 6-8 8-9 10-11 12-18 18-20 21-25 26-31 32-40 41-49 50-60		
Exposition	Development	
a1 (trans.)	b	trans. codetta
61-64 65-68 69-79 80-83 84-91 91-94 95-98 99-104 105-117 117-127		
Exposition	Development	
b1	b1	(4ths) a2+o2 (E)
128-132 133-160 161-165 166-170 171-174 175-194 195-202 203-207		
Development	Development	
a3	o3+a4 (G#)	
208-216 217-224 225-231 232-241 242-247 248-251 252-255 256-259		
Development	Recapitulation	
trans.	a [C]	b
260-263 264-273 274-277 278-282 283-291 292-295 296-300 301-308		
Recapitulation	Coda	
	fugato	
309-316 317-326 326-331 332-338 339-345 346-352 353-360 360-367		
Coda	Coda	
fugato	a2	
368-376 377-382 383-395 396-405 405-412 413-416 417-422 423-432		
Coda	Coda	
Close		
433-436 437-443		

(W1 – tratto da Wilson 1992, pp. 142)

The image shows a piano score with two systems. The first system covers measures 1 to 208, with labels for Exposition (m. 1-60), Codetta (m. 61-117), and Development (m. 117-207). The second system covers measures 209 to 443, with labels for Recapitulation (m. 209-308) and Fugato (m. 309-443). The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

(W2 – tratto da Wilson 1992, p. 157)

Come si può notare, nello schema **W1** sono indicati alcuni dei “centri tonali” che caratterizzano il percorso armonico del brano: dalla fondamentale Do, si transita a Mi, quindi a Sol# per poi ritornare al Do nella ripresa (il Do non è indicato da Wilson ed è stato aggiunto allo schema).

Stando a quanto riportato da Wilson nello schema **W1**, il percorso armonico del primo movimento (Sol – Mi – Sol# – [Do]) sembrerebbe dunque incentrarsi su relazioni di terza maggiore cioè sulla suddivisione dell’ottava in tre parti uguali propria della triade aumentata. È lo stesso svolgimento segnalato da Lendvai cui già abbiamo fatto cenno. Tuttavia Wilson sottolinea la poca fondatezza di una simile interpretazione, evidenziando come, in realtà, si instaurino numerose altre relazioni di tritono e di terza minore in un quadro che si presenta assai più complesso e che nel ruolo di centri tonali vede spesso appaiate note quali Do con La, Sol# con Re. Lo schema **W2** mostra il modo in cui Wilson sintetizza la struttura armonica del movimento.

Data l’indubbia rilevanza per l’avvio degli studi analitici bartókiani, non si può tralasciare, l’analisi della Sonata svolta da Ernő Lendvai e incentrata come si può intuire, sulla sezione aurea. Lo studioso ungherese focalizza la sua attenzione in particolare sulle batt. 2-17 del primo movimento. Assunta come unità di misura il 3/8 le misurazioni di Lendvai individuano in queste 16 battute una struttura largamente basata sulle proporzioni della sezione aurea.

La pagina seguente mostra alcune rappresentazioni grafiche delle segmentazioni proposte da Lendvai il cui schema originale è riprodotto in SA2. Come si vede (cfr. SA3) vengono individuati nove diversi segmenti con al loro interno la sezione aurea. Pur con qualche piccolo scostamento, l’analisi rivela in effetti una singolare corrispondenza delle varie entrate dei temi e degli eventi che si susseguono nel corso del brano a questa proporzionalità. Se si osservano le misurazioni riportate in AS1, si noterà che i numeri non sono esattamente quelli della serie di Fibonacci. Ci sono invece numeri che corrispondono il più delle volte a un’altra serie anch’essa correlata alla sezione aurea, la cosiddetta “serie di Lucas”, dal nome del matematico francese dell’Ottocento Edouard Lucas. Anche questa è una serie i cui membri scaturiscono dalla somma dei due numeri precedenti, e che via via si avvicina progressivamente al numero Φ . Tuttavia dato il diverso punto di partenza, la serie si sviluppa con una successione leggermente diversa: 2 1 3 4 7 11 18 29 47 76 123, ecc. ($123/76=1,618\dots$). Come si può notare le proporzioni del diagramma SA1 corrispondono in gran parte ai numeri di questa serie.

Oltre alla suddivisione in base all’unità di 3/8 utilizzata per segmentare la pagina a un livello macrostrutturale, Lendvai si spinge oltre e compie misurazioni in ambito microformale utilizzando come unità di misura la croma. La figura SA4 riproduce le batt. 8-11 e sintetizza graficamente un esempio di questa ulteriore segmentazione. Le proporzioni in questo caso sono determinate da elementi quali le due crome legate nella parte del Pianoforte I a batt. 9 e il colpo [p] del Tamburo militare a batt. 10. Si tratta di elementi che sollevano varie obiezioni circa la loro rilevanza e insieme all’interrogativo su fino a che punto sia giustificata un’articolazione quale quella proposta in questo caso da Lendvai.

SA3 mette in evidenza il risultato complessivo (che in buona sostanza può considerarsi anche l’obiettivo) del sistematico sezionamento operato dal musicologo ungherese. Lendvai assegna un segno “positivo” alla sezione aurea nella quale il segmento maggiore precede il segmento minore, e un segno “negativo” nel caso contrario. Nel diagramma SA3 le direzionalità positiva e negativa sono state evidenziate con delle frecce: segno positivo = freccia verso destra; segno negativo = freccia verso sinistra. È evidente la ricchezza delle relazioni fra le diverse sezioni evidenziate dalle frecce. Le proporzioni non solo sono stratificate a vari livelli, ma si presentano anche organizzate in modo speculare per cui a una sezione positiva si abbina sistematicamente una sezione negativa, secondo un modello che rimanda evidentemente all’idea di un’organizzazione simmetrica e quindi “assiale” della forma.

Il terzo movimento della Sonata per due pianoforti e percussioni si apre con un singolare episodio nel quale mentre i due pianoforti ribattono velocemente in *ff* e a pedale abbassato una triade di Do maggiore, lo xilofono esegue una scala avente Do come fondamentale ma che include 4a aumentata e settima minore. Una scala del genere non corrisponde a nessuna scala diatonica né modale: si tratta di quella *scala acustica* che abbiamo già incontrato nel movimento finale di *Musica* e che, secondo Lendvai e altri teorici, deriva la sua particolare configurazione dalla sequenza dei suoni armonici.



La corrispondenza con i suoni armonici c'è ma con un margine piuttosto ampio di approssimazione. La successione degli armonici da 8 a 16 (cfr. anche M11), allinea tre suoni che si discostano sensibilmente dalle note di questa scala. Nella sequenza armonica infatti il Fa# è calante di circa un quarto di tono (49 cents), il Sib è anch'esso calante di circa un sesto di tono (-31 cents) mentre il La non è presente, essendo in realtà un Lab crescente di 40 cents. Forse meno suggestivo, ma più convincente è il considerare questa scala come una scala minore melodica a partire dal IV grado, cioè una scala minore melodica di Sol, eseguita a partire dal Do.

A parte questi rilievi, secondo Lendvai questa scala è la base del *sistema diatonico* di Bartók. Essa implica infatti intervalli quali terza maggiore (= 4 semitoni), quinta giusta (= 7), sesta maggiore (= 9), ossia i rivolti di quegli intervalli di 3a minore, 4 giusta e 6a minore (3-5-8) connessi alla sezione aurea e al *sistema cromatico*. Il richiamarsi alla sequenza degli armonici, ossia a un fenomeno intrinseco alla fisica del suono, enfatizza il carattere per così dire "naturale" di questa scala. E proprio la presenza di questa scala è il tratto caratteristico di uno dei maggiori capolavori di B, una composizione fra le più dense di suggestioni e di pensiero e al tempo stesso fra le meno conosciute del maestro ungherese: la *Cantata profana*.

Cantata profana. A kilenc csodaszarvas (I nove cervi fatati).

Poco si conosce circa le ragioni che diedero origine a questa composizione nella quale Bartók esprime nel modo più profondo la sua concezione del rapporto fra arte e natura. Al di là del motivo contingente alle spalle di questa pagina c'è tuttavia la chiara volontà di celebrare con un affresco grandioso il grande valore culturale e simbolico della musica popolare. Bartók progettava addirittura un ciclo di tre o forse quattro cantate, ognuna delle quali sarebbe stata dedicata alle grandi aree linguistiche del folklore musicale alla cui esplorazione il compositore aveva dedicato la propria vita: Ungheria, Romania e Slovacchia. La partitura ultimata nel settembre 1930 è scritta per grande orchestra, doppio coro misto e due voci soliste: tenore e baritono. L'argomento proviene dal folklore rumeno e tratta la favola dei cervi, una leggenda che ricorre spesso nei testi delle colinde, canti di origine pagana legati alla festa del solstizio di inverno, ma col tempo, trasformati in canti tradizionali del periodo natalizio. Di fatto le colinde sono i canti che i bambini intonano nel periodo di Natale, girando di casa in casa nell'intento di raccogliere qualche moneta o qualche regalo. Il testo originale tratto da due colinde era stato redatto direttamente in lingua rumena, ma fu poi tradotto e rimaneggiato in lingua ungherese. Bartók parla della *Cantata profana* nella già citata lettera del 1931 a Octavian Beu:

Nella *Cantata profana* di rumeno c'è soltanto il testo; il materiale tematico è di mia propria invenzione, e non è neanche rimodellato su musiche popolari rumene, anzi talune parti non sono neanche in un tono popolare. Lei dovrebbe quindi ricordare questo lavoro semplicemente come «Messa in musica di un testo di *colinda* rumena».

(Bartók 1969, p.243)

Per quanto relativamente poco conosciuta ed eseguita all'estero, sia a causa della difficoltà, ma anche forse a causa della lingua e del vasto organico, la *Cantata profana* ha esercitato sugli studiosi dell'opera di Bartók un fascino particolare in ragione del denso intrecciarsi di aspetti formali, linguistici e poetici.

Manca tuttavia qui lo spazio e il tempo per entrare nei dettagli. Pertanto ci limiteremo ad alcuni rapidi rilievi.

La prima delle tre parti in cui si articola la Cantata si apre con un trasparente omaggio alla musica di Bach. L'intreccio delle parti orchestrali, il loro profilo melodico e la loro disposizione ritmica richiamano esplicitamente alla memoria le battute iniziali della *Matthäuspasion*. Un particolare che ovviamente si apre a molte possibili interpretazioni simboliche.

B. Bartók, *Cantata profana*, I, 5-8

5 Molto moderato, $\text{♩} = 116$

J. S. Bach, *Matthäuspasion*, I, 1-3

Coro I. II.

Come già abbiamo ricordato l'impanto melodico e armonico della Cantata si fonda sulla cosiddetta "scala acustica" o "scala degli armonici". Come si può constatare dallo schema di M11 (cfr. BBD p. 284), questa scala non si manifesta immediatamente, ma viene in luce con la massima evidenza solo nella parte conclusiva. In apertura del primo movimento circola invece in orchestra una scala che ne è l'esatta immagine speculare, il che ripropone su larga scala quella predilezione tipicamente bartókiana per strutture intervallari simmetriche. La prima parte è caratterizzata da un lento, costante aumento di animazione e di tensione che dal *Molto moderato* iniziale (l'immagine del vecchio padre), passa a un *Più mosso* (il ritratto dei nove figli) e giunge infine a un'autentica deflagrazione di energia con l'*Allegro molto*, una fuga impetuosa, che via via diviene quasi orgiastica, e nella quale si materializza la vitalità sfrenata, dei figli dediti unicamente a correre per le montagne a caccia di cervi. Il crescendo quasi orgasmico della fuga conduce al climax dinamico dell'intero brano, un climax anticipato, ma assolutamente funzionale al successivo svolgersi della vicenda verso un graduale smarrimento e allontanamento da tutto ciò che è umano e convenzionale. Straordinariamente efficace, subito dopo il *fff*, è l'improvviso silenzio e stupore del *Moderato*: è l'apparizione del ponte nel bosco, il varco fatato o stregato che si apre a un mondo diverso, a una diversa esistenza, e da cui non si torna indietro. Lo schema di M32 accoglie il testo e lo distribuisce nelle diverse fasi narrative e drammatiche in cui la Cantata si articola. Come si vede sull'architettura formale in tre parti si innesta una divisione in cinque momenti, corrispondenti ad altrettante articolazioni drammaturgiche della vicenda.

- I: la vita umana (Lento)
- II: l'ebbrezza della caccia (Veloce)
- III: il sortilegio / l'angoscia del padre (Lento)
- IV: l'incontro e il conflitto (Veloce)
- V: ricapitolazione e accettazione del destino (Lento)

Bence Szabolcsi (cit in Gillies 1993, p. 430) individua in questa suddivisione pentapartita il modello del dramma classico in cinque atti, un'artificio che sottomette a una superiore razionalità un poema intriso di spirito libertario e di un panteistico desiderio di identificazione con la natura. Ma le interpretazioni dei significati ideali e reconditi di quest'opera nella quale si stratificano temi (e interrogativi) quali iniziazione, morte, libertà, panteismo naturalistico, conflitto fra generazioni, fra uomo e natura ecc., sono, come si è detto, innumerevoli.

Cantata Profana, III, mm. 72-87, tenor solo and string stretto

Ancora più lento, ♩ = 92

I passi solistici, in particolare quelli del tenore – cioè il figlio maggiore trasformato in cervo – a differenza del baritono che interpreta il padre (e dunque il buon senso e le convenzioni del vivere

sociale) sono tra i momenti più affascinanti e intensi, pervasi da un istintivo slancio melodico che, specialmente nella melodia conclusiva del tenore, ha ricordato a qualche commentatore lo stile improvvisativo della *hora lunga*, una melopea tipica della Romania, caratterizzata da una completa libertà dal punto di vista formale e ritmico.

Il canto conclusivo del tenore, l'ex figlio ora cervo, si inserisce nella ricapitolazione come una voce, un'eco che giunga da lontano a ricordare il perché del non ritorno e insieme la bellezza della nuova condizione. In chiusura di questa Cantata, dove le melodie popolari contadine non compaiono, neppure come reminiscenze essendo ormai interiorizzate come lingua madre, questo canto risuona come una rivelazione e un credo: «Csak tiszta forrásból», “solo alle pure sorgenti”. È un proposito i cui significati si possono leggere in molti modi.

Al tempo stesso, musicalmente, questa melodia dipana con chiarezza e svela la sostanza musicale con cui la pagina è intessuta: La voce, seguita poi gli archi uno dopo l'altro, sale verso il registro acuto svolgendo semplicemente quella scala di armonici che per Bartók è quasi una sorta di sigla, per poi ripiegare dolcemente su un lungo Do che non si saprebbe dire se sia di rassegnazione o di estasi.

Come alcuni analisti hanno dimostrato nella Cantata profana convergono e si coniugano molte delle tecniche compositive di Bartók, il sistema diatonico e il sistema cromatico, dando vita a un linguaggio e a un tono che appaiono per certi versi enigmatici e indecifrabili ma al tempo stesso hanno un che di rigoroso, coerente e anche naturale, fluente.

L'interpretazione forse più aderente della Cantata profana, al termine di questo itinerario nella musica di Bartók, sembra essere squisitamente musicale. Forse la natura altro non è che la musica popolare contadina, pura sorgente alla quale abbeverarsi, con la coscienza che, compiuto quel passo, non si può e non si vuole ritornare indietro, a un sistema, a un apparato, a un consorzio umano governati da logiche troppo spesso ciniche e aberranti. Forse è lo stesso Bartók che racconta qui la propria metamorfosi di artista innamoratosi di una musica incontaminata.

Riferimenti bibliografici

Bartók, Béla, *Lettere scelte*, Milano, il Saggiatore, 1969

Bartók, Béla, *Essays*, a cura di Benjamin Suchoff, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1976

Gillies, Malcolm, (ed.), *The Bartók Companion*, London, Faber & Faber, 1993

Kárpáti, Janos, *Bartok's chamber music*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1994

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989 (trad. it: *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991)

Wilson, Paul, *The Music of Béla Bartók*, New Haven and London, Yale University Press, 1992