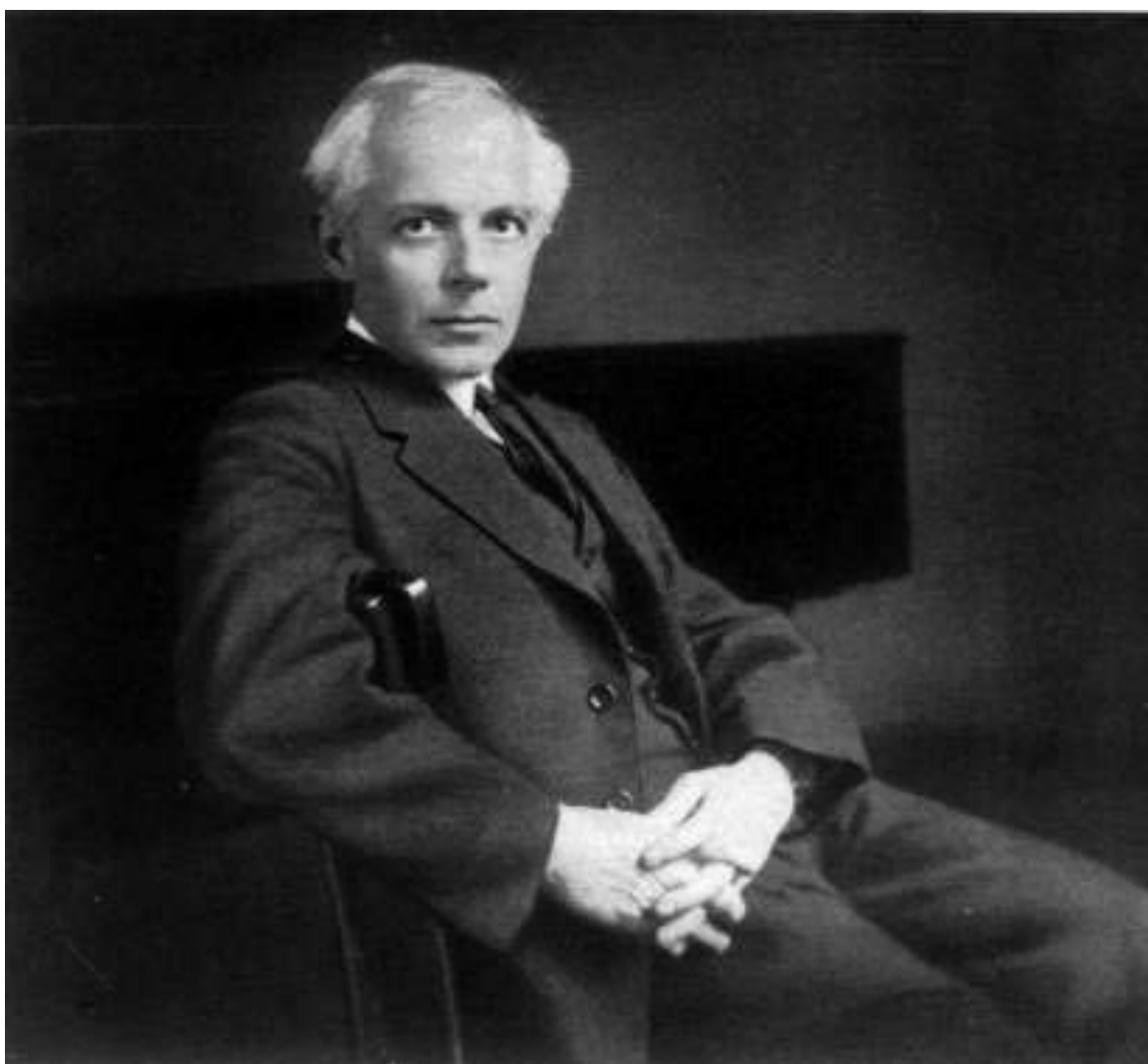


BARTÓK BÉLA

**Compositore, pianista ed etnomusicologo ungherese
(Nagyszentmiklos oggi anche Sannicolau Mare, 25 III 1881 -
New York 26 VII 1945)**



Studio della musica popolare dell'Europa orientale e del Medio Oriente, fu uno dei pionieri dell'etnomusicologia.

Infanzia e giovinezza

Crebbe nella Grande Ungheria dell'impero austro-ungarico, che fu suddiviso a causa del trattato di Trianon dopo la prima guerra mondiale. La sua città natale, Nagyszentmiklos, divenne Sannicolau Mare, facente parte della Romania.

Dopo la morte di suo padre, avvenuta nel 1888, la madre Béla Paula, portò la famiglia a Vinogradiv (in ungherese: *Nagyszollos*, ora in Ucraina), e poi a Presporok (in ungherese: *Pozsony*, ora Bratislava) nella nativa Slovacchia.

Quando si formò la Cecoslovacchia nel 1918, Béla e sua madre si trovarono in due Stati diversi.

Gli inizi della carriera musicale

Venne sin da piccolo educato alla musica, dapprima dalla madre che gli insegnò i rudimenti del pianoforte, in seguito (a soli dodici anni) dal maestro L. Erkel che lo iniziò alla composizione.

Più tardi studiò pianoforte con István Thoman e composizione con János Koessler all'Accademia Reale della Musica di Budapest. Lì incontrò Zoltán Kodaly ed insieme raccolsero musica popolare della regione.

Questo ebbe molta influenza sul suo stile. Precedentemente, l'idea che Bartók aveva della musica popolare ungherese derivava dalle melodie gitane che potevano essere ascoltate nei lavori di Franz Liszt, e dal 1903 Bartók scrisse un grande lavoro orchestrale, *Kossuth*, in onore di Lajos Kossuth, eroe della rivoluzione ungherese del 1848, contenente melodie gitane di quel tipo. Da questo poema sinfonico lavorò per estrarre una marcia funebre pianistica che rese celebre Bartók come pianista-concertista-compositore per lo stile "nazional-ungherese" che prende come modello le Rapsodie ungheresi di Liszt, in particolare la celebre Seconda.

Il mondo in cui Bartók si era spento come pianista-compositore era quello capeggiato da Paderewsky, Busoni, d'Albert e l'ungherese Erno Dohnányi.

Influenze sulla musica di Bartók

Dopo aver scoperto le musiche contadine dei magiari che erano le autentiche musiche popolari ungheresi, Bartók cominciò ad includere canzoni popolari nelle proprie composizioni ed a scrivere temi originali con caratteristiche simili, oltre ad usare frequentemente figure ritmiche di matrice folklorica.

La musica di Richard Strauss, che incontrò alla prima di *Also sprach Zarathustra* a Budapest nel 1902, lo influenzò molto (ha scritto ad esempio più volte a memoria il poema sinfonico *Vita d'Eroe* di Strauss). Questo nuovo stile emerse durante gli anni seguenti. Bartók stava costruendo la sua carriera pianistica, quando nel 1907 ottenne il posto di professore di pianoforte all'Accademia Reale. Questo gli permise di rimanere in Ungheria e di non girare l'Europa come pianista, e gli lasciò più tempo per raccogliere altre canzoni popolari, soprattutto in Transilvania.



Intanto la sua musica cominciava ad essere influenzata da questi interessi e dalla musica di Claude Debussy che Kodály aveva portato a Parigi.

I suoi lavori orchestrali erano ancora scritti alla maniera di Johannes Brahms o Richard Strauss, ma scrisse numerose composizioni brevi per pianoforte che mostrano il suo crescente interesse per la musica tradizionale.

Probabilmente il primo brano che mostrava chiaramente i suoi nuovi interessi fu il *Quartetto per archi n. 1* (1908), che contiene vari rimandi alla musica folklorica.

Nel 1908 scrisse anche le *14 Bagatelle* per pianoforte, in cui cominciava a delineare il suo stile che appunto parte dal pianoforte, distaccandosi dal Romanticismo, basandosi su procedimenti armonici basati su intervalli diminuiti ed ascendenti, sulla bitonalità e su una ritmicità timbrica barbarica. La percussività di Bartók la troviamo anche in Prokofiev e Stravinskij.

Altre composizioni pianistiche importanti di Bartók sono: la *Rapsodia op. 1* ed i *Quattro pezzi* per pianoforte, ricchi di influenze Brahmsiane, (in cui il primo è uno studio per la mano sinistra che risulta essere un abbozzo di Sonata), più altri lavori da camera quali la *Sonata per violino e pianoforte* ed il *Quintetto per pianoforte ed archi*.

La carriera concertistica di Bartók non riuscì però mai a ricevere onorificenze, nemmeno in campo esclusivamente compositivo, come pianista-compositore al contrario di altri come Rachmaninov (che aveva composto in quegli anni il Secondo concerto per pianoforte e orchestra) o come Dohnányi che fece fortuna col suo Concerto per pianoforte ed orchestra e come lo svedese Stenhammar. Questo scarso successo internazionale lo costrinse ad accontentarsi di un posto come insegnante di pianoforte all'Accademia Musicale di Budapest.

Le prime influenze popolari nelle sue composizioni cominciarono quando iniziò a raccogliere melodie popolari di Zoltán Kodály: nel 1907 compose le *Tre canzoni popolari del distretto di Cisk*, due semplici melodie ascoltate da un pastore che suonava un flauto primitivo.

Qui si dimostra la tenacia di Bartók che nonostante gli insuccessi continuava a cercare un connubio tra la musica popolare e le sale da concerto nello stile pianistico, cominciando con le *Due Elegie op. 8*, influenzate dallo stile pianistico delle Elegie di Busoni, e con le *Quattro Nenie op. 9* che risentono invece dello stile di Debussy, che troviamo anche nelle *Burlesche op. 8*.

Le Nenie sono basate sul canto popolare ungherese e c'è l'uso delle scale modali, non presenti nella musica occidentale, armonizzate in maniera semplice e quasi impressionistica.



Lo stile di Bartók comincia ad uscire dalle influenze di Busoni e Debussy con le *Due danze rumene op. 8* per pianoforte, in cui la strumentazione diventa decisamente percussiva e d'avanguardia, però ancora non riuscendo a trovare il modo di proporre i suoi lavori come recital pianistico se non negli anni Venti, sfruttando anche l'ingigantimento delle capacità tecnico-stilistiche e timbriche del pianoforte che già presso Paderewsky e Rachmaninov avevano raggiunto apici ragguardevoli.

Con Bartók non si esplora il delicato mondo timbrico-impressionista di Ravel e Debussy affidato al tocco dei martelletti ma si guarda piuttosto avanti alla percussività che troveremo nell'*All'Allegro Barbaro* del 1911, parallelamente alla Toccata op. 11 di Prokofiev ed alla Danza Rituale di

Manuel De Falla in cui il pianista rende l'effetto percussivo anche con una gestualità particolare per trovare l'approccio giusto sui tasti.

Nel 1909 Bartók sposò Márta Ziegler. Il loro figlio, anch'egli di nome Béla, nacque nel 1910.

L'avvicinamento alla musica popolare di Bartók (su esempio di Franz Liszt) è stato compiuto in maniera scientifica, influenzando in maniera metodica il suo stile, ricco di richiami alla musica popolare di molti popoli dell'area europea orientale e medio-orientale (uso di scale pentatoniche e modali) ma contemporaneamente aggiornato anche sulle innovazioni ritmiche ed armoniche portate dai contemporanei come Igor Stravinskij.

Nel 1911, Bartók scrisse quella che sarebbe stata la sua unica opera *Il castello del principe Barabablu* (dedicata a sua moglie Márta) ancora ricca di influenze stilistiche derivanti da Strauss e Debussy. Con questa composizione partecipò ad un concorso indetto dalla Commissione Ungherese per le Belle Arti, ma questi dissero che era insuonabile, e la respinsero.

L'opera rimase ineseguita fino al 1918, quando il governo fece pressione su Bartók perché togliesse il nome del librettista, Béla Balázs, dal programma a causa delle sue convinzioni politiche. Bartók si rifiutò, ed alla fine ritirò il lavoro. Per il resto della sua vita, Bartók non si sentì molto legato al governo o alle istituzioni ungheresi pur continuando la sua passione per la musica popolare.

Di questo periodo sono anche i *Due ritratti op. 5* (1907-1908) ed i *Due quadri op. 10* (1910) per orchestra, *l'Allegro barbaro* (1911) per pianoforte (che ebbe molto successo per le sue timbriche appunto barbariche e per la sua melodia semplice), prima geniale sintesi del suo stile, la *Suite per pianoforte op. 14* (1916), le due *Sonate per violino e pianoforte* (1921 e 1923) e le *Sette danze popolari rumene* per orchestra.

I lavori di questo periodo sono caratterizzati da un'energia ritmica basata sull'ossessione percussiva ed una ricerca timbrica molto fine immersa in un'armonia ai limiti dell'atonalità in cui l'influenza popolare viene immessa attraverso rielaborazione e reinvenzione.

Le *Melodie di Canzoni natalizie rumene* sono dello stesso periodo delle *Danze popolari rumene* (1915) che raggiunsero abbastanza successo da essere pubblicate dalla Universal di Vienna nel 1918.

Tuttavia le *Danze rumene* non sono pensate come brani da concerto come la *Suite op. 14*, in cui Bartók dichiara di voler superare lo stile

accordale tardoromantico a favore di una strumentazione "fatta di ossa e muscoli", trasparente e semplice come quella *dell'Allegro barbaro*, ma alleggerita dall'assenza dei raddoppi.



Questa *Suite* viene collegata per molti critici alla *Sonata n. 2 op. 14* di Prokofiev (1912), alla *Sonatina ad usum infantis* di Busoni (1916) ed al *Tombeau di Couperin* di Ravel (1914-1917) e rappresenta quel percorso di distacco dal tardoromanticismo che troverà le sue propaggini nella *Sonata op. 1* di Berg (1908) e dai *Tre pezzi op. 11* di Schonberg del 1909.

Un altro aspetto che colpisce di questa *Suite* è la drammaturgia dei contrasti tra i movimenti, legabile al conflitto bellico, che trova prodromi già nella *Sesta Sinfonia* di Cajkovskij e nella *Grande Sonata op. 33* di Alkan.

Nell'ultimo movimento (Sostenuto) vengono usate le quarte giuste con finalità ritmico-timbriche. La simbologia bartokiana è di difficile interpretazione, comunque si ritiene che la presenza di un valzer sia riferita a Vienna. L'armonizzazione delle melodie popolari presenti nella *Suite* è ingegnosa e si basa sulla presenza palese del tritono ottenuto dividendo l'ottava in due parti uguali per armonizzare in maniera del tutto nuova, al contrario della maniera ottocentesca.

Nel primo movimento vengono accostati accordi di Si maggiore e Mi maggiore e l'accordo di settima di dominante è costruito con la settima maggiore anzi che minore.

Questa *Suite* è interessante per capire le posizioni di Bartók nell'ambito formale: all'inizio del secondo tempo doveva esserci un Andante in Fa maggiore che avrebbe reso la *Suite* simmetrica ma Bartók lo eliminò.

Tuttavia vengono rispettate le forme dei tempi secondo la tradizione occidentale (primo tempo in forma tripartita, secondo in rondò, terzo tripartito e quarto monotematico con intermezzo).

Per quanto riguarda la ritmica abbiamo un'accelerazione del tempo nei primi tre movimenti ed una brusca caduta nel quarto.

Dopo il disappunto causato dal premio della Commissione per le Belle Arti, Bartók scrisse molto poco per due o tre anni, preferendo concentrarsi sulla raccolta e l'arrangiamento di musica tradizionale (in Europa Centrale, i Balcani e la Turchia).

Comunque, lo scoppio della prima guerra mondiale lo costrinse ad interrompere queste composizioni, e ritornò a comporre, scrivendo il balletto *Il principe di legno* nel 1914-1916 ed il *Quartetto per archi n. 2* nel 1915-1917. Fu *Il principe di legno* a dargli un certo grado di fama internazionale.

Bartók successivamente lavorò ad un altro balletto, *Il mandarino*

meraviglioso, con uno stile più moderno del *Castello del principe Barbablù* influenzato in particolare dall'*Uccello di fuoco* di Stravinskij e dal primo Arnold Schonberg.

Il mandarino meraviglioso fu iniziato nel 1918, ma non fu eseguito fino al 1926 a causa dell'argomento trattato: una storia che parla di prostituzione, furto ed omicidio con un rapporto molto violento tra i due sessi. L'introduzione dei personaggi fiabeschi nel teatro musicale fu invece un punto che trovò come sostenitore Ferruccio Busoni.

IL COMPOSITORE CON ALCUNI AMICI MUSICISTI



Bartók divorziò da Márta nel 1923, e sposò una studentessa di pianoforte, Ditta Pásztory. Il suo secondogenito, Peter, nacque nel 1924. Nel 1918 portò a termine anche i *Tre studi* per pianoforte in cui più che il virtuosismo emergono le idee creative e bizzarre. Sono vicini all'atmosfera dei *Tre pezzi op. 11* di Schonberg ma anche alla forma di trittico-sonata che troviamo in Debussy (*Images, Estampes*) ed in Ravel (*Gaspard de la Nuit*).

Nel primo studio si trovano accenti in controtempo che anticipano leggermente gli Studi per pianoforte di Gyorgy Ligeti, specialmente il primo del Libro n. 1.

Nel 1920 scrisse su commissione della "Revue musicale di Parigi" le *Improvvisazioni su canti di contadini ungheresi op. 20*. Gli venne commissionato un solo pezzo (che fu poi la settima improvvisazione) da pubblicare in un supplemento chiamato *Tombeau de Debussy*, a cui contribuirono anche De Falla, Stravinskij, Malipiero, Dukas ed altri.

La seconda guerra mondiale e gli ultimi anni di vita

Negli anni Venti intraprese una serie di tournée concertistiche in giro per l'Europa che gli procurarono simpatie ma pochi compensi; i suoi pezzi furono quindi accettati nei recital piccoli (quindi la *Suite* e la *Rapsodia* furono esclusi).

Nel 1926 ricominciava a scrivere alcune composizioni, dopo un periodo infecondo di qualche anno: abbiamo così i *Quartetti per archi* nn. 3 e 4 (1927 e 1928), in particolare il terzo Quartetto è ricordato per essere stato scritto contemporaneamente al terzo *Quartetto* di Schonberg a cui è legato per l'evasione tematica, mentre la ritmica è più vicina a Stravinskij, e troviamo in esso anche un embrione della micropolifonia di Ligeti chiamato da alcuni micromelodia, le due *Rapsodie per violino e pianoforte o orchestra* (1926 e 1930), la *Sonata per pianoforte* del 1926, legata ancora alle composizioni giovanili ma con una struttura decisamente Beethoveniana anche se manca una contrapposizione dialettica tra i temi.

Bartók definisce la tonalità in Mi maggiore, anche se essa rappresenta solo una tonica polarizzante all'ascolto (in origine nell'ultimo movimento c'era un tema Moderato che è stato poi rimosso per il suo contrastante aspetto barocco e messo come Musette nella *Suite All'aperto*).

Verso gli anni Trenta Bartók abbandona la composizione pianistica da

concerto per dedicarsi a brani didattici e per dilettanti, soprattutto grazie alla composizione dei 153 brani che compongono i *6 libri* del Mikrokosmos, iniziato nel 1926, in cui il compositore parte da brani semplicissimi fino ad arrivare a notevoli virtuosismi, delineando in maniera progressiva e crescente il suo stile (contemporanei al Mikrokosmos sono i *9 Piccoli pezzi per pianoforte*).



L'interesse nel pedagogico di Bartók è stato molto presente ed è testimoniato dai numerosi pezzi infantili su melodie popolari che sono stati scritti nel corso della sua vita.

Negli anni Trenta nasce invece una serie di composizioni più mature e soprattutto più equilibrate (definite da alcuni come il periodo neoclassico di Bartók in quanto si riscontrano ascendenze Beethoveniane): *Quartetto per archi n. 5* (1934), *Musica per archi, percussioni e celesta* (1936) e la

Sonata per due pianoforti e percussioni (1937, di cui esiste anche la forma in concerto con orchestra), composizioni particolarmente legate dal tono lamentoso e macabro degli Adagi "notturni" in contrasto con la vivacità ritmica dei momenti più veloci in cui il pianoforte esprime il massimo grado di percussività che possiamo trovare in Bartók, specialmente nella *Sonata*, con i timpani ed i pianoforti con una scansione ritmica tribale (i pianoforti si scambiano spesso in passaggi imitativi e nell'ultimo movimento c'è anche la presenza dell'*hoquetus*); poi abbiamo ancora i *Contrasti per violino, clarinetto e pianoforte* (1938, dedicati al clarinettista jazz Benny Goodman), il *Concerto per violino ed orchestra* (1938) ed il *Divertimento per archi* (1939), più il *Quartetto per archi n. 6* (1939), i *44 Duetti per due violini* (1931) e la difficile *Sonata per violino solo* (1944, composta già negli Stati Uniti per Yehudi Menuhin) in cui Bartók porta a compimento i propositi stilistici avviati in questi anni.

Nel 1940, dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale, e con il peggioramento della situazione politica in Europa, Bartók si convinse che doveva andarsene dall'Ungheria.

Bartók si oppose fortemente ai nazisti. Dopo che ebbero preso il potere in Germania, non vi tenne più Concerti e lasciò il suo editore tedesco.

Le sue vedute liberali (che sono evidenti nell'opera *Il castello del principe Barbablù* e nel balletto *Il mandarino meraviglioso*) gli causarono una gran quantità di guai da parte della destra ungherese.

Dopo aver spedito i suoi manoscritti all'estero, Bartók si trasferì con riluttanza negli Stati Uniti con Ditta Pásztor.

Peter Bartók li raggiunse nel 1942 e più tardi si arruolò nella Marina militare degli Stati Uniti.

Béla Bartók Jr. rimase in Ungheria.

Bartók non si sentì a suo agio negli Stati Uniti, e trovò molto difficile comporre. Inoltre, non era molto conosciuto in America e c'era poco interesse nella sua musica. Lui e sua moglie Ditta avrebbero dato concerti; per qualche tempo, ebbero una borsa di studio per lavorare su una collezione di canzoni tradizionali iugoslave, ma le loro finanze rimasero precarie, come la salute di Bartók.

Il suo ultimo lavoro sarebbe potuto essere il *Sesto Quartetto per archi*, lavoro interessante per la sua tonalità aleggiante e polimodale e per la ricchezza degli assoli di viola e violini in sordina nei movimenti lenti e mesti (vicinanza con altre composizioni come i *Contrasti per violino*,

clarinetto e pianoforte ma anche a modelli come la *Grande fuga per quartetto d'archi* di Beethoven) se non fosse stato per Serge Koussevitsky che gli commissionò di scrivere il *Concerto per orchestra*, che divenne il lavoro più popolare di Bartók e che risollevò le sue finanze; anche se scritto con minor sentimento interiore si può notare come il compositore abbia accentuato molto gli elementi coloristici e timbrici che ritroviamo anche nel *Concerto per pianoforte e orchestra n. 3* (1945), un lavoro arioso e quasi neo-classico, e nel suo incompiuto *Concerto per viola e orchestra*, completato più tardi dal suo allievo, Tibor Serly.

IL COMPOSITORE CON LA MOGLIE MARTA ZIEGLER



Nel *Concerto per orchestra* Bartók mantiene nei cinque movimenti una struttura circolare con una costruzione strutturata a linee di intensità timbrica ed atonale con un uso accostato di omofonia e polifonia.

Una struttura simile ma rimpicciolita la troviamo nei *Quartetti* (furono anch'essi composizioni molto discusse per la loro percussività e contrapposti per esempio ai limpidi *Quartetti* di Shostakovich) dove viene proprio definita una struttura ad arco o a ponte.

Béla Bartók morì a New York di leucemia nel 1945.

Fu sepolto al cimitero Ferncliff ad Hartsdale, New York, ma dopo la caduta del comunismo in Ungheria nel 1988, i suoi resti furono portati a Budapest per i funerali di Stato il 7 luglio 1988 ed in seguito fu sepolto al cimitero Farkasreti di Budapest.

BANCONOTA STAMPATA IN ONORE DI BARTÓK



CONCERTO PER ORCHESTRA, BB 123 (SZ 116)

Musica: Béla Bartók

1. Andante non troppo, Allegro vivace
2. Gioco delle coppie: Allegretto scherzando
3. Elegia: Andante non troppo
4. Intermezzo interrotto: Allegretto
5. Finale: Pesante

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 3 oboi, (3 anche corno inglese), 3 clarinetti (3 anche clarinetto basso), 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo militare, grancassa, tam-tam, piatti, triangolo, 2 arpe, archi

Composizione: 15 Agosto - 8 ottobre 1943 (revisione febbraio 1945)

Prima esecuzione: Boston, Synphony Hall, 1 dicembre 1944

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra - New York, 1946

Dedica: Fondazione Musicale "Koussevitzky"

Scritto da Bartók nel 1943 durante i difficili anni del suo esilio americano, il *Concerto per orchestra*, termine con cui si indica il ruolo virtuosistico e concertante svolto dalle diverse sezioni strumentali, fu accolto da un successo di pubblico tale da garantirgli per anni centinaia di repliche in tutto il mondo, ma al tempo stesso fece storcere il naso a molti dei critici più intransigenti, i quali accusarono l'autore di aver abbandonato la propria fedeltà «giacobina» nei confronti della dissonanza per mostrarsi accondiscendente verso i facili gusti del pubblico americano.

Se è vero che in quest'opera Bartók tende a smussare i tratti più aspramente anticonformisti del proprio scrivere (basti il confronto con la *Sonata per due pianoforti e percussioni*), si può altresì constatare come egli non rinunci a molti degli elementi più caratteristici del suo modo di comporre. Ricorrono quindi: l'asimmetria ritmica delle melodie, le reiterazioni ostinate, gli accelerando, i fugati, i motivi ispirati alla tradizione popolare ungherese; mentre caratteristica propria di quest'opera è l'uso di intervalli di quarta combinato con gradi congiunti nella formazione della maggior parte dei temi.

Tutto ciò rientra a sua volta in un rigoroso impianto architettonico che, oltre all'uso delle tradizionali forme sinfoniche e di una breve introduzione monodica all'inizio di ogni movimento, prevede una disposizione simmetrica a piramide dei cinque movimenti. Attorno al tempo lento centrale Bartók colloca infatti i due movimenti più «leggeri» aventi indicazione *Allegretto* (II e IV), mentre all'esterno troviamo i due tempi (I e V) più ampi e complessi, scritti in forma sonata con tempo veloce. A fronte di tale combinazione speculare dei tempi e delle forme, il contenuto espressivo dell'opera viene invece svolto in maniera lineare.

Il *Concerto*, a detta dello stesso autore, «*rappresenta una lenta evoluzione dal tono severo del primo movimento, all'affermazione di fede nella vita del quinto*». Un percorso simile a quello della *Sonata per due pianoforti e percussioni*, avente come passaggi intermedi la leziosità del neoclassico *Gioco delle coppie*, l'impressionistica, e a tratti drammatica, atmosfera dell'*Elegia*, e la multiforme varietà dell'*Intermezzo* interrotto che, con il suo ironico parodiare, apre la strada all'ottimismo carico di vitalità del Finale.

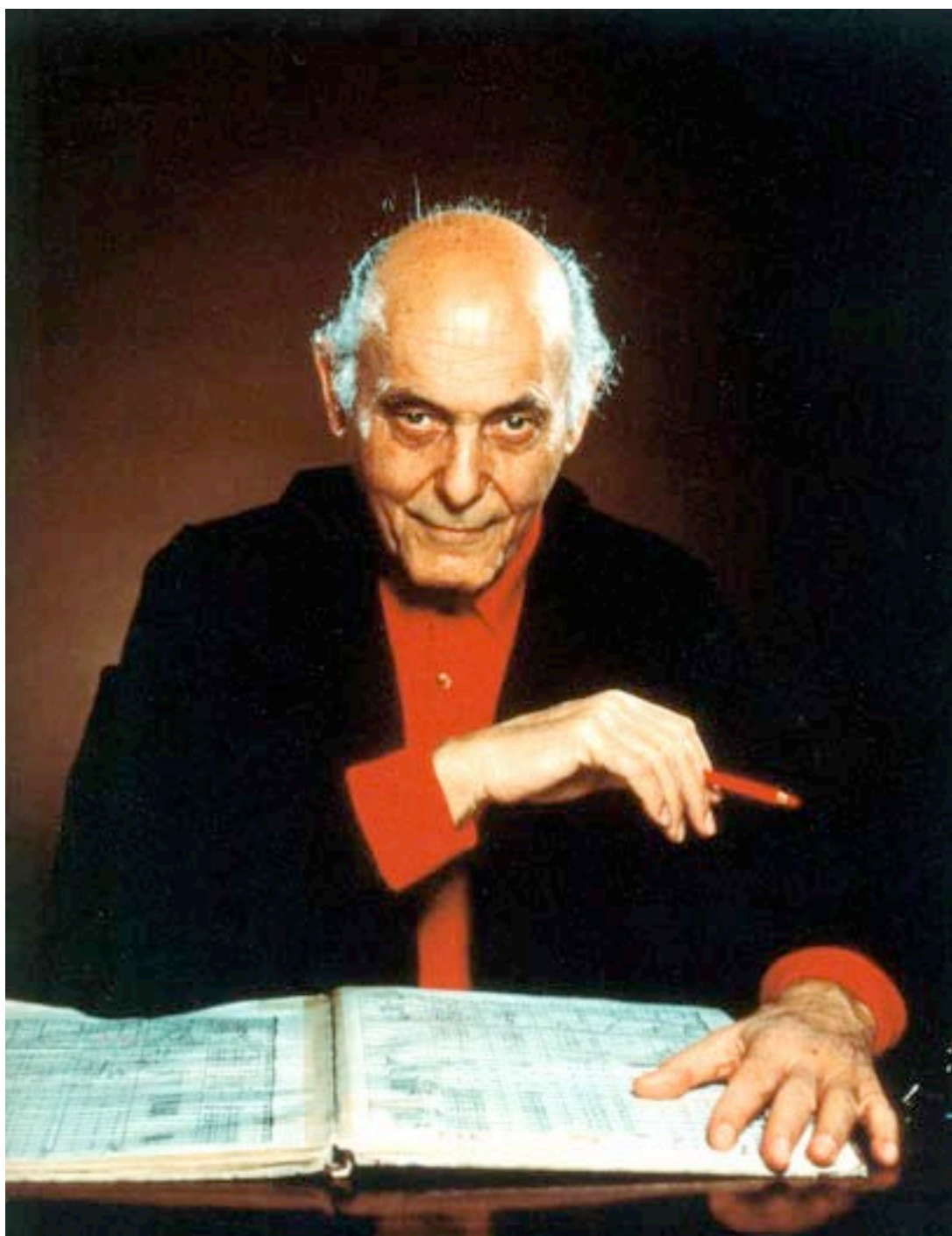
Andante non troppo (Introduzione) - *Allegro vivace*. L'*Andante non troppo* che fa da prologo al primo tempo si apre con un cupo profilo melodico dei bassi seguito da leggeri fremiti di archi e flauti, nel quale troviamo il germe tematico di tutta l'opera: l'intervallo melodico di quarta. Dopo la terza e più ampia enunciazione di questo spunto iniziale, i flauti, e successivamente le trombe, delineano il motivo tematico dell'*Andante*. Con un forte improvviso il tema si trasforma quindi in un grido lancinante dei violini, mentre una breve coda conduce all'*Allegro vivace* con un ostinato accelerando.

Energico e risoluto, il primo tema dell'*Allegro vivace* si muove asimmetricamente con agile disinvoltura, per poi trascolorare in un fraseggio meno spigoloso e più cantabile. Una breve frase dei tromboni fa quindi da collegamento con il secondo gruppo tematico: un sinuoso e ondulatorio motivo che l'oboe disegna su una base fissa di quinte ribattute.

Un improvviso stacco dinamico dà il via allo Sviluppo che si apre con una ridondante riproposizione del primo tema. In netto contrasto con questa prima parte Bartók inserisce un'oasi centrale nella quale il

clarinetto riporta a un'atmosfera più pacata e rarefatta. Si noti come Bartók non crei mai uno scontro dialettico tra primo e secondo tema (quest'ultimo è assente nello Sviluppo), ma preferisca la suggestiva alternanza tra la pulsione ritmica e la staticità proprie dei due temi stessi.

GEORG SOLTI



Ritorna quindi con forza il primo tema sul quale si intreccia subito un fugato degli ottoni formato dal motivo di collegamento, che, appena punteggiato da brevi interventi dell'orchestra, culmina in un potente unisono. La successiva Ripresa ripropone inaspettatamente il secondo tema e primo tema in ordine invertito, mentre uno stacco degli ottoni basato sulla melodia di collegamento conclude il movimento.

Il gioco delle coppie (Allegretto scherzando). Il secondo movimento è un divertito gioco orchestrale nel quale, dopo una breve introduzione del tamburo, coppie di fiati, tra loro uguali, si muovono parallelamente a distanza intervallare fissa, sviluppando una scanzonata e saltellante melodia in continuo divenire. Troviamo in ordine: i fagotti che si muovono a distanza di sesta, gli oboi per terze, i clarinetti per settime, i flauti per quinte e le trombe per seconde, mentre un solenne corale degli ottoni di reminiscenze mahleriane viene posto come perno centrale del movimento. La prima parte viene quindi ripresa con diverse varianti che prevedono l'aggiunta di ulteriori strumenti alle coppie originarie, il tutto seguito da una breve coda formata da movimenti percussivi a note ribattute.

Elegia (Andante non troppo). Dopo la cupa e misteriosa introduzione monodica di contrabbassi e timpani, si forma un tenue tappeto d'archi, increspato dagli ondeggianti glissati dell'arpa con eco di flauti e clarinetti, su cui l'oboe disegna una melodia cromatica, cristallizzata in tessitura acuta. Vi è quindi un lento fluire intrecciato di fiati e archi su cui spunta il sottile canto dell'ottavino. Quest'aura fissa e irreale viene rotta dall'improvviso ritorno del tema dell'*Andante* iniziale, che lascia spazio ad un nuovo delicato tappeto sonoro a ondulazioni cromatiche sul quale si sovrappone il flebile suono dell'ottavino.

Un nuovo spunto melodico delle viole viene ripreso dai legni inframmezzati da elastici stacchi accordali dell'orchestra, mentre il ritorno del fluire intrecciato viene interrotto dal tema che, dopo aver toccato il suo punto culminante, si dissolve rapidamente ponendo fine all'ultimo momento intensamente drammatico del concerto. La ripresa variata della sezione iniziale è infine seguita dal tema iniziale dei contrabbassi ripresentato dai violini e da una delicata ondulazione dell'ottavino sospeso in tessitura acuta.

Intermezzo interrotto (Allegretto). Forza espressiva, grazia, passione, umorismo si alternano nel quarto tempo in un carosello di contrastanti emozioni non privo di sottile ironia. Fin dall'inizio il vigoroso unisono introduttivo degli archi appare in contrasto con il primo tema che, con il suo grazioso incedere, richiama la melodia del *Gioco delle coppie*. Appassionato e struggente è invece il secondo tema introdotto dalla viola e ripreso dai violini, e seguito da una momentanea ripresa del primo tema. L'accompagnamento degli archi passa quindi da 5/8 a 8/8 dando spazio a una nuova melodia del clarinetto che corre veloce verso uno stacco orchestrale di carattere farsesco; due grotteschi glissati di trombone introducono quindi una sorta di giostra orchestrale nella quale viene elaborato il tema del clarinetto con ulteriori spunti clowneschi. La ripresa del secondo tema crea un ulteriore mutamento d'atmosfera, per poi lasciare spazio a una frammentata successione di elementi del primo tema e a una cadenza del flauto seguita da una breve coda conclusiva.

Finale. Dal perentorio unisono introduttivo dei corni prende il via il primo gruppo tematico con un fitto brulicare degli archi, in graduale crescendo, che libera la sua energia in un breve ma incisivo spunto tematico. Il moto degli archi si articola quindi attraverso diverse sezioni orchestrali culminando in un ostinato ossessivo che lascia spazio a un breve fugato sul motivo iniziale dei corni. I due pacati episodi successivi portano al secondo gruppo tematico nel quale un'incalzante reiterazione di una cellula ritmico-melodica che ricorda una danza popolare, sostiene il brillante ed irresistibile motivo della tromba.

Introdotta da un breve sussurro di archi e arpe, lo Sviluppo presenta un vibrante fugato che prende vita dal malizioso ammicciare del secondo tema, seguito da ulteriori elaborazioni del tema stesso.

Nella Ripresa il primo tema appare sottoposto a sostanziali variazioni, mentre un graduale dispiegarsi quasi impercettibile di terzine degli archi sostiene il tema introduttivo dei corni dilatato dal fagotto, e frammentari ma incessanti interventi dei fiati. Il trascinate inno alla vita che viene sotteso in quest'ultimo movimento tocca la sua espressione trionfale con l'esplosione di una potente fanfara degli ottoni, i cui accenti blues in stile gershwiniano appaiono un evidente omaggio dell'autore al nuovo mondo che da tre anni lo ospitava.

Il secondo tema viene qui dilatato e stravolto nei suoi valori ritmici, mentre una breve e travolgente galoppata orchestrale che culmina su un penetrante unisono, e una coda, nella quale gli ottoni declamano per l'ultima volta un piccolo frammento del secondo tema, costituiscono gli ultimi imperiosi gesti con cui si chiude il concerto.

Carlo Franceschi de Marchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 23 Marzo 1991

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 1, BB 91, SZ 83

Musica: Béla Bartók

1. Allegro moderato
2. Andante
3. Allegro molto

Organico: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, trombone basso, timpani, cassa chiara senza timbro, idem con timbro, triangolo, piatti, grancassa, tam-tam, archi

Composizione: agosto - novembre 1926

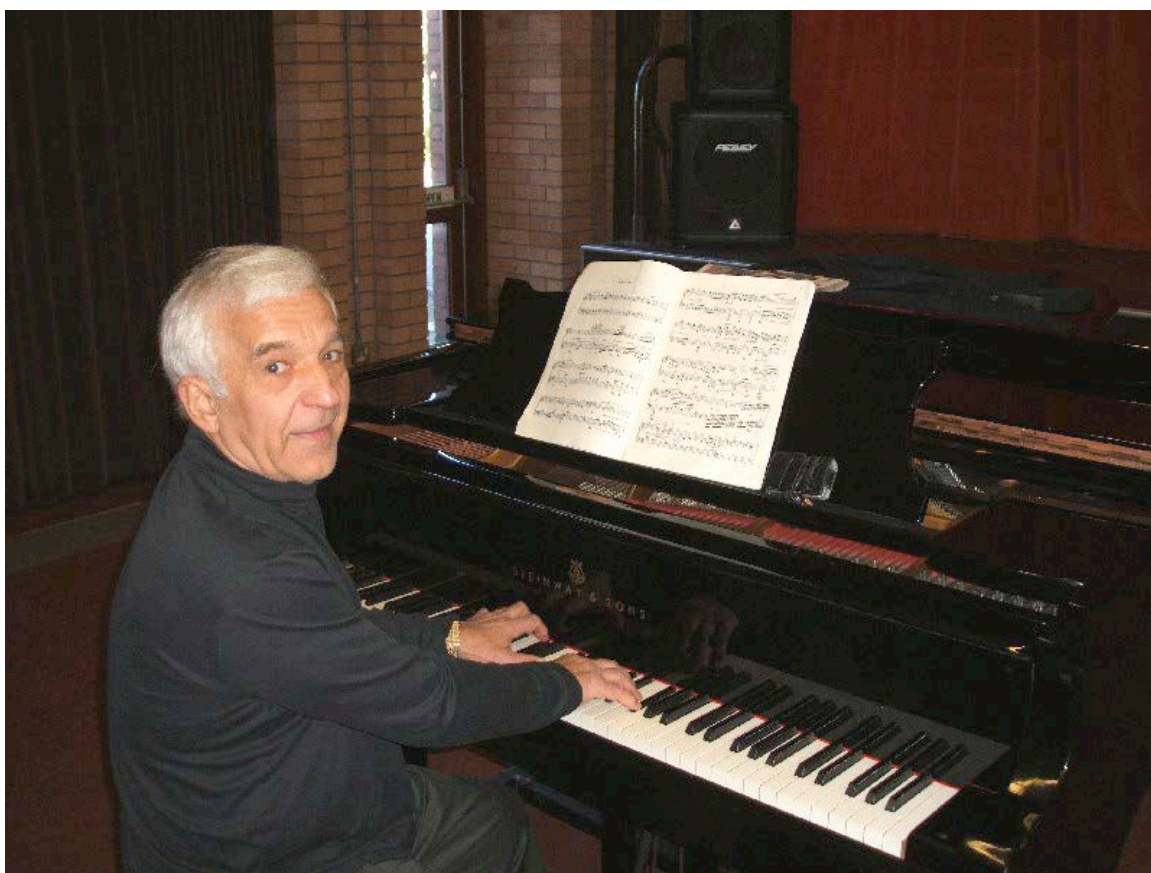
Prima esecuzione: Francoforte, 1 luglio 1927

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1927

Bartók è una personalità di spicco nel panorama della musica del Novecento e la sua ricerca artistica ha una originalità che gli deriva dalla estrema mobilità e variabilità tematica e dall'uso di accordi dissonanti di gusto espressionistico, rielaborati dal materiale folclorico magiaro e balcanico, in funzione anche di contestazione della tradizione "colta" europea. Egli stesso nella sua autobiografia ha spiegato il significato e il valore dello studio e della scoperta "in forma scientifica" della musica contadina della sua terra, che lo «portò decisamente all'emancipazione dallo schematismo dei sistemi allora in uso, basati esclusivamente sui modi maggiore e minore».

I musicologi dividono per comodità critica di analisi musicale in tre periodi la produzione bartokiana, comprendente opere teatrali, balletti, pantomime, poemi sinfonici e rapsodie, pezzi concertanti, pianistici e corali, musiche da camera varie e quartetti e suites, senza contare le numerosissime raccolte di melodie, canzoni e danze ungheresi, rumene, serbe, croate, slovene, boeme, bulgare e greche. Nel primo periodo si avverte l'influenza impressionistica e debussiana, oltre alla presenza di ritmi e danze di derivazione popolare e nazionalfolclorica.

VLADIMIR ASHKENAZY



In tale ambito vanno collocati il poema sinfonico *Kossuth* (1903), ispirato alla lotta dell'eroe nazionale ungherese contro gli Asburgo, la *Rapsodia op. 1* e i *Tre canti popolari ungheresi* (1907), i pianistici *Dieci pezzi facili*, le *Quattordici bagatelle op. 6* e il *Quartetto n. 1 op. 7* per archi (1908), oltre alle *Due elegie*, alle *Due danze romene*, al celebre *Allegro barbaro* e all'opera in un atto *Il castello del principe Barbablù*: l'uno e l'altra, l'*Allegro* e *Barbablù*, recanti la data del 1911, anno nel

quale si esauriscono le ultime fiammate impressionistiche del musicista transilvano, che mostra peraltro una evidente preferenza per i ritmi irregolari e le modulazioni sia impetuose che cantilenanti dell'antico canzonismo popolare.

Il secondo periodo di Bartók, quello espressionistico, è compreso nel decennio della prima guerra mondiale e dei successivi rivolgimenti politici europei. Viene avviato con la *Sonatina* per pianoforte (1915), trascritta per orchestra nel 1931 con il titolo di *Tre danze transilvane* e si amplia e si consolida con il balletto *Il principe di legno*, presentato nel 1917 all'Opera di Budapest dal direttore d'orchestra romano Egisto Tango, e con l'altro balletto ben più famoso *Il mandarino miracoloso*, composto nel 1918-'19. E ancora vanno citati per le esperienze atonali e politonali il *Quartetto n. 2 op. 17* per archi (1915-'17), la *Suite op. 14* per pianoforte (1916), le due *Sonate n. 1 e n. 2* per violino e pianoforte (1921-'22), senza voler dimenticare i *Quartetti n. 3 e n. 4* per archi (1927-'28), che insieme al *Primo* e al *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra*, rispettivamente del 1926 e del 1930-'31, lasciano intravedere un richiamo a modelli neoclassici e di gusto bachiano, anche se intesi con sensibilità moderna.

Nel pieno di questa stagione espressionistica gravi avvenimenti incisero nella vita di Bartók: dalla caduta dell'impero asburgico, in seguito alla quale il musicista, con Erno Dohnányi, Kodály e altri aderenti al governo popolare di Bela Kun, costituisce una specie di direttorio inteso a rinnovare le istituzioni musicali d'Ungheria, al crollo dello stesso Bela Kun, che portò all'estromissione di Bartók dal vertice dell'ambiente artistico budapestino e al suo isolamento e alla sua crisi familiare con il divorzio dalla moglie Marta Ziegler e il secondo matrimonio con una giovane allieva, Edith Pastory, eccellente pianista, che lo spinse a riprendere la carriera del concertista e a farsi valere anche sul piano internazionale, fuori dei confini ungheresi, propiziando l'avvento del terzo periodo creativo, il più importante di tutti, generalmente collocato fra il 1934 e il 1939, allorché vengono alla luce, dopo la cantata profana *I nove cervi fatati*, del 1930, improntata ad un nobile impegno civile il *Quartetto n. 5* per archi (1934), la *Musica per archi, celesta e percussioni* (1936), la *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937), il *Concerto per violino e orchestra* (1937-'38), il *Divertimento per archi*

(1939), contemporaneo al *Quartetto n. 6* pure per archi, ultimo della serie iniziata più di trent'anni prima.

A questi lavori si aggiungono come ultimo messaggio della creatività di Bartók la *Sonata per violino solo* scritta su richiesta di Yehudi Menuhin e il *Concerto per orchestra*, ambedue del 1943-'44, il *Concerto per viola e orchestra* (1945) e il *Terzo concerto per pianoforte e orchestra*, dello stesso anno, lasciati incompiuti dal musicista stroncato dalla leucemia a New York il 26 settembre 1945 e morto in povertà, tanto che le spese dei funerali furono sostenute dalla Società americana per i diritti d'autore.

Il *Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra* fu scritto da Bartók tra l'agosto e il novembre del 1926 e la prima esecuzione ebbe luogo il 1° luglio 1927 a Francoforte con l'orchestra diretta da Wilhelm Furtwaengler e lo stesso autore al pianoforte, senza grande successo per lo stile essenzialmente ritmico e tagliente affidato alla parte del solista, lontana da qualsiasi abbandono melodico e di stampo romantico. Nella struttura e nel linguaggio tale *Concerto* risente una certa influenza del *Concerto per pianoforte e orchestra a fiati* composto nel 1924 da Stravinsky: infatti il discorso musicale punta in prevalenza sui fiati e sulla percussione e presenta un carattere rapsodico ed estremamente vario nella tessitura timbrica e ritmica. Una pulsazione secca e precisa si avverte sin dall'*Allegro moderato*, in cui il pianoforte si esprime con sonorità nette e ben marcate, secondo una concitazione vivace e senza respiro, sorretta da una solida tessitura strumentale. L'*Andante* del secondo tempo è caratterizzato da una progressione insistente e ripetitiva indicata dal pianoforte e rafforzata in un rapporto dialogante sempre dai fiati e dalla percussione. Si respira un'atmosfera di marcia funebre e alla fine tutto si dissolve tra accordi sfumati e delicatamente pensosi. L'*Allegro molto* del terzo tempo si snoda tra brillanti sfaccettature ritmiche e festosi accenti folclorici, con timpani e batteria dialoganti con il pianoforte, che assume un ruolo di travolgente e serrato virtuosismo, quasi a richiamarsi in un certo senso alla migliore tradizione dei concerti per strumento a tastiera e orchestra.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 marzo 1985

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 2, BB 101, SZ 95

Musica: Béla Bartók

1. Allegro
2. Adagio, Presto, Adagio
3. Allegro molto

Organico: pianoforte solista, 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi (2 anche corno inglese), 2 clarinetti (2 anche clarinetto basso), 3 fagotti (3 anche controfagotto), 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, triangolo, piatti, grancassa, archi

Composizione: ottobre 1930 - settembre, Ottobre 1931

Prima esecuzione: Francoforte, 23 gennaio 1933

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1932

Bela Bartók è stato uno dei più grandi compositori-pianisti del nostro secolo, con Prokof'ev e Rachmaninov, anzi, a giudizio di qualcuno che li aveva ascoltati tutti e tre, egli era il più sicuro, il più schietto, il più essenziale, il più grande, insomma. Nelle sue esecuzioni, anche in quelle dei classici del pianismo (e dei poemi di Richard Strauss trascritti per pianoforte!) l'energia e la potenza espressiva erano impressionanti senza essere affatto virtuosistiche.

Si comprende, dunque, che tra i suoi lavori la musica pianistica abbia per noi oggi un'indole speciale, si direbbe biografica, nel senso che ci è lecito immaginare un'immediata ed esplicita rispondenza di attitudini e caratteri tra la creazione oggettiva e il creatore, quasi che egli non l'avesse sentita in sé e scritta solo con il suo genio creativo ma anche per il proprio talento interpretativo. Infatti egli era un interprete eccelso della sua musica.

Si sa, lo stesso vale per Liszt (Chopin è isolato e unico), per Prokof'ev, per Rachmaninov, ma nel caso di Bartók la concentrazione dei mezzi e l'asciutto rapporto tra contenuti emotivi ed espressione ci suggeriscono, nella sua musica per pianoforte, una specie di identità tra l'artista e il suono, tra l'invenzione e l'esecuzione, o addirittura tra l'improvvisazione del grande pianista e l'elaborazione del musicista (elaborazione che era accuratissima). Anche se poi questa musica non è quasi mai ideata e

scritta nei modi del pianismo tradizionale, non ha nulla di consueto nel lessico e nella sintassi, e dunque non è musica per pianisti (Bartók, avendo quelle capacità tecniche che aveva, non componeva al pianoforte), proprio per questo il rapporto tra immaginazione e carattere dell'artista e la pagina creata ci appare intrinseco e necessario.

Così è per il *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra* (nel catalogo Szöllösy è il n. 95). Bartók lo compose dall'ottobre del 1930 al novembre del 1931, dunque quattro anni dopo il *Primo Concerto*, nel quale si avverte già la disposizione a un'invenzione, e quindi a uno stile, di natura meno concentrata e meno aspra rispetto alle opere maggiori degli anni precedenti. Tuttavia quella che è stata chiamata la svolta stilistica di Bartók non era ancora definitiva, perché tra il *Primo* e il *Secondo Concerto per pianoforte* egli scrisse il *Terzo* e il *Quarto Quartetto*, i suoi lavori di più ostico ascetismo, nei quali la posizione stilistica è prossima a quella dell'avanguardia radicale.

WOLFGANG SAWALLISCH



Ma è anche vero che alla fine degli anni Venti l'approfondimento dei suoi temi esistenziali e artistici primari (un misticismo delle forze naturali, convinzione, infine, che la musica sia un *ordine* simbolico complesso, imposto sul frastuono della disumanità, e che quindi essa debba essere il legame di uno verso i molti) produsse in Bartók idee e invenzioni linguistiche irriducibili alle tendenze principali del moderno, eversive (la dodecafonia) o restauratori (il neoclassicismo e la nuova oggettività) che fossero.

Il *Secondo Concerto* segna, appunto, un momento di transizione nelle idee e nella tecnica compositiva di Bartók, e anche nella relazione con il *Primo* e con il *Terzo* tiene dei caratteri dell'uno e dell'altro, cioè di un certo impulso selvaggio del precedente e, nel tempo mediano, della sobrietà e del lirismo del seguente: senza per questo indebolirsi mai in un impersonale eclettismo, anzi presentandosi fin dalla prima battuta con i caratteri inconfondibili del suo genio. E questo è tanto vero che esso è stato a lungo una delle sue composizioni più popolari e più spesso eseguite e oggi, dopo qualche anno di oblio, torna nel favore del pubblico. «Nel mio *Secondo Concerto* ho deciso di fornire un lavoro diverso dal primo: meno difficile per l'orchestra e con un materiale tematico più attraente. La natura abbastanza popolare e facile della maggior parte dei suoi motivi si spiega con questa mia intenzione» (B. Bartók, *Analisi del Secondo Concerto*, ora in *Essays*, a cura di B. Suchoff, London, Faber and Faber, 1976, p. 419). Non tutto nel commento del suo autore pare corrisponda alla sostanza di questa musica (non tutto infatti vi è propriamente attraente o facile), tuttavia l'idea generale è quella di un vero Concerto, concepito per il piacere, e non poche soddisfacenti fatiche, di tutti gli esecutori e per l'attenzione e la sorpresa degli ascoltatori.

Ma gli effetti, gli estri, il virtuosismo e la fluidità degli episodi celano, né sempre possono celare, una solida logica costruttiva, un fermo proposito architettonico, non per puro gusto formalistico ma come simbolismo esistenziale, quello della circolarità delle energie della vita e di una pagana concezione degli eventi umani destinati a tornare su se stessi.

Lo schema compositivo concentrico è ricorrente nella musica di Bartók, ma nel *Secondo Concerto* un tale ordine si è fatto contenuto del pensiero musicale comparso subito già nella disposizione esteriore dei tempi:

due *Allegri* che includono un tempo lento, il quale ha in sé un breve nucleo di moto rapido. Questo episodio, che sembra essere, ma non è, parentetico ed effettistico nell'*Adagio*, è dunque il perno attorno al quale ruota tutta la composizione, è un centro vigoroso e pulsante in cui le forze delle idee precedenti si raccolgono per ripresentarsi tutte, dall'ultima alla prima, in forma uguale e variata. La relazione drammatica delle cinque parti fra loro è quella, fondamentale nel mondo poetico di Bartók, tra vitalità positiva e cupezza, tra mondo diurno e mondo notturno, tra immagini chiare e dinamiche e statiche fantasie visionarie.

YEFIM BRONFMAN



In generale l'organizzazione sinfonica del *Secondo Concerto* sta tra il concerto grosso barocco, con l'attività individuale dei gruppi strumentali, e il concerto romantico, con aspetti di protagonismo dello strumento solista: e anche per questo aspetto il passaggio da un tipo sinfonico all'altro è attuato da Bartók con sapienza e accortezza, che evitano qualunque impressione di eclettismo. Le capacità solistiche dei gruppi strumentali in orchestra sono messe in risalto anche con l'indipendenza di molti dei loro temi musicali da quelli del pianoforte.

Uno dei caratteri strumentali notevoli del *Secondo Concerto* sta nella differenza di organico nei tre movimenti, differenza che istituisce un'architettura generale in crescendo la quale si sovrappone alla sostanza circolare dell'invenzione tematica. Infatti, nel primo movimento il pianoforte dialoga con le famiglie dei fiati, mentre gli archi tacciono; nel secondo intervengono entrambi i settori degli archi e dei fiati ma in episodi distinti; nel terzo movimento, infine, è in gioco l'intera compagine orchestrale con effetti di compiuta pienezza sonora.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 Aprile 1997, direttore Wolfgang Sawallisch, pianoforte Yefim Bronfman

CONCERTO PER PIANOFORTE N. 3, BB 127, SZ 119

Musica: Béla Bartók

1. Allegretto
2. Adagio religioso
3. Allegro vivace

Organico: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, xilofono, triangolo, cassa chiara, piatti, grancassa, triangolo, tam-tam, archi

Prima esecuzione postuma: Filadelfia, 8 Febbraio 1946

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra 1946

Lasciato incompiuto e terminato nell'orchestrazione delle ultime 17 battute da Tibor Serly

DONALD RUNNICLES



Cittadino di un paese 'intermedio', l'Ungheria, Bartók col suo genio accolse in sé, elaborò, anzi conquistò due culture musicali con la loro quasi opposta natura, l'europea occidentale, e in particolare la novecentesca di tradizioni colte e individualistiche, e la danubiana-balcanica, spontanea, collettiva, rurale (che egli studiò con metodo, interessandosi anche alle culture non europee). Furono in lui due istinti e due 'passioni', la sperimentazione d'avanguardia e il primitivismo, che crearono la sua personalità di artista, il suo credo poetico, il tipicissimo linguaggio e l'inconfondibile modernità del suo stile, che quasi non conosce segni di eclettismo. Insomma, il rigore, l'energia, l'originalità della musica ci arrivano come la trasposizione sonora di un ritratto, morale ma anche fisico. E questo è un carattere che appartiene tra i moderni soprattutto, direi, alla musica di Bartók e specialmente alla pianistica. Non desta stupore, tuttavia, che uno stile così personale sia poi maturato anche sottraendosi allo sviluppo comune della musica radicale.

E sebbene tra il 1910 e il '35 circa egli abbia sperimentato ascetismi espressionistici (per esempio, il *Terzo Quartetto* e il *Quarto*) e aggressività barbariche nelle sue composizioni più avanzate, Bartók non fu mai un artista astratto. Anzi, col tempo e con i sovvertimenti politici e sociali egli, antifascista convinto, si esiliò prima dall'Ungheria, poi dall'Europa trasferendosi negli Stati Uniti: e nell'ultimo decennio della sua vita la sua musica, per il bisogno, si direbbe, di parlare a tutti, di contrastare la storia peggiore con l'arte più umana e di poter comunicare anche in una società, l'americana, che non gli era familiare - la sua musica, dunque, divenne più semplice, più cordiale (anche nel pessimismo), più lirica. Ne è esempio significativo il *Terzo Concerto per pianoforte e orchestra*.

Nel passaggio tra uno e l'altro dei due Concerti precedenti, scritti molto prima, nel 1927 e nel 1939, era già evidente la disposizione a una maggiore semplicità. Nel *Terzo Concerto* manca del tutto il dinamismo turbolento e la tensione di molti lavori del passato, l'architettura è chiara, rigorosa, quasi 'classica', sostenuta dalle simmetrie costruttive (e anche da celate relazioni numeriche) che Bartók prediligeva. Perfino gli assetti tonali sono precisi e i loro rapporti evidenti.

Il primo tema dell'*Allegretto* lo propone, asciutto e agile, il pianoforte insieme a una quieta pulsazione dei timpani, su un brusio degli archi: da

una penombra spicca la forma precisa di un cantabile popolare che via via si espande sempre più rapido e nervoso. Con ammirevole fluidità virtuosistica il pianoforte allaccia al primo il breve e brioso secondo tema (la partitura prescrive: *scherzando*), il cui scattante schema ritmico passa dal pianoforte a ogni settore dell'orchestra. Nello 'sviluppo' sembra prevalere il primo tema ampiamente rielaborato, ma tocca al secondo tema concludere gioiosamente l'*Allegretto* sotto un fulmineo sberleffo del flauto.

RADU LUPU



L'*Adagio religioso*, in forma tripartita ABA', è una delle pagine maggiori scritte da Bartók, una meraviglia di quiete e raccoglimento. In *pianissimo* gli archi, sostenuti dal clarinetto, cantano con grande respiro un tema polifonico, al quale risponde, dopo un breve silenzio, il pianoforte con un corale di accordi solenni e fermi che avanzano, sostano, avanzano con una calma che sembra non finire mai. Ma la pace è drammaticamente turbata (B) da singulti, scintille e bagliori, con un crescendo di angoscia che all'improvviso si estingue, misteriosamente come era apparsa. Oboi, clarinetto, fagotti riprendono il corale (A") prima suonato dal pianoforte, in una progressione maestosa a cui lentamente partecipa tutta l'orchestra.

L'*Allegro vivace* è nella forma del Rondò, nel quale a un tema di estrema eccitazione ritmica, tutto costituito com'è da note in sincope, si alterna un ilare disegno fugato. La bizzarria di questo movimento sta nell'intervento solistico, intenzionalmente buffonesco, dei timpani.

Bartók avviò già gravemente ammalato la composizione del Concerto, che per poche battute, le ultime quindici, non potè strumentare. Morì a New York il 26 settembre 1945 e il fedele amico e collaboratore Tibor Serly completò la poca parte mancante.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 6 Dicembre 2008, direttore Donald Runnicles, pianoforte Radu Lupu.

CONCERTO N. 1 PER VIOLINO

E ORCHESTRA, BB 48A, SZ 36

Musica: Béla Bartók

1. Andante sostenuto
2. Allegro giocoso

Organico: violino solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, grancassa, 2 arpe, archi

Composizione: Jászberény, 1 luglio 1907 - Budapest, 5 febbraio 1908

Prima esecuzione: Basilea, 30 maggio 1958

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra - New York, 1959

Dedica: Steffi Geyer

Il primo movimento è il primo dei *Due ritratti BB 48b*

Il *Primo Concerto per violino e orchestra* è un lavoro giovanile di Bartók riportato alla luce soltanto recentemente. Esso fu composto dal

musicista fra il 1907 e il 1908 e fu dedicato alla violinista ungherese Sten Geyer, nelle cui mani il manoscritto rimase, mentre l'opera non veniva registrata né nel catalogo bartokiano compilato da Kodaly, né in quello compilato dal Dille e riveduto dallo stesso Bartok. Dopo la morte della Geyer, il *Concerto* è riemerso ed è stato eseguito per la prima volta il 30 maggio 1958 al Festival bartokiano di Basilea sotto la direzione di Paul Sacher e con la partecipazione solistica di Hans-Heinz Schneeberger.

Oscillante fra un estremo cromaticismo e il caratteristico diatonismo a base modale di cui Bartok si varrà abbondantemente in seguito, il *Concerto* consta di due tempi: un monotematico *Andante sostenuto* di introduzione ed un esteso *Allegro giocoso* rapsodicamente intramezzato da episodi di andamento più lento (*Meno allegro e rubato - Poco più sostenuto - Molto sostenuto*).

Il materiale del primo tempo fu in seguito utilizzato da Bartok per il primo dei suoi *Due Ritratti*.

Alberto Pironti

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia
Filarmonica Romana; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29
ottobre 1961**

CONCERTO PER VIOLINO E

ORCHESTRTA N. 2, BB 117, SZ 112

Musica: Béla Bartók

1. Allegro non troppo
2. Andante tranquillo
3. Allegro molto

Organico: violino solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, 2 tamburi militari, grancassa, piatti, triangolo, celesta, arpa, archi

Composizione: Agosto 1937 - 31 Dicembre 1938

Prima esecuzione: Amsterdam, 23 Marzo 1939

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra 1946

Dedica: Zoltán Székely

Preceduto da un *Concerto n. 1 per violino*, scritto trentanni prima per Stefi Geyer, in due soli movimenti, e pubblicato come opera postuma Sz. 36, il *Secondo Concerto* Sz. 112 inaugura il terzo periodo dell'opera creativa di Bartók, periodo caratterizzato da una straordinaria maestria tecnica, da un'esemplare essenzialità d'espressione e dalla proporzione assoluta degli schemi formali tramite una sagace simmetria costruttiva. Il *Secondo Concerto* si colloca anche negli anni in cui Bartók compose i lavori in cui si riassume la pienezza della sua maturità artistica in una sintesi creativa in cui confluirono il retaggio ideale mutuato da Bach e da Beethoven, l'influsso che su di lui aveva avuto Debussy, nonché la costante attenzione alle vicende delle avanguardie contemporanee e il modo, peculiarmente bartokiano, di intendere la tonalità, l'armonia, il contrappunto, il ritmo, anche alla luce della conoscenza del folklore ungherese e balcanico e delle esperienze conseguenti.

Determinante era stato infatti per Bartók l'insieme delle indagini esperite nella ricerca delle tradizioni contadine e folcloriche del suo paese perché l'analisi del repertorio popolare lo condusse ad assimilare caratteri melodici, armonici e ritmici del tutto estranei alle tradizioni della musica colta d'Occidente, assimilandone i connotati fondamentali in maniera da

rinnovare il proprio linguaggio in una prospettiva che non coincideva né con la scelta neoclassica stravinskiana, o francese, né con l'espressionismo della Seconda Scuola di Vienna. Allo stesso tempo Bartók affermava anche una propria scelta etica e politica, in correlazione con una solidarietà morale nei confronti dei valori che egli riconosceva in una cultura, come quella popolare ungherese, differente rispetto a quella della classe dominante che era condizionata dall'influenza della cultura germanica.

In varie occasioni nella prima metà del 1937 il violinista e compositore magiaro Zoltan Szekely, discepolo di Hubay, s'era rivolto a Bartók per chiedergli di scrivere un Concerto per violino ma, a quanto riferiscono vari passi del suo epistolario, Bartók si mostrava tutt'altro che incline al riguardo, offrendosi invece di stendere una vasta *Suite in forma di variazioni*. Szekely però ambiva a cimentarsi in un Concerto vero e proprio e così, cedendo alle reiterate sue istanze, Bartók si decise in proposito: iniziato in Svizzera, a Braunwald, nell'agosto 1937, il *Secondo Concerto* fu completato e condotto a termine a Budapest il 31 dicembre 1938.

Il *Concerto per violino* fu eseguito per la prima volta ad Amsterdam il 23 aprile 1939 con Székely come solista e con la Concertgebouw-Orchestra diretta da Willem Mengelberg. Già all'inizio della primavera Bartók aveva provato a lungo con Székely il Concerto, cominciando anche a curarne una versione per violino e pianoforte, pubblicata due anni dopo. Alla première olandese Bartók non poté assistere perché, dopo lunghe perplessità, s'era deciso a visitare gli Stati Uniti, già prevedendo l'emigrazione in quel paese per continuare a comporre in libertà: non da poco tempo infatti la sua produzione veniva etichettata come "arte degenerata" e la sua ferma opposizione al fascismo dilagante in Europa (ed in Ungheria con l'ammiraglio Horthy) gli aveva reso impossibile la sopravvivenza in Patria.

Nell'ottobre del 1943 però Bartók poté ascoltare il suo *Concerto per violino* in un'esecuzione a New York e nel gennaio del 1944, scrivendo a Joseph Szigeti, gli partecipò con le seguenti parole le sue emozioni al riguardo: "Ciò che maggiormente mi ha soddisfatto è stata la constatazione che la parte dell'orchestra non abbisognava di alcuna revisione, non era necessario che cambiassi neanche una nota o una

qualsiasi indicazione espressiva. Certo, non pochi critici mi hanno frainteso e c'è stato chi ha scritto che questo lavoro non avrebbe surrogato i Concerti di Beethoven o di Mendelssohn o di Brahms.... Ma chi mai potrebbe soltanto pensare un'idiozia simile? Chi osasse volere una cosa del genere meriterebbe di essere ricoverato d'urgenza in manicomio..."

Dedicato a Székely, il *Concerto* è caratterizzato da un particolare virtuosismo di scrittura sia violinistica sia orchestrale: la peculiare, non meno che assoluta conoscenza delle risorse tecniche ed espressive del violino è contemperata, in questo lavoro della maturità di Bartók, da un costante riferimento al senso della misura, delle proporzioni e dell'equilibrio tra il solista e l'orchestra. Una precipua singolarità del *Concerto* è data dai "modi orientali" che sottendono l'invenzione melodica e si aggiungono alla varietà ritmica, da sempre una costante del compositore magiaro.

DANIEL HARDING



E le sinuose e lunghissime linee del canto del violino si muovono con magistrale sagacia tra i più imprevedibili incastri orchestrali, partecipando ad inconsueti ed ingegnosi impasti timbrici. Per il finale Bartók, almeno stando ai suoi scritti, lascia agli interpreti la scelta tra due distinte versioni: normalmente è eseguita la seconda, in ordine cronologico di composizione, che permette al violinista di esibire il suo virtuosismo sino all'ultima battuta: tale versione fu espressamente richiesta da Székely che voleva "un Concerto, non una Sinfonia", e Bartók, dopo qualche perplessità, accondiscese alla richiesta, vista come una concessione alla realtà della vita, pur se nel suo intimo rimase legato alla stesura originaria che faceva concludere l'opera alla sola orchestra, tra fiammeggianti glissandi degli ottoni, un Finale abbastanza consona alla sua concezione estetica.

Dalle varie fasi di realizzazione del *Concerto per violino* emerge un precipuo aspetto della personalità di Bartók, nella fedeltà di fondo ai suoi intenti originari: egli aveva in mente, come si è detto innanzi, di comporre una *Suite in forma di variazioni* ma accondiscese alla richiesta di Székely di scrivere un vero e proprio "Concerto" in ossequio ai moduli tradizionali. Ciò nondimeno, all'interno dello schema formale tripartito, il principio della variazione domina incontrastato, permeando totalmente il secondo movimento e condizionando anche i tempi esterni, il materiale motivico del primo movimento ricompare infatti, in una forma variata, nel Finale. Uno studioso della produzione bartokiana come Halsey Stevens ha notato che questo *Concerto* segna "l'approfondimento e l'esaurimento definitivo del principio della variazione, su cui Bartók non ritornerà più". Stevens ha notato ancora "la presenza nel *Concerto per violino* della forma ad arco che aveva già costituito la struttura portante del *Terzo Quartetto* nel 1927, in cui il primo e il terzo movimento hanno in comune lo stesso materiale motivico e fungono da pilastri dell'arco la cui volta è costituita dal secondo movimento. Inoltre il disegno formale complessivo prosegue deliberatamente in una simmetrica forma ad arco anche nel *Quarto* e nel *Quinto Quartetto*, nel *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra* e particolarmente, appunto, nel *Concerto per violino*" (1953).

L'avvio del primo movimento, *Allegro non troppo*, è con sei battute introduttive di arpe, pizzicato dei bassi e corno nella tonalità di Si

minore. L'intero tempo è costruito secondo la forma sonata, con due idee motiviche principali e diversi temi sussidiari. Il solista presenta il tema principale, una frase cantabile in tempo rubato che attinge accenti di carattere eroico.

VIKTORIA MULLOVA



Alcuni incisi motivici di transizione conducono alla seconda idea principale, ove si fa notare una successione di dodici suoni, il cui senso in un lavoro essenzialmente tonale è stato oggetto di varie opinioni - Halsey Stevens, per esempio, ha accennato ad un probabile intento satirico. A questo tema, proposto dal solista, seguono robusti interventi dell'orchestra, sin quando il violino solista porta a termine l'esposizione con un'ampia e serena cantilena, derivata dall'idea introduttiva.

Una breve sezione di sviluppo offre all'ascolto un momento assai interessante quando si ode l'inversione del primo tema principale sul trasparente, quasi diafano accompagnamento di arpa, celesta ed archi. Nella ripresa ritornano in veste differente gli spunti tematici dell'esposizione. Si perviene quindi alla cadenza, che prende l'avvio con un passaggio in quarti di tono del violino solista e, dopo un vasto svolgimento strumentale, si approda alla coda, permeata da un affabile e gradevole ritmo popolare.

Il secondo movimento, *Andante tranquillo* nella tonalità di Sol maggiore, si articola in un tema con sei variazioni e una ripresa. L'intera scrittura orchestrale impone all'attenzione una particolare e delicata trasparenza, pur se un ruolo importante è affidato alle percussioni. L'idea principale, in parlando rubato, appare segnato da un innocente carattere bucolico, calmo e tenero: a tale connotato si adeguano nella struttura le variazioni, differenziandosi nel trattamento strumentale. La variazione n. 1 si sostanzia in un'elaborazione del tema da parte del violino solista mentre si ode l'accompagnamento soffuso dei timpani e dei contrabbassi in pizzicato. Nella variazione n. 2 ampi incisi del tema si alternano con rapidi disegni dell'arpa sull'accompagnamento di legni e di violini, divisi in tremolo. Aspre semicrome "al tallone" del violino solista pervadono la variazione n. 3, increspandone la superficie sull'accompagnamento sommerso di legni, corni e timpani. Nella variazione n. 4 si ascolta una versione semplificata del tema nel canto degli archi nel registro più basso mentre il violino solista si scatena in un andamento rapsodico in trilli e scale; verso la conclusione, il tema riemerge in un canone multiplo, cui prendono parte, assieme al solista, viole, violoncelli e contrabbassi.

Una sorta di Scherzo caratterizza la variazione n. 5, ove il solista è in primo piano sugli interventi di legni, arpa, triangolo e tamburo laterale. La variazione n. 6 prende l'avvio con una versione fantasiosamente

ornata del tema, affidata al violino solista, mentre gli archi ne enunciano una più lineare in un canone a tre voci; il canto del violino solista accentua il carattere lirico mentre le voci a canone dell'accompagnamento strumentale salgono a quattro e poi a cinque. La ripetizione conclusiva del tema è proposta un'ottava più in alto rispetto all'iniziale esposizione; a metà del tracciato musicale, il violino solista viene affiancato da tre viole sole in imitazione; infine il movimento approda alla conclusione in un'atmosfera espressiva d'estrema rarefazione sonora, su cui si inserisce, con gli archi all'unisono, il brusco motivo introduttivo dell'ultimo tempo.

Il profilo architettonico del terzo movimento, *Allegro molto*, di nuovo nella tonalità di Si minore, riproduce nelle varie sue sezioni, quella del primo movimento, mentre sostanzialmente affine è l'impiego del materiale tematico. All'apparenza l'idea introduttiva ha una connotazione differente, con il suo carattere tempestoso, rispetto al primo tempo, ma in realtà trae origine dalla medesima matrice. L'idea principale è la stessa, trasformata e variata però nella scansione ritmica per l'apporto d'una più decisa impronta popolare. Si nota per contro una minore somiglianza fra gli accenti eroici individuabili nel primo movimento e quelli del terzo che sono marcatamente pungenti e corrosivi, e senz'altro analogo è il diffuso impiego di arpeggi. Egualmente nel profilo ritmico si differenziano i temi sussidiari di transizione. Si rinvengono affinità e analogie pure nel materiale motivico del secondo gruppo tematico, in cui l'idea delle dodici note risulta abbellita con varie ripetizioni nel corso della frase.

Nella versione definitiva, essa pure pubblicata da Boosey & Hawkes, Bartók rinunciò all'originaria sua chiusa per sola orchestra, riscrivendola su suggerimento di Székely con l'inserimento di passaggi virtuosistici del violino solista, approdando ad una travolgente esplosione di vitalismo popolare.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorium Parco della Musica, 17 Maggio 2003, direttore Daniel Harding, violino Viktoria Mullova

CONCERTO PER VIOLA E ORCHESTRA, BB 128, SZ 120

Musica: Béla Bartók

1. Moderato
2. Lento parlando
3. Adagio religioso
4. Allegretto
5. Allegro vivace

Organico: viola solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 3 corni, 3 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo militare, grancassa, piatto piccolo e piatto grande, archi

Prima esecuzione postuma: Minneapolis, 2 Dicembre 1949

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra 1950

Rimasto incompiuto è stato completato e strumentato da Tibor Serly.

PAAVO BERGLUND



Poco prima della morte, avvenuta il 26 settembre 1945, Bartók così scriveva al violinista e violista scozzese William Primrose, al quale è dedicata la partitura: «Sono molto contento di dirvi che il "Concerto per viola" è pronto in abbozzo; non resta più che da scrivere la partitura, cioè un lavoro puramente meccanico, per così dire. Se tutto va bene, mi sbrigherò in cinque o sei settimane, ossia potrò mandarvi una copia della partitura d'orchestra nella seconda metà di ottobre, e poche settimane dopo una copia (o più copie, se volete) dello spartito per pianoforte. Molti interessanti problemi mi si sono presentati durante la composizione di questo lavoro. L'orchestrazione sarà piuttosto trasparente, più trasparente che nel "Concerto per violino". Anche il carattere cupo, più virile del vostro strumento ha esercitato una certa influenza sul carattere generale del lavoro. La nota più alta che uso è il "La", ma sfrutto piuttosto frequentemente i registri bassi. Il lavoro è concepito in stile virtuosistico...».

Purtroppo la leucemia di lì a poco mise fine alla tormentata vita dell'artista che non poté portare a termine e strumentare questo concerto: il compito di orchestrarlo fu assolto dal pianista ungherese Tibor Serly, il più fedele e devoto allievo di Bartók.

Lo stesso Serly si preoccupò, sulla scorta degli abbozzi del compositore, di completare le ultime 17 battute del *Terzo Concerto* per pianoforte e orchestra, con il quale questo *Concerto per viola* presenta molti punti di contatto sia spirituale che estetico, soprattutto per quel senso di sereno e rassegnato distacco dalla vita e di depurazione da tutto ciò che di drammatico, di convulso, di tumultuoso e di impetuosamente vitale aveva caratterizzato le opere del periodo precedente, in un lungo arco di tempo che va dall'*Allegro barbaro* del 1911 al *Sesto Quartetto* per archi del 1939. Infatti in ambedue i *Concerti* l'arte di Bartók raggiunge un clima di pacata e pensosa contemplazione e acquista una sua chiarezza strutturale tonale che la rende ricca di vibrazioni umane, pur nel contesto di un discorso più asciutto e stilizzato che alcuni studiosi paragonano a quello degli ultimi Quartetti beethoveniani.

A proposito di queste due composizioni anche Massimo Mila riconosce che «si estingue l'elemento demoniaco che con tanta irruenza aveva rumoreggiato un tempo nella sua musica, e sempre più vengono in luce valori di libera religiosità, con una *caratteristica* frequenza

d'armonizzazioni in stile di corale. In ognuno dei due "*Adagio religioso*" che stanno al centro dei due *Concerti* si trova un episodio agitato, che nella pace serena della stanchezza senile si colloca come una spettrale rievocazione dei fremiti, delle agitazioni e dei tumulti della vita intensa, pulsanti un tempo nei grandi *Quartetti* e nella *Musica per archi*».

Non c'è dubbio che l'*Adagio religioso* con il suo severo discorso diatonico è il momento più alto e più compiutamente espressivo di questo *Concerto per viola e orchestra* ed è rivelatore dell'aspetto più significativo e riassuntivo dell'anima di Bartók tutta protesa a difendere la sua individualità e integrità morale e artistica, pur partecipando, è vero, a tutte le tendenze e a tutti i tentativi della musica moderna, senza cedere però né al neoclassicismo tonale né all'espressionismo dodecafonico.

NOBUKO IMAI



Ma anche gli altri due tempi si impongono all'attenzione dell'ascoltatore per la loro precisa fisionomia musicale. Il *Moderato* iniziale si presenta con una varietà di movimenti di svagato tono rapsodico, in cui si dissimula la concatenazione delle idee con quell'occasionale incepparsi della melodia in gorgi o mulinelli di note che girano, lenti o vorticosi, su se stessi; l'*Allegro* finale si richiama a quegli schemi di vivace e prorompente animazione folcloristica, che sono una delle sigle caratteristiche della fantasia inventiva bartókiana.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 7 Dic. '91, direttore Paavo Berglund, viola Nobuko Imai

MUSICA PER ARCHI,

PERCUSSIONE E CELESTA, BB 114, SZ 106

Musica: Béla Bartók

1. Andante tranquillo
2. Allegro
3. Adagio
4. Allegro molto

Organico: 4 violini, 2 viole, 2 violoncelli, 2 contrabbassi, cassa chiara senza timbro, idem con timbro, piatti, tam-tam, grancassa, timpani, xilofono, celesta, arpa, pianoforte

Composizione: 7 Settembre 1936

Prima esecuzione: Basilea, 21 Gennaio 1937

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1937

Dedica: Commissionata per il decimo anniversario dell'Orchestra da camera di Basilea

Composta nel 1937 su commissione dell'Orchestra da camera di Basilea, la *Musica per strumenti a corda, percussioni e celesta* è da annoverare tra le composizioni più significative di Bela Bartók;

minutamente strutturata sin nelle sue più intime fibre, essa accoglie i processi compositivi adottati specialmente nel *Quarto* e nel *Quinto Quartetto* per archi, sviluppando, attraverso la disposizione «stereofonica» della doppia orchestra d'archi (al centro della quale si vogliono collocati i restanti strumenti), il principio della «spazialità» del suono.

Il primo movimento (*Andante tranquillo*) è costruito come un grande fugato basato su un caratteristico tema cromatico che costituirà il fondamento dell'intera composizione

Il secondo movimento (*Allegro*) presenta lo schema della forma sonata e sviluppa poliedricamente le possibilità costruttive del tema, utilizzato qui non nella sua interezza, ma nei suoi segmenti costitutivi.

Il terzo movimento (*Adagio*) è la chiave espressiva della composizione; vero studio di timbri è una di quelle musiche notturne nelle quali Bartók sembra registrare le pulsazioni più profonde e segrete del mondo naturale.

Il movimento finale (*Allegro molto*) dissipa le brume notturne attraverso una vivacissima dialettica tematica e ritmica, nella quale emergono in piena luce le componenti folkloriche del linguaggio bartokiano.

M. Francesco De Grada

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 26 ottobre 1975

”KOSSUTH”, POEMA SINFONICO

PER GRANDE ORCHESTRA, BB 31, SZ 21, DD 75

Musica: Béla Bartók

1. Kossut
2. Quale tristezza ti opprime l'animo, dolce mio sposo
3. La patria è in pericolo!
4. Una volta vivemmo tempi migliori
5. Ma poi il nostro destino si volse al peggio...
6. Su, alla lotta!
7. Venite, venite prodi guerrieri magiari! Tutto è finito. C'è il silenzio, il silenzio dappertutto

Organico: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, corno inglese piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 4 trombe, 3 tromboni, 2 tube tenori, baso tuba, timpani, piatti, triangolo, cassa chiara, grancassa, tam-tam, 2 arpe, archi

Composizione: 2 aprile - 18 agosto 1903

Prima esecuzione: Budapest, 13 gennaio 1904

Edizione: Editio Musica, Budapest, 1963

Il poema «Kossuth» fu composto da Bartok fra il 2 aprile del 1903 e il 18 agosto dello stesso anno; costituisce perciò il secondo lavoro sinfonico del compositore magiaro.

La ragione prima che spinse Bartok a dedicare a Kossuth un'opera musicale fu l'appartenenza del nostro compositore ad un'associazione segreta di patrioti magiari. La composizione di «Kossuth» fu anche un atto d'impegno politico. E non soltanto a livello della decisione preliminare di far della politica con la musica, ma anche a livello delle strutture musicali del poema sinfonico: al punto che la prima esecuzione di «Kossuth» provocò reazioni piuttosto accese, a cominciare dal rifiuto, da parte di un orchestrale austriaco, di suonare un episodio nel quale si beffeggia l'inno austriaco. Il poema bartokiano segue una precisa traccia didascalica, nella quale è raffigurata, attraverso i singoli episodi, la lotta dell'eroe nazionale magiaro contro gli Asburgo.

Il primo episodio («Kossuth») è dominato da un tema, esposto dal fagotto e dal corno, di carattere vigoroso e plastico.

Il secondo episodio («Quale tristezza ti opprime l'animo, dolce mio sposo?») introduce un elemento tematico meno incisivo; la melodia - «dolce» come raccomanda la didascalia dell'autore - è affidata al clarinetto, e trova immediato contrasto, poche battute più avanti, nella riproposta vigorosa del tema di Kossuth (qui introdotto dai violoncelli).

Il terzo episodio («La patria è in pericolo!») si scatena in un «Vivace» segnato fin dall'inizio da una violenta congiunzione, a piena orchestra, dei temi esposti dai due episodi precedenti.

Il quarto episodio («Una volta vivevamo tempi migliori...») si apre con una proposizione musicale dove lo stile bartokiano si impone nella particolare accentuazione ritmica e nella contrapposizione fra diversi metri musicali (3/2 contro 4/4); anche qui, appare, dopo la «corale» scansione degli archi in sordina nelle prime battute, il tema del primo episodio («Kossuth»), introdotto dai violoncelli e dal contrabbasso e subito seguito da una improvvisa violenza sonora della piena orchestra.

Il quinto episodio («Ma poi il nostro destino si volse al peggio...») è musicalmente strutturato intorno a due elementi: la fluida linea melodica introdotta dall'oboe e poi ripresa da altri strumenti, e lo scorrevole arpeggiare dell'arpa che viene amplificato, verso la fine dell'episodio, dal moltiplicarsi di rapidi arpeggi che si inseguono attraverso le varie sezioni strumentali.

Il sesto episodio («Su, alla lotta!») è costituito da un «Vivace» scattante e ritmato; l'esordio è in «pianissimo» e il tema di base - un'aggressiva e nervosa sequenza melodica sul tipo di quelle che si scateneranno nella partitura del «*Mandarino meraviglioso*» - si presenta come variante ritmica del tema che apre il poema sinfonico.

La violenta concitazione di questa pagina conclude nel settimo episodio («Venite, venite, prodi guerrieri magiari!»), dove l'appello di Kossuth rende inevitabile la ripresa del tema di apertura, qui esposto, in saldo unisono, da otto corni, dalle viole e dai violoncelli; alla breve introduzione tematica, siglata dalla lenta scansione del timpano, segue un

«Allegro vivace» che riprende la foga concitata dell'episodio precedente, conducendola fino ad una potente e maestosa amplificazione e, quindi, ad un progressivo distendersi dell'incalzante discorso musicale.

L'ottavo episodio (siglato testualmente da una serie di punti di sospensione che concedono all'ascoltatore la piena libertà d'interpretazione) è, nonostante l'ambigua segnatura didascalica, l'episodio forse più esplicito, dal punto di vista concettuale, di tutto il poema; ne dice qualcosa la corrosiva deformazione dell'inno austriaco, la stravolta violenza del materiale sonoro, la drammatica rappresentatività (culminante nella dimensione tragica di questo episodio, nel quale, ciclicamente, il compositore richiama in causa, attraverso una dialettica contrapposizione, i principali temi musicali del poema).

Il nono episodio («Tutto è finito!») è costituito dalla funerea dimensione di un «Adagio molto» dominato dal tema di Kossuth.

Il decimo episodio («C'è il silenzio, il silenzio dappertutto...») inizia dopo che il precedente «Adagio molto» ha toccato il culmine della tensione drammatica, segnata dall'ossessiva ripetizione di un breve inciso tematico; a questo punto il tema di Kossuth si conclude mestamente, perdendosi in una sonorità sempre più «lontana».

«Kossuth» presentato da Bela Bartòk

(testo del programma del poema sinfonico scritto dal compositore nel 1903)

Nella storia ungherese il 1848 è uno degli anni più conosciuti: fu in quell'anno che scoppiò la rivoluzione nazionale ungherese, la guerra per la libertà, lotta a vita e a morte che aveva come scopo la liberazione definitiva dal giogo del dominio austriaco e della dinastia asburgica. Guida ed anima della rivoluzione fu Luigi Kossuth. Nel 1849 gli austriaci, visto che di fronte alle armate ungheresi riportavano una sconfitta dopo l'altra, chiamarono in aiuto i russi, i quali riuscirono a vincere completamente l'esercito ungherese. In apparenza l'esistenza statale ungherese fu annientata per sempre.

ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA **DI SANTA CECILIA**



Su questi avvenimenti si basa il programma del poema sinfonico «Kossuth».

La composizione consta di 10 parti strettamente interdipendenti, spiegate ciascuna all'inizio da una didascalia.

- I. («Kossuth»). Vuole essere la caratterizzazione di Kossuth.
- II. («Quale tristezza ti opprime l'animo, dolce mio sposo»). La moglie di Kossuth, la sposa fedele, guarda con preoccupazione il volto addolorato, coperto di rughe del marito, Kossuth cerca di tranquillizzarla; ma alla fine prorompe da lui il dolore lungamente represso.
- III. «La patria è in pericolo!» Poi si perde assorto nella contemplazione del glorioso passato.
- IV. («Una volta vivemmo tempi migliori»)
- V. («Ma poi il nostro destino si volse al peggio...») Il tema presentato dal flauto e dall'ottavino e più tardi dal clarinetto basso intende rappresentare la tirannia degli austriaci e degli Asburgo, la violenza che disprezza il diritto.

Kossuth con queste parole

- VI. («Su, alla lotta!») si riscuote dal suo fantasticare; il ricorso alle armi è ormai cosa decisa.
- VII. («Venite, venite prodi guerrieri magiari!») E' questo l'appello di Kossuth ai figli della nazione magiara col quale li invita a schierarsi sotto le sue bandiere. Immediatamente dopo segue in Fa minore il tema dei guerrieri ungheresi che lentamente si radunano. Kossuth rilancia l'appello (in La minore, due riprese) all'esercito riunito, dopodiché questo fa sacro giuramento di perseverare nella lotta fino alla morte (ritmo di 3/2). Qualche attimo di profondo silenzio e poi
- VIII. sentiamo il lento avvicinarsi delle truppe austriache nemiche. Il loro tema è costituito dalle 2 battute deformate dell'Inno austriaco (Gott erhalte). Combattimenti si susseguono a combattimenti, gli scontri assumono le caratteristiche di una lotta a vita e a morte, ma alla fine la forza bruta, quantitativamente preponderante prende il sopravvento. S'avvera la grande catastrofe (suono cupo di timpani

e tam-tam): i superstiti delle armate ungheresi si danno alla latitanza.

- IX. «Tutto è finito», il paese si veste di profondo lutto. Ma anche questo gli viene interdetto. Cosicché «C'è il silenzio, il silenzio dappertutto».

Giovanni Ugolini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 9 nov. '66

IL MANDARINO MERAVIGLIOSO,

SUITE DA CONCERTO, BB 82A, SZ 73B

Musica: Béla Bartók

1. Allegro
2. Maestoso
3. Tempo di valse

Organico: ottavino, 3 flauti, 3 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, 2 controfagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, tamburo, piatti, tam-tam, grancassa, triangolo, gong, xilofono, celesta, arpa, pianoforte, organo, archi

Composizione: 1927

Prima esecuzione: Budapest, 15 Ottobre 1928

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1927

La genesi della musica del *Mandarino meraviglioso* - terzo e ultimo lavoro per la scena di Béla Bartók - ha una storia tormentata e abbastanza complessa, che ben si attaglia alle novità poco gradevoli dei suoi contenuti sia linguistici che drammatici. Siamo di fronte a un caso di strenua volontà da parte di un autore nei confronti della propria opera, fondata sulla convinzione della necessità delle sue scelte e forse sulla

intuizione che quel che ne nascerà non è così inattuale e irrealista, per quanto scandaloso possa sembrare.

La data d'inizio della composizione, registrata in una preziosa lettera, è il 14 settembre 1918, allorché Bartók decide di mettere in musica il testo di Melchior Lengyel - drammaturgo ungherese suo coetaneo - nella forma di una pantomima in un atto. Ad attrarlo è il miscuglio di esotico e di realistico che emana dalla figura del Mandarino insieme meraviglioso e miracoloso (tale il significato dell'aggettivo *csodálatos*), la cui apparizione misteriosa sembra provenire da un altro mondo e portare con sé un'atmosfera d'indescrivibile estraneità e abbandono.

Quel che Bartók immagina non è né un'opera né un balletto, ma una pantomima nella quale gesti stilizzati e riferimenti appena accennati alle immagini e alle suggestioni del testo consentano alla musica di espandersi liberamente e autonomamente in una traiettoria di fiaba, ai confini della fantasia onirica.

Il progetto è ardito, ma trova giustificazione nelle ceneri in cui si è consumato il teatro espressionista e simbolista e, più personalmente, nelle precedenti esperienze teatrali di Bartók, l'opera *Il castello del principe Barbablù* (1911) e il balletto *Il principe di legno* (1916), che chiamano nuove esperienze.

Nel maggio 1919 la composizione è ultimata nelle sue linee essenziali, ma si interrompe a causa dei tragici eventi che seguono alla catastrofe della prima guerra mondiale: al crollo dell'impero asburgico succede la parentesi rivoluzionaria della repubblica di Béla Kuhn, cui anche Bartók aderisce, indi la reazione militare dell'ammiraglio Horthy, che prepara all'Ungheria anni di duro isolamento. Soltanto nel 1923 Bartók può riprendere l'orchestrazione della sua partitura, ma le circostanze sono proibitive per una rappresentazione in patria; la ripresa dei contatti con la Germania apre spiragli favorevoli, e *Il Mandarino meraviglioso* può andare in scena a Colonia il 27 novembre 1926, provocando uno scandalo inaudito.

Le repliche sono bloccate dalla censura e il direttore che aveva osato dirigerla, il fuoruscito ungherese Jenő Szenkár, diffidato dal prendersi certe libertà. Sorte non migliore, anzi decisamente peggiore, tocca al

primo tentativo di presentare la pantomima in Ungheria: all'Opera di Budapest il *Mandarino* fu accolto nel cartellone del 1931, ma la rappresentazione cancellata dopo la prova generale. Se a Colonia erano stati la crudezza dello spettacolo e il genere della «pantomima» ad apparire troppo «realistici» (al contrario delle intenzioni di Bartók), a Budapest fu il soggetto in quanto tale a suscitare le ire della censura: e dunque non si arrivò neppure alla prima.

ROBERTO ABBADO



Nacque allora, non da parte di Bartók che pure pregiudizialmente non la rifiutò, l'idea di adattare la pantomima a balletto, provvederla cioè di una struttura coreografica che ne ammorbidisse la novità e distogliesse l'attenzione, o quanto meno la incanalasse in valori più tradizionali, dalla tagliente asprezza della musica. Il compromesso privò la storia del teatro musicale del Novecento di una delle più straordinarie proposte drammaturgico-musicali che mai si fossero concepite ma garantì la più ampia diffusione della creazione bartókiana; tanto più che a rendersene promotore era stata la grande personalità di Aurel M. Milloss, colui che impresse il sigillo alla nuova forma del *Mandarino* con la sua

memorabile coreografia andata in scena alla Scala il 12 ottobre 1942: responsabile anche, auspice il futurismo surreale delle scene e dei costumi di Enrico Prampolini, della definizione di uno sfondo alienato e disumano - l'immagine mostruosa della città Moloch - sostanzialmente estranea alla stilizzata sospensione di tempo e spazio dell'originale, spoglio scenario bartókiano.

Ma già molti anni prima l'autore aveva deciso di estrarre dalla partitura una *Suite* da concerto che consentisse la circolazione almeno parziale della musica: segno, da un lato, della consapevolezza che gli ostacoli maggiori stavano proprio nel contenuto della vicenda e nella forma drammatica scelta a rappresentarlo; dall'altro lato, però, anche della convinzione che la musica fosse dotata di una sua autonomia e non dovesse essere rigettata in quanto tale, per quanto nuova e dissonante potesse suonare.

La stesura definitiva della *Suite* fu ultimata nel 1927 ed eseguita per la prima volta a Budapest il 15 ottobre 1928 dall'Orchestra Filarmonica ungherese sotto la direzione di Ernő von Dohnányi.

Essa comprende i due terzi circa della partitura completa, dall'inizio della grande scena centrale della lotta selvaggia fra la ragazza e il Mandarino, che culmina in un forsennato amplesso: la conclusione sinfonica si concentra su questo culmine, interrompendo la scena all'apice della tensione e rinunciando così alla trasfigurazione che nella pantomima segue con l'intervento stupefatto del coro invisibile, che accompagna lo spegnersi dell'azione con attoniti vocalizzi.

La trama

La vicenda drammatica, supporto essenziale per la comprensione della musica ben oltre le implicazioni narrative, è riassunta da Bartók come segue nella prefazione alla partitura: «In una miserabile stanza di periferia tre vagabondi costringono una ragazza ad adescare dalla strada uomini per derubarli. Un sordido cavaliere e un giovane timido, che si sono lasciati attirare, vengono messi alla porta come miseri pezzenti. Il terzo ospite è l'enigmatico Mandarino.

FOTO DI SCENA



La ragazza tenta di sciogliere la sua spaventosa immobilità con una danza, ma fugge inorridita quando egli cerca timidamente di abbracciarla. Dopo una caccia selvaggia il Mandarino la prende; in quel momento i tre vagabondi balzano fuori dal loro nascondiglio, derubano il Mandarino e cercano di soffocarlo sotto dei cuscini. Ma egli si risollewa e guarda appassionatamente la ragazza. Lo trafiggono con la spada: vacilla, ma il suo desiderio è più forte delle ferite: si scaglia sulla ragazza. Allora lo impiccano: ma egli non può morire. Solo quando staccano il corpo

dalla corda e la ragazza lo prende fra le sue braccia, le ferite cominciano a sanguinare e il Mandarino muore».

Il realismo della vicenda è solo la facciata esteriore di un simbolismo dai molteplici significati: sullo sfondo di un'umanità degradata e comicamente tragica (i tre vagabondi e i due clienti, l'anziano e gaudente libertino, il giovane timido e ignaro della vita), l'apparizione del misterioso Mandarino getta i bagliori di una magica inquietudine, che si fa sempre più tesa e allucinata. La metafora della forza elementare, violenta dell'istinto sessuale, strumento di contatto e di comunicazione, trova riscontro nella pietà e nella tenerezza con cui la ragazza, dopo i primi momenti di attrazione e di disgusto per la mostruosa estraneità del Mandarino, consente a lui di morire, accogliendolo fra le sue braccia: variazione estrema del motivo romantico di amore e morte.

La musica del *Mandarino meraviglioso* galleggia sulle acque tumultuose della cascata espressionista, ma lascia intravedere di continuo che quella piena travolgente sottintende argini saldi e chiuse regolari. Le tensioni allucinate, le atmosfere visionarie, gli aspri addensamenti armonici e contrappuntistici, i parossismi ritmici, le incandescenze timbriche riposano su rigorose strutture formali che non soltanto rendono compatti i singoli episodi ma stabiliscono anche una coerenza fra le relazioni tematiche, che illuminano in profondità anche i simboli della vicenda.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 31 Maggio 1992, direttore Roberto Abbado

A FÀBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI (IL PRINCIPE DI LEGNO), BALLETTO IN UN ATTO, OP. 13, BB 74, SZ 60

Musica: Béla Bartók

Sceneggiatura: Béla Balázs

Organico: 4 flauti (3 e 4 anche ottavino), 4 oboi (3 e 4 anche corno inglese), 4 clarinetti (3 anche clarinetto piccolo, 4 anche clarinetto basso), 4 fagotti (3 e 4 anche controfagotto), 2 sassofoni, 4 corni, 4 trombe, 2 cornette, 3 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, tamburo, piatti, triangolo, tam-tam, castagnette, glockenspiel, xilofono, celesta, 2 arpe, archi

Prima rappresentazione: Budapest, Teatro dell'Opera, 12 maggio 1917

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

Dedica: Egisto Tango

La musica drammatica occupa uno spazio esiguo nella produzione di Bela Bartók. A differenza infatti della sua opera pianistica e dei *quartetti* per archi - che hanno accompagnato l'intero arco creativo del compositore, registrandone altresì le più significative svolte stilistiche - i lavori destinati al teatro sono soltanto tre e risultano serrati in un ristretto ambito cronologico: dal 1911, anno di composizione del *Castello del duca Barbablù* - la sua unica opera - al 1918-1919, periodo in cui vede la luce il balletto *Il mandarino miracoloso*.

Tra i due lavori drammatici si inserisce la pantomima *Il principe di legno*, un'opera dai rilevati contorni fiabeschi che, scritta in pieno periodo bellico (1916), sembra per contrasto far risaltare ancora più grottescamente l'orrore allora dilagante sullo scenario europeo. Fu forse proprio la sua vena disimpegnata e fantastica ad assicurare un ampio successo al *Principe di legno* che, rappresentato il 17 maggio 1917 al Teatro dell'opera di Budapest, segnò una svolta importante dal punto di vista del nuovo favore mostrato dal pubblico ungherese nei confronti di Bartók.

Eppure il soggetto del balletto, affidato ancora una volta alla penna di Bela Balazs (già librettista del *Barbablù*), è apparso alla critica non pienamente convincente, soprattutto sotto il profilo della coerenza drammatica.

La trama

Un leggendario principe vuole sedurre una bella principessa, ma i suoi tentativi di avvicinarsi alla fanciulla vengono caparbiamente ostacolati da una fata, grazie all'intervento di una natura (formata dai fiori, gli alberi e il torrente che dividono i due castelli posti nello scenario uno di fronte all'altro, dimora dei protagonisti) da lei opportunamente animata e resa ostile. Disperato, il principe ricorre allora ad uno stratagemma: per attirare l'attenzione della fanciulla, veste dei propri abiti (mantello, corona e parrucca) un pezzo di legno. Ma, attratta dal "giocattolo", la principessa ignora del tutto il principe che, privato ora degli attributi del suo potere, diviene un uomo qualunque. La fata, quindi, con un nuovo sortilegio, anima l'insolito manichino, con il quale la principessa si getta in un'estatica danza.

FOTO DI SCENA



A questo punto c'è però un improvviso voltafaccia della fata: impietosa dal giovane, che tuttavia essa stessa ha fino ad ora osteggiato, la fata restituisce all'uomo i suoi orpelli principeschi (i fiori del bosco si trasformano nella parrucca, nella corona e nel mantello del giovane). Ora è la principessa a trovare attraente il principe ma, dato il suo rifiuto, essa dovrà a sua volta affrontare l'acqua e la foresta, spogliarsi dei suoi abiti, prima di riconquistare il definitivo amore del principe.

La felicità, quindi, viene raggiunta solo dopo essersi liberati delle apparenze? In realtà, più che il contenuto, interessante è l'articolazione formale del racconto, cioè la sua potente e studiata simmetria (che ne giustifica alcune incongruenze drammatiche, come quella del voltafaccia della fata), nonché il sovrapporsi di differenti piani strutturali: la dimensione umana (la semplice storia d'amore tra il principe e la principessa), la dimensione fantastica e soprannaturale (gli interventi della fata), la dimensione grottesca (quella di un "principe di legno"). Questi differenti elementi drammatici si traducono nel linguaggio musicale di Bartók in altrettanti ingredienti stilistici. In quegli anni il compositore, dopo aver ormai completamente assorbito l'influenza della tradizione tedesca (Brahms, Wagner, Strauss e Liszt), è alla ricerca di una nuova via in grado di portare il linguaggio musicale al di fuori delle secche in cui l'ha costretto la crisi tonale tardo-romantica.

Una possibile soluzione al problema sembra provenirgli da un lato dal ricco patrimonio etnofonico della sua terra (la raccolta sistematica del canto contadino della penisola balcanica e delle regioni circostanti è da lui iniziata nel 1906 e prosegue negli anni successivi), dall'altro dal linguaggio di Debussy. L'emancipazione dal rigorismo delle scale maggiori e minori - i principali contrassegni della tonalità - avviene per Bartók soprattutto grazie alla riscoperta dei modi ecclesiastici antichi o addirittura di modi ancora più primitivi (pentatonici) che il patrimonio melodico popolare gli andava a mano a mano rivelando. Tale materiale gli suggerisce inoltre formule ritmiche e soluzioni metriche più libere e varie, rendendo nel contempo possibili nuove combinazioni armoniche. D'altronde il suo percorso non è tanto dissimile da quello compiuto in quegli anni da Debussy che, mosso dalle stesse esigenze, non esita nelle sue opere a ricorrere ad un melodismo pentatonico assai simile a quello rivelato dalla musica popolare.

Il principe di legno si presenta, infatti, come una sorta di ibrido stilistico, concorrendo in esso elementi diversificati, attivati evidentemente dalla natura pluridimensionale del soggetto. In particolare, riprendendo alcune soluzioni compositive già adottate da Stravinskij nell'*Uccello di fuoco* (contrapposizione dell'elemento naturale/soprannaturale realizzata musicalmente mediante il contrasto diatonismo/cromatismo), Bartók utilizza per caratterizzare il principe e la principessa un melodismo largamente ispirato al canto contadino (fatto di temi di struttura quaternaria, basati sulla scala pentatonica, con andamento melodico discendente), riservando invece per i passaggi destinati all'intervento soprannaturale un linguaggio decisamente intriso di cromatismo, quando non modellato direttamente sulle armonie evanescenti e i raffinatissimi impasti timbrici dell'impressionismo francese, come nella *Danza delle onde*.

FOTO DI SCENA



La parte più innovativa del balletto è tuttavia quella riguardante proprio il "principe di legno" e la sua grottesca danza con la principessa: qui il compositore non esita ad utilizzare tutte le risorse del suo linguaggio più avanzato, quali accordi aspramente dissonanti, ritmi "barbarici", audacie timbriche.

Inoltre, vista nel suo insieme, la partitura rivela già quella acuta sensibilità formale che sarà un tratto tipico del linguaggio più maturo di Bartók: la simmetria degli elementi drammatici, segnalata in precedenza, consente infatti di predisporre il discorso musicale in vista di una ripresa rovesciata, nella seconda parte dell'opera, dei materiali già esposti nella prima parte di essa.

Tale ripresa è chiaramente segnalata dalla riapparizione in forma abbreviata degli episodi orchestrali che caratterizzavano i tentativi del principe, laddove la principessa li ripercorre a sua volta. Una procedura che prefigura appieno la tipica "forma ad arco" che contrassegnerà i lavori strumentali più maturi di Bartók.

Gloria Staffieri

Testo tratto dal libretto allegato al CD Philips 454 429-2

A KILENC CSODASZARVAS (I NOVE CERVI FATATI)

Cantata profana (da testi natalizi romeni) per tenore, baritono, doppio coro e orchestra, BB 100, SZ 94

Musica: Béla Bartók

1. Molto moderato
2. Andante
3. Moderato

Organico: tenore, baritono, doppio coro, ottavino, 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, cassa chiara, grancassa, piatti, tam-tam, arpa, archi

Composizione: 8 Settembre 1930

Prima esecuzione: Londra, 25 Maggio 1934

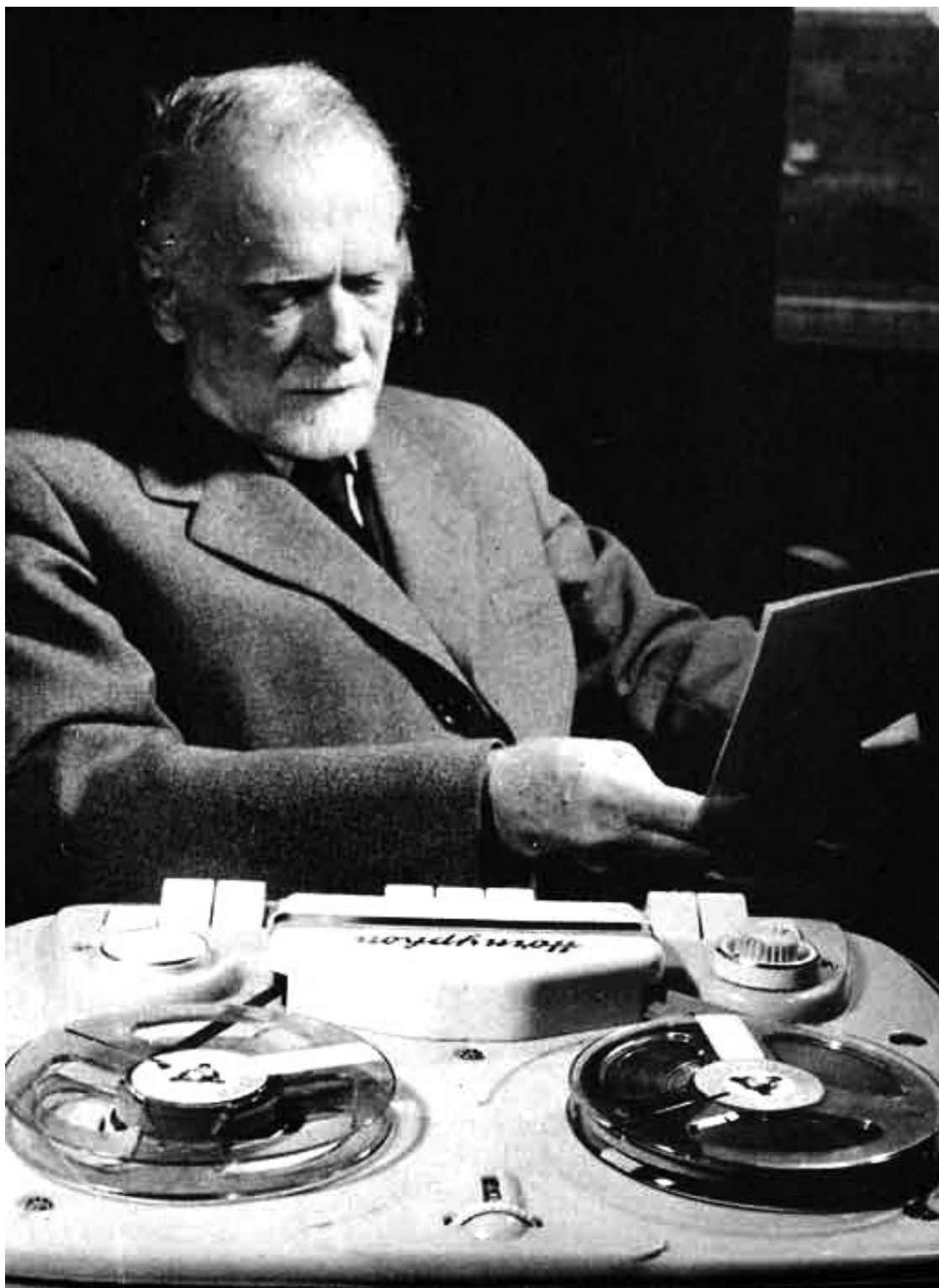
Edizione: Universal Edition, Vienna, 1934

A differenza del compatriota Zoltán Kodály, Bartók fu principalmente autore di musica strumentale e nel catalogo della sua produzione l'opera vocale-corale occupa un'area assai limitata. In tale contesto la *Cantata profana*, ultimata nella composizione l'8 settembre 1930, costituisce il manifesto più emblematico e singolare della peculiare poetica bartokiana.

Ben poco si conosce, al di fuori di qualche citazione nell'Epistolario, sulle effettive ragioni che stimolarono l'ispirazione del musicista magiaro. Sembra comunque che Bartók intendesse considerare la *Cantata profana* come il pannello introduttivo di un variegato polittico di tre o quattro lavori. E, al riguardo, in una lettera del 1933 a Sandor Albrecht, Bartók precisò: «Vorrei far seguire a quest'opera almeno altre tre sezioni d'ampiezza analoga, collegate tutte assieme da una sorta di idealità comune, pur se ciascun episodio dovrebbe avere una fisionomia autonoma ed essere eseguito da solo». V'è tra le carte del musicista un semplice schizzo in base al quale, alla *Cantata profana*, che si fonda sul soggetto d'un'antica ballata rumena, potevano aggregarsi lavori corali e orchestrali basati sul folclore slovacco e ungherese nel segno della

fraternità tra le genti del bacino danubiano. Progetto rimasto però inavaso allora, fu probabilmente dimenticato in seguito.

ZOLTÀN KODÀLY



Il soggetto della *Cantata profana* deriva da due versioni di canti popolari rumeni del genere "colinda", cioè di canti del periodo natalizio. Il carattere di tale testo presenta un doppio motivo d'interesse, folclorico non meno che storico-culturale. In gran parte il soggetto nulla ha a che vedere con qualsiasi sorta di leggende dell'occidente cristiano ma affonda le sue origini nell'antico patrimonio slavo, al di fuori d'una specifica pratica religiosa.

La vicenda colpì l'immaginazione del musicista per le implicazioni simboliche che coinvolgeva, dal desiderio di fuga nel cuore della foresta, come ritorno alle origini dell'umanità, al rifiuto della civiltà metropolitana e delle lusinghe del progresso: in parte essendovi marcate analogie con la genesi del *Principe di legno*. In proposito lo stesso Bartók, in un articolo pubblicato nel 1933 sulla "Schweizerische Musikzeitung", chiari: «Invece di accennare alla storia di Betlemme, in queste leggende del periodo natalizio si parla di battaglie vittoriose contro un leone considerato invincibile e contro un temibile cervo: e tipica è la leggenda dei nove fratelli addestrati dal padre soltanto alla caccia nei boschi, e dell'improvvisa loro trasmutazione in cervi; così come c'è il "miracle-play" del matrimonio del sole con sua sorella, la luna... In breve, tutto rimanda alla cultura delle comunità pre-cristiane, al mondo pagano».

Di rincalzo István Palko, eminente etnologo balcanico, ha osservato in uno studio del 1954 che l'antica leggenda dei "Nove cervi fatati" poteva collegarsi ad una storia del folclore magiaro, quella di Hunor e Magor. E precisa: «Al cuore della leggenda che colpì l'immaginazione di Bartók vi fu il fatto dell'accanimento con il quale i nove adolescenti inseguirono un grande cervo, giungendo ad un ponte misterioso, oltrepassando il quale diventarono preda d'un incantesimo che li trasformava in cervi. Allarmato dal prolungarsi della loro assenza, il padre decise di andarne alla ricerca e s'inoltrò nella foresta seguendo le loro tracce sul terreno. Arrivato ad una sorgente, vide nove cervi che si abbeveravano all'acqua della fonte. Mentre stava per imbracciare l'arma e pregustava una caccia grossa, il padre si sentì interpellare dall'animale più grosso, nella cui voce riconobbe il figlio maggiore: "Non prenderci di mira perché avresti la peggio: con le nostre corna ti solleveremmo per aria e ti sbatteremmo contro la roccia fino ad ammazzarti. E non pregarci di tornare a casa:

ormai non abbiamo più nulla in comune con te, non c'è porta che lasci passare le nostre corna, preferiamo pascolare nei verdi prati, abbeverarci alle sorgenti nei boschi. Nell'unità con la natura, la nostra esistenza diventa sinonimo ed apoteosi della libertà». Aggiunge Palko: «Evidentemente il regime nazionalistico dell'ammiraglio Horthy cominciava ad apparire agli occhi di Bartók nulla più che una prigione da cui voler evadere».

MICHAEL SCHONWANDT



La prima esecuzione della *Cantata profana* fu alla BBC di Londra il 25 maggio 1934 con Trefor Jones e Frank Phillips come solisti di canto e la direzione di Aylmer Buesst. La prima esecuzione pubblica si svolse egualmente a Londra con l'Orchestra Sinfonica della BBC diretta da Adrian Boult. La première in Ungheria ebbe luogo il 9 novembre 1936 con l'Orchestra Filarmonica di Budapest diretta da Ernő Dohnányi, con il tenore Endre Rösler e il baritono Imre Pallo solisti di canto.

Al di fuori del soggetto, nella *Cantata profana* non vi sono specifici e continuativi influssi del lessico folclorico rumeno che Bartók aveva cominciato a studiare nel 1915, curando gli arrangiamenti di due album di "colinde". Secondo Ernő Lendvai, le arcate melismatiche degli interventi del tenore ricordano la "hora lunga" della tradizione popolare rumena. Vi è poi, nel linguaggio di quest'opera «un netto influsso modale, di elementi dei modi lidio e misolidio con i caratteristici intervalli di quarta aumentata e settima minore». Assai più rilevanti risultano però le influenze della musica antica che Bartók in quegli anni aveva studiato attentamente, dai Mottetti rinascimentali alle cantate e Messe bachiane, almeno per quanto attiene alla tecnica polifonica. Sotto tale punto di vista la maestria della sagacia compositiva bartokiana attinge nella *Cantata profana* l'esito costruttivo più elevato, nell'impiego di due cori misti in un dovizioso e serrato edificio contrappuntistico a otto voci mentre l'orchestra, oltre a svolgere un ruolo prevalentemente di sostegno al canto dei solisti e del coro, raramente interviene in primo piano ad organico completo. Al di fuori di alcuni passaggi d'inequivoco risalto coloristico, l'esito globale assume un aspetto nettamente spoglio ed austero, segnato da una marcatissima scansione ritmica.

La *Cantata profana* si articola in tre parti che si succedono senza soluzione di continuità. Di gran lunga il più ampio e complesso, il primo movimento (*Molto moderato*) inizia con un episodio imitativo degli archi su un materiale motivico che, con l'ingresso in scena dei legni, s'arricchisce di insistiti cromatismi. Dal punto di vista fonico quest'opera non esibisce una spiccata unitarietà, oscillando tra un diatonismo reciso e una sorta di «rotazione cromatica» (Zielinski) nell'impiego dei semitoni. A'nche nella tavolozza armonica si coglie un'ampia gamma di effetti di vario genere.

Il primo intervento del coro (*Lento*) a canone delinea una specie di ampio *cluster* diatonico che progressivamente si espande nel proporre una semplice linea melodica intessuta di stilemi magiari. La sezione successiva (*Allegro molto*), con la descrizione della caccia, accentua nella partecipazione dell'orchestra l'incidenza del ritmo, e imprime un energico avvio ad una fuga a quattro voci del coro, su un tema che è ambigualmente diatonico, per la comparsa di modi eolici, lidici e misolidici.

MICHAEL SCHONWANDT



Al vertice espressivo la scrittura corale assume un incedere martellante e percussivo, segnato da una scansione ritmica quasi anomala tra accordi diatonici e dissonanti, con l'orchestra che ne riprende, alterandolo un po', il materiale motivico. La terza sezione (*Moderato*), che illustra la trasmutazione dei giovani in cervi, ha un carattere intriso di accenti fantasmagorici e misteriosi. Brevi interventi dei fiati, il tremolo degli archi e i tempestosi glissandi delle arpe contribuiscono a render suggestivo sul piano coloristico questo episodio.

L'atmosfera timbrico-melodica non muta con l'avvio del secondo movimento (*Andante*), ove, dopo l'introduzione cromatica degli archi con sordina, il coro intona un canone che è costruito sull'inciso tematico della precedente fuga. All'episodio del drammatico incontro del padre con i nove cervi fatati, in tempo *Molto vivo*, i due cori ripetono in modo

iterativo una breve frase che viene sottolineata dai bruschi accenti dell'orchestra. Al dialogo tra il padre e il maggiore dei figli prendono parte i solisti di canto, esibendosi anche in un duetto. Assai interessante è la parte, ricca di cromatismi, del tenore che enuncia una frase molto ricca di abbellimenti e melismi.

Il terzo movimento (*Moderato*) è il tempo di gran lunga più breve dell'opera e ripresenta quel carattere epico che aveva contraddistinto l'avvio della *Cantata profana*, riallacciandosi all'argomento originario della ballata e al diatonismo del materiale motivico. L'atmosfera generale della musica sembra schiarirsi e rasserenarsi: alla conclusione dell'episodio principale si ascolta di nuovo la voce del tenore, che, in una tonalità screziata da modalismi lidici, intona, tra lunghe arcate melismatiche, le ultime parole del testo reiteratamente ripetute dal coro: «bevono solo alla sorgente, a quella chiara fonte». E l'intero lavoro si conclude con un triplice accordo in Re maggiore (*perdendosi*) in dissolvenza.

Testo

C'era un vecchio babbo
che aveva nove figli
belli come il sole
da lui stesso generati,
a nessun mestiere educati:
al raccolto, al seminare,
i cavalli a guidare;
ma per monti e valli
a cacciare il cervo,
eh, oh! nell'oscuro bosco
la preda a stanare, eh, oh!
i nove fratelli nel bosco
vanno a cacciare
i nove bei ragazzi partono
nell'oscuro bosco vanno
la preda a stanare.
Cacciaron tanto a lungo
nel bosco insieme,

sino a sera tutti insieme
e giunsero ad un ponte
i cacciatori insieme
e là videro insieme
l'orme d'un cervo magico
e per seguire l'orme
smarrirono la strada
e nell'oscuro bosco i fratelli
furono trasformati in cervi.
Diventati cervi i fratelli
vagan per il tetro bosco.
Ma non sopportò l'attesa il padre,
imbracciò lo schioppo
e andò alla ricerca dei suoi nove figli:
e trovò nel bosco il ponte,
là sul ponte trovò l'orme,
seguì l'orme di quel magico cervo;
giunse ad una fresca fonte
ove i nove cervi stavan tutti insieme.
Imbracciò lo schioppo,
si piegò su un ginocchio
e sul più bello della mandria la mira prese.
Ah! Ma dei cervi il più grande,
il figlio prediletto,
in tal modo gli rispose:
"Caro babbo nostro, ah!
non mirar sui figli
che t'infilzeremo con le corna aguzze
e di prato in prato palleggiarti dovremo,
e di monte in monte,
di bosco in bosco,
di rupe in rupe,
sopra taglienti, aguzze rocce
che faran di te strazio,
un cencio ti ridurranno,
sanguinoso cencio,
caro babbo nostro!".
Ascoltò tremando il padre lor parole,

apri le braccia ed implorò i suoi figlioli:
"Figli del mio cuore,
figli del mio sangue,
con me venite,
ritornate dalla vostra cara mamma!"
"Noi con te venir, .
seguirti a casa!"
"Dalla vostra mamma con me venite,
che si strugge in pianto nell'attesa;
le lampade ardon, è pronta la mensa
i calici son colmi di vino d'oro!"
Ma il maggior dei nove, il figliolo diletto
tentennando il capo gli rispose questo:
"Caro amato babbo, caro babbo nostro,
torna dalla madre nostra
torna presto dalla nostra cara mamma,
noi non torniam, noi non possiam tornar, no, no!
Dalla porta più non passan
le ornate nostre teste
e il nostro corpo snello
ha bisogno del fogliame verde".
"Or dite, perché non ritornate?"
"Non la cenere del focolar,
il muschio occorre al nostro pie'
ed al calice non più, beviamo
ma a quella fonte sol".
C'era un vecchio babbo,
che aveva nove bei figliuoli,
svelti e belli, nove figli
belli come il sol.
A nessun mestiere educati eran,
ma solo a cacciare;
cacciarono tanto
finché diventarono cervi
nel gran bosco tutti insiem.
Le loro teste per la porta
non possono passare,
ma solo nelle valli;

il loro corpo ha bisogno del fogliame sol,
e non la cenere ma il muschio molle
sol occorre al loro piede;
e non bevono più nel calice
ma solo alla sorgente
a quella chiara fonte.

Versione a cura di Domenico de' Paoli e Bonaventura Somma.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 2 Giugno 1996, direttore Michael Schönwandt

DIVERTIMENTO PER ARCHI, BB 118, SZ 113

Musica: Béla Bartók

1. Allegro non troppo
2. Molto adagio
3. Allegro assai

Organico: preferibilmente: 6 violini I, 6 violini II, 4 viole, 4 violoncelli, 2 contrabbassi

Composizione: 2 - 17 Agosto 1939

Prima esecuzione: Basilea, 11 Giugno 1940

Edizione: Boosey & Hawkes, Londra - New York, 1940

Dedica: all'Orchestra da camera di Basilea

È alla fine del 1940 che Bela Bartók lascia l'Ungheria per avviarsi all'esilio volontario negli Stati Uniti. «Questo viaggio è, in fin dei conti, un salto nell'incertezza da una certezza insopportabile», scrive il 14 ottobre all'amica svizzera Muller-Widmann. Non era solo il clima bellico a far allontanare il compositore, ma ancor più la ferma avversione verso le dittature europee e il loro fiancheggiamento da parte del governo ungherese. Due anni prima, dopo l'annessione dell'Austria al Reich, Bartók si era rivolto in termini crudi alla medesima amica: «Scrivere di questa catastrofe, io credo, è del tutto inutile. [...] C'è il reale pericolo che

anche l'Ungheria si arrenda a questo regime di ladri e assassini. La domanda ora è: quando? come? E non è concepibile che io possa ancora vivere, ancora lavorare (il che è lo stesso) in un paese di questo tipo. Io avrei davvero l'obbligo di espatriare».

PINCHAS STEINBERG



Questo dunque il clima degli ultimi anni ungheresi di Bartók, anni di intensa produttività, che vedono nascere, fra l'altro, la *Sonata per due pianoforti e percussioni*, il *Sesto Quartetto*, il *Secondo Concerto per violino e orchestra*, nonché il *Divertimento per orchestra d'archi*: un gruppo di lavori che sommano, con grande maestria di scrittura, complessità costruttiva, ricerca timbrica, alte ambizioni concettuali.

In particolare il *Divertimento per orchestra d'archi* venne scritto nel corso di un periodo trascorso in Svizzera, a Saanen, presso Berna, nella residenza del direttore Paul Sacher, che fu il diretto committente del brano. Appena due settimane furono sufficienti per la stesura della partitura, dal 2 al 17 agosto 1939; e proprio Paul Sacher, con l'orchestra da camera di Basilea, doveva offrirne la prima esecuzione, l'11 giugno 1940, quattro mesi prima che Bartók abbandonasse definitivamente l'Ungheria.

In molte occasioni si è cercato di stabilire una correlazione fra il *Divertimento per archi* e le vicende biografiche di Bartók, individuando nella partitura una sorta di fuga ideale rispetto alla prospettiva dell'esilio, o invece un presentimento angoscioso di questo, soprattutto nel movimento centrale. In realtà il contenuto del *Divertimento* è segnato non già da queste connessioni extramusicali, ma piuttosto da quella tendenza purificatrice e in qualche modo neoclassica che ha progressivamente innervato la poetica di Bartók nel corso degli anni Trenta. Il termine neoclassicismo ha, in questo caso, un significato piuttosto specifico, per il richiamo palese a tecniche di scrittura barocche e classiche.

Lo stesso titolo di *Divertimento* si riallaccia alla prassi della musica di intrattenimento di Mozart e Haydn, con l'organico di soli archi; si aggiunga che la scrittura per archi segue il principio costruttivo proprio del Concerto grosso barocco, con la continua alternanza (soprattutto nei movimenti estremi) fra il ripieno dell'intera orchestra e il concertino formato dalle prime parti di ogni sezione. Il fascino di questa partitura risiede proprio nelle modalità secondo le quali Bartók riesce a coniugare questi criteri di scrittura con un materiale tematico costruito secondo i principi del canto popolare, ungherese e non; ma anche nella trasparenza del tessuto degli archi e nei procedimenti di inversione e combinazione delle idee musicali.

Ecco dunque che nell'*Allegro con troppo* iniziale viene in secondo piano la costruzione secondo lo schema della forma-sonata classica, e la contrapposizione dei vari temi, e si impongono invece altri fattori, come la nitida contrapposizione fra soli e tutti, la variabilità degli schemi ritmici (propria del canto popolare), i netti contrasti dinamici, la limpidezza della tessitura. La coda del movimento riprende il materiale tematico in una sorta di contemplazione, rinunciando quasi alla logica di contrasti in favore di una dinamica contenuta.

PINCHAS STEINBERG



In posizione centrale troviamo un *Molto adagio* che è una delle grandi pagine notturne di Bartók; basterebbe ascoltare la sapienza strumentale con cui l'autore definisce l'esordio, una sorta di tappeto sonoro con sordina, su cui si stagliano nudi disegni di violini e viole. Si impone in questo movimento soprattutto la sezione centrale, con un lungo e calibratissimo *crescendo* innervato da angoscianti doppi trilli dei violini, cui fa seguito un rapido *diminuendo*.

Il movimento in cui più evidente è la logica del Concerto grosso è il terzo, *Allegro assai*, dove netto e continuo è il contrasto soli/tutti; ma

molto vario è lo schema del tempo, che segue la forma di un libero rondò, guidato da un tema nel modo misolidio; vi troviamo, ad esempio, una sezione in cui incisivi unisoni si alternano a passaggi di inseguimenti fugati fra le voci; o ancora un lungo a solo rapsodico del violino.

Lunga e trascinate, basata sull'intensificazione ritmica, la coda viene interrotta due volte, prima per una sezione in *Grazioso, scherzando*, poco rubato, affidata a pizzicati e glissandi, poi per un'estrema apparizione del concertino, subito prima della conclusione.

Arrigo Quattrocchi

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 Ottobre 2000,
direttore Pinchas Steinberg**

KÉT PORTRÉ (DUE RITRATTI), PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 5, BB 48B, SZ 37

Musica: Béla Bartók

1. **Egy idealis (Uno ideale)**

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, triangolo, 2 arpe, archi

(utilizza il primo movimento del Concerto per violino n. 1 BB 48a)

2. **Egy torz (Uno grottesco)**

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti piccoli, clarinetto basso, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, triangolo, cassa chiara, piatti, grancassa, tam-tam, 2 arpe, archi

(orchestrazione del n. 14 delle Bagatelle BB 50)

Prima esecuzione: Budapest, 12 Febbraio 1911

Edizione: Rozsnyai, Budapest, 1914

I musicologi dividono per comodità i tre periodi della produzione bartokiana, comprendente opere teatrali, balletti, pantomime, poemi sinfonici e rapsodie, pezzi concertanti, pianistici e corali, musiche da camera varie e Quartetti e Suites, senza contare le numerosissime raccolte di melodie, canzoni e danze ungheresi, rumene, serbe, croate, slovene, boeme, bulgare e greche.

Nel primo periodo si avverte l'influenza impressionistica e debussiana, oltre alla presenza di ritmi e danze di derivazione popolare e nazionalfolclorica. In tale ambito vanno collocati il poema sinfonico *Kossuth* (1903), ispirato alla lotta dell'eroe nazionale ungherese contro gli Asburgo, la *Rapsodia op. 1* e i *Tre canti popolari ungheresi* (1907), i pianistici *Dieci pezzi facili*, le *Quattordici bagatelle op. 6* e il *Quartetto n. 1 op. 7 per archi* (1908), oltre alle *Due elegie*, alle *Due danze romene*, al celebre *Allegro barbaro* e all'opera in un atto *Il castello del principe Barbablù*: l'uno e l'altra, l'*Allegro* e *Barbablù*, recanti la data del 1911, anno nel quale si esauriscono le ultime fiammate impressionistiche del musicista transilvano, che mostra peraltro una evidente preferenza per i ritmi irregolari e le modulazioni sia impetuose che cantilenanti dell'antico canzonismo popolare.

Il secondo periodo di Bartók, quello espressionistico, è compreso nel decennio della prima guerra mondiale e dei successivi rivolgimenti politici europei. Viene avviato con la *Sonatina per pianoforte* (1915), trascritta per orchestra nel 1931 con il titolo di *Tre danze transilvane* e si amplia e si consolida con il balletto *Il principe di legno*, presentato nel 1917 all'Opera di Budapest dal direttore d'orchestra romano Egisto Tango, e con l'altro balletto ben più famoso *Il mandarino miracoloso*, composto nel 1918-'19. E ancora vanno citati per le esperienze atonali e politonali il *Quartetto n. 2 op. 17 per archi* (1915-'17), le due *Suite op. 14 per pianoforte*, la *Sonate n. 1 e n. 2 per violino e pianoforte* (1921-'22), senza voler dimenticare i *Quartetti n. 3 e n. 4 per archi* (1927-'28), che insieme al *Primo* e al *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra*, rispettivamente del 1926 e del 1930-'31, lasciano intravedere un richiamo a modelli neoclassici e di gusto bachiano.

ANGELO STEFANATO



Nel pieno di questa stagione espressionistica gravi avvenimenti incisero nella vita di Bartók: dalla caduta dell'impero asburgico, in seguito alla quale il musicista, con Erno Dohnányi, Kodály e altri aderenti al governo popolare di Bela Kun, costituisce una specie di direttorio inteso a rinnovare le istituzioni musicali d'Ungheria, al crollo dello stesso Bela Kun, che portò all'estromissione di Bartók dal vertice dell'ambiente artistico budapestino e al suo isolamento e alla sua crisi familiare con il divorzio dalla moglie Marta Ziegler e il secondo matrimonio con una giovane allieva, Edith Pastory, eccellente pianista, che lo spinge a riprendere la carriera del concertista e a farsi valere anche sul piano internazionale, fuori dei confini ungheresi, propiziando l'avvento del terzo periodo creativo, il più importante di tutti, generalmente collocato fra il 1934 e il 1939, allorché vengono alla luce, dopo la cantata profana *I nove cervi fatati*, del 1930, improntata ad un nobile impegno civile, il *Quartetto n. 5 per archi* (1934), la *Musica per archi, celesta e percussioni* (1936), la *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937), il *Concerto per violino e orchestra* (1937-'38), il *Divertimento per archi* (1939), contemporaneo al *Quartetto n. 6* pure per archi, ultimo della serie iniziata più di trent'anni prima.

A questi lavori si aggiungono come ultimo messaggio della creatività di Bartók la *Sonata per violino solo* scritta su richiesta di Yehudi Menuhin e il *Concerto per orchestra*, ambedue del 1943-'44, il *Concerto per viola e orchestra* (1945) e il *Terzo concerto per pianoforte e orchestra*, dello stesso anno, lasciati incompiuti dal musicista stroncato dalla leucemia a New York il 26 settembre 1945 e morto in povertà, tanto che le spese dei funerali furono sostenute dalla Società americana per i diritti d'autore.

I *Due ritratti per violino e orchestra* appartengono al primo Bartók: furono scritti fra il 1907 e il 1908 ed eseguiti per la prima volta a Budapest nel 1909. I due pezzi sono intitolati «Ideale» e «Caricatura» e stanno ad indicare due momenti psicologici di uno stesso personaggio, sottolineato da un tema di quattro note: Re, Fa diesis, La, Do diesis. Teneramente affettuoso è il primo ritratto, in cui è segnata la parte solistica del violino, mentre il secondo ritratto per sola orchestra è un piacevole valzer, culminante in una specie di tourbillon brillante e fosforescente. Si ritiene che una parte del materiale tematico del *Concerto per violino e orchestra* composto da Bartók fra il luglio 1907 e

il febbraio 1908, e rimasto inedito, sia stato utilizzato nel primo dei ritratti, mentre nel secondo ritratto si ritrova lo stesso tema di una delle *Bagattelle op. 6 per pianoforte*, per la precisione la quattordicesima che ha per titolo «Ma mie qui danse» (la mia amica che balla).

YEHUDI MENUHIN



Sembra, infine, che si tratti di due ritratti femminili, ispirati a Emma Grüber, già allieva di Bartók e moglie di Kodály, e alla violinista Stefy Geyer, sposatasi poi con il direttore d'orchestra svizzero Walter Schultess.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;

Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 10 Gennaio 1981, Rudolf Alberth direttore, Angelo Stefanato violino

MAGYAR KÉPEK (SCENE UNGHERESI)

PER ORCHESTRA, BB 103, SZ 97

Trascrizione per orchestra di opere pianistiche

Musica: Béla Bartók

1. Este a Székelyeknél (Una sera a Székelys) (da 10 Pezzi facili, n. 5)
Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, triangolo, archi
2. Medvetánc (Danza degli orsi) (da 10 Pezzi facili, n. 10)
Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 2 corni, 2 trombe, basso tuba, timpani, cassa chiara con timbro, cassa chiara senza timbro, xilofono, triangolo, archi
3. Melodia (da 4 Canti funebri, n. 2)
Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, basso tuba, triangolo, arpa, archi
4. Kicsit ázottan (Un po' brillo) (da 3 Burlesche, n. 2)
Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, grancassa, archi
5. Kanasztánc (Danza dei porcari) (da Per i bambini, vol. II, n. 42)
Organico: ottavino, flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, triangolo, archi

Composizione: Agosto 1931

Prima esecuzione: Budapest, 24 Gennaio 1932

Edizione: Rózsavölgyi & Tàrsa, Budapest, 1932

Le Scene ungheresi, anche se recano la data di composizione: agosto 1931, in realtà appartengono a quel periodo solamente per l'orchestrazione.



Era il periodo immediatamente successivo alla composizione de *La cantata profana*, quando l'arte di Bartok subiva quella crisi che doveva portarla ai lavori che appartengono a quella che fu detta la «terza maniera» del musicista ungherese. Infatti, fra il 1931 e il 1934 (il *V Quartetto* fu composto nell'agosto di quell'anno) la produzione bartokiana è piuttosto scarsa di lavori originali: trascrizioni di antiche pagine, versioni corali o strumentali di canti popolari, sì, ma l'unico lavoro veramente originale di quel periodo fu la raccolta di *44 Duetti per due violini*.

Così anche le *Immagini ungheresi* sono unicamente trascrizioni orchestrali di pagine pianistiche che risalgono a una ventina d'anni prima. Le due prime - *Veglia presso gli Szekelys* (intitolata anche *Veglia in Transilvania*, oppure *Veglia paesana*) e *Danza dell'orso* - sono pagine tratte dai «Dieci pezzi facili» pubblicato nel 1908; la terza è la versione strumentale di una (la II) delle *Quattro nenie* pubblicate nel 1910, la quarta - *L'ubriaco* - non è altro che la seconda delle *Tre burlesche*, composta nel 1911 (l'ultima nell'ordine di composizione), e la *Danza dei porcari di Urög* fa parte della prima raccolta di pagine *Per i bambini*, composta fra il 1907 e il 1909.

La scelta delle pagine è particolarmente interessante, poiché fra i lavori di vent'anni prima il compositore ha scelto quelli che annunciavano chiaramente - e più ancora - l'artista che oggi tutti conosciamo.

Domenico De Paoli

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione**

NÉGY SZLOVAK NÉPALOK

(4 CANTI POPOLARI SLOVACCHI), BB 78, SZ 70

per coro a 4 voci e pianoforte

Musica: Béla Bartók

1. Zadala mamka (Così mandò a dire la madre)
2. Naholi, naholi (Sulle montagne)
3. Rada pila, rada jedla (Mangiare e bere che piacere)
4. Gajdujte, gajdence (Suonino le cornamuse)

Organico: coro misto, pianoforte

Prima esecuzione: Budapest, Accademia di Musica, 5 gennaio 1917

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

L'interesse di Bela Bartók per la musica popolare - e non soltanto di quella ungherese - è più che noto. Le ricerche etnomusicologiche del musicista sono documentate da numerosi saggi e raccolte di canti popolari originali: i «20 canti popolari ungheresi» trascritti per violino e pianoforte in collaborazione con, Kodály; le 371 melodie romene del dipartimento Bihor; le 150 melodie transilvane (in collaborazione con Kodály); le 320 melodie ungheresi pubblicate a Budapest nel 1924; una raccolta di *Scritti sulla musica popolare* pubblicata a Budapest nel 1948 e tradotta in italiano, a cura di Diego Carpitella, nel 1955, e via dicendo.

Ma anche la produzione musicale autonoma del compositore fu spesso direttamente ispirata alla musica popolare. Ne danno testimonianza, anche limitandosi al solo genere vocale, i 4 *Vecchi canti popolari ungheresi* del 1912; i 4 *Canti popolari slovacchi* del 1917; i 5 *Canti popolari slovacchi* sempre del 1917; i 4 *Canti popolari ungheresi* del 1930; i *Canti popolari ungheresi* del 1935.

Testo

I. Canto nuziale (da Poniky)

Zadala mamka, zadala dcéru Daleko Una sposa infelice torna da sua
od sebe, madre sotto forma di un merlo, ma
Zakàzala jej, prikazala jej: Nechod' la madre non la riconosce e la
dcero kumne! caccia via. L'infelice lamenta la sua
Ja sa udelàm ptàckom jarabym, sorte.
Poletim kmamicke,
A sadnem si tam na zahradecku, Na
bielu laliju.
Vjide mamcka: - Co to za ptàcka, co
tak smutne spieva?
Ej, hesu, ptacku jaraby, Nelamaj
laliju
Ta daly stemna za chiapa zlého Do
kraja cudzieho;
Veru mne je zie, mamicka mila, so
zlym muzom byti.

II. Canto dei mietitori di fieno (da Hiadel)

Na holi, na tej sirocine Ved'som sa I mietitori, stanchi dopo la giornata
vyspala, di lavoro, sognano
Ako na perine. Uz sme pohrabaly, le semplici gioie e il riposo delle
Co budeme robit'? loro case.
Svrsku do doliny Budeme sa vodit'.

III. Ballo (da Medzibrod)

Rada pila rada jedla Rada tancovala, Tu non ami che ballare, non pensi
Ani si len tù kytlicku mai al lavoro, al cucito! Io ho
Neobrancovala. pagato i suonatori, ma tu balli con
Nedala si styri grose Ako som ja gli altri e mi lasci solo.
dala,
Zeby si ty tancovala, A ja zebystàla.

IV. Ballo (da Poniky)

Gajdujte, gajdence Poideme
kfrajerce!
Ei, gajdujte vesele, Ej, ze pojdeme
smele!
Zagajduj gajdose! Este Màm dva
grose:
Ej, jedon gajdosovi, A druhy
krcmarovi.
To boia kozicka, Co predok vodila,
Ej, ale uz nebude, Ej, nozky si
zlomila.

Suonate pifferai, venite a ballare,
giovani! Spenderemo il nostro
ultimo soldo per pagare i suonatori,
e balleremo al suono della
cornamusa.

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia,
Roma, Sala Accademica di via dei Greci, 17 novembre 1967**

TANCSZVIT (SUITE DI SEI DANZE)

PER ORCHESTRA, BB 86, SZ 77

Musica: Béla Bartók

1. Moderato
2. Allegro molto
3. Allegro vivace
4. Molto tranquillo
5. Comodo
6. Finale. Allegro

Organico: 2 ottavini, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 2 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, campanelli, tamburo grande, tamburo piccolo, grancassa, piatti, tam-tam, celesta (o II pianoforte), arpa, pianoforte a quattro mani, archi

Composizione: Agosto 1923

Prima esecuzione: Budapest, 19 Novembre 1923

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1924

Composte per il 50° anniversario dell'unione di Buda, Obuda e Pest

Nel 1923 cadeva il cinquantésimo anniversario della fondazione di Budapest, nata dalla fusione delle tre città di Buda, Obuda e Pest. Il governo ungherese commissionò per la circostanza ai tre più noti compositori nazionali dei lavori che vennero eseguiti il 19 novembre. Il programma, diretto da Ernő Dohnányi, comprendeva la *Suite di danze* di Bartók, il *Psalmus hungaricus* di Kodály, la *Ouverture festiva* di Dohnányi, la *Marcia di Rakoczy* di Liszt e la *Marcia di Rakoczy* di Berlioz. Svogliatamente diretta da Dohnányi, a detta di Antal Dorati che sedeva in orchestra, la composizione di Bartók non ottenne alcun successo.

Nel 1924 la partitura fu pubblicata ed altre esecuzioni vennero promosse a Londra, in Germania e a Cincinnati. Il successo vero arrivò però al festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea che si svolse a Praga nel maggio del 1925: la *Suite di danze* venne quindi

eseguita in una cinquantina di centri europei... compresa Budapest, dove fu diretta il 19 novembre 1925 da Václav Talich alla guida della Filarmonica di Praga.



L'editore, in giugno, aveva richiesto al compositore una trascrizione per pianoforte solo, di media difficoltà; Bartók la preparò durante l'estate e la pubblicò a fine anno. Ma la trascrizione non era di media difficoltà, e non servì a far conoscere meglio la *Suite di danze* attraverso il pianoforte, tanto che la prima esecuzione pubblica non ebbe luogo che nel febbraio del 1945, alla Carnegie Hall di New York, per opera di György Sándor. A quel concerto assistette Bartók, che sarebbe scomparso nel settembre dello stesso anno.

Bartók spiegò in una conferenza le intenzioni da cui era nata la *Suite di danze*: «Essa è formata da sei brevi pezzi in forma di danza, di cui uno fa da ritornello e quindi ha funzione di *Leitmotiv*. Tutto il materiale tematico della composizione è ad imitazione della musica contadina; questo infatti era lo scopo della *Suite*: realizzare una specie di musica popolare ideale in modo che ogni parte rappresentasse caratteri musicali ben definiti. Mi sono servito di melodie di diversa provenienza: ungherese, valacca, slovacca, persino araba, talvolta mescolandole. Così ad esempio la melodia del primo tema del primo pezzo ricorda la musica popolare araba più antica, mentre il ritmo si ricollega a quella dell'Europa orientale. Il tema del ritornello è talmente fedele allo schema di certe melodie popolari ungheresi, che potrebbe ingannare anche un esperto studioso. Il secondo pezzo è di carattere ungherese, mentre il terzo alterna elementi ungheresi e valacchi».

La composizione persegue quindi l'accostamento di linguaggi appartenenti ad etnie diverse, ma senza citazioni, perché i temi sono tutti di Bartók. Quest'idea piacque ai nazionalisti ungheresi e, all'opposto, non trovò d'accordo nemmeno la critica d'avanguardia, tanto che Theodor Wiesegrund Adorno, recensendo l'esecuzione di Praga, liquidò la *Suite di danze* come «occasionale». Le esecuzioni pubbliche della composizione, dopo la prima fiammata, divennero quindi rare, e rare sono anche oggi.

Piero Rattalino

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia;
Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 1 Dicembre 1995**

ROMÂN NÉPI TÁNCOK (DANZE POPOLARI RUMENE) PER PICCOLA ORCHESTRA, BB 76, SZ 68

Musica: Béla Bartók

1. Jocul cu bâță (Danza del bastone) - Energico e festoso
2. Brăul (Danza della fascia) - Allegro
3. Pe loc (Danza sul posto) - Andante
4. Buciumeana (Danza del corno) - Moderato
5. Poargă românească (Polka rumena) - Allegro
6. Măruntel (Danza veloce) - Allegro
7. Măruntel (Danza veloce) - Più allegro

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto piccolo, 2 clarinetti bassi, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, triangolo, 2 tamburelli, piatti, grancassa, tam-tam, 2 arpe, archi

Composizione: 1917

Prima esecuzione: Budapest, 11 Febbraio 1918

Edizione: Universal Edition, Vienna, 1922

Trascrizione dalle Danze popolari rumene per pianoforte BB 68

L'interesse di Bartók per la musica popolare è testimoniato sia dalle ricerche sistematiche sulle autentiche radici paesane del folklore magiaro e centro-orientale, sia dallo studio di questo patrimonio etnico, sia infine dalla rielaborazione e ricreazione di esso nella propria opera compositiva. In questo percorso ragioni ideali e pratiche, formali e linguistiche, si intrecciano strettamente e si completano a vicenda, portando comunque a un fertile arricchimento delle risorse vitali in campo musicale.

Per quanto questo processo di acquisizione e di trasformazione avvenisse sullo sfondo di esigenze innovatrici non estranee a una precisa coscienza nazionale, è significativo che Bartók le intendesse anzitutto quale basi della propria opera creativa e proclamasse la volontà di servire umilmente l'ideale «della fraternità dei popoli, della loro fratellanza davanti e contro ogni guerra, ogni conflitto»; attirandosi per questo, e proprio in virtù di un atteggiamento che a noi oggi pare esemplare, le critiche e le incomprensioni di coloro a cui in primo luogo intendeva

rivolgersi con lo studio e l'emancipazione della musica popolare indigena.

BUSTO DEL COMPOSITORE



Una prova indiretta di questa visione aperta e non partigiana del problema della musica popolare si ha nel fatto che i primi tentativi in questo campo riguardassero i canti popolari rumeni e conducessero, subito dopo la raccolta e lo studio di numerose melodie del dipartimento di Bihar - l'una e l'altro pubblicati dall'Accademia rumena -, a una serie di lavori basati su quelle esperienze: esperienze, appunto, nelle quali i modelli delle strutture melodiche e ritmiche oggetto d'indagine si travasano in saggi compositivi fusi con il bagaglio della cultura tradizionale.

Apprendo naturalmente nuovi spazi e nuove possibilità soprattutto su questo secondo versante. La gradualità con cui il passaggio si compie è indicativa della personalità di Bartòk. Dapprima è il pianoforte, il mezzo a lui più congeniale, a incaricarsi di questa traduzione che è insieme trascrizione e ricomposizione: nel 1915, la *Sonatina su melodie popolari rumene*, le *Sette danze popolari rumene*, i *Canti natalizi rumeni*; indi, o contemporaneamente, il coro coi *Due canti popolari rumeni*, cui si affiancano i *Nove canti rumeni per canto e pianoforte*. La versione per orchestra delle *Sette danze popolari rumene*, del 1917, costituisce il compimento di questa fase e l'inizio di più estese relazioni fra la tradizione popolare e la personale appropriazione di essa da parte del compositore moderno.

Semplificando, si può dire che l'analisi e la fissazione delle strutture intrinseche dei modelli melodici desunti dalla ricerca porta adesso al tentativo di ricostruire per mezzo dell'orchestra il suono e i colori dell'espressione popolare: a un intento conoscitivo ne subentra dunque uno artistico. Onde evitare scarti troppo bruschi e un innalzamento improprio del tono originale, il quale peraltro non avrebbe potuto essere reso adeguatamente ricorrendo arcaicamente a mezzi primitivi - ecco in sostanza il senso dell'operazione lucidissima di Bartòk - il compositore sceglie un organico ridotto, riprendendo l'esempio dell'orchestrina di paese, una piccola orchestra cioè formata da due flauti, due clarinetti, due fagotti, due corni e archi.

Proprio in conseguenza dei mezzi limitati, la ricerca timbrica diviene così preminente oscillando fra i due poli opposti della ricostruzione di un paesaggio sonoro anch'esso presumibilmente popolare e della modernità che aggiunge tratti e figure inediti a quel paesaggio, senza però tradirne

lo spirito. Un esempio lampante è già nel primo brano. L'esposizione della melodia da parte di clarinetti e primi violini all'unisono genera un effetto sonoro misto, insieme popolare e colto; l'asimmetria ritmica del canto è compensata dall'ostinato dell'accompagnamento, che introduce un elemento normativo per così dire della tradizione evidenziando però nello stesso tempo la freschezza e la naturalezza della vitalità popolare: irregolare solo perché dotata di altre regole. Ed è questo rispecchiamento dei due mondi a rappresentare l'aspetto creativo della composizione.

Ognuna delle sette danze, oltre al luogo di provenienza, reca un titolo che ne definisce il carattere e la destinazione d'uso. Abbiamo così, nell'ordine, *Danza col bastone*, *Girotondo*, *Sul posto*, *Danza del corno*, *Polca rumena*, *Passettino di Belényes* e *Passettino di Nyàgra*.

Il riferimento a movimenti e passi di danza tipici delle diverse tradizioni contadine arricchisce la musica di connotazioni gestuali, accrescendo così l'evidenza plastica delle figure ritmiche e melodiche nel contesto tutto moderno del tessuto armonico e della veste timbrica.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Ente autonomo del Teatro Comunale di Firenze, 23 febbraio 1985

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it).**