

BÉLA BARTÓK

Compositore studioso di folclore e pianista ungherese

**(Nagyszentmiklós, odierna Sinnicolaul-Mare,
Transilvania, 25 III 1881 - New York 26 IX 1945)**



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- *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. Bratislava), 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 afroasiatiche, 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.

MANIFESTO PER “FOR CHILDREN”



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 appaiono nell'*Allegro barbaro* del 1911 e nella *Suite* op. 14 del 1916, entrambi per pianoforte.

BOZZETTO PER IL BALLETO “ IL PRINCIPE DI LEGNO ”



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.

IL COMPOSITORE



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.

IL CASTELLO DI BARBABLÙ

Tipo: [A kékszakállú herceg vára] Opera in un atto

Soggetto: libretto di Béla Balázs, da Barbe-Bleue di Charles Perrault e dal dramma di Maurice Maeterlinck Ariane et Barbe-Bleue

Prima: Budapest, Teatro dell'Opera, 24 maggio 1918

Cast: il duca Barbablù (Bar); Judit, sua moglie (S); il bardo (rec); le tre precedenti mogli di Barbablù (m)

Autore: Bela Bartók (1881-1945)

FOTO DI SCENA



Nel 1910 Béla Balázs, scrittore di talento ma soprattutto uomo di cinema a tutto campo, sottopose all'attenzione di Béla Bartók e Zoltán Kodály un suo breve dramma ispirato al fiabesco personaggio di Barbablù. L'amicizia leale e la piena identità di vedute che legava i tre artisti rendeva superfluo stabilire una priorità dell'uno o dell'altro compositore su questo soggetto.

A far decidere Bartók fu l'occasione di un concorso per un'opera in un atto, bandito nel 1911 dal Ministero per le belle arti di Budapest. Allora il clima culturale e politico in Ungheria non era dei più favorevoli a lavori tanto innovativi, e la commissione se la cavò giudicando «ineseguibile» la partitura del Castello del duca Barbablù, criticandone inoltre la «fragile articolazione drammatica e il linguaggio musicale».

Apparentemente lo scacco non sembrò lasciare gran traccia nell'animo del compositore, che proseguì la sua attività di concertista e di ricercatore nel campo della musica etnica. Dal canto suo Balázs pubblicò nel 1912 il suo dramma insieme ad altri due atti (La fata, Il sangue della santa Vergine). I destini dei due artisti tornarono a incrociarsi poco prima della fine della grande guerra in un clima politico più favorevole, grazie alla mediazione del romano Egisto Tango.

Insediatosi sin dal 1913 alla testa del Teatro dell'Opera di Budapest, Tango fu musicista di tendenza cosmopolita, maturata agli inizi del secolo durante il lungo soggiorno berlinese quale concertatore alla Volksoper, e in seguito al Metropolitan di New York, dove per due anni fu a contatto diretto con Mahler e Toscanini.

Era un uomo estremamente aperto alle novità, e si adoperò per mettere in scena *A fából faragott királyfi* (Il principe di legno) nel 1917: il balletto di Bartók su scenario di Balázs ottenne un vivo successo, e ciò consentì al direttore italiano di riproporlo il 24 maggio 1918 insieme a Barbablù, interpretato da Oszkár Kalmán e Olga Haselbeck con la regia di Dezső Zádor.

Per il compositore e per tutti gli artisti e intellettuali che partecipavano ai suoi stessi ideali fu una serata memorabile. Purtroppo una sanguinosa guerra civile scoppiò dopo che Béla Kun aveva formato, nel 1919, un governo ispirato a principi social-comunisti, di cui facevano parte il

filosofo Lukács e lo stesso Balázs, mentre Bartók, Kodály e Dohnány divennero membri di un prestigioso comitato preposto alle attività musicali.

FOTO DI SCENA



Gli eventi precipitarono nel volgere di pochi mesi, con la conquista del potere da parte dell'ammiraglio Miklós Horthy, che impose un controllo spietato su ogni aspetto della vita civile, con particolare attenzione per l'attività artistica: Tango fu allontanato, Balázs dovette fuggire in Austria, mentre per i compositori che avevano partecipato all'esperienza rivoluzionaria cominciarono tempi assai duri.

Nonostante la fama internazionale di Bartók si stesse consolidando, l'ostilità degli ambienti ufficiali e quella della censura impedì altre riprese di *Barbablù* in Ungheria. L'opera fu data in Germania in lingua tedesca due volte (Francoforte 1922, Berlino 1929), e per risentirla nel suo idioma originale si dovette attendere il 1935. Sergio Failoni la diresse poi al Maggio musicale fiorentino nel '38, utilizzando interpreti ungheresi e il nuovo allestimento di Budapest, ma fu solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale che *Barbablù* poté occupare il posto che gli spetta nel rango dei capolavori del teatro musicale del nostro secolo.

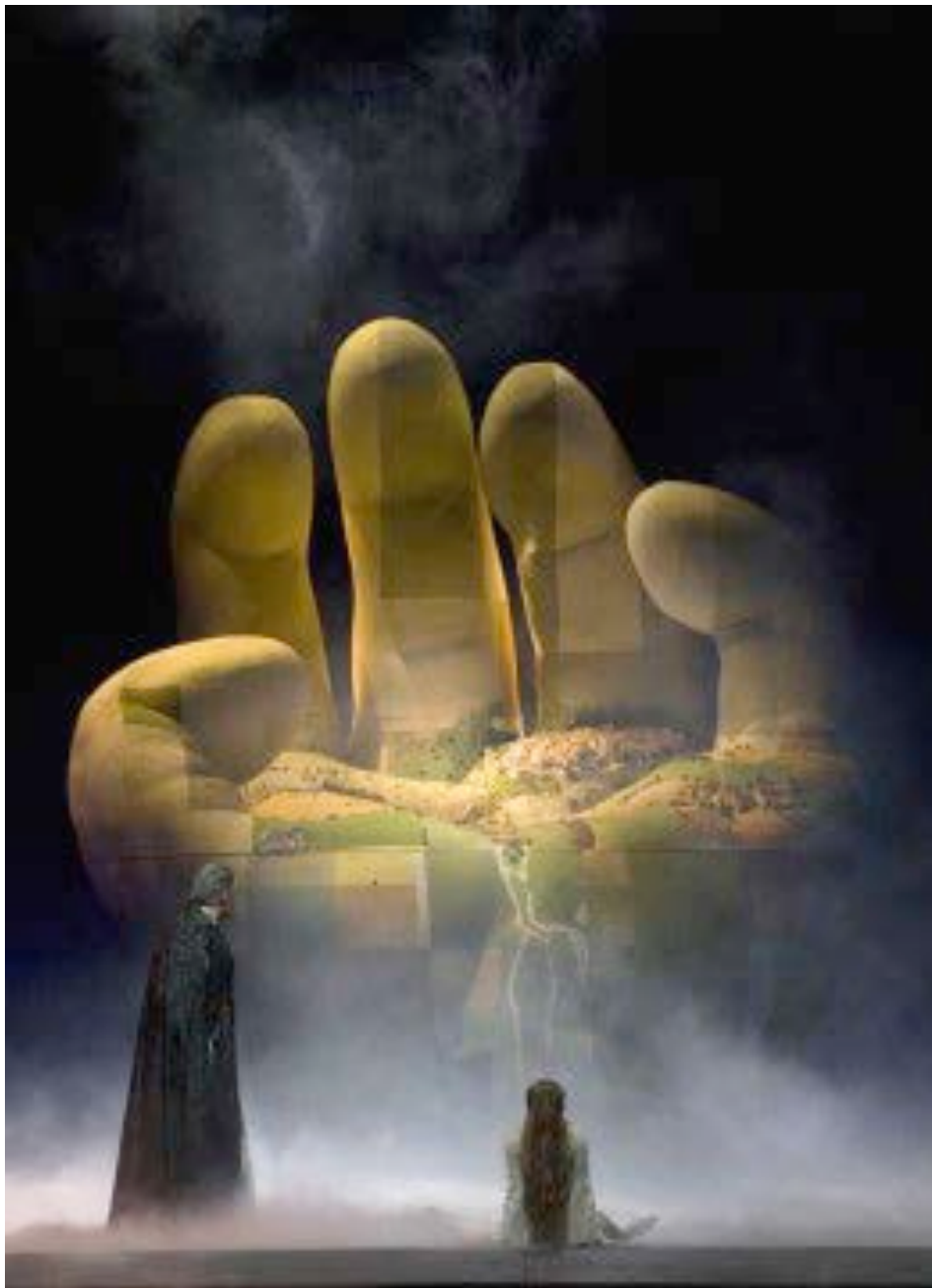
La trama

Un prologo declamato da un bardo introduce la materia dell'azione in chiave simbolica; poi il sipario si leva su una grande sala nel castello del duca *Barbablù*. Questi entra in scena insieme a *Judit* e inizia a dialogare con lei nell'oscurità quasi totale, ricordandole l'ostilità di madre, padre e fratello per aver deciso di abbandonare la casa natale. *Judit* non ha avuto esitazioni nel lasciare tutto quello che le era caro per seguirlo, ma le gelide tenebre del castello, privo di finestre, e l'acqua che traspira dalle mura, quasi lacrimassero, la sgomentano. Altrettanto misteriose e sinistre le paiono le sette porte chiuse che danno sulla sala principale: vorrebbe aprirle per vedere le stanze da esse celate alla sua vista, e portare luce e calore ovunque.

Barbablù tenta di dissuaderla, ma *Judit* insiste sinché ottiene la chiave della prima porta, la camera della tortura, dove il sangue cola dalle pareti. Il marito le chiede di non andare oltre, ma la donna riesce a farsi dare la chiave della stanza successiva, una sala d'armi. Anche sui lugubri ferri *Judit* intravede delle chiazze di sangue, e a nulla vale la viva resistenza di *Barbablù*, che è costretto a porgerle la terza chiave.

Si spalanca la sala del tesoro, ricca di sfavillanti gioie, ma anche sugli splendidi monili vi sono tracce di sangue, che macchia anche i fiori e le magnifiche piante del giardino del duca, celati dietro la quarta porta. Dietro la successiva si rivela il vasto reame del protagonista, una prospettiva abbacinante, ma ancora una volta Judit vede nubi rossastre che sovrastano il magnifico paesaggio.

FOTO DI SCENA



Un lungo gemito si ode quando la sesta porta viene aperta, e invano Barbablù tenta con sempre maggiore determinazione di impedire che la moglie entri: appare un lago bianco dalla superficie appena increspata dalla brezza. Esso è alimentato dalle sue lacrime, spiega il duca. Resta da svelare l'ultimo mistero.

Barbablù è sempre più fermo nel rifiuto, e cede molto a malincuore solo quando Judit dichiara di sapere quel che vedrà: armi, tesoro, giardino, luci filtrate dal sangue preludono al ritrovamento dei corpi senza vita delle precedenti mogli, come vogliono le dicerie carpite nel villaggio. Di fronte a quest'accusa Barbablù consegna la settima chiave, ed è grande lo stupore della donna quando, in luogo di cadaveri, vede sfilare avanti a sé tre donne riccamente addobbate.

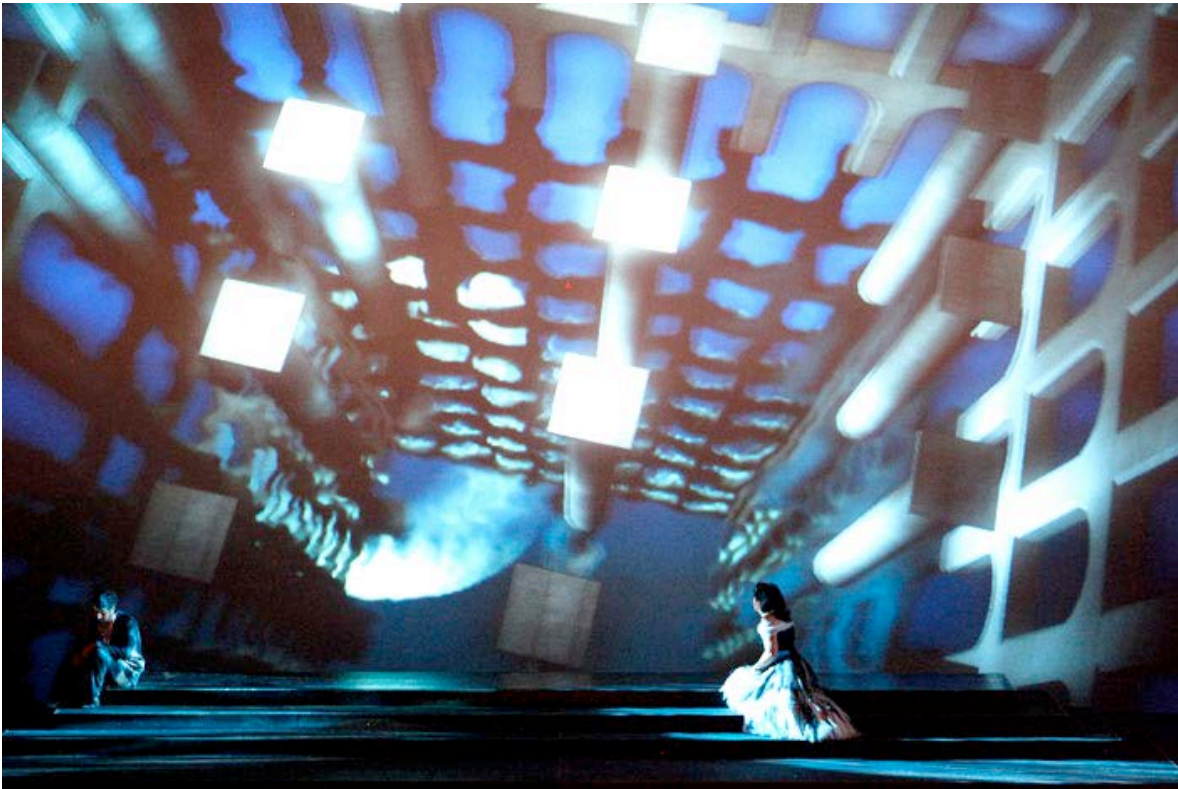
Sono le mogli del mattino, del mezzogiorno e della sera, spiega l'uomo, e Judit, che egli ha incontrato di notte, sarà la donna della notte. Inutilmente ella chiede pietà, il suo destino è segnato. Barbablù la ricopre di gioielli meravigliosi e la avvolge in un manto stellato; quindi Judit segue le tre compagne sinché la porta non si chiude alle sue spalle. Il duca s'allontana, mentre le tenebre tornano a invadere il suo castello.

Fu il mondo artistico francese a stimolare la nascita del Castello del duca Barbablù, e in particolare il clima culturale legato allo scrittore belga Maurice Maeterlinck, cui dobbiamo il dramma *Pelléas et Mélisande* utilizzato come libretto da Debussy (1902). In esso l'ambientazione medioevale, allora di moda sui palcoscenici europei, diviene il pretesto per una narrazione simbolica, dove il remoto nel tempo è il luogo che accoglie istanze tanto universali quanto sfumate nei contorni, in cui i personaggi camminano in punta di piedi, sussurrando l'uno all'altro domande che mai avranno risposta mentre percorrono un sentiero tracciato dal destino.

Nell'elaborare il proprio dramma, Balázs tenne conto della pièce di Maeterlinck *Ariane et Barbe-Bleue*, messa in musica da Paul Dukas nel 1907. Tale mediazione non fu importante solo per la forza con cui il clima simbolista s'impone nel lavoro di Maeterlinck, ma anche per il modo in cui questi aveva rivisitato la celebre fiaba che Perrault pubblicò nella raccolta *Histoires ou contes du temps passé* (1697). Lo scrittore

belga conferì un ruolo attivo alla protagonista, e palesò il suo intento ribattezzandola Arianna, in omaggio all'eroina leggendaria che aveva liberato il mondo dal minotauro.

FOTO DI SCENA



Ella non incarna, come avviene in altre trattazioni del mito, la colpevole curiosità femminile, ma la disobbedienza: giunge infatti nel castello con lo scopo di liberare le cinque mogli che l'hanno preceduta, poiché esse sono vive e custodite in una delle sette sale. Balázs mantenne chiavi, porte e sale in numero di sette, come in Maeterlinck, e reintrodusse nei versi della protagonista, che chiamò Judit, l'immagine del sangue, anche se non la legò a una chiave fatata come accade in Perrault.

Fece inoltre tesoro della novità più importante di Ariane: anche le precedenti spose di Barbablù vivono, ma invece di cinque sono tre. L'impianto simbolico del dramma acquisì in tal modo maggiore spessore, poiché ogni moglie rappresenta infatti un quarto della giornata, partizione che corrisponde implicitamente anche alla divisione dell'anno in quattro stagioni.

L'intero ciclo temporale viene poi completato dal numero delle porte, sette come i giorni della settimana. Due altre modifiche furono altrettanto radicali, a cominciare dall'idea di tenere in scena Barbablù dall'inizio alla fine facendone il vero protagonista, mentre nell'opera di Dukas il personaggio canta soltanto pochi minuti.

Il secondo cambiamento è di capitale importanza per la struttura stessa dell'opera, poiché Balázs sviluppò tutta l'azione sull'apertura delle porte secondo uno schema rituale del tutto assente nell'Ariane, dove la cerimonia occupa soltanto una breve porzione del primo atto. Il fatto che la vicenda si svolga in tempo reale, oltre a osservare le coordinate formali dell'atto unico, aggiunge un nuovo tassello all'intrico simbolico: una volta entrati in scena i due personaggi vivranno in un eterno presente, che neppure la conclusione risolverà del tutto.

Prima di Barbablù Bartók non si era mai cimentato col teatro, né aveva mai scritto composizioni strumentali di vasto respiro; ma nonostante la mancanza d'esperienza nel trattamento delle grandi forme risolse brillantemente ogni problema, anche perché l'impianto del dramma di Balázs si rivelò perfettamente congeniale alla sua natura.

L'apertura delle sette porte gli fornì la scansione ideale per altrettanti episodi, in ciascuno dei quali caratterizzò con estrema varietà l'interno della sala che si offre alla vista dei personaggi. La struttura viene completata da una lunga introduzione, ripresa come epilogo dopo che l'ultima porta si sarà richiusa alle spalle di Judit. Tale forma si attaglia perfettamente a una peripezia dove giocano un ruolo chiarificatore diversi parametri scenico-musicali fra loro coordinati. Ogni porta chiusa cela un brandello di verità illusoria, che viene simboleggiato da raggi di luce di differenti colori.

La luce invade progressivamente il castello immerso nella tenebra, fino a toccare l'apice all'apertura della quinta porta; poi cala nelle due successive sino a che l'oscurità non torna a impadronirsi della scena.

FOTO DI SCENA



Questo arco trova piena rispondenza nell'uso di una specifica tonalità, intrecciata con elementi modali, per ciascun episodio, basato sulla polarità fra due estremi simmetrici: la cupa sezione iniziale in Fa diesis, e quella sfolgorante in Do maggiore, situata alla metà esatta della gamma esatonale. Mentre cala la luce, si torna progressivamente al tono di partenza: 0) introduzione, Fa diesis pentafono, tenebre; 1) sala della tortura, Fa diesis, raggio rosso; 2) sala delle armi, Fa diesis - Do diesis min., Sol diesis min. - raggio giallastro; 3) sala del tesoro, Re magg., raggio dorato; 4) sala del giardino, Mi bemolle magg., raggio verde

bluastro; 5) sala del regno, Do magg., raggio bianco luminosissimo; 6) sala del lago di lacrime, La min., la luce cala d'intensità; 7) sala delle mogli, Do min., chiudono le porte 5 e 6, raggio argenteo; 0) epilogo, Fa diesis pentatonico, tenebre.

Il piano di contrasti che regge l'opera viene ulteriormente evidenziato dal livello dei volumi orchestrali, che va e torna al pianissimo dopo aver sfogato nella quinta porta una potenza sonora formidabile - accordi paralleli dalla piena orchestra, rafforzata dagli ottoni in scena e dall'organo. Questa struttura ha un'immediata presa teatrale poiché comunica con chiarezza allo spettatore l'evoluzione della vicenda.

Collocare il Castello al centro di una corrente artistica non è impresa da poco, poiché nelle vene della partitura circola un sangue difficilmente riducibile a formule. Lo si può intendere come una sintesi tra forma chiusa e aperta, fra opera all'italiana e dramma musicale, come ha fatto Leibowitz, ma a nessuno dei due generi - ammesso che una simile distinzione avesse ancora senso nel momento in cui l'atto fu prodotto - si attaglia il complesso rapporto fra i singoli episodi, dettato da un'interazione fra due componenti, colore luminoso e orchestrale, ognuna delle quali interviene sul flusso temporale del dialogo, ora accorciandolo ora dilatandolo.

Manca inoltre lo sviluppo delle idee tematiche, sovente ottenute per semplice derivazione, e la caratterizzazione dei personaggi non avviene mediante lo stile di canto, dove prevale l'uniforme tetrametro trocaico, né per temi conduttori, ma per motti plasmati sugli accenti tonici della lingua ungherese.

Se si guarda invece a Pelléas di Debussy, lo scarto è dato dall'enorme carica teatrale che il lavoro di Bartók possiede, e manca per statuto invece in quello del francese, nonostante ambedue i lavori siano basati su una narrazione di tipo simbolico. Forse i maggiori punti di contatto del Barbablù sono quelli col mondo del primo espressionismo, che affonda le sue radici nel teatro fin de siècle, dove si rivolge un nuovo e profondo interesse all'animo umano, come fonte di passioni e perversioni. Tale premessa portò gli artisti a scegliere soggetti in cui il testo fosse veicolo dell'interiorità, dove l'esteriorizzazione del sentimento ed il

riconoscimento della solitudine come male del vivere contemporaneo si mescolano alla tensione erotica ed a paure ancestrali.

BOZZETTO



Valori in parte analoghi a questi emergono nell'opera di Bartók, che però si differenzia mostrando di credere al potere mimetico della musica in rapporto al testo, come rivela una caratterizzazione musicale precisa sin nel dettaglio.

Il bicordo di seconda minore che appare quando Judit esclama «Il tuo castello piange!», a esprimere una dolorosa tensione, diviene l'emblema musicale della sua ossessione per il sangue e si ripresenterà nella parte conclusiva di ogni episodio, eccezion fatta per il quinto e il settimo. Il tetracordo che corrisponde al nome del protagonista, motto sulla parola 'Kékszakállú', verrà poi frequentemente intonato da Judit, rappresentandone lo stato d'animo cangiante mediante la divaricazione di ritmi e di intervalli.

Tali elementi s'inseriscono in un tessuto che giunge al culmine del pathos nella scena del lago di lacrime, dove la musica stabilisce una tensione sottilissima, come se un sospiro increspasse la piattezza della superficie. Su questa linea è l'intera parte conclusiva, da quando un raggio argenteo si proietta dalla settima porta nell'ovale, mentre sale il canto appassionato del clarinetto.

Per Judit è la visione più orribile di tutte, per Barbablù inizia una vera e propria estasi: sin qui la sua linea vocale si era prevalentemente mossa per gradi congiunti nel registro centrale, riflettendo quel sentimento di desolazione che lo dominava, ora prende toni accesi e appassionati quando le tre mogli entrano in scena.

Egli presenta ciascuna con dolcezza e orgoglio, e la tonalità sale di un tono a ogni sezione, mimando il crescere della sua passione: ad esse si aggiunge la sposa più bella e più amata, cioè l'ultima, Judit, la donna della notte. Dopodiché le tenebre invadono il castello, consegnando Barbablù all'eterna solitudine.

Benché nell'opera agiscano due personaggi che rappresentano il conflitto fra mondo maschile e femminile, metafora di tutte le possibili opposizioni, ambedue caratterizzati con tratti universalmente riconducibili alle psicologie in conflitto, nel punto nodale dell'intreccio va collocato il luogo stesso dell'azione.

Il castello vive di una propria vita, entro cui s'inscrive la vicenda rappresentata, che ne ritaglia una limitata porzione di tempo all'interno del suo fluire perenne. Se questo luogo, nella costellazione simbolica, rappresenta 'una coscienza', come preannuncia il bardo all'inizio, allora il conflitto rimane in realtà all'interno dell'io, che corre incontro al tempo reale senza riuscire a coglierlo veramente.

Un tempo che si nutre di età simboliche e si manifesta in sette aspetti diversi, stimolato da una componente femminile che incarna il completamento di un ciclo: quattro mogli, quattro stagioni, quattro periodi della vita; fino a ritrovare l'unico equilibrio possibile nella solitudine iniziale.

FOTO DI SCENA



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 ed 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."

"Ora sarà notte per sempre, per sempre....."

Béla Balázs definì il proprio testo musicato da Bartók una "ballata della vita interiore". Per la composizione dell'opera Bartók trasse ispirazione da un grande, incontrastato amore romantico, come pure dallo spirito letterario e dalle idee filosofiche della fine del secolo (in particolare Nietzsche), ma anche dagli elementi arcaici del folklore ungherese, in cui le immagini esteriori si intrecciano continuamente a quelle interiori.

Come Barbablù, anche Bartók cercò di salvaguardare il proprio mondo interiore dal mondo esterno costruendosi un baluardo isolato.

Egli impediva di avvicinarsi troppo perfino alle persone più prossime, comprese le sue due mogli.

Nel testo vi è un riferimento al *Lohengrin* di Richard Wagner: "Mai devi

domandarmi", ordina Lohengrin ad Elsa. "Va', e guarda, ma non domandare mai. Osserva ogni cosa, ma non domandare mai", fa intendere Barbablù a Judith.

L'opera termina così come è iniziata: nell'oscurità.

Una prima visione pessimistica (risale al 1911) della possibile tragicità insita nei rapporti tra i due sessi.

FOTO DI SCENA

