

Allegati

«BELLO PERCHÉ VERO»: IL RITORNO AL PRINCIPIO NELLA MUSICA DI BÉLA BARTÓK

Allegra Costantini¹

ORCID: 0009-0009-8196-4066

¹ Università di Roma “La Sapienza” (02be6w209)

² Conservatorio di Musica “Licinio Refice” (02exn6h14)

Abstract

Béla Bartók's music never fails to seduce, even a century later. His extremely curious mind led him to explore the Hungarian countryside collecting folk music: from asymmetrical meters to modality, he was deeply permeated by its non-conventional traits, and offered a fundamental lesson to the new-born Ethnomusicology. Besides, the Hungarian composer had a strong interest in nature's inner voice, which he tried to put on paper investigating its mathematical principles. In so doing, he shaped a very original aesthetics of music, and rigorously complied with it for the rest of his life. This paper aims to investigate the most relevant characteristics of Bartók's musical language in order to highlight its ultimate meaning, which could be possibly summarised as a “return to the origins”. *Music for strings, percussions and celesta*, an incredibly innovative work first performed in 1937, exemplifies Bartók's unique poetics, with striking similarities to that of the contemporary painter Piet Mondrian. The most remarkable feature of this masterpiece is that proportions form arithmetical patterns consistently recurring both as a whole and in detail. The analysis provided will also throw new light on Bartók's use of Golden ratio, one of the thorniest problems concerning his music.

Keywords: Bartók, Golden ratio, Folklore, Symmetry, Return to the origins, Nature

Sommario

La musica di Béla Bartók non cessa di suggestionare l'ascoltatore, anche a un secolo di distanza. Mente curiosa, egli trasse dal cuore delle campagne la linfa del folklore musicale: dai ritmi asimmetrici alla modalità, si lasciò permeare dalle sue movenze non convenzionali, conducendo una ricerca che costituì un'autentica lezione di metodo per la nascente Etnomusicologia. Nel contempo, il compositore ungherese fu sempre sensibile alla voce intima della natura, che tentò di mettere per iscritto sondando le sue leggi matematiche. Ne scaturì un'estetica originalissima, che l'autore perseguì per il resto della vita con ammirevole coerenza. Questo articolo si propone di indagare gli aspetti salienti di tale linguaggio e di coglierne il significato ultimo, che si esplica in quello che viene qui denominato “ritorno al principio”, attraverso un'analisi della *Musica per archi, percussioni e celesta*, opera particolarmente sperimentale eseguita per la prima volta nel 1937. Ne emerge una poetica originalissima, con interessanti punti di contatto con quella di un pittore coevo, Piet



Licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© The Author(s)

Published online: 01/10/2025



Milano University Press

Mondrian. Degna di nota è la costanza nelle proporzioni, tanto nel complesso quanto nel dettaglio; ad essa si lega il controverso impiego nelle opere bartókiane di principi aurei, questione a cui si è tentato di offrire una chiave di lettura.

Parole chiave: Bartók, Sezione aurea, Folklore, Simmetria, Ritorno al principio, Natura

«Il mio percorso mi ha portato a cercare il rumore nascosto nel silenzio, il movimento nell'immobilità, la vita nell'inanimato, l'infinito nel finito, le forme nel vuoto, e me stesso nell'anonimato.»

Joan Miró, *Lavoro come un giardiniere*.

1. INTRODUZIONE

Si narra che Béla Bartók si diletta a «sezionare una pigna e osservare attentamente ciascuna delle sue parti»¹, irresistibilmente sedotto dal fascino interiore del mondo naturale e dei principi matematici ad esso sottesi. Pur non volendo attribuire eccessivo rilievo a questa notazione, non si può fare a meno di osservare come essa catturi quasi come un'istantanea l'indole compositiva di Bartók e un *leitmotiv* che percorre tutta la sua opera: il tendere a un «ritorno al principio», come sinonimo di un recupero dell'autenticità. In primo luogo, è possibile cogliere tale propensione nel rifarsi al microcosmo dell'infanzia², da cui deriva la sua vocazione didattica. Ancor più significativamente, in un'Ungheria che vive una fase di urbanesimo, egli sceglie di ritornare al cuore del folklore, la campagna, per poter innestare su di esso la propria poetica. È proprio la tradizione il punto di partenza di un personalissimo sentiero di emancipazione dalla tonalità tradizionalmente intesa. Sulla strada, egli si soffermerà a raccogliere solo in parte gli spunti ereditati dalla

tradizione musicale occidentale, a partire dai più recenti sviluppi della musica – il linguaggio dodecafonico e la corrente neoclassica tendono in un certo qual modo a polarizzare l'ambiente musicale degli anni Venti e Trenta del Novecento. Mai si distoglierà dal proprio sentiero, alla ricerca di una dimensione naturale all'interno della musica. In tal senso si giustifica una volontà di ritorno alle leggi ordinatrici che regolano la natura, che indubbiamente suscitano il suo interesse. E, al termine di questo sentiero, Bartók non promuove il dissolvimento della forma, ma piuttosto, forte di un'innata predisposizione per il rigore geometrico, fa ritorno a un'ossatura essenziale che possa costituire la forma stessa.

2. ALLA RICERCA DELLA VOCE DELLE CAMPAGNE MAGIARE

Nei primi anni del Novecento vediamo Bartók muovere i suoi primi passi nel mondo della composizione in luoghi del tutto inusuali. Dopo essersi formato nello studio del pianoforte e della composizione all'Accademia Reale di Budapest, ed essere giunto a ricoprire la cattedra in pianoforte nella stessa istituzione, egli decise di dedicarsi a una sistematica ricerca nelle campagne della propria terra, fino allo scoppio del primo conflitto mondiale. La finalità di tale iniziativa era il desiderio di fissare in modo rigoroso e sistematico quanto

¹ L'aneddoto è riferito in Fassett, 1958.

² Così Bartók giustificava il titolo della raccolta per l'infanzia *Mikrokosmos*: «[...] It may be interpreted as «world of the little ones, the children»» (tratto da un'intervista rilasciata a New York nel 1945 nel programma *Ask the composer*, rievocata dal figlio Peter nella Prefazione all'edizione di *Mikrokosmos* del 1987).



Bartók incide con il fonografo i canti degli abitanti di Darasz.

sarebbe stato altrimenti destinato a essere scolpito dall'azione del tempo, fino a essere irrimediabilmente disperso: le sue melodie, i suoi ritmi, le sue movenze irriducibili entro un quadro tonale, che non esistevano se non nel momento in cui venivano eseguite. Un'operazione che rivela delle affinità con quanto avrebbero fatto Milman Parry e Albert Lord negli anni Trenta, tesaurizzando il patrimonio dei poemi trasmessi oralmente nei Balcani, dove la scrittura non aveva ancora soppiantato la dimensione orale. Questa esigenza, forse, era tanto più avvertita quanto più sensibilmente si percepiva la mancata indipendenza dell'Ungheria, che si sarebbe resa autonoma soltanto nel 1918³. Tutelare il proprio patrimonio culturale poteva contribuire a plasmare un'identità nazionale, se è vero che il folklore non è che un'enciclopedia del sapere alle fondamenta di una civiltà. E Bartók non si accontentò, come altri compositori, di consultare dei contadini ormai inurbati, consapevole che solo recandosi al cuore del folklore gli sarebbe stato restituito il canto del popolo nella sua genuinità. In questa perlustrazione, lo accompagnava l'amico Zoltán Kodály, suo coetaneo ma destinato a vivere più a lungo, che farà del canto contadino il perno per un personale metodo pedagogico.

³ Si ricordi che Bartók rievocò questi temi, in relazione ai moti insurrezionali ungheresi del 1848-1849, nel poema sinfonico *Kossuth* (1903).



Bartók intento a riascoltare una registrazione realizzata con il fonografo

Bartók era nato nel 1881 a Nagyszentmiklós, una terra di confine, di per sé foriera di preziosi stimoli, che dovette instillare nel giovane compositore interesse non solo per il folklore ungherese, ma anche per quello slovacco, rumeno, e bulgaro. Sua madre, oltretutto, era nata in Slovacchia. Ma in tale opera di ricerca – che peraltro lo condusse fino all'Africa settentrionale – Bartók poteva avvalersi di un'invenzione tanto recente quanto dirompente: il fonografo di Thomas A. Edison, a cui si poteva affidare la voce dei contadini per poterla riascoltare in un secondo momento. Naturalmente, sarebbe stato pressoché impossibile registrare con una simile sistematicità effetti, timbri, note appena toccate sulla base di un ascolto estemporaneo, senza l'ausilio di questo strumento, che consentiva di effettuare un lavoro comparativo e analitico, l'unico che avrebbe potuto soddisfare una mente così rigorosa.

Così, l'operazione di trascrizione dei canti poté godere di scientificità ed esattezza, cosa che ne impedì lo snaturamento. Furono catalogate oltre settemila melodie popolari: a tali due infaticabili ricercatori dobbiamo il fatto che la voce di questo popolo sia giunta fino a noi. Tutto ciò ebbe senz'altro notevole rilevanza storica, dal momento che assicurò la conservazione di un così ricco patrimonio, e impresse alla giovane disciplina

dell'etnomusicologia un carattere di rigorosa scientificità, per tacere della preziosa influenza che lo studio del patrimonio musicale poteva esercitare sugli studi demografici e sociologici.

3. UN LINGUAGGIO ESTREMAMENTE PERSONALE

L'esperienza condotta nelle campagne fu tuttavia decisiva anche sul piano individuale, come ebbe a riconoscere il compositore stesso, ai fini della formazione di un proprio linguaggio, immancabilmente innervato di quella voce ancestrale. La raccolta dei canti popolari aveva arricchito il suo vocabolario compositivo di elementi perlopiù estranei alla musica colta occidentale. Come si è avuto modo di osservare in un precedente scritto, questa musica era dotata di «un linguaggio a sé, che si esprimeva con la morfologia delle scale pentatonica, esatonale, araba, ottatonica, o della modalità e che si avvaleva di una sintassi fatta di combinazioni ritmiche asimmetriche» (Costantini, 2023), cioè di misure a numeri primi, come il $\frac{5}{8}$ (rinvenibili ad esempio nelle *Sei danze bulgare* della raccolta *Mikrokosmos*). Tutti stilemi che egli non si prefiggeva di imitare pedissequamente nelle proprie composizioni; al contrario, seppe interiorizzarli e assimilarli ben più intimamente, al punto da farli diventare connaturati alla propria espressività. È proprio auscultando la voce autoctona delle campagne, che il Maestro ungherese poté comprendere non solo che la dissonanza poteva rivendicare uno statuto autonomo⁴ — questo apparve chiaro a molti compositori novecenteschi —, ma soprattutto che poteva essere impiegata con estrema naturalezza. Lo stesso dicasi delle molteplici possibilità che derivano dall'uso di una ritmica non convenzionale, di tipo additivo (in cui a essere costante non è la misura, come nella ritmica

di tipo divisivo, ma l'unità di movimento, per cui le note si raggruppano in misure di durata continuamente mutevole), rinvenibile in opere come l'*Allegro barbaro* (1911).

Ma oltre agli stimoli che provennero da un interesse così personale e, se si vuole, insolito, degna di nota è la forte impressione che un Bartók poco più che ventenne ebbe nell'assistere alla prima esecuzione di *Così parlò Zarathustra* di Richard Strauss a Budapest, nel 1902. Così come fu cruciale l'incontro con l'opera di Debussy, in particolare rispetto al suo unico lavoro teatrale, *Il castello di Barabablu* (1911). Il Maestro ungherese si lasciò in seguito permeare dalle novità introdotte dalla Scuola viennese nel 1918, acquisendone una maggiore tensione cromatica, e più tardi si interessò anche delle nuove tendenze neoclassiche. Da ultimo, l'influsso dell'amato Beethoven è percepibile non solo nei sei *Quartetti per archi* che compose tra il 1908 e il 1939, ma anche nel brano che prenderemo in esame, la *Musica per archi, percussioni e celesta*.

Neppure uno di questi stimoli andò sprecato: Bartók seppe trarne motivi di sorprendente novità. Emblematico è il caso del “sistema assiale”⁵, che estrapola dalle tradizionali funzioni armoniche la tonica, la sottodominante e la dominante⁶ e le rende i fulcri di un nuovo equilibrio. È interessante notare che, in questo modo, a separare polo e contro-polo sia un intervallo di quarta aumentata, ossia il tritono. Il celebre *diabolus in musica* è preso dunque come distanza geometrico-razionale che divida due poli, due forze contrapposte. Di conseguenza, il dualismo maggiore/minore è qui sostituito da quella di polo/

⁴ Dissonanza che viene concepita da Bartók «come sferza ritmica e accento timbrico» (Vinay, 1991).

⁵ Per un quadro più esaustivo sul “sistema assiale” e sui concetti di “polo” e “contro-polo” cfr. Lendvai, 1971.

⁶ Si tratta naturalmente di denominazioni schematiche: come ha osservato Elliot Antokoletz nel suo studio del 1975, non sempre i termini “dominante” e “sottodominante” sono coerenti con le funzioni esercitate da queste note in alcune musiche bartókiane.

contro-polo; questo non sminuisce il valore dei due modi, anzi il loro avvicinarsi più libero concorre ad arricchire la tessitura sonora.

Tale *modus operandi* diede modo al compositore di sperimentare soluzioni del tutto originali. Basti pensare che la tradizionale cadenza che vede risolvere l'accordo di settima di dominante sulla triade di tonica (ad esempio la successione di accordi Sol7-DoM), viene variata in modo sorprendente in quella che viene definita "pseudo-cadenza bartókiana" (richiamandoci al precedente esempio: Sol7-Fa#M) da Ernő Lendvai, studioso di cui torneremo a parlare nel prossimo paragrafo. Proprio nel sistema assiale si rinviene un altro fondamento essenziale nella musica di Bartók, ossia quello della simmetria; l'ottava è infatti ripartita in quattro porzioni equidistanti, delimitate dalle note di riferimento di ogni asse (nel caso dell'asse di tonica la suddivisione è la seguente: *do- mib- fa#- la-do*, a distanza di intervalli di terza minore). La simmetria – legata, in un certo qual modo, all'attenzione per le proporzioni – è in effetti un principio estetico particolarmente caro a Bartók, e permea la sua musica a tutti i livelli, come vedremo.

4. AUSCULTANDO LA VOCE SILENZIOSA DELLA NATURA

La *Musica per archi, percussioni e celesta* costituisce una perfetta esemplificazione dei principi compositivi cui il compositore ungherese ricorre. In quest'opera Bartók tenta di far affiorare, per così dire, una voce quasi astratta, ancora più evanescente di quella di un popolo. È alla ricerca del il respiro tutto intimo della natura, delle leggi matematiche che lo regolano; in questo caso non si serve di un fonografo, ma di un'architettura formale studiattissima. Egli dà una voce alla natura, la mette per iscritto.

Il brano, scritto per Paul Sacher e l'Orchestra da camera di Basilea, fu eseguito per la prima volta a Basel il 21 gennaio 1937. La scelta di disporre l'orchestra in due gruppi, così da ottenere un effetto stereofonico, rivela immediatamente la ricerca di simmetria, ricerca che, lo vedremo, tornerà a manifestarsi a tutti i livelli nel corso del brano. Secondo quanto rigorosamente annotato in partitura, all'esterno sono disposti due gruppi di archi, e all'interno altrettanti gruppi di percussioni, a cui sono significativamente associati l'arpa, la celesta e il pianoforte.

APPROXIMATE POSITION OF THE ORCHESTRA

Violoncello I	Double Bass I	Double Bass II	Violoncello II
Viola I	Timpani	Bass Drum	Viola II
Violin II	Side Drums	Cymbals	Violin IV
Violin I .	Celesta	Xylophone	Violin III
	Pianoforte	Harp	

Ancora, quello che colpisce sono le minuziose indicazioni in merito alle durate dei movimenti,

anch'esse evidentemente finalizzate a stabilire puntuali rapporti proporzionali all'interno dell'opera.

DURATION : 26 Minutes

1st Mov. : 6 Min. 30 sec.

3rd Mov. : 6 Min. 35 sec.

2nd Mov. : 6 Min. 55 sec.

4th Mov. : 5 Min. 40 sec.

This work, completed in September 1936, was first performed at Bale on 21st January 1937, conducted by Paul Sacher.

I quattro movimenti di cui si compone il brano sono informati secondo strutture musicali quali la fuga, il rondò, la sonata: si tratta di confezioni perfettamente tradizionali, che tuttavia fungono da rivestimento a un contenuto sonoro di estrema potenza innovativa.

4.1 Andante tranquillo

Il Primo movimento è in forma di fuga. A dare avvio alla musica è una linea melodica esile, eseguita dalle viole in un *pianissimo* accentuato

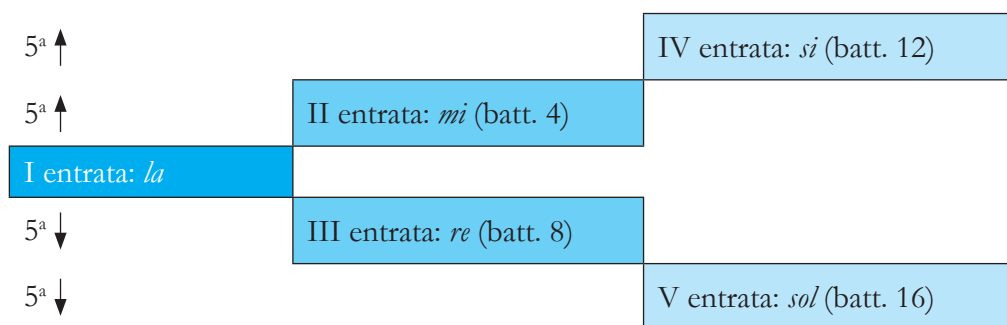
dell'impiego della sordina. È il soggetto di fuga, che costituirà il fulcro dell'intera composizione. In esso si ravvisano quattro frasi, scandite da pause di croma. Si tratta dunque di un tema frammentario, i cui intervalli richiamano la scala araba, contrassegnato da continui cambi di misura. A partire dalla nota di *la*, la linea melodica serpeggia sinuosamente con fare cromatico, giunge sino al *mb*, scivola sul *mi* naturale, per poi tornare sui suoi passi, a ritroso, concludendo la sua breve parabola in modo circolare, sul *la*.



Trascrizione in chiave di sol del soggetto esposto dalle viole

In seguito, il soggetto è imitato a distanza di precisi intervalli: viene eseguito una quinta sopra nella seconda e nella quarta entrata, affidate ai violini (partendo rispettivamente dalle note *mi* e *si*), mentre viene imitato una quinta sotto dai violoncelli nella terza entrata e dai

contrabbassi nella quinta (partendo da *re* e *sol*). Non si può dunque fare a meno di notare come la ricerca della simmetria si concretizzi perfino nella successione delle entrate che vanno infittendo la trama sonora. Lo mostra chiaramente il seguente schema:



Tratto da Costantini, 2023

Da tale schema è possibile trarre due ulteriori osservazioni, che mettono ancor meglio in luce il modo di procedere del Maestro ungherese. In primo luogo, l'intervallo di quinta, che è l'ambito

entro cui si è sviluppato il soggetto di fuga, è qui confermato come unità di misura su cui fa perno il discorso musicale, anche prendendo in considerazione tutte le note che compongono il tema:

sono impiegati tutti i semitoni compresi tra il *la* e il *mi*. Inoltre, proprio come per il “sistema assiale”, anche in questo caso il circolo delle quinte rappresenta l’archetipo da cui trarre una rigorosa costruzione musicale. Segue un fitto dialogo tra bassi e violini, in forma di canone, quasi ad avviluppare

chi ascolta in una spirale senza sbocco. A partire dalla misura n. 34, viene eliminata la sordina, contestualmente all’entrata sommessata dei timpani: si prepara una progressiva ma inarrestabile crescita dinamica, che troverà compimento nella scala ascendente che giunge al *mib* in *fff* (battuta n. 56).

Momento culminante nell'Andante tranquillo

Ecco, dunque, raggiunta l'*akmé*: immediatamente, gli intervalli si ampliano, compiono salti vertiginosi. Il senso di instabilità è enfatizzato dai rapidi *glissando*. D'ora in poi, la musica seguirà un percorso retrogrado, di ripiegamento. Implicito è, nuovamente, il perseguimento di un principio di simmetria, tale da dividere il movimento in due sezioni che si specchiano l'una nell'altra. La discesa è inarrestabile, con un canone a stretto che itera lo stesso motivo ad altezze sempre più gravi. A questo punto, al termine della battuta n. 68 inizia la riesposizione per moto retrogrado dei violini e, poco dopo, la celesta fa il suo ingresso con un vero *coup de théâtre*, ed espone ancora una volta il tema, colorando l'atmosfera di tinte oniriche, con il suo incedere ipnotico. Si noti che in

questo caso l'effetto di simmetria è ancora più stringente: il tema è proposto contestualmente al suo retrogrado. Entrambe le parti prendono avvio dal *la*, culminano sul *mib*, quindi tornano al *la*, con un pedale di *mib* a fare da sfondo.

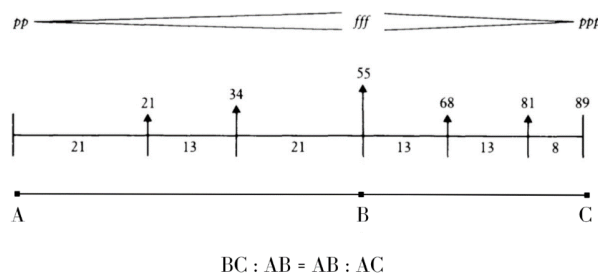
L'ultimo stretto a canone presenta la prima frase del soggetto per moto retto, prontamente imitata per via retrograda. Lo stesso viene quindi riproposto in frammenti progressivamente più ridotti, a simulare un'eco. Infine, la seconda frase del soggetto suggella in modo quasi aforistico questo movimento estremamente sperimentale.

Da queste prime osservazioni è già possibile trarre alcune conclusioni. Alla radice della *Musica per archi, percussioni e celesta*, e in particolar modo di questo Primo movimento, è possibile ravvisare

la presenza di un principio matematico capace di suggestionare artisti di ogni epoca: la sezione aurea. «*Mirabilis itaque est potentia lineae*», affermava Campano da Novara nel commento all'edizione latina degli *Elementi* di Euclide redatto tra il 1255 e il 1259, riferendosi al segmento aureo, in cui la misura totale dello stesso sta al segmento più lungo come questo sta al segmento più corto.⁷ Ad esso corrisponde il numero Φ , il cui valore è approssimabile a 1,618. Ricorrente tanto nelle opere della natura quanto nelle opere dell'uomo⁸, questo segmento ha la straordinaria particolarità di presentare risvolti estetici di eutritmia. Tale principio è significativamente legato alla celebre Successione di Fibonacci⁹, dal momento che, considerati due termini contigui all'interno della serie, il loro rapporto tenderà a Φ . Come osservava Theodore Cook, tale serie «[...] contiene termini che si ritrovano nella disposizione delle foglie attorno agli steli e nelle spirali dei semi di girasole» (Cook, 1979).

L'ipotesi che questi aspetti potessero interessare in modo particolare la musica di Bartók fu avanzata dal musicologo Ernő Lendvai in uno studio 1971, *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. A tale contributo è stata riservata una più o meno favorevole accoglienza, ma innegabilmente di cruciale importanza e tutt'ora imprescindibile punto di riferimento per chi si accosta allo studio dell'opera bartókiana. Nell'*Andante tranquillo* della *Musica per archi, percussioni e celesta*, lo studioso ha rilevato lampanti corrispondenze con le proporzioni auree. Accordando alla battuta n. 56 un

rilievo dirimente all'interno del movimento, tale da dividerlo in due sezioni, appare evidente come queste ultime corrispondano alle due parti di un segmento aureo.



Schema dell'evoluzione del Primo movimento, con una suddivisione in misure conforme alla Serie di Fibonacci. Tratto da Costantini, 2023

I numeri che compongono la sequenza del Fibonacci sembrano insomma scandire i passaggi più significativi del movimento. Possiamo osservare, a titolo di esempio, che la misura n. 21 sancisce la fine dell'esposizione del soggetto, mentre, immediatamente dopo la battuta n. 55, il movimento raggiunge il suo apice con l'unico *fff* del movimento.

Si conclude dunque un "primo atto" di grande efficacia, che racchiude, in ultima analisi, il materiale tematico che tornerà, diffrando, nel corso di tutta l'opera, a intessere analogie a distanza.

4.2 Allegro

A erodere la patina enigmatica del Primo movimento, è posto un vivace Secondo movimento, una forma-sonata in cui viene ampiamente valorizzata la dialettica stereofonica delle due orchestre, in cui peraltro si inserisce anche il pianoforte, alla misura n. 19. Il dialogo tra i due gruppi è sorvegliato da una finissima orchestrazione, con risultati di grande efficacia, e in ciò l'eredità beethoveniana è innegabile. Sin dall'enunciazione del tema – che sale e poi discende, analogamente a quello dell'*Andante tranquillo* – questa scrittura si presenta energica, vibrante. In tal senso, è significativo che la prima misura

⁷ O, secondo l'elegante formulazione di Euclide: «Ἀκρον καὶ μέσον λόγον εὐθεία τετυγμένη λέγεται, ὅταν ἡ ὅς ἢ ὅλη πρὸς τὸ μείζον τμήμα, οὕτως τὸ μείζον πρὸς τὸ ἔλαττον» («Si dice che una retta risulti divisa in estrema e media ragione, quando la retta nella sua interezza sta alla parte maggiore di essa, come la parte maggiore sta a quella minore»), *Elementi*, VI, 3.

⁸ Sono numerosi gli esempi che potremmo citare: il celebre fronte del Partenone di Atene, gli strumenti costruiti dallo Stradivari e, nel mondo naturale, il mollusco *nautilus*.

⁹ Menzionata per la prima volta nel trattato di algebra e aritmetica del matematico pisano, il *Liber abaci*, in essa ogni numero corrisponde alla somma dei due precedenti.

in cui questa effervescente scrittura conosce una pausa è soltanto la n. 66, primo momento di silenzio.

11

II.

Allegro, ♩ ca 138 - 144

Incipit del Secondo movimento e presentazione del tema

L'altra entrata teatrale dell'arpa, a battuta n. 196, dà inizio a una sezione centrale estremamente affascinante, in cui è incastonata una reminiscenza del tema del Primo movimento, ora trasfigurato in un contesto di grande vitalità. Inoltre, l'episodio è caratterizzato dai cosiddetti "*pizzicati*"

alla Bartók¹⁰, che vengono eseguiti con due dita e producono un effetto secco e quasi strappato, con le corde che tendono a cozzare contro il legno dello strumento; qui il *pizzicato* degli archi è rinforzato dall'arpa e dal pianoforte – considerato esclusivamente nella sua natura percussiva¹¹ –, e quindi anche dallo xilofono, tanto che le movenze di questa sezione suggeriscono alla mente lo Scherzo della Quarta sinfonia di Čajkovskij.

Anche in questo movimento è presente un'*akmé* con la funzione di spartiacque, se si osserva una certa stabilità metrica fino alla battuta n. 263 – ove si giunge al contro-polo di *fa#* –, mentre dopo di essa si assiste a continui mutamenti metrici, che torneranno a stabilizzarsi non prima della battuta n. 380.

4.3 Adagio

Il Terzo movimento è imbevuto di scenari onirici estremamente cangianti. Tremoli e *glissando* evocano atmosfere quasi magiche, e il tema del Primo movimento viene di quando in quando echeggiato in modo sinistro. Bartók sceglie di dedicare le prime battute a una sorta di citazione della Sequenza di Fibonacci, che traspone in musica – con grande ingegno – servendosi dei ticchettii di uno xilofono.

¹⁰ L'effetto è talmente caratteristico da essere indicato con un simbolo specifico (\bullet).

¹¹ Bartók ritiene che solo affidando al pianoforte una funzione percussiva «il suo carattere possa essere espresso nel suo giusto valore», una concezione che era già emersa nell'*Allegro barbaro* (1911).

III.

Adagio, ♩ ca 66

allarg. - -

Le note proposte dallo xilofono formano gruppi corrispondenti ai numeri della Serie di Fibonacci (1, 3, 5, 8, etc.)

Ulteriore cifra del movimento sono delle figurazioni con l'accento in battere, e non si può fare a meno di ravvisare un richiamo alle norme prosodiche della lingua ungherese, in cui tutte le parole presentano l'accento tonico sulla prima sillaba.



Le figurazioni "magiare" del Terzo movimento (batt. 6)

Sullo sfondo, i bassi eseguono un tremolo sempre basato sull'intervallo di quarta aumentata (*do-fa#*). Oltre a tali ultime due note, nel tema compaiono le restanti dieci della scala cromatica, come se il compositore intendesse giocare con i principi della dodecafonia schönbergiana senza tuttavia lasciarsi vincolare da norme schematiche, facendo piuttosto ricorso a un uso libero e poetico di tutte e dodici le note. Il tema "magiaro" tornerà come penultimo, immediatamente prima dei rintocchi dello xilofono che chiudono il movimento, ancora una volta, all'insegna della più rigorosa simmetria.

Tuttavia, anche da un punto di vista macroscopico, il perseguimento della simmetria è reso evidentissimo dalla forma del movimento, talvolta definita "struttura ad arco":

ABC D CBA

Sei episodi che orbitano attorno a quello centrale, in corrispondenza, non a caso, di una *climax*.

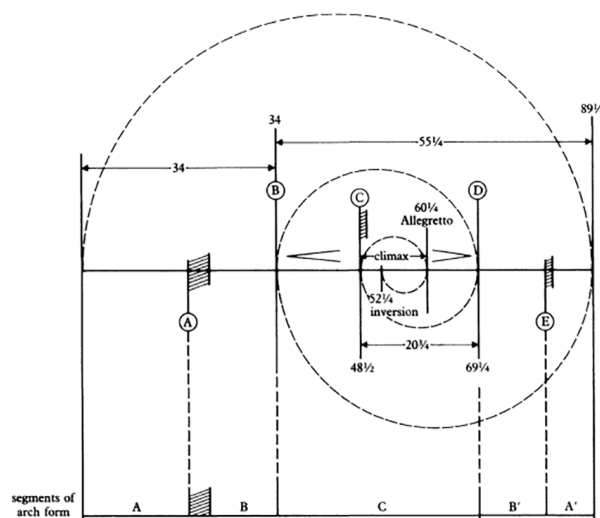
All'interno di queste sezioni vengono rievocate le frasi del soggetto di fuga iniziale; esse vengono sviluppate nella loro individualità, sprigionando delle potenzialità ancora inesprese nel precedente movimento per dar vita a episodi tutti nuovi. A testimonianza della profonda conoscenza e ammirazione di Bartók per Debussy, le sezioni B e C (batt. 35 e ss.) riecheggiano un episodio di ricordo tra il Secondo e il Terzo movimento de *La Mer* (1903-1905), e anche per questo Lendvai definisce suggestivamente questa sezione «*the roaring*

of the winds» (Lendvai, 1971). Peraltro, lo stesso compositore francese ebbe cura di costruire i suoi *Trois esquisses symphoniques pour orchestre* sulla base di accurati principi proporzionali.

- A = ca 50"	E - F = ca 55"	I. = ca 6' 30"
A - B = " 21"	F - G = " 1' 37"	II. = " 6' 55"
B - C = " 9"	G - H = " 18"	III. = " 6' 35"
C - D = " 29"	H - I = " 25"	IV. = " 5' 40"
D - E = " 18"	I - = " 17"	
	ca 5' 40"	ca 25' 40"

Le indicazioni delle durate delle singole sezioni del Quarto movimento

In questo movimento, come nell'ultimo, le proporzioni auree sono enfatizzate dalle rigorose indicazioni temporali annotate in partitura, più che da quelle deducibili in base alle indicazioni metronomiche. Ne emerge un sorprendente legame con la spirale logaritmica, rinvenibile in natura proprio dove le proporzioni auree lasciano la loro traccia euritmica¹².



Tratto da Howat, 1983

4.4 Allegro Molto

Il movimento conclusivo inscena una frenetica danza magiara. Il tema con cui si apre consiste in una vibrante scala dal ritmo bulgaro,

¹² Il nesso tra sezione aurea e spirale logaritmica è molto significativo. Basti pensare che una spirale logaritmica in cui i rapporti tra i raggi consecutivi equivale a Φ è detta "spirale aurea".

nell'ambito di un $\frac{4}{4}$ in cui però l'unità di misura continua a essere la croma. È proprio questo che consente di sovrapporre differenti combinazioni ritmiche: i terzi e i quarti violini e le seconde viole

eseguono il tema secondo lo schema 2 + 3 + 3 e, nel contempo, l'altra orchestra di archi offre un accompagnamento accordale secondo lo schema 3 + 3 + 2.

B. & H. 16155

Incipit del *Quarto movimento*, con sovrapposizione di ritmi differenti (batt. 5 e ss.)

Il tema dell'*Andante tranquillo* non tarda però a ripresentarsi, questa volta filtrato dalle tinte energiche della danza. E, in particolare, la sua ultima comparsa all'interno dell'intero componimento (batt. 203 ss.) lascia stupefatto l'ascoltatore: ormai trasfigurato dall'iridescente tappeto armonico che lo accompagna, lacera in via definitiva il velo di mistero che ammantava il Primo movimento, e che era tornato a ombreggiare

i successivi. E, al termine di questo moto che lascia senza respiro, il movimento si conclude nel modo più sorprendente, cioè su un accordo perfettamente tonale.

Val la pena di notare, dando un ultimo sguardo d'insieme a questo capolavoro, che in tutti i movimenti si riscontra l'utilizzo del sistema assiale, che potrebbe essere definito una vera e propria "architettura della simmetria" (Costantini, 2023).

MOVIMENTO (Asse di tonica)	INIZIO	CLIMAX	FINE
I	La (polo)	Mib (contro-polo)	La (polo)
II	Do (polo)	Fa# (contro-polo)	Do (polo)
III	Fa# (contro-polo)	Do (polo)	Fa# (contro-polo)
IV	La (polo)	Mib (contro-polo)	La (polo)

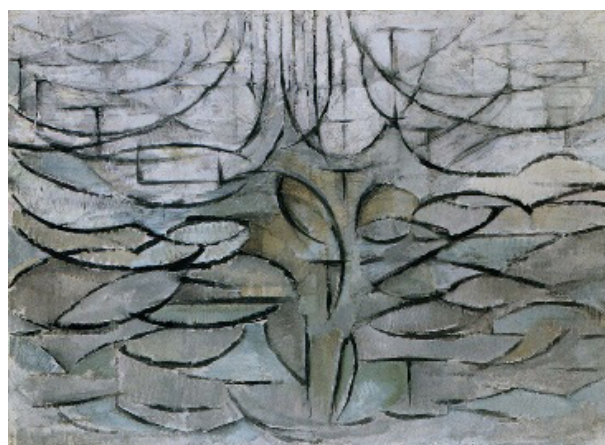
Tratto da Costantini, 2023

In definitiva, richiamando quanto sostenuto in altra sede, si può concludere che quest'opera, «a qualunque grado di profondità la si osservi, rivela una struttura compiutamente articolata e proporzionata. Scomponendola e analizzandola, proprio come Bartók amava dividere in parti le pigne, si rimane stupiti di come questa musica spiraliforme si dipani lungo un vortice, come fosse un frattale: dilatando o contraendo le sue dimensioni, si presenta sempre uguale a se stessa; sembra proprio appartenere quella costanza nelle proporzioni, da qualunque scala la si osservi, proprietà che in matematica è denominata autosomiglianza» (Costantini, 2023).

In questo suo ritorno all'essenza, il compositore ungherese mostra interessanti affinità con il pittore Piet Mondrian (1871-1945), peraltro molto vicino a lui da un punto di vista anagrafico. Il fondatore del Neoplasticismo, infatti, con i suoi intrecci di griglie e piastrelle colorate, o nella sua serie degli *Alberi* (1908-1912) attua un analogo processo di progressiva astrazione, che porta alle sue estreme conseguenze il dissolvimento dell'immagine intrapresa dagli Impressionisti in pittura – parallelamente a quanto compiuto da Debussy in musica.

Anche Mondrian si serve di principi geometrico-matematici – celeberrime sono le composizioni realizzate giustapponendo rettangoli aurei – che talvolta conferiscono alle sue tele una magica spinta astrattiva. La pittura è per lui uno strumento di esternazione della più intima struttura sottesa al reale, la ricerca dell'essenza spirituale del mondo. Le sue tessere colorate incorniciate da fughe nere, in cui il segno si scarnifica fino alla linearità assoluta, e il ventaglio di colori è spesso limitato soltanto a quelli primari, tradiscono un'innegabile vocazione per la sintesi.

Al contempo, è molto forte in Mondrian, appassionato di musica, una concezione di ritmo per cui in un'architettura simmetrica è possibile un'estrema varietà di “accenti” svincolati



Melo in fiore, Piet Mondrian, 1912



Composizione con grigio e ocra,
Piet Mondrian, 1918

dal quello tonico, tanto da spingerlo a parlare di un «ritmo cosmico che scorre attraverso tutte le cose»¹³ e a dichiarare che il suo obiettivo era

¹³ Nell'originale: «Cosmic rhythm that flows through all things» (Mondrian, 1917, p.48).

proprio quello di ottenere l'equilibrio attraverso elementi antitetici, come evocato aforisticamente dall'espressione «*equivalent duality forms a true unity*» (Mondrian, 1919-1920, p. 118).

5. «BELLO PERCHÉ VERO»

Alla luce delle considerazioni proposte e dell'analisi di un capolavoro quale è la *Musica per archi, percussioni e celesta*, sembra quasi inspiegabile il fatto che Bartók non trovasse posto nella *Filosofia della musica moderna* di Theodor Adorno, che individuava due “vie” nella musica contemporanea: quella di matrice progressista in Schönberg, e quella di matrice conservatrice in Stravinskij. Secondo alcuni, in effetti, le scelte compositive del Maestro ungherese avrebbero additato una vera e propria “terza via”¹⁴. Tuttavia, forse sarebbe più proficuo considerare un panorama musicale così ricco e variegato quale è quello del Novecento prescindendo da simili etichette, in particolare per un compositore quale è stato Bartók. La sua indole così poco incline a schematismi è stata esemplarmente messa in luce da un suo intervento in ambito accademico:

The plans were concerned with the spirit of the new work [...], all more or less instinctively felt, but I never was concerned with general theories to be applied to the work I was going to write. Now that the greatest part of my work has already been written, certain general tendencies appear – general formulas from which theories can be deduced. But even now I would prefer to try new ways and means instead of deducing theories¹⁵.

Dietro questo atteggiamento refrattario nei confronti di qualsivoglia schematismo, potrebbe certamente celarsi il timore di dare adito a

ulteriori critiche riguardo a una presunta “cerebralità” della sua musica. Eppure è evidente come, accanto al rifiuto di qualsiasi “*general theory*”, vi sia un'affermazione positiva di autonomia artistica, che tradisce una mente estremamente eclettica. Questa testimonianza ci dà anche modo di considerare, pur solo tangenzialmente, la controversa questione della presenza della sezione aurea nelle opere di Bartók. Proprio l'assenza di esplicite conferme da parte del compositore ha suscitato la perplessità di alcuni studiosi, come è naturale che sia, vista la difficoltà di comprovare quello che può essere un inconscio senso della forma. Tra coloro che hanno mosso delle obiezioni alla tesi di Lendvai, vi è ad esempio Roy Howat, il quale evidenzia alcune inesattezze matematiche nell'analisi del collega. Tuttavia, se è vero che esistono delle sfasature rispetto alla sequenza di Fibonacci, esse sono così minime da non sminuire l'impressione complessiva, che cioè nella musica di Béla Bartók vi siano tracce di principi aurei. E, in questo caso, a confortare la sostanziale validità dello studio di Lendvai è la stessa “lezione americana” di Bartók: il procedimento compositivo non è mai stato da lui concepito come il frutto di una serie di computi, ma come libera trasfigurazione dei principi razionali rinvenibili nel mondo naturale. D'altronde, lo stesso Howat osserva:

The compromise about any golden section construction in music is that measurement by beats or bars, involving whole numbers [...], cannot attain the exact irrational value of the ratio. [...] Therefore any proportional system has to accomodate itself to the music's audible structure [...]¹⁶.

Questo è tanto più vero se si considera che si tratta di un principio estremamente diffuso nelle opere di molti altri compositori: dal mottetto

¹⁴ Cfr. anche Cristiani, 2002.

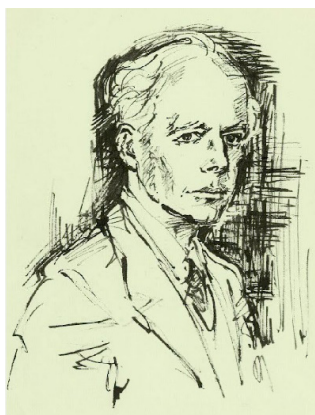
¹⁵ Tratto dalla terza *lectio magistralis* tenuta da Bartók ad Harvard nel 1943.

¹⁶ Howat, 1983, pp. 71-72.

Nuper rosarum flores di Dufay a *Jardins sous la pluie* di Debussy, dal *Klavierstück IX* di Stockhausen a *Oiseaux tristes* di Ravel – presente nel repertorio da concerto di Bartók –, fino a una canzone dell'album *Selling England by the Pound* dei Genesis, *Firth of Fifth*. Da ultimo, si tenga conto anche che dal mondo del folklore ci giunge una sicura testimonianza dell'interesse del compositore per le proporzioni numeriche, se si pensa alle pagine manoscritte su cui annotava calcoli numerici relativi alle canzoni popolari.

Dunque, nel momento in cui si evidenziano principi aurei in talune opere del compositore ungherese, questi non vanno necessariamente collegati a un'esplicita intenzionalità nell'atto compositivo, ma possono essere intesi, più profondamente, come connaturati alla sua indole e motivati da un profondo interesse per la natura e la sua estetica.

6. EPILOGO



Béla Bartók, *Milein Cosman*, 1917

Bartók si spense in povertà a New York, nel 1945, a causa di una leucemia. La meticolosità con cui egli dava vita alla propria musica fu in molti casi tacciata di eccessiva cerebralità. Ciononostante, egli continuò a profondersi in un'intensa ricerca musicale, perseverando lungo il sentiero in cui si era incamminato insieme all'amico e collega Kodály. Questo è forse il tratto più significativo del suo operato – oltre al patrimonio musicale così significativo che ci ha lasciato e alla lezione di metodo impartita nell'ambito dell'etnomusicologia –, questo suo compiere scelte nella più inscalfibile autonomia, pur essendo perfettamente

consenso di poter incorrere in un ben tiepido riscontro da parte dell'ascoltatore. In effetti, il suo è un esempio di coerenza a cui dovrebbero volgersi quanti affrontano quotidianamente la sfida di plasmare musica, letteratura, arte, sfida che in qualche modo espone l'artista e lo rende vulnerabile. Fu un compositore curioso, sempre pronto ad accogliere i più vari spunti, al punto di estendere i suoi interessi al folklore, con un grado di approfondimento del tutto inconsueto a quei tempi. Una simile apertura di vedute gli consentì di portare avanti una visione della musica tutta nuova, gettando un ponte tra musica colta e musica popolare. D'altronde, anche nel recupero del patrimonio popolare si distinse dai compositori di pura ispirazione nazionalista, accogliendo nelle sue ricerche anche la musica tradizionale dei popoli confinanti.

E così, se un compositore che è un esempio di straordinaria indipendenza nelle scelte, addita un sentiero percorribile, questo non può che essere quello della libertà compositiva. È precisamente questa la finalità del suo ritorno al principio, del suo percorrere il sentiero della naturalità: «bello perché vero», caratteristica che era stata attribuita al Bartók pianista da Lajos Hernandi, e che sembra particolarmente adatta a descrivere anche la sua attività di compositore. La critica di realizzare delle architetture musicali godibilissime per l'intelletto ma decisamente meno per l'orecchio viene rivolta a larga parte degli innovatori nella storia della musica, soprattutto ai contemporanei. Ma Bartók è il compositore a cui viene rivolta più ingiustamente. Certamente l'esattezza con cui anche uno solo dei suoi componimenti è costruito stupisce al punto da suscitare alcune perplessità: certe corrispondenze erano davvero involontarie? Come antidoto al dubbio, potremmo proporre un'ultima considerazione: è l'ascolto a provare che la *Musica per archi, percussioni e celeste* è viva, pulsante. Non si riduce a uno spartito che tenta con ogni mezzo – eventualmente anche

stravolgendo le convenzioni semiografiche – di alludere a concetti sonori destinati a restare inseguibili; al contrario, necessita di un'orchestra che la animi, e la renda concreta. Dunque, tutt'altro che una musica cerebrale, la sua. Anzi, a ben vedere, si tratta di una musica sempre protesa a captare ciò che la natura sussurra al suo orecchio e, proprio come la natura, dotata di inimitabile bellezza interiore.

BIBLIOGRAFIA

- ANTOKOLETZ, E. (1975) *Principles of pitch organization in Bartók's Fourth String Quartet*, City University of New York, Tesi di dottorato.
- BARTÓK, P. (1987), Prefazione, in B. Bartók, *Mikrokosmos*, Vol. 1, Boosey&Hawkes, London.
- BARTÓK, B. (1976) *Essays, selectioned and edited by Benjamin Suchoff, Edizione 8 di New York Bartók Archive, Studies in Musicology*, B. Suchoff (ed.) St. Martin's Press, New York.
- BELTRAMI, A. (2022), *Figurativo o astratto: com'è spirituale Mondrian* in «Avvenire», 10/06/2022 (<https://www.avvenire.it/agora/pagine/figurativo-o-astratto-mondrian-lo-spirituale>; consultato il 27 maggio 2023).
- COOK, T. A. (1979) *The curves of life*, Dover, Mineola.
- COSTANTINI, A. (2023), *Come in una spirale: la musica di Béla Bartók*: 21/05/2023 (<https://infinityapeiron.com/come-in-una-spirale-la-musica-di-bela-bartok/>; consultato l'8 febbraio 2024).
- COSTANTINI, A. (2019), *I frattali: anche la natura tende a infinito* in «Ápeiron», 21/02/2019 (<https://infinityapeiron.com/approfondimenti/i-frattali/>; consultato il 29 maggio 2023).
- CRISTIANI, A. (2002), *Béla Bartók: la terza via della musica del Novecento*, in C. Colazzo (a cura di), *Conto aperto - Scritti sulla musica del '900*, Conservatorio Bomperti, Trento, pp. 53-70.
- EUCLIDE (2007), *Tutte le opere*, a cura di F. Acerbi, Bompiani, Milano.
- FASSETT, A. (1958), *Béla Bartók's last years: the naked face of a genius*, Victor Gollancz LTD, London.
- HOWAT, R. (1983) *Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis*, in «Music Analysis», 2, 1, pp. 69-95.

- LENDVAI, E. (2006), *Béla Bartók: An Analysis of His Music*, Kahn & Averill, London (nuova ed.).
- MIRÓ, J. (2008), *Lavoro come un giardiniere*, in Id., *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, a cura di M. Alessandrini, Abscondita, Milano.
- MONDRIAN, P. (1986), *The New Art — The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Holtzman H. et al. eds., G. K. Hall & Co., Boston.
- ODIFREDDI, P. (2020) *Ritratti dell'infinito. Dodici primi piani e tre foto di gruppo*, Rizzoli, Milano.
- TOSAKI, e. (2017) *Mondrian's Philosophy of Visual Rhythm*, Springer, Dordrecht.
- ID., *Painter as Philosopher: Mondrian's Theorisation of Visual Rhythm* in «Academia.edu» (https://www.academia.edu/16472622/Painter_as_Philosopher_Mondrian_s_Theorisation_of_Visual_Rhythm; consultato il 20 maggio 2023).
- VINAY, G. (2019), *Il Novecento nell'Europa orientale e Stati Uniti*, in *Storia della musica*, vol. XI, , EDT, Torino (nuova ed.).
- WEID, J. von der (2002) *La musica del XX secolo*, Ricordi LIM, Lucca (ed. or. *La musique du XXe siècle*, Fayard, Paris, 1992).