

Istituto di Alta Formazione Artistica e Musicale
Conservatorio di musica “G.F. Ghedini”

Scuola di PIANOFORTE

Tesi di I livello
in
PIANOFORTE

IL MONDO INFANTILE NEI RICORDI DI ROBERT SCHUMANN

RELATORE
Borello Alberto

CANDIDATO
Fantino Chiara

Anno accademico 2013-2014

INDICE

ABSTRACT	3
VITA E OPERE DI ROBERT SCHUMANN	5
SCHUMANN E IL RAPPORTO CON IL MONDO INFANTILE	10
LE KINDERSZENEN	14
I. VON FREMDEN LÄNDERN UND MEUSCHEN (Di paesi e popoli stranieri)	18
II. KURIOSE KESCHICHTE (Una storia curiosa)	25
III. HASCHE-MANN (Mosca cieca)	30
IV. BITTENDES KIND (Il bambino che prega).....	34
V. GLUCKES GENUG (Felicità perfetta)	39
VI. WICHTIGE BEGEBENHEIT (Un importante avvenimento)	43
VII. TRAUMEREI (Sogno).....	47
VIII. AM CAMIN (Davanti al camino)	51
IX. RITTER VOM STECKENPFERD (Sul cavallo di legno).....	56
X. FAST ZU ERNST (Quasi troppo serio).....	61
XI. FÜRCHTENMACHEN (Far paura)	67
XII. KIND IM EINSCHLUMMERN (Il bimbo si addormenta).....	70
XIII. DER DICHTER SPRICHT (Il poeta parla).....	75
OSSERVAZIONI FINALI	78
BIBLIOGRAFIA.....	81

ABSTRACT

Schumann, come tutti i romantici, scorgeva nella sensibilità del bambino una posizione privilegiata, capace di spingere l'osservazione della realtà verso orizzonti lontani, nei territori della fantasia.

Nell'anno 1838 il compositore tedesco scriveva, in una lettera, alla sua quasi moglie Clara:

Ecco forse una risposta inconscia a quello che mi hai detto un giorno, che ti sembro un bambino. In breve, mi sembrava di avere le ali ed allora ho scritto una trentina di cose buffe: ne ho scelte dodici e le ho intitolate *Kinderszenen*. Ti daranno gioia, ma dovrai dimenticare di essere una virtuosa. Essi si spiegano tutti da sé e nel modo più elementare possibile.¹

In realtà i pezzi selezionati da Schumann nelle *Kinderszenen* sono tredici, e quelli "scartati" andarono poi a formare il *Bunte Blätter Op.124*; la semplicità è la chiave di lettura e anche d'accesso di questo capolavoro, in quanto i temi sono semplici e immediati e le modulazioni armoniche anche se elementari non sono mai scontate. Ciò che domina dalla prima "scena" all'ultima è un'oasi di pace, un focolare familiare ricolmo di delicatezza.

La raccolta inizia con un tema dolcissimo, *Von fremden Ländern und Menschen*, il "c'era una volta" delle fiabe, al quale fa subito seguito una *Kuriose Geschichte*, nel quale si alternano due temi melodici di carattere opposto: il primo più energico mentre il secondo è più delicato.

Poi seguono le scene più giocose e felici, *Hasche-Mann*, *Bittendes Kind*, *Glückes genug*, *Wichtige Begebenheit*; ma nel cuore del ciclo pianistico troviamo l'immortale *Träumerei*, il gioco inesprimibile, se non con gli occhi di un bambino e di un'età che non tramonta mai. E qui, in questa celebre composizione, ognuno di noi sente ciò che vuole sentire: gioia, malinconia, dolore, poesia, incanto. Segue *Am Camin*, simbolo di una Haus-Musik celebrata vicino al focolare; poi il grande fanciullo condivide ancora la giornata con il bambino giocando su un cavallo a dondolo *Ritter vom Steckenpferd*, accompagnandolo poi nei racconti che fanno

¹ A cura di CARLO DE INCONTRERA, "Il Cielo ha versato una lacrima – Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840", Stampa: Stella Arti Grafiche – Trieste 1998, pp. 90

paura *Furchtenmachen*, giungendo fino al confine dei sogni *Kind im Einschlummern*. Alla fine della giornata il narratore esce dal quadro e racconta di sé : è la voce di Schumann *Der Dichter spricht*, e le sue parole arrivano come da un ricordo lontano, sbiadito e proprio per questo più delicato e commovente.

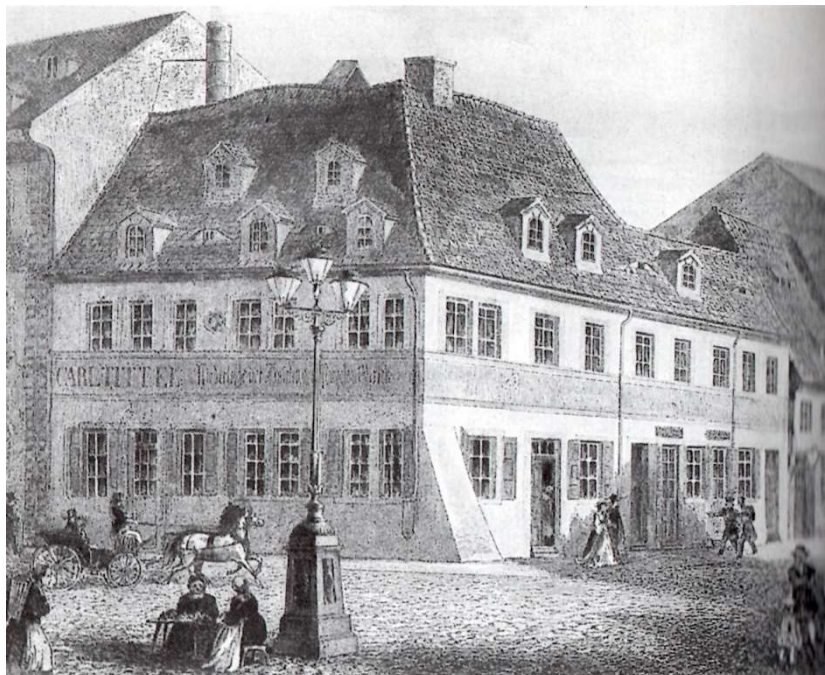
Secondo il musicologo Andrea Malvano, quello che ci raccontano questi tredici pezzi brevi non è solo una banale riproduzione delle scene vissute dal bambino quotidianamente; ma Schumann cerca di rendere l'emozione, o meglio le emozioni che emergono nell'adulto osservando il mondo dei bambini, e trascrive quello che prova davanti al dinamismo e al pulsare delle loro vite, dove tutto è ancora perfetto e puro.

Proprio per questo motivo, il virtuosismo presente altrove nella musica di Schumann, è del tutto assente da questi fogli d'album, romanticissimi proprio perché ispirati dal candore della fanciullezza, che non sono difficili dal punto di vista tecnico, ma lo sono ovviamente, e molto, dal punto di vista interpretativo: una situazione ricorrente in tanta letteratura della musica colta, dove la poca difficoltà tecnico-strumentale è però compensata dalla complessità di rendere pienamente il pensiero del compositore.

VITA E OPERE DI ROBERT SCHUMANN



Robert Alexander Schumann nacque a Zwickau in Sassonia nel 1810, figlio di un editore umanista crebbe in un ambiente familiare estremamente favorevole allo sviluppo dei suoi vasti interessi letterari e musicali, in un'epoca e in un clima nazionale percorsi dai fermenti del più schietto romanticismo. A sei anni iniziò privatamente la sua istruzione con l'arciduca Döhner; tre anni dopo il padre lo portò a Karlsbad ad ascoltare Moscheles uno dei più grandi pianisti del tempo: il piccolo Robert volle così diventare pianista, ma questo non gli impedì di seguire con grande entusiasmo l'amore per la poesia durante gli studi ginnasiali iniziati nel 1820.



Zwickau, la casa natale di Robert Schumann. Incisione di A. Krauß, 1860.
Robert Schumann Haus, Zwickau.

Lesse il Faust di Goethe, i romanzi di W. Scott e parve sul punto di tralasciare la musica per la letteratura, e preso dalla passione letteraria tentò il romanzo e la tragedia; ma un amore giovanile per la moglie di un medico, interprete dei Lieder di Schubert, lo riaccostò alla musica ispirandogli alcune pagine liederistiche. Gravi lutti familiari l'avevano però colpito nel frattempo: la morte della sorella Emilie malata di mente e la morte del padre.

Da buon romantico Schumann intraprese alcuni viaggi a Lipsia, a Dresda, a Praga e a Tepliz, e nel 1828, conclusi gli studi liceali, si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza di Lipsia dove era anche assiduo frequentatore del salotto della Carus, dove incontrò F. Wieck un didatta che avrà influssi determinanti, positivi e

negativi, sulla sua vita. In casa di Wieck Schumann conobbe la figlia Clara, ancora bambina ma già attiva alle riunioni musicali, diventando anche suo allievo per il pianoforte, e sempre più attratto dalla musica dimenticando l'università, scrisse le *Polonaises* per pianoforte e alcuni *Lieder*.

Nel 1829 si stabilì a Heidelberg sperando di trovare il clima culturale di cui aveva bisogno il suo spirito inquieto e curioso; lo stesso anno visitò l'Italia: fu a Milano dove ascoltò la musica di Rossini. Una volta tornato a casa riprese con nuova lena gli studi musicali e nel 1830 si affermò come pianista eseguendo le *Alexandervariationen* di Moscheles che aveva suscitato i suoi primi entusiasmi. Successivamente rimase impressionato da un concerto di Paganini a Francoforte, decidendo così di scrivere una lettera alla madre comunicandole la decisione di abbandonare l'università per dedicarsi interamente alla musica; in seguito a questa decisione Schumann venne aiutato da Wieck presso il quale si mise a pensione e studiò composizione.

Gli anni seguenti furono molto fecondi di lavoro infatti videro la luce le prime composizioni per pianoforte: le *Variazioni ABEGG Op.1* e *Papillons Op.2*, e allo stesso tempo il suo nome cominciava a circolare con simpatia negli ambienti musicali; ma un errato sistema per costringere le sue dita a più ampie articolazioni stroncò la sua carriera di pianista, paralizzato temporaneamente alla mano destra, dopo la guarigione non poté più affrontare la tastiera con sicurezza di un tempo e sono di questo periodo gli *Intermezzi Op.4* e le trascrizioni pianistiche dei *Capricci* dell'ammirato Paganini.

Nel 1833 varcò la soglia ambitissima del Gewandhaus di Lipsia con un primo tempo di *Sinfonia*; accanto all'attività compositiva però non aveva mai trascurato l'esercizio della critica, e successivamente fondò la *Neue Zeitschrift für Musik*, una rivista che egli stesso diresse e polemicamente redasse e che ebbe un'importanza fondamentale nella vita culturale non solo tedesca costituendo un insuperato modello di critica musicale.

Nel 1834, frequentando il salotto di Henriette Voigt, Schumann si innamorò di una giovane allieva di Wieck, Ernestine von Fricken, ma la relazione durò poco perché dopo pochi mesi il musicista si innamorò di Clara Wieck che sarà la devota compagna della sua vita e la grande interprete della sua poetica pianistica; questo fu un amore contrastatissimo perché il padre di Clara giunse, nella sua opposizione, ad episodi di incredibile intolleranza.

Nel 1835 Felix Mendelssohn-Bartholdy era stato nominato direttore del Gewandhaus, inaugurando una straordinaria stagione e tra Mendelssohn e Schumann nacque una profonda amicizia.

Schumann in quel periodo era nel pieno della sua produzione pianistica, caratterizzata da brevi pagine racchiudenti un compiuto e intenso mondo poetico. Il 1836 fu l'anno della morte della madre e, prostrato dal dolore, Schumann fu confortato da Clara che tuttavia non poté assisterlo a lungo a causa dei suoi impegni concertistici in tutta Europa.

Seguirono quattro anni di lotte con Wieck che non esitò ad organizzare una campagna diffamatoria contro il futuro genero costringendolo persino a farsi proteggere dal tribunale: Schumann allora aveva già moltissimi estimatori, ma non godendo ancora del carisma dell'ufficialità gli editori Haslinger e Diabelli si rifiutarono di pubblicare le sue composizioni. Schumann allora si difese dalle accuse mossegli da Wieck conseguendo una laurea *honoris causa* all'Università di Jena e scrivendo i suoi migliori Lieder ,fra cui i cicli *Frauenliebe und Leben Op.24* e *Dichterliebe Op.29* che rivelano la sua personalità e il fervore del suo mondo poetico in modo inequivocabile. Il 12 settembre 1840, con la tutela del tribunale poté finalmente sposare Clara. Nel periodo successivo al matrimonio si dedicò alle composizioni sinfoniche, nel 1841 nacquero *Frühlings –Symphonie* in si bemolle maggiore e una *Fantasia* per pianoforte e orchestra che diventerà il primo tempo del famoso *Concerto in la minore Op.54*.

Questo periodo però fu preceduto da un'intensa attività cameristica: i *Quartetti Op.41*, il *Quintetto con pianoforte Op.44*, il *Quartetto con pianoforte Op.47*; ma ai grandi risultati artistici di questi anni non corrisposero adeguati vantaggi finanziari. Nel 1844 Robert e Clara accettarono di compiere una tournée in Russia sperando di risolvere una situazione che stava diventando preoccupante, ma anche se la tournée procurò ai coniugi successi e festeggiamenti, gli incassi non furono quelli sperati; inoltre Schumann all'età di trentaquattro anni cominciava a soffrire delle conseguenze della salute precaria, e non più in grado di sostenere l'impegno della rivista alla fine del 1844 Schumann abbandonò Lipsia per Dresda dove incontrò Wagner, ma questi era troppo lontano dal suo mondo etico per diventare suo amico.

Faticosamente portò a termine la *Seconda Sinfonia* che venne eseguita del 1846.

La sua salute era ormai irrimediabilmente minata, tentò di riprendersi con un breve periodo di riposo a Scheweningen dove ebbe ancora una gioia dalla sua tormentata esistenza: la visita di Brahms avvenuta il 30 novembre 1853; Mendelssohn intanto era morto e Schumann capì di poter riversare su quel giovane il suo bisogno di amicizia, e Brahms era il giovane che forse era in grado di assumere la sua eredità spirituale.

Nel 1854, disperato si gettò nel Reno, fu salvato da alcuni pescatori, ma il 4 marzo Clara fu costretta ad internarlo nel manicomio di Endenich vicino a Bonn. Morì due anni dopo, nel 1856, assistito da Clara e da Brahms all'età di quarantasei anni.

Nella sua breve ed infelice esistenza Schumann espresse una delle più pure testimonianze della cultura e della sensibilità romantica. Nel pianoforte, strumento romantico per eccellenza egli non vide, come Liszt, un mezzo per sbalordire le folle ma scoprì come Chopin, che Schumann stimava e amava, le qualità più intime e risposte. Tra le più alte creazioni troviamo: *Papillons Op.2*, *Davidsbündlertanze Op.6*, *Carnaval Op.9*, *Fantasiestücke Op.12*, *12 Etudes symphoniques Op.13*, *Kinderszenen Op.15*, *Kreisleriana Op.16*, *Fantasia in do Op.17*, *Arabeske Op.18*, *Humoreske Op.20*, *8 Novelletten Op.21*, *Faschingsschwank aus Wien Op.26*, *3 Romanzen Op.28*, *Album für die Jugend Op.68*, *Waldszenen Op.82*, *le Sonate Op.11, 14, 22*.



Zwickau, interno della casa natale di Robert. Il pianoforte è firmato Matthäus Andreas Stein, Wien 1825. Su questo pianoforte Clara debutta il 20 ottobre 1828 al Gewandhaus di Lipsia.

SCHUMANN

E IL RAPPORTO CON IL MONDO INFANTILE

La vita di Schumann era un alternarsi di sali e scendi a seconda che gli riuscisse di far convergere i due poli, dell' arte e della vita. Ci furono dei momenti in cui toccò il fondo, per esempio il periodo degli studi di giurisprudenza, quello in cui sembrava non ci fosse alcuna speranza di sposare Clara, i viaggi di concerti con Clara e infine il fallimento nella sua carica a Düsseldorf. Ma d'altra parte ci furono periodi nella vita di Schumann in cui seppe creare un rapporto superbo con il mondo circostante e con i suoi collaboratori. Gli tornò utile specialmente la sua capacità di lavorare con assiduità e costanza, capacità che era in grado di sviluppare soltanto se doveva assolvere un compito che si era assegnato da sé senza dipendere da obblighi esterni. Il fascino dell'immagine romantica dell'artista carismatico, che procurava un prestigio mai esistito prima, mostrò qui i suoi primi effetti inquietanti perché solo mettendo il massimo impegno egli riusciva a conservare la propria morale artistica.

Dopo il matrimonio con Clara la situazione familiare si presentò in una luce del tutto diversa da quella che Schumann si era aspettato; in quanto l'orgoglio di Schumann non ammetteva che Clara, e non lui, provvedesse con il proprio lavoro di concertista alla maggior parte delle spese di casa, e per non ferire la sua suscettibilità Clara dovette ridurre la sua attività concertistica. Fu così che per ragioni prettamente materiali Schumann si mise a comporre senza sosta, anche lavori non sempre dello stesso valore; la corrispondenza con gli editori che ci è pervenuta ci mostra come egli si preoccupasse di mettere in rilievo il lato riguardante l'effetto esteriore e il successo presso il pubblico. Ma le conseguenze derivanti da una simile posizione non gli avrebbero permesso di ritirarsi nel suo mondo interiore come soleva fare. Schumann cercava di spiegare i contrasti tipici della sua indole, come riconosceva egli stesso, considerandoli dovuti ad una "doppia natura" che avrebbe voluto " amalgamare per farne un uomo solo". Infatti c'è uno spiccato contrasto tra lo scrittore eloquente e dallo stile spigliato, e ancor più tra il musicista che spesso travolge i suoi ascoltatori, e la sua riservatezza, la timidezza, e la sua scarsissima capacità di stabilire un contatto personale, diretto,

soprattutto verbale con gli altri, ma nonostante la sua scontrosità, la sua tendenza a rinchiudersi in se stesso che ammetteva ripetutamente con se stesso, Schumann era convinto di essere un buon conoscitore degli uomini e uno psicologo, soprattutto credeva di saper individuare la “persona “della sua musica. Ciò nonostante era per lo più troppo occupato con se stesso per poter fissare la sua attenzione senza sforzo su altre persone.

Già nei suoi giovani anni Schumann cercò di rendersi ragione delle difficoltà che incontrava nel colloquio diretto, persino nei confronti degli amici più intimi che spesso scherzavano su questo suo comportamento che irritava e turbava gli estranei; ma Schumann continuava sempre a sottolineare l'inadeguatezza della comunicazione verbale e diceva di esprimere in un quarto d'ora al pianoforte molto di più che se avesse scritto fogli su fogli.

Considerato appunto quanto fossero difficili per Schumann i contatti con il mondo esterno, è necessario ed interessante esaminare il suo rapporto con i giovani , soprattutto con i bambini. Schumann era padre di tre figli, e da quanto risulta dagli scritti delle persone a lui vicine, pare che fosse particolarmente abile nel comprenderli, riuscendo a penetrare a fondo nel loro animo coinvolgendoli in giochi e in letture di poesie. Il suo amore per loro è fuori dubbio, ma ad alcuni osservatori sembrò che non fosse capace di occuparsi durevolmente e intimamente di loro. Se per caso Schumann incontrava per strada i suoi figli si fermava, li osservava un momento e diceva, arricciando le labbra “ebbene, cari piccini?” e poi riprendeva subito la sua solita espressione.

D'altro canto Schumann desiderava avere molti bambini; e quando Clara si accorgeva di essere di nuovo incinta pare che egli dicesse :” I bambini sono la più grande benedizione. Non se ne può avere mai abbastanza”.

In un *Libricino di ricordi per i nostri bambini* tenuto tra il 1846 e il 1849 testimonia l'affettuosa partecipazione alla vita e alla crescita dei suoi figli dove Schumann, da padre orgoglioso com'era, mostra altresì una notevole capacità di penetrazione nella psiche del bambino annotando frasi, tratti di carattere, avvenimenti importanti della vita dei bambini che, sotto un'apparente banalità, fanno trasparire qualcosa di speciale.

Durante la passeggiate Schumann era solito raccontare ai figli tutto ciò che teneva occupata la sua mente, e con la sua arte di narratore si era conquistato anche la confidenza di Clara da bambina. Già a diciannove anni parlava con struggimento,

nel suo diario, dell'ideale di una vita di famiglia e della stanza dei bambini, e l'osservazione di Clara che qualche volta Schumann le pareva un bambino fu all'origine, tra l'altro, dell'idea delle *Kinderszenen*.

Tutte le attenzioni rivolte alla sfera familiare sono trasferite e plasmate nell'ambito musicale, infatti egli può essere considerato come uno dei primi compositori che hanno investito le opere scritte con intenti pedagogici di significato poetico, accorpandolo a quello più strettamente tecnico, avendo trattato sotto molteplici aspetti e forme il tema della fanciullezza.

Poetico, per Schumann, è ciò che non è afferrabile razionalmente, che è difficile da catturare in base alla faccia esterna dell'opera; in fondo non è una qualità dell'opera, bensì uno stato d'animo, un'esperienza emotiva, sia del creatore che del fruitore, originata dalla musica quale mediatrice. In Schumann tutto questo prendeva forma di immagini, di visioni che sorgono quando ci si trova nella disposizione adatta al "concepimento" della musica, che crescono e assumono contorni sempre più chiari. La musica di Schumann narra di queste visioni senza alcun intento illustrativo, infatti essa deve evocare uno stato d'animo poetico anche nell'ascoltatore. A Schumann interessava straordinariamente sapere se i contenuti evocati dall'ascolto della sua musica corrispondessero a quelli del compositore, in tal caso la sintonia delle anime a cui aspiravano i romantici sarebbe divenuta realtà. Lo stato d'animo poetico mette l'ascoltatore in grado di entrare in comunicazione con la musica in modo assolutamente indipendente e di rispondere ad essa con una reazione propria e autonoma, infatti Schumann sottolineò ripetutamente che i titoli di alcuni dei suoi pezzi erano stati aggiunti successivamente. Il loro significato non è altro che un'indicazione che vuole suggerire l'atmosfera del pezzo nel suo complesso; per il compositore è il modo più sicuro per prevenire un'interpretazione palesemente errata del carattere del pezzo. Tuttavia questa poetica pervade e condiziona la composizione di raccolte e di pezzi pianistici, espressamente rivolti ad un pubblico giovanile, con precisi intenti didattici pensati per stimolare i giovani allievi allo studio ragionato della musica e guidarli verso la scoperta e la comprensione della sfera irrazionale che è insita nella sfera schumanniana, come accade a partire dalle prime composizioni pianistiche come le *Kinderszenen Op.15*, fino ad arrivare alle opere della maturità come *L'Album für die Jugend Op.68* e le *Drei Sonaten für die Jugend Op.118*; nei

quali la spensieratezza giovanile è vissuta come un elemento di evasione dalla realtà, una realtà triste in cui Schumann si è trovato a vivere suo malgrado.

LE KINDERSZENEN

... Le Kinderszenen mi hanno addirittura estasiato: per fortuna tu non eri presente – come sono belle! domani me le voglio godere in santa pace; finora ho avuto il tempo di suonarle solo una volta, e precisamente alla presenza di Halle, che ne è rimasto entusiasta anche lui. Non conosco a sufficienza la composizione in modo da darne un giudizio definitivo, comunque mi hanno commosso il Bittendes Kind, Von fremden Ländern und Menschen, Fürchtenmachen, Kind im Einschlummern, Glückes genug, Dichters spricht worte (Dichter spricht). Conosco il poeta e le sue parole mi sono penetrate in fondo all'anima...²

Così scriveva Clara a Robert da Parigi il venerdì mattina del 21 marzo 1839, e ancora tre giorni dopo lei scriveva:

... Come infinitamente belle sono le tue Kinderszenen! Le vorrei baciare! Ieri pensavo, e lo penso anche oggi: il poeta che qui parla (Der Dichter spricht) è veramente mio, non è una felicità troppo grande per me? Mi sembra incredibile. Il mio entusiasmo cresce ogni volta che suono. Come è profonda la tua musica, capisco ogni tuo pensiero e vorrei perdermi in te e nella tua musica. In queste si palesano tutto il tuo animo e la loro commovente semplicità; per esempio il Bittendes Kind! lo si vede congiungere le manine nella preghiera, e il Kind in Einschlummern! non si potrebbe chiudere gli occhi con più grazia. In questo brano c'è qualcosa di particolare, direi quasi di avventuroso, sto cercando le parole. Il primo dei brani, Vom fremden Ländern und Menschen è sempre stato il mio preferito, lo suonavo continuamente, perché ci trasporta veramente in paesi stranieri. Amo molto anche Curiose Geschichte e poi il Masche – Mann è divertentissimo, descritto in maniera meravigliosa. Un sentimento così pacato mi ha infuso tanta felicità e l'andamento dopo il fa maggiore è così elevato; a questo punto non sembra anche a te di poter salire verso la felicità?

Suono volentieri il Begebenheit; la seconda parte è deliziosa. Träumerei – qui mi sembra di vederti al pianoforte – è un bel sogno. Il Camin è tutto tedesco (assolutamente non francese), nessun caminetto francese crea tanta intimità. Mi viene però in mente che oggi mi comporto come se fossi un critico! Non offenderti

² A cura di CARLO DE INCONTRERA, "Il Cielo ha versato una lacrima – Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840", Stampa: Stella Arti Grafiche – Trieste 1998, pp. 174-175

per questi miei commenti, vorrei solo farti capire i sentimenti che suscitano in me questi brani e non ne sono capace ...³

Il 1838 segnò in un certo senso il culmine del periodo pianistico giovanile di Schumann, nacquero i quattro lavori principali la *Fantasia in do maggiore Op.17*, *Kinderszenen Op.15*, *Kreisleriana Op.16* e *Novelletten Op.21*. Schumann stesso sentiva di aver fatto un nuovo passo avanti nello stile pianistico contrassegnato dalla sintesi di elementi apparentemente contrastanti: carattere contrappuntistico, chiarezza comunicativa simile a quella della lingua, ed espressività. Riguardo a ciò egli scriveva:

*... soprattutto è singolare che quasi tutto ciò che invento abbia forma canonica e che scopra sempre a posteriori come le voci si rispondano, con ritmi rovesciati ...
La mia musica mi pare ora tanto stranamente intrecciata in tutta la sua semplicità ,
così piena di eloquenza che viene dal cuore, e fa questo effetto a tutti coloro cui la
faccio sentire ...⁴*

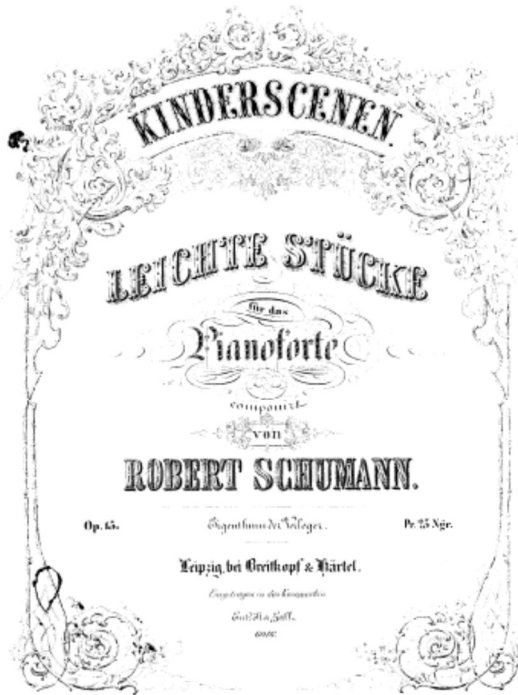
In quel periodo Schumann osservava con meraviglia che tutto si andava compiendo in lui come un processo naturale senza che gli costasse alcun sforzo dicendo : “ Affluiva in me e io vi univo il mio canto – e allora il più delle volte riusciva. Gioco con le forme. Da circa un anno e mezzo ho come l'impressione di essere in possesso del segreto; è così strano ...”⁵

Soprattutto grazie all'apparente facilità dell'esecuzione, le *Kinderszenen* si diffusero più rapidamente di tutte le altre opere pianistiche, tant'è che lo stesso Schumann fece notare al suo editore R. Härtel che questi piccoli pezzi erano molto adatti per essere regalati e gli raccomandò pertanto di curare molto bene l'incisione anche nella veste esteriore.

³ A cura di CARLO DE INCONTRERA, “Il Cielo ha versato una lacrima – Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840”, Stampa: Stella Arti Grafiche – Trieste 1998, pp. 178-179

⁴ ARFRIED EDLER, “Schumann e il suo tempo”, E.D.T 1991, PP. 100

⁵ ARFRIED EDLER, “Schumann e il suo tempo”, E.D.T 1991, PP. 101



Prima edizione, Lipsia: Breitkopf & Härtel 1839.

In quei primi mesi del 1838 i singoli pezzi di queste tre raccolte così diverse nacquero l'uno accanto all'altro. In origine le *Kinderszenen* dovevano costituire l'inizio della raccolta delle *Novelletten* e soltanto un po' alla volta diventarono un'opera a sé stante. Nel *Kreisleriana* la musica riflette gli stati d'animo impetuosi dell'amore e della disperazione, della lacerazione; mentre le *Kinderszenen* racconta quel futuro l'uno accanto all'altra, pacificato e soffuso di una luce tranquilla a cui aspiravano due artisti che si aprivano e si donavano reciprocamente con la purezza e la schiettezza di bambini. Le otto *Novelletten Op. 21* rappresentano invece storie coerenti e avventurose di una certa ampiezza, vi sono addirittura raccontati avvenimenti che corrispondono alla sua vita presente..

Sin dall'infanzia di Clara il racconto fantastico era stato una importantissima forma di comunicazione tra lei e Robert, e questi pezzi posso essere intesi come lettere musicali nelle quali Schumann intratteneva la sua ragazza con storie emozionanti e umoristiche, dicendole che la musica era l'unica amica che riferisce nel modo migliore tutto quel che abbiamo dentro.

Questa grandezza delle *Kinderszenen* consiste in un discorso compositivo semplice solo in apparenza ma dietro al quale si nasconde un mondo sonoro di straordinaria coerenza e complessità, da qui l'enorme interesse che questi brani suscitano e la necessità di indagare alcuni fra i principali parametri compositivi, con particolare riguardo alla forma, al comportamento melodico, ai percorsi armonici; per indicare una possibile chiave di lettura di questi tredici pezzi mostrando, allo stesso tempo, un impercettibile ma solidissimo filo rosso che li tiene uniti fra loro come parte di un tutto inscindibile.

I. VON FREMDEN LÄNDERN UND MEUSCHEN (Di paesi e popoli stranieri)

Il poeta inizia il suo racconto come l'inizio di ogni fiaba, " C'era una volta, in un paese tanto lontano". Ed ecco gli occhi grandi dei bambini che si spalancano pieni di meraviglia.

Ogni pezzo di questa raccolta è come un piccolo quadretto di vita familiare ed ha un proprio carattere definito, ma tutti sono legati dalla presenza costante di tre motivi che conferiscono alla serie un carattere unitario e formano una sorta di trama più o meno nascosta.

I motivi identificati da Réti sono tre:

primo motivo



è il motivo iniziale, caratterizzato da uno slancio iniziale di sesta ascendente e da una caduta vivacizzata dal ritmo puntato.

secondo motivo



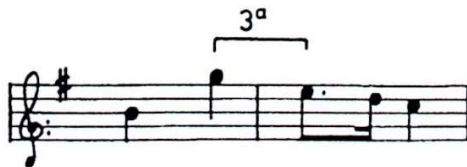
il secondo motivo è più oscillante, meno caratteristico del precedente, richiama un andamento a progressione.

terzo motivo



il terzo motivo è il più debole; è una scala contenuta in una sesta ascendente con funzione di sutura.

Il primo motivo subisce due trasformazioni nel corso del pezzo: una prima alle battute 5-6, in cui una terza sostituisce il movimento per grado congiunto all'inizio della discesa:



una seconda a battuta 22-23, in cui un intervallo di quarta sostituisce la sesta; in realtà l'intervallo di sesta è presente considerando il Si sul secondo tempo della battuta precedente e la nota, pur trovandosi su un tempo debole, è comunque evidenziata da una corona.



Le due trasformazioni acquistano però più importanza nel corso del pezzo: la prima dà origine ad una serie di terze discendenti nella mano destra a battuta 5-8;



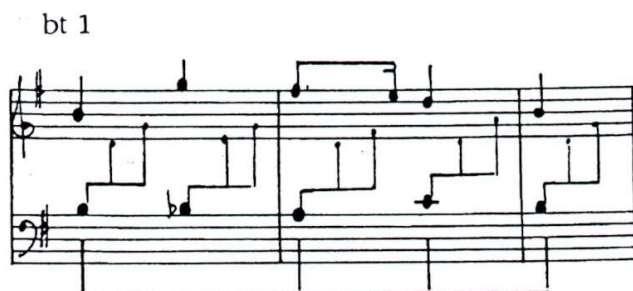
inoltre l'intervallo terza diventa elemento di collegamento tra il primo e il secondo motivo:



La seconda trasformazione è anticipata nella mano sinistra nel corso della seconda parte a battuta 17-20,



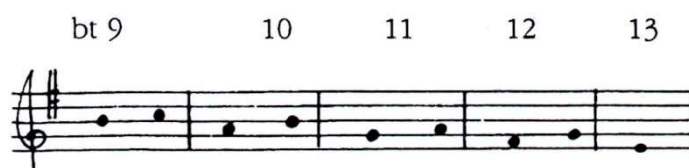
la stessa intenzione è già presente fin dall'inizio: mentre il primo motivo "canta" nella parte superiore, nella parte interna, formata da terzine, si insinua il secondo motivo in versione retrograda.



Per quanto riguarda la forma e la tonalità, possiamo dire che la composizione è tripartita:

- A batt. 1-16 Sol maggiore
- B batt. 17-22 Sol maggiore
- A batt. 23-30 Sol maggiore

La composizione è scritta interamente nella tonalità di Sol maggiore e l'apparente modulazione a Mi minore, nella sezione centrale, è una sfumatura coloristica; quest'ultima infatti ha caratteri differenti, inoltre la linea melodica sembra interrompere la propria evoluzione proponendo il secondo motivo con carattere di progressione;



nella mano sinistra, invece, troviamo le ripetizioni del primo motivo che introducono al basso la figurazione della croma puntata; questa scelta ridona però vitalità ad una sezione che, a causa della progressione e delle armonie che alludono al relativo minore, sembra ripiegarsi su sé stessa.

Nell'andamento globale della linea melodia è interessante notare la posizione degli accordi iniziali: le parti non sono in posizione di ottava, conferendo così alla melodia una condizione di apertura verso l'alto.

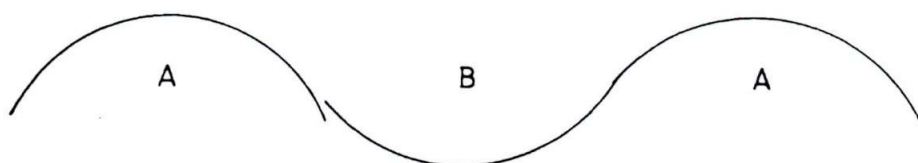
Inoltre nessuna delle parti termina con un accordo in prima posizione, la tipica posizione di chiusa; e ancora più interessante è la conclusione del brano che suggerisce una chiusura solo parziale del discorso musicale. Infatti la nota Sol è presente oltre che nel basso, dove ha funzione armonica, anche nella parte intermedia, ma viene aggiunta sul terzo tempo delle due terzine e quindi in un contesto ritmico particolarmente debole; pertanto si verifica un senso di sospensione.

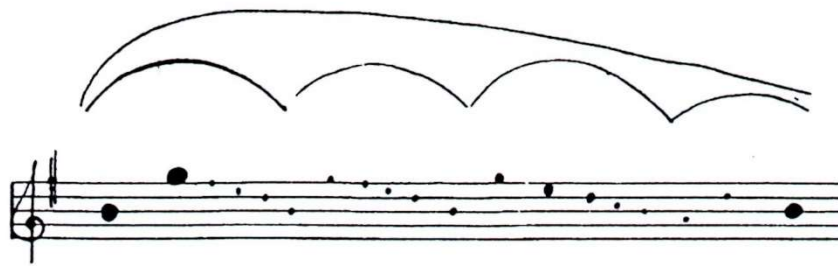
L'intero brano quindi è dominato da un'atmosfera ingenua a favolistica che si esprime nella semplicità della linea melodica, nell'essenzialità dell'armonia e nell'omogeneità della scrittura.

Il primo motivo, presentato ben sei volte nella parte superiore e cinque volte nelle parti interne, forma una sorta di cantilena infantile; inoltre la scrittura si mantiene omogenea per tutto il brano tramite alcune permanenze:

- Una linea melodica cantabile nella parte superiore
- Un motivo morbido e continuo nella parte mediana, formata da accordi sciolti in terzine
- Un basso con funzione di sostegno armonico

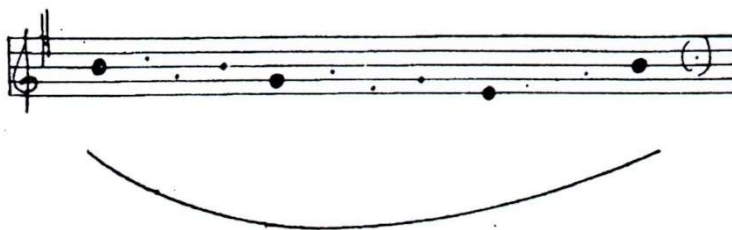
Tracciando infine una linea globale del pezzo è possibile notare la presenza in ogni sezione di ampi archi contrapposti:





sezione A

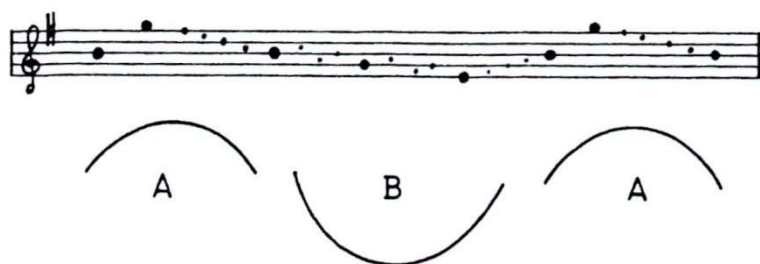
Il primo arco, che corrisponde alla sezione A, al suo interno contiene altri tre archi di pari dimensioni e da uno finale più piccolo che conferisce un carattere di slancio, di apertura.



sezione B

Il secondo arco, che corrisponde alla sezione B, inizia incurvato verso il basso e l'andamento è più oscillante, esso si porta verso il basso attraverso un procedimento di progressione e si riporta sulla nota Si con una scala ascendente; il tutto ha però un carattere di ripiegamento.

Infine il terzo arco, che corrisponde alla sezione A, è uguale al primo.



Osservando la linea melodica nella sua totalità, merita un'ultima osservazione l'intervallo melodico di sesta minore ascendente, un intervallo pieno di slancio con un forte senso di apertura, ma allo stesso tempo con carattere affettuoso. Questo intervallo suggerisce un ascendere piacevole, con leggerezza, senza sforzo, quasi uno spiccare il volo e partire verso un mondo di sogno, verso appunto terre e popoli lontani e stranieri.

Inoltre il movimento delle terzine contribuisce a dare il senso di una vagare senza sosta alla scoperta di un mondo sconosciuto, dunque da non tenere in ombra ma al contrario sia posto in evidenza con continuità. Per questo suo carattere di meraviglia e stupore la sua non dovrà essere un' esecuzione troppo ricercata, ma piuttosto semplice e fresca.

II. KURIOSE KESCHICHTE (Una storia curiosa)

Qui i tre motivi vengono impiegati più volte nel corso del brano.

Il primo motivo è presente una prima volta alle battute 1-4,



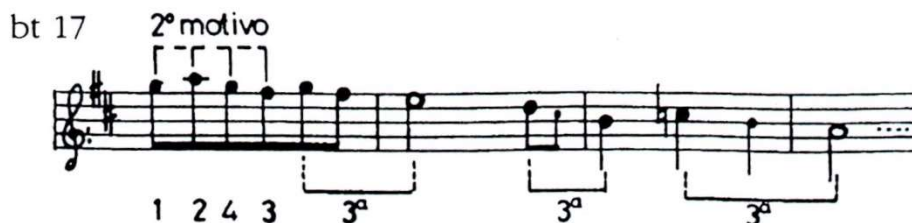
in questo frammento è possibile notare sia l'intervallo di sesta (Si-Sol), sia quello di quarta (Re-Sol), in questo modo coesistono le due versioni del primo motivo. Una seconda volta esso compare alle battute 2-3 nella versione con l'intervallo di quarta.



Invece nella battute 0-1 compare la seconda trasformazione del primo motivo con l'intervallo di terza, sfruttando la doppia acciaccatura.



Il secondo motivo compare anche in questo brano all'inizio della seconda parte alle battute 9-12; la terza e la quarta nota sono invertite e il motivo è seguito da una serie di terze discendenti.



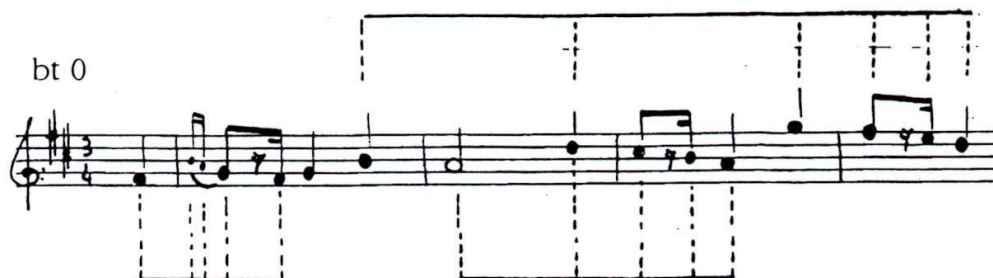
Il terzo motivo compare la prima volta alle battute 7-8 racchiuso in un intervallo di sesta,



la seconda volta esso compare alle battute 18-19 in una situazione interessante sotto l'aspetto polifonico: la parte intermedia propone un'imitazione della parte superiore, mentre il basso suggerisce una linea melodica legata sia al primo motivo (Fa diesis-La-Re), sia al terzo con un movimento per grado congiunto ascendente:



Come si può ben vedere c'è una tendenza a giocare con lo stesso motivo sovrapponendolo e incastrandolo come avviene ad esempio nelle battute 0-4.





La forma del brano è ternaria ABA' ampliata con la ripetizione della seconda a terza parte:

A (8)	A (8)	B (4)	A' (8)	B (4)	A' (8)
1-8	9-16	17-20	21-28	29-32	33-40
└──────────┘		└──────────┘			
A		B	A'		

Totalmente la parte A si mantiene nella tonalità d'impianto, Re maggiore, e solo nella conclusione (battute 7-8, 15-16) modula alla dominante La maggiore. La seconda parte B, inizia con una cadenza d'inganno in Mi minore per poi passare a Sol maggiore e infine si ritorna a Re maggiore, essendo Sol maggiore IV grado di Re.

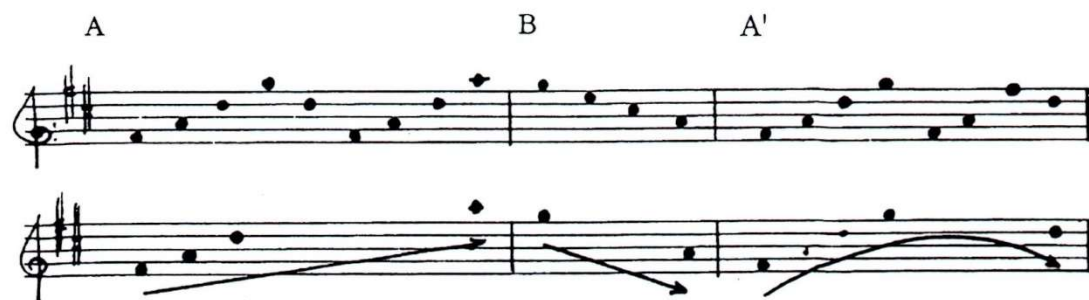
LA Magg		I	V	I	I	V _{min}	IV	I
RE Magg								
SOL Magg								
MI min								
bt	1	8	16	17	19	20		

In questo brano troviamo la figurazione ritmica  che assume particolare rilievo e diviene l'elemento trascinatore di tutta la parte A, imparentata con , il ritmo che si era presentato nel primo motivo del primo brano. Questa figurazione ritmica balza in evidenza fin dall'inizio, e provoca quasi uno "scatto nervoso" che caratterizza la parte iniziale; il ritmo poi si distende in una fluida figurazione di crome nella parte centrale B, con una vena più melanconica dovuta anche al passaggio in minore.

È possibile notare una somiglianza tra i primi due brani in cui ad una prima parte più mossa e animata ne segue una centrale in cui la melodia si ripiega su sé stessa. Qui, a differenza del primo, si procede accordalmente e omoritmicamente, e intorno ad un pedale di dominante si muovono le altre parti e il tutto però appare come un blocco monolitico.

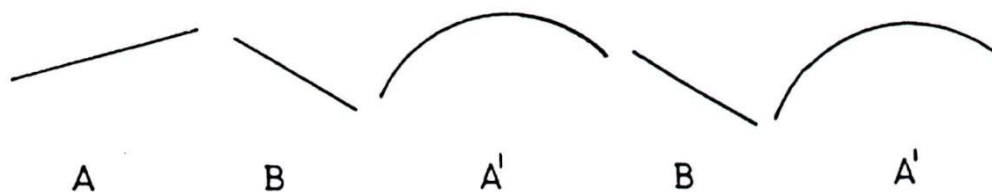
Per quanto riguarda la linea melodica, essa prende le sue mosse in anacrusi, figurazione ritmica che evidenzia uno slancio; ogni sezione, compresa la ripresa di A variata, ha una sua linea melodica caratteristica.

Analizzando le tre sezioni,



possiamo vedere che l'andamento della linea melodica nella sezione A disegna un'ampia onda, e dal disegno globale si può dedurre che il senso musicale è decisamente ascendente. Invece di carattere discendente è la sezione B, che disegna un chiaro ripiegamento, quasi come un ripensamento malinconico.

La ripresa di A variata, mantiene nella prima parte lo slancio verso l'alto per poi chiudersi sul finale con una linea che si incurva verso il basso.



Infine si può ancora notare che la sezione A' chiude su un accordo in prima posizione e il senso, questa volta, è decisamente più conclusivo. La storia però continua con qualcosa di ancor più interessante, infatti si può notare che la linea del basso sale decisamente nelle ultime sei misure, e questo movimento verso l'alto ci indica che il discorso è terminato per ora, ma non definitivamente.

Questo secondo quadretto si pone in netto contrasto con il carattere fiabesco del primo, dunque ne conseguirà un' esecuzione con più spirito umoristico, brillante, con contrasti dinamici ben marcati.

III. HASCHE-MANN (Mosca cieca)

Anche qui i tre motivi sono presenti, anche se nascosti all'interno di linee melodiche di più ampio respiro, e sembra quasi che Schumann, tenendo presente del titolo, si sia divertito a nascondarli. Il primo motivo infatti è presentato diverse volte all'interno del brano:

- a) battuta 1-2 considerando il Si iniziale e il gruppo di semicrome discendenti sul secondo tempo della seconda battuta
- b) battuta 1-2, considerando il Do sul secondo tempo dalla prima misura e il gruppo di semicrome discendenti sul primo tempo della seconda battuta
- c) battuta 3-4 considerando il Fa e le successive semicrome discendenti, simile alla precedente
- d) battuta 9-10 e 11-12 considerando il La sul secondo tempo e il Fa del gruppo di semicrome discendenti successive e ancora il Fa sul secondo tempo e il Re del gruppo di semicrome discendenti successive.

The image displays a musical score for 'Mosca cieca' by Schumann, consisting of four staves. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked 'bt. 1' and contains a circled 'b' above the first measure. The second staff is marked 'a' above the first measure. The third staff is marked 'c' above the first measure. The fourth staff is marked 'bt. 9.' and contains a circled 'd' above the first measure. Vertical dotted lines connect the notes in the first three staves to the notes in the fourth staff, illustrating the relationship between the motifs and the larger melodic lines. The motifs are: (a) a half note G4 in the first measure of the second staff; (b) a half note A4 in the second measure of the first staff, followed by a descending eighth-note group in the second measure; (c) a half note F4 in the first measure of the third staff, followed by a descending eighth-note group in the second measure; (d) a half note G4 in the second measure of the fourth staff, followed by a descending eighth-note group in the second measure, and another half note G4 in the second measure of the fourth staff, followed by a descending eighth-note group in the second measure.

Per il secondo motivo invece la situazione è decisamente più complessa perché esso si annida fra le semicrome e a volte i suoni sono invertiti, scambiati tra loro; ciò avviene per esempio alle battute 9-14:



Nella semplificazione possiamo vedere:

- a) battuta 9-11 abbiamo Sol-La-Fa-Sol, dove il secondo e quarto suono sono spostati all'ottava inferiore
- b) battuta 11-13 abbiamo Fa-Sol-Mi-Re
- c) battuta 14-15 abbiamo il motivo nella forma originale con Mi-Fa-Re-Mi,

Inoltre è possibile notare la presenza in contemporanea del primo e del secondo motivo alle battute 9-10 e 11-12:



Il terzo motivo compare alle battute 15-17 farcito da una serie di cromatismi:





Come nel primo brano, anche qui possiamo notare come i tre motivi sono inseriti nella stessa situazione formale: il primo motivo nella sezione A, mentre il secondo e terzo motivo nella sezione B.

Nella forma questo brano ha una struttura tripartita:

- A formato da 4 + 4 battute in Si minore
- B formato da otto misure, divise in 4 + 2 + 2, con un passaggio a Sol maggiore per poi ritornare in Si minore
- A formata da quattro misure in Si minore.

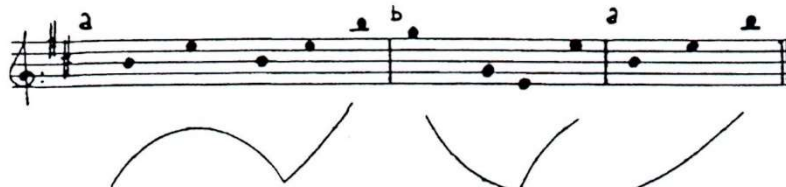
Il clima del brano è costante per tutta la durata, infatti il passaggio a Sol maggiore è appena percepito come un cambio di colore; a creare questa stabilità di clima contribuisce notevolmente l'uso delle semicrome presenti in ogni momento della composizione.

Il ritmo rapido crea uno slancio vitale e gioioso che rende appropriatamente la situazione vivace e allegra del gioco, e qui mancano del tutto le figure ritmiche che avevano contribuito a caratterizzare i due brani precedenti:  e ; la scrittura evidenzia, al contrario, alcune semiminime poste sul tempo forte delle

battute 1 (Si), 3 (Mi), 5 (Si), 7 (Mi), 9 (Sol), 11 (Sol), 17 (Si), 19 (Mi) e 21 (Si). Questi suoni, oltre a disegnare la melodia nelle sue linee essenziali, suggeriscono situazioni tipiche del gioco della “mosca cieca”: la persona bendata incespica in ostacoli che incontra nel suo vagare alla ricerca della persona da acchiappare, e la sua corsa viene momentaneamente interrotta per riprendere però subito dopo con rinnovata energia. Non è casuale, a questo proposito, che la semiminima sia seguita in tutti i casi da un gruppo di quattro semicrome ascendenti che creano un senso di animazione e di movimento.

Nella scrittura sono distinguibili due livelli: uno superiore sempre in rapido movimento e uno inferiore che sostiene armonicamente il primo; inoltre anche in questo brano le parti esterne sono riconducibili a una linea ascendente, mentre la parte centrale è caratterizzata da una inflessione verso il basso che si risolve nelle ultime misure.

La linea melodica è suggerita dalle semiminime:



Come evidenza già il titolo, lo spirito è quello del gioco, e gli sforzati sembrano quasi indicare il tentativo di “acchiappare” qualcuno, le note staccate fanno pensare alla corsa del bambino da una parte all'altra. Lo staccato non dovrà essere troppo leggero, ma piuttosto espressivo e pieno di suono così da conferire al brano un carattere brillante.

Dunque questo brano non deve essere concepito come un brano vistuosistico e neanche si deve eseguire con affanno per non annullare il suo vero carattere.

IV. BITTENDES KIND (Il bambino che prega)

Fin da subito è importante osservare che il brano, composto da 17 battute, è costituito da una serie regolare di ripetizioni: infatti le battute 1-2 sono riproposte integralmente come battute 3-4, le battute 5-6 come 7-8, le battute 9-10 come 11-12 e infine le battute 13-16 sono identiche alle battute 1-4 con l'aggiunta di un'ultima misura che ripropone la settima di dominante di Re maggiore.

I tre motivi in questo brano sono inseriti in diverse sezioni e non vengono quindi sovrapposti

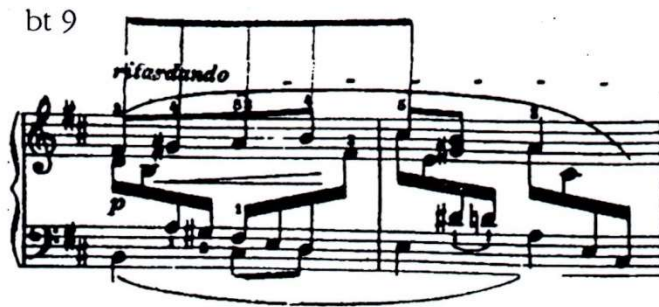
primo motivo

The first motif is shown in a piano score for the first four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. A bracket above the staff spans the first four measures, labeled 'bt 1'. The first measure starts with a whole note chord of D4 and F#4.

secondo motivo

The second motif is shown in a piano score for measures 5 through 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes. A bracket above the staff spans measures 5 through 10, labeled 'bt 5'. The first measure starts with a whole note chord of D4 and F#4. The notation includes fingerings (3^a, 4^a, 3^a) and a dynamic marking of *p*.

terzo motivo



Da un'attenta osservazione sull'impiego del primo motivo si può notare che tutti i brani fin qui analizzati non solo propongono tale motivo all'inizio, ma la proposta avviene utilizzando gli stessi suoni: Si-Sol-Fa-Mi-Re. Cambia il tempo, la tonalità, il modo di inserire il motivo, a volte più palese, altre nascosto all'interno di una linea melodica di più ampio respiro; ma il motivo è proposto regolarmente a vantaggio dell'unità del discorso musicale:



La forma è un po' più varia rispetto ai brani precedenti, pur mantenendo una struttura tripartita, con una zona centrale più ampia: avremo quindi una sezione A battute 1-4, una sezione B comprendente un (b) battute 5-8 e un (c) battute 9-12, infine una sezione A battute 13-17. Questa struttura crea uno squilibrio, e di conseguenza la forma ad arco perde un po' di stabilità in favore di un'evoluzione del discorso, sottolineando la situazione emotiva dominante.

Le tonalità toccate sono anch'esse significative e orientate a creare uno stato di sospensione:

A	a: 1-4	Re maggiore	I	
B	b: 5-8	Sol maggiore	IV	rispetto a Re maggiore
	c: 9-12	La maggiore	V	rispetto a Re maggiore
A	a: 13-16	Re maggiore	I	

Si crea in questo modo un'ampia cadenza sospesa, e le modulazioni avvengono attraverso il cromatismo: ad esempio Do diesis-Do bequadro fra Re maggiore e Sol maggiore. Passando all'analisi degli accordi si può notare la costante presenza di accordi di dominante, l'unica cadenza sul primo grado è impostata su La maggiore, sul tono quindi della dominante di Re maggiore con il risultato di aumentare ancora di più il senso di sospensione.

L'armonia di dominante, essendo un accordo carico di senso di sospensione, esige una risoluzione dei suoi elementi (la sensibile deve salire alla tonica, la settima e la nona devono risolvere scendendo), anche così la preghiera del bambino chiede una risposta, ed è importante osservare che poiché la risposta tarda ad arrivare, o non arriva del tutto, il brano termina così com'era iniziato su un accordo di dominante con tutte le sue componenti senza risposta.

Per quanto riguarda il ritmo, oltre all'andamento in crome del brano, si possono notare due figure ritmiche costanti: un movimento interno di semicrome arpeggiate

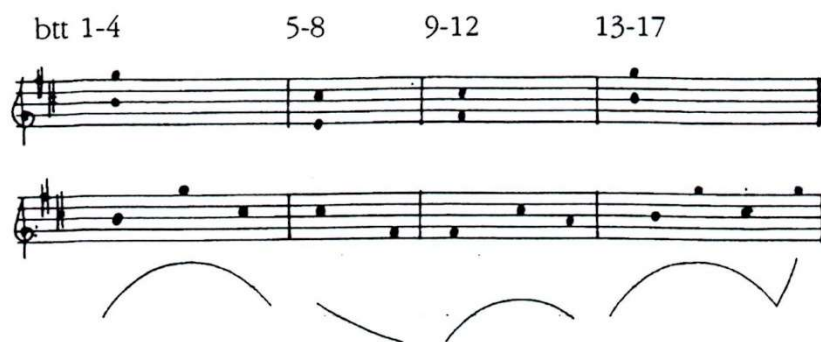


che crea un senso di scorrimento, e una serie di crome nella parte

superiore , che rimane inalterata per tutta la durata del brano

riproponendosi ben otto volte. Questa insistenza può essere considerata come espressione della reiterata preghiera del fanciullo che non si stanca mai di porre continuamente la sua domanda.

Il tipo di scrittura adottato da Schumann in questo brano è simile a quella del primo, in quanto sono distinguibili tre livelli: il primo è la melodia, il secondo è formato da una serie di semicrome che conferiscono scorrevolezza al brano e infine il terzo che ha la funzione di basso d'armonia. Complessivamente la linea melodica superiore disegna un ampio arco con la curva verso il basso:



Sono soprattutto le misure 5-8, caratterizzate dalla presenza del secondo motivo, a spostare la linea melodica in zone più gravi; mentre la presenza del terzo motivo ascendente nelle successive quattro misure determina un primo momento di risalita completato e reso definitivo dalle ultime quattro misure. Dunque il brano si “chiude” con una linea aperta, interrogativa, di enorme sospensione dovuto anche alla conclusione dell’ultima frase con la settima di dominante nella parte superiore; lasciando così anche il fanciullo senza una risposta definitiva alla sua preghiera.

Da quest’analisi del fraseggio ne consegue un’esecuzione ispirata appunto a questa struttura dove si può vedere quasi un dialogo tra la madre che suggerisce le frasi della preghiera accanto al lettino del suo bimbo che, con le mani giunte, ripete le frasi con accento di infantile monotonia.

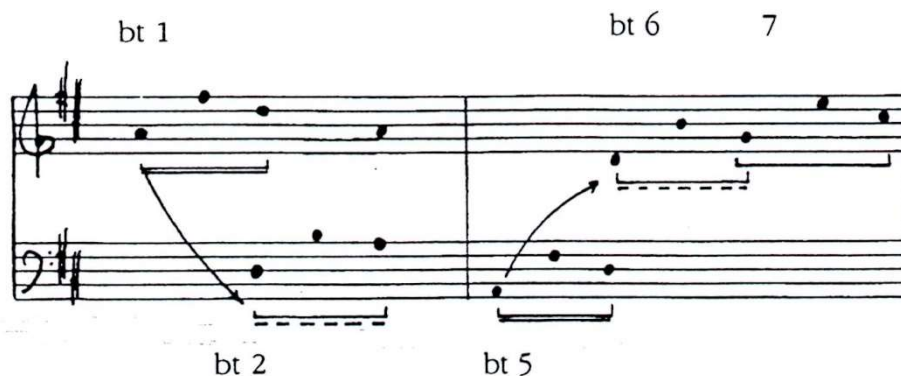
Seguendo appunto questa ipotetica immagine, l’interpretazione del brano scaturisce naturalmente: le frasi della mamma avranno dunque un’espressione più

composta e seria, mentre le ripetizioni del bimbo avranno un carattere ricco di candore, quasi inespressivo caratteristico all'inconscia felicità dell'infanzia.

V. GLUCKES GENUG (Felicità perfetta)

Per questo brano è importante focalizzare l'attenzione su alcuni aspetti: la tonalità, Re maggiore, è la stessa del brano precedente. Questa scelta rivela l'intenzione di legare le due composizioni: quasi come se la preghiera fosse stata esaudita portando ad una perfetta e completa felicità.

Fin dalle prima battute si può notare un evidente gioco imitativo del primo motivo della voce superiore e di una voce interna:



Il primo motivo assume la funzione di una domanda cui segue, una quinta sotto, una risposta. Questo gioco continua per tutto il brano creando un'elegante trama che ne diventa il principio unificatore.

Tutti e tre i motivi sono presenti nel brano, ma sicuramente il primo ha una rilevanza superiore agli altri in quanto compare diverse volte, il secondo motivo invece lo si trova nascosto nella linea melodica superiore alle battute 3-4 in una versione retrograda :

- a) battuta 1-2 nella voce superiore, battuta 2-3 nella voce intermedia
- b) battuta 6-7 e 7-8 nella voce superiore, battuta 5-6 nella voce intermedia

The image displays two systems of a piano score. The first system covers measures 1 through 3. Measure 1 is marked 'bt' and 'p'. A bracket labeled '1° motivo' spans measures 1 and 2. A second bracket labeled '2° motivo' spans measures 2 and 3. The second system covers measures 4 through 8. Measure 4 is marked 'bt 4'. A bracket labeled '1° motivo' spans measures 5 and 6. Another bracket labeled '1° motivo' spans measures 7 and 8. The score is written for piano with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking 'p'.

- c) battuta 17-18 nella voce superiore in tonalità di Fa maggiore, battute 18-19 nella voce intermedia
- d) battute 21-22 nella voce superiore
- e) battute 23-24 il motivo inizia su Si bemolle accentato nella voce inferiore e continua nella voce superiore

Infine il terzo motivo si trova nel basso, alla conclusione del pezzo alle battute 21-23, con una linea arricchita dalla presenza di alcuni cromatismi:

Si può considerare l'intero brano in forma tripartita anche se manca una zona centrale contrastante; possiamo quindi parlare di una struttura:


- A battute 1-8
- A battute 9-16
- A' battute 17-24

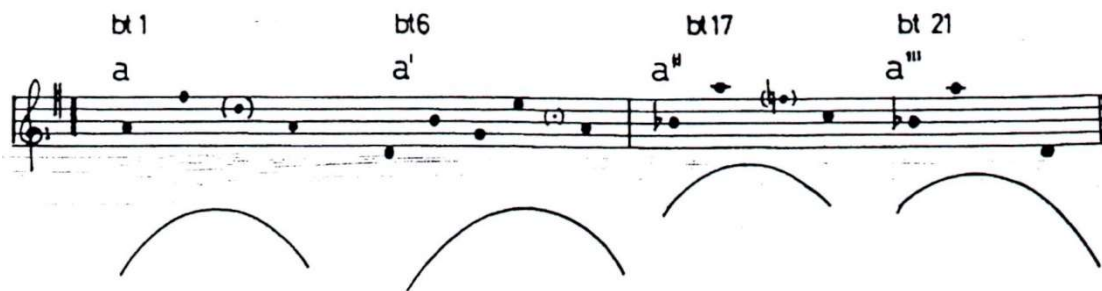
C'è però una spiegazione a questa scelta fatta da Schumann: il bambino si è quietato e la serenità è espressa con una forma in cui non c'è contrasto, non c'è evoluzione. La calma e la serenità non si esprimono solo su questo livello ma anche attraverso il ritmo sempre uguale; dunque una scrittura omogenea e inoltre l'affermazione costante, fino alla battuta 16, della tonalità di Re maggiore. Poi improvvisamente si modula a Fa maggiore, la tonalità in cui sono scritti i successivi *Träumerei* e *Am Camin*.

Questa modulazione, che avviene attraverso un cromatismo Do diesis come V⁶ di Re maggiore, Do bequadro come V di Fa maggiore; non ha carattere dinamico, ma semplicemente coloristico.

La modulazione di ritorno a Re maggiore avviene sfruttando un cromatismo Do-Do diesis, che trasforma la settima di dominante di Fa maggiore in settima diminuita di Re maggiore:



Per quanto riguarda il ritmo esso è uniforme per tutto il brano: oltre al consueto andamento di semicrome che costituiscono quasi una trama interna, è possibile individuare una formula ritmica che si ripete incessantemente . Inoltre la scrittura è simile a quella del brano precedente; e anche l'andamento della linea melodica è ondulato, cullante, e solo nell'ultima sezione si tocca prima il punto più acuto di tutto il brano ossia il La, per poi scendere rapidamente verso il suono più grave di tutta la melodia ossia il Re finale.



Il carattere generale del brano è di slancio e freschezza, infatti già nelle prime sette note c'è dell'entusiasmo da rendere dunque con una sonorità vibrante e di conseguenza il "p" iniziale sarà relativo, fino a raggiungere il vertice massimo della felicità nella parte conclusiva del brano dove la sonorità è più forte e piena di letizia; tutto il brano dovrà essere pieno di vita e scorrevole.

VI. WICHTIGE BEGEBENHEIT (Un importante avvenimento)

La composizione con il suo carattere deciso, la scrittura accordale e la mancanza del fluire delle semicrome si pone in antitesi con il carattere dolce e sereno di *Glückes genug*.

Qui il primo, il secondo e il terzo motivo sono proposti nella forma originale rispettivamente nella prima parte e nella parte centrale.

Il primo motivo è presentato tre volte: all'inizio del brano in anacrusi senza il suono grave,



le altre citazioni sono identiche alla prima e le troviamo alle battute 2-3; 4-5; 6-7. L'ultima proposta è alla conclusione della sezione centrale, più precisamente al basso dove la linea melodica discendente presenta il motivo:



Il secondo motivo lo possiamo trovare nelle misure iniziali a seguito della prima proposta del primo motivo;



ma principalmente esso domina la parte centrale della composizione:



qui si possono individuare i quattro suoni che compongono il secondo motivo : La-Si-Mi-La; dove il terzo suono che dovrebbe essere un sol bequadro è invece sostituito da un Mi; anche se il Sol è comunque presente nella parte interna. Invece la linea melodica del basso, che sottintende una progressione, è formata da quattro crome discendenti e dalla ripercussione dell'ultimo suono.

Infine il terzo motivo lo troviamo a battuta 13, e uguale a battuta 21 nel basso:



3° motivo

La forma del brano è tripartita, infatti avremo:


A 8 battute in La maggiore



B 8 battute in Re maggiore

A 8 battute in La maggiore

Nella prima parte le quattro battute iniziali sono riproposte identiche un'ottava sotto, determinando una lunga linea melodica discendente, con alcuni accenni modulanti; mentre la zona centrale è più stabile, e tranne la battuta 12, le altre misure contengono una sola armonia che, per il movimento del basso, modifica continuamente il suo stato:

The image shows two staves of musical notation for 'RE Magg'. The first staff covers measures 8 to 12, and the second staff covers measures 13 to 16. Measure 8 starts with a double bar line and a key signature change to one flat (La maggiore), indicated by '(1 L[♭])'. Chord symbols and figured bass are provided for each measure: Measure 8: V (1 L[♭]); Measure 9: I (6 4); Measure 10: II² (6 4 3 5); Measure 11: V⁷ (6 4 3 5); Measure 12: (V⁷ 6 4 3 5); Measure 13: IV (5 6 4); Measure 14: I (6 4 6); Measure 15: II² (6 7); Measure 16: V⁷ (IV LA Magg | I) with a double bar line.

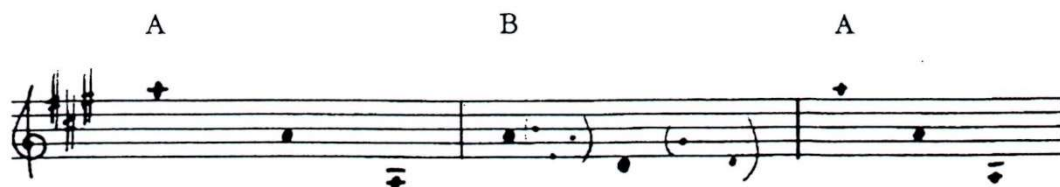
In questa sezione le linee melodiche contribuiscono a confermare la sensazione di stabilità in quanto la linea superiore è contenuta nell'ambito di una quinta, mentre il basso procede ripetendo ben cinque volte la stessa formula ritmica .

Dal punto di vista ritmico ricompare la figura  presente soprattutto nei primi due pezzi; esso insieme alle quattro semiminime forma una sequenza ritmica che si protrae regolarmente per tutta la prima parte .

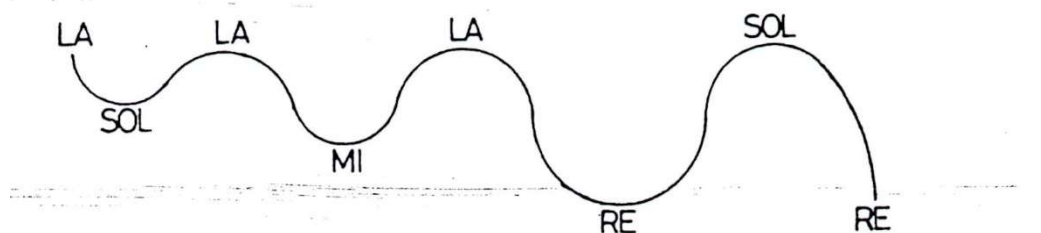
Anche nella parte centrale c'è uniformità ritmica data da: .

A causa di queste figurazioni ritmiche questo brano appare in netto contrasto con i pezzi precedenti che invece erano animanti dal fluire rapido delle semicrome.

Nella linea melodica si possono individuare tre linee discendenti: più ampie le due esterne che coprono lo spazio di due ottave, mentre più ristretta quella centrale che si muove nell'ambito di una quinta con un andamento più ondeggiante:



B



Come si può ben notare il suono La ha una grande importanza: le tre sezioni iniziano tutte su La e la prima e l'ultima terminano sul La, solo la sezione centrale chiude su un Re (IV grado di La); questo elemento infatti evidenzia ancora di più il carattere fortemente unitario e compatto del brano.

Quello di cui si narra nel brano è un' avvenimento molto importante per il bambino quindi il carattere dovrà essere pomposo, pensando ad esempio all'espressione di serietà sul volto dei piccoli quando si confidano qualcosa che ad essi appare sommamente importante.

L'esecuzione dovrà essere piena di suono appoggiato e tenuto sulle semiminime accentate, mentre le crome della parte centrale dovranno essere eseguite con saltellante pomposità piuttosto che con eccessiva pesantezza.

VII. TRAUMEREI (Sogno)

Gli elementi caratteristici di questo celebre brano sono soprattutto la flessibilità della linea melodica e la sua libertà ritmica che sposta continuamente i punti d'appoggio nell'ambito della battuta; dunque diventa anche sempre più difficile identificare i vari motivi, soprattutto il secondo.

Il primo motivo assume sempre più rilevanza, mentre il terzo non viene citato. L'intervallo iniziale di quarta, suggerisce una prima citazione del primo motivo:

- a) Battuta 0-1 con Do-Fa-Mi-Re-Do
- b) Battuta 1-3 con La-Do-Fa-Mi-Re-Do nella parte superiore

The image shows a musical score for the first three measures of the piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The first measure is marked 'bt 1' and the third measure is marked '3'. The first measure contains a piano (p) dynamic marking. A circled 'b' is placed above the first measure of the upper staff, and a circled 'c' is placed below the third measure of the lower staff. The score shows a complex, flowing melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

Ancora alle battute 13-15 troviamo in primo motivo nella tonalità di Re Minore.

The image shows a musical score for measures 13-15 of the piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), indicating the key of D minor. The time signature is 3/4. The first measure is marked 'bt 13'. A circled 'a' is placed above the first measure of the upper staff. The score shows a melodic line in the upper staff and an accompaniment in the lower staff.

Alle battute 22-23 lo troviamo sia nella parte superiore che nella parte interna

bt 22

ri - tar - dan - do

1° motivo

2° motivo

i g

Molto più difficile è l'individuazione del secondo motivo; esso si può trovare nella battuta 3 nella versione originale alla mano destra, mentre alla mano sinistra troviamo il motivo con i suoni La-Si-Fa-Sol, con il terzo e quarto suono scambiati.

bt 1

3

a b

Il secondo motivo lo troviamo anche a battuta 6-7 nella parte superiore, una situazione simile la troviamo anche a battuta 24.



The image shows a musical score for piano. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score starts with a 'bt 5' marking. The melodic line in the treble clef is divided into two motifs: the first motif is marked with a circled 'g' and the second with a circled 'f'. The first motif is marked '1° motivo' and the second '2° motivo'. The score includes a 'ritard.' marking. The bass line consists of chords and single notes.

La forma del brano è tripartita con la seguente struttura:

- A battuta 1-8 in Fa maggiore
- B battute 9-16 in Si *b* maggiore
- A' battute 17-24 in Fa maggiore

All'interno delle sezioni A e A' si possono notare una serie di apparenti modulazioni che però rinforzano le situazioni dinamiche; invece è interessante notare che la modulazione a Si *b* maggiore crea un intervallo di quarta che riprende il movimento ascendente dell'inizio.

Anche questo particolare contribuisce a creare un senso unitario che sembra non evolversi per tutta la durata del brano.

Dal punto di vista ritmico mancano sia il ritmo puntato della croma () e quello delle quattro semicrome (); qui i punti di appoggio cambiano in continuazione creando un senso di mobilità, e anche dal punto di vista della scrittura manca un vero e proprio accompagnamento: si può quasi parlare di un semplice dialogo che si instaura tra la linea superiore e le parti interne. Infatti come è possibile notare l'andamento è piuttosto vario, sono presenti dei momenti in cui la linea li slancia verso l'alto (a), seguiti da altrettanti ripiegamenti più morbidi (b) e in questa fase di discesa la melodia privilegia il moto per grado congiunto per dare appunto un senso di morbidezza.

The image displays two musical phrases, A and B, on a single staff. Phrase A is divided into two measures. The first measure contains two notes, 'a' and 'b', with a dot above 'a'. The second measure contains two notes, 'a' and 'b', with a dot above 'a'. Below this notation is a waveform consisting of two large, rounded arches. Phrase B is also divided into two measures. The first measure contains two notes, 'a' and 'b', with a dot above 'a'. The second measure contains two notes, 'a' and 'b', with a dot above 'a'. Below this notation is a waveform consisting of two smaller, more complex arches.

Con questo suo carattere introspettivo e pieno di *phatos*, il brano è diventato uno dei più celebri dell'intera opera. Sembra appunto che per un istante il poeta è immerso nei suoi pensieri, lasciandosi trasportare dai suoi sogni e perdendosi nel mondo dei suoi ricordi. L'inizio di ogni frase sembra un tendere continuo verso le più alte vette , a dispetto di tutti gli ostacoli, sofferenze e affanni che qui svaniscono del tutto.

Ne consegue dunque un'esecuzione tranquilla, senza però cadere nella lentezza; l'esecutore dovrà lasciarsi andare ad un completo abbandono, distendendo i nervi e lasciandosi trasportare dal fascino che evoca questa musica.

VIII. AM CAMIN (Davanti al camino)

Questo pezzo, sebbene con un tempo e caratteri molto diversi, può essere considerato, quanto alla sostanza tematica, un'eco del brano precedente; ciò si può vedere nei tre suoni iniziali spostati un'ottava sopra che sono gli stessi del brano precedente, inoltre la tonalità rimane la stessa e un'ulteriore conferma del legame tra i due brani è la mancanza del terzo motivo.

Il primo motivo si ripresenta più volte, soprattutto nella sezione centrale alle battute 9-10, 14-15-16-17, in tutte queste misure è possibile individuare nella linea globale disegnata dalla parte superiore le note del motivo;

bt 9

anche a battuta 20-21-22-23-24 il motivo è riproposto con l'intervallo di sesta, e il Do, sebbene a distanza di due battute dalle altre tre note, è un suono d'appoggio da cui partono una serie di crome per arrivare alle tre semiminime La-Sol-Fa.

bt 17 18 19 20 21 22 23 24

Il secondo motivo è invece inserito nella fitta trama delle parti interne e in diverse situazioni ma contemporaneamente al primo. Ciò si può notare già dalle prime

battute 1-8 dove la mano sinistra propone un accompagnamento formato da un suono grave sul tempo forte e da due bicordi in sincope, e sono proprio queste note che disegnano il secondo motivo.

The image shows a musical score for measures 0 through 8. The first system contains measures 0, 1, 2, 3, and 4. The second system contains measures 5, 6, 7, and 8. The left hand accompaniment in measures 5-8 is circled and labeled 'a' and 'b'.

Questo si può anche notare nelle battute 26-27 dove, sempre nella mano sinistra, è possibile individuare il secondo motivo.


The image shows a musical score for measures 26 and 27. The left hand accompaniment in measures 26-27 is circled and labeled 'f' and 'g'.

La forma del brano è tripartita:

A	battuta 1-8	Fa maggiore	a (4) + a (4)
B	battuta 9-16	Fa maggiore	
A	battuta 17-24	Fa maggiore	a (4) + a (4)
CODA	battuta 25-32	Fa maggiore	4 + 4

Questo è il primo pezzo della raccolta che presenta una coda finale, resa quasi necessaria dal continuo movimento ritmico e melodico; infatti la presenza della sincope crea uno sfasamento ritmico che solo la coda riesce a riportare in una situazione di calma.

La tonalità, Fa maggiore, è la stessa di *Träumerei* perché la situazione emotiva è la stessa, in quanto l'idea dello sfavillio della fiamma crea uno stato psicologico particolare che sta fra il sogno e la meditazione, e il rinnovarsi continuo della fiamma, che ora sale e poi si ripiega su sé stessa crea un gioco di luce che affascina, ma la situazione pur nel suo divenire continuo è in realtà sempre la stessa così come la tonalità è sempre Fa maggiore e le alterazioni che compaiono non creano modulazioni.

Anche qui mancano i due ritmi ; assume invece notevole importanza la sincope che con lo sfasamento degli accenti crea un dondolio continuo. La melodia superiore, che rispetta gli accenti della battuta, viene contaminata dalle sincopi che si muovono nelle parti interne e l'unione delle due linee genera appunto il senso di movimento disordinato che è proprio della fiamma.

sezioe A: parte superiore

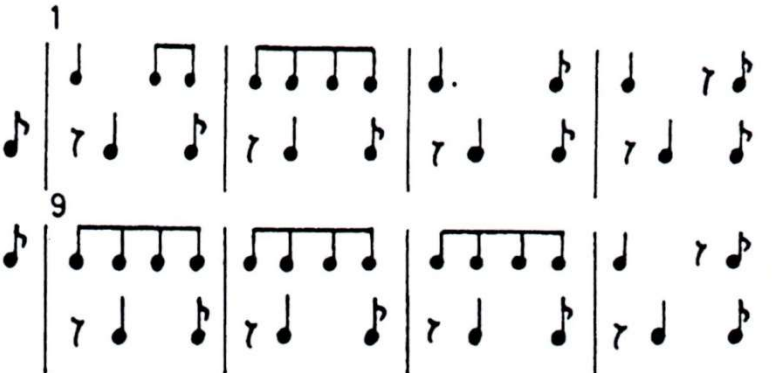
parte interna

1

sezioe B: parte superiore

parte interna

9



Nella coda il ritmo sincopato è presente solo nelle misure 26 e 30, mentre alle battute 25 e 29 gli accenti sulla prima e terza croma riconducono il ritmo agli schemi tradizionali, facendo anche pensare all'immagine del fuoco che perde piano di intensità e il suo movimento diventa meno confuso.



Dal punto di vista melodico la linea della melodia nella sua globalità disegna un ampio arco che vede il proprio culmine alla fine della ripresa e che si chiude con una lunga linea discendente fino a toccare il punto più grave. Guardando le singole sezioni si può notare che esse disegnano altrettanti archi e si possono individuare movimenti di saliscendi, melodie spezzate: tutti mezzi adottati da Schumann per evidenziare ancora di più il guizzare delle fiamme. Inoltre si può osservare che l'andamento della coda verso il basso, rimanda ad un senso di chiusura del discorso, come se il fuoco si stesse spegnendo e tutto si va quietando.



Anche in questo brano siamo ancora immersi nel mondo dei ricordi del poeta. Questa volta però il carattere sembra più nostalgico; riaffiorano alla mente ricordi di quando egli era bambino che soleva sedersi davanti al camino nelle sere

d'inverno a guardare il fuoco scoppiettante. Dunque la sonorità del brano dovrà essere ricca e brillante, per rispecchiare al meglio questo splendido ricordo della fiamma casalinga.

IX. RITTER VOM STECKENPFERD (Sul cavallo di legno)

Ad un primo sguardo del brano sembrerebbe che i motivi siano assenti, ma guardando più attentamente è possibile individuare sia il primo che il secondo motivo, mentre il terzo compare in versione discendente.

Il primo e secondo motivo sono combinati nella stessa linea melodica alle battute 1-8 e 17-24 come si può vedere.

bt 1

The image displays a musical score for the piece 'Ritter vom Steckenpferd'. At the top, it is labeled 'bt 1'. The score consists of a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and is marked with a piano dynamic 'p'. Below the piano part, there are four vocal staves. The first two vocal staves are marked with a mezzo-forte dynamic 'mf'. The first vocal staff contains a melodic line with notes and rests, and is labeled '2° motivo' to its right. The second vocal staff contains a descending melodic line, labeled '1° motivo' to its right. The third and fourth vocal staves also contain melodic lines with notes and rests. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

bt 17 18 19 20 21 22 23 24

2° motivo

linea principale

1° motivo

Infine è possibile individuare un richiamo al terzo motivo nella linea discendente per grado congiunto nella parte centrale alle battute 9-12 affidato alla mano sinistra.

(più sonoro)

(cantare)

La forma di questo brano è ternaria con:

- A battuta 1-8 in Do maggiore
- B battuta 9-16 in Fa maggiore, Re minore con
conclusione sulla dominante di Do maggiore
- A' battuta 17-24 in Do maggiore

Nella prima parte si alternano armonie di tonica e di dominante, mentre nella parte centrale la situazione armonica è più varia in quanto le tonalità toccate sono Fa maggiore (IV grado di Do), Re minore (II di Do) e infine la sezione si chiude sulla dominante di Do maggiore; si può quindi pensare ad un'ampia cadenza formata da IV (Fa) – II (Re) – V – I.

A determinare tali cambiamenti sono sostanzialmente i pedali impiegati abbondantemente nel corso del pezzo. Il pedale di dominante al basso nella prima parte crea un senso di sospensione infatti tutte le armonie di tonica si trovano in secondo rivolto; mentre il pedale di tonica al basso nella parte finale conferisce invece un senso di stabilità trasformando tutte le armonie di tonica allo stato fondamentale.

È importante notare che questa è la prima e unica volta che viene utilizzata la tonalità di Do maggiore, questo perché Schumann riteneva che i sentimenti semplici si spiegano con tonalità semplici, mentre quelli più complessi si muovono in tonalità con un maggior numero di alterazioni; inoltre quella di Do maggiore è una tonalità nella quale si può esprimere con maggiore chiarezza la semplicità, la fluidità e l'innocenza; è quindi pensabile che Schumann abbia scelto tale tonalità per esprimere l'innocenza del bambino che gioca sul cavallo a dondolo.

Anche in questo brano la figura più importante è sicuramente la sincope. Inserita come parte di accompagnamento nel pezzo precedente, qui diventa l'elemento fondamentale: essa è presente sia nella mano destra con i bicordi, sia nella mano sinistra con il pedale ribattuto. La sincope si scontra però con la linea proposta dalla mano sinistra, prima nella parte interna della sezione A e poi nella

parte inferiore della sezione B, creando uno spostamento del punto di appoggio ben evidenziato anche dall'accento posto nella linea melodica.

bt 1 e 2

bt 9 e 10

Questa pluralità di figure ritmiche genera un senso di movimento che contrasta quello di staticità dato dal pedale. Tutto ciò può in qualche modo suggerire il movimento del cavallo di legno che dondola, ma che rimane fermo allo stesso tempo.

La linea melodica nella sua globalità disegna un ampio arco discendente, ma si possono individuare più linee melodiche quasi tutte con un andamento discendente la cui ampiezza è sempre regolare.

Nell'insieme si può pensare come ad un inizio del gioco dato dallo slancio iniziale e poi ad una progressiva chiusura fino a raggiungere la staticità finale, come se il bambino stanco decidesse di abbandonare il gioco.

A B A'

5ª 5ª 3ª 8ª 8ª

Una particolarità di questo brano è appunto l'accento sul terzo movimento, molto significativo, che rende al meglio l'idea di movimento del bambino sulla cavallo a dondolo. Dunque non bisogna appoggiare troppo l'inizio di ogni battuta, per non

neutralizzare l'effetto voluto da Schumann; inoltre il ritmo di ogni battuta dovrà essere ben scandito, facendo sentire bene tutte le note così da non cadere in un'esecuzione troppo affannosa e precipitosa.

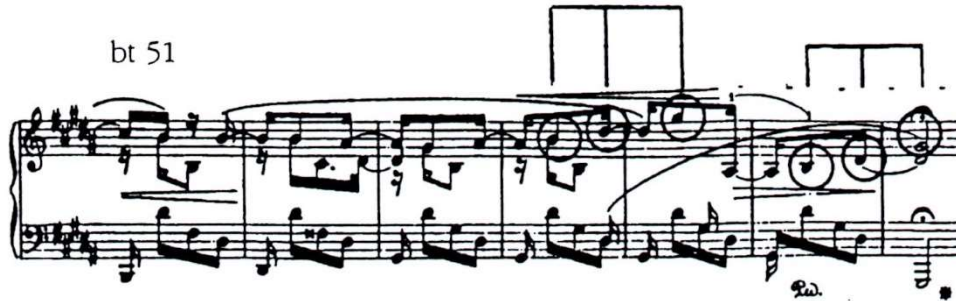
X. FAST ZU ERNST (Quasi troppo serio)

In questo brano tutti e tre i motivi sono inseriti nelle prime otto battute; e come possiamo vedere nell'esempio il primo e il secondo si sovrappongono nelle tre battute iniziali, poi il primo e il terzo nelle battute seguenti.

bt 1

La stessa situazione la ritroviamo nelle battute 9-16.

Nella conclusione del pezzo troviamo una piccola coda dove viene riproposta la testa del primo motivo; una prima volta nelle misure 54-55 e una seconda, spostata all'ottava inferiore, nelle misure 56-57.



Per quanto riguarda la forma, in questo caso è difficile indicare una forma precisa; inoltre la scrittura del brano rimane uguale dall'inizio alla fine e quindi non è possibile individuare una sezione contrastante.

Per definire la forma occorre affidarsi al gioco tonale e alle corone presenti con una certa regolarità.

Partendo da quest'ultimo aspetto possiamo dividere il brano in diverse sezioni:

- | | | |
|----|---------------|--------|
| a | battute 1-8 | corona |
| b | battute 9-16 | corona |
| c | battute 17-21 | corona |
| d | battute 22-34 | corona |
| b | battute 35-42 | corona |
| c | battute 43-47 | corona |
| d' | battute 48-57 | corona |

Le sezioni b e c sono presenti due volte nel corso del pezzo, mentre la sezione d è formata la prima volta da tredici battute e la seconda da dieci battute e infine la sezione a sembra essere presente una sola volta.

Prendendo ora come riferimento l'aspetto tonale si possono riscontrare delle conferme a quanto suggerito dalle corone, infatti abbiamo:

- a battuta 1-8 Sol diesis minore e Si maggiore
- b battuta 9-16 Si maggiore e Re diesis minore
- c battuta 17-21 dominante di Sol diesis minore
- d battuta 22-34 Sol diesis minore, Si maggiore e Sol diesis minore
- b battuta 35-42 Si maggiore e Re diesis minore
- c battute 43-47 dominante di Sol diesis minore
- d' battute 48-57 Sol diesis minore, Si maggiore e Sol diesis minore

L'aspetto armonico del brano è piuttosto semplice nonostante l'andamento sincopato; ma è importante notare che sul tempo debole c'è un'alternarsi di consonanze e dissonanze, mentre sul tempo forte di trovano quasi sempre dissonanze. Questo procedimento ci fa notare una certa tensione verso il modo maggiore ad esempio nelle prime quattro battute, dove da Sol diesis minore si va a Si maggiore:

bt 1 2 3 4 5 6 7 8

 c c d c d c

armonie I V⁷ I I^{#3} I⁶ V⁷ I I⁶

SOL min SI Magg

c = consonante
d = dissonante

Infine le corone, come si può ben vedere, sono tutte poste su armonie di tonica o dominante e questa scelta determina un senso di sospensione che attutisce la

conclusione delle singole frasi e trasforma il brano in un unico discorso omogeneo che si spegne solo sull'ultimo accordo.

Anche in questo brano la sincope si impone sulle altre figure ritmiche creando un effetto immutato dall'inizio alla fine, questo perché l'andamento più lento rispetto al brano precedente, la mancanza di tensione e il sovrapporsi di figure ritmiche che si integrano e non entrano in contrasto, creano una situazione distesa, quasi ipnotica.

parte superiore

parte centrale

parte inferiore

Più nel particolare, la parte inferiore può essere scomposta in due figure: la nota più grave, con funzione armonica, data sul tempo forte di ogni misura e i tre sedicesimi in levare, posti in una zona più centrale della tastiera. Quest'ultima scrittura si fonde quindi con quella mediana caratterizzata dalla mancanza del battere, dunque abbiamo un insieme di figure che accompagnano il basso d'armonia che è l'unico suono posto sul tempo forte:

mano sinistra

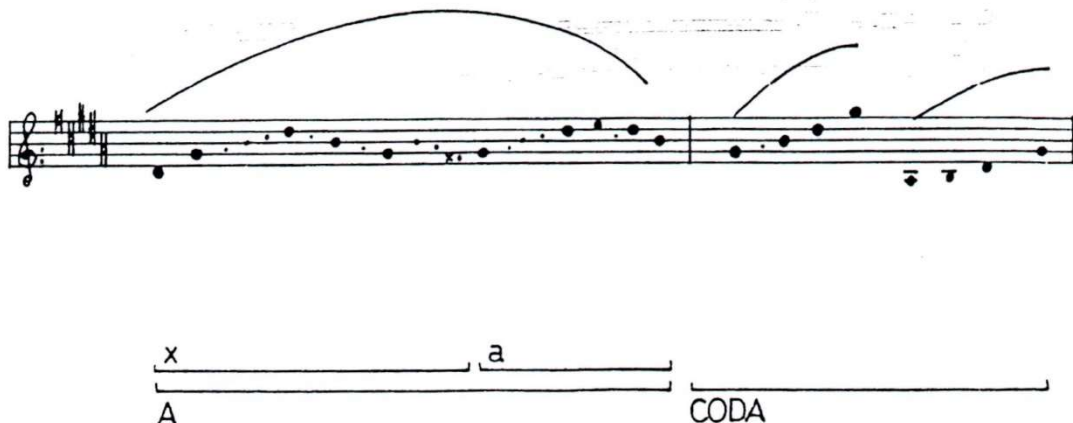
Inoltre questo accompagnamento frazionato su due registri è reso omogeneo dall'impiego sistematico del pedale di risonanza. Ma questo tipo di scrittura su tre registri del pianoforte amplia la gamma sonora e dà un profondità prospettica ai suoni come ci mostra l'esempio.

melodia
voce mediana
(accomp.)
basso

La linea melodica nella sua globalità disegna un ampio arco, ma guardando le singole sezioni a loro volta formano una serie di archi che si possono scomporre in arcate più piccole, come si può vedere dall'esempio.

a b c

A B



Infine si può notare, come abbiamo già detto, che in corrispondenza delle corone è sempre presente un accordo in secondo rivolto che conclude la frase senza però chiudere definitivamente una sezione, mentre l'ultimo accordo è finalmente allo stato fondamentale e in posizione melodica di ottava così da chiudere l'intero discorso musicale.

Come già suggerisce il titolo questo brano presenta un carattere più malinconico quasi di rassegnazione. Sembra che il poeta si abbandoni in un momento di confidenze a se stesso, delle proprie esperienze, delusioni e sogni infranti. Il brano avrà dunque un'espressione pensierosa, data da un'esecuzione attenta alla profondità dal tocco, all'ampio fraseggio e alla continuità di movimento: tutti elementi che rendono questo quadretto così intimo.

XI. FÜRCHTENMACHEN (Far paura)

Finalmente, dopo tante trasformazioni, il primo motivo qui ricompare allo stato originale; le sue note non sono però vicine, ma occorre saltare dalla prima alla quarta battuta per trovare il secondo suono Sol.

Nelle prime otto battute sono presenti anche gli altri due motivi come si può vedere dall'esempio.

bt 1

1° motivo

3° motivo (per moto contrario) 2° motivo (per moto contrario)

Proseguendo si può notare che dalle battute 9-12 è soprattutto presente il secondo motivo,

bt 9

Più presto

2° motivo

Per quanto riguarda la forma del brano, questa volta siamo in presenza di un Rondò con il ritornello (a) sempre uguale, e due episodi (b) e (c) decisamente contrastanti rispetto ad (a):

a battuta 1-8 da Mi minore e Sol maggiore

b battuta 9-12 da Mi minore a Do maggiore

a battuta 13-20 uguale alle battute 1-8

c battuta 21-38 da Sol maggiore a Mi minore


a battuta 29-36 uguale alle battute 1-8

b battuta 37-40 uguale alle battute 9-12

a battuta 41-48 uguale alle battute 1-8

Tonalmente il brano vive un equivoco in quanto inizia in Mi minore e conclude in Sol maggiore dopo aver toccato più volte le due tonalità.

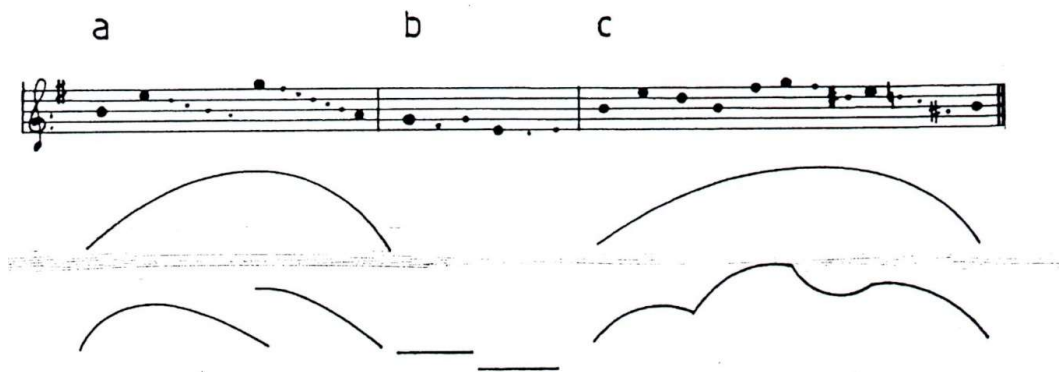
Occorre però sottolineare la scelta delle tonalità che, secondo il pensiero schumanniano, sono adatte a esprimere sentimenti semplici e infantili perché esse presentano solo due alterazioni in chiave. Sol maggiore è la tonalità della spensieratezza, della leggerezza, invece Mi minore è più adatta ad esprimere un sentimento intenso e pensieroso.

Dal punto di vista ritmico scompare completamente la sincope, ma rimane solo il contrattempo della mano destra nella sezione (b). Ricompaiono però figure quasi dimenticate: la croma puntata  e i sedicesimi. Dunque le sezioni divergono fra loro anche sotto l'aspetto ritmico: la sezione (a) è più scorrevole, la (b) più mossa e pulsiva, mentre nervosa e scattante la (c).

La scrittura del brano è complessa in quanto sono presenti più linee dialoganti fra loro e non c'è il sopravvento di un mano sull'altra, ad esempio come accade all'inizio dove la linea melodica iniziale affidata alla mano destra ritorna poi alla battuta 5 alla mano sinistra.

Nella sezione (b) il canto questa volta è nel basso e l'accompagnamento è spostato nella parte superiore.

L'atmosfera che domina è quasi febbrile, c'è un senso di incertezza e di instabilità dovuta anche alle tonalità utilizzate, si può pensare che la melodia si muove apparentemente senza una direzione precisa; in realtà le sezioni (b) e (c) creano movimenti contrastanti con la linearità di (a) che disegna invece un ampio arco:

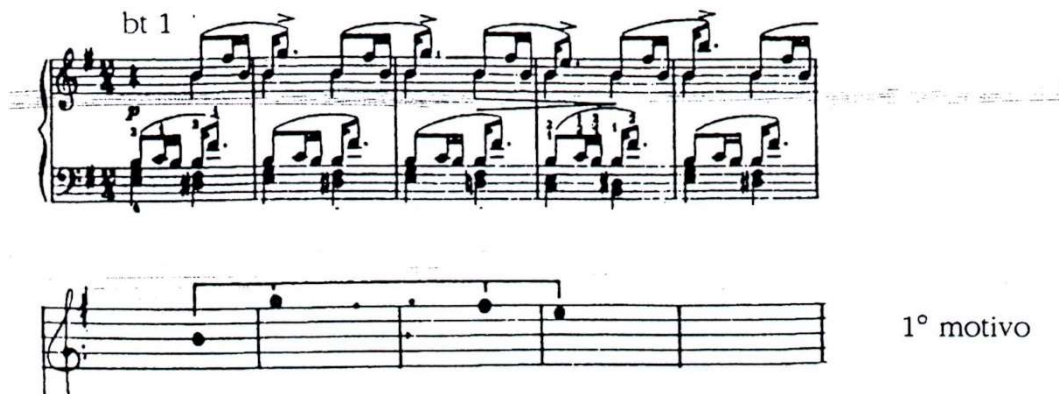


Nel corso del pezzo la posizione di primo rivolto è quella privilegiata, e solo alla fine troviamo un'armonia di tonica allo stato fondamentale. Tutto ciò crea un ulteriore senso di movimento e di paura che si placa solo alla fine del brano. Questo carattere "spaventoso" proprio del brano, viene reso con un andamento a volte più scorrevole e agitato che trasmette perfettamente questo sentimento di paura per chissà quali creature mostruose che animano i racconti delle fiabe. A questi episodi predominanti, si alternano momenti più calmi e quieti, come se la paura fosse improvvisamente svanita grazie al riaffiorare di dolci e teneri pensieri.

XII. KIND IM EINSCHLUMMERN (Il bimbo si addormenta)

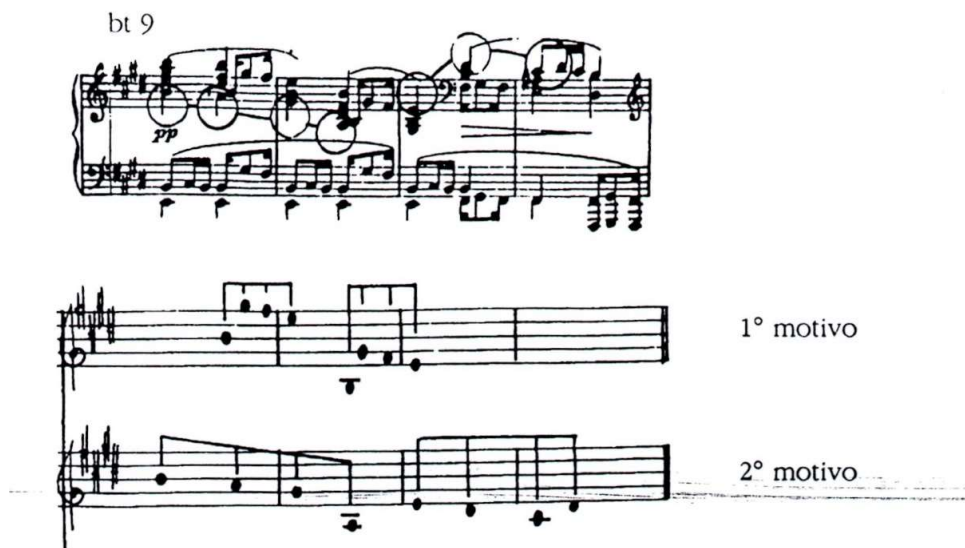
Questo brano è uno dei più espressivi, con una gamma di sonorità molto profonde e sfumate che generano un senso di tranquillità come suggerito già dal titolo.

I primi due motivi sono presenti in diversi momenti della composizione, il primo è udibile nelle prime misure e nelle misure 9-10,



The image shows a piano score for the first motif. The top system is a grand staff with treble and bass clefs, marked 'bt 1' and 'p'. It contains five measures of music. The bottom system is a single treble clef staff labeled '1° motivo', showing the first two notes of the motif: a quarter note G4 and a quarter note A4.

mentre il secondo motivo è presente in due diversi momenti con alcune trasformazioni: a battuta 9 -10, i primi due suoni sono invertiti e l'ultimo spostato all'ottava inferiore, e alla battuta 11-12, i primi due suoni sono invertiti.



The image shows a piano score for the second motif. The top system is a grand staff with treble and bass clefs, marked 'bt 9' and 'pp'. It contains four measures of music. The bottom system consists of two staves: the top one is labeled '1° motivo' and shows the first two notes of the motif (G4 and A4) on a treble clef staff; the bottom one is labeled '2° motivo' and shows the first two notes of the motif (G4 and A4) on a bass clef staff, illustrating the inversion and octave shift mentioned in the text.

Ancora nelle battute 17-24 il secondo motivo è ampiamente proposto sempre con alcune modifiche.

bt 17

pp

ritard.

a b c e

La struttura formale è tripartita con la parte centrale divisa in due sezioni:

- A a battuta 1-8 in Mi minore
- B b battuta 9-16 in Mi maggiore
- c battuta 17-24 in La maggiore, Si maggiore e Sol maggiore
- C a battuta 25-32 in Mi minore



La sezione centrale B non crea un netto contrasto dal punto di vista della scrittura; ma sono presenti invece alcune modificazioni, ad esempio le tonalità toccate hanno caratteristiche differenti, infatti Mi maggiore è adatto ad esprimere senso di chiarezza e serenità, La maggiore esprime invece grazia, semplicità e infine Sol maggiore esprime giocondità, freschezza. Sono tutte tonalità maggiori che creano un clima nuovo, più aperto e sereno.

Inoltre in questa sezione il ritmo sincopato crea un andamento più ansante, a differenza della sezione A che invece è più omogenea dal punto di vista ritmico.

The image shows two sections of musical notation, labeled 'sez. A' and 'sez. B'. Each section consists of two staves: the top staff for the right hand ('m. destra') and the bottom staff for the left hand ('m. sinistra'). Below each pair of staves is a single staff labeled 'risultato ritmico' (rhythmic result), which shows the combined rhythmic pattern of both hands. Section A features a more complex, syncopated rhythm, while Section B has a simpler, more regular rhythm. Vertical bar lines separate the measures, and small upward-pointing arrows are placed below the bottom staff of Section B to indicate specific rhythmic accents or syncopations.

Nella sezione (c) il ritmo è un poco più articolato, ma sempre con un andamento ansante e dondolato.

This block shows the musical notation for section (c). It consists of three staves: the top staff for the right hand ('m. destra'), the middle staff for the left hand ('m. sinistra'), and the bottom staff for the 'ritmo risultante' (resulting rhythm). The notation shows a more articulated and swaying rhythmic pattern compared to the previous sections.

In questo brano è importante notare che sono presenti tutte le formule ritmiche proposte nei pezzi precedenti: il ritmo con l'ottavo puntato è qui presentato rovesciato , i quattro sedicesimi non compaiono tutti insieme, ma sono l'elemento unificante insieme alla sincope . Nel corso del brano il ritmo si mantiene pressoché costante in seguito alla somma di tutti i ritmi presentati, ed è possibile individuare la presenza di due figure musicali impiegate come ostinati ritmico –melodici.



Tutte queste scelte compositive operate da Schumann creano una situazione di calma, serenità; è una scrittura che affida ad entrambe le mani sia la melodica sia l'accompagnamento ed è quindi possibile individuare un'unica linea melodica ottenuta dalla somma delle due parti, e questa linea melodica che occupa uno spazio sonoro di quasi due ottave suggerisce un'evasione nel mondo dei sogni. Questo continuo tendere verso l'alto, alternato con ripiegamenti che ritornano sempre sulle stesse note, evoca l'immagine del bimbo che dorme e si muove nel lettino, turbato per un istante da un brutto sogno e subito tranquillizzato da qualcosa di più rassicurante.

Nella sezione (b) la scrittura è più massiccia, sono presenti accordi di sei/sette suoni simultanei ma la dinamica rimane però molto contenuta e questo alleggerisce la trama; la sezione (c) è quella più varia sia per il gioco tonale che per la scrittura, la linea melodica è articolata e complessa sia per l'intrecciarsi di diverse parti sia per la presenza di suoni estranei all'armonia e quindi dissonanti. Il tutto crea un piccolo cambiamento di clima che non intacca però l'atmosfera generale piuttosto serena e cullante.

Globalmente la linea melodica si presenta molto articolata, si possono notare un rapido movimento ascendente seguito da una stasi melodica; nella sezione (b) la melodia precipita verso il basso e ritorna di nuovo verso il registro acuto per riproporre la precedente discesa. Nella sezione (c) la linea si riporta lentamente verso l'alto per poi chiudersi lentamente nella sezione finale.

Il tutto però è ancorato a un'armonia piuttosto statica, ma smorzato dalla varietà melodica che dà al discorso un senso di evanescenza, di sospensione tra la realtà e il mondo onirico.

Siamo arrivati quasi alla fine della giornata e le palpebre degli occhi stanchi si abbassano, i rumori si spengono e tutto tace; rimane solo più la luce pallida della candela che illumina il volto del bimbo nella sua culla che dondola. Già il ritmo iniziale del brano sembra proprio suggerire questo movimento cullante, ma improvvisamente il passaggio a Mi maggiore, fa spuntare un sorrisino sulle labbra del bimbo che lo riporta in un sonno tranquillo e sereno.

XIII. DER DICHTER SPRICHT (Il poeta parla)

Siamo arrivati al termine della giornata, il racconto è finito ed ora il poeta, uscendo dalla scena, presenta il suo resoconto.

Questo è il brano in cui i motivi sono meno presenti, troviamo una citazione del secondo motivo e due del primo nella misura 12.

bt 12

The image shows a musical score for measure 12. The top part is a piano accompaniment in treble and bass clefs, marked with 'rit.' (ritardando). Below it are two extracted motifs. The first motif, labeled '1° motivo', is a melodic line in the treble clef. The second motif, labeled '2° motivo', is a bass line in the bass clef.

Il secondo motivo invece è già inserito come abbellimento alle misure 3 e 6, 15 e 18; mentre il terzo motivo non viene citato.

Prende però il sopravvento un nuovo disegno melodico caratterizzato da un intervallo di quinta diminuita (Fa diesis-Do ; Sol diesis-Re).

bt 1

The image shows a musical score for measure 1. The top part is a piano accompaniment in treble and bass clefs, marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). Below it are two extracted motifs. The first motif, labeled 'nuovo motivo' (new motif), is a melodic line in the treble clef. The second motif, labeled '2° motivo', is a bass line in the bass clef.

La forma del brano è tripartita:

A	battuta 1-8	in Sol maggiore e La minore
B	battuta 9-12	in Sol maggiore e Mi minore
A	battuta 13-20	in Sol maggiore e La minore
CODA	battuta 21-25	in Sol maggiore

Il brano è molto particolare, quasi irrealistico e introspettivo; irrealistico perché si stacca decisamente dagli altri e Schumann propone una serie di situazioni nuove, innanzi tutto i motivi base sono quasi completamente scomparsi e le brevi citazioni sono solo un ricordo dei motivi veri e propri inseriti inoltre in un contesto tutto particolare che le presenta come in un sogno fuori dal tempo. In secondo luogo la scrittura in stile corale, del tutto nuova, conferisce al brano un andamento calmo e meditativo. In particolare alla battuta 12, dilatata a dismisura, sembra di entrare in un contesto quasi "senza tempo" dove però si percepisce una linea in cui compaiono i primi due motivi; l'effetto è fantastico perché i motivi nascosti all'interno di una frase più ampia emergono lentamente in superficie, come un ricordo che riaffiora nella memoria. Inoltre le corone e i valori lunghi accrescono ancor di più il senso di un lento ritorno ad un mondo passato; però subito l'immagine svanisce sostituita dal nuovo motivo. È interessante notare che questo motivo compare ben sei volte : la prima proposta è in Sol maggiore; la seconda è in La minore e infine in Mi minore.

Dal punto di vista ritmico compaiono le minime; questi due elementi sottolineano l'incedere calmo e regolare del corale in contrapposizione alla libertà della sezione centrale.

Quest'atmosfera particolare, genera una scrittura nuova, in cui sono abbondantemente presenti le settimane diminuite,

VII⁷ di SI VII⁷ di RE
 V⁹ del V di mi V⁹ del V di SOL

(V⁹) V I (V⁹) V I
 MI min SOL Mogg

Inoltre sembra che il ritmo e la scrittura si adattino ogni volta ad un testo immaginario letto dal poeta, che ora incede calmo e pensoso, ora si abbandona in una sorta di recitativo libero accompagnato da un morbido accompagnamento; fino a raggiungere nella coda il Sol del basso, dell'ultima battuta, collocato in una zona della tastiera molto grave per cui il suono ricco di armonici acquista un peso notevole in quanto è il suono in cui si chiude la composizione e l'intero discorso narrativo.

Siamo giunti dunque alla fine della giornata e il poeta entra in scena pronunciando parole di saggezza sulla splendida, spensierata e giocosa età della fanciullezza reso con un carattere eloquente e fiero. Questo carattere lasciare però trapelare un filo di speranza resa dalle ultime terzine che danno uno slancio verso ideali irraggiungibili, per poi ritornare con un po' di delusione al mondo reale fatto di responsabilità, regole e ostacoli continuamente da superare per realizzare i propri sogni.

OSSERVAZIONI FINALI

Dall'analisi svolta si può notare che le *Kinderszenen* furono scritte e destinate a un'esecuzione privata. Schumann amava particolarmente i cicli compositivi ed era molto attento ai simboli, infatti in questo caso la derivazioni di temi da cellule elementari diventa per lui il principio di composizione a un punto tale che con tre sole cellule egli dà vita ai tredici piccoli pezzi che formano le *Kinderszenen*.

Nei cicli schumanniani i principi unificatori possono essere ricercati nella letteratura, nel sentimento suscitato da un testo o da uno spettacolo della natura o ancora da scene di vita familiare.

Si nota subito come l'intera opera contenga nei titoli citazioni che rimandano direttamente al mondo dell'infanzia; titoli come *Von Fremden Ländern und Menschen* (Di paesi e popoli stranieri), *Fürchtenmachen* (Far paura) o come *Kind im Einschlummern* (Il bimbo si addormenta), sono rimandi espliciti al mondo fantastico che spesso i bambini leggono nei libri e nelle fiabe per l'infanzia, dove in terre lontane, tra verdi e profonde foreste si aggirano streghe, troll, e lupi; archetipi della paura infantile, ostacoli messi sul cammino dell'eroe, il quale li dovrà sconfiggere per portare a termine la sua missione, e portare a conclusione la fiaba. Dunque Schumann ha inserito nei titoli dell'album elementi di forte rimando fiabesco, probabilmente ispirandosi ai romanzi e alle fiabe dei fratelli Grimm di cui Schumann era un attento appassionato conoscitore.

In questo senso si potrebbe supporre dunque che Schumann avesse una particolare idea sull'infanzia e sull'educazione musicale. Sicuramente in un'età in cui il bambino era concepito come un essere da fare diventare al più presto un adulto, Schumann compie un cambio di paradigma.

L'infanzia infatti, per la società della Restaurazione, era un momento provvisorio dove il bambino doveva essere educato severamente, poiché questo stadio dell'essere umano era connotato da momenti di negatività, da capricci legati alla sua natura provvisoria e destinati al mutamento al quale il bambino cercava di opporsi.

Nella misura del possibile era dunque compito dell'educatore rivolgersi al fanciullo e parlare con lui nel linguaggio degli adulti, perché era all'adulto che l'infante doveva tendere senza indugi: il bambino doveva imparare a stare al mondo, a

pensare come un adulto e mettersi alle spalle assurde fantasticherie del tutto inopportune per diventare grande.

Diversa è invece la prospettiva pedagogica su cui si muove Schumann; per Schumann il bambino, con la sua mentalità infantile, il suo approccio tutto particolare al mondo, le sue categorie estetiche e intellettuali e tutto il suo modo di essere è un valore in sé. In questo senso, per Robert Schumann educare musicalmente un bambino significa individuare categorie psicologiche ed esistenziali legate all'infanzia ed elaborare opere musicali in consonanza con esse e in relazione con il modo d'essere del fanciullo e in particolare con il suo modo di esperire il mondo, vale a dire con quella capacità di meravigliarsi a ogni manifestazione nuova e inattesa.

I titoli però, come già detto in precedenza, non devono sviarci, non vanno interpretati semplicemente in modo descrittivo; essi alludono non tanto a giochi infantili quanto a momenti dell'animo infantile. Dietro a ogni titolo insomma va ricercato il significato allegorico - simbolico che esso racchiude.

A tal proposito il brano intitolato *Fürchtenmachen* potrebbe destare molta attenzione se guardato da questa prospettiva. Il titolo rimanda senza dubbio ad una situazione di paura raccontata nelle fiabe infestate da spiritelli maligni e creature un po' dispettose come a volte lo sono i bambini!

A questo riguardo anche il brano di Schumann presenta musicalmente questa estrosità birichina, un po' folle e imprevedibile e che probabilmente sta a rappresentare la natura più selvaggia, primitiva e istintuale del bambino, spesso ribelle e disobbediente alle regole degli adulti.

L'infanzia viene dunque vista da questo compositore come un'età primigenia, in cui si trova ancora intatto il nostro essere, al di là di ogni rapporto sociale, di ogni affanno e convenzione; quindi quello che vince è uno stato di creatività pura.

La freschezza, l'ingenuità, la forza nativa e la spontaneità del bambino ben si addicono quindi all'arte in generale e all'attività creatrice dell'artista dove le sovrastrutture sociali, le preoccupazioni di cui è sovraccaricato ogni adulto, si sciolgono come per incanto attraverso l'atto purificatore del creare, ogni cosa riacquista quello stupore e quella nitidezza così spontanea in ogni bambino.

Alla fine è lo stesso Schumann a rivelarci il significato profondo dell'intera opera pianistica già dalla semplice lettura dell'ultimo titolo dell'album *Der Dichter Spricht* (Parla il Poeta): è il musicista stesso il bambino delle *Kinderszenen*.

Il messaggio che vuole lasciare Schumann con quest'opera è molto più profondo e va oltre la bellezza della musica in sé: l'infanzia ha un valore in sé e per sé, il valore dell'infanzia è un bene per tutta la collettività, per l'umanità stessa e va preservata e allontanata da qualsiasi tentativo atto a deturparla, imbrigliarla o svilirla.

Oltre a questo racconto che ne scaturisce, ritengo che anche i tre motivi rilevati dall'analisi dei brani costituiscano sicuramente un legame sottile tra di essi, come una sorta di filo rosso che unisce i singoli brani: un legame non statico, ma sempre in divenire, che si adatta alle singole circostanze attraverso cambi di tonalità, di modo e di scrittura. Ciò però non deve portare ad evidenziare eccessivamente i motivi in fase esecutiva, in quanto si rischierebbe di snaturare i passaggi e l'intero brano. L'importante è avere però coscienza di questi legami più o meno nascosti così da arrivare ad un'esecuzione ragionata e consapevole senza così cadere in un'interpretazione superficiale attenta solo al segno grafico, al crescendo o diminuendo, o al tempo di metronomo; non esprimendo così il vero sentimento o stato d'animo intrinseco ad ogni brano e ancor di più all'intera opera.

BIBLIOGRAFIA

A cura di CARLO DE INCONTRERA, *“Il cielo ha versato una lacrima Robert e Clara Schumann, lettere 1832/1840”*, Stella Arti Grafiche – Trieste, 1998

ARNFRIED EDLER, *“Schumann e il suo tempo”*, E.D.T, 1991

SERGIO BIANCHI, *“ Le Kinderszenen di Robert Schumann” Introduzione storica di Fabio Sartorelli*, DISTEMA – Treviso, Ensemble '900, 1995