prospettive musicali

MENSILE DI CULTURA E ATTUALITA' MUSICALE

n. 7 Luglio - Agosto 1982

SOMMARIO

2 REDAZIONALE

LA CRITICA ED I CRITICI

3 SAGGISTICA

BAUDELAIRE, HUYSMANS E RAVEL. ALLE RADICI DI UN'ESTETICA DECADENTE DEL LINGUAGGIO MUSICALE (seconda parte)

Renato Calza - Donata Dalla Riva

7 INCONTRO CON...

MARCEL COURAUD

Angelo Valori

10 ANALISI

BELA BARTÓK: QUARTETTO PER ARCHI N. 4 I e V TEMPO

Marco Stroppa

14 MUSICA CONTEMPORANEA

BUSSOTTI E IL TEATRO

Paola Maurizi

17 CHITARRA

FERDINANDO CARULLI, UNA FIGURA FRA DUE CULTURE MUSICALI: LA VICENDA UMANA E ARTISTICA

Marina Smuraglia

22 MUSICA-ISTRUZIONE

CIRCOLARE N. 68 DEL 26 FEBBRAIO 1982

Gaspare Nello Vetro

23 APPUNTI

DISMA COS'È?

Eva Oddone

26 TEATROMUSICA

TEOLOGIA DI UNA MUSICALITÀ

Erminia Turilli

29 RECENSIONI

IL CARTELLONE DEL 60° FESTIVAL DELL'OPERA LIRICA PRESENTATO DALL'ENTE LIRICO DELL'ARENA DI VERONA

L'ESTATE MUSICALE PESCARESE

35 NOTIZIARIO

OPERE - FESTIVALS CONCERTI - CONCORSI

45 VARIE

F. LISZT - M. D'AGOULT UN RAPPORTO DIALETTICO

Amadeo Amadessi

48 DISCHI E LIBRI

CI INVIANO

DIRETTORE RESPONSABILE
Concezio Renzetti

REDAZIONE
Edmea Marzoli
Marco Rapattoni
Carmen Cinzia Santoro
Angelo Valori

PROGETTAZIONE GRAFICA E IMPAGINAZIONE
Rossano Morra

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO
Maria Francesca Agresta
Amedeo Amadessi
Donata Dalla Riva
Giulio D'Amicone
Renato Calza
Edmea Marzoli
Paola Maurizi
Eva Oddone
Marina Smuraglia
Marco Stroppa
Erminia Turilli
Angelo Valori
Gaspare Nello Vetro

IN COPERTINA
"L'Aida tenutasi per il 60° Festival dell'Opera Lirica svoltosi a Verona «Scena del trionfo»
Foto: Franco Fainello

ABBONAMENTO ANNUO
(11 numeri)

ITALIA	L. 25.000
ESTERO	L. 50.000
SOSTENITORE	L. 100.000

C/C Postale n. 20/2523

EDITORE
ACCADEMIA MUSICALE PESCARESE

Associato all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Redazione e Amministrazione: via Fontanelle, 11 — 65010 Pescara — Tel. 085/52840

E' vietata qualsiasi riproduzione, adattamento, traduzione, senza autorizzazione. La responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori, e per i notiziari alle fonti che li divulgano.

Sped. Abb. Postale Gr. III/70 — Pubbl. inf. 70% — Aut. Trib. di Pescara n. 11/81 del 16/11/81 • Stampa - Grafiche Ballerini - Pescara - Tel. 085/71941 • Fotocomposizione Ag. VIVA - Pescara - Tel. 085/374116 • Retini - Zincolito - Pescara - Tel. 085/27240

10

ANALISI

BELA BARTÓK:
QUARTETTO PER ARCHI N. 4
I E V TEMPO

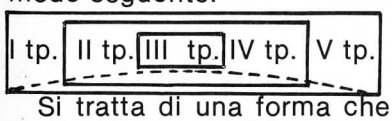
Marco STROPPA

I sei quartetti per archi di Bartók costituiscono nel loro complesso un monumento musicale tra i più significativi della musica moderna e contemporanea, un punto di riferimento costante in rapporto alle problematiche tecniche ed estetiche del nostro tempo. E soprattutto sono la testimonianza del processo creativo dell'artista e dell'uomo, della sua evoluzione verso vertici sommi, tra i più alti raggiunti nel '900.

Il momento di massimo sviluppo e complessità tecnica e estetica, fusa contemporaneamente con un equilibrio sovrano, è rappresentato proprio dal quarto quartetto - scritto a 47 anni, nel 1928 -, una delle più grandi creazioni del genio di Bartók, straordinariamente avanzato da un punto di vista tecnico e linguistico.

Bartók inaugura la forma a cinque tempi - poi proseguita col V Quartetto e col Concerto per orchestra - chiamata dalla critica americana "arch-form" (forma ad arco): si tratta, cioè, di un numero dispari di movimenti (di solito cinque) disposti simmetricamente intorno a un tempo centrale che funge da cardine.

Il risultato grafico può essere sintetizzato, per il IV quartetto, nel modo seguente:



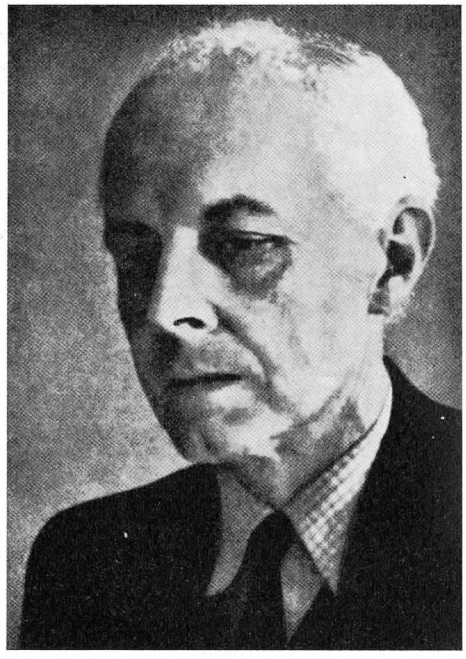
Si tratta di una forma che rappresenta una riedizione moderna della Serenata settecentesca, generalmente a 5 tempi, con due Minuetti come II e IV tempo.

In Bartók, però, questa simmetria esteriore si estende anche all'intima struttura dei singoli tempi: anzi coinvolge talvonta persino lo svolgimento microscopico del linguaggio, i suoi stessi connotati grammaticali (cfr. la cellula base o le b. 14-18, analizzate più avanti), spesso inseriti tuttavia in una forma "classica", quale la sonata, il Rondò o la forma tripartita A-B-A.

Bartók, infatti, non fu un vero inventore di macroforme, chè spesso si adattò a quanto elaborato dalla tradizione musicale (a differenza, per esempio, di quanto accadde a Debussy o a un certo Berg - suite lirica ad es.); bensì innovò il materiale musicale a livello linguistico, "in piccolo" per così dire, strutturandolo anzi in una forma chiara, ben definita, di beethoveniana ascendenza.

Nel IV quartetto, infatti, il I e il V tempo - che si corrispondono simmetricamente agli estremi dell'arco - sono rispettivamente una sonata e una forma tripartita. Non due sonate, chè le corrispondenze tematiche, come vedremo, non sono semplici citazioni, o copiature più o meno variate, bensì geniali rielaborazioni in un diverso contesto musicale.

L'analisi formale del I tempo è la seguente:



B. Bartók negli ultimi anni di vita.
(Dal Bollettino Trimestrale della Bayerische Rundfunk - La Musica, Enciclopedia Storica - UTET.

FORMA SONATA - ESPOSIZIONE
- I tema (b.I - 13)
- Passaggio (b. 14 - 29)
- II tema (b. 30 - 43)
- Gruppo conclusivo o Coda (b. 43 -49)

- SVILUPPO
- Primo episodio (b. 49 - 57)
- Secondo episodio (b. 58 - 92)

- RIPRESA
- I tema (b. 93 - 104)
- Passaggio (b. 104 - 119)
- II tema (b. 119 - 126)

- CODA
- (b. 127 - fine)

La struttura dell'ultimo tempo è schematizzabile nel modo seguente:

FORMA TRIPARTITA - INTRODUZIONE (b. 1 - 15)

- PRIMA PARTE (A) suddivisa in due episodi

a) (b. 15 - 101)
b) (b. 102 - 148)

- SECONDA PARTE (B) (b. 152 - 237)

(A') (b. 238 - 364)

- CODA (b. 355 - fine)

Non appare ancora, a questo livello di indagine, la genialità della costruzione di Bartók: sono, infatti, normali schemi applicabili a una qualsiasi forma sonata o ternaria, anche se qualsiasi schema, a causa delle generalizzazioni che sono necessarie per definirlo, tradisce sempre, per quanto complesso che sia, il contenuto che rappresenta.

Concentrando, però, la nostra attenzione sul livello linguistico, sintattico, del pensiero di Bartók, improvvisamente si schiude un mondo nuovo, ricchissimo tecnicamente, che nulla ha da invidiare all'invenzione ritmica di Stravinsky o a quella linguistica della scuola di Vienna. Anzi la tecnica applicata alle cellule base (che tra poco verranno identificate) è addirittura superiore a quella dodecafonica, benchè, o proprio perchè, applicata a parametri linguistici meno radicali e più facilmente percepibili.

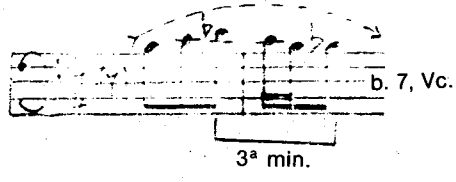
Il nucleo del pensiero musicale di Bartók, soprattutto in questo periodo compositivo, è seriale, anche se non dodecafonico, quindi orizzontale (cfr. A. Forte: A Bartók's serial analysis, in Musical Quarterly, 1960). Esso, cioè, si fonda su alcune "cellule base", fortemente caratterizzate sia sul piano ritmico che intervallare, sulle quali si svolge in generale tutta una composizione.

Qualcuna di queste cellule talvolta ritorna in più composizioni, indice di un'eccezionale concentrazione di mezzi (per esempio, la cellula base del III quartetto - un intervallo di quarta più un semitono - ritorna nel passaggio del I tempo del V quartetto e nel II e IV tempo).

Ho preferito usare il termine "cellula" piuttosto che "serie" per non creare confusione. Ad ogni modo, essa deve essere intesa come "successione di più note, non necessariamente sempre diverse, dotate di un ritmo proprio". Queste cellule sono trattate per moto retto, contrario, inversione, retrogrado - cioè con i mezzi della dodecafonia - e con nuovi procedimenti estranei al mondo viennese, come l'espansione o la permutazione esaminati più avanti.

Non hanno l'obbligo di essere continuamente ripetute, ma informano tutto il tessuto sonoro verticale e orizzontale con i loro intervalli caratteristici.

La "cellula base" del IV quartetto è esposta dal violoncello alla b. 7:



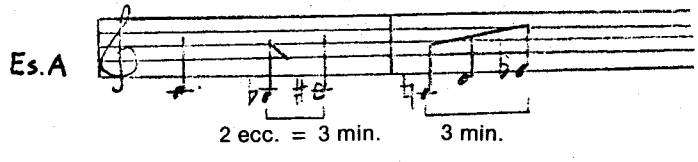
Risulta composta di un moto ascendente e discendente (cioè di un arco!), è cromatica e racchiusa in una terza minore. Ecco, quindi, i primi intervalli caratteristici del quartetto: semitono e terza minore, intervalli tipici di tutta la produzione di Bartók, con significato probabilmente simbolico.

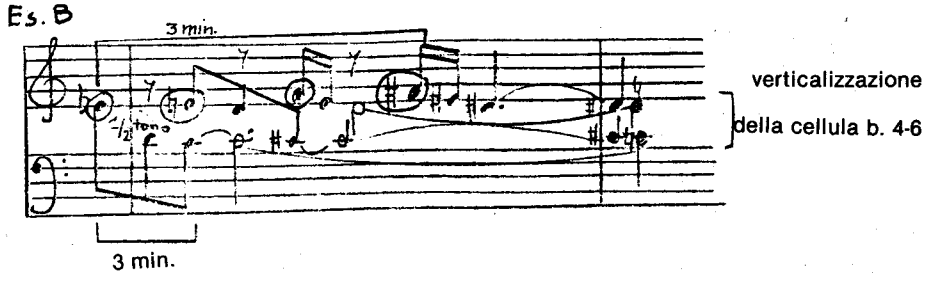
La cellula non è esposta subito, ma preparata per sei battute da fugaci accenni intervallari: così all'apertura del quartetto tre strumenti (i due violini e il violoncello) indugiano su brevi motivi tematici basati proprio sul semitono (i due violini) o sulla terza minore (al violoncello, rivoltata in 6ª magg.).

Dopo una decisa pausa (b. 2), violini e viola insistono ancora sulla terza minore, direttamente o indirettamente. Es. A

Un'altra decisa fermata (b. 4) prepara l'entrata dei quattro strumenti, in ordine dal grave all'acuto, con libere imitazioni di un frammento racchiuso nella 3ª min. ascendente per semitoni (è ancora il nucleo costitutivo della cellula, in un diverso aspetto). Es. B

Le prime battute, quindi, sono già emblematiche dello stile di Bartók: svolgimento contrappuntistico orizzontale e verticale guidato dalla cellula base e uso di procedimenti imitativi, anche canonici, liberi. Quest'ultimo aspetto, poi, talmente caratteristico da ricorrere in tutta la sua produzione, è la cosiddetta "imitazione per gli orecchi" (chè il nostro sistema percettivo avverte il legame imitativo), "ma non per gli occhi" (chè i rapporti intervallari o ritmici non corrispondono esattamente sulla carta).



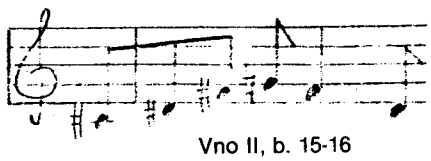


La cellula base viene sottoposta alle "classiche" trasformazioni, apparendo nel corso del primo tempo invertita (Vc., b. II - 12 per es.) e retrogradata (cfr. b. 65-67 analizzate più avanti).

Vc, b. 11-12

Ma la trasformazione più importante è l'«espansione melodica o intervallare». Si tratta di un procedimento tipicamente bartokiano, che consiste nella conservazione dei moti caratteristici della cellula (in questo caso l'arco ascendente e discentende) mutandone però, in modo più o meno regolare, l'ampiezza degli intervalli (espansione intervallere) o l'estensione melodica (espansione melodica). Grazie alle sue caratteristiche musicali - pregnanza, concisione, presenza di un proprio ritmo, ecc. - la cellula è sempre riconoscibile all'orecchio.

Il primo esempio di espansione intervallare è proposto dal II Vno nel Passaggio: la cellula, dilatata, è situata ora in un ambito di 5° diminuita (esattamente il doppio della 3ª min.) e comprende tutti intervalli diversi, per la precisione un tono, una 3ª min. e un semitono diatonico.



Vno II, b. 15-16

Questa nuova configurazione darà origine al tema principale dell'ultimo tempo.

Nel passaggio, però, la cellula base è sottoposta anche a un altro trattamento piuttosto interessante. Osserviamone l'evoluzione: alle b. 19-20 (alla viola, vedi fig. più sotto) è ancora più espansa, in un ambito di 8ª diminuita, quindi il I viol. lo aumenta ancora sino all'ottava giusta, mentre la viola (22-24) comincia a proporla, sempre espansa, solo parzialmente: attraverso successive trasformazioni, quindi, sempre perfettamente riconoscibili, la cellula si è trasformata in qualcos'altro, in materiale musicale nuovo o quantomeno diverso (cfr. l'ostinato ritmico della viola o il ped. del II viol, b. 23-24), mutando e perdendo il proprio significato originario. Es. A

Comincia, credo, a delinearsi l'enorme difficoltà analitica della musica di Bartók, e il minuzioso calcolo con cui è costruita sin nei minimi particolari: un'infinità di relazioni più o meno esplicite, che non possono essere casuali, legano continuamente i vari elementi tematici esposti, agendo a più livelli gerarchici, come per es. la forma ad arco che agisce, al macrolivello, nella disposizione dei tempi del quartetto, oppure, al microlivello, nella determinazione dei moti melodici della cellula base.

Continuando nell'analisi di questo complesso e interessante passaggio, restano da considerare le funzioni espletate all'inizio dalla viola e dal cello, cui sono affidati gruppi pedale.

Quello della viola è un'espansione diatonica della cellula base, caso particolare di espansione intervallare cui si prestano motivi cromatici: i semitoni, raddoppiati di ampiezza, diventano toni. In questo caso sono anche ulteriormente allontanati di un'ottava. Es. B

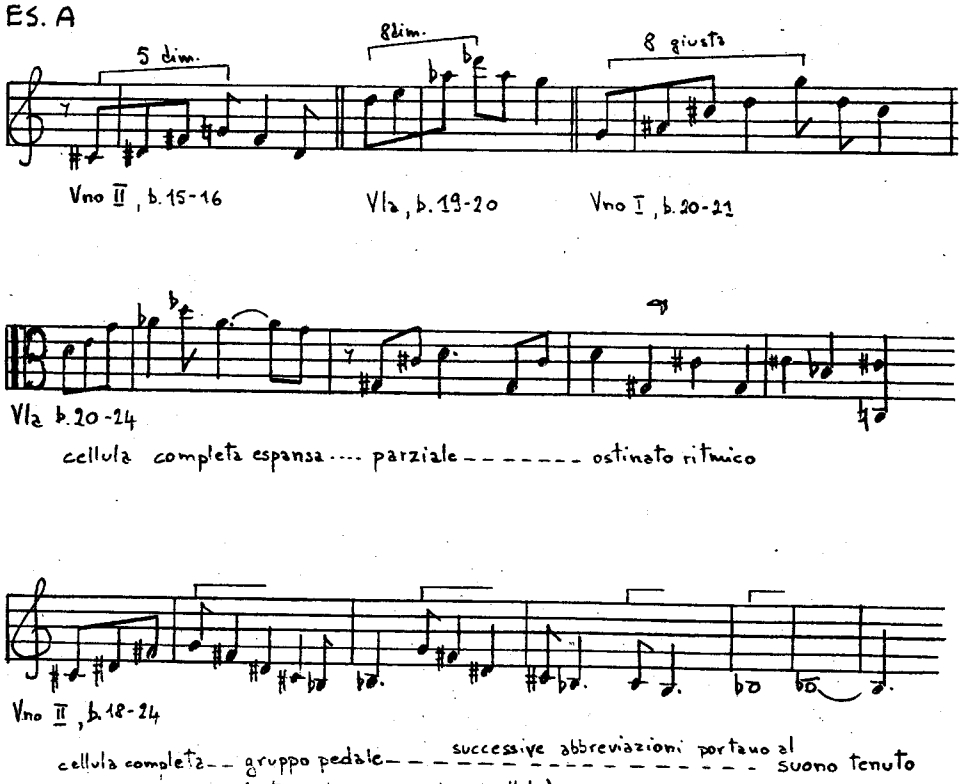
Il gruppo pedale del cello è formato da 6 suoni sempre ripetuti, non ha rapporti diretti con la cellula base ed è situabile in un modo/tono di sol .

Sinora non ho mai accennato a situazioni tonali o modali perchè inesistenti: siamo in quel periodo del linguaggio di Bartók in cui la mediazione modale balcanica esiste sì ancora - soprattutto nella scelta di certe formule ritmiche o accordali -, ma è inserita in un contesto cromatico risalente appunto a cellule (o serie) che nulla hanno a che vedere col linguaggio modale o tonale, neppure quando i rapporti sembrano più evidenti (solo alla fine del quartetto appare un accordo bimodale di DO).

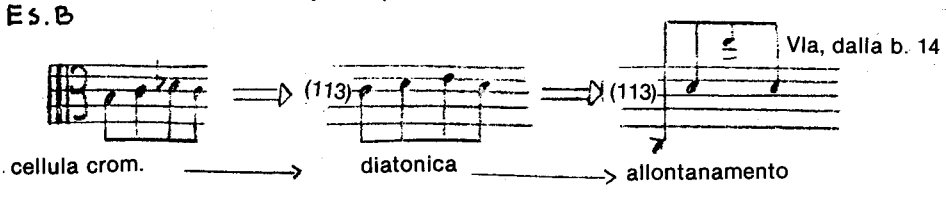
Piuttosto, si possono scorgere dei poli attrattivi - il DO in questo quartetto, il SIb nel V, il RE nel VI - attorno ai quali il discorso tende ad organizzarsi. Solo singole, e spesso parziali, melodie possono essere inserite in un modo o tono, purchè siano prese isolatamente, e quindi già snaturate dal loro ruolo in rapporto al contesto globale.

È il caso appunto del gruppo pedale del cello. Ho detto che il suo contenuto melodico non sembra avere rapporti diretti con la cellula base. Se, però, ne osserviamo più

Es. A

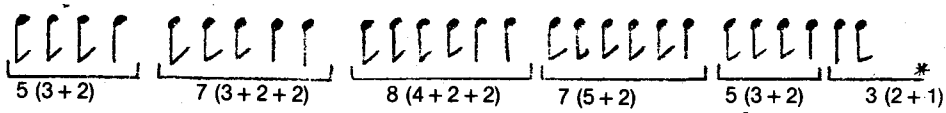


Es. B



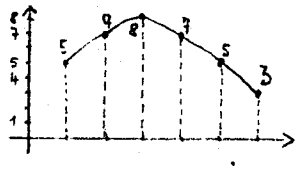
attentamente la conformazione ritmica, risultano evidenti straordinari rapporti con la forma ad arco di cui ho già scritto.

Il modello ritmico, formato da gruppi di crome o semiminime, risulta chiaro dal seguente schema:



*desinenza conclusiva

che in un diagramma cartesiano dà il grafico:



cioè ancora un arco!

Si tratta quindi dell'applicazione del medesimo principio costitutivo generale a un modello esclusivamente ritmico, trattato a sè, indipendente dalla melodia che lo costituisce. A questo punto siamo di diritto entrati nel campo della tecnica peculiarmente stravinskiana, applicata a un diverso modello musicale. Proseguendo nell'analisi, lo sviluppo ritmico raggiungerà livelli sorprendenti per Bartók.

Dopo l'appassionata concentrazione tecnica, che aveva mutato sensibilmente i connotati originari della cellula, il passaggio ne ripropone la versione originale cromatica (b. 25), ma verticalizzata in un ambito tritonale (derivato dalla cellula dilatata): la sovrapposizione sonora verticale che ne risulta comprende, infatti, tutti i semitoni cromatici compresi tra il sib della viola e il mi del I viol.

Il II tema (b. 30-43) appare più disteso, soprattutto più ricco di elementi diversificati, alcuni dei quali tratti dalla cellula base, altri invece nuovi, come la scala esatonale imitata (doppio sistema, A al II viol., B al cello e viola) o i massicci accordi delle b. 37-39, che ricordano da vicino il numero 122 del Mikrokosmos (Accordi uniti e alternati).

Nel campo delle citazioni è da inserire anche lo stacco del II tema (violini), procedimento a chiasmo per moto contrario che risale ai primordi della musica polifonica, a Perotino e Leonino che per primi lo adoperarono (cfr. per es. l'organum a 2 voci Viderunt omnes). Es. A

Citazione probabilmente involontaria, ma singolare perchè rivela l'universalità temporale di certi procedimenti tecnici musicali - e quindi della mente dell'uomo che li crea - al di là dell'epoca e del linguaggio o sistema cui si applicano.

Il trattamento seriale della cellula base si arricchisce ulteriormente con le batt. 40-41: entra in campo, infatti, la permutazione della cellula diatonicizzata. Es. B

Vno I, b. 40-42

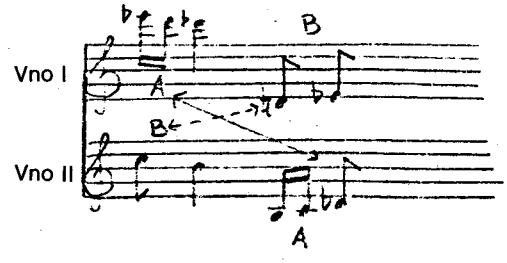
Tale permutazione, darà, poi, origine alla parte centrale dell'ultimo tempo.

Il massimo grado di elaborazione è raggiunto nelle batt. 65-67 (I viol.) dove la permutazione e la retrogradazione si combinano nell'elaborare la cellula dilatata con procedimento ad arco, una specie di riassunto dei mezzi tecnici utilizzati. Es. C

Marco Stroppa

(Continua nel prossimo numero)

Es. A



A B

B A

prospettive musicali

MENSILE DI CULTURA E ATTUALITA' MUSICALE

n. 8 Settembre 1982

SOMMARIO

DIRETTORE RESPONSABILE
Concezio Renzetti

REDAZIONE
Edmea Marzoli
Marco Rapattoni
Carmen Cinzia Santoro
Angelo Valori

PROGETTAZIONE GRAFICA E IMPAGINAZIONE
Rossano Morra

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO
Maria Francesca Agresta
Guido Baggiani
Andrea Bambace
Renato Calza
Anna Cenni
Donata Dalla Riva
Francesco De Melis
Rino Maione
Enrico Mancini
Edmea Marzoli
Eva Oddone
Marco Stroppa
Angelo Valori
Gaspare Nello Vetro

In copertina
Sipario di Enrico Prampolini per il *Mandarino Meraviglioso"* di Béla Bartók (1942) - Milano E A Teatro alla Scala

ABBONAMENTO ANNUO
(11 numeri)

ITALIA	L. 30.000
ESTERO	L. 50.000
SOSTENITORE	L. 100.000

C/C Postale n. 20/2523

EDITORE
ACCADEMIA MUSICALE PESCARESE

Associato all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

2 **REDAZIONALE**
LA CRITICA ED I CRITICI
(seconda parte)

4 **SAGGISTICA**
BAUDELAIRE, HUYSMANS E RAVEL.
ALLE RADICI DI UN'ESTETICA DECADENTE DEL LINGUAGGIO MUSICALE
(terza parte)
Renato Calza - Donata Dalla Riva

9 **INCONTRO CON...**
MARIO ANCILLOTTI
Angelo Valori

11 **ANALISI**
BELA BARTÓK: QUARTETTO PER ARCHI N. 4 I e V TEMPO
(seconda parte)
Marco Stroppa

14 **MUSICA CONTEMPORANEA**
A PROPOSITO DEI CONCERTI DI MUSICA VERTICALE NELLA STAGIONE '80/81
Guido Baggiani

17 **CHITARRA**
UD E LIUTO
RIVOLUZIONE DI UNA TECNICA STRUMENTALE
Francesco De Melis

22 **MUSICA-ISTRUZIONE**
LA NATURA GIURIDICA DELLA RAI NELLA GIURISPRUDENZA IN QUESTIONI DI LAVORO MUSICALE
Gaspare Nello Vetro

24 **APPUNTI**
APPUNTI DI VIAGGIO
Eva Oddone

26 **TEATROMUSICA**
NASCITA E CURIOSE AVVENTURE DEL MANDARINO MERAVIGLIOSO
Erminia Turilli

33 **RECENSIONI**
I CORSI INTERNAZIONALI DI INTERPRETAZIONE DI PESCARA
CONCORSO INTERNAZIONALE PIANISTICO F. BUSONI 1982
IL RE PASTORE A OPERA BARGA
IL ROSSINI OPERA FESTIVAL E IL TANCREDI

41 **NOTIZIARIO**
OPERE - FESTIVALS
CONCERTI - CONCORSI

49 **VARIE**
RACHMANINOV, BARTÓK E IL DIAVOLO
Enrico Mancini

51 **DISCHI E LIBRI**

CI INVIANO

Redazione e Amministrazione: via Fontanelle, 11 — 65010 Pescara — Tel. 085/52840

E' vietata qualsiasi riproduzione, adattamento, traduzione, senza autorizzazione. La responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori, e per i notiziari alle fonti che li divulgano.

Sped. Abb. Postale Gr. III/70 — Pubbl. inf. 70% — Aut. Trib. di Pescara n. 11/81 del 16/11/81
• Stampa - Grafiche Ballerini - Pescara - Tel. 085/71941 • Fotocomposizione Ag. VIVA - Pescara - Tel. 085/374116 • Retini - Zincolito - Pescara - Tel. 085/27240

ANALISI

BELA BARTÓK:
QUARTETTO PER ARCHI N. 4
I E V TEMPO (seconda parte)

Marco STROPPA

Tutti questi abilissimi artifici tecnici possono, forse, sembrare aride cerebralità, fredde astrazioni di un intelletto razionalista ingnorante di qualsasi moto istintivo o affettivo. In realtà, per Bartók non è così; anzi, questi mezzi testimoniano, invece, il suo conflitto interiore, il conflitto della persona anticapistalista ed atea, ma ancora "romantica" di carattere - come egli stesso amava definirsi - , quindi non inserita in nessuna dottrina o religione positiva della società del tempo.

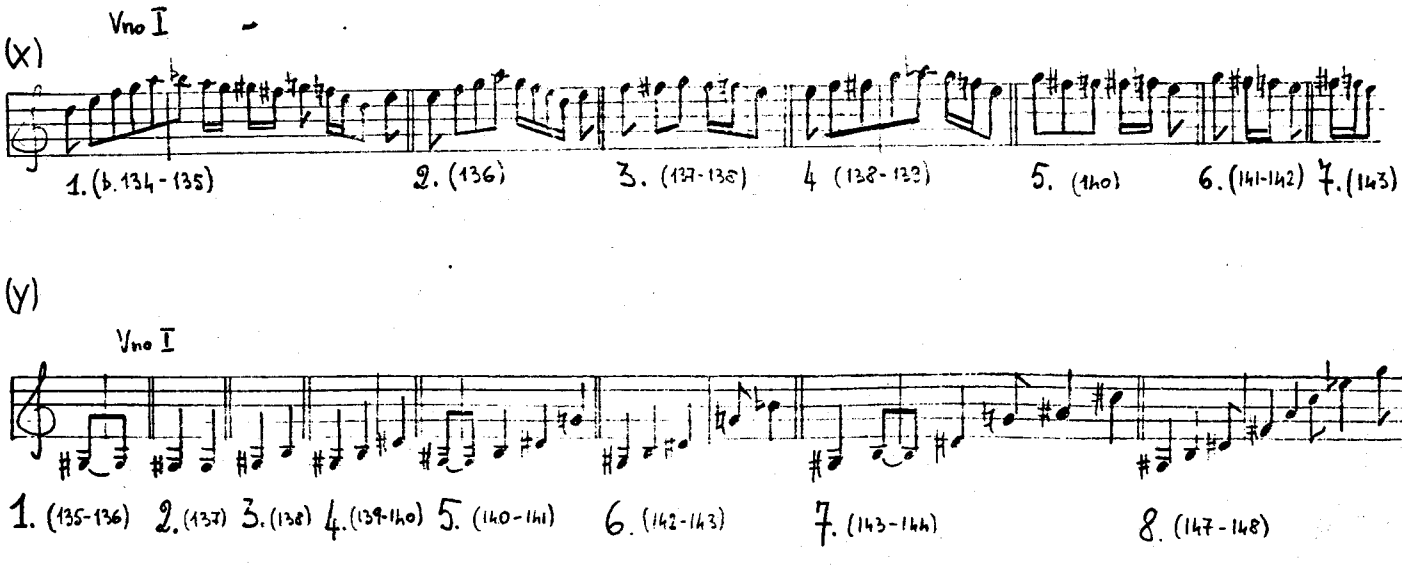
Di questo dramma il I° movimento è testimone ovunque, ma in modo assolutamente particolare in due punti precisi.

Il primo di questi si trova alla fine dello sviluppo (b. 82-92), quando si dibattono, anzi combattono accanitamente, due elementi: un trillo serrato, breve, proposto da tutti gli strumenti, con una sovrapposizione verticale cromatica il cui effetto auditivo tende al rumore, e la cellula base, intera o parziale, esposta nel registro grave della viola e del cello.

È una lotta impari ma feroce - "ruvido" segna la partitura - , lunga ed estenuante tra la cellula, che rappresenta la certezza, il dato costante per tutto il quartetto, e il rumore, sorto improvvisamente all'inizio dello sviluppo (b. 58) e che alla fine ha la meglio, continuando "sempre sf" (b. 90), mentre la cellula cede dal forte al mf al p al pp, per estinguersi assieme allo sviluppo. È una delle pagine più intensamente drammatiche di Bartók, spasmodica, paurosa nel senso letterale del termine.

Ancor più terrificante è il conflitto che si sviluppa dalla b. 134 alla b. 148, conflitto incrociato tra due idee opposte, contrastanti, dinamicamente (l'una forte, l'altra piano), melodicamente (l'una procede per gradi ed è tratta dalla cellula, l'altra procede per salti di 3ª ascendenti) e come registro (l'una protesa verso l'acuto, l'altra verso il grave). Entrambe seguono una precisa evoluzione: dalla vita alla morte la prima, dalla nascita alla vita la seconda.

Tecnicamente si tratta di una "elaborazione incrociata", nel senso che la prima idea (nell'esempio segnata con x) esposta all'inizio da sola e per intero a specchio tra viol. I e cello col pedale interno di viol. II e viola (b. 134-135) viene pian piano ridotta come estensione sino a scomparire. La seconda idea invece (segnata con y), sempre giustapposta alla prima, cresce progressivamente passando dal suono singolo (sol di b. 135), primo mattone del suo edificio, alla sua definitiva affermazione dopo 7 tentativi (b. 145-148).



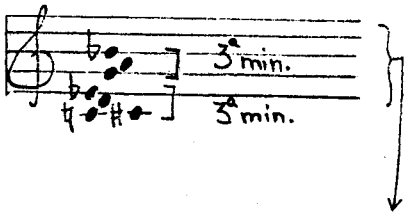
È una musica che non può lasciare indifferenti o insensibili, data la tensione che produce, tensione che se nel I° tempo è sempre parzialmente controllata, letteralmente esplode nell'ultimo, il cui carattere di sfrenata danza rustica - nelle due parti estreme - si assopisce, ma solo momentaneamente, nell'estatico intermezzo centrale.

Meno complesso tecnicamente (perciò in questa analisi gli viene riservato uno spazio minore), risente di esteriori influenze ritmiche balcaniche.

Dopo le 15 battute introduttive, il tema principale, in misura binaria, si sovrappone ad uno scatenato ritmo bulgaro, generando un'interessante poliritmia, con la croma come minimo comune multiplo, che ricorda alcuni atteggiamenti stravinskiani.

Anche gli "accordi" creati dagli interventi ritmici del cello (e sgg.) sembrano derivare dalla prassi del grande musicista russo, trattandosi di due appoggiature non risolte in rapporto cromatico convergente col pedale di DO-SOL della vla).

In realtà derivano, invece, ancora dalla cellula base che si addensa cromaticamente attorno ai due poli attrattivi del pedale, come si può ancor più facilmente dedurre dall'analisi dell'accordo della b. 75, affidato a tutti gli strumenti, che all'ascolto suona molto stravinskiano, ma che all'analisi è, invece, riconducibile ai procedimenti soliti di Bartók.



2 nuclei cromatici di 3ª min di ampiezza addensati intorno a Do e SOL

La prima parte dell'ultimo tempo è tutta dedicata all'esposizione del tema principale, interamente tratto dalla cellula dilatata (cfr. le b. 15-16 del I° tempo), ma a sua volta trattato per moto contrario e ulteriormente espanso nel corso delle sue 8 apparizioni.

Uno schema dei cambiamenti cui è sottoposto può essere utile.

b. 15-18

b. 31-34

espansione intervallare

b. 47-54

espansione melodica

Si hanno quindi due espansioni, melodica e intervallare, trattate sempre per moto retto e contrario.

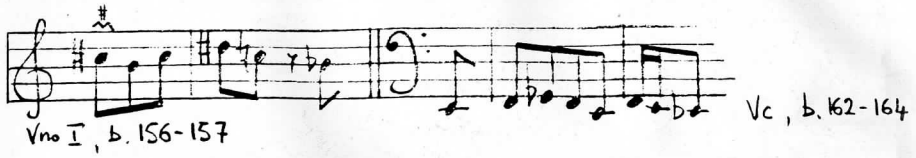
Lo schema delle 8 entrate è, quindi, il seguente:

1) (b. 15-18) - A - Violini I e II all'unisono
2) (b. 23-26) - A per moto contrario - viol. I,II in 15ª
3) (b. 31-34) - B - viol. I + cello all'8ª
4) (b. 37-40) - B per moto contrario - viol. I + cello alla 15ª
5) (b. 47-56) - C - viol. I, II in 8ª
6) (b. 56-75) - C per moto retto e contrario, progressivamente imitata (viol. I,II vla) sino a un punto di massima concentrazione (b. 69-75)
7) (b. 81-85) - A in quarte parallele, in canone a gruppi di due strumenti (viol. I, II e vla, cello)
8) (b. 89-98) - A dapprima ripetuta, poi la parte diminuita in semicrome viene sviluppato brevemente.

Non possibile lasciarsi sfuggire, dietro l'impetuosa irruenza del ritmo bulgaro, il progetto che regola e coordina le varie entrate, sempre diverse, eppure tratte dallo stesso tema.

L'unico momento di calma appare all'inizio della parte centrale: all'impeto e al fortissimo iniziali si contrappone una sonorità calma, velata, fredda, per l'uso della sordina e delle corde vuote. A questi lunghi pedali, immobili, si sovrappone un nuovo elemento tematico (la cui derivazione dalla b. 41 del I° movimento è già stata sottolineata), "piano, leggero, grazioso", subito liberamente imitato tra viol. I°

e viola, e una citazione quasi testuale della cellula base.



Questi elementi sono dapprima accostati (b. 152-186), poi sviluppati (b. 186-213), infine sovrapposti (b. 214-237) con una crescente agitazione ritmica e dinamica che porta alla ripresa della prima parte, (b. 238 sgg.), variata - manca il ritmo bulgaro - e ridotta a sole 4 esposizioni, ma arricchita da ulteriori procedimenti canonici (b. 249 sgg.) e da serrate imitazioni (b. 299 sgg.), tra gli echi dei conflitti canonici del I° tempo (cfr. ad es. le b. 261-272: tre incisi ritmici alternantisi, oppure le b. 320-333: due incisi ritmici progressivamente stretti).

Chiude il quartetto la ripetizione della coda del I° movimento, che elabora la cellula base in progressione discendente di terze per concludere con lo stesso accordo bimodale del I° tempo.

A questa avanzatissima e modernissima tecnica compositiva fa riscontro una assoluta novità di trattamento degli archi che non ha precedenti nella storia della cultura musicale europea occidentale.

Non solo Bartók inventò letteralmente alcuni modi di produzione sonora - come il pizzicato che porta il suo nome - , ma per la prima volta liberò gli archi da quell'espessione lirica, cantabile in cui i compositori romantici li avevano troppo spesso imbrigliati, riuscendo a trarre da quegli strumenti sonorità dure, "materiche", oppure fredde, glaciali, oppure ancora allucinanti, ossessive.

Bartók seppe usare tutti gli effetti propri degli archi, come i "col legno" (cfr. V° tempo, b. 334 sgg.), i pizzicati (cfr. IV° tempo), il suonare sulla tastiera o sul ponticello, dosando in modo ammirevole le diverse sonorità, con un risultato tecnico ed esecutivo di ordine assolutamente trascendentale.

Forse il IV° quartetto è proprio l'opera in cui questa abilità, connessa con un equivalente livello tecnico, è sviluppata al sommo grado: dal rumore materico del I° tempo, all'allucinante frusciare del II°, dalle fredde, non vibrate armonie del III°, all'incessante, nervoso pizzicato del IV° e all'irruenza angosciata del V°. In quartetto passa attraverso tante e tali mutazioni timbriche, acquista una così grande varietà di atteggiamenti e sonorità quali mai erano stati uditi o realizzati prima.

In quest'analisi ho tentato di chiarire in modo abbastanza completo un aspetto del pensiero di Bartók che ritengo importante per la piena comprensione della sua poetica e della sua opera.

E se tale indagine risulta troppo astratta, vorrei citare per concludere il pensiero di Boulez, non certo l'ultimo arrivato!: *"si sarà forse notata una certa mia tendenza a esagerare i rapporti aritmetici, a non tener conto dell'inconscio. Devo ripetere qui che non pretendevo scoprire un processo creativo, ma rendermi conto soltanto del risultato, poichè i rapporti aritmetici sono gli unici tangibili? Ho potuto notore tutte queste caratteristiche strutturali perchè ci sono; poco mi importa se sono state messe in opera consciamente o inconsciamente, e con quale grado di acutezza nell'intelligenza della concezione, e con quali interferenze tra il lavoro e il "genio".*

Stabilire una genesi simile del quartetto sarebbe di un grande interesse speculativo; ma si scosterebbe dall'unico scopo musicale cui mi sono voluto limitare.

Marco Stroppa

Pagina autografa del Quartetto n. 5