

# L'intransigente ungherese: Béla Bartók

È opinione generale che i tre più grandi compositori della prima metà del ventesimo secolo, dopo Debussy, siano stati Igor Stravinskij, Arnold Schönberg e Béla Bartók: ciascuno dotato di potente personalità, ciascuno importante innovatore. Se Stravinskij rappresenta la logica e la precisione e Schönberg rappresenta la rottura con la tonalità e il passaggio a una concezione completamente nuova della composizione musicale, Bartók rappresenta la fusione di nazionalismo e forme musicali del diciannovesimo secolo in un mezzo di espressione di sconvolgente potenza.

Bartók era piccolo e fragile, con una forza psichica esplosiva, disposto a seguire la sua strada senza scendere a compromessi, anche se nessuno voleva saperne di eseguire le sue composizioni. Lo animarono un'ostinata integrità e un umanesimo universale: non volle mai deflettere dal suo ideale di verità, anche quando questo significò opporsi ai nazisti e farsi una nuova patria altrove. Fu sempre pronto a mettersi contro l'establishment per difendere la sua musica e la sua libertà. Nella determinazione con cui mantenne la sua integrità personale e artistica ricorda molto Schönberg, e certe sue lettere sembrerebbero addirittura scritte dal compositore viennese. Nel 1915, quando le sue musiche non venivano quasi mai eseguite, fu data la prima Suite, ma mutilata. Bartók protestò immediatamente con i dirigenti della Società Filarmonica di Budapest, facendo notare che « l'interdipendenza tematica di ciascun movimento era così stretta che c'erano misure, in certi movimenti, che non si capivano se non erano precedute dagli altri movimenti ». E concluse la lettera con un paragrafo che dovette gelare i dirigenti della Società Filarmonica, probabilmente convinti, in buona fede, di fargli un piacere programmando alcuni movimenti della sua Suite:

Date le circostanze sono costretto a dichiarare che vi sarò eccezionalmente grato se vorrete evitare di mettere in programma, d'ora innanzi, una mia composizione. Sono tanto più autorizzato a fare questa richiesta considerando che il lacrimevole stato delle cose musicali a Budapest mi ha in ogni caso costretto a ritirarmi completamente dalla partecipazione pubblica, come compositore, negli ultimi quattro anni, e a non presentare nessuna delle composizioni da me scritte durante quel periodo.

Bartók fu compositore di carattere nazionale, probabilmente, con Musorgskij, il più grande che sia mai vissuto; non c'è, si può dire, una nota sua che non sia impregnata del senso del melos ungherese. Non perché inventasse o citasse melodie popolari, anche se qualche volta lo fece, ma per un motivo molto più profondo. Essendo uno dei più colti etnomusicologi del mondo - godeva di una fama internazionale per le sapienti ricerche fatte nella musica popolare - seppe cogliere il timbro, il ritmo e i modi musicali della sua Ungheria. Erano parte così intrinseca della sua personalità che gli veniva fatto automaticamente di pensare in quei termini. Ed espresse questo elemento nella sua autenticità, senza annacquamenti. Quasi tutti i compositori nazionali del secolo precedente avevano proposto versioni occidentalizzate, edulcorate, degli elementi popolari; Bartók arrivò alla base, alla materia prima, all'Ur-folk. Spesso espresse questa materia in una forma derivata dalla corrente prin. cipale della musica occidentale. « Kodály ed io » dichiarò « volevamo fare una sintesi di oriente e occidente. » Anche Zoltán Kodály si servì di elementi popolari. Ma le sue composizioni, confrontate con quelle di Bartók, appaiono insipide. Kodály ebbe una mentalità più chiara e convenzionale, e pur essendo buon compositore non seppe rompere completamente con l'accademia o con le formule del diciannovesimo secolo. Bartók lo fece, cambiando la forma sonata e le altre per adattarle alle sue esigenze, e utilizzando gli elementi popolari in maniera nuova e audace.

Sin da bambino si trovò in contatto con la musica popolare. Nacque a Nagyszentmiklós, nel distretto di Torontál, in Ungheria (oggi Romania), il 25 marzo 1881. Era un bambino serio e serio

rimase da adulto: nonostante la figura esile e i lineamenti delicati dava un'impressione di forza ostinata. Il padre morì quando aveva sette anni e la madre, pianista, cominciò a fare tournées in provincia. Da bambino, perciò, Bartók ebbe modo di sentire vari tipi di musica popolare. La madre lo iniziò al piano quando aveva appena cinque anni, scoprendo ben presto che aveva un orecchio perfetto e un'attitudine impressionante per la musica. A undici anni suonava già in pubblico. Nel 1899 entrò all'Accademia musicale di Budapest. Erano i tempi in cui il maggiore talento musicale ungherese era Ernő Dohnányi (1877-1960). Notevole pianista, come compositore Dohnányi operò abilmente nella tradizione di Brahms, diventando in seguito il dittatore della musica ungherese. Rivale di Bartók, le loro vie si sarebbero incontrate molte volte. Quando Bartók si diplomò, nel 1901, e dette il suo concerto pubblico, i critici non seppero trovare lode migliore che dirgli che era l'unico studente di piano dell'Accademia in grado di seguire le orme di Dohnányi. (Dohnányi si era diplomato nel 1897, vincendo una quantità di premi.)

Bartók cominciò a comporre molto precocemente. Poi si fermò per un certo periodo di tempo, per dedicarsi al piano. Nel 1902 sentì *Also sprach Zarathustra* (Così parlò Zarathustra) di Strauss e ne fu esaltato. « Mi gettai immediatamente nello studio degli spartiti di Strauss e ricominciai a comporre. » I pezzi scritti in questo periodo, come la Sinfonia Kossuth (che è in effetti un poema sinfonico in dieci parti), riflettevano la tradizione tedesca in generale e quella di Strauss in particolare. Poi ricominciò a lavorare al piano, prendendo anche lezioni da Dohnányi.

Attraversò anche periodi di cattiva salute; per gran parte della sua esistenza Bartók soffrì di questa o quella malattia. Nel 1904 compose una Rapsodia per piano e orchestra, che è l'Op. 1. Anche qui si avverte la derivazione tedesca, nonostante un forte accento di nazionalismo ungherese non diverso da quello del diciannovesimo secolo. Avrebbe potuto scriverla Liszt, se fosse vissuto ancora vent'anni; infatti è un po' nello stile della Fantasia ungherese. Bartók la compose a suo uso e consumo. Come ogni pianista-compositore dai tempi di Mozart in poi, aveva bisogno di materiale adatto a mettere in luce le sue qualità, e fu questa composizione, tra le altre, che si portò appresso a Parigi nel 1905 quando concorse al premio Rubinstein. Ebbe il secondo posto in composizione; il primo andò a un italiano, un certo Attilio Brignoli. Nella gara di piano fu superato da Wilhelm Backhaus, il che non era certo una vergogna.

La grande svolta nella sua carriera si ebbe nel 1905, quando con Zoltán Kodály si dedicò alla raccolta di musica popolare. I due avevano una macchina di Edison con la quale registrarono centinaia di cilindri; inoltre presero montagne di appunti. Lo studio e la classificazione dei canti popolari avrebbero occupato gran parte delle energie di Bartók per il resto della sua esistenza. La sua prima pubblicazione, in collaborazione con Kodály, fu la raccolta intitolata *Venti canti popolari ungheresi*, che è del 1906. Bartók e Kodály scoprirono che c'erano varie categorie di canti popolari ungheresi: uno stile antico, generalmente pentatonico nella melodia; uno stile nuovo, che mescolava modi e scale eptatoniche; e una categoria in cui si combinavano entrambi gli elementi. All'amico Stefi Geyer, violinista, Bartók scrisse una divertente lettera in forma di dialogo, nella quale illustrò le difficoltà che presentava il lavoro di raccolta dell'antica musica dalla bocca dei contadini. Bartók è « V » (il Viaggiatore):

V: La moglie del suo vicino, qui, ha detto che lei conosce canzoni antichissime che ha imparato dai vecchi quand'era piccola.

C: Io? Vecchie canzoni?! Il signore vuol prendermi in giro. Eh, eh, eh, eh!

V: Stia a sentire, non voglio scherzare! Parlo sul serio. Vengo da lontano, da molto lontano, da Budapest, proprio per cercare queste canzoni vecchissime che si conoscono soltanto da queste parti!

C: Be', e che cosa se ne fanno di queste canzoni? Le mettono sui giornali?

V: Niente affatto! Questo lavoro serve a conservarle, a metterle per iscritto. Perché se non le mettiamo per iscritto, la gente non saprà più, poi, che cosa si cantava qui ai nostri tempi. Vede, i

giovani conoscono canzoni tutte diverse; non vogliono saperne di quelle vecchie, non le imparano neppure, e invece sono molto più graziose di quelle che si fanno oggi. Non è giusto? Così tra cinquant'anni nessuno saprà che esistevano, se non le mettiamo per iscritto adesso.

C: Davvero? [Pausa.] Bah, boh! No, non ci credo ancora.

V (disperato): Ma guardi questo libretto, zietta! Guardi, ho scritto già tante canzoni. [Fischietta un motivo.] Questa la cantava la signora Andràs Gegö [ne fischieta un'altra] e questa la signora Bàlint Kosza. Le conosce anche lei, non è vero?

C: Eh, ormai sono vecchia. E non sta bene che una vecchia perda tempo a cantare le canzoni; tutto quello che so, adesso, sono i salmi di chiesa.

Bartók non ottiene niente, dalla donna, tranne canti di chiesa, che non vuole, e canzoni popolari adulterate, che vuole ancora meno. Se ne va « annientato », ma è riuscito a strappare alla « zietta » una presentazione per la signora Gyurka Sándor, che sta di casa all'angolo e conosce tante vecchie canzoni che potrebbe cantare dall'alba al tramonto senza ripeterne mai una.

In quella che chiama « musica contadina », Bartók trovò una forza ringiovanitrice. Sostenne (in un lungo articolo pubblicato nel 1920 dalla rivista tedesca " Melos ") che agli inizi del ventesimo secolo c'era stata una svolta nella musica: « Gli eccessi dei romantici cominciarono a riuscire insopportabili a molti ». Ma dove rivolgersi? « Un aiuto prezioso ebbe questo cambiamento (ma faremmo meglio a definirlo ringiovanimento) da un tipo di musica contadina rimasta fino allora sconosciuta. » Nelle cose migliori, diceva Bartók, le forme erano variate ma perfette. Inoltre, la forza espressiva era « impressionante », e nello stesso tempo la musica era « priva di sentimentalismi e di ornamenti superflui ». Quello, affermava Bartók, era « il punto di partenza ideale per un rinascimento musicale, e un compositore in cerca di nuove vie non poteva essere guidato da un maestro migliore ». Il compositore doveva « assimilare l'idioma della musica contadina in maniera così completa da riuscire a dimenticare tutto quanto la riguardava e a servirsene come fosse stata la sua lingua madre ». Ralph Vaughan Williams in Inghilterra stava sostenendo, in quello stesso periodo, una tesi analoga. Il concetto di assimilazione faceva parte integrale del pensiero di Bartók come di quello di Vaughan Williams e di altri nazionalisti del tempo, compreso Janaček, con i suoi modelli cechi. Tutti convenivano che la musica contadina andava studiata nei campi così com'era, e che bisognava vivere la vita dei contadini. « Non basta », scrisse Bartók « studiarla com'è conservata nei musei. » Servirsi della musica contadina in maniera superficiale serviva soltanto a disporre di musica spoglia, disadorna, e nient'altro. Bisognava assumere un atteggiamento completamente nuovo nei confronti della musica popolare, raccomandava Bartók.

Si prendesse, per esempio, il curioso concetto del diciannovesimo secolo secondo il quale solo le armonizzazioni semplici erano adatte alle melodie popolari. Era assolutamente sbagliato. « Sembrerà strano, ma io non esito a dire che più semplice è la melodia, più complessi e strani possono essere gli accompagnamenti e le armonizzazioni che ad essa si adattano. »

Ma se un compositore voleva lavorare servendosi di questo linguaggio, doveva servirsi per forza di un mezzo tonale. Era in questo che Bartók e gli atonisti viennesi divergevano completamente. Bartók era inflessibile sulle « verità » che la musica popolare, che era tonale, non poteva conciliarsi con l'atonalismo di Schönberg e dei suoi seguaci, i quali insistevano che c'era un metodo, e uno soltanto. « Lungi da me affermare che la sola via della salvezza per un compositore dei nostri giorni sia basare la musica sulla musica popolare », scrisse nel 1931. « Ma vorrei che i nostri avversari avessero un atteggiamento altrettanto liberale per quanto riguarda l'importanza della musica popolare. » Bartók cercò di chiarire alcuni punti. I compositori nazionalisti erano accusati dagli atonalisti di servirsi di materiale preso a prestito. Ma l'uso di tale materiale non aveva niente a che vedere con i risultati artistici.

Se era per questo, faceva notare Bartók, anche Shakespeare aveva preso a prestito da altri, e così pure Molière, Bach e Haendel. Ognuno aveva le sue radici nell'arte di altri tempi. Era evidente dunque, per Bartók, che era « la musica contadina a contenere le nostre radici ». Non era segno di aridità o di incompetenza se un compositore basava la propria opera sulla musica popolare invece di prendere a modello Brahms o Schumann. D'altro canto, non era bene neanche che un compositore prendesse la musica popolare e la mettesse in forme musicali stereotipate. In entrambi i casi ci si rifaceva a una errata concezione, a un principio che sottolineava « l'importanza assoluta dei temi » e dimenticava « l'arte della forma, che sola può ricavare qualcosa da questi temi ». In definitiva, il merito di un brano musicale era, ovviamente, direttamente proporzionale al talento del compositore. « Nelle mani di compositori incompetenti né la musica popolare né altri materiali musicali assumeranno mai significato ... Il risultato sarà in ogni caso il nulla. »

Le teorie di Bartók servirono soprattutto a lui. Gli atonalisti viennesi non avrebbero potuto esserne meno interessati. Naturalmente proseguirono per la loro strada e poi si vide che la storia era dalla parte loro. Dopo la seconda guerra mondiale e dopo la morte di Bartók la sua musica, pur essendo popolare, esercitò scarsissima influenza sul pensiero dei giovani. Gli esponenti della scuola seriale la trovarono interessante solo per quegli aspetti in cui si poteva tracciare un rapporto con l'opera di Schönberg e della sua scuola. Così Pierre Boulez l'ha liquidata definendola « una sorta di sintesi dell'ultimo Beethoven e del Debussy della maturità » e ha lodi solo per quelle composizioni di Bartók che arrivavano « a una fase di esperimenti molto particolarmente cromatici non lontani da Berg e Schönberg ». Altrimenti Bartók, per Boulez « manca di coerenza interiore »; e quanto alle composizioni che hanno riscosso particolare favore presso il pubblico - il Concerto per piano n. 3 e il Concerto per orchestra - esse rivelerebbero « un gusto discutibile ». Il nazionalismo di Bartók è definito da Boulez, con un certo disprezzo, « un residuo del nazionalismo del diciannovesimo secolo ».

Un atteggiamento così dottrinario nei confronti dell'estetica di Bartók ignora il fatto che partendo dal 1906 il compositore ungherese cominciò a scrivere una musica in cui gli elementi popolari venivano trasformati in qualcosa di universale. Il suo stile non si sviluppò di colpo, e ci fu un periodo di consolidamento. Meno interessato alla musica di Strauss, cominciò invece a interessarsi maggiormente a quella di Liszt e di Debussy, e alla musica russa di Stravinskij fino a Noces. Diventò insegnante di piano all'Accademia di Budapest (non insegnò mai composizione) e cominciò a comporre: i Portraits (1908), le Bagatelles (1907), il primo Quartetto per archi (1908) e parecchia musica per piano in cui lo strumento veniva affrontato con piglio duro, percussivo. Un'opera in un atto, Il castello di Barbablù (1911), il balletto-pantomima Il principe di legno (1917), e il balletto Il Mandarino meraviglioso (1919) furono tra le sue opere più importanti. Nessuna diventò molto popolare e il balletto, con i suoi ritmi neo-Sacre, le violente dissonanze e la trama piena di sesso, fu universalmente condannato. Le altre opere del periodo che va dal 1907 ai primi anni venti comprendono due Sonate per violino (1921-1922) e il secondo Quartetto per archi (1917).

Se fu poco eseguita, la musica di Bartók fece però grande impressione ai professionisti europei. Fu molto più discussa fuori dell'Ungheria: in patria Bartók non fu, come spesso succede, profeta. La sua musica veniva considerata atonale, mentre non lo era, nonostante le potenti dissonanze. Solo nel 1920 Bartók scrisse qualcosa che ebbe una certa popolarità: la Suite di danze. La seconda metà degli anni venti vide maturare in pieno il suo stile. Seguì una serie di opere importanti: la Cantata profana (1934), i primi due Concerti per piano (1927 e 1931), gli ultimi quattro Quartetti per archi (1927, 1928, 1934 e 1939), la Sonata per due pianoforti e percussione (1938), la Musica per archi, percussione e celesta (1937), considerata da molti il suo capolavoro, il Concerto per violino n. 2 (1939) e il Divertimento per orchestra d'archi (1940). La musica di questo periodo ebbe vitalità, personalità e virilità enormi, nel quadro di un nazionalismo dissonante. Era più dissonante di tutto ciò che andavano scrivendo Stravinskij, Prokof'ev o la scuola francese, e il suono sferzante era

immediatamente riconoscibile. Solo gli atonalisti viennesi e Charles Ives furono capaci di una dissonanza altrettanto aliena da compromessi.

Naturalmente Bartók fu attaccato per questa mancanza di melodia. Gli piaceva costruire un pezzo su temi brevi, talvolta di poche note soltanto e da Liszt prese una sorta di forma ciclica che unificava tutti gli elementi. Ha scritto Halsey Stevens, nella biografia di Bartók: « I suoi motivi, spesso di due o tre note soltanto, sono in un continuo stato di rigenerazione. Crescono organicamente, proliferano; il processo evolucionistico è cinetico. Non v'è dubbio che molte manipolazioni di motivi che sembrano attentamente calcolate sono frutto di intuizione: la linea fra ragione e intuizione non è mai nettamente definita, ma non si può negare la compatta logica tematica ».

Uomo politicamente sensibile, Bartók fu spaventato dal dilagare del nazismo. Dopo l'Anschluss dell'11-13 marzo 1938, capi che sarebbe stato costretto a lasciare il suo paese, perché dopo l'Austria sarebbe venuta la volta dell'Ungheria. A un amico che si trovava in Svizzera scrisse: « C'è il pericolo imminente che anche l'Ungheria debba arrendersi a questo sistema di rapina e di assassinio. Come potrei continuare a vivere o - il che è la stessa cosa - a lavorare in un paese così ridotto è assolutamente inconcepibile ». Ma aveva cinquantotto anni e doveva mantenere la madre, oltre alla moglie e ai figli. Fece dure osservazioni sui nazisti e sulle loro teorie di purezza razziale. Il suo editore era l'Universal di Vienna, e quando i nazisti occuparono l'Austria tutti i compositori dell'Universal ricevettero un questionario: « Un questionario infame » esplose Bartók « in cui si chiede " Siete di sangue tedesco, razzialmente affine o non-ariano " ? ». Bartók e Kodály si rifiutarono di riempirlo, perché le domande erano illegali e incostituzionali. Peccato, scrisse Bartók, perché si sarebbero potuti fare dei bei giochi di parole:

Per esempio, mettiamo che fossimo non-ariani, perché dopotutto « ariano », mi dice il dizionario, significa « indo-europeo ». Noi ungheresi, però, siamo finno-ungari, anzi forse addirittura turchi settentrionali, come razza, e non indo-europei, e perciò non ariani. Un'altra domanda dice: « Dove e quando siete stato ferito? ». Risposta: « L'11, 12 e 13 marzo a Vienna ».

Bartók lasciò l'Universal per la casa editrice inglese di Boosey e Hawkes. Nel 1939, morta la madre, decise di lasciare l'Ungheria, e l'anno dopo era negli Stati Uniti, dove avrebbe trascorso gli ultimi anni della sua vita. Prima di andarsene fece testamento. C'è un paragrafo che dimostra in pieno il suo amore per la libertà e il suo odio per la dittatura:

Se dopo la mia morte dovessero intitolarmi una strada o dedicarmi una lapide in luogo pubblico, allora il mio desiderio è questo: finché quelle che erano prima Oktogon-tér e Körönd a Budapest porteranno il nome degli uomini ai quali sono attualmente dedicate [Hitler e Mussolini] e, inoltre, finché ci sarà in Ungheria una piazza o una strada intitolata a questi due uomini, allora nessuna piazza, strada o edificio pubblico dovranno portare il mio nome e nessuna lapide dovrà essermi dedicata in luogo pubblico.

Negli Stati Uniti Bartók ebbe un incarico alla Columbia University, dove lavorò a una raccolta di canti popolari. Aveva pochi soldi, ma la storia che fosse povero è un'invenzione romantica. In realtà non si trovò mai in situazione di bisogno. Per un po' visse in un appartamento di Forest Hills e la vigilia di Natale del 1940 scrisse una deliziosa lettera ai figli descrivendo la nuova casa e le esperienze americane:

Il 7 dicembre ci siamo trasferiti in un appartamento ammobiliato al suddetto indirizzo. Ci troviamo a sedici chilometri dal centro di New York ma la stazione del subway [metropolitana] è proprio di fronte alla nostra porta, e con 5 cents possiamo essere in venti minuti al centro. I treni passano di continuo, giorno e notte, senza interruzione ... Nelle vicinanze ci sono negozi e tutte le comodità. Il riscaldamento è così esagerato che dobbiamo spegnere per tre quarti i radiatori; possiamo tenere una delle finestre della camera da letto aperta (se non c'è vento). Cominciamo ad americanizzarci, per esempio in materia di cibo. La mattina succo d'arancia, grano (!) gonfiato con crema, pane

scuro e burro, uova o bacon o pesce ... La testa mi si sta riempiendo di ogni sorta di parole nuove: stazioni del subway, nomi di strade, rete del sistema del subway, un sacco di possibilità per cambiare treno: necessità assolute, se si vuol vivere qui ... Abbiamo avuto un bel po' di daffare per imparare a usare i vari aggeggi dell'elettricità e del gas, cavaturaccioli, apriscatole eccetera, e con i mezzi di trasporto, ma adesso ce la caviamo. Solo ogni tanto c'è qualche inconveniente; così, per esempio, di recente volevamo prendere il subway per recarci nel quartiere più settentrionale di New York; non sapevo esattamente dove cambiare e che cosa prendere (le indicazioni non sono molto in evidenza; anzi sono sparse e pasticciate), così abbiamo girato per tre ore sottoterra; finalmente, dato che non avevamo più tempo, siamo sgattaiolati vergognosi in casa, sempre sottoterra, senza avere raggiunto il nostro scopo.

Oltre al lavoro alla Columbia, Bartók componeva e dava qualche concerto. Ma si ammalò; la sua ultima apparizione in pubblico è del 21 gennaio 1943. Con la moglie Ditta suonò il Concerto per due pianoforti (originariamente Sonata per due pianoforti e percussioni) con l'Orchestra Filarmonica di New York diretta da Fritz Reiner. I medici non riuscirono a diagnosticare la sua malattia, o almeno così gli dissero. Aveva la leucemia, e non era possibile curarlo. Dimagrì in maniera allarmante, fino a pesare quarantacinque chili; e inoltre aveva sempre la febbre. L'American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) gli fornì un aiuto finanziario per fargli superare quel brutto periodo. Sergej Kusevickij gli portò una commissione di un migliaio di dollari per una composizione sinfonica (l'iniziativa era stata suggerita da Reiner e dal violinista Josef Szigeti). Nacque così il Concerto per orchestra, che diventò la più popolare composizione per orchestra di Bartók. Per Yehudi Menuhin compose una Sonata per violino senza accompagnamento; e per la moglie un Terzo Concerto per pianoforte. Alla fine del 1944 la situazione parve migliorare. Cominciava ad arrivare il denaro per i diritti d'autore e per i concerti; un nuovo accordo con Boosey e Hawkes prometteva di fruttargli parecchio di più; lavorò a un Concerto per viola, per William Primrose; e cominciò a pensare a un Concerto per due pianoforti, per Bartlett e Robertson. Ma adesso che le prospettive cominciavano a farsi rosee, si indebolì sempre di più. Cercò disperatamente di finire due composizioni di grande respiro lavorandovi contemporaneamente: il Concerto per viola, che rimase incompiuto, e il Terzo Concerto per piano, al quale mancavano solo poche battute. Il 26 settembre 1945 morì a New York. Sul letto di morte si lamentò, come Schubert: « Peccato che debba andarmene avendo ancora tante cose da dire ».

Pochi anni dopo la morte, Bartók era diventato uno dei compositori moderni più eseguiti. Il Concerto per orchestra non solo entrò in repertorio ma eguagliò in popolarità, quasi, Petruška e la Sinfonia Classica. I pianisti esordienti cominciarono a farsi le ossa sui sei volumi di Mikrokosmos, i 153 pezzi di ogni grado di difficoltà intesi a introdurre i giovani alle sonorità della tastiera moderna, e che diventarono materiale d'insegnamento. I giovani virtuosi cominciarono a suonare gli ultimi due concerti per piano, soprattutto il Terzo. Tutti volevano eseguire quest'opera che si affianca al Concerto in do maggiore di Prokof'ev e ai concerti di Rachmaninov nel novero delle più popolari composizioni per pianoforte e orchestra del ventesimo secolo. Particolarmente ammirati furono i sei Quartetti per archi. Ne vennero suonati sempre più spesso dei cicli dopo la morte di Bartók e furono considerati da molti il più importante corpo di musica da camera, dopo gli ultimi Quartetti di Beethoven.

I primi due, del 1908 e del 1917, sono relativamente convenzionali, anche se le armonie sono di un tipo dissonante di cromatismo. Il terzo del 1927 e i tre successivi appartengono a un mondo nuovo, selvaggio, cataclismico, pieno di sonorità di orchestre da camera e con una serie di effetti che spaventarono ascoltatori ed esecutori di allora. Bartók indica glissando su tutti gli strumenti, arcate sul ponticello, armonici, col legno (in cui si usa la parte di legno dell'archetto), complicati intervalli multipli, quarti di tono e una serie di percussioni tra cui il famoso « colpo di Bartók », in cui si fa rimbalzare la corda contro il dito indice. Se si arriva a questa musica impreparati, avendo

in mente i quartetti di Brahms o anche gli ultimi quartetti di Beethoven, si resta sconcertati. Questi quartetti non si capiscono al primo ascolto, così come non si capiscono quelli di Beethoven. Altrettanto si dica della Musica per archi, percussioni e celesta e della Sonata per due pianoforti e percussioni. Il movimento che apre il primo, con il suo flusso polifonico in sordina e il suo mondo rarefatto, austero, è stato paragonato all'inizio del Quartetto in do diesis minore di Beethoven. Occorre assorbire il linguaggio di queste composizioni, e per assorbirlo bisogna ascoltarle molte volte. Ma dopo, la musica diventa chiara. Per quanto ricca e complicata, non è mai così difficile come sembra sulle prime. Gli onnipresenti ritmi magiari e i frammenti di melodie popolari si mettono nettamente in evidenza, e le dissonanze, invece che paurose, diventano pungenti e stimolanti. Quelle seconde e settime stridenti, quei grossi accordi intrecciati, quelle armonie che scaturiscono dalle modalità della musica contadina, quei ritmi selvaggi ed eccentrici in cinque e in sette; tutto si chiarisce in una diretta enunciazione emotiva.

Come lo stesso compositore tenne a sottolineare, Bartók non fu in primo luogo un « nazionalista ». Fu un compositore al quale capitò semplicemente di convincersi che la musica popolare allo stato puro era una forza feconda. Perciò volle essere giudicato compositore non folcloristico. Compose musica aspra che non deve niente a nessuno, e le sue opere migliori sono il riflesso di una delle più robuste menti musicali del ventesimo secolo.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)