Prefazione

Le Kinderszenen *di Robert Schumann. Proposta per un percorso analitico*

Tra i cicli pianistici di Schumann le *Scene infantili* occupano certamente il primo posto in quanto a popolarità. La relativa facilità esecutiva e l'alto contenuto poetico dei tredici brani che compongono questo ciclo ne hanno determinato la diffusione tanto fra i piccoli tanto fra i grandi pianisti: per i primi esso rappresenta una tappa fondamentale nella didattica dell'interpretazione, con particolare riguardo al repertorio romantico, per i secondi invece un'occasione per muoversi sul terreno della più pura poesia musicale. Di qui la contraddittorietà dei giudizi sulle *Kinderszenen* che le indicano ora come "pezzi facili" – e quindi da porre accanto all'*Album per la gioventù* – ora come "difficili" se non addirittura "difficilissimi" a tal punto che, secondo alcuni, essi dovrebbero occupare il vertice della produzione pianistica schumanniana.

Ebbene, proprio questa contraddittorietà indica il cuore delle *Kinderszenen*. La loro grandezza consiste infatti in un discorso compositivo semplice solo in apparenza ma dietro al quale si nasconde un mondo sonoro di straordinaria coerenza e complessità paragonabile soltanto a quello di certi capolavori di Bach o di Mozart… Da qui l'enorme interesse che questi brani suscitano in chiunque si accosti loro. Ma da qui anche la necessità di indagare, in maniera sistematica, alcuni fra i principali parametri compositivi, con particolare riguardo alla forma, al comportamento melodico, ai percorsi armonici, così da indicare all'interprete, ma anche al musicologo o allo studente di armonia o di composizione, almeno una possibile chiave di lettura di questi tredici piccoli capolavori mostrando, nello stesso tempo, quell'impercettibile ma solidissimo "filo rosso" che li tiene fra loro uniti, come parti di un tutto inscindibile. Non mancano talora riferimenti ai titoli che possono suggerire l'interpretazione di alcuni passaggi musicali. Sappiamo che Schumann era ben lontano dal voler

descrivere il bimbo che gioca, che sale sul cavallo a dondolo, che prova paura o si addormenta… Egli stesso ebbe modo di affermare che «i titoli sono venuti dopo e non sono altro che indizi più sottili per l'interpretazione e la comprensione…». Ci limitiamo quindi a suggerire un possibile richiamo, visto che i titoli sono stati comunque inseriti, senza voler cogliere in questo o in quel passaggio la descrizione di un preciso atteggiamento.

Con questa finalità nasce il presente lavoro analitico, che si articola in tredici capitoli, ognuno dei quali prende in esame i singoli brani del ciclo pianistico, e un capitolo finale in cui si osserva la raccolta nella sua globalità evidenziandone la profonda unità, la struttura del progetto compositivo e si cerca di suggerire una possibile chiave di lettura.

Gavirate, settembre 2017

Sergio Bianchi

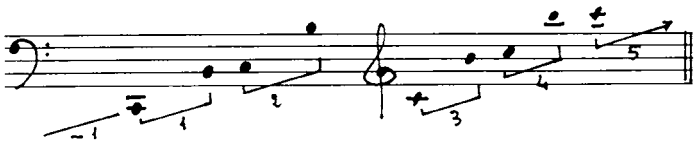
Avvertenze

1. L'analisi tiene presente il pregevole lavoro di Rudolph Reti, *The thematic process in music*, London, Faber & Faber, 1961, capitolo II: *Schumann's Kinderszenen: A "Theme with variations"*, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti. Il lavoro evidenzia tre motivi che sono presenti, in vario modo in tutta la raccolta.

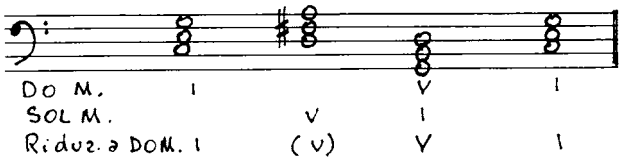
2. I tre motivi, che fungono da *fil rouge*, sono così indicati nella nostra analisi:
   - 1° motivo: ———————— (linea continua)
   - 2° motivo: – – – – – – – (linea tratteggiata)
   - 3° motivo: – · · – · · – · · – (linea tratteggiata alternata a due punti).

   Talora le note che li compongono sono evidenziate da cerchietti.

3. I tempi delle misure sono indicati da una lettera minuscola posta come apice dopo il numero della battuta (es: 21^{c} = terzo tempo della battuta 21; 14^{a} = primo tempo della battuta 14). Dovendo indicare la suddivisione (come nel V pezzo) i numeri inseriti dopo la lettera all'apice indicano la prima o seconda suddivisione (es: 1^{a2} = seconda suddivisione del primo tempo di battuta 1; 3^{b1} = prima suddivisione del secondo tempo di battuta 3).

4. I numeri posti come apice dopo una nota indicano l'altezza della nota stessa, secondo quanto avviene normalmente:

5. I gradi della scala sono espressi con numeri romani (es. I = tonica; IV = sotto-dominante); i numeri arabi designano lo stato dell'accordo (II^6 = primo rivolto della triade costruita sul secondo grado; V^4_3 = secondo rivolto della settima costruita sul quinto grado).

6. Con l'espressione dominante secondaria si intende un accordo di dominante (allo stato fondamentale o rivoltato, triade o settima, costruito sul V o sul VII grado) riferito ad un grado diverso dalla tonica. Lo stesso concetto può essere indicato con l'espressione tonicizzazione, che indica la trasformazione momentanea in tonica di un qualsiasi grado attraverso l'inserimento della sua dominante.
   La dominante secondaria viene indicata con un accordo in parentesi [es. (V) V = V del V o dominante secondaria del V grado; (V) IV = V del IV o dominante secondaria del IV grado]:



   (Vedi: Sergio Bianchi, *Manuale teorico-pratico di armonia*, Charleston, Amazon, 2015).
   Capita a volte di incontrare una dominante secondaria senza il grado da tonicizzare. In questo caso il grado sottinteso viene inserito in una parentesi quadra (es. (V) [IV] = dominante del IV grado, che però non è scritto).

7. Le lettere inserite nella partitura indicano la struttura della composizione: le maiuscole indicano le parti principali (A), le minuscole le sezioni (a) e le minuscole in corsivo ulteriori divisioni (*a*).

8. Ragioni di spazio e di brevità ci hanno spesso indotto a scegliere M in luogo di maggiore e m in luogo di minore.

1

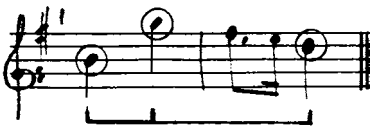
Von fremden Ländern und Menschen

(*Da paesi e uomini stranieri*)

Schumann compose le *Kinderszenen* nel 1838 e le dedicò alla sua futura moglie, Clara Wieck. In una lettera a lei diretta, con giovanile ottimismo, definì questo ciclo di miniature «sereno, tenero e felice come il nostro futuro».

Nelle *Kinderszenen* è presente l'idea della musica come poesia, manifesta già a partire dal titolo del primo brano, che sembra voler parafrasare una celebre frase di Novalis: «nella lontananza tutto diventa poesia: montagne, uomini, accadimenti lontani». Ogni pezzo è un piccolo quadretto di vita familiare e 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 Reti, sono:[1]

Es. 1.1

1° motivo

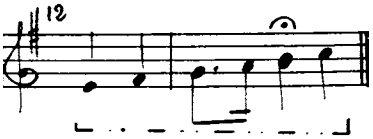
[1] Ricordiamo il lavoro di R. Reti, *The thematic process in music*, London, Faber & Faber, 1961, capitolo II: "Schumann's Kinderszenen a *Theme with variations*". Riportiamo brevemente il suo concetto di ripetizione variata che può presentarsi in quattro differenti livelli: 1. Imitazione: ripetizione letterale sia allo stato originale che retrogrado; 2. Variazione: la ripetizione del frammento avviene in modo leggermente variato, la struttura profonda è la stessa, varia solo la superficie; 3. Trasformazione: si è in presenza di una nuova forma, sebbene rimanga qualcosa della struttura originaria; 4. Affinità indiretta: il rapporto si instaura a livelli ancora più profondi che non emergono in superficie.

è il motivo principale, caratterizzato da uno slancio iniziale (6ª ascendente) e da una caduta vivacizzata dal ritmo puntato. Il tutto in una linea i cui punti principali formano un primo rivolto di triade maggiore.

Es. 1.2

2° motivo

oscillante, meno caratteristico del precedente, richiama un andamento di progressione.

Es. 1.3

3° motivo

è il più debole, il meno personalizzato dei tre motivi. È una scala contenuta in una 6ª ascendente con funzione di sutura.

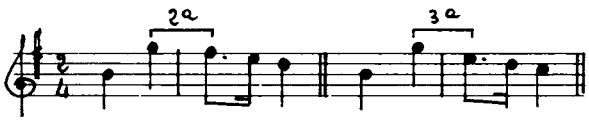
I tre motivi, pur mantenendo un carattere morbido e fluido, hanno andamenti melodici chiaramente diversificati:

- il primo disegna un arco con concavità rivolta verso il basso;
- il secondo è sostanzialmente discendente;
- il terzo è ascendente.

I motivi sono presenti in modo più o meno evidente: talvolta si presenteranno "nascosti" fra le note di accompagnamento, altre volte subiranno trasformazioni anche radicali facendone emergere solo flebili tracce. Nonostante questo si creeranno dei legami indissolubili fra le componenti del ciclo.

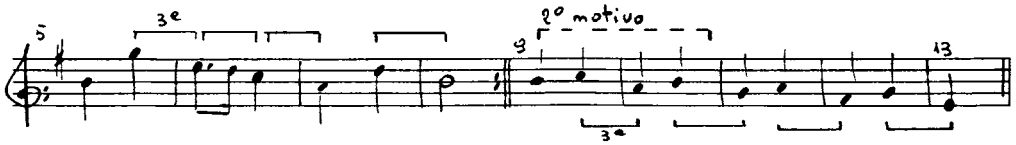
Già nel primo pezzo possiamo cogliere due trasformazioni del 1° motivo:

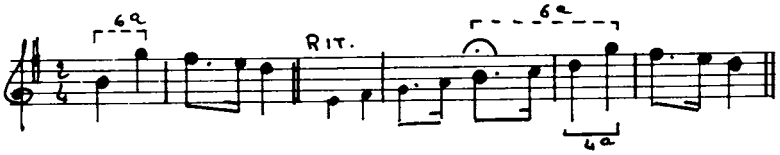
- la 2ª discendente (SOL-FA♯) si trasforma in 3ª (SOL-MI) alle battute 5-6:

Es. 1.4

Tale intervallo acquista rilievo nel corso della seconda frase (battute 5-8):

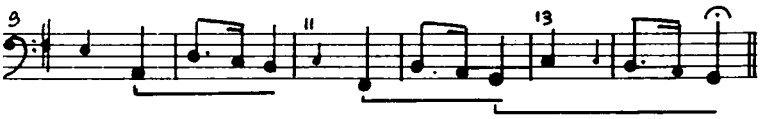
SOL[4]-MI[4]-(RE)-DO[4]-LA[3]-RE[4]-SI[3]

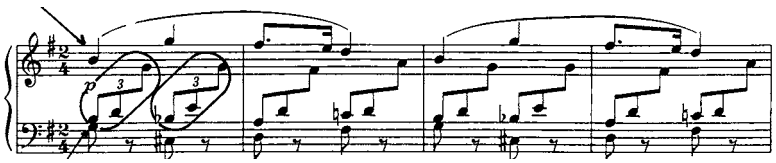
ed è parte integrante del 2° motivo: la figura melodica formata da una 2ª ascendente si sposta verso il basso attraverso un intervallo di 3ª:

Es. 1.5

- l'intervallo di 6ª ascendente (SI-SOL) si trasforma in 4ª (RE-SOL) all'inizio della ripresa (battuta 15):[2]

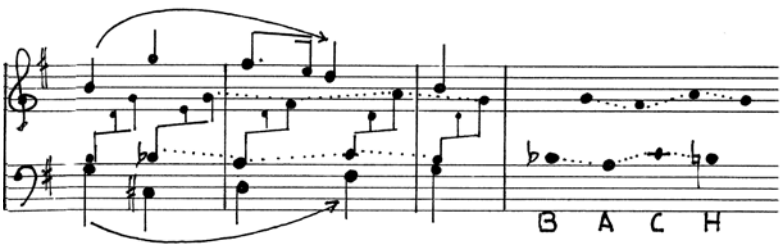
Es. 1.6

La trasformazione della 6ª in 4ª viene in realtà anticipata nella parte grave della zona centrale (battute 9-14):

[2] In realtà è possibile scorgere la presenza della nota SI alla conclusione della zona centrale (battuta 14). Tale suono acquista rilievo per la presenza di una corona, ma essendo raggiunto al termine di un *ritardando*, sembra voler evidenziare maggiormente un carattere conclusivo (piuttosto che di apertura).

Es. 1.7

La testura è chiaramente formata da una melodia con accompagnamento (all'ascolto tutto questo si percepisce molto chiaramente). Tuttavia ad un'analisi più puntuale ci si accorge che la trama compositiva è molto più ricca di quanto possa sembrare. La scrittura è infatti distribuita su tre diversi piani: in quello superiore procede la fluida melodia, in quello centrale sono presenti morbidi accordi arpeggiati, inseriti in terzine, con andamento ascendente, mentre nel basso una seconda linea melodica funge da sostegno armonico:

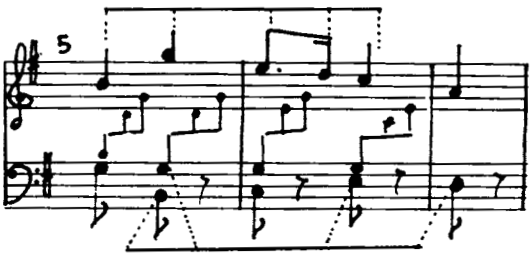
Es. 1.8

In questa già complessa testura si può scorgere un pensiero contrappuntistico: la linea del basso procede disegnando un arco con concavità rivolta verso l'alto che si contrappone alla parte superiore. Inoltre negli arpeggi ascendenti sia il primo sia il terzo suono disegnano separatamente una linea melodica che propone il 2° motivo in forma retrograda (o inversa): una 2ª discendente e una 3ª ascendente sostituiscono la 2ª ascendente e la 3ª discendente:

Es. 1.9



Si può notare anche un omaggio nascosto all'amato Bach attraverso la citazione delle note che sono la rappresentazione musicale del nome Bach: SI♭ (B)-LA (A)-DO (C)-SI♮ (H).

L'interesse per il contrappunto è presente anche alle battute 5-7 dove è possibile notare nella parte inferiore una "riproduzione nascosta" del 1° motivo con la 3ª al posto della 2ª e con i primi due suoni sovrapposti:[3]

Es. 1.10

All'inizio della seconda parte, mentre la melodia propone il 2° motivo, al basso è presente il 1° motivo con l'intervallo di 4ª ascendente al posto della 6ª (vedi battute 9-10).

Forma e tonalità

La composizione è chiaramente divisa in due parti dai segni di ritornello:
1-8 :‖: 9-22 :‖.

Tuttavia l'analisi del materiale musicale suggerisce una tripartizione con l'integrale ripetizione delle prime 8 battute alla conclusione del pezzo:

A:	1-8	(8 battute)	Sol maggiore
B:	9-14	(6 battute)	Sol maggiore/Mi minore (?)
A:	15-22	(8 battute)	Sol maggiore

[3] Credo sia veramente difficile percepire questa seconda entrata in imitazione, tuttavia la sua presenza contribuisce a creare uno straordinario senso di unità.