

# Creare e ri-creare: il ruolo dell'analisi nella composizione e nella didattica

Anna Maria Bordin

Carla Rebora

## Introduzione

I più recenti studi sui collegamenti tra analisi ed esecuzione hanno focalizzato l'attenzione sul livello di consapevolezza di chi ne fa uso: le teorie su una pratica analitica intuitiva e a-sistematica [Meyer 1973], sull'attività analitica profonda a consapevole [Narmour 1988], o basata su un'*intuizione informata* non del tutto consapevole [Rink 2002], appaiono come intersezioni possibili tra conoscenza teorica e pratica esecutiva, in cui il differente livello di consapevolezza definisce posizioni concettuali antitetiche rispetto all'essenza stessa della musica: è compiuta già nel momento in cui è scritta e silente nel pentagramma o solo nell'esecuzione?

Qualunque sia lo stato della ormai storica querelle, l'analisi rimane uno dei mezzi d'indagine e conoscenza più adeguati [Ingarden 1989]. Mentre le analisi di musicologi ed esecutori [Rink 2002] colgono due prospettive analitiche antitetiche sul piano della relazione col tempo (aspetti teorici e sincronici vs. ambiti applicativi e diacronici), il compositore e il didatta svolgono un'attività profondamente condizionata dal suo scorrere: la durata del brano musicale, il tempo che si disciplina in forma, stile e metro, quello della creazione e quello dell'apprendimento. La loro attività si confronta in ogni momento con gli aspetti diacronici e sincronici del brano e sposta l'attenzione dall'analisi del brano esperito e concluso all'analisi della fase creativa e pre-performativa, dove la conoscenza analitica può creare un ponte ideale tra la concezione dell'opera e la sua trasformazione in evento musicale. Il rapporto tra musica scritta ed eseguita trova, dunque, una naturale sintesi in queste due antiche professioni musicali.

Per far luce su quest'aspetto, abbiamo scelto due brani di Bela Bartók, compositore e didatta, cercando di rintracciarne il nucleo estetico, compositivo e strumentale e gli orientamenti del pensiero didattico, evidenziando quale sia la funzione dell'analisi nel processo di comprensione e conoscenza dei brani scelti; tratti dal VI volume del *Mikrokosmos* e da *Out of Doors*, rispettivamente *Minor Seconds Major Sevenths* (d'ora in avanti MSMS) e *Night's Music* (d'ora in avanti NM) presentano un profilo espressivo e sonoro molto simile, utilizzano materiali e procedimenti compositivi comparabili, che si evidenziano sin dall'analisi delle prime battute, e sono declinati in difficoltà esecutive che presuppongono capacità strumentali e interpretative molto differenti, ma incentrate sulle stesse caratteristiche performative. In MSMS, scritto nel 1940, Bartók ha ripreso e sviluppato alcuni aspetti compositivi presenti in NM (del 1926) e le peculiarità sonore e analitiche di questi due brani hanno già interessato musicologi e analisti del panorama internazionale di studi analitici e storici [Gollin 1998; Curcio 2009; Vickery 2011].

Nello studio che segue i due brani sono stati sottoposti ad analisi morfologica, motivica e dei parametri secondari, utilizzando anche l'ascolto di una esecuzione di MSMS del 1940 (disponibile su Youtube) di Bartók stesso, per far luce su tre questioni:

- Quali elementi definiscono una relazione o una propedeuticità tra NM e MSMS e quale orientamento didattico si può dedurre?
- Quale analisi è più funzionale nei percorsi didattici?

- Quali caratteristiche dei brani sono meglio evidenziate da ciascuna analisi?

## Analisi morfologica

MSMS è divisibile in 6 sezioni: sezione A (mm. 1-17); sezione B (mm. 18-24); sezione C (mm. 25-33); sezione D (mm. 34-43); sezione E (mm. 44-61); sezione F (mm. 62-71).

Secondo l'approccio morfologico è possibile evidenziare due elementi tematici (*a*, *b*) esposti secondo uno schema lineare che si snoda nelle 6 sezioni. Il tema *a* è esposto nella prima sezione e nella seconda appare il tema *b*, dal carattere contrastante. La sezione C funge da transizione e conduce all'inizio della parte di sviluppo (sezione D). Segue una finta ripresa in continuità con la sezione di sviluppo dove i due temi compaiono segmentati e in sintesi. Chiude una breve coda (sezione F).

Secondo la più ampia classificazione di tipo morfologico MSMS corrisponde a un *Lied* bitematico. Entrambi i temi sono esposti e ripresi e hanno una caratterizzazione che li pone in contrasto.

Schönberg, al proposito, arricchiva la dicotomia ripetizione/contrasto con un terzo elemento: la variazione [Bent 1991] completando la formulazione con una seconda dicotomia, contrasto/coerenza, alla base del principio di variazione continua di cifratura brahmsiana, così come lo stesso Schönberg espone nel saggio *Brahms the progressive* [1947]. Dal concetto di sviluppo per variazione continua, peculiarità dello stile brahmsiano, deriva il concetto schönberghiano di *Grundgestalt*, e viceversa. Infatti tale concetto, ampiamente sviluppato nei testi dello stesso Schönberg e nei testi a lui dedicati, occupa una parte fondamentale del pensiero dell'autore, sia nei presupposti analitici che nei dettami compositivi.

Le 6 sezioni di MSMS scompongono una *Lied-form* a più parti, bitematica ma mono-motivica. La "curiosa" presenza tonale (Es. 1) nella linea melodica della voce più grave della texture richiama la sintassi cadenzale di *La bemolle*, ma l'interpretazione pseudo-tonale è una forzatura e mostra evidenti lacune metodologiche, come sovente accade [Pasticci 1994].

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The bass line is highlighted with red boxes to illustrate tonal presence. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and performance instructions such as '(sempre simile)', 'poco string.', and 'tornando al tempo (un poco mosso)'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

### Esempio 1. Presenza tonale nella linea melodica grave di MSMS

Analogamente, NM è suddiviso in sei sezioni, prima e forte analogia tra i due brani: sezione A (mm. 1-17); sezione B (mm. 17-34); sezione A' (mm. 34-36) - breve citazione, con importante valore formale di ripresa; sezione C1 (mm. 37-57); sezione C2 (mm. 58-66); sezione D (che coincide con A'', mm. 67-71).

All'interno delle 6 sezioni si snodano esposizione e sviluppo dei temi (*a*, *b*). Il tema *a* è esposto nella prima lunga sezione e subito variamente elaborato. Una breve ripresa, di sole tre battute, appare come riproposta testuale nella terza sezione (A'). Nella seconda sezione appare il tema *b*, anche in questo caso a spiccato carattere contrastante rispetto al primo tema. Le due successive sezioni, C1/C2, appartengono a un'unica area strutturale in cui sono esposti due nuovi elementi tematici, secondari e derivati dai precedenti. Molto interessante è il carattere di sviluppo che caratterizza le due sezioni. In C1 si osserva il nuovo elemento tematico *c* che subisce un "montaggio a telescopio" sul tema *a*. Così accade nella sezione C2 in cui il materiale tematico *c* è riproposto, con la stessa tecnica, sovrapposto al tema *b*.

La sezione C funge da transizione e conduce all'inizio della parte di sviluppo nella sezione D. Segue una terza e

ultima ripresa di A nelle sezioni D e A" con funzione di coda.

Si verifica una significativa similitudine nelle proporzioni morfologiche dei due brani che, anche se non fosse intenzionale, può sostenere un comportamento confrontabile proprio nella dimensione diacronica: le sezioni A di entrambi i brani sono costituite da 17 battute e la loro lunghezza totale è di 71 battute.

## Analisi motivica

L'analisi motivica offre uno strumento analitico unico per modalità e risultati e al tempo stesso una formidabile tecnica compositiva, poiché rappresenta l'aspetto sincronico e diacronico non tanto del brano quanto dell'atto creativo.

Il titolo MSMS è inequivocabilmente programmatico: il centro del materiale tematico è il semitono, diatonico e cromatico, come seconda minore e nella forma rivoltata della settima. Nell'utilizzo del materiale, Bartók non cede alla *ridondanza* [Meyer 1973] e si avvale di un nucleo motivico originale e coerente, intriso di elementi speculari.

I due elementi base sono proposti nelle prime due misure (Es. 2) e costituiscono il *motiv* a che racchiude il motivo generatore, la *Grundgestalt* dell'intero lavoro.

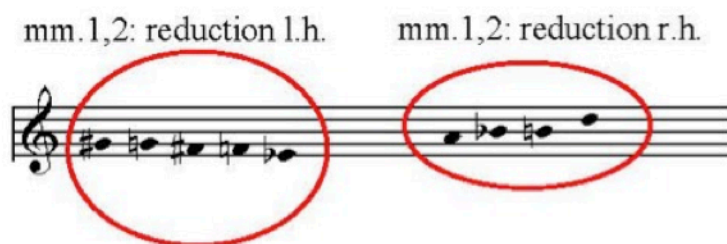
**Esempio 2.** Presenza della seconda minore e settima minore in MSMS

La figura di sintesi (Es. 3) mostra il semitono diatonico *la-sib* in una forma speculare, in cui compaiono i due intervalli combinabili con il loro intervallo di sintesi, la nona minore.

**Esempio 3.** MSMS: figura di sintesi

L'idea fondamentale è lo specchio: nel motivo generatore (*motiv a*, mm. 1 e 2, Es. 2) e nella visualizzazione di un *motiv* interno, pre-compositivo e "inconscio" [Réti 1951].

La riduzione delle altezze dell'*incipit* (Es. 4) rappresenta una struttura speculare e ricollocabile nella serie *motiv a* (Es. 5), caratterizzata da una sequenza per semitoni con gli estremi due intervalli speculari equipollenti (*mib-fa#* e *si-re*) che richiamano alla tendente minorizzazione dell'opera.



**Esempio 4.** MSMS: riduzione delle altezze dell'*incipit*



**Esempio 5.** MSMS: serie *motiv a*

Rileggendo l'Es. 1 attraverso la fraseologia riemanniana, il *motiv a* appare come una anacrusi generale [*Generalauftakt*] scindibile in due unità (modulo metrico debole/forte) che si correlano in un'unità più ampia, anch'essa accentuata in debole/forte [*Zweitaktgruppe*]. In questo gruppo la prima misura corrisponde alla fase di espansione e apertura mentre la seconda corrisponde alla fase di chiusura ed estinzione [Riemann 1903].

A questo modulo cinetico possiamo relazionare anche le tensioni interne definite dalla "qualità" dei singoli intervalli che compongono il disegno: il contrasto delle altezze presenti nelle linee melodiche estreme è caratterizzato da intervalli dissonanti nella m. 1 e intervalli consonanti nella m. 2 (Es. 6).

**Esempio 6.** MSMS: *cluster* di suoni a distanza di un semitono in rapida successione

A questo modulo cinetico possiamo relazionare anche le tensioni interne definite dalla “qualità” dei singoli intervalli che compongono il disegno: il contrasto delle altezze presenti nelle linee melodiche estreme è caratterizzato da intervalli dissonanti nella m. 1 e intervalli consonanti nella m. 2 (Es. 6).

Aggiungiamo il disegno interno di m. 2: l'*elemento alfa 4* e il suo specchio, l'*elemento alfa 4 inv.* Questi elementi intervallari rinforzano il senso di risoluzione della seconda misura. L'ultimo elemento intervallare è dato dalla seconda maggiore (ascendente: *elemento alfa 5* e discendente: *elemento alfa 5 inv.*) da intendersi anche nella forma rivoltata di settima minore, intesa come intervallo armonico, presentata all'interno del disegno melodico iniziale, una sorta di risoluzione appoggiata del primo bicordo (Es. 7).

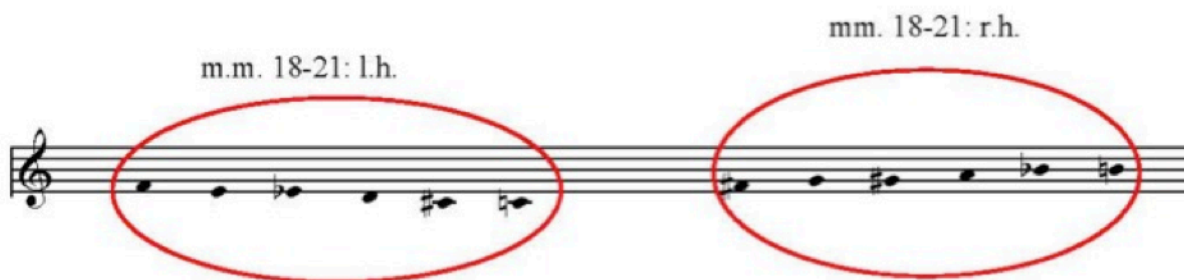
**Esempio 7.** MSMS: *elemento alfa 5*

L'intero brano può essere analizzato in relazione ai cinque elementi alfa, tutti derivati dall'unità motivica (*motiv a*). In particolare il *motiv b*, l'elemento maggiormente in contrasto rispetto al *motiv a*, è di fatto analizzabile grazie agli *elementi alfa* (Es. 8, mm. 18-21) e alla sua riduzione/sintesi (Es. 9). Dimostrato che il *motiv b* è un forma-motivo da esso desunta, si può ritenere dimostrata la tesi del monotematismo del brano. Lo stesso Schönberg [1943] sostiene che non è affatto inusuale modificare un *motiv* in modo da ottenere una forma motivo derivata [Epstein 1998].

Il *motiv b*, riassunto in una serie, è sempre speculare ma meno articolato del *motiv a* e coincide col doppio frammento di scala cromatica discendente. In esso compaiono: gli *elementi alfa 1* e *alfa 5* (m. 18), *alfa 1* e *alfa 2* utilizzato incrociato (mm. 19-20), *alfa 2* e *alfa 4* (mm. 20-21) e *alfa 3* solo come rivolto (l'unisono) che caratterizza l'inizio e le riprese melodiche dell'intero *motiv b*.



**Esempio 8.** MSMS: *elementi alfa*



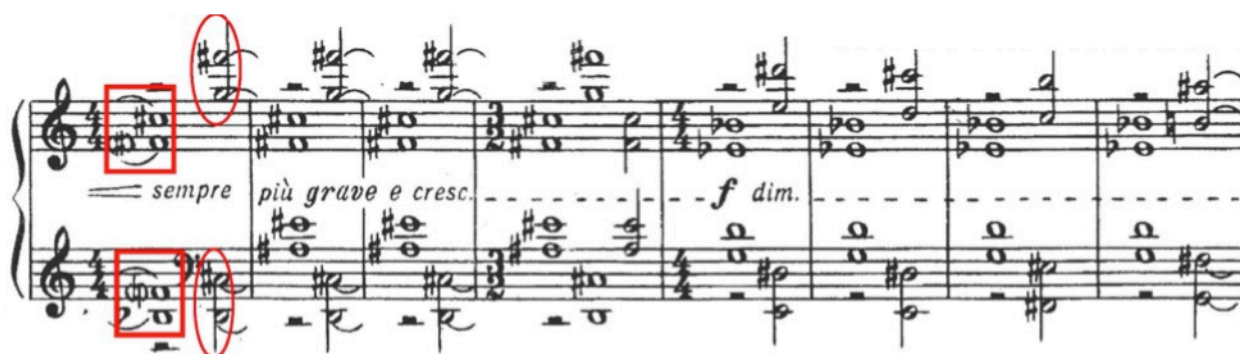
**Esempio 9.** MSMS: riduzione/sintesi *elementi alfa*

Nella tecnica di sviluppo è decisivo l'uso delle figurazioni ritmiche, che determina il senso di coerenza e intelligibilità dell'idea. Così il *motiv b* riprende la distensione delle figure di m. 2 con valori lunghi in opposizione all'elemento tetico, breve e appoggiato della figurazione iniziale. (Es. 10, mm. 21-22).



**Esempio 10.** MSMS: elemento tetrico della figurazione iniziale

La sezione C, transizione verso le sezioni di maggiore sviluppo delle forme-variate, utilizza l'*elemento alfa 1* sempre in corrispondenza dell'accento mezzoforte della misura e sovrapposto con le consonanze "perfette" di quinte (*elemento alfa 4*) a inizio misura (Es. 11, mm. 25-33).

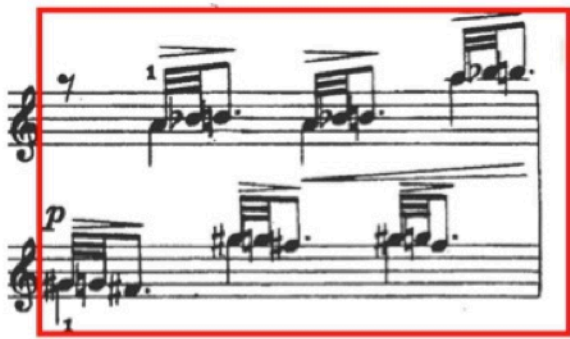


**Esempio 11.** MSMS: *elemento alfa 4*

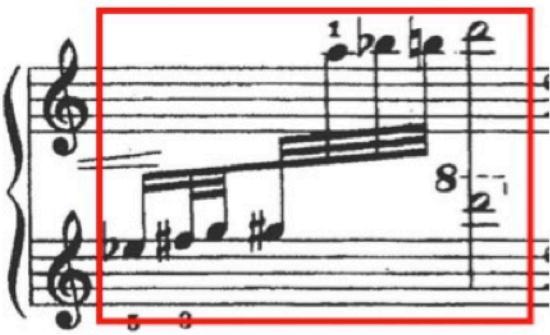
Nella sezione D torna in particolare l'elemento diatonico della seconda maggiore (*elemento alfa 5*, Es. 12a) con la ripresa dell'elemento in semiminime di m. 7 della sezione A (Es. 14).

Sono in diretta contrapposizione i due disegni successivi: il disegno di m. 37 (Es. 12a), il disegno ascendente (Es. 12b, m. 38) ripreso dalla sezione B (Es. 9) e il disegno di m. 41 che rappresenta una forma-variata con disegno spezzato desunto da m. 21 (Es. 12c).





**Esempio 12a.** MSMS: primo disegno in contrapposizione



**Esempio 12b.** MSMS: disegno ascendente



**Esempio 12c.** MSMS: forma variata

La sezione E è una “finta ripresa” del *motiv b* con addensamenti e rarefazioni continue: un’ombra della ripresa irregolare, fluttuante in contrapposizione con la regolarità e stabilità dell’esposizione di A e B. Chiude una coda (sezione F) in cui *alfa 1*, articolato nella sua prima forma-variata (Es. 12a) si alterna a valori lunghi ripresi da m. 2 (Es. 2) e le ampie digressioni in scala che caratterizzavano B (m. 21, Es. 10).

MSMS e MN rivelano fortissime similitudini motiviche. A titolo di suggerimento e in modo estremamente sintetico, accenniamo alla stesura dell’analisi motivica di NM.

Il titolo di NM non rivela intenti programmatici dal punto di vista strutturale, svelando invece un chiaro richiamo all’intuizione compositiva in senso lato. Il *cantus firmus* dell’intera sezione, che può leggersi come “moderna” ciaccona, contiene tutti gli elementi fondamentali per la successiva stesura. Ciò fa sì che dagli elementi motivici principali del *motiv a* si possa far derivare la *Grundgestalt* dell’intero lavoro: il *cluster mi#, fa#, sol, sol#, la o sibb* (Es. 13).

Il *motiv a* si sviluppa da questo elemento fondamentale con l’inserimento di nuove figure:

- il semitono diatonico proposto come intervallo armonico di 9a e di 2a;
- la tripla acciaccatura del primo disegno della m.s. rivisto come quadrupla acciaccatura semitonale ascendente.

Nella sezione B appare un tema costruito su un frammento melodico dal carattere diatonico che si snoda sui suoni del *cluster* iniziale (m. 1, Es. 13). Nella sezione b è conquistato lo spazio diastematico col raddoppio estremo della linea melodica. L’apparente diatonismo della linea melodica nasconde un gioco cromatico che tende a trasporre e riproporre il *motiv b*) su altezze vicine e concentriche con il passaggio enarmonico.

Nelle sezioni successive C1 e C2 si assiste allo sviluppo di due sezioni iniziali e all’ulteriore sviluppo della *Grundgestalt*: il *motiv a* e il *motiv b* riappaiono sovrapposti a un nuovo elemento c che crea una novità assoluta rispetto al clima precedente. Il carattere diatonico/modale del *motiv b* è esasperato e le figure rimandano ai disegni stretti e ai ribattuti della sezione A. Si può vedere in c la sintesi di elementi di *a* e *b*. Leggendo in questa direzione l’intera parte assume il carattere di ampio sviluppo che porta alla sezione D conclusiva, in cui appare per l’ultima volta il *motiv a* con funzione di coda.

In conclusione, e solo a titolo esemplificativo, possiamo dedurre dall’analisi motivica almeno due elementi sostanziali che, in potenza, potrebbero generare altri elementi di rapporto e reciprocità tra i due brani.

Come primo punto, l’analisi motivica mostra come la *Grundgestalt* (in entrambi i lavori espressa da un materiale clusterizzante), facilmente intuibile all’inizio di ciascun brano (Es. 2 e 13), sia in effetti fondante l’intero sviluppo e permei l’andamento delle singole parti in rapporto con la forma completa, anche laddove tale materiale è declinato in forme apparentemente più lontane.

Il secondo punto, meno evidente del primo ma altrettanto fondante, è la presenza sia in NM che in MSMS di un materiale motivico diatonico dal carattere in contrasto rispetto al *motiv a*, che appare esposto e sviluppato, sempre coeso alla matrice semitonale.

## Analisi dei parametri secondari

L'analisi dei parametri secondari riconduce la riflessione teorica alla pratica dell'esecuzione attraverso l'attenzione per la produzione del suono e per le sue caratteristiche fondamentali: timbro, articolazione, dinamica e registro. Lo stretto legame tra le caratteristiche del suono e l'azione dell'interprete rende questo tipo di analisi importante per chi suona e per chi insegna poiché tende a ricostituire l'unità ontologica tra testo scritto ed evento performativo: immaginare un suono con tutte le sue caratteristiche significa concepirlo come evento dotato di vitalità e tensione, all'interno di un quadro teorico di conoscenza della struttura musicale profondo e articolato. Una nuova teoria del suono postula, infatti, una realtà disciplinare complessa e trasversale che rimanda alla conoscenza delle tecniche compositive, della percezione, dell'acustica, della psicoacustica e della psicologia [Slawson, 1985].

Le evidenze ottenute dall'analisi morfologica e l'ascolto di un'esecuzione di MSMS dell'autore ci permettono di chiarire le caratteristiche della scrittura, e rappresentano un chiaro orientamento esecutivo e interpretativo facilmente estendibile a NM. Le similitudini messe in luce dall'analisi morfologica sono:

- le 6 sezioni sono definite in entrambi i casi da cambi di metro, agogici e dinamici, ma in NM si propongono sempre con l'apparente ritorno del primo elemento tematico e con la coesistenza di materiali compositivi differenti per natura e ambito espressivo. Nella registrazione di SMSM di Bartók le 6 sezioni, meno complesse, si percepiscono chiaramente ma all'interno di una ricercata continuità timbrica ed espressiva;
- i due elementi tematici sono in entrambi i casi sono chiaramente definiti e percepibili, ma in NM si presentano spesso sovrapposti, determinando un ambito espressivo complesso con esigenze timbriche e interpretative raffinate; nella registrazione di Bartók i due elementi tematici sono esposti con linearità, senza enfasi, nel rispetto di un ambito sonoro e di una rigorosa linearità interpretativa;
- l'uso caratterizzante di intervalli dissonanti - seconde e settime nel caso di MSMS e da none, seconde e settime nel caso di NM - non genera in MSMS particolari difficoltà gestuali mentre in NM è accompagnata da problemi legati alla produzione del suono a mano molto dilatata nelle none, e ai ribattuti di seconde minori; l'ascolto della registrazione rivela una continua elusione della dissonanza mediante la produzioni di suoni privi di incisività e morbidamente amalgamati.

Nel contesto di questa prima disamina morfologica sono emersi importanti tratti simili dei due brani che sono tipicamente oggetto dell'analisi dei parametri secondari, come:

- *cluster*: l'uso pervasivo di *cluster* di suoni a distanza di un semitono prodotti non simultaneamente ma in rapida successione (Esempi 6 e 13) nell'ottava centrale della tastiera; in NM il *cluster* è affidato alla mano sinistra e si svolge a suoni alterni col suono in rilievo all'interno di un'acciaccatura multipla, mentre in MSMS si forma con la sequenza per moto contrario e con figurazioni regolari in sedicesimi (Esempi 6 e 13);



**Esempio 13.** Cluster di suoni a distanza di un semitono in rapida successione

**Esempio 13.** Cluster di suoni a distanza di un semitono in rapida successione

- *dinamica*: un generale contenimento dinamico tra il pp e il mp, che in NM costituisce una sfida esecutiva perché la scrittura si sviluppa verticalmente e con sovrapposizione di materiali, mentre in MSMS viene attenuato da tre episodi tensivi nella sezioni C, al termine della sezione E e prima del finale (sezione F);
- *pedalizzazione*: l'uso del pedale è in entrambi i casi funzionale alla creazione di fasce sonore e di effetti di sovrapposizione che l'esecutore deve dedurre dalla scrittura musicale ed è concepito da Bartók come strumento necessario per tradurre le caratteristiche sonore dei materiali compositivi; mentre l'uso del pedale in NM è affidato all'esperienza e alla sensibilità dell'esecutore, che non trova indicazioni nello spartito, in MSMS è indicato almeno nei punti in cui le scelte di pedalizzazione sono particolarmente atipiche e poco intuitive;
- *sovrapposizione verticale*: l'uso di eventi sonori in dialogo o in conflitto con i cluster, caratterizzati da timbri differenti, come in SMSM, o da improvvisi addensamenti ritmici, come in NM (Esempi 6 e 14); i materiali compositivi alternativi alla fascia sonora in NM sono di due tipi: uno di carattere melodico, che si genera dal cluster stesso a figurazioni ritmiche larghe, e uno di carattere ritmico-gestuale nel registro acuto del pianoforte; in MSMS l'alternanza è costituita da materiale compositivo di carattere melodico costituito da settime maggiori a figurazioni ritmiche larghe che si trasforma in rush cromatici isolati (Esempi 6 e 14); nell'esecuzione si configura come frammento cantabile brevissimo che emerge dalla fascia annullandone il carattere dissonante e indeterminato;
- *contenuto espressivo*: la scelta di un ambito espressivo incentrato su atmosfere notturne e andamento lento, fluttuante e plastico, sempre orientato da indicazioni metronometriche all'inizio di ogni sezione; l'ambito espressivo è piuttosto omogeneo in MSMS mentre è caleidoscopico in NM. L'esecuzione di Bartók testimonia una morbida fluidità del discorso musicale ed enfatizza un'idea interpretativa estremamente unitaria e coerente;

- *continuità/discontinuità orizzontale*: l'alternanza tra sezioni caratterizzate da *cluster* e fasce e altre polifonico-contrappuntistiche, due in entrambi i brani e in posizioni centrali, che crea due ambiti percettivi complementari e contrastanti incentrati sulla gestione della linearità del discorso musicale: Bartók utilizza in entrambi i brani le tradizionali legature di frase solo nelle parti contrappuntistiche evitandole sistematicamente nelle sezioni dei *cluster* dove la direzione del discorso musicale è affidata all'uso della accentuazione, che suggerisce le direzioni tensive senza mai costituire una vera linearità. Questa importante alternanza contrappone l'imprevedibilità del non lineare con la prevedibilità della linearità; le parti costruite sui cluster e le parti contrappuntistiche in MSMS sono ben divise e connotate, mentre in NM tendono a contaminarsi e sovrapporsi (Es. 15), soprattutto nella parte centrale; nella registrazione di Bartók la sezione contrappuntistica, che si genera sugli stessi suoni del *cluster*, ha esito sonoro di grande omogeneità nonostante il cambio sostanziale del trattamento del materiale compositivo



**Esempio 14.** Eventi sonori in dialogo o in conflitto con i *cluster*



**Esempio 15.** Sezione polifonico-contrappuntistica in NM

## Conclusioni

Questo studio ha evidenziato e analizzato alcuni aspetti compositivi proposti da Bartók nel 1926 in NM e ripresi nel 1940 in MSMS. Questi materiali compositivi rappresentano scelte caratterizzanti nella fase creativa/compositiva e sono elementi chiave per la comprensione e l'apprendimento in quella esecutiva/didattica. L'interesse del Bartók didatta si focalizza su queste importanti peculiarità compositive, espressive e interpretative definendo un originale concetto di propedeuticità: ciò che lui considera utile, pensando da didatta, è costituito da un insieme di soluzioni compositive inconsuete, come le sonorità delicatissime e vibranti dei *cluster*, la concezione del fraseggio non lineare, i rush gestuali, che ritiene di dover descrivere, evidenziare, dettagliare ed esercitare. L'atmosfera notturna che caratterizza entrambi i brani con materiali originali e inediti è fondata non solo dalla capacità di comprendere e gestire questi materiali, ma dalla scoperta di una nuova sensibilità musicale, totalmente priva di languori e tenerezza, intrisa di inquietudine, vibrante attesa e movimento e ormai molto lontana dalle atmosfere notturne romantiche e post-romantiche.

Le analisi morfologica e dei parametri secondari hanno rintracciato la struttura portante dei brani, collocando l'intera narrazione dei brani in una successione di eventi ordinata, logica e coerente, e mettendo in luce gli aspetti sincronici, tipici della pagina scritta, e diacronici, tipici del brano in divenire. Il loro uso ha evidenziato le similitudini tra i due brani - *cluster*, dissonanze, temi, sezioni, materiali compositivi dialoganti, pedalizzazione e ambito espressivo – mettendo in luce la natura di questi elementi, che non si potrebbe comprendere con mezzi puramente analitici, né puramente esecutivi: è una natura sintetica e significativa, atta ad orientare il pensiero interpretativo attraverso la gestione del gesto e del suono. La propedeuticità proposta da Bartók affonda dunque le sue ragioni nella compiutezza compositiva ed estetica di MSMS, che tuttavia richiede mezzi esecutivi (strumentali e interpretativi) meno evoluti e raffinati di NM: è la sintesi espressiva intesa come unità indissolubile di pensiero e suono a interessare il Bartók didatta, che ri-crea nella perfetta complementarietà degli aspetti sincronici e diacronici, non la separazione metodologica tra gesto e pensiero, tipica del pensiero didattico sino alla fine del XIX secolo. Se questa conclusione non può essere generalizzata per tutta la produzione didattica di Bartók e non ci autorizza a determinare un legame intenzionale tra i due brani scelti, apre tuttavia una riflessione di grande interesse sui repertori didattici e sulla loro funzione.

I rilievi desunti dall'analisi motivica non sono facilmente utilizzabili per facilitare l'acquisizione della pagina scritta: evidenziano di fatto importanti similitudini, che si collocano però ad un più profondo livello strutturale e non evidenziano immediate relazioni tra i due brani. Tali rilievi sono determinanti nella comprensione delle due strutture compositive, poiché tendono a svelare il loro nucleo generativo, ricercando ciò che le rende uniche ed indivisibili, e mettendo in luce le vie della creatività che dal nucleo generativo scaturiscono un'opera musicale compiuta. A beneficiare dell'analisi motivica sembrerebbe essere chi compone o insegna a comporre: non a caso queste sono state le attività musicali a cui era dedito Schönberg, il padre di questo tipo di analisi.

In un'ottica squisitamente storica, le figure del compositore, del didatta e dell'esecutore nascono come inscindibili e facenti capo ad un sapere unico. La scissione romantica di queste figure ha separato anche le loro conoscenze potenziando la specificità di ognuna di esse, ma indebolendo ciò che definiva sostanzialmente il musicista ai suoi albori: la conoscenza profonda e sintetica del linguaggio musicale. Forse è proprio in quest'ambito che l'analisi esplica la sua più alta funzione: quella di restituire al compositore che non suona, al didatta che non crea e all'esecutore, prevalentemente orientato su aspetti strumentali, la possibilità di intuire, cercare e ri-creare l'antica e perfetta sintesi della conoscenza musicale.

## Bibliografia

- Bent, I. (1991), *Analisi musicale*, Torino, EDT.
- Curcio, A. K. (2009), *A Tribute to Nature: The Evolution of the Night-Music Style in Bartók's Music*, «Canadian Undergraduate Journal of Musicology», 2, pp. 63-71.
- Epstein D. (1998), *Al di là di Orfeo. Scritti sulla scrittura musicale*, Milano, Ricordi.
- Gollin, E. (1998), *Some Unusual Transformations in Bartók's 'Minor Seconds, Major Seconds'*, «Intégral», 12, pp. 25-51
- Ingarden R. (1989), *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Palermo, Flaccovio
- Meyer L.B. (1973), *Explaining Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- Narmour, E. (1988), *On the relationship of analytical theory to performance and interpretation*, in E. Narmour, R. Solie (eds.), *Explorations in Music, The Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, New York, Pengragon, pp. 317-340.
- Pasticci, S. (1994), *Fra analisi musicale e storia: l'interpretazione delle opere atonali di Arnold Schönberg*, «Diastema», 9, pp. 9-19.
- Réti, R. (1951), *The Thematic Process in Music*, London, Faber (rist. anast. Westport, Greenwood, 1978).
- Riemann, H., (1903), *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Rink, J., (2002 a), *Analysis and (or) Performance*, in Rink J., *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 35-58.
- Schönberg, A. (1943), *Models for Beginners in Composition - Music Examples, Syllabus, and Glossary*, New York, G. Schirmer.
- Schönberg, A. (1943/1975), *Brahms the progressive*, in L. Stein (ed.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*, London, Faber and Faber, pp. 398-441.
- Slawson, A.W., (1985), *Sound Color*, Berkeley, University of California Press.
- Vickery, L., (2011), *The Evaluation of Nonlinear Musical Structures*, relazione presentata alla "Third Totally Huge New Music Festival Conference", Perth.