

GLI STUDI SULLA MUSICA POPOLARE

Elemento aggiuntivo a *Le scuole nazionali*

LA NASCITA DELL'ETNOMUSICOLOGIA

Gli studi sistematici sulla musica popolare, fondati su ricerche eseguite con un metodo dal taglio scientifico da esperti sul campo, cominciano intorno alla fine del XIX secolo sull'onda del nazionalismo romantico. Inizialmente i ricercatori non sono musicisti di professione, ma principalmente filologi, antropologi, linguisti o psicologi. Questi inglobano la musica e le danze all'interno delle ricerche sugli elementi tradizionali dei popoli di vari paesi (leggende, riti, superstizioni, proverbi), in base ai risvolti sociali e ai significati condivisi in una comunità.

In terra inglese lo scrittore e antiquario William Thoms (1803-1885) nel 1846 conia il termine **folklore** (da *folk*, popolo e *lore*, tradizione) per indicare un dato **repertorio tradizionale di trasmissione orale** appartenente a collettività rurali o a contesti preindustriali, e più precisamente per descrivere «tradizioni, costumi e superstizioni delle classi non istruite». Successivamente, sul finire dell'Ottocento e soprattutto in Gran Bretagna e in Germania, i campi di ricerca sul folklore si declinano in base alle specificità da attenzionare, e per quanto concerne la musica si viene a delineare un ramo della musicologia detto **musicologia comparata**, che indaga, studia, analizza e classifica i repertori popolari, o delle musiche non scritte come quelle delle comunità primitive, confrontandoli tra loro. Questo nuovo campo di studi pone le basi per la formazione di una **vera e propria disciplina specifica** e **con sviluppo autonomo** rispetto alla musicologia generale, che occupandosi dei fenomeni musicali dei diversi popoli, negli anni '50 del Novecento prenderà il nome di **etnomusicologia** (dal greco *éthnos*, popolo).

Tra i pionieri degli studi sulla musica popolare britannica si ricordano i londinesi **Cecil James Sharp** (1859-1924) e **Maud Karpeles** (1885-1976). Entrambi convogliano le proprie ricerche sulle canzoni e le danze tradizionali del loro paese e nel 1910 la Karpeles insieme alla sorella Helen fonda il *Folk*

Dance Club, una società di amatori che si occupa anche di impartire lezioni sulle diverse tipologie di *Morris dance* e *Country dance*.

Nell'ambito delle ricerche di fine Ottocento, il saggio *On the Musical Scale of Various Nations* (Sulla scala musicale nelle varie nazioni), pubblicato nel 1885 dal filologo e matematico inglese **Alexander John Ellis** (1814-1890), è considerato un documento fondante dell'etnomusicologia, poiché introduce l'idea dell'inesistenza di un'unica scala musicale e fornisce i primi strumenti operativi per lo studio delle musiche non occidentali e fuori dal campo di natura colta.

Gli interessi quindi si estendono ben oltre il folklore delle popolazioni europee, per dirigersi anche in altri ambiti della musica di trasmissione orale, in direzione del primitivismo e dell'orientalismo. Nel 1893 lo studioso austriaco di psicologia musicale **Richard Wallaschek** (1860-1917) pubblica a Londra *Primitive music: an inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races* (Musica primitiva: un'indagine sull'origine e lo sviluppo della musica, dei canti, degli strumenti, delle danze e delle pantomime delle razze selvagge). Finalizzato a dimostrare l'origine cinetica della musica, ossia la sua derivazione dal ritmo della danza, questo volume indaga i fenomeni musicali di diversi continenti e può essere considerato come la prima presentazione comparativa della musica tribale.

Quindi gli ambiti di ricerca si allargano anche a popolazioni molto lontane dall'Europa, come quelle dell'Africa, dell'Asia e del Nord America. In Germa-

nia il filosofo **Carl Stumpf** (1848-1936, Fig. 2 a p. 3, a sinistra), iniziatore della Scuola di Berlino per la psicologia sperimentale, crea le condizioni per la **ricerca etnologica degli aspetti psicologici inerenti alla musica extraeuropea**.



Fig. 1 – Thomas Edison con la prima versione del fonografo da lui inventato nel 1877. Fotografia di Levin Corbin Handy (1878), New York, Library of Congress.

Stumpf nel 1885 trascrive i canti degli indigeni di Bella Coola (Canada) in visita a Berlino, e nel 1900 è tra i primi a effettuare registrazioni con il **fonografo a cilindri di cera di Thomas Edison** (Fig. 1, vedere il Capitolo secondo, *La Belle Époque*, p. 101), incidendo alcune esibizioni dell'orchestra reale del Siam. Queste vanno a costituire il primo nucleo dei materiali del *Berliner Phonogramm-Archiv*, istituito nel 1902 da Stumpf all'interno dell'Università di Berlino e destinato a essere uno dei più importanti archivi sonori di musiche etniche, registrate in ogni parte del mondo.

Con la creazione dell'archivio la Scuola di Berlino diviene il primo centro operativo per gli studi di musicologia comparata e comprende un gruppo di ricercatori, tra cui lo stesso Stumpf e i suoi allievi **Otto Abraham** (1872-1926), **Erich Moritz von Hornbostel** (1877-1935) e **Curt Sachs** (1881-1959, Fig. 2 a destra). Gli ultimi due sono anche fondatori dell'**organologia moderna** (dal greco *órganon*, strumento), scienza che studia e classifica gli strumenti musicali. Sachs inoltre si distingue per essere tra i primi a occuparsi delle **danze tradizionali ed etniche** delle diverse popolazioni mondiali **con taglio storico, antropologico e comparativo**. Fortemente convinto che la danza sia parte essenziale della storia delle culture, nel volume pubblicato nel 1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Una storia mondiale della danza) egli compie un'attenta classificazione dei differenti fenomeni coreici attraverso l'analisi dei loro aspetti ritmici, formali, spaziali e funzionali, gettando così i primi semi di una disciplina di ambito coreico analoga all'etnomusicologia, che si svilupperà nella seconda metà del Novecento col nome di **etnocoreologia**.

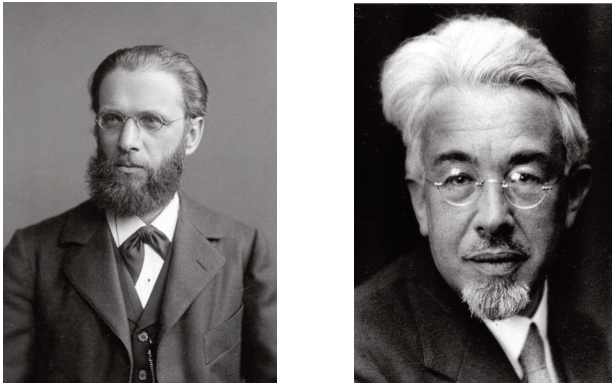


Fig. 2 – Due tra i principali esponenti della Scuola di Berlino per la musicologia comparata. A sinistra: il filosofo Carl Stumpf in una fotografia di Julius Cornelius Schaarwächter (1900 ca.). Berlino, ©Biblioteca dell'Università Humboldt. A destra: l'etnomusicologo Curt Sachs in uno scatto del 1934 ca., photo ©Aida (Madrid). Berlino, Museo degli strumenti musicali.

Altri pionieri dell'etnomusicologia austriaca e tedesca sono **Robert Lach** (1874-1958) e **Robert Lachmann** (1892-1939), prosecutori nel campo della musicologia comparata, poi **Georg Schünemann** (1884-1945), **Johannes Wolf** (1869-1947) e il lettone **Abraham Zevi Idelsohn** (1882-1938) per ricerche sulla musica ebraica.

Se nella musicologia comparata gli studi sono di natura deduttiva, con un lavoro svolto prevalentemente a tavolino su materiali sonori raccolti da altri, l'etnomusicologia privilegia un metodo di ricerca induttivo, che si basa su dati presi direttamente sul campo dallo studioso, con una sua **totale immersione nella realtà popolare e/o etnica attenzionata**, tanto da dividere egli stesso parte della comunità. Quindi l'etnomusicologo procede sia a indagare in prima persona nel luogo di ricerca sia a catalogare la documentazione e i repertori.

Nel Novecento, con l'elezione dell'etnomusicologia a disciplina autonoma, la rapida diffusione di mezzi di registrazione moderni, come i **grammofoni** e gli apparecchi a **nastro magnetico**, supporta una ricerca sempre più fedele e certosina. Tra i primi grandi studiosi di questo secolo si ricorda l'olandese **Jaap Kunst** (1891-1960), che ha introdotto l'uso del termine "etnomusicologia" inserendolo nel titolo della sua pubblicazione *Musicologica* del 1950 ed è noto per la sua dedizione al mondo musicale indonesiano e le sue numerose ricerche sul campo, nonché per aver notevolmente contribuito all'ideale "accademico" della figura dell'etnomusicologo, a svantaggio delle precedenti dinamiche di musicologia comparata.

Nel territorio dell'**Ungheria** si distinguono le personalità di **Béla Bartók** e **Zoltán Kodály**, che oltre a essere compositori e didatti scoprono per primi la **musica popolare magiara** e sono ricordati per aver svolto numerosissime ricerche e catalogazioni in pieno credo etnomusicologico, nonché per aver indirizzato il loro insegnamento alla luce del recupero e della diffusione del repertorio folklorico. Parallelamente, l'interesse per la musica popolare del proprio paese tra il XIX e il XX secolo si riscontra anche in altri compositori di musica colta: è il caso di **Leoš Janáček** (1854-1928) in Boemia, **Mmanuel de Falla** (1876-1946) in Spagna, **Karol Szymanowski** (1882-1937) in Polonia, **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959) in Brasile e **Ralph Williams** (1872-1958) in Inghilterra.

In **Italia** la disciplina si sviluppa con ritardo rispetto ad altri paesi europei e acquista un orientamento sistematico grazie all'etnomusicologo **Giorgio Nattaletti** (1907-1972), che nel 1948 istituisce a Roma il "Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare" (CNSMP) dell'Accademia di Santa Cecilia, oggi "Archivi di Etnomusicologia" della medesima istituzione. Nella nostra penisola l'interesse di ricerca nel Novecento tocca spesso le realtà popolari insulari e del Meridione. Tra i maggiori studiosi si annoverano **Diego Carpitella** (1924-1990) ed **Ernesto de Martino** (1908-1965), determinanti per lo sviluppo della disciplina nel nostro paese e celebri per la loro collaborazione degli anni '50 in approfondite ricerche nei territori lucani, calabresi e salentini, organizzate sul campo con un'*équipe* interdisciplinare per un'ac-

curata documentazione sociologica che comprende anche le danze. A questi si aggiungono **Roberto Leydi** (1928-2003) – a cui si deve un'importante ricerca organologica sugli strumenti popolari italiani – e lo statunitense **Alan Lomax** (1915-2002), entrambi noti per un'intensa attività intorno al folklore musicale del Nord Italia.

L'etnoco-reologia, disciplina parallela e complementare

L'etnoco-reologia è un campo di studi di nascita più recente rispetto all'etnomusicologia ed è così chiamata perché si avvale delle teorie e degli strumenti della **coreologia** (disciplina che analizza e classifica gli elementi peculiari della danza), unendoli alle metodiche di analisi delle **scienze demo-etno-antropologiche**, che studiano l'essere umano secondo una prospettiva sociale e culturale.

La sua origine può essere fatta risalire all'interesse degli antropologi nei confronti delle danze, della gestualità e in generale dei comportamenti motori delle persone nel contesto delle varie attività quotidiane, in quanto considerati fattori essenziali per la conoscenza delle diverse culture. Quindi a partire dagli anni '30 del Novecento, questi studiosi iniziano ad avvalersi di piccole cineprese, dando luogo ai primi film etnografici seppure privi della componente sonora. Nel dopoguerra cresce l'interesse per le danze africane in quanto specchio di culture lontane tutte da scoprire e in ambito anglo-americano a partire dagli anni '60 in seno all'antropologia culturale si afferma una nuova disciplina detta "**antropologia della danza**". Tuttavia in Europa, data la contiguità dell'espressione coreica con quella musicale, tali ricerche antropologiche erano già entrate da tempo nel campo etnomusicologico, come si è visto nel caso di Curt Sachs, aprendo la strada alla nascita dell'etnoco-reologia, scienza indipendente da quella musicologica ma a essa complementare, volta a indagare gli aspetti delle espressioni coreiche in quanto patrimonio culturale da riscoprire e preservare.

Un'impronta decisiva alla nascita degli studi etnoco-reologici, oltre che da Sachs è data dal già menzionato etnomusicologo **Alan Lomax**, che negli anni '70 sviluppa un particolare progetto detto *coreometrico*, basato su di un'analisi a carattere statistico e fondato sull'ipotesi che ogni cultura possiede uno stile di danza i cui modelli formali (posture, gesti, movimenti delle diverse parti del corpo) sono legati all'organizzazione sociale. Per questo progetto egli nel 1974 realizza il documentario *Dance & Human History*, utilizzando centinaia di filmati di danze tradizionali di diverse popolazioni nel mondo e quindi analizzandone le varie qualità motorie.

In **Italia** le già menzionate ricerche sul campo di Carpitella e de Martino contengono i primi esempi di analisi etnoco-reologica basata su fonti documentarie dirette, quali le testimonianze della gente dei luoghi e le riprese

filmiche e fotografiche delle esecuzioni estemporanee da parte dei residenti più anziani che conservano la memoria delle tradizioni. Inoltre Carpitella dà particolare rilievo alla corporeità del fare musica, ritenendo che le modalità fisiche dell'esecuzione (i gesti e le posture) siano uno dei parametri essenziali per la definizione di uno stile musicale.

Su queste basi intorno agli anni '70 si fanno strada dei veri e propri etnoco-reologi a tutto tondo, ossia studiosi dedicati esclusivamente alla ricerca e alla salvaguardia delle tradizioni coreiche di ambito popolare. Tra questi spiccano i nomi della musicista, danzatrice ed etnomusicologa **Placida Staro** (1959) e dell'etnoco-reologo e antropologo della danza **Giuseppe Michele Gala** (1952), detto "Pino". Quest'ultimo è autore di numerose pubblicazioni che illustrano gli studi frutto delle sue ricerche sul campo e nel 1987 fonda a Firenze l'"Associazione Taranta-Centro di studi e ricerche sulla danza popolare", a cui affianca l'Archivio di Documentazione Etnocoreutica, che costituisce la più vasta raccolta di documenti iconografici, sonori e bibliografici in questo ambito.

Agli studi etnoco-reologici hanno contribuito anche diversi etnomusicologi, tra cui Roberto Leydi.

BÉLA BARTÓK E ZOLTÁN KODÁLY, PIONIERI DELL'ETNOMUSICOLOGIA UNGHERESE



Fig. 3 – Il compositore ed etnomusicologo Béla Bartók in uno scatto di autore sconosciuto datato 7 gennaio 1936. Vienna, Biblioteca nazionale austriaca.

Il pianista, compositore e didatta **Béla Bartók** (1881-1945, Fig. 3) è talmente appassionato dalla ricerca etnomusicologica da plasmare tutta la sua attività di scrittura e il suo credo ideologico partendo dallo studio della musica popolare. Nato in una cittadina della Transilvania, apprende l'arte pianistica dalla madre, approfondisce la composizione con Ferenc Erkel (1810-1893), considerato il fondatore della scuola nazionale magiara, e poi si perfeziona all'Accademia Musicale di Budapest dal 1899 al 1903. Concertista acclamato, si esibisce al pianoforte in patria e all'estero assicurandosi numerosi trionfi e una prosperosa carriera. Le radici della sua formazione affondano nel tardo Romanticismo tedesco, con una predilezione

per Brahms, Wagner e Richard Strauss, ma essendo anche profondamente affascinato dalla musica popolare del suo paese, sin da giovane intraprende ricerche minuziose e attente sui canti contadini tramandati oralmente, recandosi in numerosi villaggi posti anche nelle aree più remote dell'Ungheria. In queste

operazioni è affiancato dal suo amico fraterno **Zoltán Kodály**, assieme al quale tra il 1905 e il 1918 raccoglie più di ottomila melodie.

I due studiosi, mossi da vivo interesse, si distinguono per un approccio estremamente rigoroso all'attività, mettendo in dubbio i precedenti tentativi di trascrizione sul pentagramma dei canti. Amanti della realtà antropologica, storica e sociale della loro terra, con rigore scientifico si spingono in indagini talmente accurate da scoprire che il **folklore magiaro** si distingue quale cultura autonoma e differente da quella degli tzigani, presenti in gran numero in Ungheria. Quindi chiariscono l'equivoco nel quale era incorso Franz Liszt nel saggio *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* del 1859 e di riflesso nelle sue *Hungarian Rhapsodies* per pianoforte, composte tra il 1839 e il 1885 (vedere il Capitolo primo, *Franz Liszt e il linguaggio dei sentimenti*, p. 60).

Se Kodály si interessa principalmente al mondo sonoro ungherese con l'intento di delinearne una prospettiva storica, Bartók allarga il suo orizzonte di ricerca anche ad altre aree geografiche, spaziando tra Slovenia, Romania e Bulgaria e inoltre toccando le realtà serbe, croate, boeme, greche, turche e arabe. In tal modo mette in luce il valore dell'interazione tra culture e stili musicali differenti. Il metodo di lavoro dei due ricercatori parte da un'indagine svolta direttamente

sul campo (Fig. 4), che presuppone una conoscenza accurata del *modus vivendi* della popolazione e dell'impiego della musica nelle più disparate occasioni sia comunitarie sia domestiche, nonché un'integrazione della propria persona in tali contesti. Ne consegue un lavoro preliminare volto alla conoscenza delle espressioni verbali e dialettali con un **approccio premuroso nei confronti del lato sensibile e psicologico della popolazione**, che non sempre è disponibile a farsi osservare, ascoltare e immortalare. Infatti il canto nei contesti popolari spesso assume ruoli legati ai lavori contadini e artigiani, o a momenti di intimità familiare, o ad abitudini, o a occasioni rituali e religiose, o a tradizioni, cerimonie, celebrazioni, feste ed eventi luttuosi. Inoltre si rende necessaria una conoscenza e decodificazione dell'aspetto coreico delle espressioni musicali, in quanto i nessi tra le manifestazioni corporee e quelle sonore sono onnipresenti nella realtà popolare.



Fig. 4 – Béla Bartók mentre registra con il fonografo i canti dei contadini del villaggio croato di Draž (1908 ca.). Fotografia di autore sconosciuto presente in *Concise History of Modern Music* di Paul Griffiths, ed. Thames & Hudson, Londra 1978.

Dopo dodici anni di spedizioni sul campo, a partire dal 1919 **sono gli stessi Bartók e Kodály a procedere al lavoro di catalogazione dei materiali**, arrivando a contare circa tremiladuecento musiche popolari slovacche, tremilacinquecento romene e sessantanove arabe. Perciò i due compositori sono considerati **i primi etnomusicologi della storia a lavorare secondo un taglio moderno** e tra i più grandi nomi nello scenario internazionale volto alla nascita della disciplina etnomusicologica.

Bartók si impegna anche nella composizione colta e raggiunge uno stile inconfondibile e unico, frutto della **personale sintesi tra la materia folkloristica e la scrittura d'arte**. In questo modo perviene a un linguaggio “altro” rispetto sia al gusto tardoromantico sia alle sperimentazioni di inizio Novecento, col quale rivoluziona l'impianto armonico e ritmico delle composizioni prendendo gli elementi popolari e utilizzandoli per nuove e libere combinazioni. Come si evince dalla sua *Autobiografia* del 1921, l'autore coglie dallo studio della realtà contadina la possibilità di «una completa emancipazione dall'egemonia del sistema maggiore-minore», grazie all'uso dei modi dell'antica Grecia e del canto gregoriano o addirittura di «scale ancora più primitive» come quella pentatonica. Quindi concepisce particolari assetti armonici e un **raro e caratteristico impianto ritmico** (o poliritmico) talmente singolare da rappresentare **un tratto saliente della sua penna**. Infatti gli conferisce spesso un carattere martellante, ostinato, aggressivo e selvaggio, prediligendo le metriche irregolari.

Divenuto insegnante di pianoforte all'Accademia musicale di Budapest nel 1907, Bartók perpetua la sua attività di docenza fino al 1934, quando decide di licenziarsi per dedicarsi solo allo studio del folklore e alla composizione. Sei anni dopo, nel 1940 sceglie di emigrare negli Stati Uniti non tollerando l'adesione politica dell'Ungheria alla Germania nazista. Quindi trascorre gli ultimi anni della sua vita in stato di indigenza a New York, dove insegna etnomusicologia alla Columbia University per un breve periodo, per poi spegnersi il 26 settembre 1945 a causa della leucemia.

La sua produzione spazia tra numerosi generi e formazioni, dalla musica orchestrale, da camera e vocale fino allo spettacolo, e comprende anche alcuni scritti didattici.

Nel suo catalogo si è soliti intravedere un'evoluzione dello stile e generalmente si possono scorgere differenti periodi compositivi, anche se la matrice folklorica non abbandona mai la sua poetica. La fase che risente maggiormente delle atmosfere musicali contadine e degli echi delle spedizioni è quella giovanile, fino alla Prima Guerra mondiale. Nel 1915 si apre un decennio compositivo volto a un linguaggio sempre più avanguardistico, che a partire dal 1926 confluisce in una sintassi che si potrebbe definire “neo-

classica”. In seguito, molte composizioni del periodo americano mostrano un grande equilibrio formale a discapito delle precedenti sperimentazioni ardite.

Con un’attenzione speciale per le formazioni con il violino e gli altri strumenti ad arco, nei **sei quartetti** a questi dedicati (scritti tra il 1908 e il 1939) è possibile scorgere l’evoluzione del suo pensiero musicale.

♪ **Béla Bartók, Quartetto d’archi n. 4 in do maggiore**

Tra i brani di impianto folklorico si ricordano i seguenti scritti pianistici: **Gyermekeknek** (Per i bambini) del 1909, una raccolta di ottantacinque brani “su melodie popolari ungheresi e slovacche”, poi **Allegro barbaro** del 1911, **Danze popolari rumene** per piccola orchestra del 1915 (elaborazioni delle musiche popolari registrate sul campo) e la **Suite per pianoforte** del 1916. A questi si aggiunge la **Suite per orchestra** terminata nel 1907.

♪ **Béla Bartók, Allegro barbaro**

♪ **Béla Bartók, Danze popolari rumene**

♪ **Registrazioni sul campo di Bartók quali basi per le Danze popolari rumene**

Pagine “neoclassiche” sono invece la **Sonata per pianoforte** e il **Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra**, entrambe del 1926.

♪ **Béla Bartók, Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra**

L’impiego delle potenzialità della musica popolare si fonde con l’estetica espressionista in lavori di notevole sperimentazione armonica quali le **Otto improvvisazioni su canti di contadini ungheresi** per pianoforte del 1920, **Tancszvit** (Suite di sei danze) per orchestra del 1923, la suite per pianoforte **Szabadban** del 1926 (la cui traduzione letterale è “In libertà”, ma nell’occidente europeo si è diffuso come **All’aria aperta**), la cantata profana per voci soliste doppio coro e orchestra **I nove cervi fatati** del 1930, e la celebre **Musica per archi, percussioni e celesta** del 1936. Con questo brano Bartók tocca uno dei suoi apici più alti sullo studio delle sonorità

in una cornice formale di finissima inventiva, contemplando anche la forma dotta della fuga.

♪ Béla Bartók, *Musica per archi, percussioni e celesta*

Nel 1939 il compositore termina la celeberrima opera didattica *Mikrokosmos*: centocinquantatré studi per pianoforte raccolti in sei volumi ordinati per difficoltà e considerati ancora oggi un punto di riferimento per l'insegnamento pianistico. Tra le composizioni delle maturità si ricordano l'insolita *Sonata per due pianoforti e percussioni* del 1937, il *Concerto n. 2 per violino e orchestra* del 1938, il pezzo in tre movimenti *Kontrasztok* (Contrasti) per clarinetto, violino e pianoforte (ancora del 1938) che contiene diverse melodie di danze ungheresi e rumene, il *Divertimento per archi* del 1939, il *Concerto per orchestra* del 1943 e la *Sonata per violino* del 1944. Gli ultimi componimenti risalgono al 1945 e sono il *Terzo concerto per pianoforte e orchestra* e il *Concerto per viola e orchestra*, rimasto incompiuto.

♪ Béla Bartók, *Concerto n. 2 per violino e orchestra*

I tre lavori per lo spettacolo e le loro trasposizioni coreografiche

Per quanto riguarda l'ambito dello spettacolo, Bartók compone solo tre lavori, che attraversano tutti diverse vicissitudini prima di poter essere rappresentati.

Il primo è l'opera musicale in un atto nota come *Il castello del principe Barbablù* (*A kékszakállú herceg vára*, alla lettera *Il castello del duca Barbablù*) op. 11, sua unica composizione operistica e tra le prime scritture di rilievo della sua maturazione stilistica assieme all'*Allegro barbaro* per pianoforte. Su testo del poeta e regista Béla Balázs (1884-1949), che lo trae dalla novella *Barbe-Bleue* dello scrittore francese seicentesco Charles Perrault e dal dramma *Ariane et Barbe-Bleue* del poeta simbolista belga Maurice Maeterlinck, questo lavoro ha un'impronta impressionista con evidenti rimandi ai modelli vocali del *Pelléas et Mélisande* di Debussy (vedere il Capitolo terzo, p. 206), ma risente anche del nascente espressionismo musicale schöemberghiano (vedere il Capitolo quarto, pp. 220-221). Infatti prevede due soli personaggi (Barbablù e la quarta moglie Judit) e usando l'argomento di Barbablù che fa a pezzi le mogli come pretesto per trattare simbolicamente un dramma interiore, presenta un susseguirsi di contrasti drammatici ed espressivi, resi in musica tramite **scelte timbriche ragionate** e **cambi nella dinamica estremi e improvvisi**.

Terminata nel 1911, l'opera va in scena per la prima volta al Teatro Reale dell'Opera di Budapest solo il 24 maggio 1918, poiché sette anni prima era stata giudicata ineseguibile dalla Commissione per le Belle Arti. Dopo altre rappresentazioni in Germania e in Italia, è soltanto al termine della Seconda Guerra mondiale che questa creazione viene finalmente riconosciuta come uno dei capolavori operistici del Novecento.

La più celebre trasposizione coreografica di questa opera è quella della danzatrice tedesca **Pina Bausch** (1940-2009), tra le massime esponenti del teatrodanza mitteleuropeo, che già nel 1967, per il suo brano di esordio come coreografa intitolato *Fragment*, aveva scelto una musica di Bartók (il terzo tempo del *Quarto concerto per archi*). Dopo la sua nomina a direttrice della compagnia Wuppertaler Tanztheater, nel 1977 la Bausch reinterpreta a suo modo il lavoro operistico bartókiano con la pièce dal titolo ***Blaubart. Ascoltando la registrazione dell'opera di Béla Bartók "Il castello del principe Barbablù"***. Il protagonista aziona in scena un magnetofono (registratore a nastro magnetico), interrompendo di frequente la musica per riportare il nastro all'indietro e reiterarne alcune parti, durante le quali i danzatori ripetono sempre le stesse azioni quasi meccanicamente. Dentro a uno scenario biancastro col pavimento coperto di foglie secche, i personaggi inscenano un rituale stralunato di attrazione e repulsa con abbracci alternati a violenze, si rincorrono e si perdono per poi ritrovarsi, mentre la musica viene smembrata come le mogli di Barbablù, divenendo oggetto di una rappresentazione che procede per frammenti.

♪ **Pina Bausch, *Blaubart. Ascoltando la registrazione dell'opera di Béla Bartók "Il castello del principe Barbablù"***

Il secondo lavoro è il balletto-pantomima ***Il principe di legno*** (*A fából faragott királyfi*) op. 13, del 1916. Ancora su libretto di Balázs, questa volta improntato come una fiaba leggera, fantasiosa e a tratti grottesca, è inizialmente scritto in versione per pianoforte e in seguito orchestrato, riserva ai protagonisti melodie ampiamente ispirate ai canti contadini e fa ampio uso di ritmi "barbarici" e martellanti. Dopo vari rifiuti in merito alla sua esecuzione, è solo grazie all'intervento del direttore d'orchestra italiano Egisto Tango (1873-1951) che il balletto può andare in scena al Teatro Reale dell'Opera di Budapest il 12 maggio 1917. La coreografia è del danzatore tedesco Otto Zöbisch (1869-1935) e si avvale di un'orchestra di grandi dimensioni composta in prevalenza da strumenti a fiato, di cui alcuni all'epoca inusuali come il **sassofono** (vedere il Capitolo primo, *Il perfezionamento degli strumenti e delle professioni*, p. 29). Grazie al notevole successo ottenuto, l'anno

successivo Bartók ottiene finalmente di poter rappresentare nel medesimo teatro la sua opera *Il castello del duca Barbablù*.

Tuttavia la versione coreografica del *Principe di legno* che ha lasciato un segno di rilievo nella storia della danza è quella realizzata nel 1950 dal danzatore, coreografo e regista ungherese naturalizzato italiano **Aurel Miholy Milloss** (1906-1988), con prima rappresentazione al Teatro La Fenice di Venezia.

A Milloss si deve anche il successo ballettistico e musicale della terza creazione di Bartók per lo spettacolo: la pantomima drammatica in un atto ***Il mandarino meraviglioso*** (*A csodálatos mandarin*), op. 19. Bartók compone la musica tra il 1918 e il 1919 ispirandosi all'omonimo racconto del drammaturgo Menyhért Lengyel (1880-1974), la cui trama decisamente espressionista, dal carattere tetro e scabroso con espliciti riferimenti sessuali, ne impedisce la rappresentazione in Ungheria, in quegli anni soggetta a sconvolgimenti politici. In una squallida periferia di una grande città una giovane donna è costretta da tre malviventi ad adescare i passanti per derubarli. Dopo aver circuito senza successo un vecchio gentiluomo e uno studente squattrinato, si confronta con un mandarino cinese che manifesta un erotismo così travolgente e selvaggio da farla cadere a terra sfinita. I tre malviventi allora tentano più volte di uccidere il mandarino: lo soffocano, poi lo pugnalano e infine lo impiccano, ma egli riesce sempre a sopravvivere, per poi morire quando la ragazza si offre a lui in un amplesso. Bartók traspone in musica l'argomento intendendolo come simbolico di una contrapposizione di valori (il denaro e l'amore). Quindi tesse una partitura impregnata di un' **insolita violenza sonora**, prodotta da un'orchestra di grandi dimensioni con un gran numero di fiati e di strumenti a percussione, che porta all'estremo il **gusto primitivo e arcaico** in lui instillato dalla ricchezza del materiale popolare raccolto negli anni.

Il lavoro viene quindi messo in scena per la prima volta in Germania nel 1926, nello specifico all'Opernhaus (Teatro dell'Opera) di Colonia, provocando un **grande scandalo**: la pantomima viene definita "oscena" e "insopportabilmente macabra", il compositore è accusato di "perversione mentale" e la sua musica è considerata come "degenerata" in quanto "un'orgia di rumori". In seguito a ciò il sindaco di Colonia ne vieta ogni replica e Bartók incontra molte difficoltà a rappresentarla in altri teatri, per cui ricava dalla partitura una suite orchestrale in tre movimenti, che col tempo ottiene gradimenti nelle sale da concerto.

♪ **Béla Bartók, *Il mandarino meraviglioso* (suite da concerto)**

Aurel Milloss conosce a fondo la musica essendosi formato al violino, al pianoforte e ad altri strumenti. Come coreografo è aperto a ogni novità in ambito musicale e da tempo studia le partiture di Bartók. Inoltre anch'egli ha un interesse particolare per il folklore del suo paese, ritenendolo essenziale per plasmare il suo linguaggio coreico e studia le danze popolari ungheresi recandosi spesso nei villaggi più poveri vicino a Budapest con l'intento di conoscere a fondo soprattutto quelle rituali, pregne di residui pagani, per immetterne lo spirito puro e selvaggio nella sua espressione coreografica. Conosce Bartók nel salotto della nobildonna Klári Szent Tüdős, che ospita spesso musicisti, pittori e danzatori, e non esita a recarsi a Vienna per assistere a un concerto al Musikverein in cui il compositore si esibisce come pianista virtuoso nella *Totentanz* di Liszt e presenta la suite orchestrale del *Mandarino*. Questa esperienza lo scuote nel profondo e decide che la composizione, destinata a una pantomima, debba assolutamente trovare un'espressione teatrale per mezzo della danza, assumendo la veste di **dramma coreografico**. Comincia quindi di sua iniziativa a lavorare sulla partitura per poi mostrare i primi risultati al compositore. Questo ne resta molto colpito, approva l'interpretazione coreica e nell'inverno del 1936 si reca spesso a seguirne lo sviluppo durante le prove. Tuttavia diverse vicissitudini impediscono ancora una volta la messinscena a Budapest e il lavoro potrà essere rappresentato solo il 12 ottobre 1942 al Teatro alla Scala di Milano, senza che Bartók vi possa assistere perché ormai emigrato negli Stati Uniti. Con scene e costumi del pittore futurista Enrico Prampolini (Fig. 5) e



Fig. 5 – *Esterno con palazzi e albero*, bozzetto di Enrico Prampolini per la scena del *Mandarino meraviglioso* alla prima del 1942 al Teatro alla Scala di Milano con la coreografia di Aurel Milloss. Milano, Biblioteca e archivio del Museo teatrale alla Scala.

lo stesso Milloss nel ruolo del protagonista (Fig. 6), grazie alla sua portata innovativa lo spettacolo riscuote un successo tale da imporsi come uno dei capolavori sia di Bartók sia di Milloss e in generale del teatro di danza di stampo espressionista. Negli anni successivi il coreografo ne curerà diverse riprese in molte città italiane ed estere, tra cui Rio de Janeiro e Vienna, e nel 1961 lo porterà a Colonia nello stesso teatro sede dello scandalo del 1926.



Fig. 6 – Aurel Milloss nel ruolo del protagonista della sua coreografia *Il Mandarino meraviglioso* alla prima del 1942 al Teatro alla Scala di Milano. Fotografie di scena di Mario Camuzzi, Venezia, ©Fondazione Giorgio Cini (fondo Milloss).

Milloss, che aveva debuttato come danzatore nel 1928 con una coreografia sull'*Allegro barbaro* di Bartók, dopo la felice esperienza del *Mandarino* si avvarrà ancora di musiche del compositore per altri quattro balletti. Due sono del 1951: **La soglia del tempo** sul *Concerto per orchestra* del 1943 e **Mystères** sulla *Musica per archi, percussioni e celesta* del 1936 (nel 1959 il coreografo aggiunge ai quattro solisti il corpo di ballo e ne cambia il titolo in **Memorie dall'ignoto**). Gli altri sono **Sonata dell'angoscia** del 1954 sulla *Sonata per due pianoforti e percussioni* (1937) ed **Estro barbarico** del 1963 sul *Secondo concerto per pianoforte e orchestra* (1931).

Zoltán Kodály

Il compositore, linguista e pedagogo **Zoltán Kodály** (1882-1967, Fig. 7) rappresenta l'anima musicale ungherese agli occhi del mondo insieme a Bartók. Nato nella città di Kecskemét, trascorre l'infanzia e la giovinezza in contesti di provincia e comincia a suonare il violino grazie al padre, ferroviere e dilettante di musica. Dal 1900 al 1904 studia all'Accademia musicale di Budapest, affinando la composizione con il tedesco Hans von Koessler, insegnante

anche di Bartók. Nel 1906 si laurea all'università in glottologia, presentando una tesi sulla struttura strofica del canto popolare ungherese, frutto della lunga e corposa ricerca sul folklore della sua terra iniziata nell'anno precedente con l'amico Bartók. Al contempo assimila la poetica di Musorgskij grazie a dei viaggi all'estero e durante un soggiorno a Parigi tra il 1906 e il 1907 entra in contatto con il linguaggio armonico e coloristico di Debussy. Personalità solare, intraprendente e dinamica, al suo rientro in Ungheria si fa apprezzare come compositore, didatta e organizzatore di eventi musicali e nello stesso 1907 assume la docenza di teoria della musica e composizione all'**Accademia musicale di Budapest**.

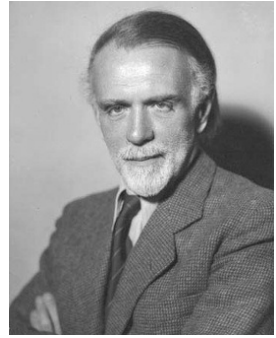


Fig. 7 – Zoltán Kodály in uno scatto di autore sconosciuto databile tra il 1930 e il 1940.

L'istituzione, voluta da Franz Liszt nel 1875, oggi è nota come Liszt Academy e dal 2005 vi è affiliato il **Kodály Institute**, rinomata scuola internazionale di educazione musicale per la formazione di insegnanti, fondata nel 1973 a Kecskemét. L'istituto si avvale di un **sistema pedagogico rivoluzionario** che racchiude un **insieme di principi didattici** elaborati dal compositore nel corso di un lungo periodo di ricerche e di esperienze come docente, al quale è stato poi attribuito il nome di **“metodo Kodály”**. Il sistema è fondato sulla **centralità della voce** – con la **pratica attiva del canto** – e sulla **formazione ritmica basata sulla pulsazione**. Avendo acquisito fama internazionale è stato inserito tra i patrimoni immateriali dell'UNESCO ed è oggi tra i più noti ed efficaci per il primo apprendimento musicale insieme ai metodi del tedesco Carl Orff (1895-1982), noto come *Orff-Schulwerk*, e dello svizzero Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) basato sul concetto di *euritmica*. (sito del Kodály Institute: <https://kodaly.hu/>).

Kodály si distingue per il suo **intenso impegno sociale**. Inizia a interessarsi di educazione musicale negli anni '20, con l'intento di allargare a tutti la conoscenza della musica inserendola nel curriculum scolastico, in quanto a suo avviso essa è «parte indispensabile della conoscenza umana universale» e «non esiste una sana vita spirituale senza musica». Quindi si adopera per la diffusione su larga scala della formazione musicale, anche componendo canti e cori sul modello del folklore magiaro per destinarli alle scuole e ad associazioni operaie e contadine.

Nel 1919 viene nominato vicedirettore dell'Accademia musicale, e aderendo all'ideologia comunista del politico Béla Kun, si attiva per riformare i programmi di studio secondo un'ottica proletaria, ma con la caduta della Repubblica dei Consigli istituita da Kun subisce violenti attacchi da parte del nuovo sistema di potere ed è costretto a dimettersi. Nel 1921 riprende la docenza presso l'Acca-

demia e si adoperava ancora per la riforma della didattica musicale fino a dopo la Seconda Guerra mondiale, pur lasciando l'insegnamento nel 1942.

Nel 1947 viene insignito della Gran Croce di merito della Repubblica d'Ungheria e nello stesso anno è nominato presidente dell'Accademia ungherese delle arti e delle scienze, in seno alla quale nel 1950 costituisce il ramo etnomusicologico.

Dopo aver ricevuto diverse onorificenze sia in patria sia all'estero, Kodály muore a Budapest nel 1967 a causa di un infarto. Si deve al suo impegno e alla sua passione la pubblicazione dal 1951 al 1956 della monumentale raccolta in quattro volumi **Corpus musicae popularis hungaricae** – contenente l'enorme patrimonio di melodie contadine costruito insieme a Bartók – che rappresenta tutt'oggi la fonte più preziosa e autorevole sulle danze e i canti popolari dell'antica Ungheria.

Le composizioni di questo autore hanno la particolarità di presentare una singolare sintesi tra il linguaggio colto e il folklore contadino, poiché egli concepisce la **musica popolare come base per un rinnovamento sia nella composizione d'arte sia nella didattica**. Essendo specialmente interessato agli **insiemi vocali**, elabora la sua poetica **partendo dai canti magiari** e conduce la sua ricerca d'arte plasmando la materia folklorica.

Nel suo catalogo si contano circa **mille brani per coro** con o senza orchestra. Tra questi spicca la cantata per tenore, coro misto (o di voci bianche) e orchestra **Psalmus Hungaricus** op. 13 del 1923, uno dei suoi lavori più celebri ed emblematici che gli conferisce fama internazionale. Scritta in occasione del cinquantesimo anniversario della nascita di Budapest, la cantata si basa sul testo del **Salmo 55** (Cantico del Re Davide), tradotto liberamente dal poeta ungherese del XVI secolo Mihály Vég Kecskeméti, quindi consiste in una preghiera per invocare la vicinanza di Dio nel momento del bisogno e la sua protezione contro i soprusi e gli inganni.

♪ Zoltán Kodály, Psalmus Hungaricus

Un altro pezzo di rilievo è il **Budavári Te Deum** per soli, coro e orchestra, composto nel 1936 per il duecentocinquantesimo anniversario della liberazione di Budapest dal dominio turco, avvenuta nel 1686.

Attivo anche nella composizione cameristica (quartetti per archi, sonate per diversi organici, pezzi per pianoforte e *lieder*), oltre che per grandi insiemi strumentali, nel 1927 dedica al pianoforte le **Marosszéki táncok** (Danze di Marosszék), stilizzazione della musica dei balli popolari del distretto transilvano di Marosszék, molto celebri fin dal Seicento, per poi trarne una versione per orchestra nel 1930.

♪ **Zoltán Kodály, *Marosszéki táncok* (versione orchestrale)**

Nel 1933 segue la suite orchestrale in sei movimenti ***Galántai táncok*** (Danze di Galánta), altro lavoro suggerito dal mondo coreico, questa volta riferito alla città dell'Ungheria nord-occidentale (oggi Slovacchia) dove Kodály ha trascorso parte della sua infanzia. Attingendo ai suoi ricordi, ma anche a una raccolta di danze tzigane di Galánta pubblicata a Vienna a inizio '800, il compositore vi inserisce i ritmi e la struttura *lassú-friss* del ***verbunkos***, ballo tradizionale magiaro con forti influssi tzigani, oltre che viennesi, turchi e balcanici, da cui deriva la *csárdás*, danza nazionale ungherese (vedere il Capitolo primo, *Czárda*, p. 22). Tale ritmo è presente altresì in alcuni scritti di Bartók, come il primo movimento del già menzionato trio *Contrasti* e il *Concerto per violino n. 2*, entrambi del 1938.

♪ **Zoltán Kodály, *Galántai táncok***

Su di una selezione di brani tratti da queste due composizioni, ricche di ritmi e melodie di danze popolari, **Aurel Milloss** costruirà il balletto d'azione ***Kuruc mese*** (Fiaba Kuruz) presentandolo al Teatro dell'Opera reale ungherese di Budapest nel 1935. Inoltre utilizzerà la musica delle *Marosszéki táncok* per la coreografia dell'***Intermezzo ungherese*** messa in scena a Roma nel 1941 e quella delle *Galántai táncok* per il balletto ***Danze di Galánta*** del 1945, rappresentato sempre a Roma con scene e costumi di Giorgio De Chirico.

Come l'amico fraterno Bartók, anche Kodály non mostra particolare interesse a comporre per lo spettacolo, producendo ugualmente solo tre lavori. Tra questi sono di rilievo le musiche di scena per il *liederspiel* popolare "in un prologo, quattro avventure e un epilogo" ***Háry Janós*** del 1926. Il *liederspiel* è una tipologia di *singspiel* che alla recitazione alterna *lieder* anziché arie o pezzi d'insieme. Su libretto di Béla Paulini e Zsolt Harsányi, questo di Kodály presenta il racconto fatto dal soldato veterano Háry Janós sulle sue avventure immaginarie, tra allucinazioni e vicende dal taglio storico ed eroico. Nel 1927 Kodály ne trae una suite orchestrale e in entrambe le versioni immette all'inizio uno "starnuto musicale", spiegandone così il motivo: «Secondo la superstizione ungherese, se un'affermazione è seguita da uno starnuto di uno degli ascoltatori, è considerata una conferma della sua verità.»

♪ **Zoltán Kodály, *Háry Janós* (suite orchestrale)**



Fig. 8 – Immagine di scena della prima rappresentazione dell'opera *Székely fonó* avvenuta al Teatro dell'Opera Reale ungherese di Budapest il 24 aprile 1932.

Fotografia di Pál Manó Vajda.

Nel 1932 è la volta dell'opera ***Székely fonó*** (La stanza della filatura, in Italia conosciuta come *La filanda magiara*), un particolare lavoro descritto come *Daljáték egy felvonásban*: gioco di canzoni in un atto. Su libretto del musicologo Bence Szabolcsi da testi popolari, la semplice trama è un pretesto per dare risalto ai canti e alle danze del folklore ungherese, in questo caso “giocate”, ossia rappresentate secondo una drammaturgia teatrale con i dialoghi condotti dalla pantomima. L'opera contiene venticinque

melodie di canzoni scelte tra le cinquantaquattro che il compositore aveva assemblato tra il 1927 e il 1932 nel ciclo ***Magyar népzene*** (Musica popolare ungherese) per voce e pianoforte. Lo spettacolo debutta a Budapest al Teatro dell'Opera Reale ungherese il 24 aprile 1932 (Fig. 8), riscuotendo un grande successo.

A questo segue nel 1948 il *singspiel* in quattro atti ***Czinka Panna***. Su libretto di Béla Balázs, è incentrato sulla figura della leggendaria virtuosa del violino tzigana Czinka Panna, vissuta nel XVIII secolo.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

- DI BERNARDI Vito, “Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca”, in NOCILLI Cecilia, PONTREMOLI Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, pp. 253-268
- GIANNATTASIO Francesco, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Bulzoni, Roma 1998
- LEYDI Roberto, *L'altra musica. Etnomusicologia*, Fabio Guizzi (a cura di), LIM, Lucca 2009
- MAGRINI Tullia, *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino 2002
- MALVANO Andrea, *Storia della musica. Dal Settecento all'età contemporanea*, Le Monnier Università, Firenze 2019
- MILA Massimo, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino 1993
- PASI Mario (a cura di), *Il Balletto. Repertorio del teatro di danza dal 1581*, Mondadori, Milano 1979
- SACHS Curt, *Storia della danza* (ed. italiana di *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlino 1933), il Saggiatore, Milano 1966
- SCHILICHER Susanne, *L'avventura del Tanz Theater. Storia, spettacoli, protagonisti* (trad. it. di Palma Severi dall'originale *Tanz Theater*, Amburgo 1987), Costa & Nolan, Genova 1989
- VEROLI Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, LIM, Lucca 1996