

Magyarság a zenében¹

Appunti per un'etnofonia del popolo ungherese

di Francesco Addabbo

Le riflessioni qui raccolte si intendono come un profilo possibile di storia della civiltà musicale magiara nel senso indicato da Béla Bartók al principio del secolo scorso di musica "autentica" del popolo ungherese, scevra da qualunque distorsione "popolaresca", e tuttavia non esente dagli effetti che echi e suggestioni musicali di popoli etnogeneticamente imparentati con i magiari, hanno avuto su di essa. Alla luce di un sistema complesso di influssi reciproci e rimandi a sistemi musicali di altre culture dell'Europa centro-orientale - con incursioni oramai ampiamente documentate nel folclore musicale di altre popolazioni ugrofinniche e turco-mongole - il "canto" ungherese ha sempre costituito un *unicum* nel panorama delle tradizioni musicali nazionali europee.

Si tenterà perciò di delineare, seppur sommariamente, i contorni della storia musicale del popolo ungherese con l'occhio e l'orecchio tesi a ricostruire la autentica "voce" magiara, esaminandone i tratti distintivi originali e quelli acquisiti, le declinazioni assunte in ambito popolare e in ambito colto, le ripercussioni sulla storia musicale mitteleuropea tra il XVIII e il XIX secolo. Come in un'indagine linguistico-etimologica cercheremo perciò di dare un significato, nel nostro caso un significato 'musicale', all'iperonimo onnicomprensivo *dal* [canto, canzone] partendo dall'iponimo per noi più significante, il *népdal* [canto popolare], così come restituitoci dagli iniziatori dell'etnomusicologia moderna, Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967).

¹ [Magiarietà nella musica]. L'intestazione del presente saggio è ripresa dall'omonimo scritto di Zoltán Kodály del 1939 (cfr. bibliografia).

1. Il canto popolare ungherese. I limiti di una *vexata quaestio*

L'impresa etnomusicologica di Bartók e Kodály si iscrive in un movimento culturale e accademico indubbiamente più ampio rispetto alla sola storiografia musicale, avente come obiettivo lo studio scientifico delle "origini", tema da sempre caro al popolo ungherese, nel difficile trentennio segnato dal disastro di Trianon (1919) e dall'instaurazione del regime horthysta (1919-1944). Come fa giustamente osservare Diego Carpitella nell'*Introduzione* all'edizione italiana degli scritti bartókkiani, tre problemi essenziali si ponevano dopo il 1848, negli anni in cui Bartók e Kodály iniziarono il loro lavoro:

[...] l'indipendenza nazionale dell'Ungheria dal feudale e oppressivo sistema austro-asburgico; l'avvicinamento alle radici popolari della cultura ungherese; la necessità di un processo di sprovincializzazione della cultura delle classi dominanti, nonostante alcune confuse e caotiche assimilazioni cosmopolite.²

Membri dunque di un'intelligenza magiara assillata da tali problematiche, dalla necessità di convogliare l'arte e le risorse del paese al di fuori dell'arretrata provincia imperiale, i due musicisti ebbero modo di pubblicare diversi articoli sulla rivista *Nyugat*³ e di prendere parte così ad un dibattito estetico che coinvolgeva l'intera élite culturale ungherese.

Va osservato che l'acribia filologica e la scientificità metodologica alla base delle ricerche, estese ben oltre i confini dell'Ungheria geografica fino a comprendere il patrimonio musicale di *székely*, slovacchi, romeni, bulgari, serbo-croati, turchi e perfino popolazioni africane e asiatiche, costarono a Bartók quel progressivo isolamento sociale e culturale che lo condusse all'esilio volontario negli Stati Uniti all'inizio degli anni '40.

² BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare* (a cura di Diego Carpitella, prefazione di Zoltán Kodály), Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1955, pag. 20.

³ Per una disamina del ruolo della rivista nel dibattito letterario e culturale vedi: MELINDA MIHÁLY e PÉTER SÁRKÖZY, *La rivista "Nyugat" e la poesia moderna nella letteratura ungherese del primo '900*, in: BRUNO VENTAVOLI (a cura di), *Storia della letteratura ungherese* (II vol.), Lindau, Torino 2002.

Se da un lato la causa patriottica è dichiarata con fierezza,⁴ dall'altro lo studioso e l'esteta deciso a rinnovare il linguaggio musicale del suo tempo sulla base della riscoperta e dell'assimilazione delle origini, non si fa scudo di proclami nazionalistici tendenziosi e troppo spesso eretti sulla presunta superiorità della cultura magiara rispetto ai popoli confinanti. Egli attesta al contrario la pertinenza del metodo comparato ed enuclea gli elementi comuni alle civiltà musicali suddette, mostrando quanto interessante e degno di ulteriori approfondimenti possa essere tale campo d'indagine. L'elemento sovversivo che costò al Nostro critiche vieppiù aspre e malevole, pubblicate tra le pagine del *Nemzeti Újság* e del *Szózat* nei primi anni Venti, fu dunque l'aver definito empiricamente la musica ungherese come sintesi tra elementi autoctoni - con tratti ugrofinnici e addirittura uralo-altaici - ed elementi balcano-danubiani, romeni, slavi, turchi e più ampiamente orientali.⁵

L'indagine svolta da Bartók si concentra sull'autentica musica contadina dei villaggi ungheresi, altra rispetto alla musica di intrattenimento delle orchestre zingane con cui la borghesia budapestina e gli stranieri erano, e spesso sono ancora, abituati a identificare il *melos* magiara. L'intera fenomenologia della musica contadina, raccolta con l'ausilio del fonografo Edison, dovendo spesso vincere la diffidenza degli abitanti dei villaggi, viene descritta puntualmente e sistematicamente tassonomizzata, con un rigore che è servito da modello a intere generazioni di etnomusicologi.⁶ L'intento programmatico e la presa di posizione rispetto alla confusione cui è spesso

⁴ "Ho svolto gran parte delle mie ricerche nell'Europa orientale. Essendo ungherese ho iniziato naturalmente la mia attività in Ungheria occupandomi della musica popolare ungherese; ben presto però l'ho estesa anche ai territori vicini (Slovacchia, Ucraina, Romania). Occasionalmente ho spinto le mie ricerche in regioni geograficamente lontane (Africa Settentrionale, Asia Minore), per avere prospettive più ampie." (*Musica e razza pura*, 1944). "Per quel che mi riguarda, non voglio che servire una causa nel corso della mia vita, in tutte le occasioni, sempre e ad ogni costo: il bene della nazione ungherese, il bene della patria ungherese" (lettera del 1903). BÉLA BARTÓK, *Op. cit.*, Introduzione.

⁵ Cfr. *Polemiche sulla raccolta romena*, in BÉLA BARTÓK, *Op. cit.*, pag. 155 segg.

⁶ Va ricordato che i due musicisti furono sostenuti dalla Società Etnografica Ungherese e dal Museo Etnografico, poterono pubblicare i risultati delle loro ricerche sulla rivista *Ethnographia*, e a partire dal 1934 furono incaricati dall'Accademia delle Scienze della redazione del monumentale *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (CMPH) che avrebbe dovuto contenere 20 volumi. Il progetto tuttavia fu interrotto dalla guerra e solo nel 1951, dopo la morte di Bartók, uscì il primo volume *Gyermekjátékok* [Giochi infantili] con prefazione di Kodály. Tra le tappe fondamentali ricordiamo inoltre la pubblicazione nel 1913 presso l'Accademia delle Scienze romena del volume *Cântece populare românești din comitatul Bihor* [Canzoni popolari romene del distretto di Bihar], le 150 melodie transilvane senza accompagnamento del 1921 classificate secondo il metodo del folclorista finlandese Ilmar Krohn, e la raccolta *A magyar népdal* [La canzone popolare ungherese] del 1924, contenente 150 melodie raggruppate secondo il criterio ordinativo ideato da Bartók e distinte in melodie antiche, melodie nuovo-stile e melodie stile-misto o non ancora ben individuato.

soggetta l'opinione comune vengono dichiarati senza mezzi termini nello scritto *Musica popolare ungherese*:

Gli studiosi di folclore musicale sanno ormai benissimo che occupandosi della musica popolare dei popoli dell'Europa orientale e centro-orientale, occorre distinguere fra la musica colta popolaesca delle popolazioni "colte" e "semicolte" (per lo più cittadine) e l'autentica musica popolare dei contadini [...]. A distinguere questi due generi musicali v'è innanzitutto la loro funzione sociale. L'antica musica contadina è indubbiamente il residuo di una civiltà che un tempo deve essere stata comune a tutta la nazione; la nostra musica popolaesca invece è, nella sua forma odierna, un prodotto dei dilettanti per lo più borghesi del secolo scorso, che viene diffuso dalle bande zingane cittadine. In altra occasione abbiamo già rilevato che parlare di "musica zigana" è assolutamente errato, nonostante che il termine si usi sia da noi che all'estero, perché in realtà così dicendo ci si riferisce a musica ungherese eseguita da zingari.

Più avanti Bartók enuclea i caratteri originali del canto popolare ungherese (qui autentico *népdal*, frutto della sensibilità contadina e privo di connotazioni popolaesche nel senso sopra accennato), elencandoli come segue:

1. *Rubato*: stile declamatorio libero consistente in una sorta di recitativo svincolato dal ritmo;⁷
2. *Scala pentatonica*: a differenza del repertorio occidentale, la musica contadina si basa, come la gran parte delle tradizioni orientali, su un sistema che rifiuta l'opposizione tonale fra modo maggiore e modo minore, che predilige dunque gli intervalli diatonici a quelli cromatici, e che può essere accostato al sistema dei modi ecclesiastici di derivazione greco-romana;⁸
3. *Intervallo di settima trattato come consonanza*: esso si aggiunge dunque alla terza e alla quinta, intervalli la cui consonanza è alla base dell'armonia

⁷ Questo elemento, unito allo schema ritmico tetico con accento in battute, costituisce altresì un tratto caratterizzante lo stile *verbunkos*, stile di danza divenuto internazionalmente noto a partire dall'Ottocento e che tratteremo in seguito riferendoci alle interrelazioni fra musica colta e musica popolare.

⁸ La pentafonia, basata su modelli scalari diatonici, è un tratto caratteristico dell'idioma musicale di diversi popoli dell'Eurasia e della Cina. La continuità tra questa sensibilità musicale che rifiuta i rapporti tensivi derivanti dall'uso del semitono cromatico in favore del diatonismo, e quella di altre popolazioni ugrofinniche del Volga (mari) e uralo-altaiche (ciuvasci), fu già intuita da Bartók e Kodály e dimostrata ampiamente dalle successive generazioni di studiosi. In tal senso musica e lingua, sia pur evolute su strade diverse e con differenti gradi di allontanamento dagli stadi protostorici, sembrano essere ugualmente testimoni di quella primordiale unità spirituale. Cfr. le voci 'musica pentatonica', 'musica popolare', 'Ungheria', in: DEUMM, *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, UTET, Torino 1999.

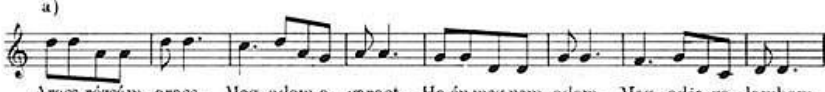
funzionale di tipo tonale, determinando così il percorso storico della musica occidentale;

4. *Forma discendente*: la melodia popolare ungherese ha un andamento tendenzialmente discendente, ricordando così lo schema intonazionale della lingua magiara. Architettonicamente il *melos* viene sviluppato verso il basso, con indebolimento progressivo della linea vocale e talvolta ripresa 'vigorosa' nelle sezioni cadenzali.

Tali elementi sono rintracciabili in moltissimi canti popolari, tramandati per secoli, spesso soggetti a mutazioni del profilo melodico e continuamente variati nell'atto performativo. Questo aspetto è del tutto peculiare nella musica popolare, che per sua stessa natura, per mancanza del supporto scritto e a causa della sua funzionalizzazione rituale, ha sviluppato storicamente l'elemento estemporaneo-improvvisativo in misura decisamente superiore rispetto a quanto avvenuto nel repertorio colto.

Vediamo qui di seguito un esempio di canto ancestrale di tipo strofico, originario di Karád (Somogy) nell'Ungheria centro-occidentale, in cui sono presenti allo stesso tempo l'impianto melodico pentatonale (a, b, c), la ritmica tetica (b), l'andamento tendenzialmente discendente della melodia (a, b, c), nonché la già menzionata facilità all'ornamentazione derivante dalla pratica improvvisativa (b, c):

a)



Arass rózsám, arass, Meg adom a garast, Ha én meg nem adom. Meg-adja ga-lambom.

b)



Lé-szál-lott a pü-va Vár-me-gye há-zá-ra



De nem ám a ra-bok sza-ba-du-lá-sá-ra.

c)



Hová mész te há-rom ár-va? Én el-me-gyek buj-do-sás-ra.



Kelj föl, kelj föl é-des a-nyám, Mer el-sza-kadt a gyászruhám.

Arass rózsám, arass, / Meg adom a garast,

*Ha én meg nem adom / Megadja galambom.
Lészállott a páva / Vármegye házára
De nem ám a rabok / szabadulására
Hová mész te három árva? / Én elmegyek bujdosásra.
Kelj föl, kelj föl édes anyám. / Mer elszakadt a gyászruhám.⁹*

Osserviamo come l'accentazione musicale e i valori ritmici assecondano la prosodia del testo poetico (due quartine di esametri e una di ottonari trocaici) e così più genericamente la prosodia della lingua ungherese, avente accento tonico fisso sulla prima sillaba e intonazione discendente.

Continuiamo ora esaminando le tappe dell'evoluzione storica di tale idioma musicale archetipico. Perverremo dunque al momento storico in cui l'uropeizzazione della cultura magiara, la sovrapposizione di elementi stranieri e la diffusione delle orchestre zigane hanno cominciato a distorcere, agli occhi e all'orecchio dello straniero, la sonorità autentiche del canto ungherese.

2. Dagli *igríc* a Balassi. Poesia, musica e popolo in Ungheria dalla *honfoglalás* al XVII secolo

È noto il ruolo svolto da menestrelli e cantastorie nella diffusione della musica pagana in Ungheria dalla conquista della patria (896 d.C.) fino a tutto il Cinquecento. Almeno negli stadi più antichi, l'accompagnamento strumentale del canto profano con finalità didascaliche dovette intrecciarsi con pratiche sciamanistiche e vaticinatorie¹⁰ più antiche, retaggio della spiritualità ugrofinnica dei magiari precedente allo stanziamento in Etelköz. I canti degli *joculatores* o *igríc*¹¹ raccolgono, trasformandole

⁹ Il presente esempio musicale e quelli seguenti sono tratti da: BENCZE SZABOLCSI, *A concise history of hungarian music* (traduzione dall'ungherese di Sára Karig e Fred Macnicol, con un capitolo sulla musica contemporanea di György Kroó), Corvina Press, Budapest 1955-1974.

Per una vasta scelta di canti popolari di diversa epoca e provenienza vedi anche: BALASSA IVÁN ET AL., *Magyar néprajz*, a cura del Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézete, vol. VI (*Népzene, Néptánc, Népi játékok*), Akadémiai Kiadó, Budapest 1988-2002.

¹⁰ PAOLO SANTARCANGELI, *Cenni sulla storia della musica ungherese (in particolare, popolare)*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XI / 1, gen.-mar. 1977, Rai-Eri Roma, pag. 26 segg.

¹¹ A Igrici, nella provincia di Zala, e a Igréc nella provincia di Pozsony, erano attivi diversi cantastorie. È dunque possibile che la popolazione qui stanziata avesse preservato il nome *igríc* prendendolo a prestito da quello attribuito ai cantori-poeti slavi attivi prima dell'insediamento magiario, e che questa denominazione fosse così passata a quelli della nuova corte ungherese. *Joculatores* veri e propri invece (quali ad esempio *Csiper* 1253, *Szombat* 1273, *Hamzó* 1288, *Mikó* 1296, *Tamás* 1329; *Lőrinc Énekes* menzionato tra il 1277 e il 1297, *János Kobzos* 1326 ecc.) non erano impiegati

e adattandole alle nuove necessità, le vestigia dei canti *regös*, i canti degli sciamani ugrofinni. L'aver mantenuto in vita però antiche leggende pagane, costò ai cantastorie magiari l'ostilità della chiesa cattolica, la quale vietò ufficialmente l'aggregazione popolare finalizzata all'ascolto di *joculatores* nel sinodo di Buda del 1279. L'idioma musicale primordiale si arricchisce perciò nel corso dei secoli di elementi e temi derivanti dal repertorio sacro, conservando tuttavia stilemi di epoche precedenti.

Si osservi il seguente esempio attinto alla tradizione dell'innodia mariana, nella versione originale e nella variante popolare trascritta da Kodály, inserita nella raccolta transilvana:

b) Hymn to Mary from the 16th and 17th centuries (Cantus Catholici, 1651)

Fel-vi-totott magas Mennyszág-ban. Angya-li szép ör-ven-de-tes ház-ban.

c) Folk variant (Kodály's Transylvanian collection)

Angyaloknak királ-né assz-o-nya. Ur Jé-zusnak dicső-sé-gés any-ja.

Ez nap a Szűz nagy menyasszony-ságban. Az Is-tennek dri-ga haj-lé-ká-ban.

Mënnyszág-nak fëlségës assz-o-nya. Pa-ra-di-esom megnyi-tott kapuja.

*Felvitetett magas Mennyszágban, / Angyali szép örvendetes házban.
 Angyaloknak királné asszonya, / Ur Jézusnak dicsőségös anyja.
 Ez nap a Szűz nagy menyasszonyságban, / Az Istennek drága hajlékában.
 Mënnyszág-nak fëlségës asszonya, / Paradicsom megnyitott kapuja.*

È interessante notare come la linea melodica originale (b) di derivazione gregoriana venga sottoposta a una fitta ornamentazione nella variante popolare (c), come in una sorta di cantillazione salmodica dal 'colore magiaro', restituendoci con buona approssimazione quella che doveva essere stata la sonorità del canto di *joculatores* e *igric* secoli addietro. Quel timbro primigenio sembra perciò conservarsi immutato pur essendosi rinnovati il supporto letterario, le modalità e le finalità performative.

nell'intrattenimento dei signori di corte ma piuttosto vivevano tra la gente di strada, accompagnandosi con vari tipi di liuti e cetre. Cfr. BENCZE SZABOLCSI, *Op. cit.*, cap. II *The Middle Ages. Church Music and Minstrel Music.*

La sconfitta di Mohács (1526) e il clima culturale ad essa associato favorirono il sorgere di un genere letterario-musicale assai prolifico, l'*históriás ének* [canto storico], in cui la finalità informativo-cronachistica si mescola al più generico spirito antiturco comune a tutta l'epica popolare del tempo.¹² Vediamo dunque un esempio di canto storico tratto dalla *Cronica* di Sebestyén Tinódi¹³ (1510-1556), pubblicata a Kolozsvár nel 1554. Si tratta dell'annuncio della morte di István Losonczi avvenuta nei pressi di Temesvár nel 1552:



*Sok csudák közül halljátok egy csudát, / Mint elvesztétök az Vég Temesvárát,
Benne vesztétök jó Losonczi Istvánt / Sok jó vitézzel; szánjátok halálát.*

I quattro endecasillabi vengono musicati in un periodo simmetrico di otto battute, organizzate in quattro semifrasi di due battute ciascuna. Osserviamo il modulo cadenzale tetico femminile in conclusione di ciascun emistichio (sulle parole *egy csudát / Temesvárát / Istvánt e halálát*), e il profilo melodico discendente ad esso associato.

Un flusso ininterrotto di melodie rapportabili a modelli ancora autenticamente popolari continuava a lasciare tracce nel repertorio poetico-musicale del Rinascimento e del primo Barocco, insinuandosi in generi in voga come quello della *szép história*. Un esempio significativo in tal senso è costituito dalle melodie su versi della *Árgirus históriája*,¹⁴ sopravvissute grazie alla trascrizione kodályana di alcuni canti secleri in Bukovina:

¹² Cfr. AMEDEO DI FRANCESCO, *Arte e Marte. L'Ungheria del '500 tra Riforma e occupazione turca*, in: BRUNO VENTAVOLI (a cura di), *Op. cit.*, pag. 56 segg.

¹³ *Ibid.*, pag. 63.

¹⁴ Il racconto in versi, frutto della penna di Albert Gergei, è noto nella storia letteraria ungherese oltre che per essere uno dei più significativi esempi del genere della "bella storia", anche per l'aver fornito il modello rielaborato tre secoli dopo da Mihály Vörösmarty nel più noto poema lirico del Romanticismo ungherese, *Csongor és Tünde* (1831). La vicenda è ambientata in un mitico *Tünderország* [regno delle fate], in cui il protagonista Argiro si avventura per incontrare la regina delle fate, di cui è innamorato. Amore e avventura in senso cavalleresco si mescolano qui ad elementi fiabeschi dipinti con sensualità e gusto barocco per il meraviglioso, evocando un mondo perduto o solo

Buj-do-sik Ár-gyilus he-gyeken-völgyeken, Erdőn s kősziklákon s kiet - len he-lyeken.
 Buj-do-sik e-gyedül, csak egy i-na-sá-val, Kit el-vi-ve u-ti - társá-nak magá-val.

*Bujdosik Árgyilus hegyeken-völgyeken, / Erdőn s kősziklákon s kietlen helyeken.
 Bujdosik egyedül, csak egy inasával, / Kit elvive utitársának magával.*

Anche in questo caso, come nel precedente, siamo di fronte ad un periodo simmetrico in cui a ciascun dodecasillabo corrisponde un'intera semifrase melodica. Nonostante la brevità, siamo in grado di osservare numerosi elementi rilevanti ai fini della definizione di un "idioma musicale popolare magiaro" - qui più specificamente *székely* – ancora vivo in quest'epoca e ancora associato a forme letterarie colte. Osserviamo innanzitutto come in termini strettamente metrici a ciascun verso corrisponda una battuta di 7/8: è chiaro però che qui le stanghette e la quantificazione mensurale in senso moderno derivano dalla necessità di utilizzare il sistema notazionale attuale per 'fermare' sulla carta un assetto ritmico di per sé fluido e mutevole.¹⁵ Lo stile complessivo è declamatorio più che cantabile in senso tradizionale, la linea melodica si muove attorno al la centrale (la₃) creando un interessante gioco di ambiguità intervallare con l'alternanza sol naturale/sol diesis, pur restando perfettamente percepibile il 'colore' modale complessivo.

Ai fini della nostra indagine appaiono invece già ben diversi, e per questo già emblematici di un cambiamento in atto, gli esiti musicali associati alla lirica del più noto poeta rinascimentale ungherese, Bálint Balassi (1554-1594). La sua opera si colloca infatti in un momento della storia culturale ungherese in cui l'osmosi di elementi occidentali, in particolare italiani, comincia a produrre risultati concreti sul

sognato, e lasciando aperte al lettore/ascoltatore le possibilità della libera immaginazione. Cfr. AMEDEO DI FRANCESCO, *Op. cit.*, pag. 97-99.

¹⁵ Per sua stessa natura un canto popolare è spesso soggetto a pause in cadenza non facilmente quantificabili, fenomeno strettamente correlato alla ritualità e all'estemporaneità dell'esecuzione.

piano del linguaggio e dello stile, in poesia come in musica.¹⁶ Tale retroterra culturale, che possiamo dire esito spontaneo del fulgido trentennio di reggenza corviniana del secolo precedente (1458-1490), nutrì dunque la lirica di Balassi, il quale ebbe peraltro una formazione piuttosto cosmopolita, svoltasi principalmente al di là dei confini nazionali.¹⁷

Al nome di Balassi può associarsi sul piano musicale quello di Bálint Bakfark (1507-1576), da molti considerato il maggior liutista del suo tempo, indubbiamente uno dei più insigni virtuosi dello strumento. In un momento in cui musica e poesia procedevano ancora di pari passo, la musica di Bakfark, scritta in uno stile strumentale originale ma visibilmente influenzato dall'idioma liutistico inglese, dovette essere spesso utilizzata per l'accompagnamento delle liriche di Balassi, egli stesso poeta-cantore, e dei poeti coevi.

Vediamo qui di seguito un esempio di canto appositamente composto da Balassi per una villanella a tre voci del musicista franco-fiammingo Jacob Regnart del 1576, rappresentativa di un stile musicale già del tutto riconducibile a modelli colti europei:

Ich hab ver-meint, ich hab ver-meint, ich sey zum be-sten dran, ich
 { Ki nem hin-né vagy gyó-lal-né Az ő méz-zel fo-lyó sze-
 { Es-kü-vé-sét? Lát-ván köny-vét és a-lá-za-to-sau for-
 sey zum be-sten dran Und künn ihr lieb kein an-derm worden
 rel-mes be-szé-dét? Bi-zony meg-csal-na, a-kár-ki vol-
 mált szép sze-mé-lyét?
 gmein Jetzt wendt sie sich gen et-nem ál-ten Mann.
 na A-ki nem tud-ná ra-vasz el-mé-jét.

¹⁶

Ricordiamo inoltre che una folta schiera di musicisti italiani fu attiva alla corte transilvana tra il 1590 e il 1595, tanto che l'organista e teorico Girolamo Diruta dedicò il suo *Transilvano* (1593) - uno dei primi fondamentali trattati per tastiera - al principe di Transilvania Zsigmond Báthory.

¹⁷

Balassi studiò a Norimberga, forse anche a Padova, e nelle sue opere sono rintracciabili modelli croati, italiani, latini, polacchi, slovacchi, tedeschi, turchi. Cfr. *Ibid.* pag. 102.

Spostiamoci ora nel campo della musica strumentale ed esaminiamo due fonti transilvane, il *Kájoni* e il *Vietórisz Codex*, le principali raccolte di musica strumentale del Barocco ungherese. Nel primo caso si tratta di una copiosa collezione di intavolature per tastiera (1634-1671) di danze nobiliari e popolari, opera del monaco francescano e organista attivo alla corte transilvana János Kájoni. Nel secondo siamo di fronte invece a 17 liriche amoroze appartenenti al genere dei *virágénekek* [canti di fiori], in trascrizioni per virginale e sotto forma di intavolature.¹⁸ Il mondo melodico e armonico in cui si colloca questo repertorio è già molto distante dalle sonorità degli *históriás énekmondók* [cantastorie], la concezione formale è piuttosto libera e fa un uso frequente di figurazioni estremamente articolate, pienamente ascrivibili al linguaggio strumentale del Barocco europeo. A dimostrazione di ciò proponiamo un esempio tratto dal *Vietórisz Codex*, attribuito al poeta seicentesco Ferenc Barakonyi, un epigono di Balassi:

(Térj meg már bujdo - sí - síd - ból És egy - szer már sza - ba - dulj, Bú - val e -
 mész - tö - dött lel - kem, Nin - esen sem - mi ha - szon már, Mert szí -
 vem - ben e - sett kár. Megfor - dul - hat még az szél, El - tá - vo - zik az ye - szély,
 . Csak te is élj, . csak te is élj S légy jó e - gész - ség - ben.)

*Térj meg már bujdosásidból / És egyszer már szabadulj,
 Búval emésztődött lelkem, / Nincsen semmi haszon már,
 Mert szivemben esett kár. / Megfordulhat még az szél,
 Eltávozik az veszély, / Csak te is élj, csak te is élj
 S légy jó egészségben.*

Lungi dal voler qui esaurire tutte le tipologie formali e stilistiche rappresentate nel *Kájoni* e del *Vietórisz Codex*, l'esempio riportato basti a dare un'idea della centralità del periodo storico per la ridefinizione dell'idioma musicale magiaro. Musica di corte e musica di strada sembrano correre da questo momento in poi su binari paralleli,

¹⁸

Gli estensori di quest'ultimo manoscritto sono anonimi.

destinati a influenzarsi, è vero, sul piano della rielaborazione colta di elementi popolari, ma nel contempo portati a definire su piani ben distinti le loro peculiarità formali, linguistiche, sociologiche e più ampiamente estetiche. Un percorso di separazione, in particolare per ciò che riguarda la funzione rituale e sociale della musica, è oramai in atto, e condurrà spontaneamente a quell'esigenza primonovecentesca di recupero dell' "antico", liberato però dalle distorsioni e dai fraintendimenti che la modernità avrà ereditato da almeno due secoli di storia musicale.

3. *Kuruc, verbunkos e csárdás*. Musica e sentimento nazionale tra il XVIII e il XIX secolo

Le origini del *verbunkos* - l'autentico stile nazional-popolare con cui si suole identificare il Romanticismo musicale magiaro - vanno cercate nei canti *kuruc* diffusi dal secolo precedente, espressione epico-musicale di un dominante sentimento antiasburgico. Va rilevato che dopo il 1700 le residenze dell'aristocrazia magiara aprirono le porte alla musica occidentale con un fervore senza precedenti nella storia musicale ungherese. Le fortezze orientali divennero ben presto castelli dall'aspetto europeo, in cui furono attivi musicisti di scuola tedesca o italiana, e dove la musica colta occidentale accompagnò costantemente la vita culturale ungherese. La nobiltà magiara non si accontentò più dell'intrattenimento offerto da semplici *hajnali nóták* [canti mattutini] e brevi composizioni per virginale, ma desiderò prendere parte a concerti, accademie e spettacoli operistici così come avveniva nelle altre grandi capitali europee.

I canti *kuruc*,¹⁹ per lo più anonimi, sono l'espressione lirico-musicale delle imprese dei soldati che combatterono contro l'impero asburgico al fianco di Imre Thököly (1657-1705) e Ferenc Rákóczi II (1676-1735). Il *Rákóczi-szabadságharc* (1703-

¹⁹ L'origine del termine è controversa. Stando al *Pallas Nagy Lexicon* (1893-1900) esso fa riferimento al turco *huruc* (=ribelle, insorto), mentre altre etimologie mettono la parola in relazione al latino *crux*, *cruciatius* (con mediazione del tedesco *Kreuzer*), riportando dunque al tempo della crociate. Un'ultima ipotesi associa la denominazione *kuruc* al nome di un partigiano ungherese morto durante le guerre d'indipendenza antiasburgiche.

1711) in particolare, la battaglia per la libertà capeggiata dall'illustre *ispán* di Sáros, trovò una vasta eco nella produzione poetica *kuruc*, che fu allo stesso tempo rievocazione epica delle gesta dei nuovi patrioti magiari e lirica sensibile dell'attualità storica.²⁰ Il fervore così suscitato dal rinnovato sentimento nazionale si esprime in un genere letterario-musicale la cui cifra stilistica sembra riportare, *mutatis mutandis*, all'antico e oramai tramontato *népdal* dei primi trovatori ungheresi. Ecco dunque come si presenta un tipico canto *kuruc*²¹ tratto dal manoscritto di Zemplényi (1780 ca.):

Hej Rákóczi, Bercesényi, Magyar vitézek nemes vezéri! Hová lettek, hová mentek Válogatott vitézi?

Novák Melodiarium (1791)
Régi magyar nagy vitézek hová lettenek? Kiket minden más nemzetek tisztel-tenek, Sőt nevektől is rettegetnek. Óh már hová lett? Egykor hírok mindenfelé, nemzetek között elterjedett. Szegény magyar nép, Olyan vagy már, mint cserép. Szegény magyar nép, mikor léssz már ép? Olyan vagy már, mint cserép. Mikor léssz már ép?

Ádám Pálóczi Horváth's collection (1813, 1814)
Hej Rákóczi, Bercesényi, Bezerédi! Magyar vitézek nemes vezéri! Hová lettek, hová mentek? Válogatott vitézi!

S. F. Stock's publication (Allg. Mus. Zeitung Leipzig 1814)
Jaj néked, szegény magyar nép! Mert az ellenség szagát s tép Mire jutott állapotod romlandó cserép! Szegény magyar nép! Megromlottál mint cserép. Mert a sasnak körme között fonnyadsz, mint a lép. Mikor lesz már ép?

Folk variant (Kodály's Nagyszalonta collection)
Hallgassátok meg magyarok, amit beszél-tek! Tanácsoljatok vitézek, mitévő légyek? Jön az német, dúl, fül, pusztít, rabol, kerget, mindent éget; Jaj már mit tégyek?

Hej Rákóczi, Bercsényi, Magyar vitézek nemes vezéri! Hová lettek, hová mentek Válogatott vitézi? Régi magyar nagy vitézek hová lettenek? Kiket minden más nemzetek tisztel-tenek, Sőt nevektől is rettegetnek. Óh már hová lett? Egykor hírok mindenfelé, nemzetek között elterjedett. Szegény magyar nép, Olyan vagy már, mint cserép. Szegény magyar nép, mikor léssz már ép? Olyan vagy már, mint cserép. Mikor léssz már ép? Hej Rákóczi, Bercsényi, Bezerédi! Magyar vitézek nemes vezéri! Hová lettek, hová mentek? Válogatott vitézi! Jaj néked, szegény magyar nép! Mert az ellenség szagát s tép Mire jutott állapotod romlandó cserép! Szegény magyar nép! Megromlottál mint cserép. Mert a sasnak körme között fonnyadsz, mint a lép. Mikor lesz már ép? Hallgassátok meg magyarok, amit beszél-tek! Tanácsoljatok vitézek, mitévő légyek? Jön az német, dúl, fül, pusztít, rabol, kerget, mindent éget; Jaj már mit tégyek?

²⁰ AMEDEO DI FRANCESCO, "Fra due pagani per una patria". Barocco moderato e scritture militanti nel '600 letterario ungherese, in: BRUNO VENTAVOLI (a cura di), *Op. cit.*, pag. 172 segg.

²¹ Pur non potendo qui trattare esaustivamente l'esteso e affascinante capitolo degli strumenti popolari ungheresi, ricordiamo che i canti *kuruc* venivano accompagnati per lo più con il *tárogató*, una sorta di clarinetto diffuso ancor oggi nelle orchestre zingane, tipico del folclore musicale ungherese, dalla sonorità rude e squillante, particolarmente adatto alla musica militare.

Vediamo messe a confronto cinque varianti della stessa linea melodica (il recitativo sul primo verso), tra cui anche una versione popolare trascritta da Kodály nella zona di Nagyszalonta. Il poeta-cantore, ovvero il soldato, evoca accanto a quello di Rákóczi anche i nomi di altri valorosi combattenti, per poi decantare il valore e le gesta dell'afflitto popolo magiaro. Sono qui rappresentate le versioni contenute in due importanti raccolte di "melodiari", sillogi di canti corali provenienti perlopiù da collegi riformati, fonti importanti per lo studio del repertorio popolare del periodo. Un esempio non privo di un certo valore storico oltre che musicale è la raccolta degli *Ötödfélszáz Énekek* di Ádám Pálóczi Horváth, contenente 450 canti monodici di argomento sacro e profano fra cui anche numerosi canti *kuruc*. Come fa giustamente notare il musicologo Bencze Szabolcsi, è probabile che Horváth abbia udito molte di queste melodie direttamente dalla voce del popolo o della nobiltà magiara,²² ed è perciò plausibile la teoria secondo cui il canto *kuruc* sia in grado di offrire, nonostante le modifiche o gli stravolgimenti dovuti alla trasmissione orale, una sintesi rappresentativa del repertorio settecentesco. Un nuovo stile musicale nazional-popolare viene qui preannunciato: i "melodiari" mostrano proprio come la canzone ungherese tradizionale abbia ormai raggiunto una sua autonomia formale che tanto deve ai modelli occidentali. Il *melos* antico concepito nello spirito del canto omofonico, pentatonale e modale è oramai un lontano ricordo, una nuova forma di *magyar dal* [canzone ungherese] sta per fiorire. Tale paradigma si trasformerà ben presto in uno stile vero e proprio, in grado di lasciare tracce significative nella produzione musicale di diversi compositori della prima scuola viennese (Haydn, Mozart, Beethoven) e della successiva stagione romantica (Liszt, Brahms).

La mappa musicale dell'Ungheria tra il 1720 e il 1820 evidenzia dunque alcuni radicali cambiamenti. Rileviamo infatti come nella gran parte delle residenze nobiliari magiare (presso i vari Esterházy, Batthyány, Erdődy, Széchenyi ecc.) siano impiegati musicisti di scuola austro-tedesca (Joseph e Michael Haydn, Zivlhoffer,

²² Cfr. BENCZE SZABOLCSI, *Op. cit.*, (IV The Seventeenth Century. Virginal Literature and Church Music).

Werner, Dorfmeister, Krommer, Albrechtsberger, Dittersdorf, Czibulka, Zimmermann, Druschetzky ecc.), compositori, didatti e virtuosi unanimemente impegnati nel servire la causa nazionale ungherese, nonostante la loro origine straniera. In linea con il diffuso sentimento di fede nel progresso e in ossequio ad un ideale per cui anche la cultura e l'arte devono essere al servizio della patria, l'Ungheria si prepara a entrare nella primavera dei popoli europei anche grazie all'operato di quei musicisti che portarono lo "stile magiaro" fuori dai confini geografici della provincia imperiale. Tutto questo si tradusse sul piano musicale nella nascita di un genere destinato a legarsi indissolubilmente all'immagine della musica ungherese all'estero: il *verbunkos*.

Nato come musica d'uso nelle cerimonie di reclutamento (dal ted. Werbung=ingaggio), il *verbunkos* fece la sua comparsa attorno al 1760, primariamente per la mera necessità pratica di arruolare forze necessarie all'esercito stanziato dell'Impero, esaltazione demagogica e nazionalista della "bellezza della vita del soldato".²³ Le fonti sono eterogenee e non ancora del tutto note: esse riportano da un lato all'antica tradizione popolare ungherese delle musiche da ballo (es. la 'danza degli aiducchi', la 'danza delle spade' ecc.), dall'altro includono elementi balcanici, slavi e tartari giunti ai magiari per intermediazione degli zingari, come anche elementi italiani e viennesi mediati dai musicisti borghesi di cultura tedesca. Abbiamo già fatto cenno alla 'magiarità' rievocata da taluni lavori di compositori austro-tedeschi come Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Brahms.²⁴ Si tratta a tutti gli effetti della stilizzazione di mere suggestioni ritmico-melodiche, perfettamente integrate nel linguaggio compositivo di ciascuno di quei musicisti, e tuttavia riconducibili ad alcune caratteristiche esteriori fondanti l'autentico stile *verbunkos*, che sono le seguenti:

1. *Ritmica tetica*: contrapposta alla maniera anacrusica dell'Europa occidentale.

L'inizio della frase è fortemente accentato, più spesso su suoni brevi cui

²³ Cfr. PAOLO SANTARCANGELI, *Op. cit.*, pag. 29.

²⁴ Vedi per es. l'episodio zingaresco dal *Concerto il la maggiore* per violino di Mozart (1775), il *Rondò all'ungarese* di Haydn (1795), il movimento conclusivo della *Terza Sinfonia* di Beethoven (1804), le *Danze ungheresi* di Brahms ecc.

seguono suoni lunghi, deboli e smorzati. Rispetto all'affine "ritmo lombardo", diffuso in altri repertori popolari (i *negro-songs* inglesi o le danze scozzesi del tipo *strathspey*), il ritmo magiaro è più deciso e scalpitante, 'alla ussara', e costituisce la spina dorsale della musica ungherese. Questo elemento trae origine dal fatto che la lingua ungherese presenta accento espiratorio fisso sulla prima sillaba.

2. *Schema cadenzale detto bokázó*: l'assetto ritmico tipico delle sezioni cadenzali si associa a un passo di danza frenetico e scalpitante, come chi appunto pesta al suolo coi talloni in velocità. Questo elemento rimanda alla danza medievale del tipo *cambiata*.
3. *Scala zigana o ungherese*: l'impianto armonico è di tipo tonale con opposizione maggiore/minore. Tuttavia si fa un uso frequente di moduli scalari che creano intervalli di seconda aumentata, dal colore orientaleggiante e tradizionalmente associati alla musica degli zingari.
4. *Diminuzione e ornamentazione*: nella variazione melodica si fa largo uso di diminuzioni (terzine e altri gruppi irregolari in suddivisioni veloci) e ornamenti languidi o mordaci (gruppetti, trilli, mordenti ecc.).
5. *Alternanza lento/veloce*: è paradigmatico il susseguirsi di sezioni introduttive patetiche e liriche di tipo *lassú* [lento], e sezioni di tipo *friss* [fresco, ovvero veloce], in cui il ritmo si fa coinvolgente e spesso viene spinto parossisticamente ai limiti dell'eseguibilità. Tali movimenti veloci dal ritmo 'irresistibile' e 'accattivante' erano inizialmente concepiti per persuadere i giovani ad arruolarsi come soldati.

La tradizione del *verbunkos* si sviluppò dapprima per merito delle orchestre zingane e delle loro peculiari qualità esecutivo-interpretative. Riportiamo in relazione a questo argomento la buona sintesi offerta dal DEUMM:²⁵

Si può provare con certezza l'esistenza in Ungheria di tribù di zingari fin dal Seicento, Essi, coi loro ornamenti sontuosi, con la loro predominanza di *rubato* e *glissando*, avevano lasciato un'impronta nello spirito ungherese. In questo loro modo di eseguire, diciamo così, "all'asiatica" sta la loro originalità, mentre quasi tutta la materia dei loro programmi è fornita dalla variopinta musica "leggera" locale. Mentre gli zingari dei villaggi eseguivano quasi esclusivamente musica contadina, quelli al servizio di signori cittadini o provinciali hanno assimilato la cosiddetta musica borghese. E quest'ultima proprio perché ungherese (e spesso di origine anonima), non mancava di una certa originalità nella duttilità delle melodie e del ritmo. L'armonizzazione e la struttura formale seguivano rozzi moduli generali (per il 99% in tonalità maggiore e minore). Anche la falsa precedenza che gli strumenti gravi concedono al solista che dirige (*primás*) seguendolo con ritardo, può essere considerata una caratteristica dell'accompagnamento zingaresco a più voci. Le cadenze del *cimbalom* e del clarinetto costituiscono un contributo importante al timbro degli archi che formano il complesso.

I complessi zigani deliziavano peraltro le orecchie della piccola nobiltà provinciale, che si compiaceva nell'ascoltare lunghe melodie "senza parole" (cosiddette *hallgatónóták*) e più tardi le accattivanti "danze da osteria" (cosiddette *csárdás*), nella sontuosa e orientaleggiante ornamentazione *alla zingaresca*, incline alle lunghe parafrasi e alle variazioni estemporanee. Non va dimenticata l'inimitabile versatilità e l'alto grado di virtuosismo raggiunto dai musicisti zigani, non a caso chiamati da Nógrád ad accompagnare gli spettacoli della prima compagnia teatrale ungherese a Pest-Buda nel 1790, e successivamente impiegati frequentemente nella capitale per spettacoli dello stesso tipo. A loro si deve dunque la popolarizzazione del nuovo stile nei piccoli villaggi e nelle grandi città ungheresi, come anche nelle metropoli occidentali. A partire dal 1800 acquistarono crescente popolarità i nomi di alcuni *primás* [solisti a capo dei complessi zigani] quali János Bihari (1764-1827), János Lavotta (1764-1820) e Antal Csermák (1774-1822), rappresentanti di una scuola violinistica connotata da un alto grado di virtuosismo, capacità improvvisativa, *verve* esecutiva in grado di rapire vasti uditori e diffondere al contempo un nuovo (seppur

contaminato) stile musicale nazionale.²⁶ Un esempio di tale *maniera* è offerto dall'estratto seguente, trascrizione di una danza di Marosszék²⁷ eseguita da un violinista transilvano:



Stilemi di tipo *verbunkos* e *csárdás* si fusero ad elementi stranieri, il cui flusso ininterrotto era testimoniato dalle numerose repliche di opere italiane e francesi sui palcoscenici dei più grandi teatri ungheresi nella prima metà dell'Ottocento. Ne derivò il linguaggio 'ibrido' in cui si esprime l'opera nazionale ungherese, indissolubilmente legata al nome di Ferenc Erkel (1810-1893).

La contaminazione si riflesse nel melodramma magiaro a tal punto che stile *verbunkos* e stile belcantistico italiano trovarono una loro specifica collocazione drammaturgica. A scene drammatiche di grandi proporzioni (concertati vocali e inserti strumentali o coreutici) corrispondeva lo stile dell'opera italiana e tedesca (Rossini, Bellini, Mozart), mentre ai momenti lirico-elegiaci, ai monologhi d'amore dei protagonisti o ancora alle arie di battaglia o patetiche corrispondeva una musica

²⁶ Una inveterata tradizione storiografica volle a lungo identificare la musica nazionale ungherese con quella degli zingari. Scritti come quello di Ferenc Liszt *Des bohémiens et de leur musique an Hongrie*, redatto a Parigi nel 1859 e pubblicato da Breitkopf & Härtel a Lipsia nel 1881, favorirono tale fraintendimento. Nel *pamphlet*, oggetto di critica e di smentita da parte dello stesso Bartók nel secolo successivo, Liszt deriva le sue argomentazioni da una caratterizzazione generica e superficiale del folclore magiaro in senso 'popolaresco', come è largamente verificabile dal proliferare, nella seconda metà dell'Ottocento, di operine parlate, danzate e cantate chiamate *népszínművek* [opere drammatiche popolari].

²⁷ Ricordiamo le più celebri *Marosszéki táncok* nelle due versioni per pianoforte e per orchestra composte da Kodály nel 1930, rielaborazione strumentale di alcuni motivi di danza raccolti dal compositore nelle sue incursioni tra i *székely* di Transilvania.

composta in stile *verbunkos*, non esente tuttavia da richiami e rimembranze dello stile melodico belcantistico 'all'italiana'. Tale dualismo è ben rappresentato nelle opere di Erkel, e dovette essere interpretato dal pubblico non come conseguenza della mancanza di un autentico stile operistico nazionale, ma al contrario come trionfo dell'originalità magiara e conferma della sua entrata a pieno titolo nell'alveo delle grandi tradizioni liriche europee. Ecco un intermezzo strumentale in languido stile *verbunkos* tratto dal terzo atto di *Bánk Bán*,²⁸ l'opera più nota di Erkel:



O ancora l'incipit dell'aria di Melinda *Álmodj szeliden édesdeden, angyalom te!* [Sogna beato nel sonno dell'innocenza, angelo mio!]²⁹:

²⁸ Rappresentata per la prima volta al *Pesti Nemzeti Magyar Színház* nel 1861, l'opera è considerata il capolavoro di Erkel e della storia del melodramma ungherese. Il libretto è un adattamento del compositore e librettista Béni Egressy (1814-1851) dell'omonimo dramma di József Katona (1791-1830) del 1814, considerato la *pièce* più rappresentativa del teatro romantico magiara. Il soggetto è attinto alla storia medievale ungherese. "Si tratta dell'assassinio della regina d'Ungheria d'Andechs di Merania, madre della futura santa Elisabetta d'Ungheria, avvenuto nel 1213 nel corso di una rivolta dei nobili ungheresi [capeggiata dal bano Bánk, *nda*] contro i cortigiani stranieri che, approfittando dell'assenza del re Andrea II, [...] saccheggiarono il paese. Tornato in patria, invece di vendicarsi dell'uccisione della moglie il re, avendo riconosciute legittime le rivendicazioni che avevano spinto alla rivolta, emise nel 1222 la Bolla d'oro, la "Magna Charta" dei diritti e dei doveri del sovrano e dei nobili, testo che sarà alla base della legislazione ungherese sino all'Ottocento". Per una trattazione approfondita delle fonti e della genesi del testo vedi: MELINDA MIHÁLY e PÉTER SÁRKÖZY: *L'alba della nazione. La poesia ungherese tra Classicismo e Romanticismo*, in: BRUNO VENTAVOLI, *Op. cit.*, pag. 237 segg.

²⁹ Traduzione mia.

Con la forza drammatica di personaggi quali *Bánk Bán*, *Dózsa György* o *Hunyady László*, Erkel può essere affiancato ai grandi compositori del risveglio patriottico negli anni attorno al 1848: Verdi in Italia, Glinka, Moniuszko e Smetana nei paesi dell'Europa centro-orientale. La sua musica, pur nutrendosi di influssi derivanti da modelli stranieri e pur facendo proprio un codice stilistico nato dalla sovrapposizione di elementi non sempre autoctoni, è viva e apprezzata ancor oggi dal popolo ungherese come lo è l'opera di Verdi in Italia. Essa è testimonianza commossa e partecipata delle tribolate vicissitudini storiche che hanno portato il popolo magiaro a sottrarsi al giogo straniero, emblema del potere della musica e dell'arte nella creazione di una coscienza nazionale.

4. La nuova musica (popolare) ungherese

Nel 1931, tra le pagine di *Új idők* [Tempi nuovi], viene pubblicato un articolo di Bartók dal titolo *L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna*. Il compositore si prefigge di tracciare un percorso attraverso cui rinnovare la musica dei tempi moderni (della quale si sente rappresentante assieme all'amico Kodály, László Lajtha ed Ernő Dohnányi), basandosi sull'assimilazione del linguaggio autentico dei villaggi ungheresi. Diverse sono le strategie che il compositore può adottare in questo senso:

Anzitutto su può usare la melodia contadina senza portarle alcuna modifica oppure variandola lievemente, limitandosi ad aggiungere un accompagnamento o secondo l'occasione, includendola fra un preludio e un postludio. Questo procedimento ha senza dubbio qualche analogia con il metodo impiegato da Bach nella elaborazione dei corali.³⁰

Rispetto al già citato sostrato modale su cui si basa gran parte delle melodie contadine, Bartók si spinge ad ipotizzare le interessanti possibilità che ne derivano sul piano armonico:

[...] Nelle melodie primitive, poi, non si trova richiamo alcuno a una concatenazione stereotipa di triadi. Questo fatto negativo, non significa altro che la mancanza di certi vincoli, e perciò, una grande libertà di movimento per chi, naturalmente, sappia muoversi. Essa permette così di far vivere le melodie nei modi più diversi, ricorrendo anche agli accordi delle tonalità più lontane. Oserei quasi affermare che il presentarsi della cosiddetta politonalità nella musica ungherese e in quella di Stravinskij, possa essere spiegato, almeno in parte, con questa possibilità offerta dalle melodie primitive. Ma la musica contadina dell'Europa orientale, cela in sé anche altre possibilità: le sue peculiarità melodiche hanno senz'altro condotto a nuove concezioni armoniche. Per esempio il fatto che la settima sia stata promossa al rango di consonanza, da noi risale addirittura al fatto che nelle nostre melodie popolari pentatoniche la settima figura come un intervallo dello stesso valore della quinta e della terza (nella nota melodia *Hanno ammazzato un giovane per i suoi sessanta fiorini*, per esempio, la nota più alta delle quattro che cadono sulla parola *Dunába* [nel Danubio, *nda*], è una settima di questo genere). Nulla perciò era più ovvio e naturale che ammettere nella simultaneità verticale ciò che eravamo abituati a sentire e concepire nella successione melodica.³¹

Osserviamo, a dimostrazione di quanto appena riportato, la seguente armonizzazione di un canto popolare molto noto, *Erdő, erdő de magos a teteje*³² [O foresta dalle alte

³⁰ BÉLA BARTÓK, *Op. cit.*, pag. 103.

³¹ *Ibid.*, pag. 104-105.

³² Bartók aggiunge a questo numero, concepito come esercizio al pari di tutti gli altri numeri della serie, una nota in cui specifica le possibilità esecutive. La linea vocale può essere cantata dall'esecutore mentre si accompagna, assegnata a un secondo pianoforte e raddoppiata in ottava in un'esecuzione a due strumenti, o ancora affidata a un violino che ne suoni il primo verso all'ottava centrale e il secondo all'ottava superiore. Tanto, a dimostrazione del valore *pedagogico* del canto popolare nell'estetica bartókkiana.

cime],³³ inserita nel quinto libro di *Mikrokosmos*, il metodo per pianoforte composto da Bartók tra il 1926 e il 1939:

Ben ritmato

Er-dó, er-dó de ma-gos a

*127 mp

te-te - je, Jaj de ré-gen le-hul-lott a le-ve - le,

Jaj de ré-gen le-hul-lott a le-ve - le, Ár-va ma-dár pár-ját ke-re-

cresc.

-si ben - ne.

rallent.

f p

a tempo

Bu-za kö-ze száll a da-los pa-csír - ta, Mert o - da - fönt

f

a sze-me-it ki-sír - ta; Bu-za - vi-rág, bu-za-ka-lász
 ár - nyá - ban Rá-gon-dolt a ré - gi el - ső pár-já - ra.
pochiss. allarg.

*Erdő, erdő de magos a teteje. / Jaj, de régen lehullott a levele. / Jaj, de régen lehullott a levele, /
 Árva madár párját keresi benne. / Búza közé szállt a dalos pacsirta, / Mert odafenn a szemeit
 kisírta. / Búzavirág, búzagalász árnyában / Rágondol a régi, első párjára.*

La linea melodica è costruita sui suoni dell'esacordo misolidio re/mi/fa diesis/sol/la/si, presenta profilo discendente e cadenza tetica, tutti elementi ricorrenti, come abbiamo già avuto modo di osservare, nel repertorio popolare magiaro. Interessante è qui l'integrazione di tali elementi nel linguaggio compositivo dell'autore, come abbiamo modo di riscontrare nell'accompagnamento pianistico. L'impianto modale confluisce in un percorso armonico, che diremmo oramai solo vagamente tonale, basato su una successione di accordi di settima. Tale intervallo viene trattato poi come 'consonanza', in quanto ne viene puntualmente elusa la risoluzione. I rapporti tensivi vengono dati dunque dai singoli intervalli eccedenti e diminuiti generati dalla concatenazione accordale, non più dalla successione di consuete funzioni armoniche. Tanto, a dimostrazione dell'assoluta coerenza tra

l'assunto teorico alla base delle ricerche 'etnomusicali' e la produzione 'colta' del compositore.

Rappresentante dunque di un linguaggio la cui chiave interpretativa rimase oscura ai più, in particolare a chi non conosceva l'ungherese e il retroterra storico-culturale che abbiamo abbozzato, Bartók intendeva indicare ai compositori ungheresi della sua generazione una possibile, nuova via da percorrere. L'assimilazione passa attraverso l'analisi approfondita dell'idioma popolare, di cui l'amico Kodály sembra essere uno dei pochi, autentici conoscitori:

Infine, nelle opere di un compositore, l'influsso della musica contadina può manifestarsi anche in un'ultima maniera. Può darsi infatti che il musicista non voglia elaborare melodie popolari o farne delle imitazioni, bensì intenda e riesca a dare alla sua musica la stessa atmosfera che distingue la musica contadina. In questo caso si può dire che il compositore si è impadronito del linguaggio musicale impiegato dai contadini e che lo domina con la stessa disinvoltura e perfezione con cui un poeta usa la lingua madre. Vale a dire insomma che il modulo espressivo della musica contadina è divenuto il suo linguaggio. Gli esempi più belli della musica ungherese di un siffatto modo di intendere la musica, sono offerti dalle opere di Kodály, e basterà qui citare lo *Psalmus hungaricus*. Simili composizioni non sarebbero mai nate senza la musica contadina ungherese (ma anche senza Kodály!).³⁴

Kodály³⁵ fu compositore e didatta di grande valore, ma la sua figura era destinata, paradossalmente, ad essere oscurata da quella del suo più grande estimatore. La comunione d'intenti e l'affinità umana, musicale e spirituale fanno dei due musicisti e della loro impresa un caso unico e irripetibile nella storia della musica occidentale. Nel caso specifico di Kodály la missione etnomusicologica e le sue ripercussioni sul piano formale rientrano in una riflessione più ampia, dai risvolti perfino sociologici.³⁶

³⁴ *Ibid.*, pag. 108.

³⁵ Vedi anche: MASSIMO MILA, *Zoltán Kodály, l'ultimo «Phonascus»*, in: RSU – Rivista di Studi Ungheresi, 1-1986, Carucci Editore, Roma.

³⁶ Per Kodály l'educazione musicale ha un ruolo centrale, non più trascurabile, nella formazione dell'individuo. Tale educazione passa innanzi tutto attraverso la formazione dell'orecchio. Il corpus di esercizi e solfeggi ideati dal compositore, destinati ai primi anni di apprendimento e spesso modellati su filastrocche e canti popolari magiari, fa parte da tempo del repertorio didattico di diversi paesi europei.

Non ci soffermiamo qui, per ovvie ragioni, sul metodo Kodály, sulla sua validità e sulle sue modalità applicative. Più interessante ai fini della nostra analisi è invece la possibilità di leggere nella musica di Kodály, pur nella diversità degli esiti formali, lo stesso sentimento autenticamente 'popolare' (e come abbiamo cercato di mostrare mai banalmente 'popolareggiante' o 'popolaresco'!) che anima la musica di Bartók. Per far questo ci riferiamo a una tra le sue più interessanti composizioni, sintesi felice tra linguaggio personale ed espressione nazionale: *Háry János* (1926).

Scritta nello spirito del *Singspiel*, l'opera è caratterizzata dalla prevalenza delle parti recitate e strumentali su quelle prettamente drammatiche. La vicenda è tratta dall'epica popolare ungherese: Háry János rappresenta una sorta di Peer Gynt o Martin Fierro magiaro, espressione schietta dell'anima contadina ungherese. L'autore del poema sul quale è imperniata è János Garay (1889-1945), che aveva conosciuto personalmente Háry János e ne aveva potuto ascoltare le memorie di veterano delle guerre napoleoniche. *Miles gloriosus*, sbruffone ma simpatico, János ha vissuto le vicende di quelle battaglie, racconta di esserne stato addirittura protagonista e di aver conosciuto personalmente Napoleone, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria, l'imperatore e la loro figlia Maria Luisa. Örzse, fidanzata di János, canta come lui melodie ungheresi:

Andante poco rubato
Háry

Ti-szán in-nen, Du-nán túl, túl a Ti szán,
van egy csí-kós nyá-jas-túl.

Tiszán innen, Dunántúl, túl a Tiszán van egy csikós nyájastúl. Kis pej lova ki van kötve szűr kötéllel, pokróc nélkül, gazdástúl. Tiszán innen, Dunántúl, túl a Tiszán van egy gulyás nyájastúl. Legelteti a

guláját, oda várja a babáját gyepágyra. Tiszán innen, Dunántúl, túl a Tiszán van egy juhász nyájastúl. Ott főzik a jó paprikást, meg is eszik kis vellával, fakanállal, bográcsbúl. Tiszán innen, Dunántúl, túl a Tiszán kicsi kunyhó nyárfástúl. Mindig azon jár az eszem, oda vágyk az én szivem párostúl.

Il motivo ritmico-melodico di questa canzone popolare ritorna ciclicamente, spesso variato, nel corso di una partitura ricca di citazioni colte e pezzi in autentico e fiero stile *verbunkos* come il celebre *Közjáték* [Intermezzo], l'episodio *Cigányzene* [Musica zingara] e il militare *Toborzó* [Musica di reclutamento]. A livello formale valgono in gran parte le stesse considerazioni fatte a proposito del precedente esempio bartókkiano, con la differenza che qui il colore 'modale' della linea di canto viene più visibilmente assecondato nell'accompagnamento, essendo la concatenazione accordale meno ricercata e più schiettamente popolare.

Unica incursione nel mondo dell'opera fu invece per Bartók *A kékszakállú herceg vára* [Il castello del Principe Barbablù], partitura di tutt'altro tenore, cupa e affascinante, suggello dell'incontro del Nostro con le correnti del Simbolismo e del primo Espressionismo ungherese. Nel 1910 Béla Balázs,³⁷ scrittore e poeta noto fuori delle storie letterarie ungheresi come teorico del cinema, sottopose all'attenzione di Bartók e Kodály un suo breve dramma ispirato al fiabesco personaggio di Barbablù. 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. La commissione giudicò «ineseguibile» la partitura, criticandone inoltre la «fragile articolazione drammatica e il linguaggio musicale». Dal canto suo Balázs pubblicò nel 1912 il suo dramma insieme ad altri due atti (*La fata, Il sangue della santa Vergine*), intitolando il trittico *Misztériumok* [Misteri]. 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, alla testa del Teatro dell'Opera di Budapest. Questi era uomo estremamente aperto alle novità, e si adoperò per mettere in scena A

³⁷ Nell'elaborare il proprio dramma, Balázs tenne conto della *pièce* di Maeterlinck *Ariane et Barbe-Bleue*, messa in musica da Paul Dukas nel 1907, rivisitazione a sua volta della celebre fiaba che Perrault pubblicò nella raccolta *Histoires ou contes du temps passé* (1697).

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*. Per il compositore e per tutti gli artisti e intellettuali che partecipavano dei 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 Dohnányi divennero membri di un prestigioso comitato preposto alle attività musicali. 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.

L'azione,³⁸ piuttosto scarna ma dalla densa simbologia, è introdotta da un prologo recitato, in un contesto spazio-temporale volutamente indefinito, prima che il sipario si levi su una grande sala nel castello di Barbablù. Questi entra in scena insieme a Judit e inizia a dialogare con lei nell'oscurità quasi totale. Costei 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, simili a lacrime, la sgomentano. Altrettanto misteriose e sinistre le paiono le sette porte chiuse che danno sulla sala principale. 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

³⁸ Per un'analisi più approfondita cfr. MICHELE GIRARDI, *Un viaggio all'interno della coscienza. Pensieri sul Kékszakállú Herceg Vára*, in: *Il castello del Principe Barbablù di Bartók e Erwartung di Schönberg*, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice 1995.

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. 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. 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.

L'impianto del dramma di Balázs si rivelò perfettamente congeniale alla natura dell'atto unico pensato da Bartók. L'apertura delle sette porte fornì al compositore 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. 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. Questo arco trova piena rispondenza nell'uso di una specifica tonalità, intrecciata con elementi modali, per ciascun episodio, nonché nella studiata varietà dei colori orchestrali. Manca inoltre lo sviluppo delle idee tematiche, sovente ottenute per semplice derivazione. Prevale l'uniforme tetrametro trocaico che dà vita, piuttosto che a veri e propri temi

conduttori', a 'motti' musicali plasmati sugli accenti tonici del testo ungherese. Guardiamo il seguente esempio, la scena dell'apertura della quinta porta, in cui spicca il contrasto stridente fra il canto spiegato e fortissimo di Barbablù e la nenia inespressiva di Judit, attonita dinanzi alla lugubre magnificenza del regno:

The musical score is divided into several systems. The first system shows Judit's vocal line starting with 'Elnakulva a szeme elé tartja a kezét' and 'poco allarg. - Meno largo'. The piano accompaniment is marked 'Larghissimo' and 'ff' (Tutti ed Organo pleno). The second system features Barbablù's vocal line with lyrics 'bi - ro - dal - mam, Mesz - sze né - ző szép kö - nyök - lóm. Ugy - e hogy szép nagy, nagy or - szág?' and piano accompaniment marked 'sempre grave' and 'molto cresc.'. The third system shows Judit's vocal line with lyrics 'Szép és nagy a te or - szá - god.' and piano accompaniment marked 'Larghissimo' and 'breve'. The final system shows Barbablù's vocal line with lyrics 'Se - lyem - ré - tek, bár - sony - er - dők, Hossz - szü e - cüst' and piano accompaniment marked 'Meno largo' and 'molto'.

Alla concatenazione di accordi maggiori nel tutti orchestrale risponde il canto modale e "quasi parlando" di Barbablù, adagiato su un luminoso pedale di do maggiore dell'organo, mentre Judit non può fare altro che pronunciare a fil di voce e "senza espressione" una sorta di lamento pentatonale discendente sul doppio tetrametro «Szép és nagy a te országod» [Bello e grande è il tuo regno]. L'inciso musicale corrispondente si configura come una sorta di 'motto', analogamente a quello intonato

sul nome del protagonista «*Kékszakállú*», tetrametro semplice che ricorre ciclicamente nella partitura:



The image shows a musical score for the opera *Judit*. The top system is for the vocal line, marked *p dolce*. The lyrics are "Me-gyek, me-gyek, Kék-sza kál-lú." The bottom system is for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Questo modo di procedere, per 'elaborazione continua' di microcellule ritmico-melodiche che assecondano la prosodia della parola, rivela la fede di Bartók nel potere mimetico della musica in rapporto al testo, con la conseguente caratterizzazione musicale di ogni singolo dettaglio. Testo e musica sono nel dramma veicolo dell'interiorità, dove l'esteriorizzazione del sentimento e il riconoscimento della solitudine come male del vivere contemporaneo si mescolano alla tensione erotica e a paure ancestrali.

5. Conclusioni

Nelle pagine precedenti abbiamo ripercorso i principali indirizzi della musica ungherese, dalle origini fino alla grande stagione primonovecentesca, focalizzando in particolare l'attenzione sul significato e sulla portata storica delle ricerche etnomusicologiche di Bartók e Kodály. Si è cercato altresì di mettere in luce le profonde e significative interrelazioni tra musica popolare e musica colta nella fattispecie storico-culturale magiara, originalissima sintesi di due tendenze per lo più opposte nelle tradizioni musicali europee. Il caso ungherese si pone da sempre agli studiosi occidentali nella sua affascinante singolarità, e rimane tuttavia poco comprensibile se si prescinde dagli influssi, tutt'altro che marginali, che la lingua ha costantemente esercitato sulla formazione del *népdal*, il canto popolare magiara. Generi, forme e stili poetici e musicali nascono e si affermano in Ungheria come

risultante di tale processo osmotico, forgiato sulla 'diversità' e 'unicità' della lingua magiara, vessillo dell'identità degli ungheresi sin dal loro stanziamento nel cuore dell'Europa. L'exkursus storico ci ha mostrato come parola e suono, linguaggio verbale e linguaggio musicale, o ancora poesia e canto, hanno determinato vicendevolmente la loro articolazione e i loro esiti formali, sovrapponendosi spesso le loro rispettive tradizioni storiografiche. Ma il caso ungherese pone un'altra singolare difficoltà concettuale, prima ancora di quella linguistica, al lettore/ascoltatore europeo. Questi è abituato a considerare musica e poesia popolari come un prodotto *semplice e immediato* dello spirito, di facile penetrazione, invece che come manifestazione *intatta e archetipica* della sensibilità di un popolo, scevra da sovrastrutture culturali. Al contrario prova in genere un ingiustificato timore reverenziale dinanzi al repertorio cosiddetto *colto*, considerato accessibile solo agli addetti ai lavori perché frutto di un'eccessiva ricercatezza intellettuale o di una spiritualità superiore, una sorta di esercizio dell'ingegno riservato a pochi eletti. Il caso dell'Ungheria sembra abbattere tale demarcazione di genere, invertendo totalmente una siffatta prospettiva. Sebbene, come abbiamo visto, si possa tracciare una linea di confine tra musica colta e musica popolare a partire dal tardo Barocco, e identificare nel repertorio *kuruc* un terreno ibrido in cui confluiscono ancora stilemi schiettamente popolari, ciò non compromette né la continuazione sul piano fattuale, né tantomeno la comprensione *a posteriori*, sul piano intellettuale, di quell'osmosi di idee e stimoli tra sfera colta e sfera popolare che ha determinato e definito l'idioma musicale magiara, con tutti gli opportuni distinguo evidenziati in questa sede. Tale intuizione era già ben presente ai due musicisti ungheresi cui dobbiamo la prima riabilitazione 'moderna' del canto popolare. L'elemento popolare acquista dunque nelle fatiche di Bartók e Kodály una sua prima, inconfutabile validazione estetica. Alle sorgenti di questo rinnovamento epocale del gusto e della sensibilità musicale in Europa, sgorga una comune temperie artistica, musicale e umana. Si tratta di una comunione d'intenti attraverso cui il genio è in grado di pervenire, animato da vibrante passione e spirito di ricerca, a una giustificazione *etica* dell'opera d'arte. Un

esempio non privo di valore morale è dunque quello di Bartók e Kodály, vissuti peraltro in un periodo fra i più torbidi della storia dell'umanità. Nel momento in cui repertorio popolare e repertorio colto si congiungono, pur restando ferma la diversità delle loro destinazioni d'uso e delle loro componenti strutturali, un nuovo ideale di 'fratellanza' sembra immediatamente concretizzarsi nel *fenomeno sonoro*. Volendo spingerci nella meno 'empirica' sfera della filosofia e della sociologia della musica, la rivalutazione della musica popolare e lo studio sistematico delle sue radici profonde, dei suoi riverberi sulle epoche successive, sembrano generare un messaggio di speranza: è possibile accomunare tutti gli uomini in un'unica grande famiglia, abbattendo ogni sorta di differenza. Umilmente desideroso di conoscere il germe autentico di tanta ricchezza, ritenendola modello insuperato di perfezione artistica ed essenzialità espressiva,³⁹ Bartók ci parla di quella semplicità perduta con la commozione di chi cerca riparo nell'arte – e qui diremo nell'arte del *suo* popolo – dalla barbarie dei tempi. Un messaggio di fede universale nella pace e nel rispetto fra gli esseri umani traspare ancor oggi dalle sue parole, monito imperituro di cui il nostro tempo sembra avere più che mai bisogno:

In questo momento, mentre quelle genti, per ordini superiori, si stanno reciprocamente massacrando come se non avessero avuto altro sogno che quello di sterminarsi tra di loro – cosa questa che sentiamo ormai ripetere da varie decine d'anni – sarà forse di attualità rilevare che nei contadini non vi è e non vi è mai stata traccia di feroce odio contro gli altri popoli. Essi vivono pacificamente gli uni accanto agli altri; ognuno parla la propria lingua, vive secondo le proprie tradizioni e trova naturale che il suo vicino, di altra nazionalità, faccia altrettanto. Prova decisiva di questo fatto è lo stesso specchio dell'animo popolare, cioè i testi dei canti popolari. In essi, quasi mai affiorano pensieri ostili ad altre nazionalità. E se talvolta affiorano versi che motteggiano gli stranieri, essi non hanno un significato diverso da quello dei canti con cui i contadini prendono in giro

³⁹ "Io sono convinto che ognuna delle nostre melodie popolari, popolari nel senso stretto della parola, sia un vero modello della più alta perfezione artistica. Nel campo delle forme semplici ritengo quelle melodie senz'altro dei capolavori, esattamente come nel campo delle forme complesse lo sono una fuga di Bach o una sonata di Mozart. Certo, è proprio per la loro concisione e la loro insolita maniera espressiva che difficilmente fanno effetto sulla media dei musicisti o dei musicofili. [...] Dunque, a parte ogni altra considerazione, si può senz'altro dire che la musica popolare insegna l'essenzialità dell'espressione e cioè in sostanza proprio quello che cercavamo, dopo la prolissa espansività dell'epoca romantica" (*Zenei Szemle*, 1928).

i propri difetti o quelli del loro parroco. Tra i contadini regna la pace, l'odio contro gli altri popoli è diffuso e alimentato solo tra i ceti superiori! (*Musical America*, 1943)

Bibliografia

BALASSA I. ET AL., *Magyar néprajz*, a cura del Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézete, vol. VI (*Népzene, Néptánc, Népi játék*), Akadémiai Kiadó, Budapest 1988-2002

BALASSA I., ORTUTAY G., *Ungarische Volkskunde* (mit einer Einleitung von Robert Wildhaber), Corvina Press, Budapest-München 1979-1982

BARTÓK B., *Scritti sulla musica popolare* (a cura di Diego Carpitella, prefazione di Zoltán Kodály), Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1955

BASSO A. (a cura di), *DEUMM - Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1999

BRANCA V. E GRACIOTTI S. (a cura di), *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*, Olschki, Firenze 1985

DI FRANCESCO A., *"Fra due pagani per una patria". Barocco moderato e scritture militanti nel '600 letterario ungherese*, in: VENTAVOLI B. (a cura di), *Storia della letteratura ungherese* (I vol.), Lindau, Torino 2002

DI FRANCESCO A., *Arte e Marte. L'Ungheria del '500 tra Riforma e occupazione turca*, in: VENTAVOLI B. (a cura di), *Storia della letteratura ungherese* (I vol.), Lindau, Torino 2002

GIRARDI M., *Un viaggio all'interno della coscienza. Pensieri sul Kékszakállú Herceg Vára*, in: Il castello del Principe Barbablù di Bartók e Erwartung di Schönberg, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice 1995

KODÁLY Z., *Magyarság a zenében*, Neumann kht., Budapest 2003

LENDVAI E., *The Workshop of Bartók and Kodály*, Editio Musica, Budapest 1983

MIHÁLY M. E SÁRKÖZY P., *La rivista "Nyugat" e la poesia moderna nella letteratura ungherese del primo '900*, in: VENTAVOLI B. (a cura di), *Storia della letteratura ungherese* (II vol.), Lindau, Torino 2002

MIHÁLY M. E SÁRKÖZY P.: *L'alba della nazione. La poesia ungherese tra Classicismo e Romanticismo*, in: VENTAVOLI B. (a cura di), *Storia della letteratura ungherese* (I vol.), Lindau, Torino 2002

MILA M., *Zoltán Kodály, l'ultimo «Phonascus»*, in: RSU – Rivista di Studi Ungheresi, 1-1986, Carucci Editore, Roma

SANTARCANGELI P., *Cenni sulla storia della musica ungherese (in particolare, popolare)*, in: *NRMI - Nuova Rivista Musicale Italiana*, XI / 1, gen.-mar. 1977, Rai-Eri Roma

SZABOLCSI B., *A concise history of hungarian music* (traduzione dall'ungherese di Sára Karig e Fred Macnicol, con un capitolo sulla musica contemporanea di György Kroó), Corvina Press, Budapest 1955-1974

SZEGEDY MASZÁK M., *Bartók and literature*, in: *Hungarian Studies* 15/2 (2001) Akadémiai Kiadó, Budapest

Sitografia

mek.oszk.hu
operamanager.com
aikem.it

Fonti musicali

BARTÓK B., *A Kékszakállú Herceg Vára* op. 11, opera in un atto su testo di Béla Balázs (Deutsche Fassung von Wilhelm Ziegler, Revision 1963 von Füssl/Wagner), Boosey & Hawkes

BARTÓK B., *Mikrokosmos*, pezzi progressivi per pianoforte, vol. 5, Boosey & Hawkes

KODÁLY Z., *Háry János (Kalandozásai Nagyabonytól a Burgváráig)* op. 15 (testo di Béla Paulini e Zsolt Harsányi, traduzione tedesca di R. S. Hoffmann), spartito per canto e pianoforte, Universal Edition

SZABOLCSI B., *A concise history of hungarian music* (traduzione dall'ungherese di Sára Karig e Fred Macnicol, con un capitolo sulla musica contemporanea di György Kroó), Corvina Press, Budapest 1955-1974