

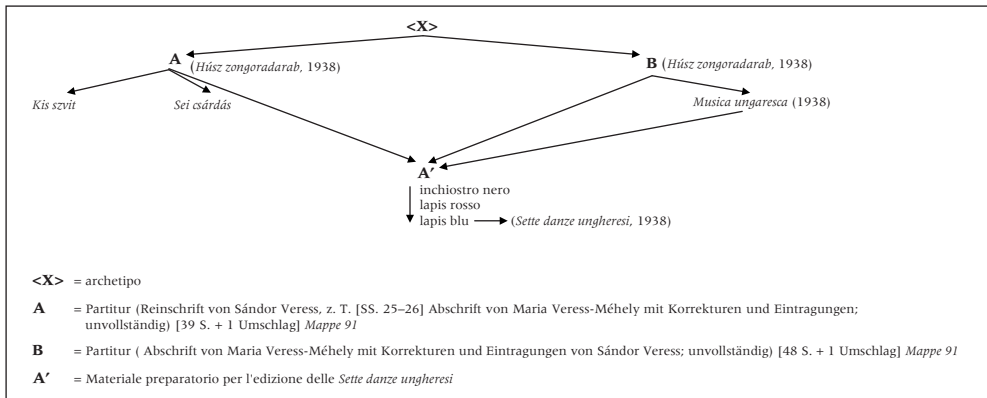
Le fonti manoscritte degli *Húsz zongoradarab* di Sándor Veress

di Giada Viviani

Terminati nel 1938, gli *Húsz zongoradarab* rappresentano il coronamento della ricca attività etnomusicologica condotta da Veress a partire dall'università fino all'inizio degli anni '40, da un lato lavorando in ambito accademico quale assistente di László Lajtha e, in seguito, di Béla Bartók, dall'altro svolgendo un'effettiva ricerca sul campo con viaggi di studio sia all'interno che al di fuori dei confini nazionali, in aree geografiche di lingua ungherese come la Transilvania e tra i Csango della Moldavia.¹ Da questa esperienza l'autore ricava ventitré canti e danze popolari a partire dai quali scriverà delle specie di miniature – i «venti pezzi per pianoforte» del titolo – focalizzate sulla manipolazione musicale di una singola melodia, dove viene scrupolosamente garantita un'assoluta riconoscibilità del tema originario (fanno eccezione gli ultimi tre brani, che ne contengono due a testa).

In linea di massima, tale materiale folklorico è testimoniato in pubblicazioni che all'epoca della composizione degli *Húsz zongoradarab* erano già disponibili sul mercato ungherese, però allo stadio attuale della ricerca non esistono prove a conferma di una simile provenienza. In almeno due casi, tuttavia, l'esame delle carte autografe conservate presso la Paul Sacher Stiftung ha messo in luce un rapporto diretto tra l'attività etnomusicologica di Veress e la scelta delle melodie per gli *Húsz zongoradarab*: tra gli appunti del suo viaggio nel distretto di Veszprém (1937), infatti, si possono rinvenire testo e musica del canto impiegato nel brano n. 4, documentati per la primissima volta proprio in questa circostanza.² Evidenziata con un segno in lapis rosso, la melodia del n. 15 compare invece, assieme ad altre, su alcuni fogli non datati sempre redatti di mano del compositore: la correda la denominazione «Lassu» (Székely táncolallam), da cui avrà origine il titolo definitivo del brano, accompagnata da informazioni sul luogo di provenienza della melodia e, soprattutto, dalla cifra d'inventario relativa al Museo Etnografico di Budapest, dove Veress l'aveva trovata nel corso dei suoi studi.³

All'infuori di ciò, a tutt'oggi non si è stati in grado di individuare nessun tipo di materiale preparatorio per gli *Húsz zongoradarab*, verosimilmente a causa delle distruzioni avvenute a Budapest durante la II guerra mondiale (la casa della famiglia di Veress fu colpita da una bomba), o forse per le



Tab. 1: Stemma delle fonti

vicissitudini connesse ai primi anni di esilio. Le sole fonti di cui siamo a conoscenza sono quindi i due manoscritti conservati nel fondo del compositore (cfr. Tab. 1), ovvero un autografo incompleto e dalla struttura piuttosto complessa, da me denominato A, e una bella copia, pure apparentemente incompleta, redatta dalla madre dell'autore, con annotazioni a matita aggiunte in un secondo momento dallo stesso Veress (manoscritto B).

Fatta eccezione per una singola pagina (pp. 25–26) tagliata in prossimità della cucitura, B è l'unico documento a noi noto che testimonia una versione integrale dell'opera, dunque è anche il solo a fornirci delle informazioni complete sull'ordine di successione che i venti brani dovrebbero seguire. Quasi assolutamente privo di indicazioni per l'esecuzione (agogiche, articolazioni, legature di frase, segni d'espressione...), B tramanda i singoli pezzi secondo stadi di elaborazione leggermente disomogenei: se, infatti, i nn. 1–5 (*Kis szvit*), e 7–10, 12, 16 (*6 Csárdás*) vi compaiono nella versione definitiva, ovvero in quella che Veress accetterà per la stampa, i nn. 11, 13–15, 17–19 (*Sette danze ungheresi*) sono qui testimoniati secondo una lezione intermedia, che, ancora osservabile in *Musica ungharesca*, verrà sottoposta a modifiche durante l'evoluzione di A. Per quanto invece riguarda i nn. 6 (*Körösfői ének*) e 20 (*Nógrádi verbunk*), a tutt'oggi inediti, il testo riportato da B può essere ritenuto conforme alla volontà ultima dell'autore, sia perché è uguale a quello contenuto in A, sia perché riemerge sostanzialmente immutato nei rifacimenti che Veress ha pubblicato in luogo dell'originale per pianoforte solo – all'interno della suite orchestrale *Musica ungharesca* e, nel caso di *Nógrádi verbunk*, in veste di pezzo autonomo per violino o viola e pianoforte.

Assai più articolata è la struttura dell'autografo, la quale riflette una storia genetica altrettanto complessa. Nella forma in cui ci è pervenuto, A di fatto si presenta come un documento composito e frammentario, dove convivono i resti di fasi evolutive diverse: mancante di interi blocchi di brani che corrispondono a precisi «sottocicli» della raccolta (la *Kis szvit* e tutte le *6 Csárdás*,

forse asportate dal manoscritto in vista della pubblicazione), la fonte inizia con alcuni fogli apparentemente sparsi i quali, in realtà, costituiscono i materiali preparatori per l'edizione delle *Sette danze ungheresi*. Non solo la versione del testo musicale, ma ogni particolare qui coincide con lo spartito che sarebbe uscito presso Suvini Zerboni nel 1950, dalle agogiche, indicazioni di metronomo, segni d'espressione, articolazioni, fraseggi ecc., fino alla stessa impaginazione e alla distribuzione dei sistemi sulle singole facciate, annotate in lapis blu con la grafia dell'autore.⁴ Dopo *Lassú és friss*, in conclusione del quale compare la data «Budapest 1938», troviamo il brano n. 6, curiosamente preceduto dall'ultimo sistema del n. 12, poi ancora una volta i nn. 13 e 14, già presentati come nn. 2 e 5 delle *Sette danze*, e, per finire, il n. 20.

Un fondamentale aiuto al deciframento di questa situazione ci viene offerto dall'analisi delle caratteristiche materiali del manoscritto (inchiostri, tipi di carte, grafie, numeri di pagina, cifre progressive dei brani...), grazie alla quale siamo in grado di ricostruire la struttura originaria del documento e le sue successive modifiche fino allo stato attuale (cfr. *Tab. 2*). Basandosi sui numeri di pagina in inchiostro nero e sulle cifre progressive romane anteposte al titolo di ciascun pezzo, è possibile identificare la configurazione originaria dell'autografo come un'ulteriore fonte integrale degli *Húsz zongoradarab*, la quale sembra aver corrisposto esattamente alla versione tradita da B – quantomeno nella disposizione dei brani e negli spazi da loro occupati.⁵ Estrapolate le pagine relative a *Kis szvit* e alle *6 Csárdás*, il manoscritto è stato quindi smembrato e una parte dei suoi fogli riorganizzati in un nuovo documento, da me denominato A', dove Veress è intervenuto – vuoi con correzioni sullo spartito, vuoi con l'inserimento di pagine nuove (cfr. *Ugrós tánc*, originariamente senza numeri di pagina e con la cifra progressiva araba) – in modo da portare il testo musicale dalla versione di A, ancora uguale a B, a quella definitiva delle *Sette danze*. In questo stadio, caratterizzato da annotazioni in lapis rosso, i pezzi del mini-ciclo avrebbero dovuto essere sei, disposti secondo la successione 18, 11, 13, 17, 15, 19; in seguito, però, il compositore vi ha aggiunto il n. 14 riciclando la pagina tagliata da B, alla quale ne ha incollata una nuova, mentre con il lapis blu ha modificato la disposizione dei brani (correggendo i numeri di pagina e le cifre progressive romane) così da dare origine alle *Sette danze* che conosciamo.

Tali considerazioni, oltre a servirci a ricostruire la genesi delle fonti, ci permettono d'ipotizzare una verosimile cronologia delle varianti e delle opere figlie degli *Húsz zongoradarab*: a partire dalla raccolta vera e propria, concepita come una composizione organica, Veress ha subito isolato la *Kis szvit* e, probabilmente, le *6 Csárdás*, entrambe assenti nell'autografo A e tramandate da B già nella versione definitiva. Nasce a tal punto *Musica ungherese*, che per i brani in comune con le *Sette danze* presenta lezioni ancora uguali a B, ovvero è anteriore ad esse, mentre i primissimi appunti per la sua orchestrazione sono stati annotati da Veress sul manoscritto della madre, dove *Kis szvit* e le *6 Csárdás* comparivano già nella loro formulazione ultima.

B (<i>Húsz zongoradarab</i> , 1938)		↔	A (<i>Húsz zongoradarab</i> , 1938)	→
<u>Kis szvit</u>	I. (pp. 1–2)		[I. <i>A tamási, a tamási</i>]	
	II. (pp. 3–4)		[II. <i>Sárga béllű görögdinnye</i>]	
	III. (p. 4)		[III. <i>Hegyek, völgyek között állok</i>]	
	IV. (p. 5)		[IV. <i>Mondtam anyám</i>]	
	V. (pp. 6–7)		[V. <i>A kaposi kanális</i>]	
VI. <u>Körösfői ének</u> (pp. 8–9)			VI. <u>Körösfői ének</u> (pp. 21–22 [forse annotato nello spazio lasciato in bianco dopo XII.]])	
VII. <u>Csárdás</u> (pp. 10–11)			[VII. <u>Csárdás</u>]	
VIII. <u>Csárdás</u> (pp. 12–13)			[VIII. <u>Csárdás</u>]	
IX. <u>Csárdás</u> (pp. 14–15)			[IX. <u>Csárdás</u>]	
X. <u>Csárdás</u> (pp. 16–17)			[X. <u>Csárdás</u>]	
XI. <u>Napkeleti tánc</u> (pp. 18–19)			XI. <u>Napkeleti tánc</u> (pp. 17–18) [pagine riutilizzate in A']	
XII. <u>Csúfolódó</u> (Modulatores saltant) (pp. 20–21)			[XII. <u>Csúfolódó</u>] (presente solo la fine, che occupa il primo sistema di p. 21 [verosimilmente pp. 19–21])	
XIII. <u>Spanyolos</u> Ugrós tánc Saltarello (pp. 22–24)			XIII. <u>Spanyolos</u> Ugrós tánc Saltarello (pp. 23–25)	
[XIV. <u>Betlehemes juhásztánc</u>] ([pp. 25–26 riutilizzate in A'] + p. 27)			XIV. <u>Betlehemes juhásztánc</u> (pp. 26–28)	
XV. <u>Székely lassú</u> (pp. 28–29)			XV. <u>Székely lassú</u> (pp. 29–30) [pagine riutilizzate in A']	
XVI. <u>Pityókosan</u> (pp. 30–31)			[XVI. <u>Pityókosan</u>] [verosimilmente pp. 31–32]	
XVII. <u>Kanásztánc</u> (pp. 32–34)			XVII. <u>Kanásztánc</u> (pp. 33–35) [pagine riutilizzate in A']	
XVIII. «Németes» és «Magyaros» (pp. 35–38)			XVIII. «Németes» és «Magyaros» (pp. 36–39) [pagine riutilizzate in A']	
XIX. <u>Lassú és friss</u> (pp. 39–43)			XIX. <u>Lassú és friss</u> (pp. 40–44) [pagine riutilizzate in A']	
XX. <u>Nógrádi verbunk</u> (pp. 44–49)			XX. <u>Nógrádi verbunk</u> (pp. 45–49)	

Tab. 2: Cronologia e struttura dei manoscritti

Hanno infine avuto origine le *Sette danze ungheresi*, la cui fonte ricicla carte asportate tanto da A che da B, aggiungendone di nuove quando le modifiche da apportare rispetto alla prima versione erano troppo massicce da poter essere introdotte su materiali preesistenti. Contenendo testi pressoché uguali, A e B parrebbero dunque contemporanei, esemplati su un medesimo archetipo, o eventualmente B, in quanto bella copia di Maria Veress-Méhely, potrebbe discendere dall'autografo del figlio.

A' – lapis rosso	→	A' – lapis blu (<i>Sette danze ungheresi</i>)
II. <i>Napkeleti tánc</i> (pp. 5–6) [pagine provenienti da A]		I. <i>Napkeleti tánc</i> (pp. 1–2) [pagine provenienti da A]
III. <i>Ugrós tánc</i> (pp. 7–9) [pagine nuove]		II. <i>Ugrós tánc</i> (pp. 3–5) [pagine nuove]
V. <i>Székely lassú</i> (pp. 13–14) [pagine provenienti da A]		V. <i>Betlehemes juhásztánc</i> (pp. 13–15) [pp. 13–14 provenienti da B, p. 15 nuova]
		VI. <i>Székely lassú</i> (pp. 16–17) [pagine provenienti da A]
IV. <i>Kanásztánc</i> (pp. 10–12) [pagine provenienti da A]		IV. <i>Kanásztánc</i> (pp. 10–12) [pagine provenienti da A]
I. « <i>Németes</i> » és « <i>Magyaros</i> » (pp. 1–4) [pagine provenienti da A]		III. « <i>Németes</i> » és « <i>Magyaros</i> » (pp. 6–9) [pagine provenienti da A]
VI. <i>Lassú és friss</i> (pp. 15–19) [pagine provenienti da A]		VII. <i>Lassú és friss</i> (pp. 18–22) [pagine provenienti da A]

¹ Cfr. Péter Laki, *Sándor Veress als Ethnomusikologe. Die Moldau-Sammlung*, in: *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*, a cura di Doris Lanz e Anselm Gerhard, Kassel, Bärenreiter, 2008, pp. 189–203.

² «Transkriptionen aus Dudar [45 S.]; Englische Textübersetzungen [9 S.] + Kopien [3 S.] + 1 Umschlag» (Paul Sacher Stiftung, inventario del fondo Sándor Veress, versione dell'8 giugno 2010; ringrazio Felix Meyer ed Evelyne Diendorf per avermelo reso accessibile).

³ «Abschriften aus fremden Sammlungen, mit hss. Anmerkungen [17 S. + 1 Umschlag]»

(ivi). Al medesimo plico fa capo un altro foglio dove, sotto le denominazioni «Verbunk» e «Verbunkos Trio», Veress ha annotato diversi numeri d'inventario sempre relativi al Museo Etnografico di Budapest. Potrebbe forse trattarsi di annotazioni di lavoro per l'ultimo pezzo degli *Húsz zongoradarab*, intitolato appunto «Nógrádi verbunk» e nel quale, come già menzionato, viene fatto utilizzo di due melodie, una impiegata proprio come trio.

⁴ Quale unico elemento discordante, i titoli dei brani appaiono tradotti in tedesco invece che in italiano, forse in vista di un'altra pubblicazione (per l'Universal di Vienna?) che poi verosimilmente non è andata in porto.

⁵ Costituisce un'anomalia il brano n. 6, inspiegabilmente trascritto nello spazio rimasto vuoto dopo il n. 12, del quale rimane qui conservato il solo sistema conclusivo.