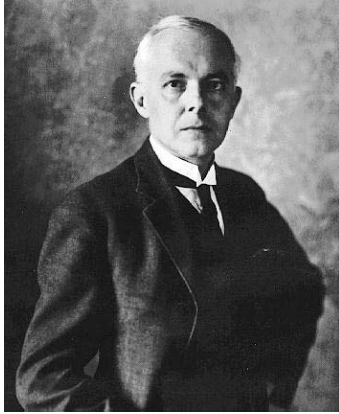


## BARTOK BELA

Nagyszentmiklos 1881 – New York 1945



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, Nagyszentmiklós, in [Transilvania](#) divenne Sânnicolau Mare, entro i confini della [Romania](#). Dopo la morte di suo padre, avvenuta nel [1888](#), la madre di Béla, Paula, portò la famiglia a [Vinogradiv](#) (in ungherese: *Nagyszöllös*, ora in [Ucraina](#)), e poi a Prešporok (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.

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 Kodály](#) e insieme raccolsero musica popolare dalla 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 nel [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 spinto come pianista-compositore era quello capeggiato da [Paderewsky](#), [Busoni](#), [d'Albert](#) e l'ungherese [Ernő Dohnányi](#).

Dopo aver scoperto le musiche contadine dei [magiari](#), che erano le autentiche musiche popolari ungheresi, Bartók cominciò a includere canzoni popolari nelle proprie composizioni e 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 trascritto ed eseguito 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 da 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 è *Quartetto per archi n. 1* ([1908](#)), che contiene vari rimandi alla musica folklorica. Nel 1908 scrive anche le 14 bagatelle per pianoforte, in cui comincia a delineare il suo stile che appunto parte dal pianoforte, distaccandosi dal romanticismo, basandosi su procedimenti armonici basati su intervalli diminuiti ed eccedenti, sulla bitonalità e su una ritmicità timbrica e barbarica. La percussività di Bartók la troviamo anche in [Prokofiev](#) e [Stravinskij](#). Altre composizioni pianistiche importanti in Bartók sono la Rapsodia Op.1 e i Quattro pezzi per pianoforte, ricchi di influenze Brahmsiane, (in cui il primo è uno studio per la mano sinistra risultato essere un abbozzo di sonata),

più altri lavori da camera quali la Sonata per violino e pianoforte e 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 e 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 con [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 continua a cercare un connubio tra la musica popolare e le sale da concerto nello stile pianistico, cominciando con le Due Elegie Op.8b, 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 Burslesche Op.8c. 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 a uscire dalle influenze di Busoni e Debussy con le Due danze rumene Op.8a per pianoforte, in cui la strumentazione diventa decisamente percussiva e di avanguardia, però ancora non riuscì 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'Allegro Barbaro del 1911, parallelamente alla Toccata Op.11 di [Prokofev](#) e alla Danza Rituale del Fuoco 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 pentatonica e modale) ma contemporaneamente aggiornato anche sulle innovazioni ritmiche e armoniche portate dai contemporanei come [Igor Stravinskij](#).

Nel [1911](#), Bartók scrisse quella che sarebbe stata la sua unica [opera](#), *Il castello del principe Barababliù*, dedicata a sua moglie, Márta, ancora ricca di influenze stilistiche derivanti da [Strauss](#) e [Debussy](#). Con questa composizione partecipò a 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, e 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 (1907-08) e 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 e 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 da molti critici alla [Sonata No.2 Op.14](#) di Prokofiev (1912), alla *Sonatina ad usum infantis* di Busoni (1916) e al *Tombeau di Couperin* di Ravel (1914-17) 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 Schoenberg del 1909. Un altro aspetto che colpisce di questa suite è la drammaturgia nei contrasti tra i movimenti, legabile al conflitto bellico, che trova prodromi già nella Sesta sinfonia di [Čajkovskij](#) 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. La 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 Sib 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 al secondo posto doveva esserci un Andante in Fa# maggiore che avrebbe reso la suite simmetrica ma Bartók lo elimina. 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 e 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 spedizioni, e ritornò a comporre, scrivendo il [balletto](#) *Il principe di legno* nel [1914-16](#) e il [Quartetto per archi n. 2](#) nel [1915-17](#). 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 Barabablu influenzato in particolare dall'Uccello di fuoco di [Igor Stravinsky](#) e dal primo [Arnold Schoenberg](#).

[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 e omicidio con un rapporto molto violento tra i due sessi. L'introduzione di personaggi fiabeschi nel teatro musicale fu invece un punto che trovò come sostenitore [Ferruccio Busoni](#).

Bartók divorziò da Márta nel [1923](#), e sposò una studentessa di pianoforte, [Ditta Pásztor](#). Il suo secondogenito, Péter, nacque nel [1924](#).

Nel 1918 portò a termine anche i Tre studi per pianoforti in cui più che il virtuosismo emergono le idee creative e bizzarre. Sono vicini all'atmosfera dei Tre pezzi op.11 di Schoenberg ma anche alla forma di trittico-sonata che troviamo in Debussy (*Images, Estampes*) e in Ravel (*Gaspard de la Nuit*). Nel primo studio si trovano accenti in controtempo che anticipano leggermente gli Studi per pianoforte di [György Ligeti](#), specialmente il primo del Libro I. nel 1920 scrisse su commissione della Revue musicale di Parigi le Serre 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, Stravinsky, G.F. Malipiero, Dukas e altri.

Negli anni venti intraprende 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 solo i pezzi piccoli (quindi non la Suite né la Rapsodia) come pezzi di carattere alla [Grieg](#).

Nel 1926 ricomincia a scrivere alcune composizioni, dopo un periodo infecundo 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 Schoenberg 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 (1928), la Cantata profana (1930), lavoro vocale con trama fantastica su una

fiaba rumena, il primo e il monumentale secondo concerto per pianoforte e orchestra (1926 e 1930-31), la Sonata per pianoforte del '26, legata ancora alle composizioni giovanili ma con una struttura decisamente Beethoveniana anche se manca una contrapposizione dialettica tra i temi. Bartók definisce la tonalità di 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](#) della 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 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 che anticipano 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 e orchestra (1938) e 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 [USA](#) con Ditta Pásztor. Péter Bartók li raggiunse nel [1942](#) e più tardi si arruolò nella [Marina degli Stati Uniti](#). Béla Bartók Jr. rimase in Ungheria.

Bartók non si sentì a suo agio negli USA, 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 [jugoslave](#), 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 aleggianti 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 neoclassico, e nel suo incompiuto [Concerto per viola e orchestra](#), completato più tardi dal suo allievo, [Tibor Serly](#).

Nel Concerto per orchestra Bartók mantiene nei cinque movimenti una struttura circolare con una costruzione strutturata a linee di intensità timbrica e atonale con un uso accostato di omofonia e polifonia. Una struttura simile ma rimpicciolita la troviamo nei quartetti (furono anch'essi

composizione 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](#) e in seguito fu sepolto al cimitero Farkasreti di Budapest.

## MANIA D'OPERA A SANTA CECILIA

di Fedele D'Amico

In due concerti sinfonici consecutivi l'Accademia di Santa Cecilia ha presentato due opere liriche, "La Clemenza di Tito" di Mozart e "Il castello del principe Barbablù" di Bartók: questo, che è un atto unico, preceduto da un altro Bartók, il "2. Concerto per pianoforte e orchestra". Può parere strano: l'opera lirica è teatro, e del più vistoso, eppure il costume di ascoltarla senza vederla è vecchissimo, e generalmente gradito. Come mai?

Il fascino specifico del teatro sta nella paradossale circostanza che i suoi personaggi, creature della fantasia, diversamente che nel romanzo s'incarnano in esseri come noi, fisicamente viventi davanti a noi. Ebbene: nell'opera lirica, diversamente che nel teatro drammatico, questa incarnazione non si dà nel "corpo" dell'attore ma nella sua voce. Naturalmente, al "teatro" dell'opera lirica anche le fattezze dei cantanti partecipano, e la loro mimica, le scene e via dicendo; ma come elementi secondari, eventualmente surrogabili dalla nostra immaginazione; quello che la nostra immaginazione, se vogliamo fare teatro, non può surrogare, sono le voci. Per questo ascoltare un'opera vedendo, anzi che una finzione scenica, alcuni signori e signore in abito da sera davanti ad altrettanti legghi, non ci disturba affatto: quel che ascoltiamo è ancora un'opera, non semplicemente della musica tratta da un'opera. (L'esatto contrario si dà nell'opera trasmessa; dove la prevaricazione dell'occhio sull'orecchio, dovuta alla ben nota formalizzazione dell'immagine visiva automaticamente realizzata dalla macchina da presa, scaraventa la musica nello sfondo della percezio-

ne, falsificando a man bassa).

Non per questo preferiremo stabilmente, per l'opera, la sala da concerto; ma neanche ne negheremo, all'occorrenza, i vantaggi: a cominciare dal suo invito a concentrarci meglio sull'ascolto, liberi da quel tanto di schizofrenia a cui la scena sotto l'impero di certe regie ci costringe.

Nel caso specifico poi del nostro "Barbablù" c'era la possibilità di seguire in italiano, sul programma di sala, il testo cantato in ungherese. E c'erano Julia Varády e Kolós Kováts, i due interpreti, capaci di parlare il linguaggio di

responsabile consiste di una serie di arie solistiche di norma incaricate soltanto di commentare liricamente stati d'animo raggiunti da un'azione musicalmente monopolizzata dal recitativo secco; dunque quest'azione, di cui la musica vera e propria non dà conto, bisognerà farcela "vedere".

E questo vale anche per la nostra opera di Mozart, sebbene il suo anemico testo non sia più quello steso da Metastasio nel 1737 ma un suo rifacimento steso per l'occasione (1791) da Mazzolà, con soppressione di parecchie arie e inserzione di otto pezzi d'insieme. A Santa Cecilia il problema è stato risolto mettendo praticamente da parte il dramma (dunque l'opera) non solo con la scontata rinuncia alla scena ma riducendo i recitativi secchi — d'altronde non autografi — al minimo. Abbiamo dunque ascoltato soltanto, della "Clemenza di Tito", la musica: mirabilissima, checché in passato se ne sia detto, e poi assai propriamente diretta da Heinz Wallberg, alla testa di una compagnia eccellente. Meglio così.

Mozart, LA CLEMENZA DI TI-  
TO. Direttore Heinz Wallberg, interpreti Elizabeth Connell, Béatrice Haldas, Doris Soffel, Anne Howells, Gösta Winbergh, Stafford Dean, maestro del coro Norbert Balatsch - Bartók, IL CASTELLO DEL PRINCIPE BARBABLÜ. Direttore Wolfgang Sawallisch, interpreti Julia Varády, Kolós Kováts. - Roma, Auditorio Pio, per l'Accademia di Santa Cecilia.



Béla Bartók nel 1910 all'età di 29 anni. Il "Castello del principe Barbablù" verrà composto l'anno successivo. Sotto: Mozart padre coi due figli, acquarello di Louis Carrogis detto Carmontelle.



Bartók con dialettale sicurezza; anche se tale, purtroppo, non figurò il direttore, stranissimamente dimentico di chiamarsi Wolfgang Sawallisch, che oltretutto non si peritò di crivellare la partitura di taglietti irriverenti e tacagni.

Altro il caso esemplato dal "Tito". Perché nell'opera seria tipica, cioè metastasiana, la musica

Béla Bartók, Nagyszentmiklós 1881 -  
New York 1945, compositore, musicologo  
e pianista ungherese.



**L'interesse per la musica popolare ungherese e l'apertura a tutte le esperienze più innovative di quella del Novecento, caratterizzano le opere di Bartók, uno dei massimi compositori del nostro secolo.**

Musica.

## Béla Bartók

di Gianpietro Zatti

**R**icominciare la vita a quasi sessant'anni, in un paese straniero, lontanissimo e diversissimo dalla patria, è duro. Anche per un compositore di una certa fama, per giunta ormai minato da una grave malattia. È quanto è capitato a Béla Bartók, grande musicista ungherese, morto a New York nel 1945. Il mezzo secolo trascorso dalla sua scomparsa non ne ha spento e nemmeno obnubilato il ricordo e la stima: il suo nome è sempre una presenza familiare e continua nel repertorio di orchestre e solisti.

Nato nel 1881 in una cittadina della Transilvania (ora parte della Romania), Béla Bartók cominciò a studiare pianoforte sin da piccolo. Poco più che decenne si esibì la prima volta in pubblico, presentando anche una propria composizione. Completata la sua formazione all'Accademia musicale di Budapest, cominciò un'intensa attività di concertista e compositore; inoltre, nel 1907, quindi a ventisei anni, ottenne la cattedra di pianoforte nella stessa accademia che lo aveva «laureato».

Ma quegli anni furono caratterizzati soprattutto dall'interesse per la musica popolare ungherese. Partendo dal folclore tzigano alla Liszt, quello della visione romantica di una Ungheria cavalleresca e nobile, Bartók scoprì presto il vero canto popolare magiaro. Guidato dall'amico Kodaly e in stretta collaborazione con lui, raccolse una gran messe di antiche canzoni andando per i villag-



Messaggero di S. Antonio Novembre '95



gi delle campagne e delle montagne ad ascoltarne l'esecuzione di vecchi contadini e pastori che ancora se le tramandavano di generazione in generazione. Un materiale immenso, che i due studiarono dandogli una catalogazione e sistemazione e pubblicandolo per buona parte.

Non si trattò solo di uno studio distaccato e dal di fuori. Le caratteristiche del canto popolare ungherese (melodiche, ritmiche e soprattutto modali) furono assimilate profondamente da Bartók, divenendo un aspetto essenziale del suo mondo musicale di compositore. In apparente contrasto con questo legame con la tradizione popolare, troviamo nel compositore magiaro un secondo aspetto altrettanto essenziale: l'apertura a tutte le esperienze più innovative della musica del Novecento: dall'iniziale ammirazione per Strauss (magò dell'orchestrazione), alla scoperta dell'impressionismo di Debussy, poi dall'espressionismo di Schönberg, al neoclassicismo di Stravinskij.

I vari apporti e le nuove scoperte venivano però sempre interiorizzati e assimilati in un linguaggio originale, sostenuto da una fresca e robusta ispirazione musicale, da un grande rigore morale, da una delicata sensibilità umana unita a un forte senso sociale e civile. Carattere riservato, gentile e di limpida onestà, Bartók, quando l'Ungheria entrò nell'orbita nazista, non accettò neppure la convivenza, tanto meno il compromesso o la collaborazione, con un potere così lontano dalle sue convinzioni. Nel 1940, senza gridare, senza gesti clamorosi, se ne andò in esilio. Con la moglie si stabilì a New York, improvvisandosi una nuova vita; che non fu facile: alcuni concerti, lezioni, conferenze... Una esistenza poco sopra il limite dell'indigenza, aggravata dall'acuirsi della leucemia, il male che lo stroncò dopo pochi anni.

Béla Bartók, compositore tra i massimi del nostro secolo, fu autore piuttosto fecondo; anche se l'ascolto delle sue musiche non è sempre facile, a causa di certe arditezze e asprezze armoniche e violenze ritmiche. Per il teatro compose solo (e in gioventù) l'atto unico *Il castello di Barababliù*. Due i balletti, tra cui il popolare *Il mandarino meraviglioso*. Vari i Quartetti e i Concerti per pianoforte e orchestra; inoltre la *Musica per archi, percussioni celesti*, Sonate per vari strumenti.