

BÉLA BARTÓK

**Compositore studioso di folclore e pianista ungherese
(Nagyszentmiklós, odierna Sinnicolaul-Mare, Transilvania, 25 III
1881 - New York 26 IX 1945)**



RITRATTO DEL COMPOSITORE

Figlio del direttore di una scuola di agricoltura (anch'egli chiamato Béla), compositore, pianista e violoncellista dilettante, e di P. Voit, insegnante di pianoforte, che gli diede le prime lezioni di musica.

All'età di otto anni cominciò a tentare la composizione di piccoli brani pianistici. Il primo maggio 1892 si esibì per la prima volta in pubblico come pianista e compositore nel quadro di un concerto di beneficenza a *Gyszellos*.

Nel programma figurava, accanto all' "Allegro" della Sonata op. 53 (la cosiddetta "Waldstein") di Beethoven, un proprio brano, suonato con l'aiuto della madre.

Intitolato a *Duna folyasa* ("Il fiume Danubio"), questo brano utilizzava motivi locali al fine di evocare le regioni attraversate dal fiume dalla sua sorgente fino al Mar Nero, prefigurando in tal modo quella che sarà una direttrice fondamentale della futura creatività Bartókiana.

Trasferitosi dopo la morte del padre a Nagyvárad (Oradea), studiò con Kersch; stabilitosi in seguito a Presburgo (od. Batislava), continuò a studiare pianoforte e composizione con L. Erkel, con Burger e con Hyrtl e frequentò E. Dohnányi, che lo iniziò a Wagner, a Brahms e a R. Strauss.

Nel 1897 compose una prima sonata per pianoforte.

Conseguita la maturità liceale, si iscrisse all'Accademia di musica a Budapest dove, tra il 1899 e il 1903, frequentò il corso di pianoforte di I. Thoman (un allievo di Liszt) e quello di composizione di Y. Koessler (cugino di M. Reger).

Egli intendeva dedicarsi alla carriera pianistica, ma la forte impressione ricevuta da un'audizione di *Also sprach Zarathustra* di R. Strauss lo spinse di nuovo verso la composizione.

Entrato in un'associazione segreta di patrioti magiari, nel 1903 scrisse il poema sinfonico *Kossuth*, ispirato alla lotta dell'eroe nazionale ungherese contro gli Asburgo, che, eseguito nel 1904 a Manchester dall'orchestra Hallé diretta da H. Richter, portò il nome di Bartók in campo internazionale.

Nel 1905 partecipò senza successo al concorso Rubinstein per il pianoforte e la composizione svoltosi a Parigi e vinto da W. Backhaus (il premio di composizione non fu assegnato).

Nel 1907 succedette a Thoman nella cattedra di pianoforte dell'Accademia di Budapest.

Nel 1909 sposò l'allieva sedicenne M. Ziegler. Le opere composte in quel

periodo tradiscono chiaramente l'influsso di R. Strauss. Nel contempo cominciò a subire però l'influenza decisiva della corrente di pensiero che andava scoprendo e rivelando i valori tradizionali della cultura nazionale ungherese, e ne trasferì gli stimoli sul terreno musicale rivolgendosi alla musica popolare ungherese, o meglio, a quella che allora era ritenuta tale.

LA CASA NATALE



Ben presto, però, superò le influenze ottocentesche e si accorse che i motivi ungheresi ritenuti autentici canti popolari, anche da musicisti quali Brahms e Liszt, non erano in realtà che dei canti popolareschi o zingari, assai diversi dall'autentico folclore contadino ungherese, che era ancora praticamente sconosciuto e tutto da scoprire e studiare. A tale compito da quel momento dedicò buona parte della sua vita a delle sue energie.

Dal 1905, accompagnato dal fedele amico Kodaly, cominciò a percorrere in lungo e in largo l'Ungheria, registrando per mezzo di rulli e fonografi ad imbuto migliaia di autentici canti popolari e notandoli poi con scrupoloso rigore scientifico.

Per poter disporre di un materiale comparativo estese ben presto le sue

ricerche al folclore romeno, slovacco, ucraino e, nel 1913, si spinse fino a Biskra nell'Africa del Nord per studiare il folclore arabo.

Assimilate le tradizioni popolari ungheresi, centroeuropee e afro-asiatiche, allargò il suo orizzonte interiore, collocandosi su un piano universale, pur restando profondamente ungherese.

Questo atteggiamento suscitò i più violenti attacchi da parte dei gretti sciovinisti sia ungheresi sia romeni.

Negli anni 1911 e 1912 la polemica tra sostenitori e denigratori della musica e della persona di Bartók giunse ad un punto di estrema violenza.

Nel 1911 la commissione delle belle arti rifiutò l'opera in un atto *Il castello del principe Barbablù* (oggi considerata il capolavoro del teatro musicale ungherese).

In seguito a questo e ad altri insuccessi, Bartók si ritirò completamente dall'attività musicale pubblica, dedicandosi invece ai preferiti studi folcloristici.

Lo scoppio della guerra nel 1914, oltre a colpirlo profondamente sul piano umano, gli tolse praticamente ogni possibilità di proseguire anche queste ricerche.

Fu un direttore d'orchestra italiano, E. Tango, a trarlo dall'isolamento, presentando nel 1917 il balletto in un atto *Il principe di legno* che l'Opera di Budapest aveva commissionato a Bartók fin dal 1913.

Un anno più tardi lo stesso Tango portò al successo anche *Il castello del principe Barbablù*.

Purtroppo la catastrofe politica ed economica verificatasi in Ungheria in seguito alla guerra persa impedì lo sfruttamento di questi successi.

Anche la pantomima in un atto *Il mandarino meraviglioso*, scritta tra il 1918 ed il 1919, non poté essere rappresentata per un divieto della censura.

Nel periodo del governo di Béla Kuhn, Bartók fece parte, con Kodaly e Dohnanyi, di un direttorio musicale, per cui, caduto questo governo di estrema sinistra, rischiò di perdere la cattedra di pianoforte presso il conservatorio.

La campagna sciovinistica contro la sua persona conobbe un ritorno di fiamma così violento che ad un certo punto egli pensò all'espatrio.

Anche la sua vita privata conobbe una profonda crisi che si risolse nel 1923 col divorzio da M. Ziegler e con il conseguente nuovo matrimonio con D. Pasztory, un'altra sua allieva di pianoforte.

Nello stesso anno ottenne un clamoroso successo con la *Suite di danze*

scritta per le celebrazioni del cinquantenario della fusione delle città di Buda, di Pest e di Obuda per formare la capitale Budapest.

Superate le difficoltà e le crisi contingenti, la sua attività creativa conobbe una grande fioritura nel periodo tra le due guerre.

La sua fama come compositore e come pianista andò costantemente espandendosi.

Ma egli era ancora lungi dal conquistare con le sue opere quel posto nel repertorio concertistico che occupa ancor oggi, ad un quarto di secolo dalla morte.

IL SUO FONOGRAFO



La sua musica era troppo alta e difficile per consegnarsi subito alla comprensione generale, e il suo carattere troppo puro per favorire ogni successo mondano.

Egli infatti non si piegò a nessuna delle limitazioni alle quali la dittatura dell'ammiraglio Horthy sottoponeva in quel periodo le libertà democratiche in Ungheria.

La *Cantata profana* del 1930 va intesa come un simbolico atto di protesta in tal senso.

Nel 1934 Bartók abbandonò l'insegnamento e riprese le sue indagini sul folclore che, nel 1936, lo spinsero fino ai confini orientali dell'Anatolia.

Intanto l'aggravarsi della situazione politica in Europa lo turbava sempre più profondamente.

Nemico di ogni dittatura, scoppiata la seconda guerra mondiale, emigrò in America.

Alla fine del 1940 venne ricevuto negli Stati Uniti con molti onori, nominato dottore *honoris causa* dall'Università di Columbia (dove svolse un corso libero nel 1941-1942), e fu invitato a tenere concerti.

Gli incarichi che ricevette furono però provvisori, le sue musiche furono stroncate, la sua salute declinò finché si manifestarono i sintomi della leucemia.

Anche la situazione economica divenne gravissima: l'incarico di trascrivere la raccolta fonografica di musica jugoslava "Milman Parry", le lezioni, i concerti e i compensi per gli incarichi di comporre il Concerto per orchestra (per la fondazione Kusevitzkij), la Sonata per violino solo su richiesta di Y. Menuhin, il Concerto per viola e orchestra per W. Primrose, il terzo Concerto per pianoforte e orchestra (concepito originariamente per due pianoforti su richiesta dei pianisti Bartlett e Rohnion) non furono sufficienti ad assicurargli i mezzi di sussistenza.

Morto in grande povertà, le spese dei funerali dovettero essere sostenute dall' A S C A P (Società americana per i diritti d'autore).

Nel 1945 era stato reintegrato dal governo ungherese in tutte le cariche ufficiali (alle quali aveva rinunciato nel 1940), e nominato deputato del nuovo parlamento magiaro.

L'itinerario stilistico di Bartók, superati i primi influssi di Brahms, di Liszt e di Strauss, è caratterizzato nella fase successiva della sua graduale maturità, dall'assimilazione dell'impressionismo francese.

Ciò appare chiaro soprattutto in lavori come la *Suite* per piccola orchestra n. 2 op. 4 (1905-1907), nei *Due ritratti* per orchestra op. 5

(1907-1908) ed ancora nelle *Deux images* per orchestra op. 10 (1910). Nel Quartetto per archi n. 1 op.7 (1908) si delinea una peculiare sintesi tra Beethoven e Debussy.

A tali elementi vanno contemperandosi sempre più marcatamente motivi e procedimenti stilistici imprestati o liberamente derivati dal folclore. Secondo la confessione dello stesso Bartók lo studio della musica contadina con metodi scientifici ebbe per lui un'importanza decisiva, in quanto lo portò all'emancipazione del tradizionale schematismo dei modi maggiore e minore.

Infatti, la parte preponderante del materiale che egli aveva raccolto implicava strutture melodiche riferibili ai modi ecclesiastici, a quelli greci antichi o addirittura ancora più primitivi, cioè di tipo pentatonico. Inoltre, questo materiale suggeriva formule ritmiche e cambiamenti di tipi di battute più liberi e vari: l'utilizzazione delle antiche scale rendeva possibili nuove combinazioni armoniche e fu infatti tale uso che lo portò all'affrancamento del rigorismo delle scale maggiori e minori, rendendo così possibile il libero ed indipendente impiego dei dodici suoni della scala cromatica.

Tra i suoi brani più profetici vanno citate anzitutto le *14 Bagatelle* per pianoforte op. 6 scritte nel 1908.

Quando, nel giugno di quell'anno, ne diede la prima esecuzione a Berlino di fronte alla classe di Busoni, quest'ultimo esclamò con entusiasmo: "Ecco finalmente qualcosa d'interamente nuovo".

E non per nulla Schonberg ne citò alcuni passi nel suo *Trattato d'armonia* redatto nel 1911.

Nel Quartetto per archi n. 1, Bartók sfiora ancora più da vicino quello che sarà il futuro cromatismo dodecafonico.

Fin dalle prime battute vi appare infatti una costellazione di suoni che comprende tutte le dodici note del nostro sistema musicale. È però quanto mai caratteristico l'atteggiamento di Bartók che a quest'ardita proiezione nel futuro venga a corrispondere un profondo radicarsi nel passato.

Infatti è proprio in questo brano che compaiono, per la prima volta, quei riferimenti al clima spirituale del Beethoven dell'ultima maniera che sostanzieranno le due opere della tarda maturità.

In realtà Bartók non cercò mai il nuovo per il nuovo e non disdegnò durante tutta la sua vita di ritornare a valersi anche delle semplici e schiette melodie contadine da lui stesso raccolte.

L'intero arco della creatività potrebbe venir prospettato in funzione dell'uso differenziato che egli fece degli elementi popolari, distinguendo le semplici notazioni di motivi folcloristici, la loro mera trascrizione strumentale, un'elaborazione compositiva atta ad investirli di nuovi significati, la desunzione di soli moduli formali che finiscono per incidere ormai unicamente sulle strutture intrinseche condotte con la più totale libertà e, finalmente, il raggiungimento dei momenti più alti della sua arte segnati dal dissolversi di ogni residuo riferimento popolare in un clima di trascendentale sublimazione.

MANIFESTO PER “FOR CHILDREN”



Particolarmente tipici a questo riguardo appaiono l'*Allegro barbaro* del 1911 e la *Suite* op. 14 del 1916, entrambi per pianoforte.

Nella *Suite* op. 14, accanto ad elementi romeni ed ungheresi si palesano strutture riferibili alle musiche degli Arabi nordafricani.

Tali elementi, insieme con altri di derivazione estremo-orientale sostanziano il vulcanico *Mandarino meraviglioso*.

Quest'ultimo lavoro segna, nell'ambito della sua produzione, l'apice del filone espressionista che, alla pari di tante musiche di Stravinskij e dei compositori della cerchia viennese scritte prima o durante la prima guerra mondiale, riflette con drammatica evidenza i presentimenti e poi la vissuta esperienza della catastrofe abbattutasi sul mondo.

Dopo la guerra, Bartók conobbe il suo momento neoclassico e, particolarmente tra il 1925 e il 1932, si accostò anch'egli a Bach, come testimoniano soprattutto i due primi concerti per pianoforte e orchestra.

Accanto a quella neoclassica si manifesta però una tendenza che è stata definita "cosmica" e "metafisica", come si può additare nella *Musica della notte*, quarto dei cinque brani raccolti sotto il titolo *All'aperto* (1926).

Il senso della natura si unisce felicemente con l'ardente aspirazione alla libertà nella *Cantata profana* del 1930 che egli stesso considerava come la sua "più personale professione di fede". Raggiunse il culmine della sua attività creatrice tra il 1934 e il 1937, gli anni del quinto *Quartetto* per archi, della *Musica per strumenti a corda, celesta e percussione* e della *Sonata* per due pianoforti e percussione.

Queste opere vengono considerate dai più autorevoli esegeti come i capolavori in cui Bartók riuscì a comporre in perfetta sintesi stilistica tutti gli elementi grammaticali usati ed a raggiungere una assoluta altezza di significato.

Valsero a consolidare la sua fama il *Concerto* per violino e orchestra (1937-1938) in cui fece uso, sia pure a tratti e in modo liberissimo, di procedimenti dodecafonici, il *Divertimento* per archi (1939) e il sesto *Quartetto* per archi (1939).

Tra i lavori dell'ultimo periodo di vita trascorso negli Stati Uniti spiccano il *Concerto per orchestra* (1943), la *Sonata* per violino (1944), e il terzo *Concerto* per pianoforte e orchestra (1945) e l'incompiuto *Concerto* per viola ed orchestra.

Nelle opere dell'esilio Bartók dà prova di una sublime forza d'animo riuscendo a ritrovare, nonostante le tragiche difficoltà esteriori, una

suprema serenità spirituale.

La critica nei riguardi di Bartók si distingue in tre correnti: alcuni esegeti lo mettono sullo stesso piano di Schonberg e di Stravinskij; la critica dodecafonica (R. Leibowitz) gli rimprovera "l'innocenza e la timidità nella manipolazione del tonale cromatico"; altri, come H. Leichtentritt, avanza delle "prudenti riserve sul giudizio finale del valore permanente" della sua musica e si chiede se "il futuro piazierà Bartók nella classe dei grandi creatori o soltanto tra le grandi autorità del folklore".

Più recentemente, P. Boulez, uno dei principali esponenti della nuova musica d'avanguardia, sintetizza, in un certo senso, queste diverse posizioni critiche.

BOZZETTO PER IL BALLETO

“ IL PRINCIPE DI LEGNO “



Egli addita nell'utilizzazione del folclore, anche se assimilato nella sua più valida autenticità, un residuo delle tendenze nazionalistiche del XIX secolo, che si estesero dalla Russia alla Spagna.

D'altra parte egli ritiene innegabile che Bartók si collochi tra i "cinque grandi" della musica contemporanea a fianco di Stravinskij, Webern, Schonberg e Berg.

La figura di Bartók resta inoltre come quella di un maestro che ha vissuto e dato voce in un modo particolarmente intenso, valido e anche moralmente esemplare, alla problematica non solo estetica, ma spirituale, politica e sociale della prima parte del XX secolo.

BÉLA BARTÓK

IL CASTELLO DI BARBABLÙ

La porta dell'anima

Il genere operistico non corrispondeva alla natura di Bartók. Come Beethoven, egli era piuttosto un compositore strumentale. Tuttavia, con l'atto unico *Il castello di Barbablù* Bartók creò l'opera ungherese più significativa del XX secolo.

Infatti, il testo carico di simbolismi di Béla Balázs, la forma e il linguaggio da ballata popolare non lo spinsero verso l'opera romantica, ma gli consentirono di esplorare strutture di tipo sinfonico.

L'insieme dei motivi e la strumentazione sono talmente espressivi e carichi di immagini da stimolare la fantasia visiva anche nelle frequenti esecuzioni in forma di concerto.

L'opera inizia e finisce con fa diesis minore, con una melodia che da un lato ricorda il bosco oscuro del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy (il cui influsso è stato determinante), dall'altro è composta nello stile di un canto popolare ungherese.

"All'apertura della quinta porta, quando nel tetro castello si diffonde la luce, compare il polo tonale opposto, do maggiore.

Gli accordi grandiosi e il timbro dell'organo conferiscono a questa visione letteralmente abbagliante un'energia tutta musicale.

L'interiorità si illumina progressivamente fino alla quinta porta per poi rinchiudersi nell'oscurità."

LA TRAMA

ATTO UNICO

Prologo: *Qual'è il significato delle vecchie canzoni? Parlano di eventi estremi o interiori?*

Si riferiscono al passato o un presente eterno?

Judith ha abbandonato la casa paterna e il promesso sposo per seguire il misterioso Barbablù, che ama perché è un uomo di grandi sofferenze.

Nel cupo castello di Barbablù ella trova "sette porte mute e nere".

Al fine di comprendere l'amato fin nell'intimo e di portare un po' di luce nell'oscurità del suo essere, Judith insiste per aprire le porte.

Le prime due celano la stanza della tortura e quella delle armi di Barbablù, la terza e la quarta i tesori e il giardino fatato.

Barbablù esorta la moglie a spalancare la quinta porta. A questo punto irrompe la luce e la vista si apre sul regno del principe.

Barbablù, felice, si appresta ad abbracciare Judith. Ma ella ha notato che vi è sangue dappertutto e vuole saperne di più.

Nonostante Barbablù cerchi di dissuaderla, apre la sesta porta, che dà sullo stagno delle lacrime. Judith scopre dietro la settima porta le precedenti mogli di Barbablù, che continuano a vivere nel ricordo di lui. Avanza verso di loro, nel regno della memoria, e il castello di Barbablù sprofonda nuovamente nelle tenebre.

BOZZETTO



BOZZETTO

