

MASSIMO MILA

ZOLTÁN KODÁLY, L'ULTIMO "PHONASCUS"

Al principio del secolo, quando l'ispirazione nazionale sembrava dovesse affermarsi come la via maestra della musica moderna, il modello esemplare venne dall'Ungheria con la coppia di Bartók e Kodály. Il secondo, apparentemente, in posizione trainante. Insieme avevano iniziato e condotto avanti il censimento scientifico del folclore magiaro, traendone gli elementi della nuova musica ungherese.

Tipici esponenti entrambi della faticosa generazione dell'Ottanta, destinata a porre le fondamenta della musica nuova, si erano affacciati insieme alla ribalta nei primi anni del Novecento, e sebbene più giovane di un anno e mezzo, Kodály possedeva allora il piglio sicuro, l'autorità del maestro. Praticamente fu lui che additò al collega le vie feconde del canto popolare, e gli rivelò anche quella ch'era destinata a diventare l'altra componente essenziale della loro arte di giovinezza: l'impressionismo francese, nell'opera di Debussy. (Bartók si misurava allora strenuamente con Brahms e con Strauss, e fu poi per conto suo che si spinse a rischiose ma proficue esplorazioni sulle coste dell'espressionismo viennese).

Nei primi anni del loro sodalizio Kodály esercitò sul collega anche una specie d'autorità morale, e col suo temperamento solare cercò di dissipare le nebbie dell'inquietudine che offuscavano l'anima del giovane Bartók. Se non riuscì a spogliarlo della sua provvidenziale carica di angoscia, valse almeno ad irrobustirlo nel fisico, convertendolo alla ginnastica mattutina col metodo Müller ed insegnandogli a trarre dalla ricerca etnofonica anche i vantaggi d'una salubre attività all'aria aperta, con le lunghe marce per sentieri di campagna, e una scuola di socialità, per conquistarsi la fiducia di contadini scontenti, accostandosi con animo aperto alla loro conversazione e mescolandosi alla loro vita quotidiana.

Nel comune inizio della loro produzione artistica Kodály sembrava più maturo e sicuro dei propri fini, sicché non v'è troppo da stupire che ancora intorno al 1930, quando in realtà già da un pezzo Bartók aveva surclassato il collega, e si occupava generosamente a difenderlo dai malevoli confronti che in patria e fuori venivano istituiti tra loro, qui tra noi Guido Pannain accogliesse Kodály nell'Olimpo dei suoi *Musicisti dei tempi nuovi*, dal quale il grandissimo Bartók rimase sempre escluso, per quante edizioni quel fortunato libro abbia potuto avere.

Ma era sintomatico che lo stesso Pannain, in quel suo saggio pieno di simpatia per il musicista ungherese, dovesse concentrare il fuoco dell'attenzione critica sulle opere di giovinezza, quel sorprendente gruppo di composizioni per strumenti ad arco che comprende la *Sonata* per violoncello e pianoforte (1910), il *Duo*

op. 7 per violino e violoncello (1914), la straordinaria *Sonata* op. 8 per violoncello solo (1915), la *Serenata* op. 12 per due violini e viola (1920), e i *Quartetti* (op. 2, 1908; op. 10, 1918).

Giustamente osservava il Pannain che l'ostentato impiego a solo di «strumenti che, per incompiutezza armonica costitutiva e per abito tradizionale, sempre andarono accompagnati ad altro strumento polifonico», non è da imputare a stravaganza e a desiderio gratuito di originalità, ma corrispondeva come naturale esigenza allo «spirito cantante» della sua musica.

Kodály era infatti quella rarissima avis che è un melodista puro. La dimensione orizzontale dei suoni era il suo vero regno. Lo sapeva benissimo lui stesso, e lo disse con chiarezza in un testo prezioso, *Musica popolare e musica d'arte in Ungheria*, pubblicato in ungherese nel 1940, poi in varie lingue, e infine ripreso come una lezione a Oxford il 3 maggio 1960. Kodály comincia ad osservare come la monofonia sia la condizione naturale di enormi settori dell'attività musicale sia nel passato, sia in estese porzioni della Terra nell'epoca attuale. Quando i primi Magiari occuparono il bacino danubiano sulla fine del nono secolo, l'intera musica europea era assolutamente monodica. E secondo Kodály il primato della monofonia si conservò in modo particolare nell'umile gente contadina ungherese, appartata dai movimenti artistici del Rinascimento e dell'età moderna, sicché il melos ungherese non avrebbe subito quella specie di trasformazione, se non vogliamo dire apertamente di corruzione, che le abitudini polifoniche gradualmente esercitano sullo stile della melodia. «La componente verticale influenza la componente orizzontale, e la melodia non può volare così liberamente. Allo scopo di accomodare la melodia all'armonia, prima di tutto il ritmo viene semplificato e impoverito. Poi la linea dei suoni diventa anch'essa più limitata nel movimento. Invece di melodie autosufficienti, altre ne sorgono che esigono l'armonia».

Il primato della melodia è oggi ufficialmente sconosciuto. Nel mondo occidentale «non si considera compositore un tale che crei soltanto la melodia e chiedi a qualcun altro di scrivere l'accompagnamento, come accade ancora oggi in Ungheria». E non c'è solo la Société des Auteurs et Compositeurs, a Parigi, ad escludere tali compositori primitivi dai propri ranghi. Eppure, osserva Kodály, già in pieno Rinascimento, quando coi Fiamminghi la polifonia aveva ormai vinto la partita, un teorico come il Glareano si domandava nel suo *Dodecachordon* (1547) quale cosa avesse più merito tra «comporre una semplice melodia all'unisono, o aggiungere molte parti a una melodia già esistente». Il Glareano dava la palma al «Phonascus», il melodista, nei confronti del «Symphoneta», il laborioso arrangiatore, perché, diceva, la melodia è la prima invenzione, l'idea base; inoltre è più utile, perché piace a tutti, mentre la musica polifonica è intesa solo da pochi. E scorgendo nella creazione musicale il prodotto d'un talento inconscio, piuttosto che di arte acquisita, osservava: «Questa può essere la ragione per cui possono eccellere nel comporre melodie anche quelli che non sanno niente di musica».

Kodály sapeva benissimo di essere l'ultimo «Phonascus», ma in realtà non seppe rimanerle. La vita è dura per un «Phonascus» nel secolo ventesimo. Dopo

quelle prime composizioni da camera interamente governate dal principio melodico nella sua piena accezione (e la *Sonata* per violoncello, con le sue asperità tremende, anche d'ascolto, è lì a testimoniare quali cose strane ed enormi, e anche ingrati, si possano realizzare con la sola melodia, ben lontano dagli ideali piedigrotteschi o zingari), Kodály si acconciò a farsi «symphoneta», è sempre più, come avrebbe detto Verdi, fece ballare l'orchestra. Allora ritrovò raramente la spensierata freschezza popolare delle musiche di scena per *Háry János*, la commedia sullo spaccone ungherese dei tempi di Napoleone, o la concentrata indignazione morale del *Psalmus hungaricus* (1923): antesignano di quella rinascita corale che si estende nella musica europea degli anni Venti, grazie a Szymanowski, Janáček e Strawinsky e che continuerà con tanta altezza e fortuna nel neomadrigalismo italiano. Come «Phonascus», nella sua breve stagione giovanile, Kodály era stato l'ultimo e l'unico. Come «Symphoneta» fu uno dei tanti, e nemmeno dei primi.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár