

Enrico Tricarico

Analisi del

Quartetto d'archi n° 5

in SI bemolle maggiore - BB 110 - SZ 102

Béla Viktor János Bartók



STUDIOMICATA
edizioni musicali

D23.15

Enrico Tricarico

Analisi del

Quartetto d'archi n° 5

in SI bemolle maggiore - BB 110 - SZ 102

Béla Viktor János Bartók



La musica che Bartók scrisse prima del *Quinto Quartetto* è caratterizzata da un'energia ritmica ossessionante, da un'armonia estremamente ardita ai limiti dell'atonalità, da una ricerca timbrica inesauribilmente feconda, da un perspicace modo di adattare a esclusivi scopi espressivi le strutture caratteristiche del canto popolare.

Il *Quinto Quartetto*, scritto nell'estate del 1934, è da considerarsi il primo di una serie di lavori che tendono a un diverso equilibrio delle varie componenti dell'ispirazione Bartókiana. Espressionista ma non dodecafonico, tonale ma non neoclassico, Bartók (Nagyszentmiklós, Romania, 1881 - New York 1945) non si è mai trincerato in problemi esclusivamente lessicali e tecnici. La sua immensa personalità e le sue contraddizioni appaiono tutte trasferite in questo *Quartetto*, risolte in compiuta espressione artistica.

La prima esecuzione del *Quinto Quartetto* avvenne a Washington l'8 Aprile 1935, esso è composto da cinque movimenti:

Allegro
Adagio molto
Scherzo "Alla bulgarese"
Andante
Finale: Allegro vivace

Dallo *Scherzo* centrale si staccano due movimenti lenti e, agli estremi, l'*Allegro* iniziale e l'*Allegro vivace* conclusivo. Una struttura già scelta da Bartók per il *Quarto Quartetto*. I conflitti della sua personalità artistica vivono, con programmatica evidenza, nel procedere a sbalzi, nelle sonorità taglienti che, subito, disegnano la tinta dell'opera: i frammenti melodici, che i solisti sembrano affidarsi, o negarsi l'un l'altro, vengono sommersi dal mareggiare di figure ostinate e febbrili, dal ricorrere di furiose ebbrezze ritmiche.

Nel primo movimento del *Quinto Quartetto* è visibile un modello che richiama alla forma sonata con raggruppamenti a soggetto contrastante. Il movimento comincia con un deciso martellamento del *si_b* con violini e viola all'unisono e il violoncello un'ottava sotto. In mezzo al percuotersi del *si_b* Bartók costruisce una scala all'unisono tra viola e violoncello: do, re_b, re naturale, mi_b e, particolarmente accentato, il mi naturale (batt. 4 - 5). Ci si aspetta dunque la dominante del *si_b* - la nota FA - che invece è assente poiché la nota MI funge da polo dominante alla nota LA creando, così, una tinta politonale. Infatti mentre la nota MI tende a polarizzare la sua tonica LA i violini continuano il loro martellamento del *si_b*. Alla battuta 8 i violini ripetono la stessa scala, solo che dove viene accentata la nota MI si ha uno scontro semitonale, parte, cioè, dalla nota FA una fugace quartina tra viola e violoncello che cadenza sul *si_b* (batt. 9) portando avanti una cellula melodica che avrà una ripresa nella riesposizione.

**LIBRO (QUI L'ANTEPRIMA) ACQUISTABILE SU
WWW.STUDIOMUSICALICATA.IT**

la quintina di semicrome e le quattro note discendenti delle battute 8 - 9 della viola e violoncello. Bartók sviluppa il passaggio melodicamente fino alla battuta 97. Alla battuta 102 i quattro strumenti proseguono il movimento ritmico del secondo soggetto e si contrappone subito (batt. 104) una sezione affidata solo allo sviluppo della melodia del primo soggetto (dalle batt. 8 - 9) dapprima con un profilo discendente e poi ascendente. Alla battuta 102 un nuovo frammento melodico (derivante dalla restrizione della melodia precedente in un inciso più piccolo) è canonizzato direttamente tra violoncello e secondo violino; la viola e il primo violino nel frattempo, richiamando l'attenzione al primo soggetto, ribattono in ottava la fondamentale di questa sezione: il MI. Qui, a battuta 116, si ha un cambio di staffetta tra le parti, con l'ottava dai caratteri smussati e l'inciso melodico ripreso al contrario.

Segue dal terzo movimento della battuta 119 un episodio melodico più disteso che si apre in una raggiera di scale ascendenti in contrattempo tra le parti dalla battuta 123 alla battuta 125. Successivamente il chiaro martellamento di semitoni simile al primo soggetto si infittisce di altri frammenti di disegni apparsi già precedentemente, sfociando alla battuta 132 nell'uguale ripresa dell'ultima sezione dell'esposizione (batt. 44 - 58) con la sola caratteristica di essere tutta al contrario. Dalla battuta 147, senza nessun ponte di transizione, c'è la ripresa del secondo soggetto anch'esso al contrario.

L'episodio "marcatissimo" successivo (batt. 160) contrappone il *si^b* acuto con il successivo accordo di quinta diminuita nel registro più grave; ma la pseudo - ripresa del primo soggetto si rivela invece un intreccio su cui poggiano via via gli elementi dell'inciso melodico apparso alla battuta 111 al violoncello, che si rivede qui prima al contrario e poi allo stato naturale alla battuta 170 coi violini. Dalla battuta 172 alla 176 c'è un'imitazione a due di questa cellula tra gli strumenti alternando al moto diretto il moto contrario. All'inizio della sezione J (batt. 177) i quattro strumenti intonano all'unisono un guizzo di note comprese nell'ambito di un tritono; subito dopo questo viene sviluppato canonicamente a quattro parti solo però coi violini per moto contrario.

Dalla battuta 182 Bartók elabora sempre polifonicamente e canonicamente le ultime quattro note del frammento presentato alla sezione J dando origine a una serie di scale fino alla battuta 208 con un solo richiamo al primo soggetto alle battute 192 - 193.

Con un moto contrario divergente tra le parti del guizzo di note visto alla sezione J si avvia alla battuta 210 la coda finale con il martellamento del *si^b* simile al primo soggetto, alle battute 214 - 215, a mò di canone a due parti, emergono la terza maggiore e la terza minore di *si^b* arrestando, poi, il movimento sul suo tritono MI.

Successivamente questa cellula della sezione J viene canonizzata in senso discendente una sola volta a quattro parti alternando al moto diretto il moto contrario e poi insieme per moto contrario, a partire dalla nota MI, cadenza sul *si^b* alla battuta 218 concludendo il primo movimento.

Nel secondo movimento si eleva la parte più essenziale di tutto il *Quinto Quartetto*: in un episodio in *do* maggiore, alla battuta 11, Bartók contrappone una sarcastica melodia del violino in *reb*, una frase che tenta di tracciare un percorso in questo paesaggio di desolazione, attraversato da tremoli e dal rintoccare di corde a vuoto, senza sviluppo. Questa frase si sfalda, precipita vibrante verso il silenzio che l'inghiotte. L'*Adagio* e l'*Andante*, rispettivamente il secondo e quarto movimento, nella forma sono pressoché uguali: ambedue sono suddivisi in quattro sezioni più un episodio d'introduzione.

L'inizio dell'*Andante* con i suoi pizzicati, i singolari glissandi e le note ripetute eseguite alternativamente su corde vuote e premute, non è altro che una nebulosa espansa dell'introduzione dell'*Adagio*. Alla lettera A di ambedue i movimenti appare una figurazione accordale molto simile, cambia però l'effetto nell'*Andante* per via dei ribattuti, e non appare qui l'importante melodia ascendente dell'*Adagio*.

Alla lettera B sempre dell'*Andante*, Bartók avvia uno sviluppo più ricamato dei temi derivanti come modello dalla sezione B dell'*Adagio*; però qui la scrittura sembra allontanarsi dalle primitive intenzioni. La ripresa degli accordi alla sezione D (sempre di tutti e due i movimenti) è disseminata però da frammentari elementi apparsi fino a questa sezione, mancando così di una vera ripresa delle parti, a meno che non si voglia considerare il singolare glissando in pizzicato del violoncello, nelle ultime battute, come una sintesi degli elementi presenti in questo movimento, cornucopia di luce dalla quale volano via le urla dei suoni sovracuti.