



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

CRESCERE ESPLORANDO

LA MUSICA

**L'evoluzione pedagogica delle raccolte
pianistiche per l'infanzia**

Relatore

Ch. Prof. Michele Girardi

Correlatore

Ch. Prof.ssa Vincenzina Ottomano

Laureanda

Enrica Niero

Matricola 867992

Anno Accademico

2021 / 2022

INDICE

PREMESSA	1
PARTE PRIMA.....	5
1. Bach: precursore di un metodo didattico efficace	9
2. Nasce la musica per bambini: Schumann e l' <i>Album für die Jugend</i>	13
2.1 I progressi della pedagogia e la genesi dell' <i>Album</i>	13
2.2 Un nuovo concetto di infanzia	19
2.3 I consigli di Schumann agli studenti	24
2.4 La dimensione familiare dell'arte di Schumann	28
2.5 <i>Hausmusik</i> dell'op. 68	31
2.6 Le caratteristiche dell' <i>Album für die Jugend</i>	32
3. Un regalo natalizio da parte di Mendelssohn	69
4. Granados e la didattica spagnola dedicata al figlio	73
PARTE SECONDA.....	75
5. Due suite per pianoforte a quattro mani: regali d'amore e amicizia	79
5.1 Fauré e la musica della crescita	79
5.2 I sei pezzi della suite	83
5.3 La circolazione dell'op. 56	91
5.4 Ravel e le influenze artistiche	93
5.5 <i>Ma mère l'oye</i> : un regalo di amicizia e tenerezza	96
5.6 Citazioni e rimandi di <i>Ma mère l'oye</i>	99
5.7 La versione coreutica di <i>Ma mère l'oye</i>	104
5.8 Gli elementi salienti della raccolta	108

6. L'amore di un padre tradotto in musica	123
6.1 Le origini del <i>Children's Corner</i>	123
6.2 I pezzi del <i>Children's Corner</i>	130
6.3 Il debito verso Musorgskij e le ispirazioni "altre"	149
6.4 Le altre opere dedicate all'infanzia	155
 PARTE TERZA.....	 159
7. Un nuovo interesse pedagogico in Russia: le raccolte di Čajkovskij.....	163
7.1 L'eredità di Schumann per una nuova esigenza educativa	163
7.2 La struttura dell'op. 39 e l'interesse per l'infanzia di Čajkovskij	166
7.3 L'importanza delle <i>Quattro stagioni</i>	168
7.4 Gli elementi salienti dell'op. 39	169
7.5 I caratteri dell'op. 40	192
7.6 La valenza educativa e il successo dell' <i>Album per bambini</i>	202
7.7 Elena Gnesina e il suo metodo per i più piccini	204
 8. Le raccolte di Stravinskij: sperimentazione casalinga.....	 207
8.1 I <i>Pezzi facili</i> e la semplificazione del quattro mani	208
8.2 L'album per pianoforte solista	212
 9. Un nuovo stile e una nuova sfida: l'op. 65 di Prokof'ev.....	 225
9.1 Le sperimentazioni educative e compositive	225
9.2 Il sottotesto e la genesi dell'op. 65	228
9.3 Gli elementi costitutivi dell'op. 65	232
 10. Ulteriori esempi di pedagogia nella Russia sovietica	 251
10.1 La didattica per la piccola Galina Šostakovič	251
10.2 Didattica dal sapore armeno: la raccolta di Xačatryan..	255
10.3 Il metodo organico elaborato da Kabalevskij	259

PARTE QUARTA.....	269
11. Una nuova pedagogia: Bartók e l'educazione a tutto tondo ..	275
11.1 L'evoluzione della didattica di Bartók.....	275
11.2 La genesi dei <i>Dieci pezzi facili</i>	282
11.3 I caratteri salienti dei <i>Dieci pezzi facili</i>	284
11.4 <i>Gyermeknek</i> : l'autentica musica popolare	293
11.5 Particolarità del <i>Gyermeknek</i>	297
11.6 Didattica consapevole: il <i>Mikrokosmos</i>	330
L'EREDITÀ PEDAGOGICA DELLA MUSICA PIANISTICA	337
INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI	345
BIBLIOGRAFIA	353
INDICE DEI NOMI	361

A Tobia

PREMESSA

La pedagogia per pianoforte nasce con lo scopo di educare coloro che si avvicinano allo strumento ad un metodo sistematico e corretto nei confronti di quelle difficoltà tecniche, pratiche e musicali incontrate nel corso dell'apprendimento. Come è ben noto, dedicarsi alla musica si rivela, fin dai primi momenti, un percorso arduo e non privo di difficoltà che tanto lo studente quanto l'insegnante devono essere pronti a fronteggiare, anche grazie all'aiuto di brani e metodi pensati per sostenere e superare tali problematiche: molti autori di musica per pianoforte si sono infatti dedicati alla produzione di pezzi finalizzati all'insegnamento e apprendimento con difficoltà e durate graduali. Attraverso lo studio di questa produzione, per quanto di nicchia e destinata ad un numero ristretto di esecutori, si possono rintracciare non solo le origini della pedagogia musicale per pianoforte, ma anche distinguere l'evoluzione della didattica nel corso della storia.

Il pianoforte, infatti, è stato uno strumento al centro della vita sociale e familiare per un lungo periodo, in quanto adatto ad una serie di momenti chiave della classe medio alta. Fin dal XVIII secolo, quindi, vengono redatti metodi e studi di diversa difficoltà per guidare gradualmente i giovani che iniziano ad applicarsi alla pratica del pianoforte. Inizialmente, però, si tratta di studi legati principalmente allo sviluppo della tecnica, relegando la musicalità in secondo piano: ne sono una dimostrazione le opere di Clementi, Kuhlau, Czerny, Cramer, Beyer, Bürgmuller, Köhler, Heller, Hanon, Gurlitt e molti altri che a partire dalla prima metà del Settecento e per tutto il XIX secolo hanno accompagnato i giovani pianisti fin dai primi momenti della loro formazione. Si tratta di metodi che spesso vengono usati ancora oggi, poiché la loro validità all'interno di un piano didattico strutturato è indubbia grazie alla difficoltà graduale che parte dalle prime note per moto parallelo, mantenendo le mani fisse

in una sola posizione, fino ad arrivare a movimenti e spostamenti complessi che richiedono al contempo una buona coordinazione fra destra e sinistra e un'ottima articolazione delle dita per ottenere un tocco uniforme. L'allievo, guidato dal maestro, riesce attraverso queste opere a superare le diverse problematiche che gli si presentano davanti, fino ad ottenere una corretta postura corporea e delle dita e a riuscire a suonare fluidamente melodie con accompagnamenti davvero complessi, perseguendo quell'ideale virtuosistico in voga a partire dal XVIII secolo.

Tuttavia, tali raccolte non lasciano molto spazio allo sviluppo musicale, richiedendo agli odierni insegnanti di strumento di integrarle con composizioni che, fin dalla loro nascita, non miravano a trasformare i giovani in virtuosi, tramite la mera ripetizione meccanica di passaggi tecnici, ma anzi cercavano di sviluppare il gusto e la passione per piccoli gioielli compositivi dal sapore semplice ma incredibilmente suggestivo. È indubbio come l'op. 68 di Schumann sia quindi un momento chiave nell'evoluzione della pedagogia pianistica poiché ripudia la preparazione tipicamente clementina del *Gradus ad Parnassum*, raccolta di cento studi avanzati pubblicata per la prima volta nel 1817. Il genere iniziato da Clementi diventerà negli anni a venire lo studio da concerto tipicamente romantico, affrontato anche da Mendelssohn e Schumann; tuttavia quest'ultimo, nella sua opera dedicata ai giovani pianisti, preferisce prestare molta attenzione alla musicalità e agli spunti tematici affrontati tramite lo studio del pianoforte. Ciò che differenzia la moderna didattica dalla mera ripetizione di passaggi tecnici, prevista dai compositori di studi precedentemente citati, è infatti l'utilizzo di espedienti che attirano l'attenzione di un giovane e ne rendono lo studio meno tedioso e, quindi, più interessante e proficuo. Clementi sarà al centro di citazioni, critiche e rivisitazioni ironiche, testimoniando la sua importanza tanto per gli autori romantici quanto per Debussy e Bartók, ormai immersi nello stile moderno ma non dimentichi dei predecessori: Schumann rimarrà per tutta la storia della musica piani-

stica un pilastro da cui iniziare gli studi e da cui attingere per la propria opera compositiva, spesso ricca di sperimentazioni armoniche, estetiche e stilistiche; ad esempio, l'op. 39 di Čajkovskij fa esplicito riferimento all'*Album für die Jugend* nella sua dedica e nell'uso dei titoli, mentre è probabile che Bartók abbia iniziato a studiare il pianoforte eseguendo proprio alcuni famosi pezzi dell'op. 68.

Altrettanto degne di attenzione sono le tematiche che questi autori, a differenza dei loro predecessori, hanno cercato di affrontare attraverso le loro raccolte, immergendosi spiritualmente in un mondo diverso e unico come quello infantile, popolato da giochi e fugaci attimi che solo la musica riesce a restituire. È proprio con questo spirito che Schumann si è approcciato alla sua op. 68, dedicandola alle figlie più grandi che iniziavano in quel momento lo studio del pianoforte, mentre Čajkovskij ha intitolato la sua op. 39 alla nipotina che dimostrava interesse per lo strumento ma rimaneva ignorata dalla sua famiglia. Altri invece hanno preferito comporre le loro raccolte ispirandosi ai giochi e ai momenti trascorsi insieme ai figli, proprio come hanno fatto Granados, Stravinskij e Prokof'ev. Altrettanto teneri e carichi di affetto sono i doni che Fauré, Ravel e Debussy hanno fatto ai bambini cui erano legati, regalando loro delle raccolte che ancora sono eseguite tanto da studenti quanto da musicisti adulti e riconosciuti a livello internazionale, come dimostrano le incisioni e le performance di Arturo Benedetti Michelangeli del *Children's corner* di Debussy, anche se l'elenco potrebbe essere molto lungo: tutte le raccolte e le suites affrontate nei capitoli che seguono presentano non solo specifiche soluzioni compositive che coinvolgono le principali problematiche tecniche affrontate in modo sistematico, ma incarnano appieno lo stile di ogni autore e della sua epoca, oltre a curare l'aspetto musicale ed estetico legato al mondo infantile cui lo stesso compositore si è ispirato.

Inoltre, anche Bartók e Kabalevskij hanno composto numerose raccolte per l'infanzia finalizzate all'apprendimento del pianoforte,

ma hanno utilizzato un approccio ordinato e sistematico che, con rigore quasi scientifico, approfondisce ogni aspetto della performance pianistica e sperimenta dal punto di vista compositivo una nuova visione della musica in un'epoca ricca di fermenti che ripudia l'armonia tonale e propone nuove idee etiche e sociali: Bartók infatti vuole insegnare il multiculturalismo e la ricchezza della diversità grazie alle sue raccolte per bambini, in cui ogni brano diventa testimonianza di una cultura e una civiltà che la modernizzazione stava facendo scomparire. La sperimentazione nelle sue raccolte è evidente non solo per l'uso innovativo del repertorio popolare, ma anche per le scelte armoniche che rendono questi brani una sorta di "palestra" tanto per chi li deve eseguire, quanto per l'autore stesso; anche Debussy e Ravel rappresentano una novità non solo nel repertorio infantile, ma anche nelle tecniche compositive grazie alle pentatoniche e alle strutture modali che conferiscono un'aria esotica e fiabesca alle suites. Attraverso l'analisi armonica di tali raccolte si cercherà quindi di dimostrare come la musica pianistica dedicata all'infanzia, da sempre relegata alla sola destinazione didattica, abbia invece avuto un ruolo chiave perché su di essa si sono formati i più grandi pianisti dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri. Si tratta quindi di capolavori non solo dal punto di vista pedagogico, poiché la loro funzionalità didattica rimane indubbia, ma anche dal punto di vista estetico e compositivo, assimilabili alle grandi opere per pianoforte pensate per esecutori adulti ed esperti: queste musiche diventano perciò il fulcro di un percorso che gli stessi autori hanno concepito a partire dalla letteratura pianistica per l'infanzia, forse pensata come una sorta di preludio, dall'immenso valore artistico e didattico, ad una lunga carriera concertistica o ad una vita adulta all'insegna dell'amore per la musica.

PARTE PRIMA

Lo sviluppo della pedagogia pianistica affonda le sue radici già nella produzione di Bach, aspetto fondamentale se si considera che la principale spinta alla scrittura di musica adatta ai bambini avviene nel periodo Romantico. Se già prima venivano redatti metodi e studi atti a sviluppare la corretta articolazione delle dita e l'agilità delle mani, nell'Ottocento Schumann inizia a concepire la musica per bambini non più come un mero esercizio da ripetere all'infinito fino al raggiungimento di un determinato risultato, ma come un mezzo per sviluppare il gusto e la profondità del carattere, configurando la letteratura pianistica per ragazzi come un esercizio compositivo che gli permette di sperimentare dal punto di vista stilistico e didattico. Il ruolo di Bach e la sua riscoperta nel corso del XIX secolo sono evidenti nell'*Album* schumanniano, in cui sono presenti numerosissimi riferimenti al maestro, non solo dal punto di vista delle forme, ma anche nelle strutture compositive. Anche Mendelssohn, nella sua intera produzione, presenta indiscutibili legami con la riscoperta di Bach, nonostante la sua op. 72 sia più complessa e meno sistematica rispetto a quella di Schumann: i sei brani di Mendelssohn sono intrisi del sentimento romantico tipico dell'epoca, con numerosi contrasti dinamici e sperimentazioni armoniche e ritmiche, ma propongono una chiarezza compositiva in linea con lo stile dell'autore noto per la riscoperta di Bach.

Nel corso dell'Ottocento il pianoforte diventa uno strumento sempre più diffuso sia perché perfezionato dal punto di vista tecnico da costruttori come Érard e Broadwood (che avevano reso il suono più corposo, migliorato l'estensione e la gamma sonora e aggiunto i pedali e una meccanica più agile) sia dal punto di vista del costo, ora accessibile per molte più famiglie di estrazione nobile e borghese. Il miglioramento dei trasporti ferroviari si rivela un vantaggio tanto per le esportazioni di Érard e Pleyel in tutto il continente, tan-

to per le tournée promozionali di artisti quali Liszt e Thalberg. Il pianoforte diventa uno strumento distintivo di una buona famiglia e quasi tutti in Francia ne hanno uno, mentre anche negli altri Paesi europei questa tendenza è destinata a diventare la norma, con l'ulteriore motivazione che per una giovane donna saper cantare e suonare alla tastiera diventa un requisito fondamentale per trovare marito. Il pianoforte, infatti, le permette di esibire le sue abilità senza però trovarsi in posizioni poco decorose con le gambe aperte o le labbra torte. Anche il costo delle lezioni settimanali di strumento diventa abbordabile e il pianoforte diviene così un mezzo di intrattenimento alla moda in grado di eseguire riduzioni dalle opere più famose anche per quelle famiglie che non potevano permettersi di andare a teatro regolarmente. Circolano così numerosi spartiti a buon prezzo per pianoforte solista o a quattro mani, ampliando la circolazione della musica e le occasioni di svago all'insegna dell'esecuzione pianistica nel proprio salotto.¹

La moda di organizzare salotti incentrati su una tematica culturale o musicale diventa così una norma per le famiglie di alta estrazione, come fa la famosa cantante Pauline Viardot che si esibisce a casa propria accompagnata da famosi musicisti come l'amica Clara Schumann e Brahms, riunendo persone cosmopolite in concerti all'insegna dell'arte, come riporta Ludwig Pietsch. La stessa cantante compone e mette in scena nella propria casa a Baden una piccola opera i cui interpreti non sono solo gli attori adulti o lei stessa, ma soprattutto i suoi tre figli piccoli che rendono l'atmosfera informale e pongono al centro la tematica dell'infanzia come protagonista della vita mondana, aspetto curato anche da Schumann, preoccupato della formazione musicale dei suoi figli. All'epoca le donne che hanno la capacità e la cultura per comporre, infatti, vengono relegate ai salotti, dove possono eseguire le loro opere, senza però mai entrare nel canone della musica contemporanea, dominata dai colleghi uomini. Secondo la critica, quindi, la musica da salotto di-

¹ O. Figes, *Gli Europei*, Milano, Mondadori, pp. 128-131.

venta sinonimo di musica femminile spesso mai data alle stampe ma eseguita in contesti informali e per una cerchia ristretta di amici amatori. La *Hausmusik*, quindi, diventa un genere musicale a parte spesso delegato ad un pubblico limitato e con poche pretese di fama, lasciando la scena alle produzioni popolarissime dell'opera e della musica strumentale di grandi interpreti uomini. Esempari sono le storie di Clara Schumann e Fanny Mendelssohn: entrambe hanno dedicato la loro vita alla musica e alla composizione, ma tanto il marito di Clara quanto il padre di Fanny hanno deciso di relegare la loro carriera in secondo piano, rendendola più un «ornamento» (come scrive il padre di Fanny) che una professione; addirittura, i lavori di Clara sono stati arrangiati da Robert in modo da confondere la critica su chi ne fosse il vero autore. È così che le composizioni di Clara rimangono limitate alla destinazione casalinga e non ad un'esecuzione pubblica, dove invece lei, in seguito alla morte del marito, eseguiva i grandi autori classici e contemporanei.²

In merito alla musica popolare dell'epoca, Schumann, autore per molti aspetti controcorrente con le opinioni dei didatti e compositori a lui contemporanei, si è sempre espresso in modo critico, considerando Meyerbeer «volgare e filisteo», preferendo uno stile più intimo che si trova non solo nel *Carnaval* o in *Papillons*, ma soprattutto nell'*Album für die Jugend*. L'arte, infatti, deve elevare l'anima e educare chi ne viene coinvolto,³ rendendo così l'op. 68 non solo una raccolta didattica fine a se stessa, ma un modo per educare i giovani pianisti ad un apprezzamento più sentito e ad una conoscenza approfondita della musica. L'idea della composizione dell'op. 68 nasce con un intento pratico perché le lezioni dei figli erano sterili e finalizzate al solo virtuosismo, ma, grazie alla spinta di Clara, Schumann intuisce la valenza quasi universale della sua opera e, con l'aiuto dell'editore, questa viene commercializzata e si rivela un grande successo, utile anche a risanare le difficoltà eco-

² Ivi, pp. 339, 352, 369-371.

³ Ivi, p. 142.

nomiche della famiglia. L'utilità didattica dell'*Album*, eseguito ancora oggi da tantissimi allievi di pianoforte, lo rende una raccolta adatta ad un pubblico vasto perché mira a risolvere non solo i problemi legati alla tecnica, ma soprattutto ad insegnare l'amore per la musica. Per quanto semplificati, questi brani si rivelano dei veri e propri capolavori di grande valore artistico ed estetico.

In seguito alla pubblicazione dell'*Album*, moltissimi imitatori di Schumann hanno proposto una loro visione della pedagogia pianistica con finalità artistiche e non solo tecnico-esecutive, soprattutto nel corso dell'Ottocento, anche se non mancano casi di raccolte simili pubblicate nel Novecento. Ogni autore, infatti, presenta la sua personale visione dell'insegnamento musicale cercando di applicarlo ad un pubblico sempre più vasto, inserendo al contempo i propri caratteri stilistici: un esempio è la raccolta di Granados, vicina alla sensibilità di un bambino ma ricca di sfumature tipiche dell'epoca romantica e della musicalità spagnola, con ritmi, colori e accenti particolari e imprevedibili.

CAPITOLO PRIMO

1. Bach: precursore di un metodo didattico efficace

Precursore della tendenza didattica finalizzata al pianoforte è Bach con il suo *Quaderno per Anna Magdalena*, anch'esso, come le raccolte di Schumann, Stravinskij, Prokof'ev, Debussy e Šostakovič, destinato ad un uso casalingo e dedicato ai figli per insegnare loro un'ampia varietà di generi e stili. All'epoca di Bach lo strumento a tastiera privilegiato è il clavicembalo, la cui letteratura è spesso destinata ad un contesto casalingo: le *Invenzioni* e il *Clavicembalo ben temperato* erano infatti pensati per le figlie di buona famiglia, mentre la musica per organo veniva studiata dai giovani che si avviavano alla vita ecclesiastica. Il clavicembalo e il clavicordo, infatti, garantivano il rispetto delle norme di decoro imposto alle ragazze nel sedersi e nell'approcciarsi allo strumento, quindi le donne che si dilettevano ad imparare la musica erano spinte verso questa tipologia; Bach stesso ha perciò adattato la sua produzione allo studio da parte di dilettanti e professionisti in particolare di giovane età. Ne è una dimostrazione il quaderno composto da Händel intorno al 1730 per la sua allieva Anne, membro della famiglia reale inglese, che ha stabilito le principali caratteristiche che un metodo pedagogico dell'epoca doveva avere.⁴

È in questo periodo che il pianoforte, progettato da Cristofori in Italia, inizia a diffondersi in Germania e nel Nord Europa, nonostante molte famiglie, fra qui quella dello stesso Bach, continuassero ad apprezzare maggiormente il clavicordo: nei metodi didattici finalizzati a questo strumento, fra cui il *Quaderno per Anna Magdalena*, si trovano anche linee di basso continuo per insegnare ai

⁴ E. Joh, *Bach and Schumann as Keyboard Pedagogues: A Comparative and Critical Overview of the "Notebook of Anna Magdalena," and the "Album for the Young"*, tesi di dottorato, Università di Washington, a.a. 2012-2013, relatore C. Sheppard, pp. 1-3.

giovani ad accompagnare un cantante o violinista; con il diffondersi del pianoforte, tuttavia, le raccolte vengono incentrate sulle peculiarità del nuovo strumento e sul suo ruolo da solista. Molti altri metodi finiscono per essere redatti in questi anni di transizione come quello di Carl Philip Emmanuel Bach *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (ossia *Saggio sull'arte di suonare gli strumenti a tastiera*), utilizzato anche negli anni a seguire da maestri del calibro di Czerny con il suo allievo Beethoven, o quello di Johann Peter Milchmeyer *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* (cioè *Il giusto metodo di suonare il pianoforte*) del 1797.⁵

L'idea pedagogica di Bach è esplicitata nel frontespizio delle sue *Invenzioni*, considerate una guida completa per coloro che amano la musica degli strumenti a tastiera e desiderano suonare perfettamente le voci, prima due e poi in numero maggiore, in un ottimale sviluppo della linea melodica e del gusto compositivo, senza tralasciare nessun genere, coltivando in particolare la danza. Pochi però si sono occupati dell'attività didattica di Bach, nonostante buona parte della sua produzione per tastiera, che ancora oggi viene eseguita da tutti gli studenti di pianoforte, fosse legata alla sua attività di maestro presso la chiesa di Lipsia a partire dal 1723 dove insegnava musica, canto e latino. Le testimonianze di Forkel aiutano a comprendere quale fosse l'idea che Bach perseguiva con i suoi allievi, in particolare i due figli più grandi, Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel: particolare cura fu applicata sul tocco limpido e nitido, prima con esercizi semplici, poi combinando insieme le diverse capacità acquisite e aggiungendo gradualmente gli ornamenti. Questi esercizi venivano praticati per diversi mesi fino al raggiungimento di una buona sicurezza e perfezione nell'imitazione del maestro, poiché Bach passava molto tempo a far riascoltare il risultato finale che i giovani dovevano ottenere. Il metodo di Bach quindi prevedeva non solo la coltivazione di generi diversi per sviluppare il ritmo e l'intersecazione polifonica, la conoscenza di re-

⁵ Ivi, pp. 5-7.

ptori nazionali (come dimostrano le *Suites* inglesi e francesi), la comprensione delle strutture tonali e temperate che lo stesso autore stava sperimentando.⁶

La genesi del *Quaderno per Anna Magdalena* è chiarificata in una lettera del compositore datata 28 ottobre 1730 e indirizzata all'amico Georg Erdmann, in cui descrive la sua situazione familiare subito dopo il secondo matrimonio con Anna Magdalena: i figli di primo letto e la moglie sono infatti avviati alla musica e Bach afferma con orgoglio di poter creare un piccolo ensemble di cantanti, dato che Anna Magdalena era un'artista talentuosa che si era esibita sia come soprano sia come concertista da camera, poiché proveniva anch'ella da una famiglia di musicisti. Non ci sono molti altri documenti sulla vita musicale della famiglia Bach, ma è possibile ipotizzare che il padre insegnasse al figlio maggiore di nove anni grazie al taccuino del 1720 *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, la cui versione del 1725 è diventata nota ed eseguita dai giovani pianisti ancora oggi. Sul manoscritto originale il titolo riporta la dedica «ad Anna Magdal. Bach»: è quindi possibile che il taccuino fosse inizialmente concepito come un regalo di compleanno per la moglie, poiché oltre ad alcune toccate e partite, sono presenti brani miscelanei per voce e per tastiera selezionati dalla stessa Anna Magdalena in quanto, forse, i suoi preferiti. I brani sono prevalentemente piccole marce, polacche, minuetti e brevi arie di moda nella Germania dell'epoca che Anna Magdalena utilizzava per insegnare la musica ai suoi figli. Negli anni successivi Carl Philipp Emanuel e Johann Christoph Friedrich hanno aggiunto alcuni pezzi e completato i bassi incompleti in modo da completare con efficacia il suo scopo pedagogico simile al *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. I quaderni lasciati da Bach, infatti, hanno consentito ai figli di esercitarsi sugli strumenti a tastiera e nella composizione, cosa che viene eseguita dai giovani pianisti ancora oggi.⁷

⁶ Ivi, pp. 9-12.

⁷ Ivi, pp. 20-22.

CAPITOLO SECONDO

2. Nasce la musica per bambini: Schumann e *l'Album für die Jugend*

2.1 I progressi della pedagogia e la genesi dell'*Album*

L'*Album für die Jugend* (*Album per la gioventù*) op. 68 di Robert Schumann segna l'inizio di un nuovo interesse per la pedagogia musicale. La genesi di questo volume è collegata ad alcune esperienze precedenti, da cui tuttavia Schumann stesso tenta di allontanarsi, considerando i metodi pianistici precedenti ormai obsoleti e sterili. L'op. 68 è legata al fenomeno della *Hausmusik*, ossia un repertorio ideato per una destinazione casalinga, in voga fra le famiglie dell'alta borghesia. La *Hausmusik* è concepita per dare maggior risalto all'esecuzione piuttosto che allo stile, inserendosi nel dibattito della prima metà del XIX secolo sulla dimensione sociale della musica. L'arte infatti non è più solo un mezzo di svago e intrattenimento fine a se stesso, ma ha il potere di unire una Germania ancora divisa.⁸

In effetti molti studi contemporanei sul nazionalismo si stanno concentrando non solo sulla prospettiva di genere, ma anche sull'educazione e sui bambini, come fa l'antropologa Sharon Stephens: non bisogna più focalizzarsi solo sulle azioni politiche e sulla musica delle esecuzioni pubbliche, ma anche sulla vita familiare e sulla produzione musicale dedicata all'infanzia, poiché la famiglia e la scuola sono fra i maggiori promotori della cultura e dell'identità nazionale.⁹ Schumann e la sua op. 68 si collocano durante i moti del 1848, un periodo tanto turbolento per l'Europa e in particolare per la Germania quanto produttivo per il compositore. In

⁸ L. Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young' and the Coming of Age of Nineteenth-Century Piano Pedagogy*, «College Music Symposium», vol. 41, 2001, pp. 25-26.

⁹ R. Kok, *Of Kindergarten, Cultural Nationalism, and Schumann's 'Album for the Young'*, «The World of Music», vol. 48, n. 1, 2006, p. 113.

una lettera del 10 aprile 1849, Schumann notò che «le tempeste esterne spingevano le persone a rifugiarsi all'interno» dove poté trovare «una forza contraria alle forze che irrompono così violentemente dall'esterno».¹⁰ Ricostruendo l'ideale pedagogico di Schumann si può capire come fosse vicino a Froebel, famoso educatore prussiano con cui Schumann entrò in contatto durante gli anni Quaranta dell'Ottocento. Secondo entrambi, l'istruzione deve iniziare fin dai primi anni di età, come dimostra il fatto che a Dresda Schumann aveva iscritto le figlie più grandi all'asilo, che all'epoca era facoltativo (tralasciando quindi la formazione fra i tre e i sette anni). Oltre all'asilo, Schumann aveva iniziato ad insegnare alle bambine la posizione dei tasti del pianoforte già fra i tre e i quattro anni, riprendendo le teorie del romanzo pedagogico *Emile* ma soprattutto di *Levana*, corrispettivo tedesco del libro di Rousseau, scritto nel 1806 da Jean Paul.¹¹ Il Romanticismo, infatti, associa il mito dell'infanzia alla purezza del mito del buon selvaggio e si ispira ad essa per numerose produzioni culturali e materiali che vanno dal famoso racconto *Lo schiaccianoci* di Hoffmann, la cui protagonista è proprio una bambina, ad una vasta fabbricazione di giocattoli e altri prodotti per ragazzi.

Per quanto riguarda l'*Album für die Jugend*, non sappiamo in quale misura fosse legato ai fermenti politici dell'epoca, che Froebel sicuramente condivideva; è probabile che Schumann avesse un pensiero repubblicano e che, come molti intellettuali dell'epoca, riponesse molte speranze nelle nuove generazioni, tanto che considera *Kinderszenen (Scene infantili)* op. 15 di gran lunga inferiori perché rappresentano la reminescenza che un adulto ha della giovinezza, mentre l'op. 68 è «un'anticipazione o un presentimento», come scrive Schumann stesso in una lettera all'amico compositore Reinecke del 6 ottobre 1848. L'op. 68 è quindi il modo di Schumann di contribuire alla costruzione della sua nazione, come dimostrato dal

¹⁰ J. Daverio, *Robert Schumann: araldo di una "nuova era poetica"*, Roma, Astrolabio, 2015, p. 388.

¹¹ Ivi, p.117.

Liederalbum für die Jugend op. 79, in cui le canzoni per bambini presentano dei testi esplicitamente patriottici.¹²

Schumann, tuttavia, è legato anche ai nuovi interessi figli della cultura illuminista, segnata dalla pubblicazione di *Emile* di Rousseau nel 1762, in cui si proponeva una modernissima concezione dell'infanzia e del metodo di insegnamento necessario a coinvolgere efficacemente i bambini. Rousseau, sulla scia di Locke che già nel 1693 proponeva di limitare le punizioni corporali e di rendere laica l'istruzione, è infatti fra i primi a opporsi al monopolio ecclesiastico dell'educazione,¹³ proponendo un diretto intervento dello Stato e delle famiglie: secondo Rousseau i bambini, indipendentemente dalla classe sociale di provenienza, hanno la capacità di essere virtuosi in ogni cosa grazie ad un'istruzione pensata per stimolare la loro creatività, curiosità e indipendenza, con materiali di difficoltà graduale e adatti alle singole abilità di ogni individuo facendo leva sulle sue capacità di immaginazione e sul gioco. Nonostante il libro di Rousseau sia uno dei più censurati dell'epoca, molti educatori, come Pestalozzi e Froebel, si baseranno sulle sue proposte per gettare le basi del sistema educativo nazionale, in cui l'arte svolge un ruolo fondamentale.¹⁴ Allo stesso tempo, a Rousseau si deve anche la concezione che sia l'educazione ad impartire un'idea di patria e di appartenenza ed è proprio la mancanza di uno stato stabile a causare l'inesistenza dell'istruzione nazionale: l'infanzia è così riconosciuta come un momento autonomo di sviluppo che getta le basi per una cittadinanza attiva.¹⁵

Fra i progenitori della pedagogia musicale concepita in senso schumaniano vi è anche Friedrich Wieck, padre di Clara, moglie di Schumann, e anch'egli insegnante di pianoforte: gli studi di Wieck sulla pedagogia musicale iniziarono in senso teologico, nonostante

¹² Ivi, pp. 113, 119.

¹³ Y. Minina, *Russian Piano Music for Children Written from 1878 to 1917*, tesi di dottorato, Università di Washington, a.a. 2011-2012, relatore C. Sheppard, p. 8.

¹⁴ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 26-27.

¹⁵ Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 114.

la Prussia avesse limitato drasticamente l'educazione ecclesiastica a partire dal 1810, rendendolo uno dei primi ad applicare teorie e metodi illuministi all'insegnamento pianistico. In alcuni articoli Wieck esprime la necessità di rafforzare i punti di forza di ogni studente, partendo da alcuni metodi precedenti come quello di Hebart, fondatore della pedagogia come disciplina accademica, ma evitando il puro virtuosismo. Il metodo di Hebart, che Wieck applica alla musica, alla performance e all'improvvisazione, prevede quattro distinte fasi di apprendimento: nella prima la materia di insegnamento viene scomposta in argomenti semplificati, nella seconda tali argomenti vengono uniti fra loro, nella terza i fatti vengono riassunti in un'unità e infine nella quarta lo studente applica da solo il metodo acquisito. Wieck usa un metodo la cui modernità può essere apprezzata solo oggi, criticando in *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches* del 1853, il maestro che assegnava «due ore al giorno di scale in tutte le tonalità maggiori e minori, all'unisono, terze e seste, e poi ogni giorno tre o quattro ore di studi di Clementi, Cramer e Moscheles», preferendo esercizi mirati per coloro che presentavano difficoltà tecniche, ma focalizzando sempre l'attenzione sulla bellezza del suono e sulla musicalità.¹⁶ Il suo procedimento si distacca totalmente dai volumi pubblicati fra il 1785 e il 1804 da Türk, Hook, Clementi e molti altri, cui seguiranno Beyer, Hanon, Herz, Czerny e Hummel, il cui scopo è incrementare le capacità tecnico-virtuosistiche dell'alunno,¹⁷ puntando sull'esecuzione in velocità e sull'articolazione delle dita in studi che vertono su problematiche tipiche dello strumento a tastiera quali il giro del pollice, le ottave, le scale, gli arpeggi o il ribattuto.

Ad esempio, Czerny, maestro di Beethoven, raccomandava uno studio incentrato sull'allenamento delle dita senza un impegno interpretativo attraverso lunghi esercizi e lezioni giornaliere:

¹⁶ E. Joh, *Bach and Schumann as Keyboard Pedagogues: A Comparative and Critical Overview of the "Notebook of Anna Magdalena," and the "Album for the Young"*, tesi di dottorato, Università di Washington, a.a. 2012-2013, relatore C. Sheppard, pp. 15-17.

¹⁷ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., p. 28-29.

Czerny infatti ha concentrato la sua produzione su studi che affrontano un gran numero di problematiche tecniche per la cui esecuzione raccomandava una continua ripetizione con il tempo da lui prescritto.¹⁸ Nel progetto del compositore l'allievo doveva ottenere delle esecuzioni perfettamente uniformi, soprattutto dal punto di vista meccanico attraverso la ripetizione infinita. L'invenzione del metronomo nel 1815, inoltre, favorì lo studio meccanico e privo di concezione estetica, privilegiando le capacità tecniche, per le quali gli studenti si sottoponevano ad esercizi di allungamento e rafforzamento delle dita lontano dalla tastiera.¹⁹ Nella sua raccolta di aforismi Schumann scrive delle critiche nei confronti di Czerny non solo sui suoi studi esageratamente complicati, ma anche sulla sua revisione del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, le cui indicazioni interpretative sono troppo scolastiche, riducendo così la fuga ad una mera ripetizione del soggetto e negando il carattere intellettuale di un brano così complesso. L'astio di Schumann verso Czerny è così profondo che, nello stesso volume, scrive che se avesse dei nemici «li costringerebbe ad ascoltare solo la sua insipida musica».²⁰

È in questo contesto che Wieck affronta la questione con degli articoli sulla rivista cofondata con Schumann «*Neue Zeitschrift für Musik*», in cui si dice contrario al mero virtuosismo dilagante fra la musica parigina, rispecchiato anche nei metodi superficiali e di scarsa qualità dedicati all'infanzia e agli amatori. È quindi da Wieck che Schumann eredita l'idea che l'abilità del pianista si basi su una solida formazione che inizia già nel periodo dell'infanzia,²¹ in cui è necessaria una guida affidabile in grado di porre dei limiti al giovane e al suo studio istintivo.²² Va però escluso a priori il virtuosismo, che, come scrive lo stesso autore, ha stancato perfino i

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Joh, *Bach and Schumann* cit., p. 7.

²⁰ R. Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi, 2009, pp. 506, 649.

²¹ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 29-30.

²² Schumann, *Gli scritti critici* cit., p. 179.

virtuosisti stessi dato che non può portare giovamento all'arte. Non è infatti la musica ad «esistere per le dita, ma il contrario».²³ Nel 1839 sulla «Neue Zeitschrift für Musik», Schumann aveva redatto una classifica di alcuni compositori (come Bach, Clementi, Cramer, Hummel, Czerny e Moscheles) e dei loro studi finalizzati agli allievi, giustificando l'articolo con il fatto che la rivista, già dalla sua fonazione nel 1834, si era dedicata allo studio pianistico e ai suoi progressi. Secondo Schumann, però, tali studi per pianoforte che hanno raggiunto l'apice della difficoltà tecnica (con scale in ogni direzione, arpeggi, accordi) sono superati da quelli da concerto che prevedono una componente estetica in grado di compiacere il pubblico. È per questo che gli studi composti da Schumann rientrano tutti nella categoria dell'esecuzione, come il suo *Études de concert pour le pianoforte composées d'après des caprices de Paganini*.²⁴

Possiamo ricostruire la genesi dell'*Album für die Jugend* grazie ad un'annotazione nel diario di Clara, anch'ella ottima pianista e compositrice, che scriveva come le lezioni di musica dei figli fossero infruttuose, tanto che Schumann dovette comporre un intero volume dedicato ai bambini, consapevole che l'opera avrebbe avuto anche ottime possibilità di vendita, soprattutto se corredata di illustrazioni e titoli accattivanti,²⁵ come il compositore aveva già osservato dal 1847 quando a Dresda lavorava come insegnante privato di pianoforte per contribuire maggiormente al mantenimento della famiglia.²⁶ L'idea originale (un regalo per la primogenita Marie) venne a Schumann nel 1848, sviluppando poi il progetto con un'ottica più commerciale.²⁷ Fu anche per motivi economici quindi che Schumann ebbe da ridire con uno dei suoi editori, Härtel, che considerava l'*Album* un cattivo investimento; le opere precedenti, infatti, non erano state remunerative dal punto di vista commerciale

²³ Ivi, p. 81.

²⁴ C. MacDonald, *Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal*, «The Journal of Musicology», vol. 19, 2002, University of California Press, p. 559-560.

²⁵ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 31-32.

²⁶ Daverio, *Robert Schumann* cit., p. 406.

²⁷ Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 118.

e l'editore aveva lamentato come i lavori schumanniani non fossero stati all'altezza delle aspettative.²⁸ La pubblicazione dell'op. 68 fu quindi affidata all'editore di Amburgo Julius Schuberth, che modificò alcuni dei titoli come il n. 3, esplicitamente dedicato al piccolo Ludwig Schumann, e accelerò il completamento dell'opera entro dicembre del 1848. In quel periodo il Natale iniziava ad essere una festa associata all'infanzia, tanto che le classi più abbienti (fedeli alla struttura sociale della famiglia nel pieno periodo dell'industrializzazione) iniziarono a seguire la consuetudine di fare un regalo ai bambini; Schumann quindi sperava che la sua raccolta avrebbe avuto successo se fosse stata considerata dal pubblico un dono natalizio, ma Schuberth, pur pubblicandola a dicembre, preferì mantenere un titolo neutro senza riferimenti al Natale per conquistare un mercato più ampio. Per quanto riguarda la veste grafica, inoltre, Schumann sulla sua rivista «*Neue Zeitschrift für Musik*» aveva specificato l'importanza dell'aspetto visivo, nonostante molti dei suoi contemporanei, come Mendelssohn, non se ne interessassero e anzi lasciassero che ad occuparsene fosse l'editore stesso;²⁹ tuttavia, per motivi economici Schumann dovette rinunciare anche all'idea originale di un'illustrazione per ogni brano, limitandosi a delle miniature per i titoli e a dieci piccole vignette (ispirate alle stagioni, al contadino del brano n. 10, al Babbo Natale del 12, al girotondo del n. 22 e alla giovinetta del n. 35) del disegnatore Ludwig Richter, cui offrì in cambio delle lezioni di pianoforte per il figlio.³⁰

2.2 Un nuovo concetto di infanzia

La fase stilistica che Schumann sta attraversando è legata non solo ad un sincero interesse artistico ed estetico, ma anche al desiderio di un discreto successo commerciale in grado di dare maggiore stabilità alla famiglia, così da espandersi nel mercato dedicato all'infanzia

²⁸ Daverio, *Robert Schumann* cit., pp. 137, 477-478.

²⁹ R. Kok, *Negotiating Children's Music: New Evidence for Schumann's "Charming" Late Style*, «*Acta Musicologica*», vol. 80, n. 1, 2008, pp. 104-106.

³⁰ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., p. 33.

non solo con l'*Album für die Jugend* ma anche con le *Ballszenen* (originariamente denominate *Kinderball*) op. 109 e le *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend* op. 118. Secondo John Daverio, biografo del compositore, tale attenzione per la vendibilità della musica condurrebbe ad uno stile più comprensibile inserendo forme tipiche cui il pubblico è abituato, come la polacca o la scozzese delle *Ballszenen*, in cui tuttavia spicca una finalità poetica e onirica (come suggerito dal terzo tempo della sonata per Marie dalle *Drei Clavier-Sonaten*, *Traum Eines Kindes*). La nuova concezione dell'infanzia non si rispecchia solo nella già citata consuetudine del regalo natalizio, che rappresenta un simbolo di benessere offerto dai genitori verso i figli,³¹ ma anche nella diffusione di giocattoli, libri, abiti e accessori destinati ai bambini, il cui status di esseri umani differenti dagli adulti sta iniziando ad affermarsi sia nelle rivoluzionarie teorie psicologiche di Stanley Hall sia nelle strutture sociali (ad esempio quando negli Stati Uniti iniziano ad essere creati i primi carceri minorili). È quindi comprensibile che Schumann volesse seguire gli eventi e dedicarsi alla pedagogia ispirandosi alle problematiche riscontrate dai suoi figli nell'imparare a suonare il pianoforte. Dopo il successo dell'op. 68, nel 1853 Schumann e Schuberth pubblicano le *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend*, caratterizzate anch'esse da una difficoltà graduale. In fase di pubblicazione, le *Drei Clavier-Sonaten* subirono un rallentamento dovuto alla partenza di Schuberth, ma fu Schumann a spronare la casa editrice perché il progetto venisse concluso, testimoniando la sua consapevolezza dell'importanza di tale letteratura dedicata.³²

Una menzione veloce merita anche l'idea d'infanzia proposta dall'op. 15, pubblicata nel 1838: anche questa raccolta è una rinuncia al virtuosismo, nonostante la complessità della costruzione armonica e melodia sia notevole, rendendola adatta ad un interprete con esperienza: ciò che colpisce è l'intenzione di Schumann di rap-

³¹ Daverio, *Robert Schumann* cit., pp. 392-393.

³² Kok, *Negotiating Children's Music* cit., p. 107.

presentare musicalmente l'età infantile (cui è legato sin da quando aveva conosciuto Clara, che, nel momento in cui Schumann entrò in casa Wieck, aveva solo undici anni) tramite alcuni schemi compositivi, come l'ossessiva ripetizione, dato che spesso i bambini tendono a riproporre frasi e gesti, tradotta da Schumann con la riesposizione delle idee tematiche in un eterno ritorno tipico della forma ciclica. L'età giovanile è infatti un equilibrio fra semplicità e ricchezza che va preso molto seriamente, come si nota dal trattamento musicale delle *Kinderszenen*, e del Pierrot del *Carnaval* op. 9, le cui scelte estetiche congiungono musica e poesia, richiedendo al contempo una discreta abilità tecnica. Nonostante l'interprete adulto debba dimostrare la sua serietà sull'argomento, il compositore rimane un ragazzo che si diverte a rappresentare il gioco e il riposo (infatti, il topos del bambino addormentato ha influenzato moltissimi artisti).³³

A differenza dell'op. 15 *Kinderszenen*, che, come già detto, secondo Schumann rappresenta un ricordo gioioso e lontano, l'op. 68 è concepita dalla prospettiva di un bambino, traducendo in musica i giochi, la vita familiare e gli eventi che riempiono la spensierata vita giovanile, in modo da rendere l'apprendimento a portata di ogni ragazzo non solo dal punto di vista tecnico, ma anche dal punto di vista intellettuale. Rimane inoltre fondamentale la componente ludica dell'attività, che già Froebel e il suo maestro Pestalozzi consideravano fondamentale nello sviluppo della curiosità nel bambino; come Froebel usava dei "doni" per spingere gli alunni a conoscere la natura e il mondo circostante in modo divertente, così Schumann utilizzava dei titoli accattivanti che rendono i brani interessanti agli occhi di un bambino,³⁴ nonostante alcuni complessi passaggi necessitino uno studio accurato, pur rimanendo alla portata di ogni studente, che può imparare così sia l'agilità delle dita, sia l'espressività. La pedagogia di Schumann si

³³ G. Starobinski, *Les Kinderszenen Op. 15 De Schumann: Composantes Littéraires et Biographiques d'une Genèse*, «Revue De Musicologie», vol. 88, n. 2, 2002, pp. 361-365, 372.

³⁴ Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 120.

basa quindi sul senso poetico della musica, sulla costruzione melodica e armonica e sulla tecnica.³⁵ Con questa raccolta Schumann non solo vuole aiutare i giovani musicisti alle prime armi, ma creare un nuovo genere pianistico in cui i titoli sono fondamentali per chiarire quale scena è stata trascritta in musica: la loro importanza all'interno dell'*Album* è testimoniata dal fatto che in precedenza Schumann aveva abbandonato l'uso dei titoli programmatici dopo i giudizi negativi di alcuni critici come Rellstab, che li consideravano superflui dato che la musica non può essere descritta, per riprenderli proprio con l'op. 68.³⁶ I titoli, inoltre, potrebbero avere anche un'importante valenza commerciale, dato che Schumann era sicuramente consapevole di cosa volesse il pubblico, conciliando il valore estetico dell'opera con le preferenze e i *topoi* ricorrenti nell'alta società grazie anche alla fondamentale guida nelle richieste del mercato degli editori, il cui ruolo è stato rivalutato solo recentemente grazie al rinvenimento di corrispondenze andate perdute in grado di chiarificare il processo di produzione musicale per bambini.

Nello specifico, è fondamentale l'apporto di Schuberth nel suggerire a Schumann le tematiche più alla moda e le aspettative del pubblico nei confronti della musica per l'infanzia, come si nota per le *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend* op. 118, alla cui composizione originale vennero applicate delle modifiche proprio su suggerimento dell'editore, che collaborò con il compositore non solo per la pubblicazione dell'op. 68 e 118, ma anche dell'op. 85 e 109, anch'esse dedicate all'infanzia. Sulla questione dei titoli è inoltre fondamentale analizzare la corrispondenza fra Schumann e Schuberth per le *Drei Clavier-Sonaten*: i due collaborarono per creare un universo intrinseco alla mente del compositore e per condurre a significati nuovi comprendenti mode, norme sociali e aspettative del pubblico che vertono su giochi e attività infantili.

³⁵ Schumann, *Gli scritti critici* cit., p. 175.

³⁶ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 34-35.

Non bisogna sottovalutare, però, il contributo che lo stesso compositore portò grazie alla sua personale esperienza del mercato tipografico e musicale. Nonostante le critiche negative, Schumann preferiva la sua ispirazione personale piuttosto che quella di persone esterne per seguire il potenziale espressivo della musica stessa, sostenendo che si tratta sempre di una forma classica come la sonata in cui devono prevalere i sentimenti, come scrive nella lettera del 13 agosto 1853.³⁷ Nell'edizione definitiva delle *Drei Clavier-Sonaten*, però, è evidente come i titoli siano frutto dei suggerimenti di Schuberth, dato che Schumann seguì le aspettative di un pubblico adulto su una raccolta per bambini, inserendo appellativi che si collegano al mondo dell'infanzia e alcune simmetriche indicazioni agogiche in italiano come *Allegro* e *Rondoletto* che ricordano le forme classiche.

Anche il titolo dell'op. 109 fu piuttosto travagliato, dato che l'idea originale di Schumann *Kinderball* fu scartata dall'editore perché il carattere dei pezzi era troppo malinconico, mentre a *Maskentaz* e *Ball* venne preferito *Ballszenen* per suggerire il concetto di danza insito in questa raccolta a quattro mani.³⁸ Per quanto riguarda l'op. 109, però, bisogna tenere a mente che Schumann aveva abbandonato ogni riferimento all'infanzia nel momento in cui il primo titolo era stato eliminato, mentre Schuberth, seguendo il successo dell'op. 68, aveva cercato di proporla come opera didattica ma non come raccolta destinata alla danza, dato che in tale ambito spopolavano gli arrangiamenti. È per questo che *Ballszenen* fa un lontano riferimento alla danza solo per via del carattere dei pezzi, preferendo collocarsi nella sfera familiare della *Hausmusik* come era accaduto con l'*Album für die Jugend*, tanto che Schuberth tentò di presentare *Ballszenen* come un continuo dell'op. 68 poiché entrambe le raccolte sono costituite principalmente da pezzi di

³⁷ Kok, *Negotiating Children's Music* cit., pp. 100-104, 107-109.

³⁸ Ivi, pp. 112-113.

carattere, tipici della produzione schumanniana, come anche *Papillons* op. 2 e *Carnaval* op. 9.³⁹

2.3 I consigli di Schumann agli studenti

L'intento pedagogico del compositore si rivolge non solo ai giovani che si avvicinano al mondo della musica, ma anche al pubblico ed è per questo che, assieme all'edizione dell'op. 68, Schumann allegò una serie di aforismi legati ai ragazzi in cui dispensa consigli sugli esempi da seguire (o non seguire), su come affrontare lo studio, sulle problematiche e gli errori più frequenti da risolvere ed evitare. La pubblicazione di tali aforismi avvenne solo alcuni anni dopo, nel 1850, sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*», mentre vennero inclusi nella seconda edizione dell'*Album* del 1849. Ogni brano della raccolta contiene una specifica componente tecnica o espressiva che richiede un certo impegno da parte dello studente,⁴⁰ come Schumann ribadisce nei suoi aforismi focalizzandosi sul fatto che solo la competenza può essere una valida alternativa al virtuosismo: le scale, gli arpeggi e gli esercizi sono sicuramente utili, ma non permettono da soli di raggiungere grandi risultati, dato che si tratta di un'azione meccanica simile a «recitare sempre più velocemente l'alfabeto» che non solo conduce alcuni virtuosi a tenere il tempo in un modo «che ricorda il passo di un uomo ubriaco» ma che anche equivale ad uno spreco di tempo prezioso, meglio impiegato nello sviluppo dell'orecchio (anche attraverso l'ascolto di rumori quotidiani) e nell'apprendimento dell'armonia. È ugualmente importante saper cantare e saper memorizzare il brano che si sta studiando in modo da poterlo rievocare anche lontano dallo strumento. Allo stesso modo il giovane pianista deve suonare con metodo e rigore, come se vi fosse sempre un maestro ad ascoltarlo, senza impegnarsi invano in un pezzo troppo difficile, poiché è meglio suonare per-

³⁹ Ivi, pp. 117-118.

⁴⁰ D. Xu, *Themes of Childhood: A Study of Robert Schumann's Piano Music for Children*, tesi di dottorato, Università di Cincinnati, a.a. 2005-2006, relatore F. Weinstock, pp. 60-61.

fettamente uno più facile. Infatti, non sono subito da cercare imponenti contrappunti, dato che lo studente li incontrerà durante il suo percorso in modo graduale finché riuscirà a sviluppare abbastanza immaginazione da poter «udire la pagina stampata». Fra i consigli utili, Schumann scrive di non sottovalutare l'importanza del riposo, di conoscere e rispettare la musica dei compositori antichi, di non sprecare tempo in brutti pezzi alla moda, di rispettare la volontà originale dell'autore, evitando in particolare le revisioni moderne che modificano abbellimenti e fraseggio. È interessante come Schumann consigli al giovane musicista di dedicarsi al canto, ma senza scadere nella vanità, e di suonare l'organo, una vera e propria «onnipotenza di musica» in grado di far risaltare pregi e difetti di ogni esecutore. La genialità, come sostiene Schumann, si esprime nell'immaginazione musicale e più genericamente artistica, ma anche nell'entusiasmo con cui si impara, nell'inventare nuove melodie, nell'apprezzare solo musica di qualità, nell'interessarsi anche alle scienze e alla letteratura, ma soprattutto nel non cedere all'adulazione del pubblico il cui giudizio non è affidabile.⁴¹

È importante infatti il ruolo che Schumann affida al talento: ogni bambino ha quasi da subito a che fare con la musica ma solo pochi sviluppano un senso musicale e la passione necessari a renderli dei veri musicisti; in questo caso, però, il talento è un pericolo poiché il giovane artista potrebbe usarlo impropriamente e, invece di studiare con metodo, finirebbe per sottovalutare la buona musica invece che essere un bravo interprete. Chi invece non è dotato di talento non deve scoraggiarsi, perché, secondo Schumann, sono davvero fondamentali lo studio e la passione per la musica: niente nell'arte può «essere raggiunto senza l'entusiasmo» e solo con lo «studio e la perseveranza» lo studente potrà migliorare.⁴² Fra gli aforismi vi è anche una prospettiva interessante sulla morale e sul mondo dell'arte: «Le leggi della morale sono quelle dell'arte». Solo

⁴¹ Schumann, *Gli scritti critici* cit., pp. 1019-1026.

⁴² R. Schumann e S. Isserlis, *Robert Schumann's Advice to Young Musicians*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, pp. 7-10.

la buona musica, e, per esteso, la buona arte, può elevare il pubblico verso qualcosa di alto e nobile, mentre la cattiva musica o una pessima interpretazione risulteranno degradanti. L'esecutore, invece di cercare di dimostrare vanitosamente la sua abilità, deve comunicare al pubblico ciò che la musica significa.⁴³

In linea con la corrente romantica, un altro elemento di cui Schumann tiene conto è la natura, già a partire dai titoli che spesso fanno riferimento all'inverno, alla campagna, al mare e così via. La natura è un oggetto simile al "dono" di Froebel, con cui si può giocare e da cui si deve prendere esempio, perché già Rousseau sosteneva che gli allievi non devono avere altre persone a modello, ma le cose del mondo circostante. Allo stesso modo Schumann rispecchia la natura perché rispetta le inclinazioni e i limiti dei giovani pianisti, inserendo pochissime aperture superiori all'ottava e procedendo abbastanza gradualmente nell'aumento della difficoltà tecnica, ritmica ed espressiva. Altrettanto importante è l'ispirazione che proviene dalla cultura popolare come quella del povero orfano (n. 6) o di quello strano personaggio simile a Babbo Natale che, come narrato dai fratelli Grimm, punisce i bambini che si sono comportati male (n. 12).⁴⁴ Il popolo della campagna è celebrato in numerosi pezzi della raccolta come il famoso n. 10, ma anche per la messe, la vendemmia e le canzoni bucoliche. Anche la seconda miniatura musicale dedicata all'inverno, n. 39, è ispirata al canto popolare *Danza del nonno*, ricca di riferimenti alla dura stagione fredda, unendo significato letterario e musicale.

L'importanza delle danze popolari è testimoniata anche da un aforisma: oltre alla musica antica e all'opera, l'allievo dovrà ascoltare «attentamente tutte le canzoni popolari, in quanto miniere delle melodie più belle» e patrimonio di diversità culturale.⁴⁵ Queste tematiche, note fra la popolazione giovanile tedesca, erano utili anche a formare una sorta di identità culturale e nazionale, oltre che un

⁴³ Ivi, p. 12.

⁴⁴ Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 120, 122.

⁴⁵ Schumann, *Gli scritti critici* cit., p. 1023.

senso di appartenenza in quei bambini che condividevano le medesime credenze e radici, come quelle provenienti dal romanzo di Goethe che ha ispirato il brano n. 35, *Mignon*. Per rendere noto il significato di identità tedesca ai giovani, alcuni brani dell'*Album* si incentrano su tematiche totalmente diverse o “straniere”, come *Siciliana*, *Canto di guerra*, *Lo straniero*; era frequente all’epoca che si usassero stereotipi culturali per educare i giovani di buona famiglia, in particolare grazie ai libri di racconti avventurosi molto di moda nell’epoca dell’industrializzazione e del colonialismo. La *Canzone dei marinai italiani*, come si vedrà in seguito, utilizza gesti armonici e melodici per suggerire un’alterità non solo musicale, ma anche culturale, come accade con la quarta diminuita iniziale: è quindi chiaro come l'*Album* abbia un legame non solo con la pedagogia per una formazione solida e rigorosa, ma anche con il nazionalismo in un periodo in fermento. L’intento di Schumann non era sicuramente alimentare le violenze che vide durante le rivolte di Dresda, ma insegnare pedagogicamente, attraverso la musica e il pianoforte, l’identità e l’appartenenza, oltre che il rispetto verso la natura e le proprie origini, in particolare attraverso le credenze popolari.⁴⁶

La nuova concezione dell’infanzia durante l’epoca romantica significava inoltre un ritorno alla natura dell’anima, non solo nell’ambito musicale, ma anche nella pittura come fa nel primo Ottocento Runge, che dipinge paesaggi idealizzati in cui i veri protagonisti sono i bambini. Mentre l’Illuminismo di Rousseau si focalizzava sull’indipendenza dei più piccoli, il Romanticismo di cui Schumann risente inizia a dare vita ad una serie di nuove tematiche vicine all’infanzia con racconti e fiabe che propongono avventure nuove con cui allontanarsi dalla vita quotidiana. Quindi, mentre tornano in auge ballate e racconti popolari riadattati ad un pubblico giovane come *Des Knaben Wunderhorn* (*Il corno magico del bambino*), le favole dei fratelli Grimm ottengono un grande successo.⁴⁷

⁴⁶ Kok, *Of Kindergarten* cit., pp. 122-127.

⁴⁷ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 14-15.

2.4 La dimensione familiare dell'arte di Schumann

La genesi dell'*Album für die Jugend* si lega alla concezione che Schumann aveva della famiglia, essendo molto legato sia alla moglie Clara sia agli otto figli che ebbero insieme. L'amore del compositore per il mondo infantile si riscontra quando, prima di sposarsi, scriveva a Clara chiamandola "bambina" in quanto era la parola più bella che riuscisse a trovare, come si legge in una lettera del maggio 1838; in seguito Schumann e la moglie dedicarono particolare attenzione alla formazione dei figli non solo dal punto di vista musicale, tanto che per il primo compleanno della primogenita Schumann le regalò un libro in cui aveva registrato tutti i progressi compiuti dalla bambina, oltre che annotazioni sul carattere e le inclinazioni, inserendo aneddoti, frasi divertenti e le melodie che il padre e la figlia cantavano insieme. Dopo alcuni anni, Schumann fece un regalo uguale anche agli altri figli, come ricorda Eugenie nelle sue *Memorie* dove riporta *Un piccolo libro di ricordi per i nostri figli*, che Schumann aveva iniziato nel 1846. In questo scritto vengono riportati tutti i progressi e i ricordi della vita familiare del compositore, dimostrando una notevole comprensione psicologica infantile, non solo dell'ambito musicale (su cui ovviamente si focalizzava) ma anche sullo sviluppo del linguaggio e sulle attività ludiche svolte insieme. Nelle memorie scritte da Marie ed Eugenie si legge con quanto amore Schumann si dedicasse ai bambini, come dimostrano le lettere che mandava a Clara e a Brahms dal manicomio informandosi sulla loro salute e sul repertorio che suonavano e confortandosi del fatto che i suoi figli, un giorno, lo avrebbero ricordato proprio per le opere che aveva lasciato loro.⁴⁸ Inoltre, l'op. 68 nasce come regalo per il settimo compleanno di Marie, il 1 settembre 1848, per la quale Schumann compose alcuni brani con cui avvicinarla al mondo della musica in modo divertente nonostante sapesse già cantare, finendo poi per ampliare il progetto.⁴⁹ Molta

⁴⁸ Ivi, pp. 9-13.

⁴⁹ Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 118.

della *Hausmusik* prodotta da Schumann, infatti, è ispirata ad un uso pratico all'interno del suo ambiente domestico: per il compleanno di Marie erano pronti otto pezzi, di cui sei faranno parte dell'*Album* (dal n. 2 al n. 7), cui si aggiungevano alcuni semplici arrangiamenti da Bach, Händel, Mozart, Beethoven e Schubert; alcuni giorni dopo, però, Schumann iniziò a scrivere altre melodie destinate ad un uso pratico da parte di tutti i suoi figli durante il loro percorso di crescita. I quarantatré pezzi dell'*Album* furono completati molto velocemente verso la fine di settembre di quell'anno, come riportano anche *Un piccolo libro di ricordi per i nostri figli* e il diario di Clara: nel settembre del 1848 la pianista notava come i brani che i bambini studiavano a lezione fossero così antiestetici che il marito aveva deciso di creare un suo album contenente dei pezzi che lei stessa definisce «affascinanti». L'idea di una produzione pianistica interamente dedicata ai bambini potrebbe risalire al 1841, quando per Natale Schumann aveva regalato a Clara e alla neonata Marie una ninna nanna, ma il progetto, iniziato nel 1846, rimase incompiuto fino al 1848, quando in poco più di tre settimane l'*Album* venne completato.⁵⁰

Come già accennato, oltre ad una nuova produzione artistica dedicata ai bambini o ispirata a loro, si sviluppano nuovi studi psicopedagogici per migliorare la loro formazione: prima ancora di Stanley Hall (fra i primi a considerare l'infanzia e l'adolescenza età separate da quella adulta, attivo fra la seconda metà del XIX e il XX secolo negli Stati Uniti), il romanzo formativo *Emile* di Rousseau aveva ispirato Pestalozzi e Froebel, le cui idee furono seguite prevalentemente in Germania. La loro pedagogia prevedeva uno sviluppo naturale e graduale del bambino, nella cui formazione la musica ha un ruolo fondamentale poiché può «esprimere sentimenti e idee», come scrive Froebel in *Pedagogia del Kindergarten* (nome dell'asilo da lui stesso fondato nel 1837 a Blankenburg in Prus-

⁵⁰ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 56-58.

sia).⁵¹ Condividendo tali teorie, Schumann, oltre ad aver iscritto le figlie Marie, Elise e Julie alla scuola materna di Dresda, si concentrò anche sulla loro formazione casalinga, rivelando un interessante lato infantile che si può ancora udire nell'op. 68 e nelle altre produzioni per bambini.⁵² Mentre l'op. 15 è destinata ad un interprete adulto, dopo il successo dell'*Album für die Jugend* Schumann compose altri brani per bambini, caratterizzandoli con difficoltà e generi differenti: oltre alle *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend*, vi sono una serie di duetti per pianoforte a quattro mani come l'op. 85, l'op. 109 e l'op. 130 e alcune produzioni per voce e pianoforte, che ritraggono il concetto di infanzia, associato alla purezza della natura, nel genere della *Hausmusik*. Subito dopo l'op. 68, Schumann pubblicò anche l'op. 79, una raccolta di *Lieder* per ragazzi composta da ventinove brani ordinati per difficoltà crescente.

Importanti sono anche i versi, scelti accuratamente fra quelli di poeti come Goethe, Schiller, Ruckert e Hoffmann von Fallersleben. L'ultimo brano della raccolta è *Mignon* che, come il n. 35 dell'*Album für die Jugend*, si ispira a Goethe: questo personaggio che, come dice il titolo originariamente pensato dal compositore, «cammina sul filo del rasoio», esprime il concetto che Schumann ha dell'infanzia; la bambina protagonista, infatti, dopo essere stata rapita ed essere entrata in una compagnia circense, intrattiene il pubblico con la sua precaria danza espressa dalla melodia sia del pezzo per pianoforte solista sia del *Lied*, restituendo un'immagine ondeggiante ma molto poetica, corrispondente a quella che Schumann ha dell'infanzia stessa. Negli anni successivi seguiranno altre raccolte di *Lieder* con temi infantili e difficoltà limitata, come l'op. 104 e l'op. 112, e di ensemble strumentali come l'op. 113 per viola e pianoforte e l'op. 132 per clarinetto, viola e pianoforte.⁵³

⁵¹ R. Downs, *Heinrich Pestalozzi, father of modern pedagogy*, Boston, Twayne Publishers, 1975, pp. 35, 79.

⁵² Xu, *Themes of Childhood* cit., p. 19.

⁵³ Ivi, pp. 21-23, 28-29, 31-32.

2.5 *Hausmusik* dell'op. 68

Il termine *Hausmusik* compare per la prima volta sulla «Neue Zeitschrift für Musik» grazie all'organista Becker a partire dal 1837 e indica un genere destinato all'esecuzione da parte di dilettanti, studenti e amatori in un contesto domestico e non concertistico, dato che spesso si tratta di brani con poche pretese artistiche.⁵⁴ L'op. 68, che mantiene una fondamentale componente estetica per essere apprezzata dai giovani interpreti, si inserisce in un periodo fertile durante il quale Schumann si dedica nuovamente al pianoforte solista (dopo che fra il 1840 e il 1847 si era dedicato solo a musica per orchestra e da camera), riadattandolo ad una dimensione sociale e in particolare domestica: la famiglia che Schumann e sua moglie avevano creato, infatti, era incentrata sulla musica, nella quale tutti i figli erano coinvolti grazie a giochi e attività di cui il compositore era promotore in prima persona. Inoltre, non bisogna sottovalutare le motivazioni economiche che spinsero Schumann a scrivere un vasto repertorio di *Hausmusik*, particolarmente in voga all'epoca, in modo da conciliare la dimensione estetica (che gli valse un notevole successo a partire dal 1849) alla pedagogia (sia pianistica sia della musica d'insieme) e alla dimensione sociale e familiare all'interno della sua produzione.⁵⁵

La denominazione della *Hausmusik*, però, non deve solo rimandare all'esecuzione in un contesto familiare, ma anche nel salotto aristocratico, tanto che alcuni pezzi dell'op. 68 furono eseguiti alla corte di Hannover, dove riscosse un discreto successo grazie alla fusione di semplicità e sensibilità poetica e lirica.⁵⁶ La concezione schumanniana di *Hausmusik* risponde all'idea pedagogica di cui parlava Rousseau in *Emile*, in quanto la destinazione domestica della musica la rende parte della formazione che, se in ottica illuminista comprende anche il senso civile e nazionale, si può collegare ad una prospettiva romantica grazie alle tematiche tratte dalla produ-

⁵⁴ «Hausmusik», in *Enciclopedia Garzanti di musica*, Milano, Garzanti, 2007⁴, p. 379.

⁵⁵ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 41-43.

⁵⁶ Daverio, *Robert Schumann* cit., p. 14.

zione letteraria di fiabe o ballate. Partendo dalla *Hausmusik*, soprattutto quella per pianoforte, di moda negli anni quaranta dell'Ottocento fra le famiglie borghesi, Schumann ha gettato le basi per un nuovo genere, pensato e destinato ai più piccoli, influenzando Debussy, Ravel, Bartók e Stravinskij, i quali hanno compreso e rispettato le difficoltà di un bambino: pochi infatti diventeranno grandi interpreti, ma la musica fa parte della formazione della maggior parte di loro. Insegnare loro sterili esercizi di tecnica, però, è estremamente controproducente poiché non contengono una base emotiva che stimola la condivisione e la comunicazione.⁵⁷ Con la svolta verso la *Hausmusik* fra il 1848 e il 1849, Schumann non vuole più allontanarsi dal mondo circostante, ma dare un contributo significativo tanto utile quanto esteticamente appagante grazie alla raccolta op. 68, definita da Daverio «un grande progetto pedagogico senza eguali dai tempi di Bach».⁵⁸

2.6 Le caratteristiche dell'*Album für die Jugend*

Schumann struttura la raccolta in due sezioni, ordinate principalmente secondo un criterio di difficoltà crescente. Nonostante la difficoltà ridotta dei pezzi, soprattutto i primi, Schumann non rinuncia all'espressività e alla poeticità che contraddistinguono il suo intero *corpus*, inserendo anche alcune immagini in modo da rendere ancora più efficace il suo metodo in cui pedagogia ed estetica si uniscono. Tutti i quarantatré pezzi presentano una durata inferiore ai tre minuti (eccetto il n. 32 e il n. 35), un numero abbastanza ridotto di alterazioni in chiave e tempi relativamente semplici (quasi sempre due quarti, tre quarti, quattro quarti e al massimo sei ottavi), mantenendo però una discreta varietà ritmica che coinvolge sia l'esecutore, impegnandolo in uno studio rigoroso, sia l'ascoltatore. Lo sviluppo tematico, fondamentale in tutta la produzione di Schu-

⁵⁷ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 11, 15-16.

⁵⁸ Daverio, *Robert Schumann* cit., p. 406.

mann, allinea la raccolta alla tendenza del XIX secolo a privilegiare la melodia e la sua evoluzione; nella musica del compositore, però, i temi devono essere considerati dei gesti il cui significato è più profondo delle mere note che li compongono.⁵⁹

I pezzi rispondono a generi differenti, mantenendo per la loro durata uno stile coerente: se la *Siciliana* e *La canzone dei marinai italiani* hanno un ritmo che richiama spiccatamente la tarantella, *La canzonetta del mietitore* n. 18 può essere considerata una musette. Al genere del corale non rispondono solo i brani nn. 4 e 42, ma anche il 41, *Canzone nordica*, per via del loro stile omofonico a quattro voci che costituisce un'ottima "palestra" di preparazione alle importanti composizioni di Bach. La struttura del canone è molto frequente, già a partire da *Primo dolore*, la cui melodia discendente attraversa le voci, ma anche in *Canzoncina in forma di canone*, ne *Lo straniero* e in *Tema*. I brani della raccolta, tuttavia, hanno anche degli elementi comuni, come la forma ternaria, molto diffusa in epoca romantica, che può presentare la ripetizione della sezione A senza variazioni (come nei brani nn. 3, 12, 24, 25, 41) oppure con interessanti trasformazioni (è il caso del n. 4). Altre volte la forma è binaria, come nei nn. 1, 10, 32 e 43, o binaria con una coda (nn. 17 e 36), mentre alcuni pezzi, come i nn. 6, il 22, e il 30, presentano una struttura a più sezioni simile al rondò. Sono invece a schema libero i pezzi nn. 15 e 23 e 31, quest'ultimo formato da una sola grande sezione priva di cadenze e ripetizioni. Inoltre, dopo che Schumann ebbe eliminato ogni brano non inedito e ogni arrangiamento dall'*Album*, mantenne l'intenzione di avvicinare il pubblico alla grande musica del passato e agli autori classici, componendo così alcuni brani in stile bachiano e altri che richiamano lo stile dell'amico Mendelssohn.⁶⁰

Per la seguente analisi sono state consultate due edizioni: in primis la seconda ristampa del 1849 dello stesso Schuberth, facendo

⁵⁹ B. A. Hisler, *Genre And Gesture: Robert Schumann's Piano Music For And About Children*, tesi di laurea, Università di Austin, a.a. 2005-2006, relatore B. Almén, p. 60.

⁶⁰ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 61-62, 65-66.

poi riferimento alla versione italiana della casa editrice Ricordi con la revisione di Renzo Lorenzoni. I titoli elencati di seguito propongono un confronto fra l'originale in tedesco previsto da Schumann e la traduzione italiana offerta da Lorenzoni.

	Prima sezione
N. 1 <i>Melodie</i>	N. 1 Melodia
N. 2 <i>Soldatenmarsch</i>	N. 2 Marcia dei soldati
N. 3 <i>Trällerliedchen</i>	N. 3 Canzoncina
N. 4 <i>Choral</i>	N. 4 Corale
N. 5 <i>Stückchen</i>	N. 5 Piccolo pezzo
N. 6 <i>Armes Waile</i>	N. 6 Povera orfanella
N. 7 <i>Jägerliedchen</i>	N. 7 Canzone del cacciatore
N. 8 <i>Wilder Reiter.</i>	N. 8 Cavaliere selvaggio
N. 9 <i>Volksliedchen</i>	N. 9 Canzonetta popolare
N. 10 <i>Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend</i>	N. 10 Contadino allegro che torna dal lavoro
N. 11 <i>Sicilianisch</i>	N. 11 Siciliana
N. 12 <i>Knecht Ruprecht</i>	N. 12 La Befana
N. 13 <i>Mai, lieber Mai, - bald bist Du wieder da!</i>	N. 13 Maggio, bel maggio imminente!
N. 14 <i>Kleine Studie</i>	N. 14 Piccolo studio
N. 15 <i>Frühlingsgesang</i>	N. 15 Canto di primavera
N. 16 <i>Erster Verlust</i>	N. 16 Primo dolore
N. 17 <i>Kleiner Morgenwanderer</i>	N. 17 Piccolo viandante mattutino
N. 18 <i>Schnitterliedchen</i>	N. 18 Canzone del mietitore
	Seconda sezione
N. 19 <i>Kleine Romanze</i>	N. 19 Piccola romanza
N. 20 <i>Ländliches Lied</i>	N. 20 Canzone campestre
N. 21 **	N. 21 ***
N. 22 <i>Rundgesang</i>	N. 22 Girotondo

N. 23 <i>Reiterstück</i>	N. 23 Il cavaliere
N. 24 <i>Ernteliedchen</i>	N. 24 Canzoncina della messe
N. 25 <i>Nachklänge aus dem Theate</i>	N. 25 Echi dal teatro
N. 26 **	N. 26 ***
N. 27 <i>Canonisches Liedchen</i>	N. 27 Canzoncina in forma di canone
N. 28 <i>Erinnerung (4 November 1847)</i>	N. 28 Rimembranza (4 novembre 1847)
N. 29 <i>Fremder Mann</i>	N. 29 Lo straniero
N. 30 **	N. 30 ***
N. 31 <i>Kriegslied</i>	N. 31 Canto di guerra
N. 32 <i>Sheherazade</i>	N. 32 Sheherazade
N. 33 <i>Weinlesezeit, Fröhliche Zeit!</i>	N. 33 Vendemmia, tempo felice!
N. 34 <i>Thema</i>	N. 34 Tema
N. 35 <i>Mignon</i>	N. 35 Mignon
N. 36 <i>Lied italienischer Marinari</i>	N. 36 Canzone dei marinai italiani
N. 37 <i>Matrosenlied</i>	N. 37 Canzone dei marinai
N. 38 <i>Winterzeit I</i>	N. 38 Inverno I
N. 39 <i>Winterzeit II</i>	N. 39 Inverno II
N. 40 <i>Kleine Fuge</i>	N. 40 Fughetta
N. 41 <i>Nordisches Lied</i>	N. 41 Canzone nordica
N. 42 <i>Figurirter Choral</i>	N. 42 Corale figurato
N. 43 <i>Sylvesterlied</i>	N. 43 Canzone di S. Silvestro

Nella prima sezione, dedicata ai bambini più piccoli, le modulazioni sono basilari, limitate alla tonalità vicina oppure alla relativa maggiore o minore. Oltre alla struttura armonica non molto complessa, Schumann propone alcuni elementi tecnici importanti per

uno strumento a tastiera, in modo da introdurre i principianti ai fondamenti del pianoforte. Ad esempio, *Melodia*, *Canzoncina* e *Piccolo pezzo* (i pezzi nn. 1, 3, dedicato alla figlia Marie, e 5 dedicato al neonato Ludwig)⁶¹ presentano tutti la mano sinistra in chiave di violino con una struttura che richiama il basso albertino, elemento tipico del pianoforte classico, mentre la destra intona un tema cantabile e dolce su cui si applica uno sviluppo naturale della dinamica: là dove la melodia ha un andamento ascendente la dinamica sarà crescente, per diminuire in corrispondenza delle cadenze o delle strutture discendenti. La netta divisione fra destra e sinistra del primo brano, *Melodia* (es. 1), si ritrova anche in *Piccolo pezzo*, dove però il tema si sposta anche al basso, inserendo gradualmente alcuni elementi di complessità ma senza mai creare confusione fra le due mani, sottolineando l'intento puramente didattico.



Es. 1: *Melodia* n. 1 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

La polifonia è anch'essa limitata ad alcune sezioni specifiche, come ad esempio in *Canzoncina*, laddove la sezione centrale B, all'interno di un contesto A-B-A, ripropone la melodia iniziale trasportata in sol maggiore in una polifonia a tre voci dove quella centrale funge da semplice ma efficace accompagnamento che ricorda il basso albertino della mano sinistra della parte A.

Del tutto differente è il carattere militaresco del secondo brano dell'*Album*, la *Marcia dei soldati* (che verrà ripresa da Čajkovskij nella sua op. 39, come anche i titoli che richiamano il contadino e

⁶¹ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., p. 33.

l'inverno). L'espressività è più marcata, soprattutto in alcune battute della sezione centrale e nel finale, mentre lo staccato suggerisce un tempo di marcia cadenzato e giocoso (es. 2).



Es. 2: *Marcia dei soldati* n. 2 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

È con questo brano che Schumann introduce per la prima volta nell'op. 68 la sonorità forte e decisa, pur rimanendo il tono giocoso e infantile. Al contrario, il *Corale*, n. 4, introduce una nuova forma e una nuova espressività cantabile (es. 3). La forma del corale ricollega l'intento didattico di Schumann alla liturgia luterana, dove a cantare è tutta l'assemblea, fornendo così al giovane esecutore un'educazione tecnica e musicale che si ricollega anche alle importanti composizioni di Bach. Partendo da sol maggiore, i lenti accordi cadenzati raggiungono la tonalità della dominante, ossia re maggiore, mantenendo una sonorità sempre dolce e soffusa e concludendo ogni frase con una cadenza e un lungo accordo coronato.



Es. 3: *Corale* n. 4 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

Il tema in sol maggiore di questo *Corale* ritornerà nel *Corale figurato* n. 42, in cui però vengono aggiunte molte fioriture e arabeschi che completano la polifonia a quattro voci, che nel n. 4 sono ridotte ad una serie di accordi il cui scopo è sviluppare l'espressività attraverso il legato e la dinamica. A partire da questo brano, Schumann inizia a introdurre nuovi movimenti delle mani, rendendole sempre più indipendenti.

Anche *La povera orfanella*, n. 6, lento e sospirato,⁶² vuole sviluppare la capacità espressiva degli accordi, grazie alle brevi frasi in la minore che vengono complicate gradualmente grazie all'aggiunta di note interne che a volte danno vita ad alcune sonorità dissonanti, per cui si rivela necessaria una certa fluidità nonostante la sinistra abbia dei movimenti abbastanza complessi. Il concetto dell'orfano, enunciato nel titolo, riprende un'idea ben radicata nella cultura tedesca e nella sua visione dell'infanzia, soprattutto pensando al rancore che i figli a volte dimostravano nei confronti dei genitori, espresso tramite la dissonanza.⁶³ Lo stesso principio viene applicato a *Primo dolore*, per cui Schumann ha tratto ispirazione dalla morte del canarino dei figli,⁶⁴ il cui struggente tema principale in mi minore viene sviluppato a partire da una semplice monodia divisa fra mano destra e sinistra, cui segue uno sviluppo della frase in levare

⁶² Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 123.

⁶³ Ivi, pp. 120, 122.

⁶⁴ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 33-34.

fino alla cadenza (es. 4). Verso la conclusione, il tema principale si arricchisce gradualmente di voci secondarie che imitano il tema a canone, culminando in un'ultima disperata cadenza di accordi accentati.



Es. 4: *Primo dolore* n. 16 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-9).

Ben diversi sono la *Canzone del cacciatore* e il *Cavaliere selvaggio*, la cui dirompente espressività è creata con degli agili arpeggi staccati. In entrambi i brani, l'idea tematica principale ritorna più volte, affidata alla mano sinistra o rielaborata in modo da amalgamarsi con altri frammenti tematici (proprio come accade nel *Contadino allegro*, n. 10, il cui gioioso tema cantabile della sinistra è divenuto molto celebre). La *Canzone del cacciatore* immagina una battuta di caccia con i corni delle misure iniziali (riprendendo un famoso cliché musicale), i cavalli che corrono rappresentati dagli arpeggi staccati, la preda spaventata che si nasconde alle misure nn. 13 e 17, così da sviluppare un certo gusto anche per il timbro; il *Cavaliere selvaggio* è invece ispirato ad un momento di svago in cui i figli di Schumann giocavano incautamente con un cavallo da passeggio.

Contadino allegro che torna dal lavoro inizia con il protagonista che canta da solo mentre torna a casa (es. 5), affiancato dalla voce bianca del figlioletto a partire dalla misura n. 6.⁶⁵

⁶⁵ Ibid.



Es. 5: *Contadino allegro che torna dal lavoro* n. 10 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).

Come sarà anche nella *Canzonetta del mietitore*, *Contadino allegro* ha un forte legame con la natura rappresentata dalle quarte, modelli giambici, ritmi veloci, omofonia; il bambino che suona il pianoforte interpreta movimenti naturali con gesti che devono trasmettere messaggi altrettanto chiari per instillare nell'ascoltatore fiducia nell'innocenza infantile, comunicando il linguaggio della natura attraverso il pianoforte, come sottolinea Daverio, che mette in relazione questo messaggio con la pedagogia di Pestalozzi e Froebel.⁶⁶

La struttura tripartita del *Cavaliere selvaggio* può essere riscontrata anche nella *Canzone popolare* (n. 9), *Siciliana* (n. 11) e *La Befana* (n. 12). Nel primo, il tema della sezione A in re minore ha un'evidente carattere folklorico lento e meditativo, sostenuto dagli accordi arpeggiati della mano sinistra che nella sezione A' sono affidati alla mano destra, mentre la sinistra canta il lamentoso tema iniziale. La sezione B in re maggiore ha un carattere brioso, sia per via della tonalità maggiore, sia per i ritmi molto stretti grazie all'uso delle biscrome, che qui vengono introdotte per la prima volta all'interno della raccolta, ponendo l'attenzione dell'allievo anche su ritmi più complessi.

Siciliana ha un'importante componente ritmica, soprattutto nell'elemento del ribattuto e dell'attacco in levare. Il la minore evoca un'atmosfera popolare, come anche la trasposizione del tema in

⁶⁶ Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 122.

si minore al secondo rigo. La sezione B, invece di ritmi puntati e in levare, punta piuttosto a sviluppare le capacità di articolazione dell'allievo, grazie alle quartine di semicrome che coinvolgono anche l'anulare e il mignolo, dita deboli che devono essere da subito abituate alla posizione corretta sulla tastiera. La costruzione armonica della *Siciliana* è particolare e risalta spiccatamente dato l'accordo diminuito che si trova al primo battere e che si ripete numerose volte (es. 6); questo allontanamento brusco dal diatonismo cui l'orecchio era stato abituato con il *Contadino allegro* crea un effetto atipico, come anche la figurazione in semicrome, contrastando con il contadino tipicamente tedesco.⁶⁷



Es. 6: *Siciliana* n. 11 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-8).

La *Siciliana* si conclude, infine, con una ripetizione integrale della sezione A, proprio come accade ne *La Befana*; in questo brano il titolo originale *Knecht Ruprecht* significa letteralmente qualcosa di simile a “Babbo Natale” che punisce i bambini che hanno fatto i monelli, ma in italiano l'edizione Ricordi curata da Lorenzoni preferisce riferirsi alla “Befana”, in modo da collegarsi alla credenza italiana della vecchietta che porta il carbone e rimanere fedeli al significato delle due sezioni del brano: la prima sezione A (che inizia in la minore, per passare poi a re minore, mi minore e di nuovo la minore) rappresenta l'arrivo furibondo della Befana che sale le scale e batte sui gradini con il suo bastone, con accordi, quartine di semicrome e una poderosa accentazione (es. 7); la sezione B in fa

⁶⁷ Ivi, p. 125.

maggiore, invece, racconta di come il bambino tremante si nasconde spaventato e preghi la vecchia di risparmiarlo,⁶⁸ grazie alle veloci quartine che devono essere articolate alla perfezione, soprattutto laddove l'anulare si trova sul tasto nero del si bemolle.



Es. 7: *La Befana* n. 12 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

La conclusione della sezione presenta delle piccole frasi polifoniche pur mantenendo le quartine alla voce interna e propone un inquietante e profondo tema melodico in fa minore che riappare poi alla voce superiore. Il brano si conclude con la ripetizione integrale della sezione A.

I brani nn. 13 e 15 (*Maggio, bel maggio imminente!* e *Canto di primavera*) richiamano la meraviglia della primavera in arrivo, sia nel tiolo sia nel carattere del tema: entrambi i pezzi, in mi maggiore, usano per la prima volta all'interno dell'*Album* una tonalità più complessa con quattro diesis in chiave e numerose alterazioni transitorie fra cui anche il mi e il si diesis e il doppio diesis, introducendo nuovi elementi di teoria musicale. I temi prevedono una linea complessa con aperture e intervalli abbastanza ampi: la linea melodica si configura come di notevole difficoltà proprio perché richiede un legato espressivo nonostante accordi, voci interne, abbellimenti e altri accorgimenti musicali interessanti. Ad esempio, nel brano n. 13, *Maggio, bel maggio imminente!*, le quartine di semicrome sono

⁶⁸ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 33-34.

spesso legate a due a due sia alla voce superiore, sia a quella interna sia alla linea inferiore, mentre nel n. 15 (*Canto di primavera*) i bicordi e le triadi sono spesso configurati con il ritmo puntato (♩̣).

Simili nel carattere brioso e leggero sono i brani nn. 17 e 18, il *Piccolo viandante mattutino* e la *Canzone del mietitore*, grazie agli accordi legati, ai ritmi puntati e, come ulteriore novità, ai gruppi irregolari, presenti nel n. 17 come terzine di semicrome, mentre il brano n. 18 è costruito interamente con terzine (il tutto in §) che lo rendono dinamico e ritmato. A fornire l'ispirazione per il viandante del n. 17 fu la figlia Marie il suo primo giorno di scuola: l'inizio ha passi vivaci ed entusiasti, per poi essere sfumato dolcemente man mano che la bimba si allontana da casa (es. 8). All'inizio la protagonista è titubante e non vorrebbe uscire, ma con un dolce canto alle bb. 14-16 si rincuora, fino ad allontanarsi tanto da sentire solo un'eco delle campane.⁶⁹



Es. 8: *Piccolo viandante mattutino* n. 17 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).

Diversa è la struttura del *Piccolo studio*, n. 14, la cui linea melodica è divisa fra destra e sinistra con uniformi terzine che hanno lo scopo di equiparare il tocco, garantire espressività e sviluppare l'articolazione delle dita (es. 9). Alcuni tratti di questo studio posso prevedere anche il pedale, come accade anche in altri brani prece-

⁶⁹ Ibid.

denti, pur non essendoci nell'edizione di Schuberth indicazioni specifiche per questo elemento fondamentale del pianoforte. È evidente un'altra citazione di uno dei grandi maestri del pianoforte, dato che la struttura del *Piccolo studio* richiama apertamente il primo *Preludio* del *Clavicembalo ben temperato*, poiché entrambi presentano l'indicazione «Leise und sehr egal zu spielen» (ossia «Suonare piano e in modo uniforme»).



Es. 9: *Piccolo studio* n. 14 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).

La seconda sezione dell'*Album*, dedicata agli allievi più grandi ed esperti, inizia con la *Piccola romanza*, n. 19, cui somigliano per caratteristiche e struttura non solo i nn. 20 (*Canzone campestre*), 22 (*Giro tondo*) e 27 (*Canzone in forma di canone*), ma anche il 21 e 26, i cui titoli sono sostituiti da tre stelle stilizzate. Fra i tratti comuni vi sono un carattere spensierato e gioioso, espresso attraverso una polifonia interessante a tre e, in molti tratti, anche a quattro voci. Le aperture della mano non superano l'ottava e qualora l'accordo preveda quattro note esso è arpeggiato (come accade alla bb. 4 e 12 di *Giro tondo* e alle bb. 9 e 11 di *Canzoncina in forma di canone*). La *Piccola romanza* inizia con un malinconico tema in la minore presente sia alla mano destra sia alla mano sinistra, accompagnato sul tempo debole da bicordi ribattuti con leggerezza dalle voci inferiori (es. 10).



Es. 10: *Piccola romanza* n. 19 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

A partire dalla nona battuta, iniziano quattro misure accordali in la maggiore dal carattere energico, cui segue una cadenza in minore simile al tema iniziale con la polifonia a quattro voci (due cantano il tema mentre le altre lo sostengono con i ribattuti); lo sviluppo dei due elementi tematici alterna queste due melodie nella stessa maniera polifonica, unendo l'elemento malinconico ed energico e variando il profilo melodico iniziale, nonostante la conclusione della *Piccola romanza* riporti alla minore iniziale.

La *Canzone campestre* inizia come se fosse intonata da un coro femminile, al quale si aggiungono le voci maschili alla b. 9 (es. 11); nella sua semplice struttura tripartita il brano presenta alcune notevoli difficoltà tecniche, come quella degli accordi che, oltre alla necessità del legato in alcuni punti specifici, richiedono una chiara preminenza della nota superiore in modo da evidenziare il tema, proposto anche dalle note superiori degli accordi della mano sinistra quando entra come fosse un coro maschile.



Es. 11: *Canzone campestre* n. 20 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-17).

La sezione B, iniziata con la voce solista femminile, ha un carattere decisamente più meditativo, grazie alla dolce melodia della mano destra che usa la stessa figurazione ritmica del tema della sezione A ma, per via dell'accompagnamento tipicamente binario della sinistra e della struttura monodica della destra, l'atmosfera diventa quasi una danza moderata in do diesis minore (relativa di mi maggiore, tonalità costruita sulla dominante di la maggiore). Dopo la cadenza, ricomincia il tema accordale della sezione A, sostenuto la prima volta da un semplice accompagnamento ribattuto, mentre nella conclusione riappare un disegno simile a quello delle bb. 9-17.

Il brano n. 21, rimasto senza titolo, presenta come indicazione agogica *Lento e con espressione*, in modo da trattare con dolcezza il tema della mano destra, in do maggiore, accompagnato dai ribattuti della voce interna e della sinistra. A differenza dei brani nn. 26 e 30, gli altri due senza titolo che richiamano lo stile compositivo di Mendelssohn, il n. 21 cita l'inizio del trio n. 13 nell'atto II del *Fidelio* di Beethoven, riprendendone la melodia iniziale trasportata in alto di una terza minore e con i ritmi raddoppiati (es. 12).⁷⁰

★ ★
★

Langsam und mit Ausdruck zu spielen. ♩ = 8♩.

Es. 12: *** n. 21 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).

⁷⁰ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 68-69.

Solo a partire dalla misura n. 12, circa metà del brano, la polifonia passa da tre a quattro voci, richiedendo all'alunno un ulteriore sforzo nel rendere non solo la complessa costruzione del brano, soprattutto nelle note basse e lunghe, ma anche il tema, divenuto ora più intenso e struggente verso il rallentando finale nella cui cadenza è inserito perfino un abbellimento di cinque note. L'evidente legame di Schumann con Beethoven testimonia l'ammirazione e il debito che l'intera produzione musicale romantica ha avuto nei confronti del maestro, iniziatore di una nuova estetica appresa anche da Schumann stesso e riscontrabile già nell'op. 68, nonostante si tratti di una raccolta di brani semplificati; un bambino, infatti, non può essere in grado di cogliere le diverse citazioni inserite nell'*Album*, per la cui comprensione sono necessarie un'ampia cultura musicale e una discreta conoscenza delle opere del passato, ma può tuttavia recepire uno stile incentrato sull'interiorità e sulla sonorità. L'uso delle citazioni è un elemento saliente della produzione di Schumann, creando un livello di complessità nascosto che rende questo *Album* non solo adatto anche ad un pubblico adulto in grado di comprenderne tutte le sfaccettature, ma anche un valido strumento didattico.

Diverso è il carattere di *Girotondo* che, nonostante sia prescritta un'agogica moderata, prevede un legato perfetto alla cui realizzazione, eventualmente, può contribuire anche uno sporadico uso del pedale. L'inizio in la maggiore introduce subito il tema collocato alla voce superiore di una polifonia a quattro parti che, soprattutto alla mano destra a partire dalla b. 17, richiede all'esecutore di legare perfettamente dei bicordi di sesta, importante e complesso elemento tecnico del pianoforte. È interessante anche come la linea melodica abbia un andamento "rotondeggiante" grazie alla continua direzione prima ascendente e poi discendente.

Anche il brano n. 26 ha una melodia dolce e una costruzione estremamente polifonica, con un tema in fa maggiore caratterizzato dall'incipit cromatico esposto in modo monodico prima dalla mano

destra e poi dalla sinistra. Lo sviluppo del tema lo porta a collocarsi a turno su tutte le quattro voci, mentre le altre lo sostengono con leggeri ribattuti come accadeva anche nel brano n. 21. Entrambi i due pezzi, infatti, hanno lo scopo di sviluppare il legato (con intervalli dell'ampiezza massima dell'ottava), l'espressività e la gestione della polifonia, ma, mentre nel brano n. 21 la melodia si trovava solo alla voce superiore, nel n. 26 il tema viene riproposto su diverse altezze e con diverse modulazioni come quella in sol minore alla battuta n. 18.

Un procedimento simile si trova anche in *Canzoncina in forma di canone* n. 27 che, come anticipa il titolo, prevede un'importante riproposizione tematica: seguendo il procedimento del regolare canone all'ottava, la sezione A in la minore presenta inizialmente una linea melodica che riappare alla voce centrale, mentre la voce inferiore accompagna con una sorta di "controsoggetto" di riempimento (es. 13).



Es. 13: *Canzoncina in forma di canone* n. 27 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-7).

La sezione B, in la maggiore, diversifica la costruzione proponendo lo sviluppo tematico alla voce centrale, mentre quella superiore la imita, sempre con il sostegno della voce più bassa che esegue per alcune battute un pedale di tonica per poi svilupparsi e ricondurre verso l'ultima sezione di nuovo in la minore. Nonostante l'incipit di A' sia identico a quello di A, lo sviluppo tematico porta ad esiti nuovi grazie all'aggiunta di una quarta voce e, dopo un cre-

scendo carico di sonorità, il brano si conclude con lunga cadenza sommessa.

Lo spirito bucolico e gioviale del tema ritorna anche nella *Canzoncina della messe*, n. 24, e *Vendemmia, tempo felice!*, n. 33, ma con alcuni elementi tecnici e stilistici che aumentano ulteriormente la difficoltà per lo studente. La *Canzoncina della messe* inizia con un leggero tema in la maggiore il cui incipit è presente anche nella linea inferiore degli accordi della mano sinistra; dopo la prima cadenza riappare il tema principale con alcune piccole variazioni. Nella seconda sezione B, il carattere cambia radicalmente, passando da un gioioso paesaggio bucolico a dei rapidi staccati sottovoce in fa diesis minore, relativa della tonalità d'impianto. Alla b. 20 inizia la ripresa della prima sezione A seppur con qualche variazione: dopo un piccolo rallentando, il brano si conclude con una rapida cadenza di nuovo a tempo passando prima per mi maggiore (tonalità costruita su quella d'impianto) e infine per la maggiore.

Molto più complesse sono la struttura e l'abilità necessaria per *Vendemmia, tempo felice!*, in mi maggiore. Fra gli elementi tecnici proposti da questo brano vi sono gli arpeggi e i trilli, oltre a delle fugaci scale di semicrome per la cui esecuzione è necessaria una perfetta articolazione delle dita (es. 14). Importanti sono anche gli accordi ribattuti velocemente, oltre alla struttura ritmica formata da una croma, da una pausa del valore di un sedicesimo e da una semicroma (♩ ♯ ♩). Le quartine di sedicesimi si rivelano interessanti anche per la presenza di cromatismi e numerosi tasti neri, da eseguire con una discreta abilità tecnica, necessaria anche per l'elemento delle terzine staccate che nella seconda pagina del brano vengono divise fra destra e sinistra, come si nota alle battute nn. 40 e 48. Lo scopo essenziale di questo brano è quindi quello di sviluppare anche le capacità ritmiche dello studente, grazie ai gruppi irregolari presenti alle misure nn. 37, 45 e 48.



Es. 14: *Vendemmia*, tempo felice n. 33 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-8).

Dissimili invece sono le difficoltà tecniche che caratterizzano brani più vivaci e dal tono quasi militaresco, come *Il cavaliere*, n. 23, *Echi dal teatro*, n. 25, *Lo straniero*, n. 29, e *Canto di guerra*, n. 31. L'espressività dirompente e la sonorità spesso esplosiva hanno lo scopo di far sviluppare la capacità dell'alunno nell'ambito del forte, con accordi pieni, ribattuti e ottave. *Il cavaliere*, in re minore, inizia sottovoce e acquisisce sonorità a poco a poco riutilizzando per tutto il brano l'elemento tematico e ritmico iniziale, trasportato in tonalità diverse, arricchito con accordi e trattato polifonicamente: nel descrivere il galoppo del cavaliere con il suo destriero, Schumann usa due semicrome e una croma staccata (♩♩), mentre le ottave ribattute alla b. 12 sembrano suggerire una tromba che inneggia alla battaglia, trascinando l'esecutore e l'ascoltatore nell'impeto di questo brano ricco di colori.

La varietà sonora riappare anche in *Echi dal teatro*, che, con la sua struttura A-B-A, descrive la scena ricca e coinvolgente di quando la figlia Marie, a sei anni, fu portata a Vienna ad assistere alla sua prima opera:⁷¹ l'inizio in la minore è caratterizzato da un disegno in semicrome legate a due a due (♩♩), per la cui esecuzione lo studente deve affinare un discreto livello di controllo del tocco sulla tastiera e di articolazione, mentre la sinistra accompagna con degli accordi che aumentano di sonorità fino alla cadenza finale, che conduce alla sezione B, tutta nella sfera del forte, caratterizzata da degli stretti ritmi puntati e dalla ripetizione del mi, prima con delle ottave e poi con degli accordi di quattro note di do maggiore e

⁷¹ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., p. 34.

infine in un disegno polifonico dal carattere più melodico, nonostante sia scandito da tali ribattuti. Dopo una nuova ritmica ripetizione del mi, riappare la sezione A che conclude il brano. Con le due sezioni A e B così contrastanti, Schumann riesce a descrivere ironicamente, ma anche affettuosamente, le caratteristiche dell'opera quali lo struggimento dell'inizio e l'eroismo delle battute centrali, richiamando al contempo le impressioni che non solo sua figlia, ma qualunque bambino può avere alla sua prima esperienza in teatro.

Lo straniero, n. 29, è costituito anch'esso dalla struttura tripartita classica, ma con l'aggiunta di una coda che riprende elementi tematici della sezione B; rispetto al *Canto di guerra*, *Lo straniero* è più instabile armonicamente e più tagliente dal punto di vista sonoro, nonostante vi siano degli elementi comuni, come il ritmo marziale e scandito o il tema militaresco (es. 15). Entrambi i pezzi hanno lo scopo di suggerire una sorta di comunanza culturale per i giovani tedeschi, contrapponendoli agli stranieri e sottolineando anche la loro superiorità. L'opposizione fra tonalità maggiore e minore, inoltre, può anche significare qualcosa di vicino o lontano dalla sensibilità popolare, come anche la studiosa Isabel Eicker ha individuato riferendosi alla tendenza culturale di tracciare un confine fra se stessi e ciò che è diverso.



Es. 15: *Lo straniero* n. 29 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-6).

La dicotomia fra tedesco e non tedesco è qui esemplificata perfettamente, anche se poteva già essere riscontrata nel contrasto fra il *Contadino allegro* e la *Siciliana*, oppure fra i marinai tedeschi e quelli italiani.⁷² La sezione A de *Lo straniero*, in re minore, è caratterizzata da una poderosa accentazione e dall'elemento distintivo del ritmo puntato (♩), oltre ad un accompagnamento della sinistra interamente basato sulle ottave, che per un bambino può rivelarsi molto arduo da sostenere. Inoltre, l'indicazione agogica specifica che il suono deve essere *Forte e vigoroso*, in particolare dopo il crescendo che conduce alla tonalità di la maggiore. A partire dalla battuta n. 14 il suono si fa ancora più intenso, grazie anche agli accordi di tre e quattro note della mano destra e alle ottave della mano sinistra che a partire dalla b. 18 diventano un vero e proprio elemento tematico. La sezione B prevede il si bemolle maggiore come tonalità d'impianto e, come spesso accade nelle forme tripartite, presenta un carattere completamente diverso: in una sonorità soffusa si stagliano lunghi accordi intramezzati da delle quartine di semicrome simili a degli arabeschi. Riappaiono successivamente dei poderosi accordi accentati che richiamano il tema dell'incipit, ma sono improvvisamente interrotti da una nuova sezione melodica questa volta in fa maggiore. La sezione A riprende, di nuovo in re minore, in modo identico a quello che si era già sentito all'inizio, seguita dalla coda che ripropone i lunghi accordi con gli arabeschi. Dopo una scala ascendente e degli accordi di re minore, la maggiore e re maggiore la cadenza conduce a dei re ribattuti e accentati conclusivi.

Il *Canto di guerra* ha nuovamente una componente espressiva molto poderosa, come si nota anche dal gran numero di accordi e note accentate. L'incipit in re maggiore ha un tono marziale, grazie all'uso del sei ottavi e dei ritmi puntati (♩), accrescendo di sonorità gradualmente e passando dal solo accompagnamento in ottave della sinistra (che riproponeva il tema della destra) ad un poderoso soste-

⁷² Kok, *Of Kindergarten* cit., pp. 125, 127.

gno accordale. L'intero brano, infatti, è caratterizzato da un gran numero di accenti, sforzati e scale ascendenti che aumentano la tensione per giungere al finale in un crescendo esplosivo. Fra gli elementi di difficoltà di *Canto di guerra* si può notare, oltre al mantenimento della tensione espressiva e al ritmo marziale, anche i numerosi salti che richiedono alle mani dello studente di essere agili e veloci.

Totalmente diversi sono i brani n. 28, *Rimembranza (4 novembre 1848)*, e n. 30. Il primo, nonostante sia dedicato alla morte di un grande amico e collega come Mendelssohn, non presenta momenti di sconforto, ma solo una luminosa melodia accompagnata da degli arpeggi ascendenti della mano sinistra e da una voce interna, stile che richiama alcune *Romanze senza parole* dello stesso Mendelssohn, padrino dei figli di Schumann, di cui Eugenie offre un bel ritratto in *Un piccolo libro di ricordi per i nostri figli* esortando la sorella Marie a commemorarlo. L'indicazione apposta da Schumann «Sehr gesangvoll zu spielen» (ossia «In modo estremamente cantato») si lega perfettamente al compositore scomparso, grazie all'espressiva linea melodica che richiama l'*Intermezzo* n. 2 dal *Liederkreis* op. 39 di Schumann, il cui testo costituisce a sua volta un affettuoso ricordo: «Dein Bildnis wunderselig | Hab ich im Herzensgrund, | Das sieht so frisch und fröhlich» («La tua stupenda immagine | la porto in fondo al cuore | mi guarda viva e lieta»);⁷³ viene anche richiamata la voce principale del *Trio per pianoforte* in re minore op. 49 di Mendelssohn, il cui tema è stato invertito e trasposto da Schumann. Non si tratta quindi di una marcia funebre, ma di un ricordo affettuoso dell'amico del compositore, dimostrando lo speciale rapporto che univa i due artisti come quello che legava Novalis a Schlegel (es. 16). Di Mendelssohn, Schumann scriverà che la sua vita era stata un'opera d'arte e che aveva raggiunto il culmine del *Bildung*, ossia l'autorealizzazione artistica e spiritua-

⁷³ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 66-67.

le.⁷⁴ Come in alcuni brani già visti nella raccolta, anche in *Rimembranza* l'alunno deve essere in grado di ottenere un legato espressivo soprattutto nell'ambito del piano e del mezzo piano, pur facendo prevalere e fraseggiando la voce superiore anche laddove la mano destra deve suonare accordi di tre note.



Es. 16: *Rimembranza* (4 novembre 1847) n. 28 dal'op. 68 di Schumann (bb. 1-6).

Il brano n. 30, senza titolo, ha un carattere simile, ma è più complesso dal punto di vista della costruzione polifonica. Insieme ai brani nn. 21 e 26, gli altri due rimasti senza titolo, costituisce l'apice della vena lirica schumanniana, quella che Daverio ha definito «emanazioni della persona eusebiana», facendo riferimento all'alter ego del compositore.⁷⁵ Quando la piccola Eugenie aveva chiesto alla madre Clara il significato delle tre stelle che sostituiscono i titoli in questi tre brani, lei aveva risposto che simboleggiavano l'affetto del padre per i suoi figli.⁷⁶ Il primo tema è caratterizzato dal ritmo puntato e dalla sonorità sottovoce, mentre il secondo tema, che appare per la prima volta alla b. 17, presenta delle lunghe ottave alla mano destra e alla mano sinistra, mentre la voce interna esegue delle agili ma lente scale. Nuovamente, all'alunno è richiesta non solo espressività, ma anche agilità senza sconfinare del virtuosismo. Le bb. 31 e 32 propongono una complessa cadenza a quattro voci con un importante elemento cromatico: la difficoltà di

⁷⁴ R. Schumann, *Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente*, in Daverio, *Robert Schumann* cit., p. 327.

⁷⁵ Ivi, p. 327.

⁷⁶ Xu, *Themes of Childhood* cit., p. 68.

questo passaggio è nuovamente far emergere la voce superiore cui è affidato il tema, che tuttavia si incrocia con l'altra voce interna, richiedendo quindi un alto livello sia di comprensione sia di esecuzione. Dal punto di vista estetico, infine, è particolare la ripetizione del disegno fa-mi-sol-fa nella mano sinistra che ha il compito di farlo emergere ogni qualvolta la destra abbia una nota lunga come accade già alla b. 2.

Simili nel carattere lento e meditativo sono i due brani nn. 38 e 39 dedicati all'inverno, tanto che gli studiosi tendono a considerarli un tutt'uno; mentre il primo è lento e pacato, il secondo ha un carattere più burrascoso, come a suggerire una tempesta di neve. *Inverno I*, in do minore, inizia in levare con un tema ricco di ritmi puntati (presenti sia alla mano destra sia alla sinistra) e dal tono lamentoso, amplificato dalle quartine di semicrome che, come una sorta di lento e stanco abbellimento, accrescono il pathos quasi drammatico del freddo inverno. La seconda sezione, a partire dalla misura n. 10, ripropone l'elemento ritmico della croma puntata seguita da una semicroma (♩̣) in una complessa polifonia a quattro voci che si sviluppa in senso ascendente verso il registro acuto cui corrisponde anche un crescendo di sonorità fino ad un do acuto, apice dell'intero brano. Il diminuendo riporta alla ripresa dell'inizio e allo sviluppo della cadenza a quattro voci che richiede un importante controllo della sonorità e della gestione delle parti.

Mentre nel primo brano la musica suggerisce un placido paesaggio coperto di neve, contrapposto ad una allegra stanza in cui i bambini giocano davanti al caminetto, *Inverno II* si apre con un tema cupo e profondo nuovamente in do minore, riprendendo alcune canzoni del patrimonio popolare tedesco con la tematica dell'amore per la primavera e la crudeltà dell'inverno (es. 17).⁷⁷

⁷⁷ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., p. 34.



Es. 17: *Inverno II* n. 39 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

La melodia (che rappresenta la bufera) alterna l'unisono fra destra e sinistra e la divisione polifonica a tre voci che apre la sonorità a un piccolo crescendo; dalla b. 18, in cui si vuole suggerire l'immagine dei bambini che giocano davanti al fuoco, dopo essere passati in sol minore, il pianissimo può diradarsi e, mentre la sinistra ripropone il tema basso e profondo, la destra prosegue verso la drammatica cadenza cui concorrono sia le ottave della sinistra, sia la ripresa di frammenti della melodia dell'incipit. Le animate quartine di semicrome da eseguire legatissime e sottovoce costituiscono una difficoltà non solo nell'equiparazione del tocco, per la quale è necessaria una perfetta articolazione, ma anche nel mantenere la sonorità al minimo, pur fraseggiando le quartine che, con il loro continuo moto ascendente e discendente sembrano descrivere una bufera con le sue brusche folate di vento (es. 18). Altri elementi di difficoltà di questa sezione sono sia gli ampi salti della sinistra, che raggiungono anche la quattordicesima, sia la gestione del tempo: se la destra inizia in levare, la sinistra presenta degli ottavi legati a due a due "sfasati", dato che la prima nota della duina si trova sul tempo debole. Dalla battuta n. 26 le quartine di sedicesimi si intrecciano polifonicamente, alternando sezioni legate e risposte staccate, mentre la sinistra continua a presentare ampi salti superiori alle due ottave. Dopo la cadenza, la situazione concitata si ferma e riappare il cupo tema iniziale simile a quello che si era già sentito ma con qualche nota interna che arricchisce la gamma sonora.



Es. 18: *Inverno II* n. 39 dall'op. 68 di Schumann (bb. 24-28).

La misura n. 49, che passa in do maggiore, introduce la melodia della *Danza del nonno*, che rappresenta un momento gioioso in cui i bambini e il nonno sono raccolti attorno al caminetto e che è stata usata da Bach nella *Cantata* BWV 212 e dallo stesso Schumann nel finale di *Papillons* e del *Carnaval*;⁷⁸ questo stesso disegno si ripete più volte nelle battute successive alla voce superiore della destra, che ora presenta degli accordi che richiedono un complesso legato, cui contribuisce anche il pedale. Avviandosi verso la fine, si presenta un ultimo elemento complesso, ossia alcuni gruppi irregolari: nella terzina non vi sono però valori simili ma note dalla durata differente ($\frac{1}{3}$), rendendo così necessario uno studio approfondito del ritmo. Tornato in do minore, riappare il tema dell'incipit (voce superiore e voce interna si muovono mentre la voce bassa esegue un pedale di dominante); nella cadenza in do maggiore vi sono delle complesse terze legate alla voce superiore, mentre la voce interna imita a canone il tema con il sostegno del pedale di tonica e dominante insieme.

I due brani dedicati all'inverno condensano appieno lo stile poetico dell'intera produzione di Schumann che, nonostante l'intento educativo dell'*Album*, si trova solo nella seconda parte in quanto può essere davvero compresa dagli alunni più cresciuti e con più esperienza. È per questo che l'artista Ludwig Richter considera *Inverno II* il brano più importante della raccolta, data l'intensa poeticità che la pervade e il tono riflessivo con cui Schumann ha ritratto

⁷⁸ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 73, 75.

la neve che cade.⁷⁹ Come sottolineato da Daverio, la bravura di Schumann non consiste solo nella fusione di materiali eterogenei, ma nel loro contrasto dovuto alla sapiente manipolazione. La poetica che pervade *Inverno II* richiama esplicitamente quella di Jean Paul, che aveva proposto la necessità di mediare il mondo esterno e quello interiore parlando della «realtà quotidiana del pastore» e del «chiaro di luna idealizzante». Nel finale del brano n. 39, quindi, Schumann fonde elementi che si sono sentiti nel corso del pezzo, in modo da creare un contrasto fra il gelido inverno esterno e il caldo ambiente casalingo all'interno, richiamando l'idillio romantico per eccellenza e la *Hausmusik* allo stesso tempo.⁸⁰

Sheherazade, il n. 32, ispirato al paesaggio esotico delle *Mille e una notte*, è un altro brano incentrato sulla polifonia ma con uno stile decisamente inusuale: il tema principale è formato da note lunghe, così come l'accompagnamento del basso, mentre la voce centrale esegue degli aggraziati arabeschi che arricchiscono la delicata melodia; distintivo è anche il piccolo arpeggio che contraddistingue l'accordo con cui attacca ogni quartina (es. 19). L'inizio in la minore introduce subito il disegno melodico principale, modulando quasi subito in mi minore e spostandosi poi a do maggiore in corrispondenza della cadenza.



Es. 19: *Sheherazade* n. 32 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

⁷⁹ Ivi, pp. 71-72.

⁸⁰ Daverio, *Robert Schumann* cit., p. 408.

Alla b. 9 appare un nuovo tema, simile per carattere e struttura a quello precedente, ma con sviluppi inediti grazie all'iniziale andamento discendente e, subito dopo, alla lieve e non esagerata apertura verso i suoni più acuti, ossia il la alto, apice del brano; la delicata apertura si sgonfia gradualmente per tornare al pianissimo, con cadenza in la minore, e alla ripresa integrale delle bb. dalla 9 alla 27, richiamando una forma circolare simile all'intreccio di racconti che avviene nelle *Mille e una notte*. Si tratta infatti di una sorta di brano infinito, la cui ciclicità rispecchia la narrazione continua ricca di intrecci e ritmi costanti.⁸¹

La polifonia si fa ancora più fitta e intricata in *Tema*, n. 34, a quattro voci. Come suggerisce il titolo stesso, l'intero brano è incentrato su un frammento tematico ritmico, formato da una semicroma puntata, una biscroma e una croma (♩̣̣̣̣ ♪); l'andamento pacato del pezzo viene smosso sia dalla continua presenza del ritmo puntato ♩̣̣̣̣ (che riappare continuamente sulle quattro voci che compongono questa polifonia abbastanza elaborata) sia dalle numerose modulazioni: nonostante la tonalità d'impianto sia do maggiore, già a metà della prima battuta si modula a sol minore e poi mi minore. La gestione armonica si sta quindi complicando gradualmente, virando in poche note verso tonalità spesso distanti che l'allunno deve essere in grado di comprendere restituendo all'ascoltatore il dialogo fra le voci.

Mignon, n. 35, ha anch'esso un carattere lento, ma una prerogativa differente: lo studente deve eseguire degli arpeggi che nel corso del pezzo diventano via via più complessi, ma sempre articolando e mai eccedendo nella sonorità. Fra le difficoltà degli arpeggi vi sono sia la cospicua presenza di tasti neri, essendo la tonalità d'impianto mi bemolle maggiore, sia la melodia principale che prevale sugli arpeggi, pur essendo collocata in corrispondenza della voce interna (es. 20); per mantenere un controllo sul tocco è quindi necessario un accurato studio sull'articolazione e sulla pressione

⁸¹ Ivi, p. 409.

che ogni singolo dito esercita sul tasto, in modo da stabilire una gerarchia fra le note e mantenere la sonorità soffusa richiesta da *Mignon*, che, come già accennato, è ispirato al romanzo *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* di Goethe. Nel libro, Mignon è un'adolescente che Schumann ritrae con crome persistenti e una mano destra a volte fuori tempo, mentre la sinistra enfatizza il battere, in modo da suggerire l'immagine di una giovane goffa e alle soglie dell'età adulta.⁸²



Es. 20: *Mignon* n. 35 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-6).

I due *Lieder* dedicati ai marinai sono estremamente diversi fra loro: il primo, *Canzone dei marinai italiani*, n. 36, in sol minore, si apre con un lento canto in lontananza che sfocia improvvisamente in una danza ternaria travolgente grazie ai bicordi di terza staccati sostenuti dal basso e dai ribattuti della sinistra che ricordano quasi un ritmo di valzer. Anche in questo brano, simile a uno studio di tecnica, è necessaria una preparazione accurata per riuscire ad eseguirlo in velocità e con espressione, ma senza ridurlo a sterile virtuosismo. La conclusione, dopo una pausa coronata, ripropone il canto in lontananza già udito all'inizio, interrotto bruscamente da una cadenza forte e vivace. I marinai italiani sono connotati in modo diverso non solo musicalmente, dato che di nuovo la tonalità è minore, ma anche linguisticamente, poiché i “marinari” sono distinti dai “matrosen”. La differenziazione titolare si rispecchia anche nella musica, dato che la seguente *Canzone dei marinai*, anch'essa

⁸² Kok, *Of Kindergarten* cit., p. 123.

in sol minore, ha un tema più drammatico con inflessioni modali che sottolinea il concetto di alterità, con gesti musicali convenzionali per distinguere i popoli culturalmente e geograficamente.⁸³ Le variazioni del tema principale, fino ad arrivare ad una trama simile al corale, si susseguono gradualmente dato che alla b. 13 vengono aggiunti solo degli abbellimenti, mentre alla misura n. 32 intervengono numerosi cambiamenti e sviluppi (anche dal punto di vista armonico) del primo tema, nonostante riappaia periodicamente l'alternanza fra il sol e il re. Solo a partire dalla battuta n. 48 la concitazione della sezione centrale si placa e ritornano i due temi originali che si avviano verso la cadenza: il carattere pensoso e lugubre del brano ricorda quasi un canto corale e monodico, nonostante vi siano tratti polifonici, in cui però solo una delle parti si muove mentre le altre mantengono una risonanza.

Anche la *Canzone nordica*, n. 41, ha un carattere pensoso, soprattutto per via delle ottave della mano sinistra che suggeriscono un'atmosfera cupa, mentre gli accordi cadenzati della mano destra cantano una litania a tratti lugubre che si apre nella sezione centrale ad alcune note più acute, per poi richiudersi verso registri più gravi. Gli accordi e le ottave richiedono un legato complicato soprattutto laddove ci sono dei salti più ampi o accordi di tre note ampi un'intera ottava (es. 21).



Es. 21: *Canzone nordica* n. 41 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

⁸³ Ivi, p. 127.

La composizione, inoltre, contiene uno dei rari casi all'interno dell'*Album* in cui la mano deve ottenere un'apertura superiore all'ottava, come accade alla sinistra alla b. 19, creando non pochi problemi in un giovane pianista; nonostante la prescrizione «Im Volkston» («In tono popolare») l'inquietudine tonale della *Canzone nordica* è dovuta al passaggio verso il secondo grado ossia il sol minore cui seguono la maggiore, re minore, la minore e finalmente fa maggiore, tonalità d'impianto. In questo brano Schumann ha voluto omaggiare il suo amico e compositore danese Niels Gade usando la notazione letterale: nel tema compare il nome dell'amico grazie al disegno sol-la-re-mi (G-A-D-E).⁸⁴

Oltre ai numerosi fogli d'album dai titoli evocativi, Schumann non poteva ignorare una delle forme classiche che caratterizza la letteratura per pianoforte ossia il preludio e fuga, proponendo lo stile di Bach anche agli allievi che non sono ancora pronti per affrontare il *Clavicembalo ben temperato*: la *Fughetta*, n. 40, è in la maggiore (nonostante già da subito sia evidente una modulazione in re maggiore), composta da un *Preludio* a tre voci interamente basato sulle quartine di sedicesimi, per le quali è necessaria la stessa articolazione che va applicata ad ognuno dei preludi di Bach. Lo stile è quello contrappuntistico del XVI secolo, con la voce principale che passa da una mano all'altra, accordi spezzati e figurazioni complesse (es. 22).



Es. 22: *Fughetta* n. 40 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

⁸⁴ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., p. 34.

La *Fuga*, anch'essa in la maggiore, si basa sul medesimo soggetto del *Preludio*, ma con un'interessante variazione ritmica giocata sull'alternanza di crome e semicrome e di staccati e legati (es. 23). Con questo espediente Schumann trasforma abilmente quello che sembrava il moto perpetuo del *Preludio* in due quarti in una danza di carattere in sei ottavi.⁸⁵ L'esposizione, come nella fuga classica, prevede le entrate di tre voci che intonano il soggetto (si noti come nella seconda voce la risposta costruita sulla dominante sia tonale), mentre il controsoggetto si configura come una semplice continuazione della melodia. Segue la sezione con i divertimenti, in cui il soggetto viene riproposto in diverse modulazioni e, fra un'esposizione e l'altra, viene rielaborato spesso tramite progressioni, come alle bb. 14 e 15, in modo da rendere la struttura polifonica più comprensibile per chi si avvicina a questa importante forma musicale.



Es. 23: *Fughetta* n. 40 dall'op. 68 di Schumann (bb. 25-30).

Qui, ancor più che negli altri brani polifonici della raccolta, il controllo del tocco, l'articolazione e la gestione della voce principale è fondamentale per conferire precisione all'esecuzione, come se si trattasse di una vera e propria fuga bachiana. Dopo una variazione accordale del soggetto, che conduce ad un crescendo importante, inizia lo stretto che, come di consueto, conclude la *Fuga* dissolvendo il suono gradualmente. È lo stesso compositore a sottolineare come l'importanza e l'altisonanza delle forme classiche non le ren-

⁸⁵ Xu, *Themes of Childhood* cit., pp. 62-63.

dano superiori a quelle nuove ed è per questo che all'interno della sua produzione vi sono molte forme originali e più interessanti.⁸⁶

Il *Corale figurato*, n. 42, come già accennato, riprende il *Corale*, pezzo n. 4 dell'*Album*, grazie al tema principale caratterizzato da lunghi accordi cadenzati. A renderlo più complesso, però, sono innanzitutto le ottave che compongono la melodia e soprattutto le fioriture di ottavi che si sviluppano alla voce interna, per le quali sono necessarie, nuovamente, controllo del peso sul tasto (in modo da garantire sia la preminenza della melodia sia la giusta atmosfera di raccoglimento che caratterizza questa forma), articolazione per rendere le agili quartine di ottavi e espressività per restituire un fraseggio adeguato all'andamento della frase musicale (es. 24). L'inizio, in fa maggiore, segue pedissequamente il *Corale* n. 4, trasportandolo dal sol maggiore originale, per discostarsi solo a partire dalla seconda sezione del brano, pur mantenendo coerente il carattere e l'andamento.



Es. 24: *Corale figurato* n. 42 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).

Conclude l'*Album* la *Canzone di san Silvestro*, n. 43, che, come a siglare un anno intero, si propone con un carattere festoso e informale tipico di una celebrazione in famiglia; l'inizio in la maggiore si apre a poco a poco, sorprendendo l'ascoltatore con una breve scala ascendente che culmina con l'accordo di tonica (es. 25): tutto il pezzo è successivamente costruito su accordi, la cui voce superio-

⁸⁶ Schumann, *Gli scritti critici* cit., p. 648.

re si rivela essere il motivo conduttore, cui fa da contraltare la linea grave della mano sinistra.



Es. 25: *Canzone di S. Silvestro* n. 43 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).

La difficoltà degli accordi legati è qui amplificata, soprattutto nella seconda sezione, dove si possono trovare anche accordi carichi di sonorità e aspettativa come il rivolto di settima di dominante di do maggiore alla b. 13, apice di un crescendo corrispondente alla scala ascendente di accordi con il sostegno delle ottave della sinistra. Il crescendo aumenta ancor di più con la ripresa del tema dell'incipit dove la sinistra non ha più una linea monodica, bensì una serie di ottave, mentre la destra presenta accordi pieni che esprimono l'atmosfera festosa. La raccolta, quindi si conclude con una scala discendente formata da accordi con una cadenza che dalla settima di dominante conduce a la maggiore.

Con l'op. 68 Schumann si dimostra uno degli autori più moderni del Romanticismo, anticipando tendenze che si sarebbero sviluppate solo nel secolo successivo fino ad influenzare gli autori del Novecento non solo nel lirismo poetico che lo contraddistingue ma soprattutto nell'idea di infanzia e di pedagogia all'avanguardia. Schumann si configura come un pioniere e non come un compositore in declino creativo, puntando tanto sui proventi finanziari di un progetto rivoluzionario quanto sui vantaggi artistici e pedagogici che gli studenti hanno tratto dalla sua opera. L'originalità e l'innovazione dell'op. 68 coniugano una tipologia musicale in voga come la *Hausmusik* e un interesse particolare per le nuove generazioni di studen-

ti,⁸⁷ portando Schumann a migliorare la moda delle esecuzioni amatoriali in famiglia. Nel genere della musica scritta per bambini e principianti, l'*Album für die Jugend* diventa l'opera più popolare, grazie all'idea schumanniana di pedagogia che non coinvolge solo i più piccoli, ma anche il pubblico (come dimostrano alcuni dei suoi aforismi) e gli studenti del Conservatorio di Lipsia dove era insegnante. Anche il compositore Cyril Scott, negli anni Trenta del Novecento, sottolineava l'empatia con cui Schumann riusciva a descrivere l'anima infantile, nonostante non fosse stato interamente compreso in vita.⁸⁸ Tuttavia, la sua raccolta ebbe un successo immediato, arrivando a vedere più di mille copie dopo pochi mesi dalla prima edizione e più di duemila nel primo anno, tanto che Schuberth, vedendo un'ottima occasione di guadagno, pubblicò una seconda edizione già nel 1849, che, come si può leggere dai suoi documenti e dalle sue lettere, gli fruttarono un notevole profitto.

Negli anni successivi, inoltre, l'editore pubblicò un gran numero di arrangiamenti per gruppi strumentali (duetti, quartetti e piccoli ensemble) tratti dai brani più famosi dell'*Album*, aumentandone la popolarità non solo fra gli aspiranti pianisti, ma anche fra gli interpreti di altri strumenti. A tal riguardo Isabel Eicker ha condotto un'interessante indagine sulla produzione dedicata all'infanzia nel corso del XIX secolo, notando un aumento di composizioni finalizzate ai bambini a partire dal 1840 e, fra quelli successivi al 1848, molte forme di plagio nei confronti dell'op. 68 di Schumann (come fanno, fra i tanti, Gurlitt e Baumfelder): non vengono solo copiati i titoli, il frontespizio o lo stile compositivo, ma l'idea di infanzia che Schumann aveva dimostrato. L'*Album für die Jugend* infatti possiede una nuova prospettiva sui più piccoli, seppur in ottica nazionalista, che coinvolge giochi, animali domestici, canti religiosi, fiabe, avventure, danze e ballate popolari, rimanendo sempre nell'intimo ambiente domestico senza sfociare in quella musica energica e virtuosistica

⁸⁷ Hisler, *Genre And Gesture* cit., pp. 96, 114.

⁸⁸ Isserlis, *Introduzione*, in *Robert Schumann's Advice for Young Musicians* cit., pp. 1-3.

che Schumann ripudiava.⁸⁹ I brani dell'*Album*, quindi, gettano luce sulla vita quotidiana di un bambino partendo dalla primavera del bel mese di maggio (nn. 13 e 15), passando poi all'estate del piccolo mietitore (n. 18) e all'autunno con la vendemmia (n. 33), per concludere, infine, con l'inverno del nn. 38 e 39 e con la festa di capodanno del n. 43.

⁸⁹ Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young'* cit., pp. 35-37.

CAPITOLO TERZO

3. Un regalo natalizio da parte di Mendelssohn

La produzione legata all'infanzia di Mendelssohn risale al 1846, anno cui viene composta anche la *Danza dell'orso* cui Bartók si è ispirato: il manoscritto di tale brano è datato l'11 luglio ed è dedicato ai «mangiatori d'uva nel castello Benecke», riferendosi ironicamente al frutto preferito del compositore che germogliava nel giardino della famiglia Benecke, di cui era ospite e intimo amico. Lo schizzo infatti si propone come una sorta di caricatura di un personaggio goffo e impacciato che balla al suono di striduli pifferi acuti. Anche i *Frühlings Lied* op. 62, intrisi di carattere ironico, scherzoso e saltellante, raffigurano un immaginario infantile composto nello stesso periodo di permanenza presso i Benecke, dove Mendelssohn giocava a lungo con i loro figli. L'ingenuità e la giocosità dei bambini, cui il compositore era legato, viene espressa chiaramente anche nei sei pezzi dell'op. 72, di nuovo dedicati ai due bimbi della famiglia Benecke. L'intenzione iniziale del compositore era di pubblicarli con il titolo *Kinderstücke*, ma l'edizione venne ritardata al 1847, poco dopo la morte del compositore, modificando l'intestazione, probabilmente non così voluta da Mendelssohn, in *Sei pezzi per pianoforte composti come regalo di Natale per i suoi giovani amici*. È chiara la derivazione dell'op. 72 dall'op. 15 *Kinderszenen* di Schumann, poiché entrambe le raccolte riflettono un'idea nostalgica e innocente dell'infanzia, nonostante Mendelssohn non abbia inserito titoli evocativi o descrittivi come aveva fatto Schumann, richiamandone solo lo stile fresco e i ritmi ripetitivi.⁹⁰

⁹⁰ R. L. Todd, *Mendelssohn: a life in music*, Oxford University Press, 2003, pp. 436-437.

Le miniature dell'op. 72 introducono Mendelssohn all'ideale pianistico romantico creato da Chopin, Schumann e dal maturo Liszt, con uno stile nuovo e significativo che si sarebbe consolidato anche nelle ultime composizioni, ma che la morte prematura ha interrotto.⁹¹ È certo, inoltre, che il *Kinderstücke* sia stato sottoposto all'opinione della sorella Fanny prima della pubblicazione durante l'ultima visita di Mendelssohn a Berlino, eseguendolo con lei e ascoltandone il parere delle sue ultime pubblicazioni con l'editore Bote & Bock all'inizio di dicembre del 1846.⁹² L'intento di Mendelssohn persegue la rappresentazione della ricchezza del mondo infantile che lui stesso aveva avuto modo di conoscere giocando con i suoi giovani amici, un po' come faranno Fauré e Ravel, affascinati dall'ambiguità che caratterizza i bambini: la nostalgia per un'età passata e un'innocenza perduta viene riportata in vita per alcuni brevi istanti di musica destinati ad essere un regalo, proprio come Schumann ha concepito la sua op. 68 per le figlie maggiori. Il Natale, infatti, è un momento meraviglioso in cui tutti tornano un po' bambini, affascinando i compositori e ispirandoli nella loro descrizione della fanciullezza.

I sei pezzi dell'op. 72 sono innovativi anche dal punto di vista armonico, poiché il primo, una marcia dal tono militaresco, incrocia le frasi e prolunga armonicamente la tonica e la dominante, utilizzando la polifonia per creare una soluzione di continuità melodica cui partecipa anche il fraseggio, come accade anche nella *Romanza senza parole* op. 56 n. 6 in la maggiore.⁹³ La scelta del compositore di caratterizzare il pezzo come una marcia trionfale con fanfare e trombe contrasta però con il ritmo ternario e non binario, configurando il brano in modo innovativo e spiazzando l'ascoltatore (es. 26).

⁹¹ P. Mercer-Taylor, *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, 2004, p. 155.

⁹² Todd, *Mendelssohn* cit., p. 355.

⁹³ E. Rapoport, *Mendelssohn's Instrumental Music*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012, pp. 23-25.



Es. 26: brano n. 1 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-4).

L'autore vuole infatti divertirsi a cercare soluzioni innovative, come fa anche nel secondo brano, una dolcissima melodia preparata e conclusa da un contrastante preludio: la struttura del pezzo segue la canonica forma dell'esposizione e della conseguente risposta, senza mai raggiungere un culmine o una ripresa, rendendo il ritmo sempre più serrato per via delle modulazioni frequenti che finiscono per essere imprevedibili e spiazzanti.

Il terzo brano, un dolce *Allegretto* dai toni scherzosi, è particolarmente importante perché sarà citato alcuni anni dopo da Čajkovskij nel balletto *Lo schiaccianoci*: è certo infatti che il compositore russo conoscesse bene tanto la raccolta op. 72 di Mendelssohn quando l'op. 68 di Schumann e abbia voluto omaggiare entrambi i maestri nelle sue composizioni che coinvolgono l'infanzia (fig. 27).⁹⁴



Es. 27: brano n. 3 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-4).

⁹⁴ Ibid.

I brani seguenti sono tipici dello stile di Mendelssohn, come la *Romanza* n. 4, che utilizza il contrappunto in senso romantico, e i due *Scherzi* nn. 5 e 6: il primo è in sol minore e utilizza nuovamente l'espedito armonico del prolungamento della tonica e quello della metrica iniziale sempre diversificata (es. 28), mentre il secondo, in fa maggiore è estremamente virtuosistico e brillante (es. 29).



Es. 28: brano n. 5 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-5).



Es. 29: brano n. 6 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-6).

Il genere dello Scherzo è tipico della produzione di Mendelssohn e sarà imitato per tutto l'Ottocento: lo *Scherzo* della ouverture di *Sogno di una notte di mezza estate*, infatti, presenta uno stile leggero che alterna staccato e legato, con una linea essenziale che viene riproposto da Berlioz nel suo *Romeo e Giulietta*.⁹⁵

⁹⁵ Ivi, p. 41.

CAPITOLO QUARTO

4. Granados e la didattica spagnola dedicata al figlio

Anche Granados, importante compositore spagnolo, ha dedicato parte della sua produzione alla didattica pianistica e ad omaggiare l'infanzia con la sua op. 1 *Cuentos de la juventud*; la raccolta è dedicata al figlio Eduardo ed è ispirata ad alcune melodie che il bambino cantava spesso insieme al padre. Anche se non si conoscono la data di composizione e di pubblicazione, è possibile stabilire dei rimandi fra il *Cuentos de la juventud* di Granados e *Kinderszenen* e *Album für die Jugend* di Schumann, soprattutto per via dell'atmosfera nostalgica e descrittiva, dei titoli evocativi e delle forme semplici utilizzate. Le forme impiegate da Granados sono infatti la classica ternaria, la struttura ABAB o quella ABABA, semplificando anche il linguaggio armonico con tonalità con poche alterazioni in chiave come sol o fa maggiore, anche se non mancano brani più elaborati come il n. 8, *Il fantasma*, in fa minore.⁹⁶

I titoli sono particolarmente evocativi, come *La mendicante*, *Canzone di maggio*, *Canto antico*, *Marzo* o *Ricordi d'infanzia* mentre il primo, *Dedica*, esplicita l'intenzione di Granados di intitolare la raccolta al figlio. Il pezzo n. 9, *Orfano*, è invece dedicato al padre del compositore, suggerendo una vicenda personale dolorosa e carica di significato. Fra i rimandi a Schumann vi è anche l'uso dei tre asterischi al posto del titolo, come fa Granados nel n. 6 e Schumann nei nn. 21, 26 e 30 dell'op. 68: questa scelta, oltre ad essere un omaggio all'iniziatore delle raccolte per bambini, potrebbe anche richiamare le enigmatiche sfingi carnevalesche spagnole.⁹⁷ I pezzi dell'op. 1 di Granados non sono solo un'ulteriore testimonianza

⁹⁶ W. A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the piano*, Oxford University Press, 2006, p. 61.

⁹⁷ Ibid.

dell'importanza assunta dalla pedagogia musicale nel corso dell'Ottocento in tutta Europa, ma anche dimostrano un rapporto particolare del compositore con la corrente romantica, adattando le caratteristiche di questa musica alle esigenze degli studenti.⁹⁸

⁹⁸ A. L. Mason, *Enrique Granados (1867-1916)*, «Music and Letters», vol. XIV, no. 3, 1933, p. 235.

PARTE SECONDA

Nell'ambito francese la produzione pianistica dedicata all'infanzia è legata alla dimensione più intima e personale dell'autore, ma pur sempre caratterizzata da sperimentazioni compositive all'avanguardia in un'epoca in fermento la cui tendenza ad allontanarsi e disconoscere la scrittura tonale porta a nuovi esiti sempre più personali: in Francia gli artisti sviluppano una mentalità cosmopolita grazie ai viaggi e alle tournée possibili con i nuovi sistemi di trasporto sempre più veloci ed efficienti quali la ferrovia e i battelli a vapore, conoscendo così nuove forme d'arte provenienti sia da altri Paesi europei sia dal lontano Oriente. La musica risente perciò di un'inedita spinta verso l'esotico e l'inaspettato, non solo nelle grandi produzioni operistiche e orchestrali, ma anche nella musica pianistica, dove gli autori possono sperimentare nuove sonorità e sistemi compositivi lontani dalla tonalità ormai superata, cercando soluzioni innovative ancora prima della svolta dodecafonica di Schönberg grazie alle scale pentatoniche, ottotoniche o per toni interi.

Lo stile compositivo francese è quindi caratterizzato da una certa varietà, dovuta inoltre ad una società del *fin de siècle* aperta alle novità e all'esotico, grazie anche alle Esposizioni parigine dove non mancano oggetti curiosi, tradizioni culturali inusitate e produzioni lontane che affascinano gli artisti e diventano per loro un'inesauribile fonte di ispirazione. Se Debussy è molto attratto dalle ceramiche orientali, Ravel è affascinato dagli orologi e dagli oggetti meccanici, aspetti che si trovano anche nelle loro produzioni non solo per esecutori adulti, ma anche nelle raccolte per l'infanzia. Anche Faurè, di poco antecedente, propone un nuovo stile di scrittura pianistica nella sua raccolta dedicata ai bambini, unendo indissolubilmente il sistema tonale, cui è ancora legato, a dissonanze e soluzioni particolari che rendono la sua raccolta op. 56 estremamente

te complessa dal punto di vista compositivo. Tutte queste sperimentazioni, come, ad esempio, quella di Ravel e Debussy ispirate all'orientalismo nella fiaba di Laideronnette o all'elefantino Jimbo, esprimono al meglio l'affetto che questi compositori hanno dimostrato verso i piccoli dedicatari delle loro suites.

I tre autori, infatti, hanno ispirato le loro raccolte a dei bambini reali cui loro erano estremamente legati da un affetto profondo e sincero, espandendo poi l'opera ad un pubblico più vasto grazie alla pubblicazione, considerando fondamentale il ruolo degli editori in un contesto sempre più europeo e cosmopolita, dove i beni, le persone e le produzioni culturali viaggiano liberamente e sempre più velocemente. Nel caso di Fauré, la piccola Dolly era la figlia della sua amante Emma Bardac, cui è rimasto legato per lungo tempo; curiosamente, Debussy ha dedicato il suo *Children's corner* alla figlia che ebbe alcuni anni dopo con la stessa Emma, attingendo a piene mani dall'universo che lui stesso, padre devotissimo, aveva creato per la bambina. Anche Ravel ha dedicato la sua raccolta *Maman l'oye* a due bambini per cui provava un affetto profondo, ossia i figli degli amici russofili Ida e Cipa Godebski. L'unica differenza fra i tre autori è che, se Ravel e Debussy avevano concepito le loro raccolte specificatamente per i giovani dedicatari, Fauré intende la sua op. 56 come un omaggio all'immaginario infantile e alla crescita della piccola Hélène mentre gioca, balla o parla goffamente. Tutti e tre gli autori, inoltre, non hanno mai visto le loro opere eseguite dagli stessi bambini cui erano legati: i piccoli Godebski, infatti, erano troppo piccoli per una raccolta relativamente lunga e complessa, mentre la piccola Chouchou, figlia di Debussy, al momento della composizione del *Children's corner* aveva solo tre anni e non sapeva ancora suonare; la *Dolly suite* di Fauré, infine, è stata scritta quando Hélène Bardac aveva dai due ai quattro anni e, dopo poco, l'interruzione della relazione fra la madre di lei e il compositore ha provocato un allontanamento della bimba da Fauré, nonostante i

due siano rimasti sempre legati e lei porterà con fierezza il soprannome Dolly da lui scelto.

Come in altri casi visti in precedenza, le raccolte concepite in un'ottica casalinga e dedicate all'atmosfera familiare e informale della vita personale dei compositori vengono estese ad un pubblico molto più vasto e sono ancora oggi eseguite dai ragazzi di ogni età. La tendenza che all'epoca di Schumann stava iniziando ad affermarsi nelle case delle famiglie per bene della buona società tedesca, in Francia diventa una sorta di norma all'insegna del dialogo interculturale all'interno di cerchie sociali in cui avvengono scambi di idee e tendenze artistiche di notevole importanza. L'europismo del periodo antecedente alla Prima guerra mondiale restituisce l'immagine di un continente dove persone e idee circolano ad una rapidità mai vista prima, portando con sé produzioni culturali sconosciute in grado di innovare il sostrato artistico francese. Alla fine dell'Ottocento alcuni scrittori russi come Turgenev compiono numerosi viaggi fra Russia e Francia, approfondendo la conoscenza delle musiche del Gruppo dei cinque e in particolare quelle di Musorgskij, inviando alcune partiture all'amante Pauline Viardot, la famosa cantante che organizzava salotti culturali privati. È così che l'élite culturale francese scopre il *Boris Godunov*, messo in scena per la prima volta a San Pietroburgo nel 1874 e visionato probabilmente da un giovane Debussy nella biblioteca del Conservatorio nel 1879. È così che ha inizio l'amore di Debussy per la musica di Musorgskij, ampliato dalla conoscenza della famiglia della ricca mecenate Nadežda von Meck, la quale aveva supportato anche Čajkovskij. Debussy trascorse al suo servizio un anno in Russia, lavorando come insegnante di pianoforte e partner musicale della donna, approfondendo la conoscenza delle musiche di Čajkovskij, Rimski-Korsakov e Borodin.⁹⁹

La sconfitta della Russia da parte della Prussia nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento avvicina il lontano Paese orientale alla

⁹⁹ Figes, *Gli Europei* cit., pp. 457-460.

Francia, portando infine alla creazione di un'alleanza franco-russa nel 1894. Gli investimenti economici da parte dei francesi nell'ammodernamento della Russia la rendono un paese sempre più europeo, che partecipa alle Esposizioni e porta i propri prodotti artistici e tradizionali all'attenzione dell'élite culturale continentale, interessata all'apparenza esotica dei Paesi più lontani e periferici. Anche le persone iniziano a viaggiare in tutta Europa, non solo trasferendosi in toto in un nuovo stato (come fa la famiglia Godebski cui Ravel è legato), ma anche con viaggi frequenti e di breve durata, nonostante le distanze da percorrere siano molto lunghe, come dimostrano le tournée degli artisti e dei musicisti, quali la compagnia dei Ballets Russes guidata da Djagilev nel 1907. La prima stagione proponeva lavori di Čajkovskij, Rimski-Korsakov, Glinka, Borodin, Skrjabin, Musorgskij (con il suo *Boris Godunov*) e Rachmaninov, mentre negli anni successivi vengono messi in scena i balletti di Stravinskij, la cui musica fondeva il sapore esotico russo, caro al pubblico occidentale, e le sperimentazioni compositive effettuate anche da Fauré, Ravel e Debussy.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ivi, pp. 460, 595-596.

CAPITOLO QUINTO

5. Due suites per pianoforte a quattro mani: regali d'amore e amicizia

5.1 Fauré e la musica della crescita

Nel periodo in cui Fauré compone la sua suite op. 56, la musica dedicata all'infanzia propone un nuovo modo di vedere i bambini, inserendoli in un contesto non più meramente domestico, ma anche popolato dai loro affetti e dalle loro attività preferite. Nel periodo del *fin de siècle*, la vita familiare e sociale francese è estremamente varia e ricca di attività e i bambini finiscono per farne parte a pieno titolo, come dimostrano le opere quali il *Children's corner* di Debussy e *Ma mère l'oye* di Ravel, precedute dalla *Dolly suite* op. 56 di Fauré. Il bambino dell'epoca è infatti ritratto con uno sguardo stupido e meravigliato mentre osserva le grandi trasformazioni della sua epoca e gli spettacoli colorati del music hall, come accade in *Parade* di Satie e Cocteau del 1917, dove gli artisti del circo e la maschera di Arlecchino intrattengono i soldati diretti al fronte alle soglie della prima guerra mondiale.¹⁰¹ Per la composizione dell'op. 56, Fauré si è ispirato ad alcuni momenti della vita della figlia della sua amante Emma Bardac, completando la suite nell'estate del 1896 dopo essere tornato da Bayreuth, dove era andato su invito dei Polignac. Si tratta di una raccolta di sei pezzi per pianoforte a quattro mani scritti in modo semplice e accattivante con temi orecchiabili e affascinanti, completata in diversi anni di lavorazione, dato che il brano di apertura, *Berceuse*, era stato terminato già nel 1864, mentre *Mi-a-ou*, *Le jardin de Dolly*, *Kitty-valse*, *Tendresse* e *Le pas espagnol* (che richiama lo stile spagnoleggiante di Chabrier), furono composti tra la primavera del 1894 e l'autunno del 1896, utilizzan-

¹⁰¹ E. Kilpatrick, *The Operas of Maurice Ravel*, Cambridge University Press, 2015, pp. 198, 218.

do espedienti compositivi particolari e un importante numero di citazioni quali il finale della prima *Sonata per violino* dello stesso autore.¹⁰²

La relazione con Emma Bardac, moglie del banchiere Sigismond Bardac, inizia quando Fauré e la moglie Marie si trasferiscono a Bougival, un quartiere parigino frequentato da artisti impressionisti; il legame fra i due era considerato da Fauré una sorta di fuga da un matrimonio infelice e poco proficuo per un musicista come lui, dotato di una grande sensibilità e non adatto ad una donna priva di emotività e senso artistico quale era la moglie. Emma Bardac, invece, dimostra una grande curiosità ed indipendenza, attirando l'attenzione del compositore nel periodo in cui il figlio maggiore di lei, Raoul, è suo allievo. È da notare come, alcuni anni dopo, Raoul sarà allievo di Debussy e in questa occasione Emma Bardac finirà per chiedere il divorzio dal marito nel 1908 e sposare il compositore da cui ebbe una figlia, Chouchou. Nel 1892, poco dopo l'inizio della relazione con Fauré, Emma dà alla luce la piccola Hélène soprannominata Dolly, dedicataria della suite op. 56 di Fauré.¹⁰³ È quindi curioso che due delle principali raccolte ispirate all'universo infantile dell'epoca in Francia siano state destinate a due bambine che, anche solo parzialmente, sono sorelle.

L'op. 56 è quindi da considerarsi un regalo, come saranno il *Children's corner* e *Ma mère l'oye*. La gestazione della suite risale in realtà al periodo fra il 1893 e il 1896 poiché la *Berceuse* iniziale era un'opera di gioventù dedicata alla piccola Suzanne Garnier, figlia di un'amica del compositore, il cui manoscritto è datato 12 gennaio 1864 e intitolato *La chanson dans le jardin*. La piccola Hélène, nata il 20 giugno del 1892, invece, è stata un'importante presenza nella vita di Fauré che ha voluto pubblicare subito la raccolta a lei dedicata e non aspettare trent'anni come per la *Berceuse*. È infatti chiaro che il compositore fosse molto legato alla bimba, tanto

¹⁰² J. Bonnaure, *Gabriel Fauré*, Arles, Actes Sud/Classica, 2017, p. 50.

¹⁰³ J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: a Musical Life*, Cambridge University Press, 2004, p. 36.

che si è ipotizzata una possibile paternità da parte di Fauré, smentita dal fatto che la relazione con Emma è da collocarsi solo nel 1892 quando i due abitavano vicini a Bougival. Il soprannome Dolly, affibbiato alla bambina, è dovuto al fatto che alla nascita Hélène era bionda ed estremamente minuta oltre alla anglomania dell'epoca, la stessa che ha portato Debussy ad inserire titoli inglesi nel suo *Children's corner*; per di più la giovane ha voluto mantenere il soprannome Dolly per tutta la vita in memoria della suite op. 56 a lei dedicata.¹⁰⁴

Ad esclusione della *Berceuse* iniziale, gli altri brani sono esplicitamente legati alla vita della piccola Dolly, poiché il secondo *Mi-a-ou*, scritto per il suo compleanno nel 1894, evoca i versi che la bambina faceva per chiamare il fratello maggiore: nel manoscritto il titolo originale è *Messieu Aoul*, riferendosi a “monsieur Raoul” Bardac, cui la bambina era legata. *Le jardin de Dolly*, invece risale al capodanno del 1895 e utilizza un contrappunto limpido e sottile con un'impostazione melodica altrettanto semplice e lineare, come se fosse una tenera passeggiata in un universo limpido che cita il finale della prima *Sonata per violino* op. 15 risalente a circa vent'anni prima. Il *Kitty valse*, composto per il terzo compleanno di Dolly, è ispirato non ad un gatto, come il titolo porterebbe a pensare, ma alla cagnolina della bimba, di nome Ketty, che gioca e corre insieme a lei. Gli ultimi due brani, *Tendresse* e *Le pas espagnol* sono stati scritti nel 1896: il primo richiama il lirismo tipico della musica francese dell'epoca, riproposto tuttavia con uno stile più nervoso per via dei cromatismi che preannunciano il linguaggio del Fauré più maturo e di Debussy, mentre *Le pas espagnol* è una sorta di omaggio a Chabrier con una delle poche pagine di genere del compositore ispirata probabilmente (come scrive Marguerite Long) da un bronzo, da cui Dolly era sempre attratta, di Emmanuel Fremmiet, artista e suocero di Fauré. Nonostante il linguaggio armonico sia semplice e di facile comprensione, la suite op. 56 può essere e-

¹⁰⁴ J. M. Nectoux, *Fauré: Le voci del chiaroscuro*, Torino, EDT, 2004, pp. 72, 185.

seguita solo da allievi con una certa esperienza per via delle difficoltà tecniche con cui il singolo esecutore si deve confrontare e delle evidenti complessità nel raggiungere l'unisono.¹⁰⁵

L'op. 56 viene presentata al pubblico nel 1898 da Alfred Cortot e Édouard Risler e pubblicata da Metzler a Londra e da Hamelle a Parigi nel 1897¹⁰⁶. L'opera ha riscosso un discreto successo di pubblico e critica, ma soprattutto è rimasta nel cuore del compositore che si è divertito ad eseguirla spesso in compagnia di giovani allievi come Charles Oulmont e Jean Wiéner. Sempre nel 1897 l'op. 56 è stata orchestrata da Henri Rabaud, all'epoca considerato un possibile successore di Fauré alla direzione del Conservatorio di Parigi, la cui versione è stata presentata a Montecarlo il 6 dicembre del 1906. Come accadrà anche a *Ma mère l'oye* di Ravel, la *Dolly suite* in versione orchestrale finirà per diventare un balletto messo in scena al Théâtre des Arts nel 1913 con la coreografia di Léo Staats e con la danzatrice Eva Reid, nella cui trama vengono inseriti due clowns interpretati dai fratelli Footit. Queste premesse sceniche porteranno Cocteau e Satie a proporre *Parade*, in cui appaiono ballerini, acrobati, clowns e altri artisti circensi.¹⁰⁷

La *Dolly suite* presenta uno spirito più leggero e gioioso rispetto alle altre opere di Fauré, poiché intende descrivere alcuni momenti importanti e allegri non solo nella vita della bambina, ma anche nelle esperienze del compositore stesso, che si divertiva a giocare con la piccola.¹⁰⁸ La musica vuole qui descrivere non solo delle immagini di gioco, ma soprattutto delle sensazioni che passano dai suoni profondi e quasi severi a tenere evocazioni come la ninna nanna iniziale o una dolce carezza di *Tendresse*, in cui i numerosi centri tonali tipici dell'opera di Fauré presentano una sorta di situazione instabile ma estremamente suggestiva; i ritmi sono spesso sal-

¹⁰⁵ Ivi, pp. 72-73.

¹⁰⁶ G. Kowalchuk, E. L. Lancaster, *Essential Keyboard Duets*, New York, Alfred Music, 2003, p. 3.

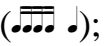
¹⁰⁷ Nectoux, *Fauré* cit., pp. 72-73.

¹⁰⁸ Kowalchuk, Lancaster, *Essential Keyboard Duets* cit., p. 3.

tellati e carichi di incroci, cambi di direzioni e momenti davvero complessi come il *Kitty valse* e *Mi-a-ou*, nel quale le scale vorticoso descrivono la difficoltà e l'impegno della bambina nel pronunciare il nome del fratello maggiore, mentre *Le jardin de Dolly* propone figurazioni delicate e cromatismi alternando sonorità cariche e sofuse come se fosse una sorta di placido dialogo fra due personaggi stesi su un prato.¹⁰⁹

Lo stile di composizione di Faurè prevede infatti una miscela fra le forme classiche e le armonie moderne, con l'uso del canone e della fuga alla maniera di Bach e Händel, inserendovi tuttavia instabilità armoniche e citazioni da compositori a lui contemporanei. Le sue linee di basso sono infatti flessibili e le armonie polivalenti grazie ad una sorta di ambiguità tonale che caratterizza non solo la *Dolly suite*, ma anche la *Sicilienne* op. 78, nelle quali la dinamica prevede un grande varietà che porta a modificazioni improvvise della sonorità anche in poche battute, richiedendo agli studenti una certa esperienza musicale per rendere al meglio il quadro che l'autore vuole descrivere.¹¹⁰

5.2 I sei pezzi della suite

La suite op. 56 si apre con *Berceuse*, una dolce ninna nanna in mi maggiore in cui il Secondo propone, all'inizio, un lieve accompagnamento basato su una quartina di sedicesimi e un bicordo del valore di un quarto (); si aggiunge poi la melodia principale eseguita delle due mani del Primo a distanza di un'ottava. Il tema è caratterizzato da un andamento cantabile simile ad una placida nenia dal sapore infantile e viene sviluppato nelle misure successive mentre il Secondo presenta la stessa struttura ritmica iniziale, variata però per l'aggiunta di una terza voce interna che crea un particolare effetto di risonanza. Con il cambio di tonalità in do maggiore che conduce verso la sezione centrale B, la melodia rimane simile nel

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ R. Howat, *The art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, 2009, pp. 201, 295.

carattere, portata avanti solo dalla destra del Primo e intramezzata da poche intromissioni della sinistra che mirano a rinforzarne la sonorità. Nel frattempo, però, l'accompagnamento del Secondo viene modificato nella struttura ritmica, facendo in modo che la risonanza sia eseguita dal lungo basso tenuto, mentre la voce superiore, divisa fra le due mani, presenta nuovamente la quartina di sedicesimi. Il tema principale si infittisce solo nella conclusione della sezione centrale conducendo verso il ritorno in mi maggiore e la ripresa dell'incipit, rendendo il pezzo una tipica struttura tripartita: la sezione A' viene variata poiché il tema iniziale viene eseguito dalla mano destra del Secondo, mentre l'accompagnamento è affidato alle due mani del Primo, il quale, nelle misure finali, finisce per raddoppiare la melodia che sfuma gradualmente nella sfera del pianissimo per giungere ad un lieve ed arpeggiato accordo di tonica.

Segue il brano n. 2, *Mi-a-ou*, in fa maggiore, caratterizzato da un andamento giocoso e saltellante, nonostante l'inizio soffuso simile ad un leggero valzer per via dell'accompagnamento del Secondo; con l'entrata della melodia del Primo, però, il carattere del pezzo si fa sempre più dirompente, grazie agli accordi pieni sostenuti da ottave collocati sui tasti più bassi della tastiera e carichi di sonorità, ma sempre giocosi grazie al tocco staccato (es. 30, tratto, come gli esempi seguenti, dalla prima edizione del 1894).

The image shows a musical score for two hands, labeled PRIMA and SECONDA. The PRIMA staff is in treble clef and the SECONDA staff is in bass clef. Both are in the key of F major. The PRIMA staff begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line with sixteenth-note patterns. The SECONDA staff provides accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line. Both staves include dynamic markings: 'p' at the beginning, 'cresc.' (crescendo) in the middle, and 'f' (fortissimo) towards the end of the system. The PRIMA staff also has a fermata over the final measure.

Es. 30: *Mi-a-ou* n. 2 dall'op. 56 di Fauré (bb. 5-12).

La melodia diventa, nel corso del pezzo, sempre più complessa a livello tecnico per via di arpeggi, salti, accordi e aperture da eseguire molto rapidamente, quindi l'allievo deve ottenere un tocco leggero ma appoggiato, senza però lasciare che il Secondo prenda il sopravvento sul tema principale, ripetuto più volte con alcune variazioni all'interno dello sviluppo e dell'armonizzazione dell'accompagnamento. Solo alla fine, a partire dalla battuta n. 117, appare una brevissima sezione indicata con un *Più lento*, dove il tema si fa placido e meno mosso, caratterizzato da lunghe note eseguite dal Primo con il sostegno di accordi tenuti ma leggeri del Secondo, finché, con l'*Allegro*, riappare il tema iniziale sviluppato in senso ascendente e concluso con una serie di accordi acuti e ribattuti in modo ostinato.

Il terzo brano, *Le jardin de Dolly*, in mi maggiore, è estremamente virtuosistico e richiede agli esecutori una certa abilità tecnica. L'inizio, con un placido accordo arpeggiato di mi maggiore, propone una placida melodia abbastanza mosso, esposta dalla sola mano destra del Primo, mentre il Secondo presenta una complessa polifonia a tre voci molto agitata per via dei sedicesimi spezzati, sui quali si staglia la bassa e profonda voce inferiore (es. 31). Nonostante l'inizio convenzionale, già alla seconda battuta la costruzione armonica si fa più interessante e innovativa grazie alle numerose e non convenzionali modulazioni.¹¹¹

¹¹¹ B. Meister, *Music Musique: French and American Piano Composition in the Jazz Age*, Indiana University Press, 2006, p. 13.

Es. 31: *Le jardin de Dolly* n. 3 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-4).

La coda del tema principale è resa più dinamica dalle crome puntate, cui segue la sua ripresa raddoppiata dalle due mani del Primo, mentre il Secondo continua il suo accompagnamento complesso e virtuosistico. La sua struttura, può, si fa più rarefatta quando il Primo inizia ad eseguire dei difficili e suggestivi arpeggi in cui la parte discendente è affidata alla destra mentre quella ascendente alla sinistra (es. 32): in questa sezione risulta ben evidente la frase eseguita dalle note più basse del Secondo, che lascia poi spazio ad un nuovo tema marcato ed espressivo riproposto subito dopo dal Primo sui tasti più acuti, creando così un interessante contrasto timbrico; nel frattempo il Secondo presenta nuovamente un contrappunto a tre voci dove quella inferiore propone delle lunghe ottave cariche di risonanza, mentre quella di mezzo raddoppia il nuovo tema per creare un breve canone con il Primo, lasciando le difficili quartine di accompagnamento e fioritura alla voce superiore.

Es. 32: *Le jardin de Dolly* n. 3 dall'op. 56 di Fauré (bb. 17-20).

Questo disegno armonico e melodico viene sviluppato a lungo per creare un dialogo fra le voci affidate in modo congiunto ai due esecutori, finché il Primo, nelle battute finali, diviene sempre più concitato per via dei ritmi puntati e delle quartine ascendenti che conducono nuovamente alla sezione accordale già udita in precedenza. Il brano si conclude con un due battute sottovoce caratterizzate dalle crome puntate e dagli ultimi stanchi sedicesimi del Secondo, culminando in un acuto accordo di mi maggiore.

Il *Kitty valse* in mi bemolle maggiore assume le caratteristiche di un classico valzer brillante con un ritmo travolgente e ballabile. Mentre il Secondo propone il classico accompagnamento accordale della danza, il Primo esegue per tre volte la melodia principale in cui sono presenti numerose e rapide scale ascendenti che la rendono particolarmente complessa dal punto di vista tecnico (es. 33). In seguito la struttura viene cambiata, poiché anche la mano destra del Secondo presenta una frase melodica riconoscibile, lasciando che il caratteristico ritmo del valzer venga eseguito dalla mano sinistra del Primo: i due esecutori, inoltre, propongono due inediti temi simili fra loro che, nell'unirsi, danno vita ad una sorta di dialogo.

The image shows a musical score for two piano parts, labeled 'PRIMA' and 'SECONDA'. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'mf'. The first part (PRIMA) features a melodic line with slurs and ties. The second part (SECONDA) features a bass line with slurs and ties, and a final section with a thick, dark line indicating a dense texture.

Es. 33: *Kitty valse* n. 4 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-6).

L'affiatamento e la preparazione dei due pianisti deve essere infatti molto accurata, poiché uno conclude la scala iniziata dall'altro, aspetto davvero notevole per due giovani esecutori.¹¹² Dopo la seconda riproposizione di questa nuova struttura, il valzer viene ulteriormente complicato soprattutto per il Secondo, che ora deve eseguire sia degli accordi pieni, il cui accento è spostato per via della legatura di valore, sia delle energiche ottave staccate separate l'una dall'altra da una pausa, mentre al Primo spetta l'elaborazione del nuovo tema, più pacato e riflessivo. Mentre la struttura dell'accompagnamento rimane invariata, la melodia principale viene ripetuta più volte, divisa però fra destra e sinistra del Primo, rendendola così più viva e brillante grazie all'alternanza di una nota acuta con una più grave. Appare poi la ripetizione integrale dell'incipit, cui segue il secondo tema già udito in precedenza, concludendo il valzer con degli acuti bicordi di tonica ribattuti su cui si distinguono degli arpeggi ascendenti collocati al registro più grave.

¹¹² Ibid.

Segue *Tendresse*, n. 5, una leggera romanza caratterizzata da un tema soffuso in re bemolle maggiore. Il Primo presenta la melodia molto espressiva ma ritmicamente complessa per via delle numerose terzine (particolarmente difficili da unire con la struttura binaria del Secondo), dei ritmi puntati e delle legature di valore; altrettanto problematica è la polifonia a tre parti affidata al Secondo, in cui si trovano ottave e bicordi di terza che devono essere legati, anche usando il pedale (es. 34).

Es. 34: *Tendresse* n. 5 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-4).

Dopo che la melodia ha raggiunto il suo culmine, un fa molto acuto, il brano modula in la bemolle maggiore, tonalità della sezione centrale B, dove al Secondo non è più affidato il contrappunto, bensì un accompagnamento arpeggiato costituito da due sedicesimi e un ottavo ($\frac{1}{16}\frac{1}{16}\frac{1}{8}$), mentre la mano destra propone il tema della sezione centrale proposto anche dalla sola mano destra del Primo, ma, a causa dello sfasamento, viene a crearsi un suggestivo canone leggero e cantabile. Con il ritorno alla tonalità d'impianto, riappare la prima sezione ripetuta integralmente e senza variazioni ad esclusione della lenta e soffusa cadenza finale con tre placidi accordi di tonica.

L'op. 56 si conclude con *Le pas espagnol*, un'allegria danza dal tono popolareggiante e particolarmente complessa tecnicamente sia per via delle scale, accordi, salti e arpeggi che sono presenti, sia a causa della velocità sostenuta cui bisogna eseguirla, senza sacrificare il carattere saltellante che la contraddistingue. Il titolo presenta una certa ambiguità, poiché il carattere del brano pare suggerire un riferimento allo stile di Chabrier, ma potrebbe significare tanto "Il passo spagnolo" quanto "Non spagnolo".¹¹³ Il tema iniziale, in fa maggiore, è caratterizzato da accordi, ribattuti e alcune dissonanze: entrambi gli esecutori si trovano a dover alternare la mano destra e la sinistra per eseguire le rapide note staccate e saltellanti simili al pizzicato di una chitarra, facendo tuttavia attenzione a mantenere l'unisono fra loro (es. 35).

Es. 35: *Le pas espagnol* n. 6 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-5).

Dopo la seconda ripetizione del tema, appare una nuova idea melodica più scarna e sottovoce, anch'essa presentata due volte, ridimensionando ugualmente la sonorità dell'accompagnamento del Secondo. Dopo il lungo trillo del Primo, si giunge ad una complessa sezione ricca di rapidi sedicesimi: le due mani del Primo suonano

¹¹³ Ibid.

per moto parallelo ad un'ottava di distanza, incrociandosi con la destra del Secondo, che presenta lo stesso tema trasposto di una sesta e che suona al contempo un basso e profondo accompagnamento arpeggiato. La situazione è sempre più concitata ed energica, soprattutto nel momento in cui entrambi gli esecutori, a turno, propongono delle reminiscenze del tema iniziale caratterizzato dai bicordi ribattuti. Nelle battute finali, Primo e Secondo dialogano con le loro fioriture di sedicesimi, scendendo a poco a poco nella sfera del piano, interrotta bruscamente dall'ultimo sfolgorante crescendo di una scala ascendente eseguita da entrambi gli allievi, che devono qui mantenere un ritmo costante e quasi accelerato senza perdere l'unisono, culminando su tre energici accordi di tonica.

5.3 La circolazione dell'op. 56

La prima assoluta della *Dolly suite* è avvenuta nel 1898 con l'esecuzione di Cortot e Risler, il quale era stato un pianista apprezzato da Fauré poiché aveva suonato la sesta *Barcarolle* a lui dedicata nel 1897, ottenendo sempre un buon successo di pubblico e critica.¹¹⁴ Negli anni successivi, però, l'autore finirà per allontanarsi dall'opera e dalle sue esecuzioni pubbliche, come dimostrano le sue lettere datate fra il 1912 e il 1913, in cui scrive alla figlia che al concerto della suite, «molto ben eseguita» Fauré aveva ascoltato distrattamente per poi sentirsi in imbarazzo quando il direttore lo aveva indicato e il pubblico lo aveva applaudito («Ovviamente non mi sono mosso e mi sono fatto il più piccolo possibile»). Scrive l'anno successivo che la suite sta andando in scena al Théâtre des Arts, ma «non mi interessa molto».¹¹⁵ Il successo della *Dolly suite* è testimoniato dalla critica positiva che Ravel ha scritto dopo la messa in scena del 1913 sostenendo che «ogni opera musicale può subire una

¹¹⁴ Howat, *The art of French Piano Music* cit., p. 198.

¹¹⁵ G. Fauré, *Correspondance*, a cura di J. M. Nectoux, Parigi, Fayard, 2015, pp. 1214, 1224.

trascrizione orchestrale a condizione che essa sia completata seguendo le regole del buon gusto». ¹¹⁶

Molti pianisti e musicisti si sono dedicati allo studio e all'approfondimento dell'op. 56 con registrazioni e trascrizioni, come Marguerite Long, Alfred Cortot, Ricardo Viñes e molti altri, seppure saltuariamente e non in modo analitico. Da notare è come Cortot abbia scelto di incidere alcune opere di Fauré fra cui proprio la *Berceuse* dalla *Dolly suite* in una sua personale trascrizione per pianoforte solista. Inoltre, nel 1918 l'arpista Micheline Kahn trascrive la *Berceuse* e *Le jardin de Dolly* in una versione per arpa, proponendo queste opere in una serie di concerti a beneficio delle opere di guerra con il sostegno dello stesso Fauré, che nel 1916 infatti invitava la musicista a studiare questi brani in una lettera in versi come era solito fare in molti casi. ¹¹⁷ La suite op. 56 è quindi una sorta di omaggio all'infanzia da parte di un musicista adulto che si rivolge ad un pubblico adulto, come dimostrano le esecuzioni della raccolta in ambito bellico durante il primo conflitto mondiale. Le armonie sono infatti convenzionali solo all'inizio e finiscono per complicarsi nel corso dei brani, rendendoli così adatti solo ad un ascoltatore consapevole; anche la tecnica e le abilità esecutive che i musicisti devono dimostrare per suonare la suite sono notevoli, poiché è necessario mantenere un carattere tenero e innocente pure laddove la sonorità è più marcata e le mani si devono muovere rapidamente sulla tastiera. Con l'op. 56 quindi Fauré non ha pensato ad una raccolta espressamente pedagogica o didattica, ma solo ad una descrizione carica di affetto e sensibilità per una piccola amica quale era la giovane Dolly, da sempre amata dal compositore e rappresentata in una serie di teneri momenti di gioco e quotidianità.

¹¹⁶ Howat, *The art of French Piano Music* cit., p. 305.

¹¹⁷ Nectoux, *Fauré* cit, pp. 379, 394.

5.4 Ravel e le influenze artistiche

Nella sua attività compositiva, Ravel ha sempre riconosciuto l'influenza di Fauré, Chabrier e Satie, promuovendo le loro opere nei concerti della Société musicale indépendante (SMI), di cui era membro fondatore dal 1911, omaggiandoli con dediche e citazioni come quella a Satie de *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* da *Ma mère l'oye*, raccolta pedagogica per pianoforte a quattro mani («a Erik Satie, nonno degli *Entretiens* e di altri pezzi, con l'affettuoso omaggio di un discepolo»), e quella di *Surgi de la croupe et du bond* da *Trois poèmes de Mallarmé*. Anche l'esotico e l'Oriente costituiscono un'importante fonte di ispirazione per Ravel, affascinato da stampe e manufatti che arrivavano in Francia a seguito dell'espansione coloniale e con le Esposizioni Universali, come quella del 1889, quando Ravel aveva solo quattordici anni, dove conobbe il Gruppo dei Cinque russo e il Gamelan di Giava: i ritmi e la trama della musica giavanese rimangono presenti nella sua opera e saranno usati nella *overture* di *Shéhérazade* e in *Ma mère l'oye*, in particolare nel terzo quadro, *Laideronnette, impératrice des pagodes*, dove vi sono i rintocchi delle campane del tempio.¹¹⁸ Molti compositori dell'epoca infatti attingono dal repertorio orientale a partire da Debussy con *Pagodes* del 1903 e De Falla con *Cinserie* del 1909, arrivando fino alla prima guerra mondiale, momento di cesura in cui il pensiero occidentale cambia sensibilmente. È con queste sperimentazioni, però, che le teorie armonico-tonali e le strutture tipiche della musica classica vengono sradicate e mosse verso un nuovo progresso iniziato con l'Impressionismo, con l'atonalità di Schönberg e con il primitivismo di Stravinskij fino ad arrivare alla musica moderna con avanzate forme di bellezza, la cui estetica porta scompiglio negli ambienti culturali.¹¹⁹

¹¹⁸ D. Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000, pp. 35-36, 51.

¹¹⁹ R. E. Mueller, *Beauty and Innovation in la machine chinoise*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2018, p. 18.

Le fonti letterarie e musicali del passato occupano un ruolo importante nella musica di Ravel, a partire dalla tradizione barocca francese, come dimostra *Le tombeau de Couperin*, un chiaro esempio di pastiche musicale; con *Ma mère l'oye*, quindi, si rivolge ai racconti fiabeschi del XVII e XVIII secolo di Charles Perrault, della contessa d'Aulnoy e di Marie Leprince de Beaumont.¹²⁰ La musica di Ravel è infatti stata accusata dai suoi contemporanei di essere eccessivamente illusionistica, come scrive lo stesso Debussy al critico Laloy nel 1908. Sarà però lo stesso Laloy l'anno successivo a riabilitare il nome di Ravel, associando la sua produzione ad una sorta di magia evocativa che avviene tanto con *Gaspard de la nuit* quanto con *Ma mère l'oye*, *La valse*, *Boléro*, *L'enfant et les sortilèges*, arrivando a definire Ravel il «mago dei suoni». Nel 1925 l'amico e biografo del compositore, Roland-Manuel sostiene che Ravel possiede la «jonglerie» ossia «l'astuzia di un illusionista» la cui abilità può essere riconosciuta ne *Le jardin féerique* da *Ma mère l'oye*, in particolare la versione orchestrata, dove gli strumenti si susseguono come se fossero delle ombre.¹²¹

Ma mère l'oye non è la prima opera dedicata all'infanzia composta da Ravel: nel 1905 aveva scritto il testo e la musica di *Noël des jouets*, in cui immagina una serie di giocattoli e animali di zucchero che giocano. Proprio come in *Ma mère l'oye*, composto nel 1908 contemporaneamente a *Gaspard de la nuit* e *Daphnis et Chloé*, Ravel inserisce tattiche di prestigio con gesti ascendenti e discendenti, oltre a numerosi effetti orchestrali e timbrici che fanno riecheggiare i suoni con vibrazioni quasi soprannaturali. È innegabile poi il ruolo ricoperto da *La boîte à joujoux* di Debussy per *L'enfant et les sortilèges*, poiché fornisce un modello per l'approccio all'evocazione musicale, soprattutto grazie all'orchestrazione di Caplet del 1917. Gli accorgimenti per la resa della descrizione sono infatti chiari per un pubblico abituato a Ber-

¹²⁰ Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel* cit., p. 62.

¹²¹ J. Fillerup, *Magician of sound: Ravel and the Aesthetics of Illusion*, University of California Press, 2021, pp. 1-2.

lioz, Rimiski-Korsakov e Wagner, ma Ravel riesce ad uscire dalle soluzioni convenzionali con combinazioni timbriche e armoniche nuove, come dimostreranno anche gli intermezzi orchestrati del balletto *Ma mère l'oye*.¹²² Il “regno magico” cui Ravel ha attinto per *Shéhérazade* è lo stesso che ha ispirato anche alcuni cicli successivi come *Ma mère l'oye*, *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortilèges*, dimostrandosi ironico e comprensivo senza perdere la raffinatezza musicale, l'espressività e la drammaticità che caratterizzano quel mondo. L'immaginazione infantile costituisce poi un elemento fondamentale, grazie ai giocattoli meccanici che esercitavano un enorme fascino su di lui. Si tratta di un microcosmo che si contrappone con innocenza alla realtà, proprio come fanno le opere di Henri Rousseau. I congegni e gli ingranaggi sono onnipresenti, come dimostrano il ticchettio del grillo meccanico in *Histoires naturelles* e l'orologio rotto in *L'enfant et les sortilèges*; anche i grammofoni e i pianoforti scordati, proprio come Satie, esercitano un grande fascino sul compositore, il quale da bambino era sempre stato attratto dal loro funzionamento sin da quando visitava le fabbriche con il padre.¹²³

La magia che caratterizza l'opera di Ravel è figlia dell'immaginario favolistico cui l'autore attinge molto spesso, in particolare con *Ma mère l'oye*: il bosco e il giardino, infatti, sono luoghi in cui il mistero e l'incanto avvolgono personaggi strani e fantastici come Pollicino con i suoi fratelli o la principessa addormentata; per Ravel le fiabe mostrano il mondo come dovrebbe essere, con i loro schemi tradizionali e un'etica incontestabile attorniata dalla magia, in cui il bene trionfa sempre. Nella sua autobiografia del 1828 Ravel scrive di aver attinto alla «magia dell'infanzia» per comporre *Ma mère l'oye* e, alcuni anni dopo, nel 1914, *La ronde*, l'ultima delle *Trois chanson*, popolata da streghe, lupi e esseri magici che lasciano l'ascoltatore turbato. Le fiabe sono quindi una

¹²² Ivi, pp. 49-50, 74-75.

¹²³ Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel* cit., pp. 82, 204.

componente importante del *corpus* di Ravel, legato da un affetto profondo ai piccoli Mimi e Jean Godebski, cui narrava molte storie e di cui invidiava il fascino ancora infantile per la magia e per la rassicurazione intrinseche nelle fiabe.¹²⁴ *Ma mère l'oye* è quindi un'opera che vive dell'immaginario infantile e, come dichiarato dal compositore stesso, non sarebbe mai stata scritta senza i racconti della madre Marie, celebrando la fantasia e la percezione della magia insita nel mondo naturale e nell'amore materno. Musica e narrazione sono quindi intrecciati indissolubilmente alla poesia, che caratterizza l'età della fanciullezza, vista dal compositore con nostalgia poiché viene lentamente distrutta non solo dall'arrivo dell'età adulta, ma anche dalla modernità. È quindi il solo racconto fiabesco, così antico e ancestrale, a poter recuperare quella poesia ormai perduta che, se fusa con la musica, dà vita a racconti musicali suggestivi come *Ma mère l'oye* e *Gaspard de la nuit*.¹²⁵

5.5 *Ma mère l'oye*: un regalo di amicizia e tenerezza

Dalle testimonianze di amici e conoscenti di Ravel, sappiamo che il compositore trovava estremamente gratificante e divertente la compagnia dei bambini, come Marie-Rose Veber, vedova di Jacques Ibert, ha riferito al biografo Roger Nichols, raccontato di come il compositore in un'occasione era scomparso da una festa ed era stato trovato «per terra nella stanza dei bambini a giocare con i giocattoli da solo». Inoltre si occupava volentieri di Mimi e Jean, figli di Ida e Cipa (soprannome di Xavier-Cyprien) Godebski, suoi amici intimi, durante i loro viaggi,¹²⁶ raccontando loro storie e regalando loro la raccolta *Ma mère l'oye*, composta fra il 1908 e il 1910. La raccolta di cinque pezzi per pianoforte a quattro mani viene poi orchestrata e in seguito ampliata per diventare un balletto. L'opera segue non solo le caratteristiche dello stile di Ravel, ma anche quelle di un peri-

¹²⁴ E. Kilpatrick, *Into the Woods: Retelling the Wartime Fairytales of Maurice Ravel*, «The Musical Times», vol. 149, no. 1902, 2008, pp. 59, 65.

¹²⁵ Kilpatrick, *The Operas of Maurice Ravel* cit., pp. 229, 240.

¹²⁶ Fillerup, *Magician of sound* cit., p. 49.

odo di ricerca che attinge dall'Oriente come dimostrano le scale pentatoniche di *Laideronnette, impératrice des pagodes* e gli effetti coloristici dell'arrangiamento orchestrale con glockenspiel e tam-tam, stratificando il suono come accade nel Gamelan. Il contrappunto, per quanto semplificato poiché finalizzato all'esecuzione di un bambino, è estremamente sofisticato e quasi artificioso, rendendo efficacemente le strutture orizzontali della musica giavanese.¹²⁷ Nonostante l'atmosfera particolarmente ricercata, non si tratta di un'opera esageratamente complessa, adattando il racconto magico e fiabesco ad un uso quotidiano e intimo per i due bambini cui l'autore era molto legato. I Godebski sono infatti gli amici più cari che Ravel ha avuto in tutta la vita, come dimostrano i periodi in cui è ospitato regolarmente nella loro casa a Parigi in rue d'Athènes e in quella di campagna La Grangette a Valvin (vicino a Fontainebleau), dove *Ma mère l'oye* è stato in parte scritto. A Ida e Cipa sono poi dedicate sia la *Sonatine* sia *Le cygne* delle *Histoires naturelles*, lasciando intuire quanto forte fosse il legame che Ravel ha stretto con la famiglia.¹²⁸

Nella sua attività compositiva Ravel è sempre stato estremamente meticoloso e perfezionista, tanto che arrivava a copiare l'intero manoscritto piuttosto che apportare piccole modifiche sui dettagli, lavorando e rielaborando la partitura anche dopo la pubblicazione, come dimostrano le lettere a Lucien Garban del marzo del 1923 in cui chiedeva di poter modificare le partiture stampate di *La valse* e *Ma mère l'oye* in quanto ricche di errori e imperfezioni. Anche il metodo di lavoro, descritto dall'autore stesso nel 1928, prevede una gestazione molto lunga in cui vi sono numerose pause dalla scrittura e revisioni in momenti successivi fino a raggiungere la «agognata chiarezza finale». Fra il 1905 e il 1908, inoltre, il compositore vive un felice periodo estremamente produttivo in cui nascono la *Sonatine*, le *Histoires naturelles*, *L'heure espagnole*, *Gaspard*

¹²⁷ S. Zank, *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*, University of Rochester Press, 2009, pp. 121-122.

¹²⁸ M. Ravel, *Lettere*, a cura di A. Orenstein, Torino, EDT, 1998, pp. XI, 24.

de la nuit e *Ma mère l'oye*, dovuto anche al proficuo contratto stipulato con l'editore Durand.¹²⁹

È in questo periodo che Ravel sviluppa una nuova sensibilità legata ad oggetti strani e mondi fantastici, richiamando la semplicità e l'ingegno fanciullesco che caratterizza le fiabe, nella cui trasposizione musicale, però, il compositore inserisce una certa ironia senza eccedere troppo nell'emozione. Le soluzioni armoniche sono ricercate e ingegnose, ma mai eccessivamente complicate per non perdere l'eleganza favolistica tipica della sua produzione, oltre a non voler aggravare una raccolta pensata per due giovani studenti di pianoforte. Tuttavia Ravel non si limita nella descrizione quasi programmatica di situazioni e momenti salienti non solo della fiaba ma anche del mondo reale, come dimostrano *Les entretiens de la Belle et la Bête* e *Le jardin féerique*, dove la musica raggiunge un livello di perfezione ideale in grado di rispecchiare il luogo idilliaco descritto, in modo da dimostrare una sensibilità inedita che, unita alla sua abilità, dà vita ad un nuovo linguaggio.¹³⁰

Ma mère l'oye nella versione originale per pianoforte a quattro mani viene eseguita per la prima volta non da Mimi e Jean Godebski, troppo piccoli per una musica ancora difficile per loro, ma da due ragazze di undici e quattordici anni il 20 aprile del 1910: Jeanne Leleu, allieva di Marguerite Long, e Geneviève Durony, allieva di Marcel Chadeigne. Ravel, come scrive all'amico e critico Emile Vuillermoz, è stato presente ad alcune prove delle due giovani pianiste e, chiedendo di poter provare direttamente sullo strumento del concerto, non nasconde che «l'eminente virtuoso comincia a sentire la fifa». Il giorno dopo il concerto, Ravel scrive una lettera alla piccola Jeanne Leleu, lodando la sua impeccabile esecuzione e ringraziandola per la «rara gioia di aver sentito un'opera davvero speciale

¹²⁹ A. Orenstein, *Maurice Ravel's Creative Process*, «The Musical Quarterly», vol. LIII, no. 4, October 1967, pp. 468-469, 476.

¹³⁰ P. Landormy, *Maurice Ravel (1875-1937)*, «The Musical Quarterly», vol. XXV, no. 4, October 1939, pp. 435-436.

col preciso sentimento che le si conveniva». ¹³¹ Jeanne Leleu, poi divenuta professoressa al Conservatorio di Parigi, ha riportato la sua esperienza con Ravel, ricordando quanto il compositore fosse preciso e, a volte, intransigente nell'interpretazione dei brani, anche laddove la *Pavane de la Belle au bois dormant* era troppo lenta e difficile per un bambino e perfino quando, nell'eseguire il glissando finale de *Les Entretiens de la Belle et la Bête*, la bambina aveva iniziato a sanguinare. Tuttavia poi Ravel aveva finito per sentirsi in colpa nei confronti di Jeanne e aveva iniziato a gridare «Sono un assassino!». È raro che Ravel abbia avuto un legame così particolare con uno dei suoi interpreti, ma ancora di più lo è che si sia congratulato con lei e che alcuni anni dopo le abbia dedicato il *Prélude* pubblicato da Durand. ¹³² È chiaro, dalle critiche ricevute, che la prima di *Ma mère l'oye* ha riscosso un discreto successo, come riporta Ravel stesso in una lettera a Ida Godebski, in cui cita i complimenti ricevuti da Durand, il quale aveva definito la raccolta «Die merkwürdigsten» (ossia «I più rimarchevoli»); Ravel scrive quindi con soddisfazione che la sua raccolta è stata considerata «la più notevole suite esistente scritta per l'infanzia». ¹³³

5.6 Citazioni e rimandi di *Ma mère l'oye*

La critica ha identificato Ravel come un autore che sconfina facilmente nel riuscire a coniugare «l'eleganza ironica» con «l'immaginazione moderna», come dimostrano le parole di Francis de Miomandre nel 1912 sul balletto *Adélaïde ou le langage des fleurs*, mentre Vuillermoz parla di una «gentile ironia» riferendosi al balletto *Daphnis et Chloé* coreografato da Djagilev. Nello stesso periodo, il critico americano Daniel Gregory Mason si occupa dell'orchestrazione di *Ma mère l'oye*, cercando di unire la tecnica moderna di cui l'opera è intrisa con il pensiero che essa vuole rap-

¹³¹ Ravel, *Lettere* cit., pp. 65-66.

¹³² V. Perlemuter, H. Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, Londra, Kahn&Averill, 1970, pp. 61-63.

¹³³ Ravel, *Lettere* cit., p. 75

presentare: si tratta tuttavia di una «tenera immaginazione delle cose infantili, a metà fra ingenuità e ironia», arrivando a definire l'opera una capolavoro per via della finezza della lavorazione. Secondo Chalupt, proprio per la sua unione di ironia e umorismo con l'esuberanza di Chabrier e il misticismo di Satie, Ravel verrà definito il vero e unico erede di Debussy grazie alla sua estrema raffinatezza nel trattare temi spesso sarcastici, come fa in *Noël des jouets*.¹³⁴

È possibile tracciare un confronto fra la *Pavane pour une infante défunte* (1899) e la *Pavane de la belle au bois dormant*, movimento di apertura della raccolta per pianoforte a quattro mani *Maman l'oye* del 1910: come ha scritto lo stesso autore criticando la prima *Pavane*, si tratta di una storia ormai troppo antica che il compositore deve quasi disconoscere poiché, con la maturità, capisce che la forma non ha più le stesse virtù poiché la struttura è povera e ha subito troppa influenza da Chabrier e Saint-Saëns. Questa opinione sarà confermata anche da Roland-Manuel, amico e allievo del compositore; il pezzo, infatti, deriva visibilmente dalla danza barocca e dalla sua ripresa ottocentesca da parte di numerosi compositori fra cui lo stesso Ravel, che ha cercato di mediare gli elementi troppo classici senza modificarne troppo la forma di rondò in cinque parti e la sua struttura armonica convenzionale. La *Pavane de la Belle au bois dormant*, inoltre, segue gli stessi parametri compositivi classici che non si distaccano eccessivamente dal la minore, tonalità d'impianto, e non propongono uno sviluppo libero della melodia, la quale è costituita da cinque frasi da quattro misure ciascuna. Tuttavia, le strutture tonali vengono sovvertite per via dell'incongruenza con le funzioni armoniche in modo da sovvertire l'ordine convenzionale dell'antica danza barocca, segnalando un'evoluzione dello stile compositivo di Ravel.¹³⁵ Il la minore, inol-

¹³⁴ Zank, *Irony and Sound* cit., pp. 10-11.

¹³⁵ P. Kaminsky, *Ravel's Approach to Formal Process: Comparisons and Contexts*, in *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, a cura di P. Kaminsky, University of Rochester Press, 2011, pp. 86-90.

tre, è una tonalità usata da Ravel molto spesso, nonostante vi siano numerose variazioni che la portano a virare verso la parallela maggiore, innalzando la sesta in senso dorico o appiattendolo la seconda con un sapore frigio o napoletano. Le somiglianze armoniche fra i brani impostati in la minore sono notevoli, come dimostrano le ricerche di Orenstein sul *Trio per pianoforte*, sulla *Sonata per violino e violoncello*, sullo *Scherzo del Quartetto d'archi* e sulla già citata *Pavane de la Belle au bois dormant* di *Ma mère l'oye*.¹³⁶

Lo stile compositivo di Ravel è infatti estremamente coreografico, poiché la danza non prescinde mai dalla sua musica, anche laddove non sia stata composta esplicitamente per uno scopo coreutico: il duetto *Ma mère l'oye* presenta perciò dei momenti estremamente suggestivi che mirano a descrivere un momento o una sensazione, con rumori e gesti evocativi carichi di nostalgia. Fra le citazioni dirette che Ravel ha nascosto all'interno della raccolta vi è la *Barcarolle* di Chopin, definito dal compositore stesso «uno dei brani più magnifici di tutta la musica», la cui cadenza ricompare ne *Les entretiens de la Belle et la Bête*, pubblicati nel 1910, centenario della nascita di Chopin.¹³⁷ Anche gli orologi, similmente al grillo meccanico di *Histoires naturelles*, suscitano un particolare interesse nel compositore, che li inserisce in numerose pagine di musica, il cui motivo finisce per essere una sorta di firma che si trova inizialmente ne *L'heure espagnole* ed in seguito ne *Le jardin féerique* di *Ma mère l'oye*, nella *Danse religieuse* di *Daphnis et Chloé*, nel *Menuet* di *Le tombeau de Couperin* e come tema del primo movimento del *Concerto in sol maggiore*.¹³⁸ Anche la *Fataisie lyrique*, come le *Histoires naturelles* e *L'heure espagnole*, presenta l'immagine dell'orologio cui Ravel, fin dall'infanzia era legato nel ricordo del padre e del fratello maggiore: il concetto dell'oggetto meccanico si trasforma, nell'immaginario del compositore, in un'idea tanto affettuosa quanto angosciosa, soprattutto nell'apparizione

¹³⁶ Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel* cit., p. 127.

¹³⁷ Howat, *The art of French Piano Music* cit., pp. 33, 100, 171.

¹³⁸ Kilpatrick, *The Operas of Maurice Ravel* cit., p. 165.

dell'Arthmétique ne *L'enfant et les sortilège* che punisce il piccolo protagonista. Altrettanto particolare è la presenza degli uccelli meccanici all'interno delle opere raveliane, come il cuculo dell'orologio o il galletto de *L'heure espagnole*, preceduto dal ticchettio dei metronomi che descrive efficacemente il concetto dell'oggetto meccanico.

L'onomatopea è frequente non solo nella musica francese dell'epoca ma soprattutto nella produzione di Ravel, che la inserisce in numerose opere come *L'enfant et les sortilèges*, in particolare nella scena del giardino. Nel caso di *Ma mère l'oye* è particolarmente onomatopeico il tema della Bestia con le sue note basse e goffe con il loro andamento cromatico che nella versione orchestrale sono affidate al fagotto, in modo da distinguere timbricamente la voce della Bestia da quella della Bella, eseguita da violini e viole dal tono suadente; anche il giardino magico dell'ultimo movimento è descritto in modo onomatopeico con rane, insetti e alberi che comunicano all'ascoltatore. Anche le campane del tempio di *Laideronnette, impératrice des pagodes* hanno una chiara derivazione onomatopeica come ha dichiarato il compositore stesso in un'intervista del 1931 a «De Telegraaf»: si tratta del movimento più esotico della suite, ispirato armonicamente e melodicamente alla musica giavanese che Ravel considera «la più sofisticata dell'Estremo Oriente, poiché, come i miei contemporanei quali Debussy, sono sempre stato affascinato dall'orientalismo musicale». ¹³⁹

Il testo che Adorno ha dedicato alla musica di Ravel, inserito poi nella raccolta *Moments musicaux* del 1964, imputa l'interesse del compositore verso l'esteriorità alla sua visione moderna del mondo, superando la visione di Wagner per cui l'eros si colloca nell'estasi e nelle sofferenze d'amore. Ravel (seguendo le orme di Chopin) preferisce concentrarsi sull'immagine dell'amato in modo quasi malinconico: la sua musica ha quindi uno scopo di sublimazione ed esternalizzazione di una sensazione negativa percepita dal

¹³⁹ Zank, *Irony and Sound* cit., pp. 170-171, 194-195.

compositore fino a raggiungere un nuovo equilibrio. Un esempio riportato da Adorno è quindi la modulazione dell'idea di innocenza infantile proposta da *Ma mère l'oye*, in cui la malinconia assume un ruolo fondamentale ma viene mascherata in una sorta di nostalgia sentimentalizzata, come accade anche nella *Sonata per violino e pianoforte* del 1927.¹⁴⁰

Con *Ma mère l'oye*, infatti, Ravel è libero di assecondare il suo stile e le sue esigenze artistiche, come conferma la casualità della nascita dell'opera finalizzata ad essere un tenero regalo per due bimbi cui l'autore è legato profondamente. Nel settembre del 1907, infatti, Ravel si trova a Valvins con i Godebski e decide, componendo la raccolta, di prolungare i giorni felici in compagnia dei ragazzi attingendo al fertile terreno del mondo favolistico, inserendo nell'opera la sua anima più profonda sospesa fra realtà e fantasia, la stessa che si era udita anche in *Shéhérazade* e nelle *Histoires naturelles*, dove l'immaginario orientale e gli animali si uniscono in uno stile nuovo che caratterizzerà anche *L'enfant et les sortilèges*, legato indissolubilmente a *Ma mère l'oye*: la raccolta a quattro mani del 1910 viene orchestrata già l'anno successivo per volere di Durand, nonostante Ravel fosse carico di impegni e altri lavori importanti, come le prime delle *Valses nobles et sentimentales* e de *L'heure espagnole*; tuttavia, *Ma mère l'oye* è un'opera cui il compositore è molto legato e già dopo pochi mesi scrive a Jacques Rouché, responsabile della preparazione del balletto, che l'orchestrazione è pronta e potrà essere messa in scena già il 28 gennaio del 1912.¹⁴¹

L'enfant et les sortilèges è stato quindi l'apice musicale di una tendenza culturale dell'epoca che riguarda la riflessione sull'infanzia: anche in arte e letteratura (con Proust e Morisot) i bambini vengono immersi nell'ambiente che li circonda, allontanandosi dall'idea romantica di infanzia limitata all'ambiente domestico e idealizzata dal *Kinderszenen* di Schumann, come dimostrano

¹⁴⁰ M. J. Puri, *Adorno's Ravel*, in *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, a cura di P. Kaminsky, University of Rochester Press, 2011, p. 66.

¹⁴¹ E. Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 242-243.

la *Dolly suite* di Fauré, il *Jeux d'enfant* di Bizet e Debussy con il *Children's corner* e *La boîte à joujoux*. Si tratta però di rappresentazioni limitate, anche laddove l'opera è dedicata a bambini reali come *Dolly* per Fauré e *Chouchou* per Debussy (curiosamente, le due ragazzine sono in realtà sorellastre): l'espressione dell'infanzia diventa una sorta di "paesaggio con figure" e non un "ritratto", poiché molta importanza viene data al contesto in cui crescono e ai giochi, senza concentrarsi sulla visione interiore, come scrive W. Wright Roberts nei suoi articoli pubblicati nel 1928 nella raccolta *Child Studies in music*. Nella Francia di Ravel e dei suoi contemporanei, l'infanzia diventa un simbolo di rinnovamento in un'epoca in fermento, incarnando la Belle Époque e il suo progresso. Sarà con la prima guerra mondiale, però, che la visione dell'infanzia viene modificata bruscamente, turbata dalle vicissitudini del Belgio dove i bambini che perdono la casa e la famiglia entrano nell'immaginario collettivo, come dimostrano *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* di Debussy e il corale di Ravel *Trois chansons* del 1915, in cui le narrazioni favolistiche vengono distorte per definire il senso della giovinezza violata.¹⁴²

5.7 La versione coreutica di *Ma mère l'oye*

Dalle lettere di Ravel, possiamo intuire che il lavoro per la preparazione della messa in scena del balletto *Ma mère l'oye* deve essere stata proficua e piacevole, come scrive a Rouché, direttore del Théâtre des Arts: «La vostra idea di mettere in scena *Ma mère l'oye* mi aveva sedotto. Da molto tempo sognavo di offrire un'opera a questo Théâtre des Arts, che in Francia è il solo a darci attualmente qualcosa di nuovo. Tuttavia non osavo sperare che sarei andato incontro alla gioia totale, deliziosa per un autore, di vedere realizzata un'opera scenica esattamente come egli l'aveva concepita». A differenza della suite per pianoforte, nella versione coreutica vengono aggiunti alcuni intermezzi e un quadro ulteriore, la *Danse du rouet*

¹⁴² Kilpatrick, *The Operas of Maurice Ravel* cit., pp. 198, 218-219.

(*Danza dell'arcolaio*), che funge da antefatto e crea un collegamento narrativo fra i *tableaux*. La principessa Florine, la protagonista, si punge il dito con un arcolaio e cade in un lungo sonno per via della maledizione delle fate; l'anziana filatrice lì presente assume così le sembianze di una fata buona e gentile che provvede alla protezione della principessa con l'aiuto di tre *négrillons*. Seguono poi i quadri in cui vengono inscenati i sogni della ragazza addormentata, fino ad arrivare alla scena finale in cui il principe, nato dalla metamorfosi che si trova *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, attraversa il giardino incantato per ridestarla. Gli episodi diventano così una sorta di balletti o poemi sinfonici in miniatura con delle strutture autoconclusive.¹⁴³

In base ai manoscritti dell'epoca, è possibile stabilire una cronologia compositiva, poiché il balletto *Ma mère l'oye* è contemporaneo dell'orchestrazione dei *Valses nobles et sentimentales* (ribattezzati *Adélaïde, ou le langage des fleurs*) e del finale di *Daphnis et Chloé*. La prima del balletto di *Ma mère l'oye* avviene il 29 gennaio 1912, mentre i *Valses nobles* sono messi in scena il 22 aprile dello stesso anno, perciò tutte queste opere sono state composte nello stesso periodo (come è inoltre ipotizzabile per via dell'inchiostro utilizzato).¹⁴⁴ Nel tracciare lo scenario del balletto Ravel riesce a trovare una connessione fra i vari quadri, rielaborando del materiale preesistente e aggiungendo il *Prélude* e la *Danse du rouet*; in effetti Ravel è famoso anche per la sua abilità nel rimaneggiare opere precedenti e riadattarle ad forme e contenuti nuovi, così da ottenere qualcosa di inedito. Nel balletto si viene a creare una corrispondenza musicale e narrativa che spesso finisce per rafforzare le associazioni semantiche, come quella del risveglio alla fine de *Le jardin féerique*, momento che coincide con l'alba, con la rianimazione e con la memoria; la *Pavane de la Belle au bois dormant* invece è una vera e propria ninna nanna che porta dolcemente la principessa a

¹⁴³ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., pp. 243-245.

¹⁴⁴ M. J. Puri, *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*, Oxford University Press, 2011, p. 137.

cadere in un sonno profondo, ondeggiando avanti e indietro come se la musica cullasse la protagonista. La danza e la musica forniscono insieme un retroscena che coincide con l'originale fiaba di Perrault, con l'entrata in scena della giovane, il suo avvicinarsi all'arcolaio e la preoccupazione degli astanti, fino al momento fatale in cui si punge il dito. Il *Prélude* iniziale è tuttavia il momento dove la memoria e la reminiscenza sono al centro, grazie all'elaborazione tematica ricca di rimandi e richiami, suggerendo che Ravel l'abbia composto solo dopo aver ordinato tutto il materiale, come era stato con l'*Epilogue* dei *Valses nobles*, in cui i temi frammentati si ripresentano e si sviluppano come accade nel *Prélude* di *Ma mère l'oye*; si tratta infatti di un brano per bambini che ha lo scopo di ritardare l'azione e preparare il pubblico alla storia, introducendo il concetto di attesa e suspense soprattutto nei più giovani, che rimangono i veri destinatari del balletto.¹⁴⁵

Ravel stesso ha dichiarato quanto la danza sia fondamentale nella sua produzione e, in particolare, quanto abbia trovato stimolante lavorare alla messa in scena di *Ma mère l'oye*, per la quale ha collaborato con la coreografa e danzatrice Jeanne Hugard e con lo scenografo Jacques Drèsa, creando un ambiente fertile in cui lavorare.¹⁴⁶ Di tutti i progetti coevi che stavano per essere messi in scena nel 1912, infatti, *Ma mère l'oye* è quello su cui Ravel si è dedicato di più in prima persona, richiamando alcune maestranze come Drèsa anche per i progetti successivi: al Théâtre des Arts si era infatti creata un'ottima squadra di lavoro in cui Ravel godeva di una significativa leadership all'interno di una collaborazione affiata.¹⁴⁷ Di pochi giorni dopo la rappresentazione risale la lettera a Rouché in cui Ravel si congratula con interpreti e addetti che hanno collaborato con lui alla realizzazione di *Ma mère l'oye* quali danza-

¹⁴⁵ Ivi, pp. 59-61.

¹⁴⁶ M. Ravel, *Scritti e interviste*, a cura di A. Orenstein, Torino, EDT, 1990, p. 89.

¹⁴⁷ Kilpatrick, *The Operas of Maurice Ravel* cit., pp. 55-59.

tori e musicisti, senza dimenticare il direttore artistico, persona rara che aveva rispettato la volontà dell'autore.¹⁴⁸

Fra le tematiche affrontate dal balletto, ma presenti anche nella raccolta per pianoforte a quattro mani, vi è la contrapposizione fra sublime e non sublime dei due personaggi de *Les entretiens de la Belle et la Bête*, costruito come se fosse una leggera danza simile ad un valzer, ma che nasconde in realtà una verità più profonda. La Bella e la Bestia si confrontano con atti di supplica da parte di lui e con la resistenza di lei, fino alla crisi culminante che conduce alla trasformazione del principe con le code risolutive. Dal punto di vista timbrico gli strumenti creano un contrasto che descrive non solo quello dei due personaggi della fiaba, ma anche quello fra bello e non bello e fra uomo e donna. Il voltafaccia della Bestia, descritto dal fagotto come accade in *Daphnis et Chloé*, diventa un momento fondamentale che non solo risolve la crisi fra i due personaggi, ma richiama una forte tematica etica e morale.¹⁴⁹ Per la descrizione del dialogo, Ravel utilizza degli espedienti orchestrali importanti, come ad esempio il cliché sonoro del glissando dell'arpa e il ritmo del valzer affidato ai clarinetti. Il resto del quadro si sviluppa come una sorta di botta e risposta fra i due personaggi, lasciando che i timbri simili diano loro voce e facendo in modo che i due si avvicinino e allontanino più volte. La musica di Ravel aderisce quindi alla caratterizzazione originale del racconto di Beaumont, ritraendo la Bestia come gentile e schiva, ma anche goffa e impacciata con i segmenti cromatici del fagotto e del corno. Il cambiamento esteriore viene reso in modo estremamente espressivo e inizia con il glissando dell'arpa, lasciando intuire che si tratti principalmente di una redenzione (nel racconto la Bella bagna la Bestia con dell'acqua facendo riferimento al topos del battesimo). Con il glissando viene così a crearsi un ricordo nostalgico da parte dell'adulto di un momento così importante nell'infanzia, legato alla scoperta dell'altro e alla sua

¹⁴⁸ Ravel, *Lettere* cit., pp. 86-87.

¹⁴⁹ Puri, *Ravel the Decadent* cit., pp. 115-117.

trasformazione. Anche il duetto fra Laideronette e il serpente diventa una descrizione di sensazioni e tematiche importanti, grazie alle scelte di orchestrazione compiute dall'autore: con la pentatonica, l'arpa, la celesta e lo xilofono presentano un'atmosfera lontana e sognante che caratterizza anche il giardino magico della conclusione, descritto con gli echi del corno e il tremolo degli archi, facendo ampio ricorso agli armonici, mentre flauto e ottavino impersonano il canto degli uccelli.¹⁵⁰

La danza è quindi il mezzo usato da Ravel per esprimere concetti particolarmente importanti, come da lui stesso dichiarato: «Il balletto non solo riesce a mostrare il corpo negli arrangiamenti più piacevoli e armoniosi, ma raramente sceglie di esprimere emozioni brutali. L'amore, la crudeltà e la follia sono trasmessi attraverso la più decorosa delle metafore della danza», la quale è un veicolo unificante per le sue esplorazioni dalla musica classica antica all'esotismo. Secondo Jankélévitch Ravel ha privilegiato l'uso della danza in quanto maschera che consente l'espressione indiretta e il trattamento di allegorie e metafore. Si tratta infatti di una forma chiusa che risponde al bisogno di interiorizzazione sentito da Ravel stesso, suggerendo che la danza sia «l'involucro isolante per il suo sogno».¹⁵¹

5.8 Gli elementi salienti della raccolta

La raccolta inizia con il breve ed evocativo *Pavane de la Belle au bois dormant* (*Pavana della Bella addormentata nel bosco*) tratta dalla fiaba di Perrault: in la minore, il Secondo propone una dolce melodia pentatonica caratterizzata dal ritmo cadenzato e cantabile (♩ ♪ ♩ ♪) che si conclude su un lungo mi cui fanno da eco due note basse e leggere (es. 36, ricavato dalla prima edizione del 1910). Il

¹⁵⁰ Fillerup, *Magician of sound* cit., pp. 53-55, 74-76, 244.

¹⁵¹ Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel* cit., 175-176.

contrappunto di questa tenera melodia è in modo pentatonico cinese e richiama Grieg per la sua sesta discendente.¹⁵²

Es. 36: *Pavane de la Belle au bois dormant* n. 1 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 5-8).

A partire dalla quarta misura, il Primo presenta il tema principale, costruito sulla stessa struttura ritmica dell'incipit e collocata sul registro acuto in modo da conferire un tono leggero e soffuso, garantito dall'indicazione del pianissimo. A sostegno del tema vi è una costruzione cromatica eseguita dal Secondo che rende l'atmosfera esotica e lontana. La melodia del Primo si sviluppa sull'ottava più bassa, mentre il Secondo presenta un andamento discendente che, in alcuni punti, porta i due esecutori ad avere le mani estremamente vicine sulla tastiera; nelle battute conclusive riappare il tema iniziale del Secondo presentato però dal Primo per poi riproporre la melodia principale con lo stesso accompagnamento cromatico fino a concludere con una delicata cadenza in la minore. In questa *Pavane*, l'armonia musicale di Ravel descrive un'atmosfera sospesa e incan-

¹⁵² O. Messiaen, Y. Loriod-Messiaen, *Ravel: Analyses of the Piano Works Of Maurice Ravel*, Parigi, Editions Durand, 2005, p. 10.

tata, in cui il bosco dorme assieme alla principessa in una situazione così delicata che mescola il la minore con l'antica armonia eolia. Il contrappunto fra i due esecutori è molto semplice, ma sufficientemente leggero da sembrare quasi un gioco etereo e misterioso. Con le ultime battute, però, si esce da questa atmosfera senza tempo come se si lasciasse il castello nella penombra per uscire al sole.¹⁵³

Il brano seguente, ispirato nuovamente dal racconto di Perrault, *Petit Poucet (Pollicino)*, in do minore, è caratterizzato da un andamento cadenzato per via delle scale di crome ascendenti e discendenti in grado di rappresentare i piccoli passi del protagonista, collocate come una sorta di cerchio che si può ripetere all'infinito: le prime battute, affidate interamente al Secondo, prevedono una durata sempre più lunga poiché la prima è in due quarti, la seconda in tre quarti, la terza in quattro quarti e l'ultima in cinque quarti. Tale struttura ricorda quindi un ventaglio il cui sviluppo omoritmico suggerisce i passi di Pollicino in una situazione armonicamente instabile per via del la e del si naturali nonostante la tonalità di do minore (es. 37);¹⁵⁴ nella versione orchestrata questa prima sezione è affidata all'oboe con il tremolo degli archi, sottolineando la solitudine del ragazzo che cammina sperduto grazie all'armonizzazione per terze nel lamento pentatonico cinese.¹⁵⁵

Es. 37: *Petit Poucet* n. 2 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 1-8).

¹⁵³ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., pp. 245-246.

¹⁵⁴ Ivi, p. 246.

¹⁵⁵ Messiaen, Loriód-Messiaen, *Ravel* cit., p. 10.

L'intero pezzo infatti è caratterizzato da numerosi cambi di tempo fra due quarti e tre quarti così da rappresentare la lunga camminata nel bosco per tornare a casa. A partire dalla quinta battuta appare la melodia del Primo, affidata alla sola mano destra e costruita, in buona parte, ad una distanza di terza dall'accompagnamento del Secondo, il quale presenta una lunga fioritura che le due mani presentano in parallelo a distanza di un'ottava. Di particolare difficoltà è l'incastro della terzina eseguita dal Primo con le regolari quartine del Secondo, dando un senso di frammentazione ritmica inaspettata che spezza la regolarità cui l'ascoltatore è stato abituato. Questo espediente, usato da Debussy anche nel preludio *La fille aux cheveux de lin*, consente tramite il sollevamento staccato del culmine di stupire l'ascoltatore come se si trattasse di una forma di respirazione.¹⁵⁶ Successivamente il Primo presenta alla mano destra l'imitazione, una sesta più acuta, dell'accompagnamento del Secondo, configurato come una sorta di moto perpetuo, mentre la sinistra esegue lo sviluppo della melodia principale in modo sempre più drammatico e ascendente, spostando l'accento del battere grazie alla legatura di valore a cavallo fra le misure. A partire dalla battuta n. 40 riappare una variazione più statica del tema affidato questa volta alla sola mano sinistra del Primo, mentre il Secondo continua la sua cadenzata marcia, la quale si fa più concitata nel momento in cui il tema viene sostituito da delle acutissime fioriture prima costituite da lievi acciaccature, poi da rapide semicrome ($\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$). In questa ripresa del secondo tema, costruita su un pedale di dominante, Ravel inserisce lo suggestive sonorità del canto degli uccelli che aveva udito a Monfort-l'Amaury, come quello del passero e del cuculo, creando una melodia suggestiva ma soprattutto realistica nel descrivere l'immagine di un bosco (es. 38).¹⁵⁷

¹⁵⁶ Howat, *The art of French Piano Music* cit., p. 344.

¹⁵⁷ Messiaen, Loriaud-Messiaen, *Ravel* cit., p. 11.

Es. 38: *Petit poucet* n. 2 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 51-58).

Nel crescendo successivo la melodia, che si sposta verso il registro acuto, diviene sincopata in modo da accrescere la tensione grazie allo spostamento d'accento, mentre l'accompagnamento del Secondo assume un sapore cromatico: Primo e Secondo finiscono così per eseguire contemporaneamente lo stesso frammento tematico fino a separarsi nuovamente quando il Primo presenta lunghe note dilatate e, in seguito, delle battute vuote, il cui valore si allunga partendo dal due quarti fino al cinque quarti, come si era visto nell'incipit; in questo tratto, invece, il Secondo propone dei frammenti cromatici che richiamano lo stile di Franck, come anche l'accordo di nona con la terza abbassata con cui offre un accompagnamento ondeggiante che descrive la lunga camminata di Pollicino verso casa, concludendo, dopo le scale ascendenti cariche di tensione, con un lungo accordo coronato di do maggiore.¹⁵⁸ In questo brano Pollicino diventa una sorta di *Wanderer* romantico, che vaga malinconicamente e senza meta e si perde nella sua stessa solitudine; la struttura circolare del pezzo, quindi, richiama il concetto dell'errare labirintico non solo del protagonista, ma del compositore stesso che, con la sua timidezza e ritrosia, finisce per identificarsi con Pollicino.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., pp. 246-248.

Tratto dai *Contes de fées* di Marie-Catherine d’Aulnoy del 1698, di cui fa parte la fiaba *Serpentin vert* nella quale si trova la scena di *Laideronnette, impératrice des pagodes* (*Laideronnette, imperatrice delle pagode*), il terzo brano in fa diesis maggiore, che presenta numerose difficoltà non solo per la discreta lunghezza e le numerose alterazioni in chiave, ma in particolare per l’uso della pentatonica e per le abilità tecniche richieste ai due esecutori, poiché il ritmo sostenuto della marcetta è caratterizzato da numerosi salti e fioriture di sedicesimi che richiedono un’ottima articolazione (es. 39). Alla battuta n. 13 Ravel inserisce un accordo di settimana aumentata in cui si trovano anche la tonica e il si, la quale è però una nota estranea al modo cinese, citando così l’incipit della *Car-men* di Bizet.¹⁶⁰

Es. 39: *Laideronnette, impératrice des pagodes* n. 3 da *Ma mère l’oye* di Ravel (bb. 9-13).

La pentatonica, infatti, si mescola con il cromatismo tipicamente occidentale, descrivendo un’atmosfera esotica e interessante, nello stesso modo di Debussy con il suo *Jimbo’s lullaby*: come il movimento *Asie* da *Shéhérazade* e la tazza da tè di *L’enfant et les sortilèges*, *Laideronnette, impératrice des pagodes* vuole evocare un luogo lontano e quasi fiabesco, irreali e carico di suggestioni.¹⁶¹

¹⁶⁰ Messiaen, Loriod-Messiaen, *Ravel* cit., p. 13.

¹⁶¹ Howat, *The art of French Piano Music* cit., pp. 27, 148

Ad iniziare è nuovamente il Secondo con un breve frammento tematico ripetuto più volte con un semplice bicordo di accompagnamento, il tutto collocato unicamente sui tasti neri in modo da descrivere un'atmosfera esotica e orientaleggiante. Nel momento in cui tale frammento diviene una piccola scala ascendente, appare la melodia del Primo, collocata sui tasti più acuti della tastiera e resa con estrema dolcezza; tale tema è quasi interamente affidato alla mano destra, lasciando alla sinistra solo sporadiche note così da richiedere all'esecutore una buona uniformità di tocco, aspetto che si impone anche all'allievo cui è affidato il Secondo nel momento in cui deve suonare dei bicordi alternando destra e sinistra. Questo stesso disegno è presente anche nella parte del Primo per delle acute, leggere e dissonanti fioriture che precedono lo sviluppo della melodia: il ritmo si fa sempre più concitato e complesso grazie alla presenza di crome e semicrome allegre e saltellanti, sovrapposte ad un disegno discendente del Secondo la cui tessitura armonica diventa sempre più rarefatta in corrispondenza di una polifonia a tre voci costituita solo da note lunghe e cadenzate. Il Primo, invece, si fa sempre più complesso tecnicamente per via delle quartine di sedicesimi sottovoce, che lasciano spazio alla struttura del Secondo, entrambe costruite secondo una scala di toni interi, i quali contrastano con il precedente disegno tonale il si maggiore, come faceva spesso anche Debussy (ad esempio nella scena della salita dalle cantine nel *Pelléas et Mélisande*);¹⁶² le quartine di semicrome, dopo il glissando ascendente, culminano in un disegno in cui la mano destra e la sinistra presentano degli accordi spezzati molto saltellanti (es. 40).

¹⁶² Messiaen, Loriod-Messiaen, *Ravel* cit., p. 13.

Es. 40: *Laideronnette, impératrice des pagodes* n. 3 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 54-58).

Segue la sezione centrale, più calma e caratterizzata da un ritmo meno stretto e note lunghe: il Primo, infatti, presenta numerose battute vuote in cui risalta solo la placida e profonda melodia del Secondo accompagnata da una struttura fissa che alterna il re e il la. Appare poi il tema della sezione centrale del Primo, anch'esso lento e placido, affidato sempre ad una sola mano, rendendolo così una semplice monodia sovrapposta al disegno sempre più complesso del Secondo, che ora esegue dei suggestivi bicordi di terza legati e molto soffusi (es. 41), il cui disegno ritmico e melodico rimane anche quando il Primo riprende la melodia iniziale, configurando così il pezzo in una chiara struttura tripartita.

Es. 41: *Laideronnette, impératrice des pagodes* n. 3 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 90-97).

La prima sezione, infatti, si ripete integralmente, variando sporadicamente nell'accompagnamento, culminando infine su cinque lievi e acuti accordi dissonanti arpeggiati e privi di risoluzione. Nella struttura della suite *Ma mère l'oye*, l'episodio di Laideronnette è collocato perfettamente al centro in un disegno simmetrico in cui la *Pavane de la Belle au bois dormant* e *Le jardin féérique* propongono una scena misteriosa e bucolica che nasconde un placido segreto dormiente, mentre la scena di Pollicino e della Bella e la Bestia riguardano a solitudine dei personaggi; *Laideronnette, impératrice des pagodes* si colloca quindi al centro di un polittico equilibrato come se fosse un gioco di specchi.¹⁶³

Il quarto pezzo, *Les entretiens de la Belle et la Bête* (*Le conversazioni della Bella e la Bestia*) tratto dalla raccolta del 1757 *Le Magasin des enfants* di Madame Jeanne Leprince de Beaumont, propone una tematica legata alla trasformazione miracolosa grazie all'amore e alla fede, proprio come la favola cui si ispira. I motivi dei due personaggi si mescolano e si compenetrano come un dialogo o una danza, similmente agli amanti ritratti da Chagall, fino a trasformarsi l'un l'altro per trasformare il motivo della Bestia, così goffo e grottesco, in tenero e suadente come il Principe.¹⁶⁴ La favola infatti si basa sul tema dell'alterità e sull'eros insito in essa, il cui timore è esorcizzato attraverso la trasformazione della Bestia che segue la contrapposizione musicale e caratteriale dei due personaggi: la loro opposizione non è solo fra bello e non bello, ma soprattutto fra maschio e femmina, tematica spesso affrontata dalla musica nell'epoca di Ravel, come dimostrano *Erwartung* di Schönberg, *Mörder, Hoffnung der Frauen* di Hindemith, *Elektra* di Strauss, il *Castello del Duca Barbablù* e *Il Mandarino meraviglioso* di Bartók. A differenza dell'energia brutale e feroce che si sprigiona da queste opere espressioniste, però, Ravel preferisce un'atmosfera riflessiva

¹⁶³ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., p. 249.

¹⁶⁴ Messiaen, Lorioid-Messiaen, *Ravel* cit., p. 16.

simile ad un *pas de deux* tradizionale.¹⁶⁵ *Les entretiens de la Belle et la Bête* si apre con un dolce valzer dal carattere molto semplice, in cui il Secondo presenta il ritmo tipico della danza, mentre il Primo esegue solo con la mano destra una lieve melodia cantabile ed aggraziata (ossia il tema della Bella) che richiede un'ottima definizione dinamica e di fraseggio (es. 42).

Es. 42: *Les entretiens de la Belle et la Bête* n. 4 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 9-16).

Dopo il respiro coronato e il passaggio a do maggiore, appare una sezione più ritmica e movimentata, cioè il tema della Bestia, aperto dalla terzina cromatica e discendente del Secondo che, con le sue dissonanze e le note gravi, introduce una sensazione più cupa e tenebrosa, cui si aggiungono le note accentate e poco consonanti del Primo. In questa sezione appare un accordo insolito per Ravel, ossia la settima maggiore che risolve scendendo al mi bemolle alle bb. 52-53, richiamando lo stile di Schönberg (es. 43).¹⁶⁶ Il motivo bestiale è riscontrabile anche in *Noël des jouets* del 1905, il cui ritratto di Belzébuth è caratterizzato da note basse, tritoni e toni interi, richiamando il gusto per la finzione che si trova anche in *Histoires naturelles* e *L'enfant et les sortilèges*.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., pp. 253-254.

¹⁶⁶ Messiaen, Loriod-Messiaen, *Ravel* cit., p. 17.

¹⁶⁷ Ivi, p. 207.

poiché si tratta di valzer lento e doloroso simile alle tre di Satie, armonicamente semplici e ricche di battute vuote in cui rimane solo una risonanza suggestiva dove il tema viene prolungato come un'eco, proprio come *Les entretiens de la Belle et la Bête*.¹⁶⁸

Le jardin féerique (Il giardino fatato), ultimo pezzo dell'album, si apre come un lento corale dall'aria misteriosa e soffusa: il fatto che il brano finale della raccolta sia placido e non vivace ricorda gli stilemi di Schumann, che conclude spesso con un pezzo largo e pensoso, come dimostra il *Kinderszenen* op. 15.¹⁶⁹ Secondo De Falla, questo brano è pervaso da un sentimento quasi religioso, aspetto verosimile poiché Ravel ha probabilmente utilizzato del materiale tratto da delle bozze dell'opera mai realizzata *Fioretti di san Francesco*, ipotesi plausibile in quanto Ravel era solito riutilizzare materiale per contesti diversi soprattutto laddove il misticismo religioso e il luogo magico e fatato finiscono per coincidere;¹⁷⁰ sappiamo poi che De Falla apprezzava particolarmente la suite orchestrale *Ma mère l'oye*, tanto che la sua orchestra diretta, da Ernesto Halffter, la eseguiva spesso, come scrive all'autore dicendo che «studiano la vostra splendida *Ma mère l'oye* con entusiasmo».¹⁷¹ L'inizio in do maggiore si apre con una placida melodia caratterizzata dalla semiminima puntata e collocata sull'ottava centrale, con l'accompagnamento del regolare tema iniziale del Secondo. I due esecutori arrivano poi ad eseguire la stessa melodia ad un'ottava di distanza per poi discostarsi: il Primo raggiunge il registro acuto della tastiera con terzine e accordi arpeggiati estremamente suggestivi mentre il Secondo segue lo stesso disegno arpeggiato, richiedendo ai due allievi di raggiungere un perfetto unisono in modo da non perdere l'atmosfera fatata. Questa struttura particolare, simile ad un diluvio accordale dal sapore orchestrale, continua per le misure suggestive, lasciando che la voce superiore del Primo

¹⁶⁸ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., p.p. 254-255.

¹⁶⁹ Messiaen, Loriaud-Messiaen, *Ravel* cit., p. 21.

¹⁷⁰ Restagno, *Ravel e l'anima delle cose* cit., p. 259.

¹⁷¹ Ravel, *Lettere* cit., pp. 233-234.

sviluppi la melodia iniziale caratterizzata dalla semiminima puntata (es. 44).

Es. 44: *Le jardin féérique* n. 5 da *Ma mère l'oye* di Ravel (bb. 23-28).

Riappare poi il placido e tranquillo disegno ritmico e melodico iniziale, che viene continuato dal Secondo, il cui ritmo, nelle battute finali, si fa sempre più complesso per via delle triadi che presentano doppi punti e saltano da una parte dall'altra della tastiera, mentre il Primo esegue dei rapidi ed energici glissando ascendenti e discendenti che culminano su un acuto e leggerissimo accordo di tonica. Nella conclusione, quindi, il giardino viene solo intravisto perché il cancello custodisce un nostalgico segreto che non può essere svelato, lasciando che sia l'immaginazione a tracciare i dettagli di questo luogo meraviglioso e fantastico.¹⁷²

L'importanza della suite *Ma mère l'oye* è testimoniata non solo dalle importanti caratteristiche compositive e tematiche da essa affrontate, ma soprattutto dalla scelta di Ravel di inserirla nel concerto inaugurale del 20 aprile 1910 della SMI (Société Musicale Indépendante) fondata da Ravel per distaccarsi dalla Société Nationale (SN) di Vincent d'Indy. Nel programma del concerto alla Salle Érard di Parigi erano presenti anche *D'un cahier d'esquisses* di Debussy e *Chanson d'ave* di Fauré, sottolineando che la SMI propone-

¹⁷² Messiaen, Loriod-Messiaen, *Ravel* cit., p. 22.

va un'estetica più leggera rispetto a quella della SN poiché si tratta di «un gruppo meno organizzato di giovani dallo spirito libero».¹⁷³ Negli anni successivi *Ma mère l'oye* è stato proposto da Ravel in numerosi concerti, come quello a Lione il 3 maggio 1922 (con esecuzione al pianoforte insieme a Paul Gayraud) o quello a Parigi nel 1923 con l'accompagnamento di Robert Casadesus. Nello stesso periodo le critiche alla suite sono state molto positive, come dimostra una lettera di Ravel all'amica Hélène Jourdan-Morhange in cui si dice soddisfatto dell'esecuzione e di essere stato considerato «se non un grande, almeno un buon direttore d'orchestra»; dalla sua corrispondenza, infatti, sappiamo che *Ma mère l'oye* è stato inserito in numerosi programmi concertistici sia nella versione pianistica sia in quella orchestrale, con numerose incisioni che ne permisero una circolazione e un apprezzamento a livello internazionale, come è accaduto nel 1930 ad un incontro alla Société des art et sciences phoniques, dove il pubblico ascolta dal fonografo estratti di opere raveliane come *Shéhérazade*, *Boléro*, *Daphnis et Chloé* e anche *Ma mère l'oye*. Inoltre la suite è stata utilizzata anche come sottofondo per i film muti e, con l'invenzione del sonoro nel 1927, nelle colonne sonore, come testimoniato dalla lettera di Colette de Jouvenel, amica di Ravel, scrittrice e librettista di *L'enfant et les sortilèges*, che si complimenta con il compositore: «Vi hanno detto che ci sono orchestre di cinematografo che suonano le vostre affascinanti fiabe di *Ma mère l'oye* mentre scorre un film del Far West? Credo che se io fossi un compositore e mi chiamassi Ravel, proverei una gran soddisfazione a saperlo».¹⁷⁴

¹⁷³ Puri, *Ravel the Decadent* cit., pp. 110-111.

¹⁷⁴ Ravel, *Lettere* cit., pp. 153, 187, 208, 215, 295.

CAPITOLO SESTO

6. L'amore di un padre tradotto in musica

6.1 Le origini di *Children's Corner*

La genesi del *Children's Corner* è legata alla vita familiare di Debussy, che divorzia dalla prima moglie Rosalie Texier, detta Lilly, e sposa Emma Bardac. Dopo che Debussy aveva a lungo desiderato un figlio, Emma dà alla luce il 30 ottobre del 1905 la piccola Claude-Emma, subito soprannominata Chouchou, per la quale Debussy dimostra un grande affetto, così come per la moglie che lui chiamava «chère petite mienne» («il mio piccolo tesoro»). La paternità aveva aggiunto un nuovo lato al carattere del compositore, come si nota già nella lettera che scrive poco tempo dopo a Varèse in occasione della nascita di sua figlia in cui avverte: «Vedrai che la nascita della tua bambina è più bella di una sinfonia e che la carezza di un figlio è meglio della gloria». Grazie a Chouchou, Debussy si immerge nel mondo infantile dato che «il suo sorriso mi aiuta nei momenti più bui», come scrive a Godet nel 1911, interessandosi al suo sviluppo e alla sua educazione anche a livello pianistico, tanto da creare un rapporto speciale per via della somiglianza caratteriale che accomuna padre e figlia, dimostrando il suo amore non solo con la composizione del *Children's Corner*, ma anche con alcuni disegni dedicati alla bambina, i quali riappaiono sulla copertina della prima edizione della suite. L'affetto del padre per la piccola è dimostrato anche dalla redazione di alcuni versi che Debussy manda a Chouchou da Vienna nel 1910.

C'era una volta un papà che viveva in esilio
e ogni giorno gli mancava la sua piccola Chouchou.
Gli abitanti della città lo videro passare e mormorarono:
«Perché questo signore sembra così triste in questa bella e felice città? »

Così il padre di Chouchou entrò in un negozio gestito da un uomo anziano e molto brutto e da sua figlia ancora più brutta; si tolse educatamente il cappello e con gesti sordomuti chiese le cartoline più belle che avevano, così che potesse scrivere alla sua adorata figlia. Il vecchio padre ne fu commosso e sua figlia morì sul colpo.

Il detto papà tornò al suo albergo, scrisse questa storia che farebbe piangere un pesce rosso e mise tutto il suo amore nella firma qui sotto, la sua più grande pretesa di fama.¹⁷⁵

Nonostante la felice relazione con Emma e la placida vita familiare accanto alla figlia, Debussy si trova in un periodo improduttivo e di blocco creativo, come scrive a Raoul Bradac (figlio di primo letto di Emma e allievo del compositore) in una lettera del 24 febbraio 1906, lamentandosi di scrivere «pochissima musica», mentre 18 aprile in una lettera al suo editore Durand si duole della sua situazione nelle «fabbriche del nulla»; il 9 giugno però ammette allo stesso Durand di soffrire «un caso di eccessiva scrupolosità» annunciando poi che stava «lavorando per recuperare un periodo molto brutto».¹⁷⁶ Nei primi mesi del 1906 riesce tuttavia a comporre un breve pezzo commissionatogli dalla docente di pianoforte al Conservatorio di Parigi Octavie Carrier-Belleuse, la quale stava redigendo un *Metodo* per i suoi alunni. Debussy scrive quindi la *Serenade for the doll* ispirandosi alla bambola di pezza di Chouchou: questo pezzo sarà poi parte del *Children's Corner* e del *Metodo* di Octavie Carrier-Belleuse, pubblicato solo nel 1910. Già in questo primo esperimento compositivo, completato l'8 marzo 1906 e l'unico riuscito in quel periodo, si nota il gusto anglosassone del compositore che stava imparando l'inglese ed era affascinato dalla cultura d'oltremania.¹⁷⁷ Nonostante il pezzo sia stato predisposto per il *Metodo* e il blocco creativo di cui aveva lungamente sofferto, Debussy due anni dopo inizia a comporre una suite per pianoforte

¹⁷⁵ E. F. Jensen, *Debussy*, Oxford University Press, 2014, pp. 84, 95, 106, 121.

¹⁷⁶ F. Lesure, *Claude Debussy: A Critical Biography*, University of Rochester Press, 2019, p. 232.

¹⁷⁷ A. Charton, *Debussy*, Parigi, Editions Gallimard, 2012, pp. 180, 186.

legata alle esperienze della sua bambina, ai suoi giocattoli e alle sue passioni, tracciando con il *Children's Corner*, pubblicato il 30 ottobre del 1908 (giorno del compleanno della figlia dell'autore), un sensibile ritratto del mondo infantile. La piccola suite è però ancora troppo complessa per Chouchou, che nel 1908 ha solo tre anni, ma Debussy la coinvolge nei titoli e nell'uso dell'inglese, dato che la tata-governante era anglosassone e la bambina stava iniziando ad imparare i rudimenti della lingua. Inoltre la dedica dell'album già nella prima edizione, che verrà di seguito presa in analisi, riporta testualmente: «Alla mia piccola Chouchou, con le più tenere scuse di suo padre per ciò che segue». I pezzi che compongono il *Children's Corner* sono caratterizzati da una difficoltà mista, soprattutto nella gestione delle sonorità, mentre tecnicamente la complessità è relativamente limitata, nonostante l'autore sia riuscito a creare un insieme che non fa trasparire la semplicità all'ascolto, aspetto che è sempre molto gradito ai bambini.¹⁷⁸ Rimane tuttavia un grande rigore compositivo che si trova anche negli *Études*, nei *Préludes* e nelle *Images*.¹⁷⁹

Debussy ha sempre dimostrato un forte legame con la suite del *Children's Corner* sia per il suo significato sia per la sensibilità che esso dimostra, nonostante lo spirito filo-britannico in esso contenuto abbia attirato molte critiche da parte del pubblico francese. Alla première a Parigi nel 1908 Debussy era molto nervoso, tanto che attese fuori dalla sala per tutta la durata del concerto, chiedendo con insistenza al pianista Harold Bauer, esecutore della suite, quale fosse stata la reazione del pubblico e riuscendo a tranquillizzarsi solo dopo una risposta positiva.¹⁸⁰ In effetti Debussy aveva ottimi motivi per essere preoccupato, in quanto la première del *Children's Corner*, avvenuta il 18 dicembre del 1908 al Musical Cercle, seguiva la ripresa del *Péleas et Mélisande* del 16 dicembre che era stata totale fiasco in quanto si trattava di «una colossale incomprensione che

¹⁷⁸ S. Walsh, *Debussy: a painter in sound*, New York, Alfred A. Knopf, 2018, p. 176.

¹⁷⁹ J. Barraquè, *Debussy*, Parigi, Seuil, 1994, p. 226.

¹⁸⁰ Lesure, *Debussy* cit., p. 249.

accade solo nel mondo dell'opera», come scrisse Debussy a Victor Segalen.¹⁸¹ Tuttavia alcuni critici, alla sua prima esecuzione pubblica, stroncarono non tanto il *Children's Corner* e i suoi aspetti compositivi e innovativi, ma soprattutto l'esecuzione di Bauer, che Léon Vallas definisce troppo romantica «con contrasti e affettazioni che alcune persone ritennero inutili». In realtà Debussy aveva creato un felice sodalizio con Bauer, già ai tempi dell'esecuzione de *L'isle joyeuse* a Londra nel 1906: per queste occasioni concertistiche Bauer era ricorso agli stessi insegnamenti del compositore per ottenere una buona esecuzione, cosa che Debussy farà anche nel 1915 con Marcel Ciampi, insegnandogli la suite del *Children's Corner* e i *Préludes*. Dopo essersi affermato come compositore, infatti, Debussy si è esibito in pochissimi concerti pubblici, proponendo sempre la suite infantile per la piccola Chouchou cui era legatissimo.¹⁸² Esegue infatti il *Children's Corner* nella grande sala del Redoutensaal a Budapest nel 1910; il 5 marzo 1911 la suite viene suonata nell'orchestrazione di André Caplet con la direzione dello stesso Debussy, il quale rimane stupito anche della bellezza della prima e terza *Gymnopédies* di Satie, eseguite nella stessa occasione. Ancora, il 19 marzo del 1912 Debussy riceve la visita del pianista Édouard Risler, che avrebbe dovuto eseguire il *Children's Corner* e *L'isle joyeuse* il 26 marzo dello stesso anno. In occasione del suo ultimo viaggio in Inghilterra, Debussy esegue a Londra nuovamente la suite nella grande sala Queen's Hall.¹⁸³

L'universo infantile è trattato da Debussy con una visualizzazione quasi umoristica, come dimostra il brano di apertura *Doctor Gradus ad Parnassum*, dimostrando un affetto e un'attenzione al benessere della figlia non solo dal punto di vista materiale con i numerosi giocattoli che le regalava e che hanno ispirato la raccolta, ma anche dal punto di vista educativo e culturale. Debussy infatti

¹⁸¹ Ibid., p. 249.

¹⁸² S. Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003, pp. 264-266.

¹⁸³ Lesure, *Debussy* cit., pp. 270, 276, 285, 317.

piega la sua statura compositiva per offrirle una suite adatta a lei e alle sue esigenze di bambina, in modo che fosse comprensibile e che si ricollegasse alle sue esperienze quali la bufera di neve (brano n. 4), il fantoccio di colore che balla (n. 6), l'elefantino di pezza cui bisogna raccontare la favola della buonanotte (n. 2) o la bambola cui cantare una serenata (n. 3). I giocattoli, per Debussy, non solo un modo per passare il tempo o per non trascurare la bambina, ma sono una fonte di gioia tanto per la bimba per quanto per il padre, che si divertiva a raccontarle storie immaginarie come il pastorello che suona il suo flauto (la quale sarà fonte di ispirazione per il pezzo n. 5 della raccolta). Con il *Children's Corner* Debussy riesce a fondere il suo amore di padre con l'abilità compositiva, in modo da ispirare la bambina e indirizzarla non solo verso la musica, ma soprattutto verso nuovi orizzonti educativi.¹⁸⁴

Del *Children's Corner* si è occupato anche lo scrittore giapponese Shimazaki dopo averlo udito in concerto il 21 marzo del 1914 al concerto organizzato dalla Société Philharmonique a Parigi. Shimazaki presta particolare attenzione all'evocazione di fiabe misteriose che Debussy è riuscito a rendere con la musica dell'album, in particolare ai «suoni che ricordano il cinguettio degli uccelli quando cantano mentre si chiamano l'un l'altro nella foresta»: in corrispondenza dei registri acuti la musica diventa una «nuova voce» diversa dal resto della musica occidentale che aveva ascoltato a Parigi fino a quel momento. Shimazaki paragona l'esecuzione di Debussy all'ainote nella musica shamisen, mentre altri critici francesi riscoprono e apprezzano le sue abilità compositive ed esecutive. Il censore di «La critique musicale» infatti ha scritto: «Ammetto che preferisco il suo modo di suonare a quello di qualsiasi altro pianista. Non si tratta di perfezione tecnica poiché il suo modo di suonare è semplice e senza pretese. L'opera è così messa a nudo

¹⁸⁴ E. R. Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York, Dover Publications, p. 147.

all'ascoltatore; parla da sé, scompare». ¹⁸⁵ La caratteristica principale della produzione di Debussy, infatti, consiste nell'eleganza e nell'efficienza di pezzi raffinati ma semplici, quali sono quelli che compongono il *Children's Corner*. La semplicità infantile è resa non solo dal punto di vista tecnico, dato che molti passaggi sono agevolati ma mantengono un'apparenza carica di suono e atmosfera; tuttavia questo album è dedicato a ragazzi che hanno già una certa esperienza nel suonare il pianoforte, sia perché presentano salti, aperture e ritmi inusuali, ma anche perché a livello compositivo riportano passaggi in pentatonica e modali. La raffinatezza del compositore quindi rimane anche nella semplicità di tale suite. ¹⁸⁶

Il *Children's Corner* non è stato pensato da Debussy né per un pubblico amatoriale né per un pubblico professionale, ma anzi per un mercato interno di nicchia in grado di apprezzare le atmosfere quasi oniriche e la sensibilità contenute nell'album. Le opere di questo tipo dedicate all'infanzia possono in realtà essere destinate o all'educazione musicale dei giovani allievi che si avvicinano allo strumento (come era il caso dell'op. 68 di Schumann) o alla reminiscenza della magia dell'infanzia dal punto di vista di un adulto (come lo stesso Schumann aveva fatto con la sua op. 15). I pezzi di Debussy sono invece un misto di queste due possibilità, ritraendo l'infanzia e la mentalità di un bambino in un'opera che è tuttavia accessibile anche a pianisti ai primi anni di esperienza. La fonte di ispirazione sono stati, come detto, i pupazzi della piccola Chouchou, forse legati alla produzione di giochi meccanici decorati di Fernand Martin quali *La Danseuse de cakewalk* e *Bamboula*, che hanno ispirato probabilmente la danza del *Golliwogg*. Il ragtime ballato dal pupazzo di colore è ispirato alle danze che gli schiavi eseguivano nelle piantagioni americane e diffuse poi in Europa, dove vengono apprezzati il ritmo sincopato, l'accompagnamento regolare e prevedibile e i passi saltellanti. Queste stesse giocosità e semplici-

¹⁸⁵ Lesure, *Debussy* cit, pp. 314-315.

¹⁸⁶ D. J. Code, *Claude Debussy*, Londra, Reaktion Books, 2010, p. 132.

tà hanno affascinato Debussy che ha inteso sia il *Golliwogg cakewalk* sia *The little nigar* come un momento di divertimento e quasi una parodia della musica classica poiché la melodia non corrisponde sempre all'accompagnamento. L'umorismo infatti fa parte di una buona parte dei brani del *Children's Corner*, caratterizzato da una giocosità in grado di beffare l'ascoltatore grazie all'effetto di ironico distacco da parte del compositore.¹⁸⁷

Sul *Children's Corner* sono stati anche condotti alcuni studi di carattere sociologico: trattandosi di una suite concepita fin dalle origini per i bambini, nonostante Chouchou avesse solo tre anni e dunque non fosse ancora pronta per eseguirla, Debussy aveva pensato all'album come un'occasione di ascolto e di approfondimento del mondo infantile. Alla facoltà di Educazione Musicale al Levinsky College of Education a Tel Aviv, in Israele, sono state condotte alcune ricerche che hanno sottoposto circa duecento bambini di età fra i quattro e i nove anni all'ascolto del *Jimbo's lullaby* per poi registrarne la reazione. *Jimbo's lullaby*, ispirato all'elefantino di pezza di Chouchou cui la bambina voleva sempre raccontare la fiaba della buonanotte prima di dormire, è caratterizzato da sezioni polifoniche, registri bassi, un tempo lento, una grande varietà dinamica e un'atmosfera soffusa. Dal punto di vista compositivo Debussy inserisce una certa ambiguità tonale grazie ad episodi in pentatonica e ad accordi privi di risoluzione, oltre a numerosi passaggi cromatici e dissonanti. I bambini, soprattutto i più piccoli, dopo aver ascoltato la musica, hanno riportato risposte diversificate che riguardano principalmente l'associazione a storie e situazioni note, tramite l'analogia o la metafora; la risposta formale, fornita soprattutto dai più grandi, riguarda invece associazioni legate al suono, al timbro, al ritmo e alla dinamica. Non mancano però i casi di risposte miste, visibili soprattutto nei disegni che i bambini hanno realizzato ispirandosi al *Jimbo's lullaby*, dove, oltre a ritrarre persone e luoghi, hanno reso le caratteristiche della musica attraverso colori carichi o

¹⁸⁷ Jensen, *Debussy* cit., p. 2015.

forme geometriche. Il brano infatti ha suggerito in molti bambini sensazioni di paura e angoscia dovute al registro basso della melodia iniziale e all'inquietante bicordo ribattuto, per poi portare ad un rilassamento nel momento in cui il tema è trasposto ad un registro più acuto. La musica per bambini, concepita in modo da suscitare in loro sensazioni forti e spesso contrastanti, è parte della cultura occidentale come ha già dimostrato l'esperienza di Schumann con la sua op. 68, una raccolta in grado di comunicare con i più piccoli in modo diretto e trasmettere loro non solo una solida educazione, ma soprattutto un interesse verso la musica.¹⁸⁸

6.2 I pezzi del *Children's Corner*

La suite si apre con *Doctor Gradus ad Parnassum*, un chiarissimo riferimento quasi parodistico a Clementi e alla sua raccolta di studi di tecnica, l'omonima *Gradus ad Parnassum*, fondamentale nell'apprendimento del pianoforte. Il brano è costruito in do maggiore e segue i canoni classici dello studio improntato, almeno inizialmente, sullo sviluppo della mano destra grazie alle quartine di semicrome. La struttura e gli intervalli presenti nell'incipit sono anche un'altra chiara citazione dello studio op. 45 n. 1 di Heller, particolarmente in voga all'epoca. La monotonia di questa introduzione si arricchisce con la polifonia a quattro parti in corrispondenza della terza battuta, dove si crea una frase melodica alla voce superiore cui contrasta quella inferiore che si muove per moto contrario (es. 45); con questo espediente quello che doveva sembrare uno studio noioso e «senza secchezza», come scrive l'autore, porta a scoperte inaspettate e armoniose.¹⁸⁹

¹⁸⁸ R. Elkoshi, *Children's invented notations and verbal responses to a piano work by Claude Debussy*, «Music Education Research», vol. 17, 2015, pp. 181-196.

¹⁸⁹ Jensen, *Debussy* cit., p. 216.



Es. 45: *Doctor Gradus ad Parnassum* n. 1 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 1-5).

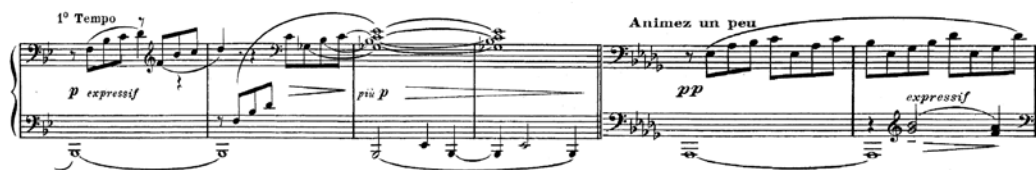
In seguito la complessa serie di arpeggi viene sostenuta da delle lunghe e basse risonanze in grado di creare un'atmosfera sognante e suggestiva, smorzata dal crescendo che conduce ad una nuova frase melodica affidata alla mano sinistra, mentre alla destra si trovano le rapidissime semicrome che richiedono una discreta preparazione tecnica. In questo tratto dello studio, le consuete quartine che caratterizzano quasi tutto il brano sono spezzate fra le due mani, comportando un'ulteriore complessità non solo nell'esecuzione veloce, ma soprattutto nell'equiparazione del tocco senza inserire accenti che altrimenti porterebbero al mancato riconoscimento del tema conduttore. Dopo un ritenuto, alla battuta n. 22 vi è la ripresa dell'inizio subito sviluppata in senso nuovo con arpeggi che richiedono alla mano sinistra di saltare da una parte all'altra della tastiera per eseguire le note del tema mentre la destra continua a presentare le sue consuete e rapide semicrome (es. 46). In questo episodio, Debussy inserisce un ambiguo scambio di materiale fra le due mani per via dell'omissione di alcune note; il compositore, inoltre, include pochissimi passaggi del pollice, elemento tecnico che non amava, preferendo l'alternanza di materiale melodico fra la destra e la sinistra.¹⁹⁰

¹⁹⁰ V. Raad, *Claude Debussy's Use of Piano Sonority*, «American Music Teacher», vol. 26, 1977, p. 7.



Es. 46: *Doctor Gradus ad Parnassum* n. 1 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 22-25).

La linea melodica si fa sempre più espressiva per condurre con un ritenuto alla sezione centrale: dopo quattro misure in si bemolle maggiore dove riappare più volte la costruzione fa-si bemolle-do-re, il brano modula in re bemolle maggiore, riproponendo lo stesso inciso melodico udito in precedenza ma costruito sul mi bemolle, richiamando chiaramente l'incipit del primo *Preludio* in do maggiore del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, citato lontanamente anche dalle quartine iniziali (es. 47).



Es. 47: *Doctor Gradus ad Parnassum* n. 1 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 33-38).

Con la ripresa in tonalità di do maggiore nel tempo iniziale, riappaiono invariate le stesse battute iniziali che, dopo gli arpeggi formati dalle quartine divise fra destra e sinistra, non culminano sul mi centrale come accade alla misura n. 12, ma continuano a svilupparsi in un crescendo sempre più animato. La tensione aumenta soprattutto a livello ritmico dato che gli ultimi rigli sono caratterizzati da una direzione ascendente e da un crescendo sempre più marcato; solo le ultime misure, però, si spostano bruscamente verso il registro grave, concludendo con un do accentato e estremamente pro-

fondo. La visione ironica che domina questo brano suggerisce l'idea quasi parodistica che Debussy ha di un maestro di pianoforte, pensando tuttavia a questo brano come ad uno studio serio: nel rispondere a Durand sulla velocità di esecuzione del *Doctor Gradus ad Parnassum*, Debussy risponde infatti che si tratta di «una sorta di ginnastica igienica e progressiva; meglio suonarlo ogni mattina prima di colazione, iniziando moderato e finendo animatamente».¹⁹¹ L'ironia di cui questo brano è impregnato incarna la deriva un po' ribelle di tutti gli allievi di pianoforte, in modo da prendere in giro quei brani seri con cui lo studente impara gli esercizi e mescolare elementi quasi improvvisati con una simpatia immaginativa fra prospettive adulte e infantili, richiamando la prospettiva debussiana della «raffinatezza nella semplicità» di cui parla lo stesso compositore in *Monsieur Croche antidilettante*.¹⁹²

Non sappiamo però quale sia il messaggio ultimo che il compositore voleva trasmettere alla figlia: l'umorismo malizioso che si nasconde dietro a questo esercizio quasi alla Czerny potrebbe essere un implicito invito alla ribellione contro l'istruzione accademica come avveniva nel Conservatorio ai tempi degli studi di Debussy, oppure una semplice presa in giro nei confronti del maestro tiranno. La serietà viene però abbandonata presto dal brano che devia verso schemi fantasiosi con sbadigli, rallentamenti, distrazioni e avventure. I colori infatti sono disinibiti, adattando la tavolozza armonica e dinamica alle nozioni che il giovane esecutore non ha ancora assimilato appieno, con sezioni modali, accordi brutali privi di risoluzione, bitonalità e cadenze fantasiose, in modo da rendere lo studio rigoroso una sorta di eterno ritorno alternando episodi liberi a momenti misurati caratterizzati dalla tonalità classica. È quindi possibile che con questo pezzo, ma anche con quelli successivi, Debussy voglia allontanarsi dalla tradizione ottocentesca europea senza rinunciare ad uno sguardo che, a metà fra nostalgico e ironico, omag-

¹⁹¹ Walsh, *Debussy* cit., p. 176.

¹⁹² Code, *Debussy* cit., p. 132.

gia con distacco e interpreta in modo molto personale una fondamentale raccolta di studi come è quella di Clementi, mentre nell'ultimo brano della raccolta, come si vedrà in seguito, si diverte a deridere affettuosamente Wagner e il suo *Tristan und Isolde*.¹⁹³

La ninna nanna *Jimbo's lullaby* (il cui titolo avrebbe dovuto comprendere "jumbo", ma l'errata pronuncia del nome inglese ha portato al titolo che conosciamo oggi)¹⁹⁴ inizia in si bemolle maggiore con una melodia dolce ma molto bassa (indicata da Debussy come «doux et un peu gauche», ossia «morbida e un po' goffa»), intramezzata da leggerissimi e dissonanti bicordi formati da due note della distanza di un tono. L'intero brano, come il *Jiardin sous la pluie*, è basato sulla melodia infantile *Dodo, l'enfant do* (che si può ben udire nelle risonanze di mi bemolle e re bemolle già dalle prime battute), usando gli accordi stridenti di due note e le melodie di soli toni formate da cinque note come strumento per descrivere la pesantezza dell'elefantino di pezza di Chouchou (es. 48), cui la bambina ogni sera cantava una ninna nanna, la cui atmosfera è mantenuta dall'uso dei due pedali.¹⁹⁵



Es. 48: *Jimbo's lullaby* n. 2 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 1-8).

Il ribattuto è una delle cifre stilistiche di questo pezzo, conferendogli un andamento cadenzato e cullante, nonostante alcune dissonanze spiccate quali quelle dalla misura n. 9 alla n. 14. Dopo una lieve cadenza sottovoce che si addentra verso i tasti più bassi della

¹⁹³ Schmitz, *The Piano Works* cit., pp. 148-149.

¹⁹⁴ Jensen, *Debussy* cit., p. 215.

¹⁹⁵ Walsh, *Debussy* cit., p. 176.

tastiera, la lunga pausa coronata porta ad un nuovo elemento tematico che ripropone gli stessi bicordi di seconda alla mano destra, mentre nella sinistra tali bicordi fanno parte di un lamentoso arpeggio, il quale dopo due misure diventa accompagnamento della riepistituzione del tema iniziale all'ottava centrale. La melodia ora è dolcissima e sognante, grazie anche alle dissonanti risonanze che si aggiungono alla voce interna. Rimanendo nella sonorità leggera e soffusa del pianissimo, la melodia sparisce e viene sostituita da lunghe note gravi, cui contrastano nuovamente i bicordi dissonanti che si trasformano poi in accordi di tre note; tali accordi ribattuti sono accompagnati da una bassa linea melodica arpeggiata della mano sinistra, portando alla sezione centrale più movimentata per via delle ottave spezzate e staccate del registro basso (es. 49), la cui direzione permette alla dinamica di aprirsi verso sonorità molto più energiche, sfociando alla misura n. 47, in un momento abbastanza complesso dal punto di vista tecnico, poiché le due mani devono suonare quasi sovrapposte, lasciando però emergere le voci superiori della destra, caratterizzata da spunti cromatici e ribattuti.



Es. 49: fig. 50: *Jimbo's lullaby* n. 2 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 39-42).

Alla misura n. 52, però, le parti si invertono, dato che i cromaticismi ribattuti vengono eseguiti dalla mani sinistra, mentre la destra presenta alcune strutture ritmiche e contrattempi complessi, soprattutto per via delle note collocate in levare. Con il ritenuto, che ripresenta alcuni strascichi di questo movimentato tema, riappare il tema

iniziale al registro acuto, sostenuto sia da lunghe e gravi risonanze in tonalità d'impianto, sia dal saltellante tema della sezione centrale collocato alla voce interna (es. 50).



Es. 50: *Jimbo's lullaby* n. 2 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 63-66).

Riappaiono poi, in una sorta di stanca reminescenza, le strutture arpeggiate alla mano sinistra che avevano caratterizzato la sezione A. Con una lunga discesa verso il registro grave nella sonorità del pianissimo, la ninna nanna si chiude sommessamente con lunghe risonanze di bicordi dissonanti cui si sovrappongono un mi e un re bemolli, facendo sì che a conclusione del brano vi sia una mescolanza di si bemolle, re bemolle, sol e fa. Il brano si contraddistingue quindi per l'alternanza continua fra diatonica e pentatonica,¹⁹⁶ che caratterizzano i due temi portanti del pezzo, uno più fluido che trascende le divisioni in battute e uno più convenzionale e ripetitivo. I due temi finiscono per diventare, nella fase conclusiva, uno l'accompagnamento dell'altro in modo da sconvolgere l'ascoltatore con un collegamento così inaspettato.¹⁹⁷ È quindi chiaro come, anche in un brano per bambini, Debussy riesca a inserire una vasta ricchezza non solo melodica e tematica, ma soprattutto armonica con le strutture pentatoniche e modali, il bitonalismo e il cromatismo, cui si aggiunge una dinamica regolare che inizia con un pia-

¹⁹⁶ Jensen, *Debussy* cit., p. 308.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 216

nissimo e che si apre gradualmente verso una sonorità più cantabile, per infine concludersi nuovamente nel pianissimo, così da rappresentare la bambina che, insieme al suo elefantino di velluto, si è finalmente addormentata. Anche le tipologie di suono diversificate, che vanno dal legato (anche grazie al pedale) allo staccato più allegro, permettono di creare una certa varietà all'interno di questo brano.¹⁹⁸

Il terzo brano, *Serenade for the doll*, si apre in mi maggiore con motivo staccato, delicato e radioso, cui la mano sinistra aggiunge delle rapide acciaccature, riprese alcune misure dopo dalla mano destra. Questa delicata e abbellita melodia, tipicamente pentatonica, contrasta fortemente con l'accompagnamento incentrato sull'accordo di mi maggiore (es. 51), dando così vita ad un insieme unico di modale e tonale.¹⁹⁹



Es. 51: *Serenade for the doll* n. 3 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 3-7).

Nonostante le acciaccature non ricompaiano più per il resto della *Serenade for the doll*, l'elemento ribattuto e gli staccati sono ancora una volta la cifra stilistica su cui l'autore imposta questo lievissimo pezzo, tanto che già alla battuta n. 16 i leggeri accordi spezzati fra le due mani vengono sostenuti dalle risonanze della voce inferiore, la quale assume poi un andamento cromatico. Come in *Le jardin sous la pluie*, con lo specifico elemento tematico quale il

¹⁹⁸ Schmitz, *The Piano Works* cit., pp. 149-150.

¹⁹⁹ Ibid., p. 151.

ribattuto staccato, Debussy riesce a richiamare il suono delle corde pizzicate di una chitarra o di un mandolino, senza tuttavia fare riferimento alla Spagna, associazione all'epoca assai frequente. L'indicazione dell'autore riporta «detaché et rythmé», lasciando intendere che il pianoforte deve essere strimpellato o pizzicato usando le dita tese in modo da limitare l'articolazione ed ottenere un suono più "acceso". Il colore della chitarra è spesso usato da Debussy in associazione al motivo della serenata (ad esempio in *La sérénade interrompe*, *Ballade des femmes de Paris*, *Les collines d'Anacapri*) in quanto mezzo espressivo molto personale in grado di aggiungere ulteriori mezzi espressivi ed evocativi.²⁰⁰

Il crescendo sempre più animato e ascendente, che comporta una sorta di movimento interno, finisce per diventare prevedibile, così Debussy rinnova l'ascolto con un'interruzione improvvisa e inaspettata: lo sviluppo della struttura a tre voci della *Serenade for the doll* si dirada nel ritenuto, che conduce alla successiva complessa sezione dove le crome della destra, bicordi di sesta legati a due a due, si incastrano con i ribattuti della voce centrale complicata dal ritmo sincopato, mentre la linea più bassa presenta nuovamente lunghe note tenute; ancora più complessa è la frase successiva poiché viene aggiunta una quarta voce superiore che esegue una ripetizione di do e re variando ritmicamente la loro disposizione grazie all'espedito della semiminima puntata (es. 52). L'uso delle voci interne, che riprende quello che era accaduto nel *Doctor Gradus ad Parnassum*, crea un effetto per cui il brano sembra molto più complesso rispetto alla sua effettiva difficoltà tecnica, nonostante per l'allievo non sia facile rendere la polifonia con un effetto nitido e pulito.²⁰¹

²⁰⁰ Raad, *Claude Debussy* cit., p. 10.

²⁰¹ Walsh, *Debussy* cit., p. 176.



Es. 52: *Serenade for the doll* n. 3 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 30-34).

La ripetizione del do e del re, sempre più piano e sfumata, si sposta alla voce superiore della mano sinistra, mentre la destra esegue degli accordi di tre note sincopati che devono essere leggerissimi e lievi. Il ritenuto pianissimo che segue conduce verso la sezione centrale priva di alterazioni in chiave, riprendendo le strutture ritmiche udite in precedenza quali la semiminima puntata e gli accordi collocati sul tempo debole. In questa sezione inizia ad apparire anche l'intervallo di seconda maggiore, da sempre parte della tavolozza di colori orientaleggianti usati da Debussy.²⁰² La sezione centrale B continua a sviluppare la frase lasciata in sospeso in precedenza, con i consueti leggeri accordi e la melodia alla voce centrale, portando con un crescendo allo sviluppo di un arpeggio staccato e di una successiva cantilena che, grazie agli accenti collocati spesso sul tempo debole, crea una sorta di scompenso ritmico interessante, acuito dagli accordi sforzati (es. 53). Tornati in mi maggiore, riappare il tema iniziale alla mano destra, accompagnato da accordi dissonanti e arpeggiati all'ottava centrale della voce inferiore e dei do diesis ribattuti alla parte interna in una struttura poliritmica.

²⁰² Raad, *Claude Debussy* cit., p. 11.



Es. 53: *Serenade for the doll* n. 3 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 39-72).

In seguito le parti si invertono, conducendo verso il pianissimo sottovoce alla riproposizione finale del tema con un accompagnamento scarno costituito solo da si e mi alternati. Sempre più lievemente, l'accompagnamento supera il tema e viene ripetuto più volte, seguito da un arpeggio ascendente che porta verso l'acutissimo mi conclusivo. Anche in questo brano Debussy vuole sottolineare l'importanza del contrasto, in modo da ottenere una serenata dinamica e a tratti dissonante, sottolineando l'importanza del legato e dello staccato, della modalità e della scala tonale, senza però perdere la leggerezza chitarristica che contraddistingue questo lieve e delicato brano.²⁰³

The snow is dancing, il quarto brano della suite, è impostato in re minore, ma viene aperto dalla scala mi, fa, sol e la, prima presentata semplicemente dalla mano destra con lievi crome al registro auto, poi proposta con una particolare scrittura che divide le note fra le due mani in modo da creare un effetto di eco nella sfera del pianissimo. La struttura delle semicrome sfalsate e della voce interna che riporta la melodia principale è decisamente clementiana, dato che in molti studi del *Gradus ad Parnassum* sono presenti figure simili con numerose variazioni che richiedono uno studio accurato dell'articolazione, lo stesso che permette alle nitide note del brano di Debussy di esprimere al meglio l'immagine dei fiocchi di neve

²⁰³ Schmitz, *The Piano Works* cit., p. 152.

che turbinano nel vento.²⁰⁴ Alla terza misura appare la voce interna cui è affidata la lenta melodia formata solo da semibrevi accentate che creano un effetto di risonanza estremamente suggestivo in grado di descrivere il paesaggio innevato (es. 54).



Es. 54: *The snow is dancing* n. 4 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 3-6).

A partire dalla misura n. 14, la linea melodica si movimenta grazie alle triadi che la costituiscono e alla modulazione in re bemolle maggiore. In seguito il tema viene collocato alla voce superiore e assume un sapore triste e drammatico grazie all'andamento discendente che prima parte dal sol bemolle e, dopo la variazione, riprende dal mi bemolle.

Due misure sottovoce conducono verso la sezione centrale B, caratterizzata da una drammaticità molto più accentuata per via delle terzine di si bemolle ribattuti che si sviluppano poi in senso discendente, creando una situazione estremamente complessa dal punto di vista ritmico poiché la terzina deve incastrarsi con le due voci della mano sinistra, una costituita da una linea di ottavi ascendenti, l'altra da una serie di do sincopati del valore di un ottavo; in questo modo l'allievo apprende la capacità di coordinare ritmicamente il ritmo ternario con quello binario, riuscendo al contempo a distinguere le tre voci e il ruolo di ognuna di esse, così da rendere la concitazione della bufera, accentuata dall'arpeggio acutissimo della misura n. 38, ripreso all'ottava più bassa subito dopo. Questo tema

²⁰⁴ Walsh, *Debussy* cit., p. 176.

che si smaterializza nella nebbia sonora della sezione iniziale riprende la canzone inglese per bambini *Ding dong bell* (es. 55).²⁰⁵



Es. 55: *The snow is dancing* n. 4 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 34-38).

Alla battuta n. 40, la linea melodica passa poi alla mano sinistra, dove con la combinazione ritmica di crome, semicrome e ritmi puntati, accompagnata da rapidi e leggeri sedicesimi riappare poi il tema iniziale della sezione centrale con i si bemolle in crescendo e il suo sviluppo discendente. Dopo una serie di mi bemolle ribattuti che raggiungono anche il fortissimo, riappare la stessa struttura dell'incipit della sezione A, riproponendo poi la placida melodia di semibreve alla voce inferiore. Il brano si conclude con una coda che sviluppa il tema della sezione centrale della battuta n. 40, sfumando in pianissimo e inserendo sonorità dissonanti per via del sol e re bemolle cui si sovrappone il tema costruito in sol minore. La melodia si svolge poi in senso ascendente e cromatico, conducendo verso la conclusione, dove riappare la struttura della misura iniziale alla mano sinistra e l'accompagnamento in semicrome al registro acuto, fino ad arrivare verso i tasti più alti del pianoforte e sfumare in una risonanza dissonante e inquieta in cui si mescolano la, si naturale, si bemolle e l'accordo perfetto di re maggiore, con cui il brano si conclude. Con questo brano Debussy dimostra la sua totale conoscenza sia della natura sia dell'infanzia. Come tutti i bambini, infatti, Chouchou era affascinata dalla neve e dalla bufera, così il com-

²⁰⁵ Ibid., p. 176.

positore si ispira ad una delle esperienze preferite dalla bambina per assimilare la natura e la musica: le battute iniziali sono ben integrate con tutto il resto del brano, nonostante abbiano una struttura totalmente opposta. Dal punto di vista armonico il brano presenta alcuni passaggi interessanti perché vengono toccati gradi importanti della scala di re minore quali la sensibile, pur prediligendo la settima aumentata in modo da rendere la tonica una risoluzione particolare; anche la quarta diminuita crea un effetto inusuale, suggerendo lo smarrimento e la desolazione del paesaggio innevato.²⁰⁶ Si tratta, nel suo complesso, di una sorta di toccata in miniatura in cui riappare lo scambio di materiale melodico e ritmico fra le due mani, un po' come accade anche in *Voiles* e in *Feux d'artifice* tratti dai *Préludes*, e in *Mouvement* dalle *Images*, mentre la tematica della neve riappare nel preludio *Des pas sur la neige*.²⁰⁷

The little shepherd, il n. 5, rappresenta un idilliaco paesaggio in cui un pastorello suona il flauto. L'inizio, in la maggiore, si apre placidamente con una fluente e libera monodia acuta e ritmicamente molto varia grazie alle terzine di sedicesimi, le note legate, i contrattempi e le acciaccature; le sfaccettature di questa linea melodica richiamano la libertà della natura e le numerose sfumature di un paesaggio campestre in cui il personaggio suona, canta e danza in allegria. Tale paesaggio così idilliaco e felice viene reso attraverso una sonorità molto espressiva che l'allunno deve restituire con un tocco morbido senza rinunciare però alla precisione ritmica, come specifica il compositore stesso con l'indicazione «en conservant le rythme».²⁰⁸ Questo tema potrebbe essere stato ispirato, forse, da alcuni motivi che Lacerda aveva inviato a Debussy tramite delle cartoline.²⁰⁹ Dopo un lungo respiro coronato, appare un nuovo elemento tematico caratterizzato dall'incalzante ritmo puntato delle semicrome e dalla dissonanza dell'accompagnamento. Questa breve se-

²⁰⁶ Ibid, pp. 152-153.

²⁰⁷ Raad, *Claude Debussy* cit., p. 7.

²⁰⁸ Schmitz, *The Piano Works* cit., pp. 153-154.

²⁰⁹ Lesure, *Debussy* cit., p. 249.

zione indicata da Debussy con un «plus mouvementé» (es. 56), sembra invece derivare dalla *Shéhérazade* di Rimski-Korsakov, molto apprezzata dal compositore nel 1890 anche se qualche anno dopo la criticherà aspramente in quanto più simile ad un «bazar che ad un ambiente orientale», come scrive a Raoul Bardac.²¹⁰



Es. 56: *The little shepherd* n. 5 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 1-6).

La prima cadenza in la maggiore, anch'essa estremamente variegata per via delle biscrome, della terzina, della semicroma puntata e delle legature di valore, conclude la sezione A e conduce verso un nuovo sviluppo, anch'esso iniziato con una monodia della mano destra, dolce e soffusa. La conclusione di tale melodia viene sviluppata fino a raggiungere una nuova cadenza in mi maggiore (tonalità costruita sulla dominante) che segue la stessa struttura di quella precedente. Appare una nuova acuta monodia che conduce alla stessa linea melodica puntata delle prime battute ma variata in fa diesis minore; da qui, dopo una breve sezione ascendente e ritmicamente instabile, si raggiunge il culmine del brano con un dissonante accordo acuto sovrastato da un si diesis (es. 57).

²¹⁰ Walsh, *Debussy* cit., p. 176.



Es. 57: *The little shepherd* n. 5 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 21-24).

La tensione viene smorzata presto dalla ripresa integrale dell'incipit e dalla conclusione in la maggiore. Questo brano richiede all'allievo un importante studio sia a livello melodico nella ricerca del suono soffuso in grado di descrivere tutte le sfumature paesaggistiche, sia della comprensione dei numerosi elementi ritmici, per i quali si rende necessaria un'attenzione particolare alle note tenute e agli incastri degli elementi ternari con quelli binari. L'intero brano, forse il più semplice della suite, è un eco dell'idillio pastorale de *La flûte de Pan*.²¹¹

La suite si conclude con il *Golliwog's cakewalk*, un allegro ballo in mi bemolle maggiore e uno dei più famosi brani di Debussy per via del ritmo scattante del ragtime. Si tratta di un pezzo abbastanza lungo e complesso nella sua esecuzione, dato che come *The snow is dancing* e *The little shepherd*, prevede una certa complessità ritmica e armonica. L'inizio, forte e marcato, presenta subito il tema principale sincopato (♩♩♩), eseguito parallelamente dalle due mani. Seguono una misura vuota e quattro battute sottovoce cariche di attesa: riappare quindi il prorompente tema iniziale in una struttura a tre voci, dove quella interna presenta un bicordo ribattuto di mi e do bemolli e una sinistra costituita da bicordi che saltano fino ad arrivare ad un intervallo di quattordicesima. Si richiede qui un certo impegno da parte dell'allievo, che deve essere in grado di comprendere la divisione fra le voci ma soprattutto l'incastro della sincope del tema con le due voci di accompagnamento, pur mantenendo il carattere spiritoso e una velocità sostenuta (es. 58). La melodia ini-

²¹¹ Code, *Debussy* cit., p. 132.

ziale viene sviluppata e riproposta in modi nuovi modulando dal do maggiore, al re bemolle maggiore, al si bemolle maggiore, fino a tornare alla tonalità d'impianto.



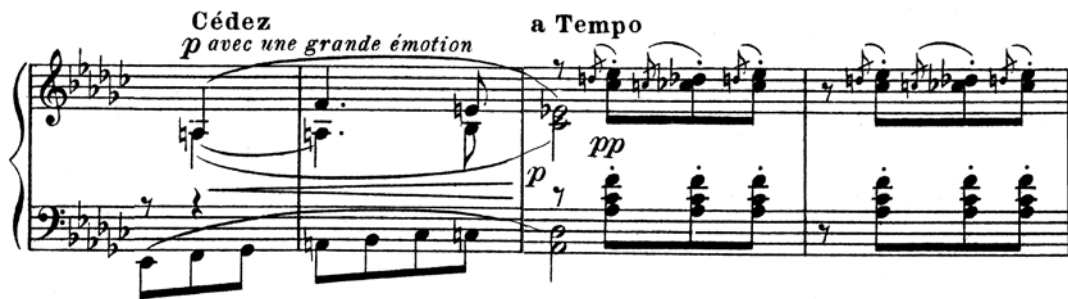
Es. 58: *Golliwog's cakewalk* n. 6 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 10-13).

Dalla battuta n. 25 si presentano alcune misure complesse sia per il simultaneo allontanamento per moto contrario delle mani (per cui è necessario uno studio accurato delle distanze e della coordinazione) sia per la sovrapposizione di destra e sinistra sulla stessa zona della tastiera.

Dopo un'ultima riproposizione dell'incipit del tema e una variazione delle battute sottovoce cariche di aspettativa, inizia la sezione B in sol bemolle maggiore: è qui che è contenuto un parodistico richiamo al famoso accordo del *Tristan und Isolde* di Wagner, che Debussy segnala con la dicitura «avec une grande émotion» in modo da attirare l'attenzione non tanto del giovane esecutore, che non è ancora in grado di comprendere tali significati nascosti, ma soprattutto il pubblico più esperto (es. 59).²¹² In questo passaggio le trombe della fama di Wagner sono ridotte a una sorta di scherzo e ridimensionate e un'atmosfera da music hall alla portata di un bambino in una critica velata al Romanticismo tedesco, dimostrando che in quel periodo erano in corso da parte di Debussy una serie di ricerche compositive in grado di fornire nuovi sviluppi sul terreno

²¹² Walsh, *Debussy* cit., p 176.

musicale e sulle ricerche estetiche che hanno portato alla produzione del *Pelléas et Mélisande*.²¹³ L'inizio della sezione centrale del *Golliwogg's cakewalk* alterna le profonde note in batture della sinistra ai bicordi dissonanti della destra accompagnati da acciaccatura, ma poi si sviluppa sempre più in senso drammatico a partire dalla misura n. 61, dove appare un breve inciso carico di sentimento. Tale frammento melodico si propone più volte sempre variato e distribuito in modo diverso fra le quattro voci del contrappunto, alternandosi a brevi e leggeri accordi staccati accompagnati dall'acciaccatura.



Es. 59: *Golliwogg's cakewalk* n. 6 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 61-64).

Dopo un nuovo frammento melodico che raggiunge la sfera sonora del forte, appare una sezione a quattro voci estremamente complessa poiché presenta nuovamente l'elemento sincopato e richiede un legato omogeneo, mentre la mano sinistra si sviluppa in levare (es. 60).

²¹³ Code, *Debussy* cit., p. 132.

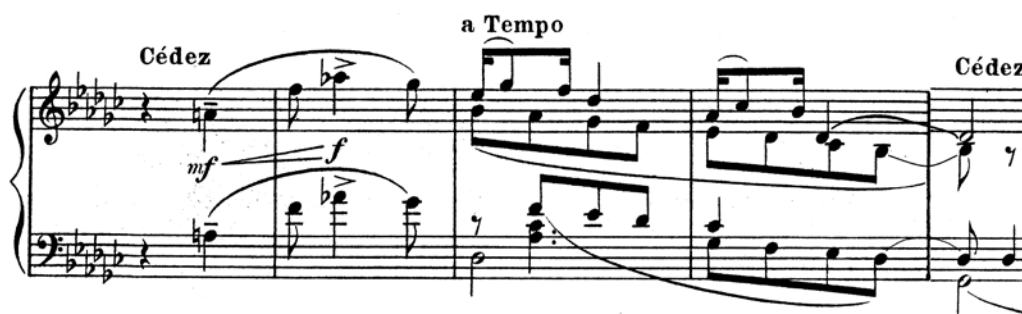


Fig. 60: *Golliwog's cakewalk* n. 6 da *Children's Corner* di Debussy (bb. 69-73).

Tale elemento riappare anche nelle misure successive con un fortissimo dirompente che si smorza nella sua direzione discendente, raggiungendo il pianissimo sottovoce con un lungo accordo della destra sul quale spicca la profonda melodia sincopata e ritmicamente complessa per via nuovamente di note legate e del ritenuto. Fa poi da eco l'incipit del tema, eseguito in modo che sembri una lontana reminescenza.

È così che, dopo essere tornati in tonalità d'impianto, riappare la melodia iniziale ritenuta ancora in modo da suggerire un collegamento con la contrastante e meditativa parte centrale. La sezione A quindi si ripete integralmente e cambia solo nelle ultime due misure dove l'autore inserisce una rapida cadenza travolgente grazie alle bisrome discendenti. Il cakewalk, come già sottolineato, ha esercitato un forte fascino su Debussy, che aveva ascoltato queste musiche provenienti dall'America a trent'anni, dimostrando l'anglomania che era dilagata in Francia i primi anni del secolo; Debussy infatti, aveva compiuto numerosi viaggi a Londra, dove ha anche sposato Emma Bardac, oltre a leggere i romanzi di Dickens e ad aver assunto una governante inglese per Chouchou. Il Golliwogg, nell'immaginario dell'autore, è un personaggio di colore con un ampio sorriso e gli occhi rotondi, vestito con cappotto, gilet e papillon, come apparirà anche nei disegni del compositore per la copertina del *Children's Corner*; il personaggio, divenuto poi un pupazzo della bambina, era diventato popolare in Francia grazie ai

libri per ragazzi di Bertha Florence Upton del 1895. Per la descrizione musicale della sua danza, Debussy usa ritmi incalzanti e sincopati che lo rendono un menestrello dei tempi moderni, prediligendo progressioni di accordi, una sinistra saltellante e un pedale di mi bemolle reiterato che copre tutte le battute iniziali, mentre in seguito si vira verso la tonalità della dominante. Con questo espediente, oltre alla citazione di Wagner, Debussy crea un immaginario musicale individuale che filtra gli schematismi classici cui l'ascoltatore è abituato,²¹⁴ cui si aggiungono accordi di nona aumentati, momenti bitonali, alterazioni transitorie e passaggi cromatici che descrivono la destrezza nella danza del Golliwogg e lo ambientano in un'atmosfera jazz estremamente allegra in grado di mettere chiunque di buon umore.²¹⁵

6.3 Il debito verso Musorgskij e le ispirazioni “altre”

Debussy ha sempre ammirato la composizione di Musorgskij *La camera dei bambini*, un ciclo composto da sette brani per voce e pianoforte composto fra il 1868 e il 1872, conosciuta da Debussy solo nell'edizione del 1882 di Rimiski-Korsakov, apprezzando la semplicità e la chiarezza che non sfociano in strutture formali consuete, ma anzi in elementi innovativi e inaspettati. Nell'aprile del 1901 Debussy scrive una critica sulla «Revue Blanche» proprio incentrata sulla raccolta di Musorgskij in cui loda i «piccoli tocchi tenuti insieme da un legame misterioso e da un dono di chiarezza», aggiungendo che «Musorgskij aggiunge un senso di ombra tremolante e inquieta che avvolge il cuore fino all'angoscia». Secondo Debussy, Musorgskij era riuscito ad integrare musica e oggetti con semplicità, tanto che per la *Jimbo's lullaby*, terzo brano del *Children's Corner*, riprende la *Ninna nanna delle bambole* del compositore russo, poiché Musorgskij era riuscito ad indovinare letteralmente il dono di immaginazione di paesaggi dell'intimità fatata

²¹⁴ A. McKinley, *Debussy and American Minstrelsy*, «The Black Perspective in Music», vol. 14, 1986, p. 249.

²¹⁵ Schmitz, *The Piano Works* cit., p. 154.

di cui sono dotati i bambini. Il rapporto del compositore russo con l'infanzia è intriso di sensibilità e comprensione soprattutto dal punto di vista psicologico. Anche Debussy è riuscito a raggiungere quel grado di identificazione con l'infanzia che veniva attribuito a Musorgskij, tracciando con sensibilità un'immagine dell'infanzia sognante e immersa in un mondo fantastico di bambole e danze. L'impianto della *Camera dei bambini* è spiccatamente teatrale, forse anche per via della composizione dell'opera *Boris Godunov* nello stesso periodo: la caratterizzazione musicale e vocale dei personaggi è quindi molto drammatica, come dimostra l'uso della musica che segue la cadenza del parlato russo e la differenziazione vocale della madre e della tata.²¹⁶

Lo stile musicale di Musorgskij è estremamente moderno per via delle dissonanze, della caratterizzazione psicologica che emerge dai testi (scritti dal compositore stesso) e dalla relativa trasposizione pianistica ricca di effetti ritmici e melodici. Ad esempio, il primo quadro, dedicato alla favola tenebrosa sul lupo che divora i bambini, presenta numerosi cambi di tempo dal cinque quarti al sette quarti; il bambino spaventato preferisce poi la divertente fiaba della regina che, starnutando troppo forte, rompe i vetri delle finestre, il cui rumore è espresso tramite arpeggi discendenti repentini. Tali effetti evocativi appaiono anche nei quadri successivi, come quello in cui la tata mette in castigo il bambino capriccioso o quello in cui quest'ultimo gioca con un cavallo a dondolo. Questo stesso stile descrittivo è citato da Debussy nel secondo brano del *Children's corner*, dove appaiono dei bicordi di seconda maggiore nell'evocazione grottesca e goffa dell'elefantino Jimbo; questi stessi accordi erano stati usati da Musorgskij nel quarto quadro della *Camera dei bambini* in cui il bambino canta una ninna nanna alla sua bambola. Tanto Debussy quanto Musorgskij, quindi, presentano uno stile che procede per tentativi ed errori con il fine ultimo di ritrarre la mentalità e l'immaginario di un bambino, provando accor-

²¹⁶ Walsh, *Debussy* cit., p. 177.

di, ritmi, dinamica e colori in modo da ottenere un effetto preciso senza affidarsi a regole accademiche e strutture formali ormai consolidate, pur mantenendo uno stile semplice e lineare. Questo approccio è forse la causa della lentezza compositiva che affliggeva Debussy non solo nel periodo del 1906, ma per tutta la sua carriera, tanto che scriveva a Raoul Bardac, cui stava insegnando i rudimenti dell'armonia e della composizione, di avere sempre pazienza e di diffidare del percorso cui le idee lo conducono, concentrandosi sulle variazioni di «luce e colore» che la musica può suggerire simultaneamente; è quindi meglio «raccolgere le impressioni, piuttosto che affrettarsi a scriverle».²¹⁷

Attraverso le parole di Debussy, nel suo testo *Monsieur Croche antidilettante* pubblicato nel 1921, si dimostra come la sua sensibilità e la sua tenerezza gli abbiano consentito non solo di comprendere *La camera dei bambini* di Musorgskij, di cui parla lungamente nel saggio, ma anche di ritrarne la stessa freschezza nel *Children's Corner*. Debussy infatti apprezza le sensazioni inquietanti e realistiche che il ciclo trasmette, già a partire dalla preghiera con cui la bambina, comportandosi come un'adulta, trasmette pensieri ed emozioni. Si tratta di una «febbrile verità interpretativa che si trova solo qui» come scrive Debussy, il quale apprezza poi la semplicità con cui i drammi dei bambini descritti da Musorgskij si svolgono con una musica di grande semplicità.²¹⁸ Nello stesso capitolo dedicato a Musorgskij, Debussy definisce *La camera dei bambini* un vero capolavoro, nonostante si tratti di un compositore poco famoso anche in Russia e sottovalutato in tutta Europa:

Egli è unico e rimarrà tale per la sua arte priva di schemi e formule aride: mai una raffinata sensibilità è stata tradotta con mezzi tanto semplici. L'arte di Musorgskij sembra quella di un curioso selvaggio che scopra la musica ad ogni passo

²¹⁷ Ivi.

²¹⁸ Schmitz, *The Piano Works* cit., pp. 146-147.

tracciato dalla sua emozione. [...] Dovremmo riparlare di Musorgskij; ha diritto alla nostra devozione per tante ragioni.

La rappresentazione del mondo infantile è realistica nella gestualità e nel turbamento, non solo nella descrizione della *Pregghiera*, ma anche nel paesaggio magico e fatato trattato nella *Ninna nanna*, grazie alla musica sonnacchiante che riproduce il bambino addormentatosi mentre raccontava la sua stessa storia. Nel sesto pezzo del ciclo, Musorgskij descrive un bambino che gioca alla guerra con un bastone, usando una musica vorticoso in grado di suggerire i goffi movimenti del ragazzo mentre rompe gli oggetti della sua stanza; dopo essere caduto, il bambino piange e, dopo essere stato consolato dalla madre, torna a giocare senza tregua. Questi piccoli drammi sono annotati con grande sensibilità e semplicità grazie ad accordi e modulazioni non eccessivamente astrusi e complessi.²¹⁹

Il *Children's Corner* si pone quindi in contrasto, in linea con la filosofia di Musorgskij, con la complessità delle *Images*, mentre al contempo si oppone all'artificialità di Ravel, di cui Debussy critica l'approccio non sufficientemente sincero al mondo dell'infanzia con la raccolta *Ma mère l'oye*.²²⁰ Al contempo, però, le radici del *Children's Corner* e di altre raccolte contemporanee quali la *Dolly Suite* di Fauré hanno elementi comuni quali la canzoncina popolare *Dodo, l'enfant do*, riusato da Debussy anche nel *Jardin sous la pluie*. Tanto Debussy quanto Ravel presentano inoltre elementi comuni quali la pentatonica: mentre Ravel la usa per rappresentare il giardino orientaleggiante di *Laideronnette, Impératrice des pagodes*, Debussy la impiega nel *Jimbo's lullaby* per l'immagine di un elefantino che, camminando e barcollando pesantemente, si muove lentamente in un ambiente esotico come l'Asia, da cui forse l'animale proviene. Ogni mano usa sempre la stessa scala pentatonica, ma, mentre la destra presenta la nota la come principale bari-

²¹⁹ C. Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Milano, Adelphi Edizioni, 2003, pp. 38-40.

²²⁰ Code, *Debussy cit.*, p. 131.

centro, la sinistra gravita sul si bemolle, dando vita ad una situazione dissonante e inusuale, amplificata dal barcollamento di tre ottave che le mani percorrono gradualmente nel corso del brano in una sorta di umorismo descrittivo.²²¹

Secondo Schmitz, «Debussy considerava il pianoforte come i musicisti balinesi considerano le loro orchestre Gamelan. Gli interessava non tanto il singolo tono, quanto gli schemi di risonanza che quel tono creava intorno a sé», quindi Debussy ha modificato il mondo di intendere la musica tanto orientale quanto occidentale creando per entrambe una nuova identità estetica e armonica. L'ascendente della musica e, più in generale della cultura, orientali su Debussy è iniziato già negli ambienti simbolisti che il compositore frequentava, così come Baudelaire e alcuni etnomusicologi orientalisti come Edmond Bailly, Louis Laloy e Victor Segalen i quali non solo hanno influenzato il compositore con le loro ricerche, ma lo hanno anche aiutato con la scrittura e la pubblicazione di alcune sue opere; inoltre, le Esposizioni Universali del 1889 e del 1900 hanno favorito una conoscenza non solo da parte di Debussy, ma di tutto il mondo delle produzioni culturali che fino ad allora erano rimaste ignorate in Occidente. Fra le fonti di ispirazione che più l'hanno affascinato vi sono le musiche Gamelan di Java, i rāga indiani e più in generale gli artefatti e gli oggetti provenienti dall'Asia che per tutta la vita Debussy ha collezionato (quali ad esempio vasi cinesi e giapponesi).²²²

Il Gamelan di Java è stato sicuramente l'elemento che ha spinto maggiormente Debussy ad impiegare la pentatonica per buona parte della sua produzione, a partire da *Pagodes*, brano di apertura delle *Estampes* (nome che in francese indica proprio le stampe giapponesi molto in voga all'epoca). Il sapore asiatico si può però ottenere anche con delle melodie incentrate su quarte e terze minori, come fa Ravel in *Asie* da *Shéhérazade*, *Laideronnette*, *impératrice*

²²¹ R. Howat, *The art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 21-22, 27.

²²² *Ibid.*, pp. 146-147.

des pagodes da *Ma mère l'Oye* e ne *L'Enfant et les sortilège*. Circa nello stesso periodo anche Poulenc emula il Gamelan con il suo *Concerto per due pianoforti e orchestra*, composto subito dopo l'Esposizione Universale di Parigi del 1931. In realtà l'interesse di Debussy per l'Oriente e la sua musica è più profondo: le sue scale per toni interi, infatti, evocano direttamente il pelog caratterizzante del Gamelan in cui il tappeto sonoro realizzato dagli strumentisti è determinato proprio da trame e ritmi puntillistici che riappaiono in buona parte del *corpus* di Debussy, fra cui anche il già citato *Pagodes* con il suo ritmo ostinato, *Reflets dans l'eau* con il suo gong iniziale e il *Jimbo's lullaby*. Con queste ricerche estetiche ed armoniche, Debussy raggiunge la piena maturità nell'ambito della musica per pianoforte solista, concentrandosi sulla sua natura percussiva che può creare un tappeto sonoro su cui costruire l'intero brano, proprio come succede nel Gamelan. In *The snow is dancing*, il Gamelan appare come una fitta trama che suggerisce la neve che cade che forse Debussy aveva visto in una stampa giapponese e che riappare anche nella copertina della suite disegnata dal compositore; questo pezzo è quindi influenzato fortemente sia dalle produzioni del Giappone sia da quelle di Java, richiamate anche dalla presenza massiccia di pedale che, però, deve essere lasciato a metà in modo da garantire un tocco delicato, altrimenti finirebbe per creare un'atmosfera troppo pesante simile ad un acquazzone.²²³

Per quanto riguarda la musica indiana, invece, il *rāga* consiste nell'ordine con cui le note vengono introdotte per la prima volta, ossia il modo in cui si colora gradualmente la tela tonale; tale forma compositiva, che conduce ovviamente a numerose svolte armoniche e melodiche, è parte integrante del modo di comporre di Debussy il quale definisce un forte colore modale o un carattere evitando la modulazione di tipo occidentale, aspetto ben visibile nei brani *La Soirée* e *Des pas sur la neige*. Il legame di Debussy con la musica indiana nasce a partire dalla conoscenza del sufi indiano Inayat

²²³ Ibid., pp. 150-152.

Khan che, per alcuni anni, si esibisce in Europa e in America con un ensemble e, grazie agli amici Edmond Bailly e Walter Rummel, Debussy riesce ad organizzare un incontro per conoscere meglio il funzionamento dei lunghi bordoni che caratterizzano quindi non solo i *rāga* ma anche alcune composizioni quali *Jardin sous la pluie*. Il musicista olandese Hakiem van Lohuizen, che ha avuto a che fare con i collaboratori di Inayat Khan, ritiene che alcuni richiami della sua produzione musicale siano presenti anche nel balletto *La boîte à joujoux* e nella *Berceuse héroïque* del 1914. L'importanza dell'incontro con Inayat Khan è testimoniata da molti scritti del compositore, fra cui lo stesso *Monsieur Croche antidilettante*, oltre che alcune lettere del 1916 con cui Debussy ringrazia Rummel per aver reso possibile quel colloquio in grado da farlo uscire dalla crisi creativa avvenuta fra il 1913 e il 1915 e quindi «per aver risvegliato in me l'appetito per la musica in un momento in cui credevo fermamente che non sarei mai più stato in grado di comporre».²²⁴

6.4 Le altre opere dedicate all'infanzia

Un'altra composizione che Debussy ha dedicato ai bambini, in particolare all'adorata figlia, è *La boîte à joujoux* (*La scatola dei giocattoli*) un balletto con preludio, sei scene ed epilogo destinato ad intrattenimento. Si tratta dell'ultimo progetto per il teatro, la cui orchestrazione è infatti stata completata da Caplet dopo la morte del compositore, con un'atmosfera luminosa e divertente, dedicata ad un pubblico di bambini e adulti e che coinvolge nuovamente il mondo dei giocattoli,²²⁵ come buona parte dei brani del *Children's Corner*. La trama è incentrata sul triangolo amoroso fra la bambola, il soldatino di legno e il clown, in cui vi sono numerosi echi dal *Children's Corner*, come già nell'esplicita dedica a Chouchou. La storia è infatti tratta da una fiaba illustrata da André Hellé, mentre la musica contiene citazioni parodiche da Mendelssohn e Gounod:

²²⁴ Ibid., pp. 156-157.

²²⁵ Jensen, *Debussy* cit., p. 235.

Debussy infatti vuole essere un autore in grado di rivolgersi tanto ai grandi quanto ai piccoli, cercando di ritrarre il mondo dei giocattoli ma dando loro un'anima misteriosa e profonda come proponeva anche il poeta Maeterlinck, secondo cui questo balletto poteva essere reso solo con lo spirito di bambole e marionette. Al contempo, però, le illustrazioni di Hellé suggeriscono a Debussy un'aria di semplicità che deve essere rispecchiata anche dalla musica. Questo ideale, riscontrabile anche nel *Children's Corner*, è esplicito dalle stesse parole che il compositore scrive a Durand: «Ho cercato di essere chiaro e anche divertente, senza pretese e inutili acrobazie».²²⁶

All'interno de *La boîte à joujoux* viene citato anche un altro brano per pianoforte che Debussy aveva composto nel 1909, *The little nigar*: anch'esso è un brano dedicato ai bambini e presenta il ritmo del cakewalk, lo stesso ballato dal Golliwogg nel *Children's Corner*. Il ritmo iniziale sincopato, infatti, è identico a quello del brano conclusivo della suite, oltre a presentare nuovamente il titolo in inglese, cui va notato anche un errore, forse dovuto ad una svista del compositore che ancora non parlava bene la lingua. Il brano è caratterizzato da una semplice melodia ripetuta più volte accompagnata da terze, con un'alternanza di un tema B più placido e lento. Questo brano, commissionato da Théodore Lack, docente presso il Conservatorio, per il *Metodo di pianoforte* che stava redigendo, viene recuperato da Debussy per descrivere la marcia militare del soldatino e non, curiosamente, per la musica della bambola di colore che appare come semplice comparsa. Il triangolo amoroso fra i personaggi inverte i consueti rapporti che il pubblico aveva visto in *Petruška* di Stravinskij: Debussy infatti riabilita questo balletto, troppo cruento per un pubblico infantile, sostituendo il Moro con il soldatino e facendo in modo che la bambola sia innamorata del protagonista, il quale contende l'amata con il pupazzo antagonista. Nonostante il soldato e il suo esercito perdano la battaglia, infatti, la bambola cura il protagonista ferito e se ne innamora, mentre alcuni

²²⁶ Code, *Debussy* cit., pp. 160-161.

anni dopo il clown finirà per trovarsi da solo a svolgere un umile lavoro mentre la coppia vive felice e contenta. Questa inversione di ruoli è probabilmente dovuta ai fatti che precedono la grande guerra e le conseguenti tensioni internazionali, dato che il balletto risale al 1913, quindi è di poco posteriore a *Petruška* e quasi contemporaneo al *Sacre du printemps*.²²⁷

Altrettanta attenzione al pubblico infantile è stata prestata da Debussy nella raccolta per voce e pianoforte *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* (*Natale dei bambini che non hanno più una casa*) del 1915, in cui il compositore propone una lettura poetica dei versi di Mallarmé ossia un compianto patetico e un'espressione del sentimento nel periodo durante la grande guerra, aggiungendo una chiara invocazione natalizia di stampo antimilitarista.²²⁸ Con questa raccolta Debussy vuole attuare un confronto fra l'arte e l'orrore della guerra, sfatando il mito favolistico dell'infanzia come momento idilliaco della vita, poiché la crudeltà bellica ha colpito anche i bambini. Fra i richiami vi sono anche i versi di Hugo della poesia *Les Orientales*, in cui l'autore scrive un'invocazione allo spirito del Natale per aiutare i giovani sfollati, mentre la struttura musicale segue il modello del *lied* tedesco, aggiungendo però una fortissima carica emozionale. Non si tratta però di una parodia, ma soprattutto di un rifiuto del mito della guerra e del classico paradigma del conflitto glorificante, cui si aggiunge una sovversione di un genere tipicamente tedesco nel momento in cui la Germania aveva invaso la Francia.²²⁹

Con questa produzione così vastamente dedicata ad una sensibilità che pochi prima di lui avevano dimostrato, Debussy riscopre l'immaginario infantile e non solo lo trasforma in una musica interessante per un adulto, ma soprattutto lo rende accessibile già per i giovani allievi che si avvicinano allo strumento. L'ironia con cui le diverse tematiche vengono affrontate, rende il *Children's Corner*

²²⁷ McKinley, *Debussy* cit., 1986, pp. 250-251.

²²⁸ Code, *Debussy* cit., p. 172.

²²⁹ J. F. Fulcher, *Debussy and his world*, Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 220.

una suite appetibile per tutti e stilisticamente interessante come dimostrano i contrasti, le citazioni, le ricerche e le innovazioni inseriti dal compositore in modo che chiunque possa comprendere e far parte del mondo creato con Chouchou, così da condividere l'affetto paterno e trasformarlo in qualcosa di eterno come la musica.

PARTE TERZA

La Russia del primo Ottocento si configura come un paese decentrato e periferico rispetto all'Europa occidentale, dove stanno avvenendo grandi cambiamenti economici, sociali e culturali dovuti al progresso e all'industrializzazione. In un periodo turbolento in cui accadono numerosi stravolgimenti legati all'industrializzazione, la Russia rimane nel complesso un Paese statico dal punto di vista politico ed economico, cercando tuttavia di affacciarsi sulla scena europea dell'inizio del XIX secolo. Molti artisti e musicisti, fra cui anche Liszt, compiono numerose tournée in Russia e vi si stabiliscono per brevi o lunghi periodi, poiché le ricche famiglie nobili e benestanti russe sono disposte a pagare ingenti somme pur di assimilarsi alle tendenze artistiche e culturali occidentali, come dimostrano le lettere di Liszt al tenore Rubini in cui gli consiglia di recarsi in Russia dove lo aspettano un pubblico interessato e un'ottima prospettiva di guadagno.²³⁰

È tuttavia indubbio che all'epoca l'Europa occidentale provasse un sentimento di paura e disprezzo verso la Russia, un Paese lontano e arretrato le cui mire espansioniste lo rendevano, agli occhi dell'Occidente, una minaccia alla libertà e alla civiltà, come dimostra la repressione dell'insurrezione polacca da parte dello zar nel 1830 e 1831, in seguito alla quale molti nobili e pensatori polacchi erano stati costretti ad emigrare a Parigi, influenzando l'opinione negativa che la Francia e l'Europa in generale avevano della Russia. Il sentimento di europeismo che pervade tutto l'Ottocento conduce ulteriormente a considerare la Russia un Paese troppo orientale e diverso, lontano dai valori liberali della società civile, la quale disconosce il primitivismo irrazionale, dispotico e corrotto della Russia, non diverso però dall'atteggiamento coloniale delle potenze occidentali. D'altro canto in Russia l'élite culturale cerca in tutti i mo-

²³⁰ Figes, *Gli Europei* cit., p. 24.

di di occidentalizzarsi attraverso la lettura di opere provenienti dal continente e la loro imitazione da parte degli scrittori, i quali però rimangono di un numero estremamente esiguo, dato che buona parte della popolazione al di fuori delle due grandi città, Mosca e San Pietroburgo, è analfabeta. È a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento che in Russia si moltiplicano cerchie intellettuali interessate non solo alla produzione artistica e letteraria proveniente dall'Occidente, ma soprattutto alla sua emulazione che finisce per circolare in Europa e suscitare l'interesse dei pensatori del continente.²³¹

È per questo che Rubiňštejn fonda la Società Musicale Russa, dove vengono allestiti concerti di musica francese e tedesca, dando allo stesso tempo lezioni incentrate sulla musica straniera. È così che nasce in Russia l'idea di un Conservatorio in cui si insegnano i grandi maestri classici come Bach, Haydn, Mozart e Beethoven nel tentativo di eliminare l'amatorialità e il dilettantismo dei compositori come il famoso Gruppo dei Cinque.²³² È in questo periodo che Čajkovskij approda in Europa, compiendo numerosi viaggi che gli consentono non solo di entrare in contatto con la cultura occidentale, ma soprattutto di raccogliere musiche, impressioni e immagini che saranno di ispirazione per le opere successive, prima fra tutte l'*Album per bambini*, dove si trovano citazioni di canzoni popolari fiorentine, napoletane, francesi e tedesche, rendendo la raccolta op. 39 non solo un insieme di stili e motivi eterogenei, ma un ottimo spunto educativo per coinvolgere il giovane pianista in una sorta di Grand Tour musicale senza però mai allontanarsi dal pianoforte del proprio salotto. Anche in questo aspetto si nota la tendenza del compositore a raggiungere un ideale di europeismo che, questa volta, coinvolge anche i giovani russi e li fa rientrare a pieno titolo nella cultura europea. Anche in Russia, infatti, si diffonde la tendenza delle famiglie aristocratiche a possedere un pianoforte e intrattener-

²³¹ Ivi, pp. 94, 98.

²³² Ivi, pp. 381-382.

si in salotti di impronta culturale, dove la musica pianistica svolge un ruolo primario, come dimostrato non solo dall'inserimento da parte di Čajkovskij nel suo *Album* di danze mondane come il valzer, ma anche dalla nuova prospettiva educativa cui la musica viene deputata. Non si tratta solo di imparare a suonare, ma soprattutto di crescere una generazione aperta e acculturata, dotata di ingegno e gusto estetico in linea con la tendenza europea nel periodo del *fin de siècle*. Ne è una dimostrazione il lavoro della didatta Elena Gnesina che, con la sua attività di insegnante, non solo propone un'idea della donna inedita fino a quel momento, ma soprattutto crea un metodo organico che coinvolge nello studio del pianoforte anche bambini molto piccoli tramite un approccio giocoso e informale. Allo stesso modo Čajkovskij ha utilizzato la sua op. 39 come un tentativo di convincimento per la famiglia della sorella a far studiare la musica anche alla figlia più piccola, nipote prediletta del compositore, aprendo le porte anche alle donne all'arte e alla cultura.

Nel corso del Novecento, in Russia (ormai divenuta Unione Sovietica), l'educazione musicale continua a essere lasciata in disparte, ma è con il lavoro di Kabalevskij che la musica, in particolare quella pianistica, entra a far parte della programmazione didattica, poiché diviene chiaro che essa è in grado di formare cittadini migliori e più consapevoli. Lo sviluppo di metodi sistematici e organizzati in modo strutturato rende lo studio del pianoforte per i giovani russi più facile, divertente e proficuo in un contesto dove il governo pone molta attenzione, anche per scopi politici, alla formazione di ogni persona con un intento a lungo termine che mira a creare una società solida, capace e attiva.

Nello stesso contesto, molti compositori di fama internazionale si dilettono nella composizione di opere prevalentemente dedicate ai figli e ad un uso familiare, tanto che anche la loro scrittura avviene durante i momenti di svago, ispirandosi spesso ai giochi e alle attività svolte insieme ai bambini. Tanto Stravinskij quanto Prokof'ev e Šostakovič, infatti, concepiscono i loro album per l'infanzia come

uno spunto che deve invitare i bambini ad imparare a suonare e migliorare le capacità esecutive, inserendo nei brani titoli giocosi legati a ricordi felici e momenti ironici che prendono in giro il modo di suonare dei bambini, come fa Stravinskij con la sua tecnica della “nota sbagliata” o della “pausa ingiustificata”. Si tratta quindi di piccoli capolavori pervasi dallo stile compositivo del grande autore famoso a livello internazionale, il quale però ha impiegato le sue capacità per dare vita a qualcosa di nuovo, sperimentale dal punto di vista armonico, semplice dal punto di vista tecnico, ma sempre affettuoso e carico di tenerezza, come spesso hanno ricordato i figli stessi nelle loro dichiarazioni sul rapporto con il padre. Proprio come Schumann più di mezzo secolo prima, la spinta compositiva di questi autori è legata al contesto familiare che, grazie alla pubblicazione, viene esteso ad un pubblico vastissimo che ancora oggi esegue queste raccolte.

CAPITOLO SETTIMO

7. Un nuovo interesse pedagogico in Russia: le raccolte di Čajkovskij

7.1 L'eredità di Schumann per una nuova esigenza educativa

Nella Russia del XIX secolo la formazione dei musicisti avveniva spesso in modo informale ed era completata quasi sempre da un viaggio in Europa da parte dello studente: in questo periodo, la Società Musicale Russa (*Russkoe Muzykal'noe Obschestvo*) cerca di nobilitare il mestiere del musicista e del compositore grazie al lavoro del suo membro più eminente, Anton Rubinštein, che ha avuto un ruolo fondamentale nella creazione del primo Conservatorio nel Paese nel 1861 a San Pietroburgo. D'altro canto, anche Balakirev e Stasov avevano creato un circolo (il Gruppo dei Cinque, *Moguchaya Kuchka*) per diffondere la musica nazionale, ma proponevano una formazione meno professionale dato che il vero talento emerge al di là dell'educazione impartita. Ad ogni modo, la Società Musicale Russa e il Gruppo dei Cinque avevano lo scopo comune di far conoscere la musica e i compositori russi. In questo contesto Čajkovskij si configura come uno dei primi musicisti ad aver avuto una formazione totalmente accademica, dati i suoi anni di studio in Conservatorio, nei quali, però, non vi è cura della pedagogia pianistica infantile per via delle pessime scelte di repertorio, puntando sulla preparazione tecnica e virtuosistica piuttosto che su quella estetica; perfino Kodály, infatti, notava che gli allievi erano costretti a «far correre le dita, obbligando la testa e il cuore e seguirle».²³³

L'idea pedagogica di Čajkovskij non è molto distante da quella di Schumann, aderendo ai principi educativi dell'Illuminismo per cui il bambino deve essere preparato alla vita adulta (come accade con il piccolo ciclo dedicato alla bambola all'interno dell'op. 39),

²³³ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 18-19.

ma in modo graduale. È chiaro come Čajkovskij amasse la produzione schumanniana, imitando le sue melodie complesse, i suoi accompagnamenti ricchi che non si limitano al solo basso albertino, l'uso della polifonia e l'insegnamento congiunto della tecnica e dell'estetica. L'interesse del compositore per il suo collega tedesco e il suo *Album für die Jugend* è testimoniato dalla lettera del 30 aprile 1878 inviata da Kamenka, nella Russia centrale, dove si trovava in visita presso la famiglia della sorella, al suo editore Yurgenson, esplicitando la sua intenzione di seguire le orme di Schumann nel comporre una raccolta per pianoforte di difficoltà limitata ma con titoli e temi accattivanti. In quello stesso anno, nel 1878, quindi, vennero composte non solo l'op. 39 e l'op. 40, due album pianistici consequenziali e di complessità graduale, ma anche l'op. 54, costituita da sedici *Lieder* per bambini, proprio come aveva fatto Schumann prima con l'op. 68 e poi con le raccolte per pianoforte a quattro mani e per pianoforte e voce. Allo stesso periodo risalgono anche i due famosi balletti *Lo schiaccianoci* e *La bella addormentata*, anch'essi legati all'infanzia per via del tema fiabesco.²³⁴

L'*Album per bambini* (*Детский альбом*) op. 39 è costituito da ventiquattro pezzi raggruppati per tematica in micro cicli che si ispirano ai momenti della quotidianità dell'eroe, il giovane protagonista, passando dalla descrizione musicale di paesaggi naturali che cambino in base alle stagioni, ai giocattoli, alle leggende tradizionali, alle danze, alle musiche dei Paesi europei, ai canti religiosi; sono inoltre spesso chiari i rimandi alle composizioni di Schumann come i soldatini in marcia, la figura del cavaliere, le canzoni popolari italiane e tedesche, l'inverno e la primavera. La raccolta è organizzata quasi come se fosse un suite che affronta i diversi elementi caratteristici della vita del bambino, dato che Čajkovskij considerava l'arte un elemento fondamentale della formazione durante gli anni giovanili in grado di influenzare anche l'età adulta. Le descrizioni musicali dell'op. 39

²³⁴ Ivi, pp. 20-22.

contribuiscono a sviluppare non solo l'agilità delle mani o la gestione della polifonia, ma anche il gusto e l'espressività, rendendo lo studio dell'allievo interessante e piacevole. La struttura tripartita è una caratteristica comune a buona parte dei brani, essendo, agli occhi di un bambino, la più comprensibile.²³⁵ Tutti i pezzi sono, inoltre, di breve durata e con elementi tecnici facilitati, dato che non si supera mai l'estensione dell'ottava e gli accordi non hanno più di tre o, raramente, quattro note. Anche le modulazioni sono semplificate e non si discostano troppo dalla tonalità d'impianto, nonostante Čajkovskij, a differenza di Schumann, in buona parte dei pezzi sia solito cambiare tonalità più spesso e quasi sempre alla seconda o terza battuta del brano, con lo scopo di renderlo più interessante e variegato. Oltre alla natura, per la quale Čajkovskij aveva una vera passione, vi sono numerose fonti di ispirazione che hanno spinto il compositore alla scrittura di questi brevi pezzi descrittivi: il musicista ha tenuto un piccolo diario in cui annotava musiche, impressioni, paesaggi e personaggi incontrati durante i suoi viaggi in Francia e in Italia; alcuni dei motivi udibili nell'op. 39 e in altre produzioni čajkovskiane sono vere melodie popolari annotate nel suo taccuino e modificate in chiave infantile, in modo da avvicinare i bambini a musiche ed esperienze nuove; ad esempio, la *Canzone italiana* è una vera danza accompagnata da chitarra o mandolino, mentre la *Canzone napoletana* è una tarantella originale che il compositore aveva udito a Napoli, così come la *Polka* è un grazioso ballo caratterizzato da strane deviazioni tonali che, oltre a contrastare con la più lineare *Mazurka*, spinge il giovane allievo impegnato nello studio della raccolta a conoscere la danza dell'Europa orientale.²³⁶

²³⁵ N. Grodzenskaya, *Learning Tchaikovsky's Children's Album with the First Graders*, in http://www.denysbereznoy.com/berezhnaya/1class/tchaikovsky_detsky_album.html, ultima consultazione: 20 settembre 2021.

²³⁶ Ibid.

7.2 La struttura dell'op. 39 e l'interesse per l'infanzia di Čajkovskij

La strutturazione e l'ordinamento dei brani dell'op. 39 sono stati spesso dibattuti: già fra l'autografo e la prima edizione vi sono alcune differenze, indicando una sorta di indecisione da parte dell'autore, tanto che nella seconda ristampa, curata dal compositore stesso, l'ordine dei brani aveva già subito altre variazioni: essendo entrambe le edizioni frutto della volontà dell'autore, entrambe possono essere considerate corrette, soprattutto poiché non coinvolgono elementi interpretativi e perché l'intera raccolta può essere considerata un ciclo che inizia e finisce con la giornata tipo dell'eroe protagonista, anche se alcune interpretazioni preferiscono paragonare l'*Album* alla vita che ha un principio e una conclusione. Le differenze nell'ordinamento coinvolgono solo pochi brani, come ad esempio *Il funerale della bambola* o la *Polka*, cambiando alcuni dei micro cicli e rendendo sia la trilogia della morte del pupazzo meno tragica sia la danza polacca più popolaresca grazie alla vicinanza con la *Canzone russa*. L'ultimo cambiamento importante è quello che inverte *In chiesa* e *L'uomo con la ghironda*, poiché così facendo viene alterato l'intero significato dell'*Album*: nel momento in cui la conclusione è costituita da un canto religioso, si suggerisce che si tratti non solo dell'ultima azione compiuta durante la giornata ma anche della vita, mentre il canto accompagnato dalle corde della ghironda lascia un segno di speranza, avvicinando l'op. 39 alla raccolta di *Lieder* di Schubert *Viaggio d'inverno*, che si concludeva anch'esso con una canzone ispirata alla ghironda. Nelle pagine seguenti verrà seguito l'ordine della prima edizione, concludendo quindi la raccolta con il beneaugurante *L'uomo con la ghironda*.²³⁷

Come riporta l'articolo di Polina Weidman, l'*Album per bambini* è legato ad alcune esperienze personali del compositore, a iniziare dall'innato interesse per i bambini, acuito dal viaggio in Europa di Čajkovskij in compagnia del fratello Mikhail e del giovane a-

²³⁷ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 22-24.

lunno di quest'ultimo Kolya Kondrati; in quest'occasione il compositore aveva avuto occasione di notare le impressioni e le reazioni del ragazzo davanti agli stimoli che riceveva, dando modo a Čajkovskij di creare della musica che fosse effettivamente alla portata di un bambino, non solo dal punto di vista tecnico e pratico, ma anche nei suoi gusti e nei suoi interessi. A differenza dell'op. 68 di Schumann, Čajkovskij vuole offrire una raccolta più divertente e spensierata, affrontando il tema dell'infanzia attraverso numerosi punti di vista come la routine quotidiana, i paesaggi naturali, i racconti fiabeschi, i giocattoli o le danze. Il tono dell'op. 39 è infatti estremamente accessibile grazie alla brevità dei brani, che spesso durano meno di un minuto, oltre a proporre tematiche vicine alla sensibilità di un bambino così da coinvolgerlo anche dal punto di vista emotivo, senza però rinunciare all'insegnamento di stili e forme musicali variegati.

Inoltre, nel 1878, Čajkovskij era a in visita presso la sorella a Kamenka, dove giocava spesso con i figli di lei e in particolare con la giovane Volodya Davydov, la sua nipotina preferita in quanto grande appassionata di musica, nonostante il padre disapprovasse. Con la pubblicazione dell'*Album* alcuni mesi dopo, Čajkovskij mandò alla sorella una lettera in cui, con tono polemico, dichiarava di aver scelto la nipotina di sei anni come dedicataria dell'opera in quanto vera appassionata di musica, mentre i suoi fratelli non avevano dimostrato nessun interesse. La passione del compositore verso i bambini è dimostrata quindi non solo dalla produzione musicale, ma anche da episodi della sua vita privata, in quanto ha cercato attivamente di indirizzare la nipotina di sei anni a coltivare la sua passione per il pianoforte nonostante la famiglia non ne avesse intenzione; la dedica alla piccola Volodya dell'op. 39 è un fatto inaspettato, come si evince dalla burbera lettera con cui tenta di convincere la sorella a far studiare la bambina.²³⁸

²³⁸ Ivi, p. 21.

7.3 L'importanza delle *Quattro stagioni*

L'op. 39, l'op. 40 e l'op. 54 sono connesse anche a *Le quattro stagioni* op. 37a del 1876: oltre ad alcuni titoli e tematiche, la relazione fra l'*Album per bambini* e una raccolta dedicata ai mesi dell'anno con le loro caratteristiche ha la stessa finalità descrittiva della quotidianità del giovane esecutore. L'op. 37a è caratterizzata da una difficoltà limitata non dissimile da quella dei *Dodici pezzi* op. 40, più lunghi e complessi dell'*Album per bambini* ma pur sempre contenuti nella complessità per via della loro destinazione ad un esecutore giovane e non molto esperto. Ogni brano de *Le quattro stagioni* è incentrato su un mese dell'anno, descrivendo musicalmente un aspetto di quel periodo: *Gennaio* è un'espressiva descrizione dell'inverno, che utilizza elementi già uditi nel brano n. 39 dell'op. 68 di Schumann e in *Mattino invernale* di Čajkovskij: la dimensione accordale e l'uso di rapidi arpeggi per ricordare le bufere di neve creano un paesaggio sonoro vicino alla sensibilità di un ragazzo russo abituato al clima rigido del nord. Allo stesso modo il mese di *Marzo* presenta la primavera con l'allodola, descritta con note acute e arpeggi "svolazzanti" che, per quanto richiamino il canto spensierato dell'uccellino, hanno un tono più "adulto" e serio rispetto al brano dell'op. 39. È interessante anche *Aprile*, di cui Čajkovskij cerca di descrivere la gioia del disciogliersi della neve e della rinascita dei fiori, usando un ritmo che rimanda chiaramente a *La nuova bambola*, in cui gli ottavi ribattuti e cadenzati della sinistra vogliono descrivere il batticuore di un bimbo felice. I rimandi a Schumann de *Le quattro stagioni* continuano con i mesi di *Luglio* e *Agosto* dedicati al mietitore e al raccolto, elementi cui anche il compositore tedesco aveva dedicato un pezzo nell'*Album für die Jugend*; allo stesso modo è evidente come con *Settembre* Čajkovskij abbia citato *La caccia* di Schumann con il ritmo puntato, i ribattuti, le terze staccate e gli arpeggi che simulano una continua corsa della preda e dell'inseguitore.

Per quanto *Le quattro stagioni* non sia una raccolta destinata ai bambini più piccoli, essa ha lo scopo di formare gli alunni che possiedono già esperienza, evitando quei tediosi studi che venivano impartiti in Conservatorio e che lo stesso Schumann aveva ampiamente criticato. Čajkovskij quindi cerca di coprire l'intero periodo di studio del giovane aspirante musicista, partendo dai dolci brani dell'op. 39 per i più piccoli, cui segue l'op. 40, i *Dodici pezzi di media difficoltà*, mentre alla dimensione sociale della musica è destinata l'op. 54, *Sedici Lieder per bambini*, con i quali i giovani esecutori possono cimentarsi nella musica d'insieme. Il progetto di Čajkovskij è quindi non lontano da quello di Schumann: creare un repertorio che possa interessare ed entusiasmare coloro che si avvicinano alla musica senza però rinunciare ad uno studio proficuo e utile.

7.4 Gli elementi salienti dell'op. 39

Proprio come l'op. 68 di Schumann proponeva fra i primi pezzi il *Corale* di chiara derivazione protestante, l'*Album* di Čajkovskij si apre con *Preghiera del mattino*, in sol maggiore, caratterizzato da una lenta melodia proposta dalla voce superiore di bicordi, presenti sia alla mano destra sia alla mano sinistra, introducendo fin da subito la difficoltà della differenziazione fra le linee tematiche e della polifonia, dato che dalla quinta misura le quattro voci degli accordi iniziano a muoversi in direzioni diverse (es. 61).



Es. 61: *Preghiera del mattino* n. 1 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).

Il ritmo puntato (sia ♩. ♩ sia ♩. ♩) riappare periodicamente sempre alla voce superiore in modo da richiamare l'elemento caratteristico del tema iniziale, che viene riproposto alla battuta n. 9, nonostante porti ad un esito diverso: mentre all'inizio il tema si concludeva in mi minore e infine in la maggiore, nella ripresa esso conduce verso il si minore e di nuovo la maggiore, finendo con una cadenza nella tonalità d'impianto. Nelle ultime battute, caratterizzate da un pedale di tonica costituito da ottavi ribattuti e lunghe note profonde, entrambi affidati alla mano sinistra, la destra propone due volte, su ottave diverse, una variazione del finale del tema iniziale caratterizzato dalla croma puntata e da un veloce ribattuto, culminando in un accordo di tonica sottovoce. I brani di questo primo blocco descrivono le azioni quotidiane che il bambino svolgeva abitualmente ogni mattina: in *Preghiera del mattino* vi è la chiara ripresa del *Corale* in sol maggiore dell'op. 68 di Schumann, nonostante il brano ricalchi il corale ortodosso diffuso in Russia già dal XVII secolo

Nello specifico, il pezzo richiama un corale tipico della messa della domenica mattina non solo per la tonalità e per le note del tema, ma anche per l'uso del terzo *Glas* (modo), per i contrasti dinamici e per la polifonia, denotando l'interesse e la conoscenza di Čajkovskij per la musica sacra; in quel periodo, infatti, il compositore era impegnato nella stesura di materiale per la messa a Kamenka, riprendendo l'antica musica da chiesa di maestri russi come Bor-tnjans'kyj: la difficoltà, per un principiante, è quindi riuscire ad eseguire un corale, usando sapientemente il pedale e restituendo un effetto cantabile degli accordi, che devono essere legatissimi e frasteggiati.²³⁹ Se il brano ricorda i tipici canti a cappella che seguono il ritmo irregolare delle parole, il basso ostinato del pedale di tonica finale richiama le campane della chiesa. È da notare, inoltre, come il basso ostinato sia un elemento ricorrente di tutta l'op. 39, sugge-

²³⁹ C. Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù op. 39 di Pyotr Ilyich Tchaikovsky*, Mercatello sul Metauro, Progetti sonori, 2018, p. 4.

rendo, come sostiene la musicologa Weidman, il trascorrere del tempo.²⁴⁰

Il secondo brano (in forma tripartita), *Mattino invernale*, presenta indicazioni agogiche controverse, dato che la prima edizione indica un tempo *Allegro*, mentre altre un *Vivo* o un *Andante*. Il carattere malinconico, tuttavia, ricorda in qualunque tempo venga scelto i due brani dedicati all'inverno dell'*Album* di Schumann. L'inizio in si minore, anch'esso caratterizzato da bicordi sia alla mano destra sia alla mano sinistra, è costituito da piccoli frammenti costituiti da due note disposte come se si trattasse di una cadenza. Fra gli elementi caratteristici del tema vi è nuovamente la croma puntata seguita da una semicroma ($\text{♩} \overline{\text{♩}}$), che conferisce il carattere malinconico tipico dell'intero brano: tale struttura si ripropone, alternata fra voce interna e superiore della mano destra, nella sezione discendente che segue il culmine del tema sul si bemolle. La ripresa dell'incipit porta a un nuovo sviluppo in si minore, nonostante l'elemento del ritmo puntato si ripresenti ad una voce diversa per ogni battuta. Dopo la cadenza di sol maggiore, segue la sezione centrale che alterna semiminime ribattute ed accentate ad una risposta nuovamente puntata; tale struttura si ripete in senso discendente modulando verso il fa diesis minore e il la maggiore. La ripresa integrale dell'inizio conclude il brano sommessamente con un lungo diminuendo in cui, oltre ai ritmi puntati discendenti simili ad una progressione (su cui si costruiscono le note lunghe della voce superiore), riappaiono dei fugaci si ribattuti alla voce interna fino alla cadenza in tonalità d'impianto. Mentre nel brano precedente l'allievo doveva imparare a far emergere la voce superiore all'interno di un bicordo o di una struttura polifonica, ora deve anche distinguere le voci interne e riconoscerne l'importanza, dato che a loro, molto spesso, è affidato l'elemento tematico. Un altro elemento non facile è la gestione della frase lunga, ma intramezzata da piccole pause che ne spezzano l'andamento, mantenendo il carattere

²⁴⁰ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 25-27.

malinconico e non impetuoso, come suggerirebbero i numerosi accenti e la necessità dell'uso del pedale. È con *Mattino d'inverno* che si nota il grande amore per la natura di Čajkovskij, come scriveva all'amica Nadežda von Meck e come traspare dal suggestivo paesaggio sonoro nuvoloso e ventoso che richiama la letteratura russa sull'argomento.²⁴¹

Con il brano successivo, *Mamma*, Čajkovskij è probabilmente il primo compositore a concentrare l'attenzione su una figura così importante per la vita dell'allievo, dato che per gli artisti che lo avevano preceduto si trattava di un argomento troppo personale e delicato. Lo stesso compositore, infatti, aveva un ricordo piacevole e nostalgico della madre morta molti anni prima, come scrive in alcune lettere e nei suoi appunti.²⁴² La melodia principale, infatti, è dolce e soave, accompagnata da una mano sinistra affettuosa che propone il tema una decima in basso con la voce inferiore, mentre la voce interna presenta delle crome che devono essere suonate in modo leggero, senza intromettersi nel tema che è continuo per tutto il brano. Nella prima sezione, in sol maggiore, la struttura polifonica è quasi sempre a tre voci, per diventare quattro solo in corrispondenza della cadenza. Segue una sezione in crescendo, dove alla destra non vi è più una semplice monodia, ma una dolce linea accordale in la maggiore che si conclude riproponendo la melodia dell'incipit. Verso la fine si trova una sezione lievemente più concitata, caratterizzata da bicordi legati a due a due e configurati come una piccola cadenza, tanto che il primo dei due risulta sempre accentato, anche se non si trova sul battere, causando un lieve spostamento del tempo forte (es. 62).

²⁴¹ Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 5.

²⁴² Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 30-32.



Es. 62: *Mamma* n. 3 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 22-28).

Le ultime sei misure cambiano la struttura che si era sentita per tutto il brano: mentre la voce superiore propone alcuni piccoli frammenti della melodia, la sinistra presenta delle scale ascendenti in diminuendo che concludono il brano in sol maggiore in modo aggraziato e affettuoso. La struttura costituita da una dolce melodia e da una sinistra formata da ottavi richiama anche *Melodia, Piccolo pezzo* e *Canzoncina* dell'op. 68 di Schumann, anch'essi composti in ricordo di persone care come i figli del musicista. Nonostante la dolcezza che caratterizza *Mamma*, la difficoltà è notevole per un bambino, dato che la sinistra presenta salti non indifferenti che non devono però rallentare in alcun modo il fraseggio della melodia estremamente lirica, la cui complessità, invece, è insita nelle sezioni asimmetriche che la compongono. Le legature sempre più corte, infatti, conducono ad una sensazione di inquietudine e al respiro affannoso: il tema quindi non deve essere frammentato (nonostante la diteggiatura poco agevole, aiutata dal pedale in caso di necessità), ma deve essere reso con questo sapore agitato simile ad un rubato.²⁴³

Anche il quarto brano, *Il piccolo cavaliere*, richiama Schumann e il suo *Cavaliere selvaggio*: in entrambi, infatti, lo staccato deve essere nitido grazie all'articolazione precisa e alle dita agili; inoltre, nonostante nel brano di Schumann la linea melodica sia formata da arpeggi, la struttura di entrambi è tripartita, configurando i due pezzi come una classica toccata virtuosistica, tanto che le

²⁴³ Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 6.

sezioni B de *Il cavaliere selvaggio* e de *Il piccolo cavaliere* non sono molto diverse da A. Il brano di Čajkovskij, in re maggiore (tipica tonalità eroica),²⁴⁴ è caratterizzato da una struttura quasi continua formata da coppie di battute in cui la prima presenta un piccolo “giro” attorno ad una nota e poi tre ribattuti. È da notare come, dall’inizio del brano fino alla misura n. 24, la nota più bassa del bicordo della sinistra sia sempre un re, configurando l’intera sezione come un pedale di tonica modulante e confermando l’uso frequente di Čajkovskij degli ostinati. La sezione B presenta lo stesso carattere della prima, con i bicordi staccati che richiedono uno studio lento e preciso, ma non mantiene più una struttura fissa che “accoppia” le battute. Con la ripresa dell’inizio, alla misura n. 41, ricompare anche il re ostinato alla linea bassa che però non rimane fino alla conclusione del brano, dato che non si tratta di una ripetizione integrale di A, ma mantiene tuttavia il consueto andamento binario delle battute. Nella conclusione la melodia si sposta verso il registro acuto pur rimanendo sottovoce, finendo con un lievissimo accordo di tonica staccato e leggero.

Anche il brano n. 5, *La marcia dei soldatini di legno*, è nuovamente nell’eroica tonalità di re maggiore, ma, a differenza della *Marcia dei soldati* n. 2 di Schumann, il brano di Čajkovskij vuole suggerire l’idea di legno e rigidità, rimandando non più ad un contesto bellico, ma alla danza e al gioco, dato che l’intento dell’autore è quello di descrivere dei giocattoli grazie alle figure ritmiche puntate e ai ribattuti staccati. Secondo la studiosa Nadežda Grodzenskaya, infatti, la misura n. 8 vuole suggerire le percussioni del tamburello che fanno da sottofondo all’attività ludica (es. 63), mentre Schumann rimanda alla visione fanciullesca della guerra. È interessante notare, inoltre, che probabilmente Čajkovskij attinse a tale marcetta per quella dello *Schiaccianoci*, in cui vi sono nuovamente ritmi stretti, staccati e ribattuti.²⁴⁵

²⁴⁴ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 29-30.

²⁴⁵ Ivi, pp. 32-33.



Es. 63: *La marcia dei soldatini di legno* n. 5 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).

La struttura A-B-A è un altro elemento che accomuna il brano di Schumann e quello di Čajkovskij, oltre al fatto che in entrambi la sezione centrale non si allontana dal carattere della prima e dell'ultima. Ne *La marcia dei soldatini di legno* le modulazioni sono semplici e non molto distanti dalla tonalità d'impianto, passando da re maggiore a si minore e mi minore, poi la maggiore e re minore. La difficoltà per l'allievo risiede non solo nella resa uniforme degli staccati, pur inserendo una dinamica adeguata e la corretta accentuazione, ma anche nel tempo delle piccole pause da un ottavo e da un sedicesimo e nei ritmi puntati. Come in *Mamma*, inoltre, le piccole pause non devono frammentare troppo la melodia principale, la quale risulterebbe errata se fosse interpretata con una dinamica forte, dato che l'intenzione dell'autore è quella di descrivere la rigorosa marcia di piccoli soldati in miniatura.

La sezione dell'op. 39 dedicata ai giocattoli continua con *La nuova bambola*, *La bambola malata* e *Il funerale della bambola*. Questa trilogia potrebbe essere stata ispirata dal romanzo *Le disgrazie di Sophie* di Sophie Segur, che Čajkovskij avrebbe letto a casa della sorella a Kamenka.²⁴⁶ Il primo ha un carattere simile a quello di un valzer, dove la sinistra ricorda il battito concitato del cuore di un bambino emozionato per aver ricevuto un nuovo pupazzo in dono, mentre la melodia della destra della sezione centrale è costruita

²⁴⁶ Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 9.

in modo da suggerire il suo essere senza fiato per la gioia.²⁴⁷ L'inizio in si bemolle maggiore presenta una semplice e gioiosa melodia della mano destra che culmina in mi bemolle maggiore, per tornare alla tonalità d'impianto. Dopo la ripetizione integrale della frase, si apre la sezione centrale, più concitata grazie all'uso di duine di crome legate a due a due, collocando la prima sul tempo debole della battuta, in modo da attuare un insolito spostamento d'accento il quale, unito alle modulazioni più audaci e ai salti che possono raggiungere anche l'ottava, crea un paesaggio musicale insolito cui l'allievo deve prestare molta attenzione, non sottovalutando il culmine della frase in corrispondenza del la bemolle acuto. La ripresa prevede la ripetizione prima identica dell'incipit e poi variata, in modo da richiamare la struttura della sezione B e concludere il pezzo con una piccola scala cromatica e una cadenza perfetta in tonalità d'impianto.

Il brano n. 7, *La bambola malata*, describe in modo lento e desolato la perdita di qualcosa o qualcuno di caro, rendendo il giocattolo una metafora della vita, nonostante agli occhi di un adulto sia un oggetto privo di significato. La tonalità di sol minore e le appoggiature, unite al basso ostinato, rappresentano il pianto e i singhiozzi del bambino davanti alla malattia e alla perdita imminente, proprio come era accaduto in *Primo dolore* di Schumann, nonostante Čajkovskij in questo caso voglia insegnare all'allievo la differenziazione dei piani sonori, risaltando la voce principale e il basso ostinato che, come in *Preghiera del mattino*, rappresenta il suono della campana, questa volta lento e cadenzato.²⁴⁸ Per tutta la durata del brano all'interno di una battuta (ad eccezione del secondo rigo, dove le parti sono invertite) si trovano una lunga nota bassa di sostegno, un leggero e doloroso accordo alla voce interna e una nota acuta collocata sul tempo debole ma marcata da un'appoggiatura (es. 64). Tale costruzione polifonica permette all'allievo di svilup-

²⁴⁷ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., p. 37.

²⁴⁸ Ivi, pp. 34-35.

pare e controllare la differenziazione fra le voci e concentrare buona parte della sua attenzione sul pedale e sulla dinamica, la quale deve rispecchiare il dolore e la sofferenza di cui il brano è intriso.



Es. 64: *La bambola malata* n. 7 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).

Interessante è il secondo rigo che, come si è detto, inverte le parti, collocando la lunga nota di risonanza alla voce acuta e la melodia formata da semiminime appoggiate a quella bassa: in questo modo l'effetto drammatico cresce, lasciando spazio ad un dolore più profondo, proseguito dai singhiozzi inconsolabili delle battute successive, raggiungendo il culmine alla misura n. 21 con un si bemolle acuto, apice di un crescendo che lentamente e gradualmente si chiude verso il rigo finale dove, con il sostegno del pedale di tonica affidato ai lunghi sol bassi, vi è un ultimo tentativo di apertura verso l'acuto, smorzato dal diminuendo seguente che conduce al triste epilogo: *Il funerale della bambola*.

Tale brano segue gli stilemi classici della marcia funebre, come il do minore, il ritmo puntato (♩. ♩), elemento difficile per un bambino), il ribattuto e la dinamica quasi obbligata, con il crescendo che culmina su un accordo di settima. Fra gli elementi che ricordano una tipica marcia funebre vi sono anche gli accordi diminuiti, in grado di suggerire il dolore del bambino per la perdita della sua bambola, considerando che nel XIX secolo era frequente che un maschietto giocasse con le bambole e che, con un brano così denso di significato e di crudeltà, Čajkovskij intendesse preparare l'allievo non solo ad alcuni elementi pianistici che troverà frequentemente

durante la sua carriera e i suoi anni di studio musicali, ma anche alla vita e al dolore che essa può riservare.²⁴⁹ La prima sezione si apre con dei do ribattuti in modo lento e ritmato come una stanca marcia silenziosa. Dopo la ripresa variata della prima frase, la cadenza conduce alla sezione centrale B, nella quale viene accennato qualche elemento polifonico, come quelli fra le misure nn. 25 e 32, inserendo alcune note lunghe alla voce interna che creano un sottofondo in grado di sostenere il crescendo e infine la conclusione della sezione. Il brano si conclude con la ripetizione invariata di A.

L'argomento successivo trattato da Čajkovskij nell'op. 39 riguarda la danza, con il *Valzer*, la *Polka* e la *Mazurka*, balli tipici dell'alta società russa di fine Ottocento. Il *Valzer*, genere amato da Čajkovskij, è in mi bemolle maggiore e contrasta con la disperazione del brano precedente, grazie al suo carattere lirico nella prima parte e alla sua vicinanza con il valzer brillante nella seconda, simboleggiando una nuova nascita dopo la perdita della bambola anche per via del trascorrere del tempo, nuovamente simboleggiato dai ribattuti a partire dalla b. 34.²⁵⁰ Il *Valzer* si apre in modo allegro e vivace con una linea melodica movimentata grazie all'uso del levare, delle semiminime puntate (♩ ♪) e al passaggio in sol minore. La linea tematica inizia a movimentarsi a partire dalla misura n. 18 grazie alle crome che si inseriscono nella melodia e al nuovo assetto della sinistra: la sua struttura rimane infatti quella ternaria tipica della danza, ma aggiunge prima una risonanza con la voce più bassa e poi dei fugaci accordi che si trasformano, dalla sezione B, alla battuta n. 34, in accordi di quinta ribattuti in modo ossessivo ma leggero, mentre la linea melodica della destra si fa più concitata grazie agli accenti che, come già visto, non sempre cadono sul battere. Tale componente più agitata sembra quasi descrivere l'affollamento del ballo all'interno di una grande sala.²⁵¹ Dopo il

²⁴⁹ Ivi, p. 35.

²⁵⁰ Ivi, pp. 36-37.

²⁵¹ Grodzenskaya, *Learning Tchaikovsky's Children's Album* cit.

diminuendo, riappare il tema iniziale che si conclude lievemente dopo il crescendo in corrispondenza di brevi scale cromatiche.

Anche la *Polka*, in si bemolle maggiore, ha un carattere allegro e gioioso, grazie in particolare alle acciaccature, che richiedono allo studente una certa pratica e agilità, oltre ai piccoli gruppi di semicrome che si configurano come elemento tematico ricorrente fra destra e sinistra sovrapposto a leggeri accordi staccati (es. 65).



Es. 65: *Polka* n. 10 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb.1-4).

La polka è considerata dall'autore come una delle danze più adatte all'infanzia e forse è per questo che tale pezzo costituisce un momento di divertimento, nonostante l'esecuzione richieda uno studio accurato per equiparare il tocco. L'andamento della *Polka* ricorda la danza russa *Trepak*, usata in molte occasioni (come lo *Schiaccianoci*) da Čajkovskij per suggerire una situazione festosa e gioiosa dove le coppie si muovono in cerchio come in un passo a due, seguendo il ritmo saltellante.²⁵² Pure la *Mazurka*, brano n. 11 in re minore, è da considerarsi una danza divertente e piacevole, nonostante anch'essa abbia delle evidenti difficoltà sia dal punto di vista tecnico (in alcuni passaggi la sinistra ha dei salti non indifferenti, mentre la destra deve articolare perfettamente in modo da rendere il tono leggero e scherzoso) sia dal punto di vista ritmico, in quanto Čajkovskij usa qui tanto la croma unita ad una pausa da un sedicesimo e una semicroma (♪ ♪ ♪) quanto le terzine, introducendo per la prima volta nell'op. 39 i ritmi irregolari. La sezione cen-

²⁵² Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 12.

trale, a partire dalla misura n. 19, presenta alcuni accenni di semplice polifonia a tre voci, mentre gli accordi della sinistra sostengono le fioriture, le scale e gli elementi ritmici che caratterizzano la linea melodica che, passando da do maggiore a re minore, riporta il tema dell'incipit variandolo in corrispondenza delle ultime battute, dove, quasi come un'eco, l'elemento ritmico si ripete due volte anche alla voce interna. È interessante l'espedito descrittivo usato dal compositore per descrivere il dialogo dei danzatori: l'alternanza fra la sonorità mezzo forte e quella sottovoce, infatti, potrebbe suggerire il dialogo fra il cavaliere e la sua dama.²⁵³

La *Canzone russa*, n. 12, nonostante somigli ad una danza, all'interno della raccolta ha la funzione di introdurre la sezione dedicata alla Russia e alle sue musiche e tradizioni. Il brano riprende un motivo popolare reale che Čajkovskij e Rimski Korsakov avevano trascritto: si tratta di un canto corale che nel corso del brano viene rimaneggiato come se si trattasse di un classico tema con variazioni, inserendo elementi nuovi all'interno delle quattro voci, come le scale alla linea più bassa dalla misura n. 15 e gli accordi sempre più ricchi di note, in modo da incrementare la sonorità. Il *Preludio contadino*, n. 13, è un brano che, per quanto breve, presenta delle difficoltà notevoli soprattutto per le piccole mani di un bambino, dato che l'intero pezzo è costituito da accordi sforzati formati anche da quattro note. Il ritmo sostenuto rende ancora più complessa la riuscita dell'esecuzione, dato che in alcuni passaggi gli accordi sono spesso brevi e quasi staccati, pur mantenendo l'importanza della nota superiore e della precisione del tocco, per la quale l'allievo deve controllare di suonare tutte le note contemporaneamente (es. 66).

²⁵³ Ivi, p. 13.



Es. 66: *Preludio contadino* n. 13 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 4-10).

Come il brano precedente, anche il n. 13 è un tema con variazioni, aggiungendo gradualmente sempre più elementi via via più complessi suggerendo il suono di una fisarmonica (il titolo originale russo infatti, significa letteralmente *Contadino che suona la fisarmonica*). Inoltre, *Canzone russa* e *Il preludio del contadino* sono accomunati anche dall'uso di armonie tradizionali: nonostante le tonalità d'impianto siano rispettivamente fa maggiore e si bemolle maggiore, le regole della tonalità classica non sono sempre rispettate, dato che a volte la dominante non risolve alla tonica e che spesso vi sono quinte e ottave parallele.²⁵⁴

L'ultimo brano del ciclo tradizionale è il n. 14, *Canzone popolare*, ispirata alla danza giovanile dal carattere gioioso la cui melodia è ripetuta in modo continuo e ostinato finché il ballerino è eshausto. È da notare che il tema principale della *Canzone popolare* sia molto simile a quello usato da Glinka nella fantasia per orchestra chiamata anch'essa *Kamarinskaya* (ossia il nome di questo tipo di danza), quindi probabilmente i due compositori si sono ispirati alla stessa fonte tradizionale e hanno usato la forma delle variazioni classiche, in cui il tema è riappare variato per tre volte. Čajkovskij, inoltre, aveva lodato la composizione di Glinka, considerandola un modello di contrappunto e di combinazione armonica, oltre ad essere una grande testimonianza della musica folklorica russa.²⁵⁵ Anche nella versione tradizionale, infatti, il tema si ripresenta varie volte, partendo dalla prima facile e placida esposizione per complicarsi e

²⁵⁴ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., p. 40.

²⁵⁵ Grodzenskaya, *Learning Tchaikovsky's Children's Album* cit.

velocizzarsi gradualmente per animare la danza. Il brano di Čajkovskij è estremamente virtuosistico e, come era accaduto con Schumann e il suo tentativo di affermare l'identità nazionale tedesca, qui il compositore russo vuole ribadire la tradizione russa e aiutare l'allievo a comprendere la propria cultura e il proprio posto nel mondo. La *Canzone popolare*, in re maggiore (quindi nuovamente la tonalità dell'eroe), è complessa ed estremamente virtuosistica, tanto che può essere considerata un pezzo autonomo da concerto: la costruzione polifonica a tre voci, evidente in particolare all'inizio, rappresenta le note pizzicate della balalaika con la sua voce acuta, il danzatore con la voce di mezzo e l'accompagnamento con la fisarmonica con le lunghe note di sostegno della linea grave.²⁵⁶ Il momento culminante è la sezione centrale, dove la linea melodica viene variata in forma di accordi staccati che devono essere eseguiti velocemente e con un tocco uniforme e preciso, puntando sullo sviluppo dell'agilità da parte dell'allievo. La quarta variazione ripropone in modo aderente la melodia dell'inizio, inserendo degli accordi staccati alla mano sinistra, ma non sempre in corrispondenza del tempo forte, costringendo l'alunno ad un'accentazione inconsueta, nonostante il brano riprenda la tipica accelerazione della danza tradizionale.

Il ciclo seguente è dedicato al viaggio e alle musiche provenienti da luoghi lontani del mondo, richiamando un'abitudine tipica dei giovani russi di buona famiglia che avevano l'abitudine di studiare per un periodo all'estero e viaggiare in Europa. La *Canzone italiana*, n. 15, è stata probabilmente ispirata da un motivo cantato da un giovinetto che Čajkovskij udì a Firenze nel dicembre del 1877; il mese successivo, il compositore tornò a Firenze e cercò il piccolo cantante e, quando riuscì a trovarlo, trascrisse il motivo che, per quanto sovrapposto ad un testo tragico, risultava dolce e amabile: dalla trascrizione nascono sia il *Pimpinella* op. 38 n. 6 sia tale

²⁵⁶ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 40-42.

Canzone italiana,²⁵⁷ che rimanda anche alla *Siciliana* e al *Canto dei marinai italiani* di Schumann. La tonalità d'impianto è re maggiore e la struttura è bipartita, nonostante le due sezioni siano molto simili: l'inizio è estremamente melodico, con una dolce linea, caratterizzata da accenti sulla seconda nota della battuta (si tratta di un elemento tipico della musica italiana, soprattutto nel tempo ternario dei tre o sei ottavi), mentre la sinistra presenta un accompagnamento costituito da un basso e due accordi ribattuti, simili al pizzicato di un mandolino (es. 67).



Es. 67: *Canzone italiana* n. 15 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-4).

Il virtuosismo diventa più marcato all'inizio della seconda sezione, in particolare alle misure nn. 26 e 27 e in seguito nn. 42 e 43, dove la melodia legata viene intramezzata da semicrome staccate fugaci e leggere, per le quali sono necessarie articolazione e precisione ritmica, senza però perdere il carattere cantabile che caratterizza tutto il pezzo.

L'*Antica canzone francese* è ispirata non ad un viaggio ma ad un canto contenuto nella raccolta di Weckerlin, il cui testo narra di ricordi di infanzia e che sarà usata da Čajkovskij anche nel coro dei menestrelli del secondo atto de *La pulzella d'Orleans*, di cui lui stesso scrisse il libretto. Nonostante il canto originale sia stato sem-

²⁵⁷ Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 15.

plificato e accorciato dal compositore in vista di un giovane esecutore, la tematica del trascorrere del tempo riappare grazie al sol ribattuto alla voce inferiore, creando dei lunghi pedali di tonica, dato che la tonalità d'impianto è sol minore.²⁵⁸ La melodia dal tono triste e nostalgico si presenta in modo sempre legato e cantabile, senza presentare difficoltà eccessive, eccezion fatta per il doppio punto alla misura n. 8, introducendo qui un nuovo elemento ritmico che conferisce drammaticità alla stanca cadenza (es. 68).



Es. 68: *Antica canzone francese* n. 16 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-9).

La seconda sezione, alla battuta n. 18, presenta una melodia più movimentata, grazie all'uso della legatura che sposta l'accento sul levare e all'accompagnamento della sinistra costituito da arpeggi ascendenti staccati; anche gli elementi ritmici e il crescendo aumentano la concitazione, la quale svanisce gradualmente con la ripresa della melodia e la cadenza con una settima di dominante.

La *Canzone tedesca* n. 17, in mi bemolle maggiore, ha invece uno spiccato carattere ritmico, dovuto ai molti si bemolle ribattuti e alle numerose crome puntate. Il tempo in tre quarti e l'andamento della sinistra con un basso e due accordi richiamano invece il valzer, suggerendo che la *Canzone tedesca* sia a tutti gli effetti una danza dal carattere popolareggiante di ispirazione bavarese, tanto che lo studioso Aizenshtadt l'ha avvicinata al canto tradizionale tirolese dello Yodel, soprattutto per via della prima sezione, dove le

²⁵⁸ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 44-45.

note “saltellanti” conducono al tempo successivo e i salti dal falsetto al basso sono molto frequenti (es. 69).



Es. 69: *Canzone tedesca* n. 17 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-4).

La sezione centrale, invece, richiama una canzone vera e propria e in particolare i canti con i corni dei pastori di montagna, per via delle note acute e degli arpeggi ascendenti, che suggeriscono un'idea di libertà e aria aperta. Proprio per questo tale brano può essere associato alla *Canzone del cacciatore* e alla *Canzone campestre*.²⁵⁹ È particolare come alcune edizioni tendano a correggere gli accordi collocati volutamente dall'autore con un'armonia disordinata, lasciando intendere che il canto sia intonato in modo caotico da una festosa compagnia di personaggi ubriachi; con queste correzioni, quindi, si va a perdere il carattere originariamente umoristico del brano.²⁶⁰

L'ultimo pezzo della sezione dedicata al viaggio è la *Canzone napoletana*, n. 18, per la quale nuovamente Čajkovskij si è ispirato ad una vera serenata popolare napoletana che sarà utilizzata anche nel terzo atto del *Lago dei cigni*, dove la melodia sarà affidata alla tromba. La forma binaria della *Canzone napoletana*, anch'essa in mi bemolle maggiore, presenta due sezioni abbastanza contrastanti: la prima è più graziosa e ha un carattere ballabile, grazie al ritmo sostenuto degli accordi ribattuti della mano sinistra e alla melodia della mano destra caratterizzata da brevi frasi di agili semicrome

²⁵⁹ Ivi, p. 46.

²⁶⁰ Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 17.

staccate e lunghe note di pausa in cui si lascia più spazio all'accompagnamento, simile al suono pizzicato del mandolino o della chitarra;²⁶¹ gli accenti collocati sul tempo debole all'inizio di ogni frase e l'uso del levare rendono questa sezione divertente e gioiosa, anche se tecnicamente complessa. La sezione successiva è ancora più difficile, dato che il tempo accelerato e il ritmo concitato richiedono all'esecutore una solida preparazione ritmica e tecnica, tanto che per suonare questo brano sono necessari alcuni anni di esperienza, in modo da rendere efficacemente le semicrome discendenti e ribattute con un tocco uniforme, ma con una dinamica adeguata a restituire all'ascoltatore la concitazione, soprattutto nel crescendo delle battute finali, dove si trova una scala ascendente di due ottave di ampiezza che culmina con dei bicordi accentati. Il gusto per la musica esotica, tipico della fine dell'Ottocento, è ampiamente dimostrato dalla produzione di Čajkovskij, come dimostrano le danze cinesi e arabe dello *Schiaccianoci*, inserendosi così nell'estetica della sua epoca ed esplorando le infinite possibilità musicali anche grazie alla sperimentazione nella musica per infanzia, offrendo un quadro completo non solo delle possibilità pianistiche e compositive, ma soprattutto una sorta di viaggio musicale attraverso le diverse culture.

Il nuovo ciclo si apre con *La fiaba della balia*, n. 19, che, con il suo carattere scherzoso, introduce i racconti dedicati alle credenze e tradizioni russe, rimandando al mondo fiabesco e all'ipotetico rientro a casa del giovane dopo il viaggio in Europa. Il tono della melodia, infatti, ha lo scopo di richiamare il suono roco della voce dell'anziana signora che accoglie il giovane al suo ritorno.²⁶² Secondo alcuni studiosi, come Studenovskaya, questo ciclo rappresenta simbolicamente il ritorno all'infanzia anche da parte di un adulto, grazie al ricordo dei racconti popolari che aveva udito da bambino ora rivisti con una nuova maturità. La tonalità d'impianto è do

²⁶¹ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 47-48.

²⁶² Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 18.

maggiore, ma subito, come spesso è accaduto anche nei brani precedenti, le numerose modulazioni rimandano ad una sonorità popolareggiante e tenebrosa, grazie ai tritoni e ai passaggi cromatici in grado di creare l'atmosfera cupa e misteriosa dei racconti fiabeschi, introducendo l'ascoltatore al brano seguente dedicato alla strega che, nella tradizione russa, è in realtà la famosa Baba Yaga.²⁶³ La prima sezione A di *La fiaba della balia* presenta la principale difficoltà dei bicordi sia staccati sia legati, per i quali l'alunno deve riuscire a ottenere un perfetto sincronismo fra le mani, mentre le pause e l'alternanza di destra e sinistra possono causare difficoltà a livello ritmico e di coordinazione. La sezione centrale è definita da un carattere più tenebroso grazie al pedale di tonica affidato al do centrale che si ripete sul tempo debole di ogni battuta, mentre la mano sinistra presenta una progressione cromatica di bicordi di terze legati, il cui scopo è di aumentare la tensione e raggiungere l'apice del brano al culmine del crescendo. Il brano si conclude con la ripresa della prima sezione, lasciando spazio al n. 20, *La strega*.

La descrizione musicale del personaggio fantastico avviene attraverso cupe note staccate e modulazioni spesso verso tonalità minori. Le appoggiature suggeriscono l'aria arcigna del personaggio, mentre i rapidi arpeggi staccati rimandano al volo basso con cui si avvicina pericolosamente ai bimbi tremanti rappresentati dai ribattuti in crescendo che culminano con una brusca cadenza in mi maggiore (es. 70).

²⁶³ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 48-49.



Es. 70: *La strega* n. 20 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-5).

La ripresa replica il tema iniziale al registro acuto, simboleggiando l'alzarsi in volo della strega e il vento sibilante che la circonda. La difficoltà tecnica di questo pezzo lo rende il più complesso della raccolta anche per via dei virtuosistici arpeggi che devono essere eseguiti in modo impetuoso con numerosi sforzati e accenti, oltre agli improvvisi cambi di sonorità, fino al diminuendo finale corrispondente al librarsi in aria della strega e al suo allontanarsi rapidamente. Nonostante Čajkovskij prediligesse ispirarsi ad elementi reali, *La strega* rimanda ad un personaggio fantastico, l'unico presente nell'op. 39, che il critico Asafiev ha considerato come un esperimento totalmente riuscito, dato che la composizione čajkovskiana ha avuto un nuovo slancio dopo l'aggiunta dell'elemento immaginario. Attraverso i sapienti espedienti musicali, la Baba Yaga è descritta proprio come riportano i racconti tradizionali russi: si tratta di una vecchia che vola grazie ad una scopa magica e che rapisce i bambini più piccoli per poi cucinarli e mangiarli nella sua capanna nel bosco. Questo terrificante personaggio era ben presente a tutti i giovani di cultura slava e appariva spesso nei loro incubi, incutendo loro paura e preparandoli, come credono gli psicologi, alle difficoltà della vita adulta e a distinguere il bene dal male. Per quanto riguarda le fonti musicali, non è da escludere il brano n. 12 dell'op. 68 di Schumann, che narra di uno spirito tipico del Natale che punisce i bambini, mentre probabilmente Čajkovskij conosceva la descrizione musicale che appare in *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij che, ne *La capanna sulle zampe di gallina*, descrive la

Baba Yaga con gli stessi espedienti musicali che usa Čajkovskij, come arpeggi e appoggiature, nonostante il carattere musorgskiano sia più irruento e aggressivo dell'op. 39.²⁶⁴

Dopo il terribile incubo della strega che mangia i bambini, l'eroe protagonista della raccolta di Čajkovskij si rifugia in *Sogni d'oro*, n. 21, in do maggiore, il cui tema lirico iniziale trascina l'ascoltatore e il giovane esecutore in una gradevole danza che porta sollievo alle paure precedenti: la scrittura prevede una polifonia a tre parti che ricordano un duetto costituito dalla voce inferiore e quella acuta che dialogano insieme, spesso con un andamento per moto contrario, mentre la linea interna propone dei lievissimi accordi di un ottavo sul tempo debole, come se fosse un timido controcanto. Nella seconda sezione, a partire dalla misura n. 17, Čajkovskij inverte le parti e propone la melodia principale alla mano sinistra, mentre la destra la sostiene con leggeri accordi. La difficoltà principale consiste nella gestione del contrappunto, facendo emergere la voce cui appartiene la melodia principale, la quale deve essere legatissima anche grazie all'uso del pedale, senza però ottenere un suono "sporco" in grado di rovinare l'atmosfera onirica che caratterizza il pezzo.

Il *Canto dell'allodola*, n. 22, si contrappone al *Mattino invernale* con la sua rappresentazione della primavera in modo fresco e lieve, descrivendo la natura e lo svolazzare dell'allodola con l'arrivo della bella stagione,²⁶⁵ restituendo all'ascoltatore un nuovo paesaggio sonoro diverso dalle città europee o dalla stagione fredda. Grazie alla tonalità di sol maggiore e alle rapide terzine, oltre alla collocazione della mano destra verso le ottave più acute, l'allievo impara a gestire il suono dolce senza mai sfociare nella sonorità eccessiva. Un altro elemento di difficoltà sono le acciaccature che, insieme alle già citate terzine simili ad un piccolo trillo, richiedono un totale controllo del peso della mano sulla tastiera, oltre che una cer-

²⁶⁴ Ivi, pp. 49-52.

²⁶⁵ Ivi, p. 53.

ta agilità e coordinazione, necessarie per gestire gli spostamenti degli accordi della mano sinistra, anch'essi leggeri e mai eccessivamente gravi. Il soggetto dell'uccellino richiama anche *L'alouette* di Glinka e l'inizio della *Danza degli uccelli* dell'opera *Fanciulla di neve* di Rimski-Korsakov.²⁶⁶

Il penultimo brano della raccolta, *In chiesa*, venne collocato dall'autore alla fine nella seconda edizione, facendo in modo che a iniziare e a concludere l'op. 39 fossero due brani ispirati a momenti religiosi della vita dell'eroe: *In chiesa* (spesso titolato *Corale* nelle edizioni sovietiche) segue, come il primo pezzo, le caratteristiche di un corale tipicamente ortodosso, che Čajkovskij aveva udito fin da bambino durante la sua formazione, tanto che perfino da adulto rimase molto devoto e religioso. A differenza di *Preghiera del mattino*, *In chiesa* è ispirato al sesto *Glas* della messa, da cui il compositore ha attinto anche per il ritmo del brano per pianoforte, seguendo la metrica delle parole del canto sacro.²⁶⁷ Nelle prime battute, inoltre, si riconosce chiaramente il tema del salmo n. 50 (*Pomiluj mia, Boze, po velizej milosti Tvoei*), mentre nella seconda sezione riappare la melodia di *Preghiera del mattino*.²⁶⁸ *In chiesa*, in mi minore (la stessa tonalità della sommessa *Mazurka* e de *La strega*), è caratterizzato dai ribattuti cadenzati che, nella prima sezione, sono più rapidi e ritmicamente vari, grazie alle semiminime puntate e alla presenza riconoscibile di una frase dal carattere lirico (es. 71).



Es. 71: *In chiesa* n. 23 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).

²⁶⁶ Grodzenskaya, *Learning Tchaikovsky's Children's Album* cit.

²⁶⁷ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 56-57.

²⁶⁸ Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù* cit., p. 20.

Nella seconda e ultima sezione, invece, la polifonia a tre voci comprende un basso che esegue dei mi cadenzati e ribattuti, una voce interna e profonda cui è affidata la voce principale, mentre gli accordi acuti ricordano un coro femminile che fa da contraltare al canto più grave. Nuovamente i ribattuti del basso, invece, hanno lo scopo di ricordare il suono della campana, che, proprio come il tempo, è regolare e incessante. Nuovamente, la difficoltà principale del brano riguarda la gestione polifonica e il peso da affidare correttamente ad ognuna delle tre linee melodiche.

Il brano conclusivo è *L'uomo con la ghironda*, in sol maggiore, tratto da un vero canto che Čajkovskij aveva udito a Venezia e che userà sia nell'op. 39 sia nella raccolta dei *Dodici pezzi* op. 40. Nell'*Album* op. 39 l'intento del compositore è quello di descrivere il gioioso canto di un uomo che si accompagna con la ghironda, quindi la linea melodia è estremamente lirica e deve essere resa dall'esecutore in modo legato e ben distinta dall'accompagnamento delle voci inferiori, dato che il vero protagonista del brano è proprio colui che canta. È proprio per questo che *L'uomo con la ghironda* di Čajkovskij è estremamente diverso da quello descritto dall'ultimo brano del ciclo dei ventiquattro *Lieder* di Schubert *Viaggio d'inverno*: il suonatore descritto dall'autore tedesco, infatti, è triste e ha freddo, mentre quello čajkovskiano canta spensierato a ritmo di valzer: l'accompagnamento della mano sinistra fino alla misura n. 12 prevede un basso e due accordi, suggerendo un andamento ballabile. Mentre le prime battute illustrano la melodia con il suo basso regolare e ritmato, a poco a poco nel corso del pezzo vengono aggiunte altre due voci: una presenta dei lievi accordi di un ottavo collocati sul tempo debole, mentre l'altra esegue una seconda melodia che sostiene la linea principale. Inoltre, a partire dalla misura n. 17 fino alla conclusione, la voce grave presenta dei lunghi sol ribattuti che, oltre a costituire un pedale di tonica e creare una suggestiva risonanza, ricordano il suono della ghironda che accompagna il canto. Nella prima edizione, infatti, questo gioioso e

delicato pezzo aveva lo scopo di concludere la raccolta in modo lieve, proponendo allo stesso tempo l'augurio di un futuro radioso sia per l'eroe protagonista sia per il giovane esecutore con la promessa di redenzione e resurrezione; per alcuni studiosi come Studenovskaya, infatti, il brano n. 23 *In chiesa* rimanda ad una conclusione più malinconica sia di una giornata sia dell'infanzia sia della vita.²⁶⁹

7.5 I caratteri dell'op. 40

Il primo dei dodici brani che compongono la raccolta è lo *Studio* in sol maggiore, composto nello stile di Cramer, Czerny e altri compositori che privilegiarono la tecnica nel periodo di definizione della pedagogia pianistica. Le rapidissime quartine di semicrome, presenti sia alla mano destra sia alla mano sinistra, rendono questo brano estremamente virtuosistico e richiedono un lungo studio per equiparare il tocco e per riuscire ad eseguirle il più velocemente possibile. La struttura del brano ha lo scopo di sviluppare l'agilità di entrambe le mani, alternando le dolcissime quartine fra una mano e l'altra, mentre la controparte esegue accordi rapidi e accentati o lunghe note che creano un effetto di risonanza. Nella prima sezione, ad esempio, le battute iniziali prevedono delle forti quartine al registro acuto mentre la sinistra presenta un lungo e basso bicordo di tonica; alla misura n. 5, la mano sinistra ripropone le stesse quartine al registro basso, mentre alla destra vi sono dei rapidi accordi crescenti di sol maggiore. Questa stessa forma si ripete anche nelle battute successive, mentre a partire dalla n. 17 la struttura diviene meno rigida, con sinuosi arpeggi alternati fra una mano e l'altra; ancora più interessante è l'introduzione della polifonia che, oltre ad aumentare la difficoltà delle quartine, inserisce una vera e propria melodia. Con la ripresa dell'inizio, lo *Studio* si sviluppa in senso sempre più virtuosistico con il fortissimo finale in cui le due mani suonano velocissime e all'unisono, aggiungendo l'ulteriore difficoltà della sin-

²⁶⁹ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 54-55, 58.

cronia, fino a culminare nei pesanti accordi conclusivi di quattro note.

La *Canzone triste* è un suggestivo brano in sol minore, caratterizzato da una lamentosa melodia sostenuta dagli accordi della mano sinistra e della voce interna: mentre lo *Studio* prediligeva la preparazione tecnica dell'allievo, qui Čajkovskij intende insegnare l'uso della sonorità, del pedale e della gestione dei piani sonori, dato che gli accordi delle voci interne non devono prevaricare la linea tematica (es. 72).



Es. 72: *Canzone triste* n. 2 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-4).

Un altro elemento di difficoltà è la sinistra che alterna un basso e un accordo, con salti e aperture considerevoli che possono raggiungere anche la nona. La sezione centrale, simile al trio classico, è più melodica e riflessiva, con lunghe note di accompagnamento e frammenti di melodia (come l'elemento ritmico delle due crome) che si collocano su voci diverse in modo alternato così da creare un dialogo. Essendo il momento di maggiore concitazione, la sezione B, a quattro voci, presenta indicazioni di dinamica che conducono anche al forte doloroso in corrispondenza del si bemolle acuto, apice dell'intera *Canzone triste*, cui segue la ripresa dell'inizio con alcune variazioni, soprattutto nella ultime battute, dove le voci dialogano nuovamente con dei ribattuti accentati ma sottovoce.

Il terzo brano, la *Marcia funebre*, è estremamente triste e doloroso e richiama distintamente il *Funerale della bambola* dell'op. 39, per via della tonalità, do minore, dell'uso dell'elemento puntato,

della struttura A-B-A e per essere preceduto da un triste brano sommesso che nel caso dell'op. 39 era *La bambola malata*, anch'esso in sol minore come la *Canzone triste*. A differenza di quella dell'op. 39, però, la *Marcia funebre* op. 40 è più complessa non solo dal punto di vista della sonorità spesso dirompente e dolorosa, ma anche nella gestione della polifonia a quattro voci in cui si richiede la predominanza del tema cadenzato e regolare, pur non ignorando la melodia interna della mano destra e il sol ribattuto (simile a quello del *Funerale della bambola*) che descrive il passo regolare della processione funebre e del rintocco della campana. La sezione che inizia alla misura n. 17 è estremamente interessante perché presenta delle triadi di mi bemolle maggiore ribattute con il ritmo di una rapida terzina, richiedendo all'allievo uno studio accurato del ritmo e della sonorità forte alternata al piano improvviso della battuta successiva, nella quale si trovano accordi di quattro note accentati. La conclusione della prima sezione A è ancora più complessa per via del tema proposto dalla mano destra attraverso delle ottave in crescendo mentre la sinistra presenta prima accordi poderosi e poi bicordi di terza staccati. La seconda sezione B contrasta fortemente con quella precedente grazie ad una dolcissima melodia che ricorda lontanamente la *Marcia funebre* op. 72 di Chopin del 1827: entrambe infatti iniziano in do minore, ma continuano la seconda sezione in la bemolle maggiore, usando in essa una polifonia a tre voci che prevede una melodia dolce e sommessa e un accompagnamento accordale sul tempo debole. Lo stesso tema appena udito ritorna con un nuovo accompagnamento formato da arpeggi divisi fra le due mani, giungendo al fortissimo, dove poderosi accordi ripropongono la melodia alla loro nota superiore, sgonfiandosi alla fine del diminuendo, in cui rimangono solo degli sconsolati sol ribattuti con lo stesso ritmo dell'incipit. Con la ripresa riappaiono tutte le idee che si erano udite nella sezione A, eccezion fatta per la coda che gradualmente conclude il brano proponendo ribattuti con il ritmo puntato.

I due brani seguenti, *Mazurka* in do maggiore e *Mazurka* in re maggiore, richiamano la danza omonima n. 11 dell'op. 39 per via delle figure ritmiche della linea melodica e dell'accompagnamento accordale. Un altro elemento comune alle due mazurke dell'op. 40 è la sezione centrale B ricca di sonorità con ottave, ribattuti e accenti. La *Mazurka* n. 4 inizia sottovoce con un carattere gioioso grazie alla cromia seguita da una pausa da un sedicesimo e da una semicroma (♩♯ ♩♯), mentre la mano sinistra presenta degli incisivi accordi che, durante la sezione centrale in la bemolle maggiore, diventano più insistenti e ribattuti; all'interno di questa sezione, inoltre, Čajkovskij introduce un nuovo elemento di teoria musicale, ossia il doppio punto, che era stato usato pochissimo nella produzione didattica del compositore. Con il ritorno in do maggiore e la ripresa dell'incipit la prima *Mazurka* si avvia verso la conclusione con una coda in cui la sinistra esegue gli accordi ribattuti onnipresenti nella produzione di Čajkovskij. La *Mazurka* n. 5 è, come detto, simile alla precedente, anche se ha un carattere più meditativo dovuto a note più lunghe fermo restando la formulazione ritmica della sua melodia (si tratta prevalentemente di crome seguite da una pausa da un sedicesimo e una semicroma, ♩♯ ♩♯), il tutto con il sostegno accordale della mano sinistra. La sezione centrale in si bemolle maggiore, invece delle ottave come nella *Mazurka* n. 4, presenta dei poderosi accordi ribattuti e spesso accentati, formati da tre e a volte quattro note sia alla mano destra sia alla mano sinistra, presupponendo una sonorità vigorosa inedita per questo tipo di danza. La ripresa, come già visto, riporta il brano nella tonalità d'impianto e, dopo aver risuonato la sezione A, alla conclusione.

Il sesto brano, *Canto senza parole* in la minore, ha il sapore di una romanza, grazie al dolce tema affidato alla mano destra: nella placida sezione iniziale il ritmo è regolato dai lievissimi accordi della mano sinistra collocati sul tempo debole (es. 73), mentre alla misura n. 16 la melodia diviene più movimentata per via degli arpeggi ascendenti dell'accompagnamento.



Es. 73: *Canto senza parole* n. 6 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-8).

In seguito, nella sezione centrale, agli arpeggi viene aggiunta un'altra voce che arricchisce la costruzione armonica, resa ancora più complessa dall'entrata di una quarta linea interna che finisce per diventare una nuova melodia in grado di fare da controcanto a quella principale. La melodia assume così un tono più lamentoso e movimentato per via delle crome che, spesso legate a due a due, spezzano l'andamento placido iniziale; dopo una lunga cadenza ripetuta più volte in mi minore, il tema iniziale riappare invariato fino alla conclusione, nella quale riappaiono gli arpeggi di accompagnamento e, dopo un'ultima modulazione in mi minore, si torna in la minore con un lievissimo arpeggio ascendente.

Segue *Al villaggio*, n. 7, in la minore caratterizzato da un evidente tono popolaresco (es. 74): la melodia della prima delle due sezioni è placida, come a descrivere un paesaggio mattutino, con una sonorità soffusa anche quando, alla misura n. 14, alla destra di trovano degli accordi staccati accompagnati da una linea di sedicesimi anch'essi saltellati.



Es. 74: *Al villaggio* n. 7 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-9).

Con il crescendo la sonorità aumenta, ma senza sconfinare in un forte poderoso, creando quindi un'ulteriore difficoltà nella distinzione delle quattro voci, delle quali quella più acuta presenta una scala cromatica discendente mentre quella interna presenta una struttura sincopata, il tutto con il sostegno del pedale di dominante mi. Il tema iniziale riappare alla mano sinistra nelle battute successive, mentre la destra propone delle quartine di semicrome tecnicamente complesse, un elemento che riapparirà nella seconda sezione. Tali quartine diventano ancora più difficili quando al loro interno presentano degli accordi di tre note (in grado di aumentare la sonorità e la concitazione) e si presentano come coppie legate a due a due, spezzando il ritmo regolare udito in precedenza. La conclusione della prima sezione è costituita da una progressione discendente caratterizzata da scattanti ribattuti che conducono, gradualmente e in diminuendo, alla vivace sezione successiva, anch'essa caratterizzata dal tono popolaresco e gioioso tipico dell'immaginario giovanile: il ritmo ora è molto più impetuoso, grazie ai nuovi elementi ritmici quali le terzine di sedicesimi, così rapide da assomigliare a degli abbellimenti. La difficoltà tecnica in questa sezione è davvero notevole per via delle acute quartine di semicrome nelle quali rientra la voce principale cui è affidata la melodia e le cui note sono accentate: oltre a rendere il tocco uniforme e mantenere il forte marcato, particolarmente ostico nel registro acuto, l'alunno deve anche rendere chiaramente la voce principale e suonare correttamente le note della mano sinistra, che presenta bassi e accordi staccati e spesso molto distanti. I salti, infatti, sono un elemento tecnico particolarmente importante nel pianoforte in grado, per via dell'estensione non indifferente, di mettere in difficoltà un allievo alle prime armi. Questa intera sezione è caratterizzata da accordi, quartine e note accentate, quindi richiede un discreto tempo di preparazione per rendere efficacemente i due caratteri contrastanti dell'*Andante* iniziale e dell'*Allegro vivace* seguente.

I brani n. 8 e 9 sono due *Valzer* composti nello stile di Chopin, con molte alterazioni in chiave e una tendenza virtuosistica per via delle sonorità contrastanti e della complessa linea melodica della destra, spesso incrociata con quella della sinistra per via della gestione polifonica. Il primo *Valzer*, in la bemolle maggiore, ha una struttura tripartita e un carattere tendenzialmente gioioso, grazie soprattutto al ritmo cadenzato della mano sinistra con il suo basso e i due accordi. La seconda sezione in re bemolle maggiore si distingue per una difficoltà ancora più rilevante, soprattutto nella gestione del contrappunto e del fraseggio della melodia. In alcuni punti, inoltre, gli accordi prevedono aperture considerevoli, arrivando anche alla nona, mentre la destra ricorda quasi la virtuosistica cadenza di un solista, assimilando questa sezione ad un classico trio. Come negli altri brani dalla forma tripartita, l'inizio viene ripreso integralmente dopo una lunga divagazione in cui la mano destra, con una semplice monodia, presenta arpeggi e scale da eseguire velocemente e in modo disinvolto. Il *Valzer* n. 9, in fa minore, si differenzia dal primo per un tono meno vivace, anche per via della sinistra che aderisce meno allo stilema del basso con i due accordi, pur rimanendo agitato e impetuoso grazie alla scelta di una tonalità minore e con i diesis in chiave. L'elemento virtuosistico delle sestine di ottavi, che nel *Valzer* precedente era presente solo alla mano destra, ora si trova anche alla sinistra, creando un effetto di dialogo molto suggestivo. Altrettanto interessante è la sezione centrale, costituita da una melodia dolce e cantabile, resa più agitata dagli accordi ribattuti delle voci interne e dallo spostamento di accento dovuto all'uso di note del valore di una minima nonostante il tempo sia ancora il tre quarti. L'effetto di dialogo fra le parti permane anche in questa sezione, dato che spesso la melodia si alterna fra la linea più acuta e quelle inferiori, in modo da rendere il *Valzer* molto espressivo e aumentare la difficoltà della gestione dei piani sonori, dato che i poderosi accordi di accompagnamento devono rimanere sottovoce per lasciare spazio alla melodia principale. Come il *Valzer* n. 8, alla

ripresa dell'inizio segue una piccola coda virtuosistica conclusiva. A differenza del *Valzer* dell'op. 39, i due dell'op. 40 hanno un carattere più adulto e meno brillante, dato che non hanno più il fine ultimo di descrivere una situazione familiare al piccolo esecutore per avvicinarsi alla sua sensibilità: con i *Dodici pezzi* Čajkovskij intende avvicinare gli alunni con esperienza al repertorio adulto e complesso delle grandi opere romantiche, come ad esempio Chopin.

Anche la *Danza russa* n. 10 in la minore, come *Al villaggio*, ha un tono popolareggiante per via del ritmo ballabile e della presenza di ribattuti e rapide note in successione (es. 75): per la prima volta Čajkovskij inserisce degli abbellimenti di difficile esecuzione come un trillo lungo tre battute, mentre le acciaccature in successione richiedono una corretta gestione del peso e dell'articolazione.



Es. 75: *Danza russa* n. 10 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-4).

Altrettanto complesse sono le terzine non solo di semicrome ma anche di biscrome, così veloci da sembrare un mordente scritto per esteso. La prima delle due sezioni è distinta da una vasta presenza accordale, soprattutto nello sviluppo della melodia dell'incipit, che si ripropone variata più volte, soprattutto nell'accompagnamento, il quale acquisisce gradualmente una certa preponderanza, poiché quelli che inizialmente erano dei lievi bicordi staccati, diventano arpeggi rapidi e ascendenti e infine accordi di quattro note. È interessante notare, fra le difficoltà per un giovane esecutore, le battute che usano solamente accordi di quattro note sia

alla mano destra sia alla mano sinistra, alternando forte e piano improvvisi. La seconda sezione è ancora più complessa dal punto di vista tecnico, anche a causa della velocità quasi raddoppiata e delle numerose scale ascendenti della mano destra, sostenuti dagli accordi, spesso distanti fra loro, alla mano sinistra. La *Danza russa* è quindi per molti aspetti simile alla descrizione del villaggio, in particolare per l'accostamento della sezione placida e ballabile con quella vorticoso e virtuosistica, abituando l'allievo a sostenere entrambe le tipologie di danza, tanto quella dolce quanto quella agitata, simile alla *Kamarinskaya* dell'op. 39.

Lo *Scherzo*, n. 11, è probabilmente uno dei più difficili brani della raccolta non solo per il ritmo stretto simile quello visto nella *Mazurka*, ma anche per le ottave ribattute o spezzate, per gli accordi saltellati, per le frequentissime alterazioni transitorie. La prima sezione e la sua ripresa sono da eseguire in maniera estremamente veloce e impetuosa, richiedendo quindi allo studente molte ore di studio e preparazione soprattutto tecnica, dato che lo *Scherzo*, per quanto abbia un tono gioioso e allegro, possiede una non indifferente componente virtuosistica conferita dai numerosi salti che le mani devono affrontare per raggiungere i diversi registri. Il *Trio*, come nello scherzo classico, ha un ritmo più cantabile e una struttura a quattro voci nelle quali, a turno, si ripresenta la testa del tema. La tonalità di questa sezione non è più il re minore iniziale, ma si bemolle maggiore (nonostante la prima battuta faccia immaginare un sol minore). Il *Trio* si conclude riavvicinandosi gradualmente alle ottave sciolte che caratterizzano distintamente lo *Scherzo*, nuovamente in re minore. Interessante è anche la *Coda* finale in re maggiore, anch'essa come il *Trio* in forte contrasto con lo *Scherzo*: la conclusione, infatti, è costituita da rapide terzine ascendenti, nonostante le indicazioni della dinamica indichino un lungo diminuendo che, sommessamente ma gioiosamente, conclude il pezzo.

A conclusione della raccolta vi è la *Fantasticheria improvvisa* in la bemolle maggiore: la sua atmosfera onirica e sognante sembra

descrivere un passato lontano, lasciando solo una sensazione di nostalgia. La prima sezione introduttiva, *Andate un poco rubato*, è ritmicamente più ricca e interessante per via dei ritmi puntati e dei cromatismi che si rincorrono fra una voce e l'altra spesso sovrappo-
 nendosi in modo da creare effetti armonici suggestivi. La melodia della prima parte, inoltre, contiene un elemento tematico (ossia le tre semiminime ribattute e accentate) che ritornerà anche nella se-
 conda sezione, *Moderato*, dove la voce centrale esegue lo stesso tema de *L'uomo con la ghironda* dell'op. 39; il *Moderato* è compo-
 sto da una polifonia a tre parti che prevede degli arpeggi sul tempo debole alla voce acuta, la melodia nel mezzo e un accompagnamen-
 to nello stile di un valzer al basso (es. 76).



Es. 76: *Fantasticheria improvvisa* n. 12 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 29-38).

La melodia principale si sposta poi alla voce superiore mentre l'accompagnamento si evolve in brevi accordi di un ottavo sul tempo debole sostenuti da un profondo e lungo la bemolle basso (che forma così un pedale di tonica) e un breve inciso di due battute che si ripete ciclicamente. Questa struttura più concitata si sgonfia dopo alcune battute: alla voce più grave si trova ora un bicordo di mi e la bemolle ribattuti sul tempo debole come se si trattasse di un passo regolare e lontano, mentre le risonanze della voce centrale propongono una lenta scala cromatica scendente che accompagna la placida e sognante melodia. Con questa conclusione così soffusa si chiude anche la raccolta per i giovani pianisti che hanno raggiunto un certo di livello di esperienza sufficiente per affrontare un repertorio

ormai quasi adulto e riconoscerne i rimani, le citazioni, le difficoltà e le prerogative musicali ed educative. Lo scopo di Čajkovskij, infatti, è proprio configurarsi non solo come un pedagogo del pianoforte, ma come un educatore che possiede un occhio di riguardo per la musica, come dimostra il suo tentativo di avvicinare la nipotina Volodya allo studio di uno strumento.

7.6 La valenza educativa e il successo dell'*Album per bambini*

Lo scopo della raccolta op. 39 non è solo quello di insegnare ai piccoli musicisti a suonare il pianoforte, magari con brani alla loro portata e con argomenti interessanti, ma soprattutto quello di educarli e prepararli alla vita adulta: è chiaro, infatti, come il *Funerale della bambola*, cerchi di preparare i bambini ai dolori che dovranno affrontare durante la vita adulta, mentre con *La strega* il compositore cerca non solo di tramandare un personaggio tipico del folklore russo, ma anche di insegnare ai giovani a superare la propria paura. Allo stesso tempo viene assegnata molta importanza ai racconti popolari e alle musiche tipiche dell'Europa orientale, tanto che l'eroe, dopo essere tornato al suo viaggio alla scoperta della musica degli altri Paesi, corre a rimembrare le favole tradizionali della sua vecchia balia: proprio come Schumann con l'identità nazionale tedesca in un'epoca in fermento, Čajkovskij cerca di non far dimenticare i personaggi e i racconti che popolano l'immaginario infantile di tutti i bambini russi. Allo stesso modo, molti elementi popolari ritornano nell'op. 40 per gli allievi più grandi, come l'ambiente contadino del villaggio o la *Danza russa*, trattando molti elementi già presentati nell'op. 39 con un'ottica quasi nostalgica e un'atmosfera onirica, presente sia in *Sogni d'oro* sia in *Fantasticheria improvvisa*.

Per facilitare la comprensione dell'*Album per bambini* è stata proposta una chiave di lettura interessante (come quella di Elkin), che associa i colori ai brani a seconda del carattere e del messaggio che esso vuole trasmettere, in modo da coinvolgere maggiormente le emozioni dei giovani allievi: la *Preghiera del mattino* e la *Mam-*

ma sono identificati con il giallo e il verde, suggerendo la dolcezza e l'affetto che si prova per i genitori, sia divini sia terreni, mentre la gioia per la bambola appena ricevuta in regalo e la brillantezza del *Valzer* in un salone decorato e affollato sono identificate con il rosso, tonalità sgargiante e dirompente. La tragicità del *Funerale della bambola* è smorzata dalla tendenza dell'eroe a rifugiarsi nei luoghi e momenti festosi della danza popolare, come fa lo stesso compositore quando conclude la sua *Quarta sinfonia* con il tema del canto *C'era una betulla nel campo*. La *Mazurka* e la *Polka* hanno lo stesso andamento ballabile del *Valzer*, il quale imita la tradizionale del valzer brillante chopiniano, contraddistinto da più bemolli in chiave e uno spiccato carattere romantico identificabile con il rosso sgargiante. Questo stesso colore identifica la vibrante vita popolare vista attraverso gli occhi di un bambino con la *Canzone russa* e con il contadino e la sua fisarmonica, mentre il giallo descrive la ricerca di qualcosa di nuovo da parte dell'eroe, che intraprende un lungo viaggio alla scoperta di nuove musiche con cui consolarsi dei dolori della vita e acquisire una conoscenza più profonda non solo delle nazioni straniere ma anche di se stesso. L'uso di tonalità già incontrate nel corso della raccolta suggerisce le reminescenze che l'eroe rivive durante il viaggio e soprattutto al suo ritorno, dove i racconti della balia richiamano il giallo dell'affetto, mentre la paura della Baba Yaga suggeriscono un colore scuro e caldo come il marrone. La fiducia dell'eroe è ristabilita con *Sogni d'oro*, composto nella stessa tonalità della *Favola della balia*. Con questa teoria dei colori, che ovviamente non è applicabile in modo universale, la pedagogia pianistica ha la possibilità di avvicinare il giovane studente alla tematica che il brano vuole affrontare, creando spunti per la riflessione e non la sterile ripetizione meccanica del passaggio tecnico che risulta più ostico.²⁷⁰

²⁷⁰ M. Studenovskaya, *The Color-Tonality Plan of Children's Album by Tchaikovsky*, in <http://musicsteps.spb.ru/?p=2292>, ultima consultazione: 21 settembre 2021.

Come era successo a Schumann con la sua op. 68, il successo dell'op. 39 è dimostrato dalla diffusione che essa ha avuto sia negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione sia nell'uso che tuttora molti didatti fanno dell'*Album*, data la sua valenza pedagogica. Inoltre, non mancano trascrizioni sia per altri strumenti sia per gruppi da camera o per pianoforte e voce, dato che per ogni brano dell'opera è stato composto un testo che può essere cantato da un solista o da un coro.²⁷¹

7.7 Elena Gnesina e il suo metodo per i più piccoli

Da menzionare è anche il lavoro incentrato sulla didattica di una donna, Elena Gnesina, che ha dedicato buona parte della sua vita all'educazione musicale principalmente domestica nel corso del Novecento. La sua formazione umanistica e la sua conoscenza dell'arte l'hanno portata a sviluppare un metodo di insegnamento efficace che applicava sui suoi alunni e nelle sue composizioni pedagogiche, alcune delle quali eseguite ancora oggi in particolare dai bambini più piccoli con poca esperienza. Il metodo di Gnesina è incentrato sull'ascolto come punto di partenza, cercando di sviluppare le competenze di autocontrollo uditivo che permettono all'allievo di accorgersi dell'eventuale errore, scrivendo brevi brani spesso molto consonanti che mirano a solidificare la coordinazione e l'indipendenza delle mani attraverso piccole differenze fra una sezione e l'altra.²⁷²

Nel suo metodo educativo, l'importanza maggiore è assunta quindi dallo sviluppo dell'orecchio musicale e di una buona erudizione nell'ambito della storia della musica, proponendo poi agli allievi di conoscere il repertorio classico attraverso l'ascolto e lo studio. Lo studente non è quindi un oggetto di influenza da parte del maestro, ma un soggetto autonomo che coopera con l'insegnante in modo informale, così da creare un rapporto di fiducia e molti mo-

²⁷¹ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., p. 58.

²⁷² B. A. Aramovna, *Elena Fabianovna Gnesina: musician, teacher, composer*, «Student 4 courses of Institute of Art», Maikop, Adygei State University, 2014, p. 3.

menti di scherzo e ironia. Il clima rilassato fra maestro e allievo permette a Gnesina di sottolineare con tranquillità gli errori senza sconfinare in comportamenti punitivi e aggressivi. Grazie alla personale erudizione e conoscenza della musica, Gnesina ha quindi potuto comporre numerose raccolte dedicate ai suoi stessi allievi e un circolo dedicato alla didattica cui aderirono numerosi insegnanti dell'epoca, fino a trasformarlo in un vero e proprio corso incentrato sull'insegnamento del pianoforte; al contempo si è esibita per molti anni come concertista.²⁷³

Fin da subito, nella sua attività di insegnamento, Gnesina ha posto particolare attenzione alla metodologia, concentrandosi in particolare sull'istruzione elementare di bambini in tenera età nell'epoca della Russia prerivoluzionaria, momento in cui l'istruzione, soprattutto quella musicale, era pressoché ignorata e delegata a soli insegnanti privati con scarse competenze che si basavano su manuali obsoleti e privi di continuità. L'esigenza sentita da Gnesina di creare nuovi volumi per la didattica e adatti ai bambini la conduce a scrivere dei libri pedagogici e delle composizioni per pianoforte in cui delinea le caratteristiche principali dell'istruzione primaria, con momenti di gioco e svago per permettere ai bambini di assimilare i concetti in modo facile e proficuo; alcuni esempi sono le raccolte *ABC del pianoforte*, *Piccoli studi per principianti*, *Dettati musicali*, *Miniature per pianoforte*. È fondamentale l'apporto di queste raccolte all'istruzione musicale poiché per la prima volta un compositore e didatta si concentra sull'importanza dei primi passi, creando un ordine di brani adatti per iniziare e sistematizzando un metodo valido ancora oggi che include gradualmente l'uso di tutte le dita e privilegia lo sviluppo dell'indipendenza delle mani.²⁷⁴

Le raccolte di Gnesina risultano quindi comprensibili ma allo stesso tempo interessanti, perché propongono accompagnamenti

²⁷³ Ivi, p. 4.

²⁷⁴ Ivi, pp. 6-7.

che, nella loro semplicità, sono considerati accattivanti e adatti all'immaginario infantile fino a portare l'allievo già in pochi mesi ad avere il controllo dello strumento tanto da inserirlo in un piccolo ensemble. Anche la polifonia, secondo Gnesina, è un elemento tecnico che deve essere affrontato molto presto con i bambini, poiché la padronanza di più voci permette ai giovani esecutori di raggiungere rapidamente una buona padronanza e coordinazione, oltre a rendere più interessanti le costruzioni armoniche dei pezzi da eseguire.²⁷⁵ È la stessa autrice, nella prefazione della raccolta *ABC del pianoforte*, a spiegare il metodo didattico ottimale, che prevede un'assidua presenza dell'insegnante nei primi mesi di studio per raggiungere presto l'indipendenza delle mani tramite abilità motorie semplici, facendo prima le mani separate e poi unendo gradualmente fino ad ottenere un buon suono e una postura corretta con tutte le dita. La raccolta, come spiega l'autrice, provvede a fornire all'insegnante un gran numero di esercizi finalizzati al raggiungimento e mantenimento della corretta postura da parte del bambino, preparandolo al contempo ad alcuni elementi tecnici rudimentali come lo staccato e il legato, il ritmo più basilare e alcuni piccoli accordi.²⁷⁶ I punti di forza di questa compositrice sono quindi l'esperienza diretta e l'applicazione costante di un metodo che alterna lo studio allo scherzo, ottenendo così degli ottimi risultati in breve tempo, dato che la principale attenzione di Gnesina non è stata assorbita dalla composizione di nuovi brani, ma dai suoi stessi allievi.

²⁷⁵ Ivi, p. 9.

²⁷⁶ E. Gnesina, *Piano ABC*, Mosca, Compositore sovietico editore, 1979, p. 3.

CAPITOLO OTTAVO

8. Le raccolte di Stravinskij: sperimentazione casalinga

La produzione dedicata all'infanzia di Stravinskij non è particolarmente vasta, ma comprende una serie di scelte stilistiche e compositive interessanti che, per quanto riguarda la letteratura dedicata al solo pianoforte, si limita al periodo di permanenza in Svizzera e in Francia fra il 1914 e il 1920. I *Pezzi facili*, per pianoforte a quattro mani, sono infatti stati composti fra il 1914 e il 1915 ed eseguiti per la prima volta a Parigi nel 1918; la raccolta per pianoforte solista, invece, *Le cinq doigts*, risale al 1921, eseguita anch'essa a Parigi nel 1922. Entrambe le raccolte sono state pubblicate nel 1922. Allo stesso periodo risalgono anche altre produzioni per bambini come le *Histoires pour enfants* per voce e pianoforte.²⁷⁷ Sia i *Pezzi facili* sia *Le cinq doigts* verranno orchestrati dall'autore qualche anno più tardi, inserendoli nel programma dei music hall parigini, dove però, a detta dell'autore stesso, furono rovinati dal pessimo ensemble e dall'incompetenza degli esecutori.²⁷⁸ Buona parte della produzione stravinskiana dedicata all'infanzia è stata composta appositamente per i suoi tre figli che all'epoca iniziavano a muovere i primi passi nel mondo musicale, dimostrando tuttavia interesse e abilità. Queste composizioni hanno perciò uno scopo prettamente domestico e solo in un secondo momento sono state pubblicate e orchestrate per una destinazione concertistica: un esempio sono le tre canzoncine per coro di voci bianche e ensemble dei *Souvenirs de mon enfance*, in cui ogni piccolo pezzo è dedicato ad ognuno dei figli e ha come tematica un uccello; ogni canzone presenta un tema che Stravinskij

²⁷⁷ S. Walsh, *Stravinsky. A creative spring: Russia and France 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, pp. 645, 649.

²⁷⁸ I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, Parigi, Denoël, 1962, p. 68.

aveva ideato da giovane mentre improvvisava, dando così un carattere fresco e gioviale alla brevissima raccolta, riorchestrata anch'essa nel 1923.²⁷⁹

8.1 I *Pezzi facili* e la semplificazione del quattro mani

I *Pezzi facili* per pianoforte a quattro mani sono in realtà due raccolte distinte: i *Tre pezzi facili* presentano la parte più grave estremamente semplificata, mentre i *Cinque pezzi facili*, successivi di qualche mese, sono formati da un Primo agevole e fattibile, mentre il Secondo è ritmicamente più complesso. In entrambe le sezioni, la parte più semplice è destinata al bambino, mentre l'altra deve essere suonata da un adulto o da un alunno con più esperienza. Secondo l'autore, la raccolta doveva essere originariamente dedicata a Casella, Satie e Djagilev, ma così non accadde; certo è che i *Tre pezzi facili* fossero stati composti per il piccolo Soulima, il figlio minore di Stravinskij, che già a cinque anni sapeva eseguire correttamente gli ostinati che caratterizzano buona parte della raccolta. I successivi *Cinque pezzi facili*, invece, furono composti per gli altri due figli più grandi: in questo periodo di esilio, infatti, Stravinskij creò un forte legame familiare e si avvicinò molto ai suoi figli, forse per le difficoltà economiche e per la vita appena iniziata in un nuovo Paese.²⁸⁰ La tristezza dell'esilio è quindi facilmente individuabile in alcuni tratti dei piccoli pezzi a quattro mani, per via dei temi spesso tristi e delle numerose ripetizioni. Inoltre, nonostante molti titoli siano ispirati a tradizioni popolari europee come quella spagnola o quella russa, nei *Pezzi Facili* Stravinskij elimina l'esotismo che aveva finora caratterizzato la sua opera e la sua collaborazione con i Ballets Russes, preferendo un carattere più vicino all'estetica francese. La tematica dei quattro mani presenta tuttavia un carattere umoristico e a tratti parodistico, imitando la ripetizione e l'ostinazione che caratterizza gli anni di studio della musica da par-

²⁷⁹ I. Stravinskij, *An Authobiography*, New York, Simon and Schuster, 1936, p. 78.

²⁸⁰ C. M. Joseph, *Stravinskij Inside Out*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 75-76.

te dei giovani allievi.²⁸¹ In effetti, tanto i *Pezzi facili* quanto *Le cinq doigts*, di poco successivo e concepito come un “seguito”, vengono composti non molto tempo dopo *Pulcinella* e la svolta classicista che, però, continua a mantenere un’importante componente popolare che si distingue non solo nella *Balalaika* dai *Cinque pezzi facili*, ma anche in *Allegretto* da *Le cinq doigts*. È infatti in questo periodo che l’autore abbandona tutti i riferimenti allo stile e al passato, preferendo la stabilità familiare.²⁸²

I *Pezzi facili* sono stati composti mentre Stravinskij si trovava in Svizzera, subito dopo aver lasciato la Russia appena prima l’inizio della Grande Guerra; nei suoi pezzi si percepisce quindi non solo un senso di intimità domestica e familiare, ma anche la nostalgia per la Russia. I *Tre pezzi facili* prevedono un Secondo estremamente semplificato, dedicato a chi ha appena iniziato ad applicarsi allo studio del pianoforte. È possibile quindi che questa raccolta fosse stata concepita anche per Djagilev, le cui capacità pianistiche erano piuttosto limitate. La *Marcia*, primo pezzo dell’album, è forse dedicata a Casella che, in quanto primo uditor, ne fu affascinato, come riporta lo stesso Stravinskij. Il Secondo è formato interamente da un ritmo simile a quello di un valzer, con un basso e un accordo, mentre il Primo presenta ritmi puntati e ostinati molto complessi, oltre a accordi legati ed estremamente dissonanti.²⁸³ La ricerca sonora e musicale di Stravinskij, infatti, non si limita solo alle grandi produzioni orchestrali, ma inizia già dalle raccolte dedicate alle prime note di un giovanissimo esecutore come il piccolo Soulima, il cui scopo nei *Tre pezzi facili* è accompagnare il Primo facendo attenzione a mantenere il tempo regolare. Secondo Robert Craft, amico e biografo di Stravinskij, il tema del Primo nella *Marcia* è tratto da un motivo popolare irlandese che appare non solo nell’incipit, ma anche nella sezione simile ad una fanfara e nella parte centrale più melodica (es. 77).

²⁸¹ T. Levitz, *Stravinsky and his world*, Oxford, Princeton University Press, 2013, p. 13.

²⁸² M. Oliver, *Igor Stravinsky*, Londra, Phaidon Press, 1995, p. 108.

²⁸³ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 104-105.

Es. 77: *Marcia* n. 1 dai *Tre pezzi facili* di Stravinskij (bb. 7-9).

Il *Valzer*, secondo brano della raccolta dedicato originariamente a Satie, è molto più lirico e sognante, grazie alla melodia legata del Primo e al caratteristico ritmo del Secondo. A conclusione dell'album vi è la *Polka*, composta, come il *Valzer*, inizialmente per pianoforte solista e poi adattata alla condizione di duetto: si tratta sicuramente di una caricatura di Djagilev che, come riportato da Craft, non solo amava molto ballare, ma anche adorava il pianoforte a quattro mani.²⁸⁴ La *Polka* è quindi probabilmente stata eseguita da Djagilev stesso poiché il Secondo è estremamente semplice e ripetitivo, nonostante debba essere eseguito ad una velocità abbastanza sostenuta, mentre il Primo presenta una melodia saltellante grazie alle numerose acciaccature.

I *Cinque pezzi facili* sono, al contrario, dedicati all'esecutore del Primo, la cui parte è spesso affidata alle due mani che suonano la stessa melodia su ottave diverse. Come riportato da Stravinskij stesso, questi brani sono stati pensati espressamente per i bambini e concepiti in origine durante le lezioni di pianoforte dei figli Theodore e Mika, i quali sono gli effettivi dedicatari dell'opera nonostante la prima edizione riporti la dedica a Madame Eugenie de Erzuriz. Il primo brano, *Andante*, non è stato concepito alla maniera di un preludio, come Stravinskij stesso ha specificato, poiché si trat-

²⁸⁴ I. Stravinskij, R. Craft, *Dialogues and a Diary*, Garden City, Doubleday, 1963, pp. 40-41.

ta di una ricerca estetica e musicale attraverso ritmi e dissonanze spesso ostinati e non convenzionali, tali da abituare il giovane esecutore ed il suo compagno ad una nuova sonorità tale da proporre esiti inediti, nonostante i richiami alla diatonica tradizionale russa chiamata *protyazhnaya*. Anche in *Española*, il brano n. 2, come in *Andante*, la parte del Primo è molto semplice ed affidata alle due mani che suonano in modo parallelo, lasciando al Secondo la caratterizzazione del brano (es. 78). *Española* è probabilmente uno dei più interessanti dell'album, grazie ai ritmi varieganti e alle sonorità orientalescanti, oltre al carattere degli accordi iniziali simili al suono pizzicato di una chitarra accompagnatrice del flamenco (♩♩♩). È chiaro, però, che questo Secondo è stato concepito solo per un esecutore molto esperto, in grado di restituire la varietà ritmica cui il Primo deve contrapporre la propria regolarità e poeticità, simile al canto nel flamenco.

Es. 78: *Española* n. 2 dai *Cinque pezzi facili* di Stravinskij (bb. 10-14).

Segue la *Balalaika*, altro brano caratterizzato dal ritmo ostinato in cui il Secondo richiama ovviamente le corde pizzicate dello strumento tradizionale russo; è però dubbio, invece, se anche la melodia del Primo sia stata tratta da una canzone popolare russa ed, eventualmente, quanto essa sia stata rimaneggiata da Stravinskij. Un esplicito rimando alla canzone popolare avviene anche con *Na-*

politana, il brano n. 4, il cui tema, che si ripresenta variato sia al Primo che al Secondo, è simile ai motivi che il compositore aveva udito nei suoi viaggi a Napoli e Firenze, dove aveva scoperto il ritmo simile alla tarantella (accentuato dal tempo in sei ottavi). La conformazione della *Napolitana* crea fra Primo e Secondo una sorta di contrappunto poiché, laddove appare la voce interna del Secondo, il Primo presenta lunghe battute vuote così da creare una sorta di dialogo. La raccolta si chiude con *Galop* che richiede un certo virtuosismo e bravura per entrambi gli esecutori, dando una degna conclusione a tutta la suite. L'inizio prevede una sgargiante fanfara eseguita contemporaneamente dal Primo e dal Secondo, i quali hanno, per buona parte del pezzo, la stessa configurazione ritmica, nonostante il vero accompagnamento della melodia sia costituito dai bassi ostinati della mano sinistra del Secondo.²⁸⁵ Nonostante l'iniziale destinazione domestica della raccolta, è evidente come Stravinskij tenesse particolarmente ai *Pezzi facili* e al loro valore nell'ambito dell'educazione musicale dei figli, come dimostrato dal fatto che lo stesso compositore li abbia parzialmente incisi nel 1925 a New York.²⁸⁶

8.2 L'album per pianoforte solista

Le cinq doigts è una raccolta per pianoforte solista, che comprende otto pezzi composti fra il 1920 e il 1921 a Garches, in Francia. In questi brani, come dichiara lo stesso Stravinskij nella sua autobiografia, le cinque dita (da cui deriva il titolo) della mano destra sono collocate quasi sempre su una posizione fissa con spostamenti assai limitati, mentre la sinistra suona delle strutture di accompagnamento contrappuntistiche e armoniche semplificate. Per Stravinskij questa esperienza compositiva è stata estremamente interessante e divertente, perseguendo lo scopo di sviluppare nel giovane esecutore un nuovo gusto estetico per le strutture melodiche e le loro combi-

²⁸⁵ Minina, *Russian Piano Music for Children* cit., pp. 108-114.

²⁸⁶ Levitz, *Stravinsky and his world* cit., p. 217.

nazioni con gli accompagnamenti.²⁸⁷ Nel periodo in cui *Le cinq doigts* è stata composta, Stravinskij stava affrontando un momento stilisticamente ed esteticamente importante dopo la svolta classica del *Pulcinella*; al contempo i figli erano tutti avviati all'inizio dei loro studi musicali, suscitando nel compositore un nuovo interesse e una forte curiosità verso la didattica: è infatti attraverso la pedagogia musicale delle raccolte sia per il pianoforte solista sia per il duo che Stravinskij riesce ad unire elementi classici e oggettivi con strascichi di romanticismo russo e con la serialità: i titoli dei *Pezzi facili* sono in buona parte rimandi a danze classiche come il valzer o la polka o a danze nazionalistiche di carattere, richiamando apertamente la cultura romantica e le raccolte per infanzia precedenti quali quelle di Schumann o di Čajkovskij; al contrario i brani che compongono *Le cinq doigts* sono intitolati con parole che, per quanto risultino meno stimolanti agli occhi di un bambino, esprimono un concetto oggettivo e classico come una caratteristica tecnica o stilistica, allontanandosi dalle denominazioni romantiche e pittoresche. Quella di Stravinskij è una sintassi che esplora i processi compositivi unendo la varietà e la ripetizione, ad esempio proponendo più volte un tema e modificandolo solo nel ritmo.²⁸⁸

Nella pubblicazione della raccolta, come emerge già dalla prima edizione presa di seguito in esame, per ogni pezzo vi è un'indicazione della posizione fissa su cui va collocata la mano destra che non solo aiuta lo studente nel posizionare ogni dito sul tasto corretto, ma anche rimanda alla tecnica compositiva della serialità. *Le cinq doigts*, inoltre, è stata definita dallo stesso Stravinskij un momento molto divertente e proficuo, forse anche per l'umoristico rimando agli anni di studio giovanili, incentrati sulla ripetizione (elemento presente in quasi tutti i pezzi della suite): attraverso la manipolazione di figure vuote, la citazione di schemi classici come la forma tripartita, le interruzioni e le cadenze inusuali e la giustappo-

²⁸⁷ Stravinskij, *Chroniques de ma vie* cit., pp. 66-68.

²⁸⁸ G. Griffiths, *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*, Cambridge University Press, 2013, pp. 49, 78, 105.

sizione di note che assomigliano ad un errore, Stravinskij compone una serie di pezzi complessi non tanto sul piano esecutivo (dove uno studio accurato può risolvere alcuni problemi di agilità e articolazione delle dita), ma soprattutto nella comprensione. L'armonia e le strutture infatti sono diverse da quelle cui un giovane pianista è abituato e, aggiunte alla breve durata, rendono difficile l'inserimento della suite all'interno di un programma concertistico; nonostante l'orchestrazione dell'autore abbia permesso alcune esecuzioni pubbliche della raccolta, come quella dell'ultimo brano nello stile del tango, per ascoltare e suonare la suite servono sia un pubblico sia dei musicisti predisposti a tale tipologia di programma così insolito.²⁸⁹

Le cinq doigts ha una chiara derivazione dalla *Tarentella*, frammento composto da un giovanissimo Stravinskij nel 1898: nello schizzo le posizioni fisse delle mani, i ritmi ostinati, la struttura compositiva dissonante e in evoluzione si avvicinano alla stessa logica armonica e melodica dell'improvvisazione, la quale si evolve così in musica notata destinata ad un uso familiare. Non si tratta quindi di una semplice composizione musicale, ma di un processo evolutivo che porta Stravinskij ad utilizzare schemi sempre più complessi che imitano l'apprendimento intuitivo e graduale di un bambino, con note che sembrano errate, ritmi inusuali, posizioni fisse; a tratti questi elementi diventano quasi un insieme parodistico di fermate, ripetizioni, insicurezze ed esitazioni (come ad esempio i frequenti respiri dell'*Andantino* e la cadenza preceduta dalla pausa in *Pesante*). Tuttavia questi procedimenti rappresentano un ritorno alle basi musicali che si formano nel momento in cui il bambino si avvicina allo strumento, dando l'occasione a Stravinskij di creare un repertorio informale e non sottoposto al giudizio della critica, ma solo all'utilità e al divertimento familiare. La sintassi è quindi molto sperimentale e al contempo estremamente oggettiva, esplorando al-

²⁸⁹ N. Cazden, *Humor in the Music of Stravinsky and Prokofiev*, «Science & Society», vol. 18, no. 1, 1954, Guilford Press, pp. 61-62.

cuni aspetti importanti come la coreografia del suonare il pianoforte e la diteggiatura, ereditando da Bach e soprattutto da Czerny un interesse per questo elemento non soggettivo della tecnica pianistica; alla tradizione russa si rifanno inoltre alcuni elementi che riappaiono anche nella *Marcia* dai *Tre pezzi facili* e nel primo brano per voce e pianoforte da *Histoires pour enfants*.²⁹⁰

Oltre alle diverse radici e ispirazioni che hanno guidato Stravinskij nella composizione delle sue raccolte infantili, bisogna considerare il suo interesse per la diteggiatura che ne *Le cinq doigts* è indicata dal compositore stesso; nella sua autobiografia Stravinskij stesso dichiara di considerare le dita uno strumento importantissimo e imprescindibile, proprio come aveva fatto già Czerny con *L'arte di rendere agili le dita*, una raccolta di studi di tecnica. La stima che Stravinskij prova per Czerny è dimostrata anche dai suoi *Quattro studi* op. 7, composti esclusivamente per un uso didattico e casalingo, nonostante siano stati poi pubblicati ed estesi ad un pubblico amatoriale più ampio. Il fascino modernista di questi studi non cambia però la loro utilità nello sviluppo di abilità tecniche e ritmiche, nonostante in alcuni casi anche l'op. 7, come *Le cinq doigts* e le *Histoires pour enfants*, presenti delle diteggiature fisse, unendo il virtuosismo romantico all'oggettività classica e seriale. Allo stesso tempo però Stravinskij può sperimentare ed esplorare le relazioni fra le note e i meccanismi di costruzione in cui sono già inseriti contemporaneamente dinamica, ritmo e diteggiatura, configurando le sue composizioni come una sorta di montaggio fra materiale ritmico e melodico non diverso dai giocattoli-automi tipici del primo Novecento, i quali erano costituiti da numerose componenti meccaniche che dovevano essere assemblate. Un esempio è la partitura per pianoforte solo di *Histoire du soldat*, nel cui *Valzer* le dita sono collocate in modo fisso proprio come ne *Le cinq doigts*.²⁹¹

²⁹⁰ Griffiths, *Stravinsky's Piano* cit., pp. 27-28, 85-87.

²⁹¹ Ivi, pp. 39, 79, 90.

Le cinq doigts si apre con *Andantino* che, nonostante sia lungo pochi righe, presenta alcuni elementi interessanti adatti ad un principiante alle prime note: le due mani rimangono nella stessa posizione per tutta la durata del brano, eseguendo la dolce melodia e il suo accompagnamento. La mano sinistra, infatti, è, per buona parte della raccolta, la componente più interessante, in particolare per elementi polifonici semplici, soprattutto da comprendere e da eseguire, e ritmi inusuali. In *Andantino* la semplificazione è garantita non solo dall'assenza della chiave di basso, ma anche dal contrappunto limitato alla seconda sezione (es. 79), in cui una scala discendente di cinque note riappare continuamente sia alla voce superiore sia alla voce inferiore, creando un suggestivo effetto di eco, pur sempre comprensibile agli occhi dei più piccoli.



Es. 79: *Andantino* n. 1 da *Le cinq doigts* di Stravinskij (bb. 12-16).

Anche i cambi di tempo possono rivelarsi particolarmente utili all'apprendimento delle prime basi di teoria musicale, dato all'interno del brano in due quarti è inserita una misura in tre quarti che contrasta ritmicamente con la regolarità, spezzata ulteriormente da alcuni respiri e dalle brevi legature che frammentano la linea melodica cantabile e gradevole.

Allegro, il n. 2, privilegia la varietà ritmica grazie al carattere ostinato che contraddistingue sia la melodia sia l'accompagnamento, dando vita ad un'atmosfera simile a quella di una fanfara: le tre sezioni della struttura tripartita rimangono in do

maggiore per tutta la durata del brano, nonostante vi siano notevoli dissonanze nei bicordi della mano sinistra e nella conseguente coincidenza con le note della destra, conferendo all'*Allegro* un tono insolito cui i giovani allievi non sono sempre abituati. Nonostante la tonalità d'impianto, fra le note che vengono ripetute ostinatamente non vi è solo il sol, dominante di do, ma anche invece è presente soprattutto il re. Come in *Andantino* e nei pezzi successivi, Stravinskij qui non prevede spostamenti troppo lontani per le due mani, collocando la sinistra in chiave di violino e inserendo alcuni piccoli allargamenti e brevi episodi polifonici; la vera difficoltà, però, è la resa dei tecnicismi della mano destra, sia nell'esecuzione delle semicrome e delle acciaccature rapide ed agili, sia nei ribattuti che possono essere eseguiti con lo stesso dito, in modo da sviluppare l'articolazione e la corretta posizione sulla tastiera. Anche in *Allegro*, come nel brano precedente, è presente una sola battuta in tre quarti, in corrispondenza del ritornello, facendo in modo che sia il primo che il secondo pezzo dell'album inizino la sezione centrale dopo un intermezzo ritmicamente ambiguo rispetto al due quarti prevalente. L'attenzione di Stravinskij per le armonie insolite è riscontrabile anche nelle indicazioni dinamiche che prevedono contrasti, con brevi sprazzi di sonorità carica e momenti con un tono sottovoce e soffuso, abituando lo studente non solo ad elementi ritmici particolari e ad armonie dissonanti, ma anche ad un fraseggio fuori dal comune.

Il fraseggio e la dinamica sono al centro della ricerca dell'*Allegretto*, n. 3, anch'esso contraddistinto da una struttura semplice e posizioni semplificate, nonostante alla mano destra siano richieste agilità e articolazione per eseguire le rapide semicrome che caratterizzano il tema della prima delle due sezioni, il quale ricorda un motivo popolareggiante e folklorico; ancora molto semplificata è la mano sinistra, nuovamente in chiave di violino ma con più movimenti e spostamenti, soprattutto nelle battute finali. È inoltre molto interessante la polifonia all'ultimo rigo: la voce

superiore presenta dei sol acuti che si configurano come un pedale di dominante nella tonalità di do maggiore, presentando una struttura più complessa e articolata rispetto ai brani precedenti, mentre la voce interna continua ad evolvere e variare il tema principale, sostenuto dai lunghi accordi della sinistra che, uniti alle note più acute, generano delle risonanze dissonanti. Anche in questo caso il ritmo è spesso spezzato non solo da figure ritmiche varie e dallo spostamento di accento all'interno della melodia (collocando ad esempio una quartina a cavallo fra due battute), ma anche dai respiri e dalla poderosa accentazione che, alla misura n. 8, coincide con un forte improvviso che contrasta con il piano che segue dopo alcune misure (es. 80): con questi sbalzi di fraseggio l'alunno riesce a sviluppare non più solo la consueta gradualità del crescendo e del diminuendo, ma anche l'irruenza di sonorità non convenzionali in grado di rendere l'*Allegretto* tanto un grazioso pezzo cantabile e melodioso, quanto un insieme di accenti, respiri e ritmi spezzati.



Es. 80: *Allegretto* n. 3 da *Le cinq doigts* di Stravinskij (bb. 3-10).

Il *Larghetto* è il primo brano della raccolta a introdurre alcune novità come il fa diesis in chiave, essendo in mi minore, e il tempo in sei ottavi, molto più movimentato nonostante l'agógica indichi un andamento placido e pensoso (es. 81): tutto il pezzo è scandito dalla figurazione ritmica dell'accompagnamento, costituita da una semiminima e un ottavo, ottenendo così un effetto cadenzato su cui si inserisce un tema dolcissimo contraddistinto dal ritmo puntato (♩♩. oppure ♩.♩).



Es. 81: *Larghetto* n. 4 da *Le cinq doigts* di Stravinskij (bb. 1-7).

Nonostante queste differenze con i pezzi precedenti, la mano destra del *Larghetto* è ancora ferma ad un'unica posizione, mentre la sinistra non propone ancora la notazione in chiave di basso, nonostante quest'ultima presenti dei movimenti e delle aperture considerevoli che possono raggiungere la settima: con questo espediente, non solo l'allievo inizia a conseguire una certa coordinazione fra le mani ma inserisce sonorità importanti come l'insieme accordale di do, re e mi (la gerarchia polifonica, in questo caso, fa prevalere la tonica). Nella seconda sezione il ritmo è sempre più concitato per via della presenza cospicua dei ritmi puntati, mentre la voce superiore propone, proprio come alla fine dell'*Allegretto*, un pedale di dominante ribattuto ogni metà battuta dando nuovamente un andamento cadenzato in contrasto con il ritmo più vario della mano sinistra. Anche nel *Larghetto* sono da segnalare alcuni elementi interessanti del fraseggio: nonostante il carattere placido e grazioso che permea la melodia, in corrispondenza della seconda sezione appare un crescendo che, supportato da poderosi accenti, culmina alla misura n. 11, per sfumare nelle battute successive in un diminuendo graduale. Quindi, in questo caso, la sonorità è meno contrastante per lasciare spazio al ritmo interessante e alle sfere sonore, in quanto i bicordi della mano sinistra non devono sovrastare il tema, che rimbalza fra le due voci della mano destra; l'allievo, nel *Larghetto*, ha qui il compito di dividere perfettamente le parti e comprenderne la gerarchia, proprio come accade anche nel brano successivo.

Moderato, il n. 5 in sol maggiore, infatti, presenta per tutta la sua durata un contrappunto a tre parti in cui la voce inferiore è costituita da bassi lunghi di risonanza, mentre a quella centrale sono affidati dei leggeri bicordi ribattuti e ritmati; la melodia alla voce acuta è estremamente cantabile grazie alle semiminime ribattute che caratterizzano il tema e grazie ai leggeri ottavi simili a fioriture. All'interno delle quartine di crome sono inseriti dei bicordi che, per via della velocità di esecuzione, richiedono nuovamente allo studente uno studio accurato per sviluppare l'agilità necessaria. Nonostante la sinistra sia ancora in chiave di violino, la mano destra presenta, come ulteriore elemento di difficoltà, uno spostamento in corrispondenza della sezione centrale all'interno della struttura tripartita. Inoltre, per distinguere il *Moderato* dai brani precedenti, Stravinskij usa il tempo in quattro quarti, in modo da ottenere battute più lunghe e frasi più articolate; il ritmo, infatti, non è spezzato come in *Andantino* o *Allegretto*, poiché le legature sono ampie e quasi prive di respiri, dando modo all'esecutore di creare fraseggi espressivi e poetici.

Nel *Lento*, n. 6, vi sono innovazioni importanti che danno una svolta alla raccolta: oltre alla tonalità d'impianto in re minore, la mano sinistra presenta per la prima volta la chiave di basso e una complessità non indifferente. La struttura tripartita segue l'impianto classico, con l'inizio e la conclusione dal carattere melodico e sognante, grazie alla dolce melodia che contrasta con la ritmica e ballabile sezione centrale, tanto breve quanto interessante soprattutto per il motivo simile ad un canto popolare, ricco di ribattuti e note veloci. Sia la destra sia la sinistra presentano quindi numerosi cambi di posizione, oltre ad avere due tonalità diverse (es. 82): l'accompagnamento infatti segue la tonalità d'impianto, iniziando con un placido arpeggio discendente di semiminime, la cui drammaticità è accentuata dai salti di nona e di settima alle misure nn. 5-7.



Es. 82: *Lento* n. 6 da *Le cinq doigts* di Stravinskij (bb. 1-4).

La melodia della mano destra è invece impostata in re maggiore, eccezion fatta per la sezione centrale B. È quindi evidente come oltre allo sviluppo dell'agilità e del fraseggio da parte dello studente, Stravinskij nel *Lento* si concentri anche su elementi di teoria musicale tipici della sua epoca come la politonalità, preoccupandosi di formare non tanto musicisti virtuosi ma soprattutto esperti nell'ambito della musica contemporanea e avvezzi alle dissonanze; tuttavia mantiene sia nel *Lento* sia nel precedente *Moderato* un carattere sognante che nel n. 6 viene accentuato dalla melodia fiorita dalle leggere semicrome che si configurano quasi come un abbellimento classico. Il settimo brano, *Vivo*, ha un carattere intenso ed esuberante soprattutto sia per via dei ribattuti che contraddistinguono il tema sia a causa della mano sinistra movimentata in particolare nella sezione centrale; per di più il tempo in tre ottavi conferisce un andamento vivace e svelto, ma pur sempre regolare grazie alla cadenzata mano sinistra (es. 83).



Es. 83: *Vivo* n. 7 da *Le cinq doigts* di Stravinskij (bb. 1-9).

A confronto con il *Lento* precedente, *Vivo* è meno innovativo, dato che la classica tonalità di fa maggiore è rispettata da entrambe le parti e che il fraseggio segue l'andamento della melodia, totalmente incentrata sulla dominante do, su cui gravita tutto il pezzo già a partire dalla nota iniziale e quella conclusiva. Come ulteriore elemento di difficoltà, nella sezione centrale B, oltre all'articolazione richiesta per le terzine di crome che contengono bicordi di terza, la mano sinistra si muove molto e introduce le note staccate, per poi evolversi verso un ritmo ballabile con un basso e due bicordi di terza ribattuti; non sono da sottovalutare però anche gli arpeggi dell'accompagnamento della sezione iniziale e di quella conclusiva, che richiedono una certa apertura della mano e un discreto sincronismo per mantenere, al contempo, il ritmo grazioso e scattante della melodia della destra. La coordinazione è richiesta anche nella sezione B, dove alla sinistra staccata si contrappone il motivo legatissimo della mano destra, il quale deve essere a sua volta estremamente fraseggiato. Con *Vivo*, Stravinskij prepara l'allievo ad una serie di scenari tipici della tecnica esecutiva pianistica grazie all'uso di un tema comprensibile e al tempo stesso complesso, mentre il classico accompagnamento richiede una solida preparazione ed uno studio accurato.

Pesante, n. 8, conclude la raccolta ed è estremamente interessante, oltre che molto complesso: la mano destra e la mano sinistra si muovono molto, richiedendo quindi una perfetta coordinazione. A livello ritmico il tempo iniziale in due quarti potrebbe apparire semplice, ma già alla prima misura si trova una sincope (♩̣♩̣) che, insieme alle triadi ribattute, caratterizza l'intero brano (es. 84).



Es. 84: *Pesante* da *Le cinq doigts* di Stravinskij (bb. 5-10).

Anche i ritmi puntati, presenti soprattutto laddove la sinistra emerge in corrispondenza di una nota lunga della melodia, conferiscono un andamento agitato e irregolare, mentre alla misura n. 10 si assiste ad un cambio di tempo in sei quarti, raro ed inusuale per uno studente, che rimarrà ancora più colpito dal cinque quarti della battuta n. 19. Il ribattuto ostinato e il ritmo saltellante, oltre alla sonorità quasi sempre forte e, a tratti, “pestata”, lasciano intuire una derivazione popolare di questo brano, come si intuirà con l’orchestrazione intitolata *Tango*, testimoniando le radici coreutiche del pezzo.²⁹² La tonalità d’impianto è do maggiore, come dimostra l’irruenta conclusione che propone la tonica risolutiva solo dopo una enigmatica pausa; tuttavia, l’incipit presenta un accordo di si minore ribattuto sia alla destra sia alla sinistra, caratterizzando l’armonia dell’intero brano in modo ambiguo, tanto che nelle sezioni successive vi sono delle vaghe modulazioni quali la maggiore, re maggiore e do minore, che però non seguono pedissequamente la classica armonia tonale e mescolano atmosfere minori e maggiori. Per quanto riguarda il fraseggio, *Pesante* vuole educare lo studente ad una sonorità così forte e dirompente da risultare quasi fuori luogo, sconcertando il pubblico con le potenti dissonanze e con i ritmi irregolari che scindono le frasi musicali in brevi segmenti distinti. Il ruolo dell’accompagnamento non ha solo lo scopo di supportare potenza del suono e amplificare le risonanze, ma anche di creare un divertente dialogo con la melodia: la mano sinistra infatti emerge soprattutto dove la destra presenta note più

²⁹² Levitz, *Stravinsky and his world* cit., p. 313.

lunghe, proponendo figurazioni ritmiche particolari, accordi ribattuti o arpeggi in grado di non fermare in nessun modo la dirompenza e la continuità del suono. Le pause infatti sono molto rarefatte e vi sono pochissimi momenti di silenzio, carichi spesso di aspettativa e interrotti da un forte improvviso o da una nota accentata come accade all'ultima misura del brano. *Pesante* è quindi, probabilmente, il più interessante brano della raccolta, non solo per l'evidente difficoltà esecutiva che non era presente negli altri sette brani, ma anche per la sonorità e l'atmosfera ballabile e quasi disordinata.

Il valore educativo e pedagogico di questa suite risiede, quindi, non solo negli elementi tecnici o di teoria musicale che Stravinskij vi ha inserito, ma nell'uso che lo stesso compositore ne ha fatto: i possibili giudizi della critica sono stati totalmente ignorati, dato che in origine la raccolta non doveva essere pubblicata, concentrandosi esclusivamente sull'importanza della preparazione musicale dei figli senza tuttavia escludere il divertimento che lo stesso autore ha provato nel corso dell'elaborazione de *Le cinq doigts*. Il legame di Stravinskij con i suoi figli non è sempre stato gioviale, ma è indubbia l'attenzione che il compositore avesse dedicato alla loro formazione musicale, nonostante i suoi metodi a volte rudi inducessero alcune perplessità fra gli amici con cui aveva a che fare, tanto che Nižinskij aveva dichiarato che Stravinskij trattava i figli «come soldati».²⁹³ Tuttavia non si può negare quanto la formazione musicale di un bambino necessiti di attenzione e costanza, concentrandosi non solo sugli aspetti tecnici o su quelli teorici, ma anche sul gusto e sull'apprezzamento di tutti gli elementi che compongono un brano pianistico.

²⁹³ R. Greenberg, *Great Masters: Stravinsky. His Life and Music*, San Francisco, Teaching Co, p. 42.

CAPITOLO NONO

9. Un nuovo stile e una nuova sfida: l'op. 65 di Prokof'ev

9.1 Le sperimentazioni educative e compositive

In Unione Sovietica all'epoca di Prokof'ev, lo stato dà un'enorme importanza dell'educazione delle nuove generazioni, già a partire dalla gestione di numerosi asili nido che favoriscono lo sviluppo della personalità in età prescolare, oltre a spingere i bambini a socializzare all'interno di un gruppo. L'attenzione dello stato per le nuove generazioni, inoltre, non si manifesta solo in investimenti su scuole e servizi, ma anche nella produzioni di oggetti loro dedicati, come giocattoli o libri, incrementando la pubblicazione già a partire dagli anni Trenta. La scuola dell'obbligo viene estesa e resa obbligatoria per otto anni, quand'anche molti allievi continuano con la formazione superiore e quella di alto livello. Le materie di studio comprendono una formazione completa che parte dalle materie scientifiche come biologia, fisica e chimica, ma anche la letteratura e l'arte. Già nel 1925, infatti, in Unione Sovietica viene fondata l'Accademia delle scienze pedagogiche, che si occupa di studiare e migliorare i meccanismi di formazione statali a partire dai contenuti e dai metodi.²⁹⁴ I bambini, infatti, sono considerati dal regime una ricchezza inestimabile e un pubblico fondamentale per tutte le produzioni artistiche, che devono avere di conseguenza un'imprescindibile componente educativa.

Per quanto riguarda Prokof'ev, la sua formazione musicale inizia con la madre, che lo spingeva ad esercitarsi sugli studi di Czerny e Hanon, sviluppando nel ragazzo non solo un'eccellente lettura a prima vista, ma soprattutto uno spirito critico in seguito

²⁹⁴ M. A. Prokofiev, *Prospects for education in the U.S.S.R.*, «Prospects 2», 1972, pp. 34-40.

alle discussioni fra il bambino e la madre, ottima pianista, creando un metodo di studio interessante ed efficace.²⁹⁵ Dopo essere entrato al Conservatorio di San Pietroburgo, lo stile compositivo di Prokof'ev migliora, nonostante non sia compreso dai suoi insegnanti che lo considerano troppo percussivo e poco pianistico: nonostante il suo talento nella composizione sia accentuato già in giovane età, le capacità di pianista sono limitate, anche per via dei professori poco qualificati che la famiglia aveva scelto per lui. In un'epoca in cui il settore musicale risente dei fermenti dell'atonalità, Prokof'ev ha l'occasione di confrontarsi con i lavori di Stravinskij e Rachmaninov, mentre, alcuni anni più tardi in Francia potrà lavorare a stretto contatto con il Gruppo dei Sei. Nel periodo della sua formazione, però, Prokof'ev rimane spesso incompreso sia dal maestro di composizione Lyadov, che condanna le sue tendenze moderne, sia da quello di pianoforte Esipova, che lo educa ad un repertorio puramente classico che il giovane compositore mal sopporta. Il suo stile armonico e melodico, infatti, predilige il colore grazie alle sottili polifonie e alle alterazioni collocate in modo sapiente. È interessante come nel 1914 Prokof'ev riesce a vincere il prestigioso premio Rubinštein, nonostante non fosse un pianista eccellente e anzi dimostrasse alcune lacune; tuttavia, invece di uno standardizzato repertorio classico, aveva proposto alcune sue opere, trasformando una competizione per esecutori in una di composizione.²⁹⁶

Le caratteristiche della produzione di Prokof'ev sono infatti estremamente interessanti, poiché si tratta di un incastro di voci e temi ricorrenti, mentre la struttura tonale è costellata di deviazioni diatoniche frequenti. La disposizione cromatica, quindi, finisce per diventare un tema ricco di colori e connotato all'interno di una

²⁹⁵ M. Vernazza, *Prokofiev: Child Composer and Composer for Children*, «American Music Teacher», 1984, vol. 34, no. 2, Music Teachers National Association, p.36.

²⁹⁶ P. D. Klein, *Sergei Prokofiev's Children's Pieces, Op. 65: a comprehensive approach to learning about a composer and his works: biography, style, form and analysis*, «SpringerPlus 3», vol. 23, 2014, pp. 2-4.

tonalità. Questa tecnica compositiva è ben visibile in *Marcia*, il brano n. 10 dell'op. 65, mentre al contempo viene utilizzata da Kabalevskij (di poco più giovane di Prokof'ev e famoso per i suoi lavori pedagogici) nella sua op. 60 e da Šostakovič nella *Marcia* op. 69. Nel caso del brano n. 2 dell'op. 60 di Kabalevskij, ad esempio, la prima frase è ripetuta due volte in modo quasi identico, poiché la seconda volta la dominante si naturale è sostituita da un si bemolle, dando vita ad un'ambiguità funzionale in cui le alterazioni cromatiche sono ben distinte dalle sostituzioni cromatiche. La dominante infatti è indubbia, dato che fa parte di un accordo di settima che risolve in senso classico, secondo le regole della tonalità; tuttavia Kabalevskij introduce anche l'enaarmonia, passando da si bemolle a la diesis e introducendo nuove strutture che riappaiono nella sezione centrale del brano, dove il la diesis è collocato nel basso.

Alterazioni e sostituzioni cromatiche creano così un'ambiguità che l'ascoltatore fatica a volte a razionalizzare poiché vengono coinvolte tanto le note che fanno parte della struttura armonica, quanto quelle note che costituiscono una sorta di sottofondo. Allo stesso modo, la *Marcia* di Šostakovič utilizza del materiale armonico estremamente semplice, alternando tonica e dominante nella tonalità di sol maggiore; nella sezione centrale, non più diatonica come l'incipit, il do si trasforma in un re bemolle, pur non modificando il carattere distintivo della terza discendente che appariva già nella sezione A. La seconda frase che compone la sezione centrale, presenta nuovamente dei passaggi interessanti, per via della presenza del la bemolle, nota anomala all'interno della struttura, configurandosi come dominante del re bemolle udito in precedenza. Come provano gli esempi tratti da Kabalevskij e Šostakovič, le applicazioni di tali posizionamenti cromatici portano ed esiti infiniti, come dimostra quasi l'intero corpus di Prokof'ev, che usa frequentemente questa tecnica compositiva ricca di funzioni

ambivalenti che si distaccano dalla tonalità classica ma senza discostarsene troppo.²⁹⁷

9.2 Il sottotesto e la genesi dell'op. 65

L'estate del 1935, periodo in cui l'op. 65 è stata composta, è probabilmente uno dei momenti più produttivi della vita dell'autore che risiedeva in un cottage a Polenovo affacciato sul fiume Oka, poco prima di trasferirsi a Parigi nell'autunno dello stesso anno. A quell'epoca risalgono infatti il balletto *Romeo e Giulietta*, il libretto per la *Cantata* e altre raccolte per pianoforte.²⁹⁸ Si tratta infatti di un periodo travagliato nella vita del compositore, dopo che Šostakovič era stato denunciato e sottoposto alla ferocissima censura sovietica, spingendo Prokof'ev, spaventato, a ritirarsi dalla scena pubblica per un breve periodo e a dedicarsi alla sola composizione di brevi e semplici brani che non potevano avere noie con il governo comunista, come ad esempio l'op. 65 e l'op. 68, entrambe dedicate ai bambini. Nonostante la lontananza dalla scena pubblica e il breve trasferimento a Parigi, Prokof'ev è sempre stato legato alla cultura russa e alle tradizioni del Paese natale, le quali appaiono chiaramente anche nelle sue composizioni, pervase tuttavia da uno stile radicale e innovativo. Ciononostante sono evidenti alcuni elementi neoclassici nell'uso delle forme e nei richiami allo stile di Schubert, autore molto apprezzato da Prokof'ev. Inoltre, nei suoi lavori, dei quali negava l'ascendente classico, rimane chiara la continua ricerca di un centro tonale, oltre all'uso frequentissimo delle scale di sette suoni e quello, molto più raro, delle scale ottotoniche. Le armonie sono composte da triadi e saltuariamente viene utilizzata la politonalità, mentre il cromatismo diventa una cifra stilistica fondamentale che caratterizza la stessa raccolta op. 65.

²⁹⁷ R. Bass, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, «Music Analysis», vol. 7, no. 2, Wiley, 1988, pp. 200-201, 205-206.

²⁹⁸ S. Morrison, *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 40.

Molte delle scelte armoniche sono infatti dettate da una ricerca musicale basata sul colore e sulla resa descrittiva di una situazione o un paesaggio, pur mantenendo la melodia chiara e ben evidente. Il tema infatti, passa da una tessitura all'altra, creando effetti suggestivi con salti, dinamiche esagerate e suoni quasi distorti. I brani della raccolta per bambini, infatti, sono sempre ricchi armonicamente e pittoricamente, pur mantenendo alcuni elementi rigidi e fissi come il tempo regolare e quasi privo di rubati e ritenuti o il legato, aspetto fondamentale di buona parte dei dodici pezzi che compongono la raccolta. Prokof'ev infatti si distacca relativamente poco dalla tradizione classica, soprattutto dal punto di vista delle forme, poiché armonia e melodia collaborano continuamente per creare un effetto sempre nuovo nonostante le numerose variazioni apportate dal compositore: la struttura e gli elementi salienti rimangono sempre accessibili per un bambino, soprattutto considerando che Prokof'ev ha composto l'op. 65 per i suoi due figli, destinando loro una raccolta leggera e comprensibile in linea con il suo desiderio di ritirarsi dal tumulto artistico e politico che caratterizzava l'Unione Sovietica nel 1935.²⁹⁹ L'ascendente classico è riscontrabile anche nella forma dei brani, quasi tutti tripartiti o con una struttura simile a quella della sonatina; inoltre, l'amore che Prokof'ev dimostrava per la sua terra natale si riscontra anche nei temi che, ad eccezione dell'ultimo brano n. 12, presentano delle melodie le quali hanno dei chiari rimandi folklorici e popolareggianti, seppur composte originariamente dal compositore.³⁰⁰

Prokof'ev, nonostante fosse un compositore eccellente e famoso, non aveva mai avuto occasione di insegnare ai ragazzi, quindi l'op. 65 rientra nella sua non troppo abbondante produzione per giovani esecutori, nonostante la difficoltà dei brani che compongono la sia raccolta non sia eccessivamente limitata ma

²⁹⁹ Klein, *Sergei Prokofiev's Children's Pieces* cit., pp. 4-10.

³⁰⁰ Vernazza, *Prokofiev* cit., p. 37.

richieda anzi almeno un anno di esperienza. Tuttavia la raccolta è estremamente completa e racchiude in sé molti elementi salienti sia per l'apprendimento del pianoforte sia per la comprensione dell'opera del compositore, che dimostra notevoli tendenze verso i caratteri novecenteschi, uniti ad influssi classici e romantici, ma soprattutto impressionisti e d'Avanguardia, aderendo a tratti al realismo sovietico che permeava tutte le produzioni artistiche e culturali. L'effetto che Prokof'ev ottiene nella composizione dell'op. 65 è definito dalla giustapposizione di elementi percussivi, metallici e melodici all'interno di una stessa composizione, differenziando il movimento che l'allievo deve fare con il braccio e con le dita per dare vita a diverse tipologie di suono. I colori, le atmosfere e le dinamiche sono fondamentali all'interno della sua produzione, influenzata tanto dalla tradizione quanto dall'innovazione.³⁰¹

Nella sua *Autobiografia* scritta all'età di cinquant'anni, infatti, Prokof'ev distingue cinque categorie di composizione che hanno caratterizzato la sua produzione: la prima è quella dell'età giovanile, quando imitava le linee classiche delle *Sonate* di Beethoven che la madre era solita suonare. Questa tipologia riprende principalmente le forme della sonata, della sinfonia e della gavotta, rifacendosi alla tradizione settecentesca. La seconda categoria è quella moderna legata alle armonie ancora «crude», come scrive lo stesso compositore, che gradualmente sfoceranno in un vero e proprio linguaggio compositivo in grado di esprimere emozioni, presenti nelle composizioni per pianoforte op. 3 e op. 4, oltre all'op. 17. Tale evoluzione riguarda non solo le armonie, ma anche la melodia e il dramma insito in esse. La terza categoria è la toccata, che ricalca lo stile di Schumann e dei suoi *Studi* e la sua *Toccata* op. 11. La quarta categoria è quella lirica, associata ad una melodia lunga e meditativa, i cui contenuti sono pregni di

³⁰¹ K. M. Freije, *A Pedagogical Analysis of Prokofiev's Musique D'enfants, Opus 65*, tesi di laurea, Università di Ball State (Indiana), a.a. 2010-2011, relatori Kimberly Inks e Robert Palmer, pp. 13-15.

significato; tale aspetto, secondo lo stesso Prokof'ev, è stato a lungo sottovalutato dall'autore, che lo ha appreso solo in età più matura. L'ultima categoria che caratterizza il corpus del compositore è quello grottesco e scherzoso, caratterizzata dai capricci, dalle risate e dallo scherno.³⁰²

L'op. 65 ha aperto un importante dibattito sulla sua valenza pedagogica e su come il compositore avesse gestito una raccolta destinata esplicitamente ai principianti: secondo Fiess i dodici brani della raccolta hanno una valenza educativa indiscutibile, ma sono assimilabili, per via della difficoltà non indifferente, a tutte le altre opere per pianoforte di Prokof'ev, dato che introducono molti elementi tecnici e stilistici di notevole complessità, oltre a proporre tematiche forti e sonorità dolorose e soffuse. Nice, invece, descrive nel suo saggio le abitudini del compositore durante la sua permanenza estiva a Polenovo, dove era solito giocare molto tempo con i suoi figli, aspetto che lo ha sicuramente invogliato a dedicare loro anche una raccolta educativa nel periodo che precede il definitivo ritorno in patria. È interessante come Prokof'ev utilizzi la tecnica compositiva della “nota sbagliata” che interagisce e contrasta con la melodia o l'accompagnamento di stampo invece tradizionale, inserendo sonorità inedite e insolite soprattutto per un bambino, come spiegherà il figlio di Prokof'ev, Oleg, nell'*Introduzione* al diario tenuto dal padre, in cui vengono esplicitati intenzioni e atteggiamenti che l'autore aveva mentre lavorava. All'interno della raccolta op. 65, infatti, il compositore inserisce elementi di facile comprensione per un bambino, come tonalità con poche alterazioni in chiave, aperture della mano limitate e titoli interessanti, oltre ad alcune atmosfere fiabesche, popolareggianti e ispirate alla natura, richiamando i momenti felici vissuti a Polenovo. Il ciclo infatti si articola come se occupasse un'intera giornata di giochi e attività, iniziando con il *Mattino* (n. 1) e

³⁰² S. Prokofiev, *Soviet diary, 1927, and other writings*, Boston, Northeastern University Press, 1991, pp. 248-249.

terminando con la *Sera* (n. 11) e la notte di luna piena (n. 12), mentre di giorno si raccontano fiabe (n. 3), si gioca ad acchiapparella (n. 9), si ammira l'arcobaleno (n. 8) o si balla il valzer (n. 6). Nonostante l'apparente semplicità delle tematiche e della struttura, le difficoltà tecniche sono notevoli, configurando la raccolta come una vera e propria sfida per il giovane esecutore.³⁰³

9.3 Gli elementi costitutivi dell'op. 65

Ad aprire la raccolta op. 65 vi è *Mattino*, interamente basato su echi e rimandi tematici: l'inizio in do maggiore (con alcuni impercettibili accordi aumentati) presenta da subito salti non indifferenti che le mani devono compiere per moto contrario. Il tema dell'incipit è costituito infatti da un accordo molto acuto accostato ad uno grave, seguiti da un breve inserto melodico in cui le due mani suonano a un intervallo di sesta l'una dall'altra. L'inizio del pezzo è infatti caratterizzato interamente da una sorta di corrispondenza ritmica fra le due mani, in modo da creare un'atmosfera soffusa e lieve, ben esemplificata dalla quartina di semicrome che appare alla misura n. 5 e che si ripresenta più volte, introducendo il cromatismo fra sol e fa diesis come elemento distintivo (es. 85).



Es. 85: *Mattino* n. 1 dall'op. 65 di Prokofev (bb. 1-5).

Il ritmo si fa più movimentato quando alla mano destra iniziano a presentarsi piccoli accenni di polifonia, il cui scopo è dare alcune

³⁰³ Freije, *A Pedagogical Analysis* cit., pp. 18-25.

suggestive risonanze di sol e re (dato che ora si è passati in sol maggiore), mentre alla mano sinistra vi è la semiminima puntata seguita da un ottavo come elemento distintivo che si ripete per tutto il resto del brano, spesso sovrapposto a degli arabeschi sul registro acuto, particolarmente complessi per via dei ribattuti (es. 86).



Es. 86: *Mattino* n. 1 dall'op. 65 di Prokofev (bb. 10-13).

Il pezzo si conclude con la ripresa dell'incipit, configurando *Mattino* con una classica struttura tripartita. Con questo brano Prokofev vuole descrivere musicalmente un paesaggio naturale con il gracidiare delle rane e il cinguettare degli uccelli, oltre alle foglie che frusciano mosse dalla brezza. Nonostante l'op. 65 sia stata concepita per un giovane esecutore, essa presenta già dall'inizio alcune difficoltà cui un bambino non è abituato: lo sviluppo tematico, infatti, porta la melodia a collocarsi alla voce interna, mentre le mani si allargano e chiudono repentinamente, oltre a dover saltare da un capo all'altro della tastiera. Anche alcune problematiche tecniche come la gestione delle sonorità all'interno delle strutture simili al corale e il riposizionare le dita in corrispondenza dei ribattuti non sono elementi usuali per un giovane pianista, che quindi deve approfittare dei momenti di pausa e respiro.³⁰⁴

Passeggiata, il n. 2, presenta un ritmo cadenzato per tutta la sua durata, scandita dalle tranquille semiminime intramezzate da terzine o minime puntate. L'inizio è in do maggiore che, proprio come in *Mattino*, è una tonalità facilmente comprensibile da un giovane esecutore, nonostante alla quarta battuta si assista ad una

³⁰⁴ Ivi, pp. 25-28.

modulazione verso sol maggiore e, in seguito, mi bemolle maggiore. Con tali passaggi armonici, l'autore crea un paesaggio sonoro interessante, ricco di cromatismi e modulazioni, in modo da descrivere una lenta e cadenzata passeggiata all'aperto, grazie al contrasto dei suoni gravi e, a volte, dissonanti della sinistra, mentre la melodia della destra rimane sempre placida (es. 87).



Es. 87: *Passeggiata* n. 2 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 4-7).

La staticità del tema viene meno nel momento in cui, oltre ad alcuni accenni di polifonia, si aggiungono accordi e brevi arpeggi, senza però cambiare il ritmo regolare delle semiminime. La linea tematica passa così alla mano sinistra, che con i suoi numerosi salti, pone l'allievo davanti ad una nuova difficoltà nella coordinazione e nella gestione delle sonorità, in particolare in corrispondenza degli accordi di tre note, collocate tuttavia nella sfera del piano. Come in *Mattino*, *Passeggiata* si conclude con la ripresa dell'inizio e con la cadenza nella tonalità d'impianto. Lo scopo principale del brano è sviluppare la coordinazione dello studente soprattutto nella gestione delle terzine, che hanno lo scopo di descrivere musicalmente il battito del tallone ad ogni passo. Il ritmo ballabile suggerisce un'atmosfera spensierata e un andamento rapido e incalzante. All'interno di questo pezzo Prokof'ev reimpiega alcuni stilemi tipici della musica ottocentesca come ad esempio la divisione perfettamente simmetrica della frase di otto battute della sezione A, mentre

la sezione B è impostata in sol maggiore, tonalità costruita sulla dominante di quella d'impianto; un altro elemento classico è quello dell'elisione, corrispondente alla sovrapposizione del tema della sezione centrale nel momento in cui esso viene ripetuto una seconda volta.³⁰⁵

Fiaba è il terzo brano in la minore, caratterizzato dall'atmosfera e dalla sonorità sognanti. Per la sua intera durata, il pezzo è caratterizzato dal ritmo cadenzato e leggero di due semicrome ribattute e un ottavo che costituisce l'accompagnamento (♩♩♩), alternato fra mano destra e mano sinistra, mentre il lento tema iniziale intona una melodia acuta in senso discendente e di ampio respiro, riproponendosi poi al registro grave della mano sinistra. Questa sorta di basso continuo ritmicamente vario crea un'atmosfera onirica e tenebrosa che può suscitare, in alcuni passaggi, una sensazione di paura e disagio, anche per via della tonalità minore, mai impiegata prima d'ora all'interno della raccolta. La sezione centrale, l'unica diversa in un contesto tripartita, è tecnicamente più impegnativa poiché prevede l'incrocio delle mani, azione cui un giovane esecutore non è particolarmente abituato. In queste battute, lo schema ritmico iniziale si complica e diventa più dissonante, per via dei bicordi composti da due note distanti solo un tono o addirittura un semitono. La ripresa dell'incipit è interessante, non solo perché riporta la stessa struttura e le stesse armonie iniziali trasportate un'ottava più grave, ma anche per l'arpeggio presente sia alla destra sia alla sinistra, le quali si muovono per moto contrario e con ritmi diversificati, culminando in una settima di sensibile che risolve alla tonica nella tonalità d'impianto. Il maggiore elemento di difficoltà di *Fiaba* è la gestione del rimpiego di materiali che rimbalzano da una mano all'altra senza pause o momenti di riposo, richiedendo all'esecutore una perfetta simultaneità delle mani. Altrettanto complessa è la resa del ribattuto dell'accompagnamento, dove non devono apparire accenti o variazioni nella sonorità, richiaman-

³⁰⁵ Ivi, pp. 32-34.

do il *Sarcasmo* op. 17 n. 4 la cui sezione *Sostenuto* prevede lo stesso tipo di applicazione del peso nell'ambito delle triadi ribattute.³⁰⁶

La *Tarantella*, n. 4, è invece molto contrastante, grazie al suo carattere agitato e al ritmo ternario dei sei ottavi; dal punto di vista armonico, inoltre, è molto più carica della *Fiaba*, come si nota già dalla prima modulazione che passa dal re minore, tonalità d'impianto, al re bemolle maggiore alla misura n. 5 (es. 88).



Es. 88: *Tarantella* n. 4 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 1-8).

Anche in questo caso, però, la struttura è la classica A-B-A': la prima sezione in re minore inizia con il tema principale, che si ripropone spesso in altre tonalità come la già citata re bemolle maggiore o do minore, sviluppando esiti e cadenze sempre nuovi. La sezione centrale in re maggiore è estremamente melodica, ma pur sempre complessa soprattutto per via dei salti della mano destra, mentre la sinistra mantiene un accompagnamento che richiama l'andamento del tema dell'incipit. La ripresa è estremamente interessante poiché riporta integralmente la melodia iniziale e il suo sviluppo, ma sposta l'accento del battere di un ottavo, creando così uno scompenso ritmico particolare ed innovativo, soprattutto per il giovane esecutore che deve così prestare molta attenzione al tempo e alla resa ritmica. Avviandosi verso la fine, la *Tarantella* si conclude con una cadenza ricca che inizialmente riprende gli sviluppi melodici della prima sezione, ma conduce a quattro battute che richiamano il carattere della sezione centrale B in re maggiore. La

³⁰⁶ Ivi, pp. 34-36.

Tarantella è infatti un brano complesso sia per via delle sue strutture ritmiche e armoniche, ma anche per le veloci terzine le quali richiedono un'accurata articolazione, poiché spesso vengono coinvolti tasti neri e accenti. Inoltre, la sezione B prevede l'uso del pedale, mai affrontato appieno all'interno dell'op. 65. È da notare, infine, il parallelismo fra la *Tarantella* e la *Sonata* n. 2, il cui quarto movimento presenta la stessa indicazione di tempo e la stessa tonalità, oltre ad avere molte similitudini nelle problematiche tecniche e di gestione della melodia.³⁰⁷

Pentimento, n. 5, è invece un brano struggente di nuovo in re minore, caratterizzato dal ribattuto come elemento tematico. L'intero pezzo è incentrato sul contrasto fra suono acuto e suono grave, portando entrambe le mani a dover percorrere grandi distanze sulla tastiera e addirittura ad incrociarsi. Con questo espediente Prokof'ev può inserire fra gli elementi di difficoltà affrontati dalla raccolta anche la sonorità inquietante e triste, per la cui realizzazione serve una certa maturità; spesso infatti le melodie raddoppiate richiamano le atmosfere del corale, mentre le note tenute creano delle risonanze suggestive e cariche di aspettativa. Inoltre *Pentimento* propone per la prima volta nell'ambito della raccolta op. 65 la polifonia a più voci con strutture molto più complesse del secondo brano *Passeggiata*, richiedendo al contempo un'estrema cura del legato. Nella prima sezione il contrappunto ha lo scopo di creare delle risonanze più gravi su cui le altre due voci articolano il tema (es. 89); la seconda sezione è invece molto contrastante per via degli arpeggi acuti su cui la sinistra articola una melodia cromatica molto bassa e profonda.

³⁰⁷ Ivi, p. 38.



Es. 89: *Pentimento* n. 5 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 9-12).

La ripresa dell'incipit è estremamente variegata dato che il tema iniziale è inserito nella struttura arpeggiata udita in precedenza, la quale si presenta anche nell'accompagnamento. La cadenza, sottovoce, si svuota gradualmente di sonorità, muovendosi verso il registro acuto e concludendosi con un lievissimo re basso staccato. È con questo brano che Prokof'ev introduce per la prima volta un andamento lento e lamentoso, per la cui resa è necessario uno studio accurato ai fini di un legato perfetto per la melodia, anche su quei ribattuti appoggiati e ricchi di pathos, mentre nella sezione centrale è necessario che il giovane esecutore modifichi le gerarchie sonore classiche, dando risalto al tema della sinistra, il quale risuona profondo, mentre la destra ottiene un tocco lieve ed equilibrano grazie alla perfetta articolazione delle dita. Questo pezzo è interessante non solo per alcuni aspetti compositivi, come la settima aumentata che caratterizza le prime battute, ma anche per il raddoppio melodico a distanza di due ottave alla misura n. 9, elemento tipico del canto folklorico russo; si tratta, ad ogni modo, di uno dei brani più educativi della raccolta, che pone il bambino davanti ad una sensazione profonda e rilevante per il suo sviluppo morale.

Il *Valzer* in la maggiore, n. 6, si contrappone per il suo andamento festoso e allegro. Mentre la mano sinistra esegue il classico ritmo ballabile, con un basso e due accordi ribattuti, la destra ha una melodia saltellante, caratterizzata dai ribattuti e dalla semiminima puntata (es. 90).



Es. 90: *Valzer* n. 6 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 2-8).

La sezione centrale ha un andamento più mosso, grazie alle crome ribattute dell'accompagnamento, formato da bicordi di terza e, verso la fine, accordi dissonanti. In questa sezione B la melodia è invece più dolce, con note lunghe e di ampio respiro che contrastano con quelle rapide e staccate della mano sinistra, la quale salta da una parte all'altra della tastiera, a tratti incrociandosi con l'altra mano (es. 91).



Es. 91: *Valzer* n. 6 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 25-29).

La ripresa non ripropone integralmente l'incipit, ma riprende la melodia e la frammenta su ottave diverse, mentre l'accompagnamento della sinistra si fa più rarefatto, poiché il secondo accordo ribattuto sparisce. Questo brano può essere considerato come una sorta di preparazione al balletto *Cenerentola* del 1940. Inoltre, appaiono qui alcuni stilemi tipici dello stile di Prokof'ev, come ad esempio i numerosi spostamenti di ottava che avvengono nel corso della prima sezione, ritraendo i movimenti circolari dei danzatori nella sala da ballo. La sezione centrale è invece più inquieta, richiamando la preoccupazione per lo scoccare della mezzanotte sempre più imminente, con elementi tecnici complessi come l'incrocio delle mani e i salti della melodia. Ciononostante es-

sa deve essere resa in modo continuo, evitando pause e piccoli respiri dove non sono indicati. I bruschi cambi armonici, infatti, devono essere resi anche nella dinamica, la quale ha lo scopo di risaltare i momenti di tensione e di riposo. Un ulteriore elemento di difficoltà, oltre alla complessità armonica simile a quella che si trova anche nelle *Sonate* per pianoforte, è il pedale, il quale assimila il *Valzer* dell'op. 65 ai grandi valzer classici del Romanticismo.³⁰⁸

La *Sfilata delle cavallette*, brano n. 7, è divertente e variegato sia nel carattere che nella composizione ritmica. Dato che la velocità che lo studente deve ottenere è sostenuta, gli si richiede una preparazione accurata sia nella tecnica delle dita sia nella precisione dei ritmi puntati e delle brevissime pause da un sedicesimo che caratterizzano il tema (♩ ♪). L'inizio in si bemolle maggiore presenta l'indicazione di *Allegro*, nonostante poco dopo l'autore prescriva un *Poco meno mosso* che conduce alla sezione centrale in si maggiore, dove la mano destra esegue dei rapidi e saltellanti ritmi puntati, mentre la sinistra presenta numerosi salti fra il basso e gli accordi. La ripresa in si bemolle maggiore riporta nuovamente anche il tema ma in do minore, variando alcuni elementi dell'inizio, come gli accordi delle misure nn. 9-11, ma lasciando in evidenza il ritmo che costituisce in questo caso un vero e proprio elemento tematico presente anche nella cadenza conclusiva. All'interno del ritmo di una marcia, i continui salti e i contrasti sonori fra grave e acuto descrivono il movimento degli insetti, ritraendo la femmina con il suono dolce dei tasti più alti, mentre la melodia riproposta dalle note più basse rappresenta il maschio. La sezione centrale è invece una danza fra i due personaggi che, dopo aver smesso di ballare, ricominciano a saltare felicemente sul prato.³⁰⁹

Segue *La pioggia e l'arcobaleno*, n. 8, che, nonostante non abbia alterazioni in chiave e si concluda con l'accordo di do maggiore, non segue le regole tonali classiche, poiché inizia con un re

³⁰⁸ Ivi, pp. 44-47.

³⁰⁹ Ivi, p. 48.

ribattuto cui segue un bicordo formato da un mi bemolle e un do diesis. Buona parte delle armonie e dei cluster che compongono questo brano espressivo e carico di significato, infatti, sono dissonanti, abituando così il giovane pianista anche a nuove sonorità che descrivono un paesaggio luminoso e carico di speranza. Le mani si incrociano spesso, oltre a sovrapporsi in svariati momenti collocando una mano sui tasti bianchi e l'altra su quelli neri immediatamente accanto (es. 92).



Es. 92: *La pioggia e l'arcobaleno* n. 8 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 1-4).

La sezione successiva è invece caratterizzata dalla mano sinistra che esegue dei salti molti ampi per arrivare ai bassi più profondi, alternati a lievi bicordi sull'ottava centrale, mentre la destra esegue una melodia discendente che parte dai tasti più acuti (es. 93).



Es. 93: *La pioggia e l'arcobaleno* n. 8 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 9-12).

La ripresa è in realtà assai diversa dall'incipit, ripreso solo nei re ribattuti e nel bicordo con mi bemolle e do diesis, variando così

l'elemento tematico e rendendolo quasi irriconoscibile, portando verso la cadenza con un accordo di nona aumentata e la risoluzione in do maggiore. Nonostante l'ambiguità tematica, questo pezzo presenta degli influssi che richiamano le tonalità di re maggiore all'inizio e, in seguito, di sol bemolle maggiore. I grappoli dissonanti, in particolare quelli della sezione iniziale, esplorano tutta la tastiera.³¹⁰ Il titolo programmatico e descrittivo aiuta ad identificare gli elementi salienti che compongono questa suggestiva descrizione sonora: la pioggia infatti è carica di dissonanze e momenti di tensione, mentre l'arcobaleno si apre a partire dalla misura n. 9, quando le note acutissime della melodia scivolano verso il basso come l'arcobaleno verso la terra. Invece il modello del basso, ricco di distanziamenti, raffigura le sezioni colorate dell'arcobaleno grazie all'atmosfera diatonica che si viene a creare. Si tratta quindi di un brano quasi impressionista, carico di significati e momenti descrittivi, con intervalli e suoni quasi inusuali ma efficaci; ad esempio la prima sezione, quella dedicata alla pioggia, è a tratti ripetitiva, ritraendo l'andamento regolare delle gocce che cadono dal cielo.³¹¹ Nell'occuparsi del corpus di Prokofiev, l'autore David Nice ha delineato questo brano come uno dei più strani e interessanti della raccolta, come se fosse una «visione errante e fuggitiva», dando occasione al giovane esecutore di sperimentare nuovi toni e nuove sonorità con intento meramente descrittivo.³¹²

Acchiapparella, il n. 9 in fa maggiore, è probabilmente il brano tecnicamente più complesso dell'op. 65, non solo per l'elevata velocità cui il giovane pianista deve riuscire ad eseguire le rapidissime terzine, ma soprattutto per i numerosi ribattuti che costituiscono il tema. L'andamento prima discendente e poi ascendente, così come i salti da un'ottava all'altra che la mano sinistra compie a partire dalla sezione B alla misura n. 17, rendono efficacemente

³¹⁰ Klein, *Sergei Prokofiev's Children's Pieces* cit., pp. 7-8.

³¹¹ Freije, *A Pedagogical Analysis* cit., pp. 50-52.

³¹² D. Nice, *Prokofiev: From Russia to the West 1891-1935*, New Haven and London, Yale University Press, 2003, p. 332.

l'immagine di un gruppo di bambini che giocano e che corrono divertiti sul prato. Anche la parte centrale, infatti, mantiene il carattere irruento conferito dalle note staccate e a volte dissonanti, ma si differenzia nel ritmo, introducendo note tenute, accenti e pause, oltre ad una certa varietà nella dinamica, con forti improvvisi che si concludono in un piano altrettanto inaspettato, così da descrivere la foga del gioco e suggerire un'immagine musicale all'ascoltatore e all'esecutore. Con la ripresa, riappare il tema iniziale senza variazioni, portando però ad uno sviluppo inedito nelle battute finali, dove le mani si "rincorrono" fisicamente e musicalmente per culminare nell'ultimo crescendo in corrispondenza di una scala ascendente e irruenta.

Il brano n. 10, *Marcia*, è estremamente vario dal punto di vista armonico: nonostante l'inizio sia in do maggiore, grazie alla ripetizione del do e del sol, già alla terza misura appare un'armonia formata dal re diesis sovrapposto al re bemolle, configurando questo pezzo come un insieme sonoro ricco e, spesso, dissonante. La prima frase è organizzata in modo classico, con una cadenza imperfetta alla misura n. 6 e una perfetta alla battuta n. 10; già alla terza misura, però subito dopo la piccola introduzione, vengono introdotti il re diesis, il re bemolle e il mi bemolle non tanto a scopo di modulazione, ma poiché sono note adiacenti al do e al mi, fondamentali per la definizione della tonalità d'impianto. Nella struttura diatonica, infatti, il re è solo una nota di passaggio che però viene resa significativa attraverso la sua alterazione crescente o calante, nonostante essa non appaia fino alla misura n. 9, dove il re è collocato ad entrambe le voci inferiori di accompagnamento. L'intera composizione di Prokof'ev, infatti, è basata sull'alternanza di note di sottofondo e note che costituiscono la struttura dell'opera, dando così alle alterazioni un ruolo ambiguo e una funzione che può essere tanto di modulazione quanto di abbellimento. In quest'ultimo caso, però, non si tratta di alterazioni con un valore armonico ma solo di note connesse con la struttura diatonica dominante la quale, se modifica-

ta, cambia anche tutta la struttura armonica della composizione. Lo stesso espediente viene usato da Kabalevskij nel brano n. 2 dell'op. 60 e da Šostakovič nella *Marcia* op. 69 n. 1.³¹³ Il tema iniziale della *Marcia* di Prokof'ev è estremamente cadenzato, seguendo il classico ritmo regolare di una marcetta, soprattutto grazie alle note staccate della mano sinistra e alle acciaccature della destra, le quali conferiscono un carattere divertente e spiritoso e richiamano lo schiocco dei passi durante la marcia. Il tema viene poi trasportato in fa maggiore, apportando alcune variazioni come i lievi ribattuti al registro acuto eseguiti però dalla mano sinistra. La sezione centrale mantiene la stessa conformazione ritmica dell'accompagnamento, mentre la melodia è costituita da accordi e piccole fioriture estremamente dissonanti. La ripresa propone ancora il tema iniziale integralmente, ma trasportato sull'ottava più alta; la cadenza, in un crescendo ricco di sonorità, conduce ad un acutissimo accordo di tonica, dopo che le due mani hanno sviluppato le rispettive melodie per moto contrario. Tutto il pezzo ha la peculiarità di richiedere il legato per buona parte della sua durata, anche in quelle sezioni dove la stratificazione sonora risulta difficile dal punto di vista dell'articolazione e della precisione ritmica. È interessante che Prokof'ev abbia inserito una marcia anche nella sua op. 65, essendo uno degli stili più presenti all'interno del suo *corpus*, come dimostrano i suoi *Quattro pezzi* op. 3, i *Dieci pezzi* op. 12 e le *Visions Fugitives* op. 22.³¹⁴

Avviandosi verso la fine, la raccolta continua con *Sera*, n. 11, che accenna alla conclusione di un'ipotetica giornata del giovane esecutore, iniziata con il suo risveglio in *Mattino*. A differenza del brano n. 1, però, *Sera* presenta una struttura molto più elaborata, soprattutto nella gestione tematica: l'inizio in fa maggiore propone un ritmo movimentato in tre ottavi (che richiama il frinire rapido di un grillo),³¹⁵ inserendo come ulteriore elemento di varietà la nota in levare dell'incipit dell'accompagnamento della mano sinistra, cui si

³¹³ Bass, *Prokofiev's Technique* cit., pp. 201-203.

³¹⁴ Freije, *A Pedagogical Analysis* cit., p. 55.

³¹⁵ Ivi, p. 58.

aggiunge il lieve e tenero tema acuto, sviluppato in senso discendente. Segue poi uno sviluppo in cui le due mani alternano dei leggeri sedicesimi arpeggiati che conducono alla sezione centrale B, divisa a sua volta in due parti rispettivamente in la bemolle maggiore e do maggiore: entrambe sono costituite da una grave nota profonda e ribattuta, cui si sovrappone una melodia accordale dissonante e sincopata. La ripresa dell'incipit in tonalità d'impianto ripropone il tema già udito all'inizio, ma inserito in una polifonia a tre voci dove la più bassa presenta delle lunghe e suggestive risonanze, mentre quella centrale riporta gli stessi precedenti accordi ribattuti di accompagnamento; anche il disegno degli arpeggi presenta delle variazioni, dato che si trovano solo alla mano destra, lasciando alla mano sinistra le stesse note profonde e ribattute della sezione centrale. La conclusione propone per l'ultima volta l'inizio del tema come una vaga reminiscenza lontana, portando all'acuto ed evanescente accordo di fa maggiore. All'interno del brano, Prokof'ev inserisce quella scrittura della "nota sbagliata", ossia una nota dissonante che, ad un orecchio inesperto può sembrare un errore: un esempio è il sol bemolle alla misura n. 8 o il la diesis alla battuta n. 10 (es. 94).



Es. 94: *Sera* n. 11 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 8-16).

L'articolazione sofisticata di *Sera* è quindi un chiaro esempio dello stile di scrittura del compositore che si riscontra anche nello *Scherzo* dei *Dieci pezzi* op. 12. Un ulteriore elemento di difficoltà è il fraseggio insolito che si trova fin dalla prima battuta, oltre ai fre-

quenti cambi di tonalità. Inoltre, con la ripresa della sezione A, avviene un episodio di ambiguità tonale con delle chiarissime dissonanze acuite dal pedale, nonostante il carattere del pezzo debba rimanere dolce e «teneroso».³¹⁶

L'ultimo brano che chiude l'op. 65 è *Prato al chiaro di luna*, il n. 12, che propone una suggestiva atmosfera notturna in re maggiore, il cui tema cantabile è accompagnato da lievi quartine di crome che, come se si trattasse di una classica *Invenzione* bachiana, riappare alla mano destra mentre la sinistra espone la melodia (es. 95).



Es. 95: *Prato al chiaro di luna* n. 12 dall'op. 65 di Prokofiev (bb. 1-7).

Quest'ultima riappare anche nella successiva sezione in re minore, divisa però fra destra e sinistra, le quali spesso si sovrappongono e incrociano, configurando questo brano come un pezzo complesso per un'esecuzione da parte di un bambino, nonostante il tema sia spiccatamente infantile (es. 96).



Es. 96: *Prato al chiaro di luna* n. 12 dall'op. 65 di Prokofiev (bb. 35-42).

³¹⁶ Ivi, pp. 58-61.

Con la ripresa in re maggiore, l'incastro fra tema e accompagnamento si fa sempre più articolato, soprattutto per via della sincope alla mano destra prima e dello spostamento d'accento nelle quartine poi, mentre la sinistra presenta salti non indifferenti. Anche la melodia, nelle battute successive, viene riproposta in modo sincopato e alla voce acuta di un disegno accordale (come accade nel finale di *Papillons* op. 2 di Schumann), mentre alla sinistra vi è un pedale di tonica costituito da ribattuti cadenzati che sottolineano l'irregolarità del tempo dovuta allo spostamento dell'accento. Il brano si conclude sommessamente, modulando in corrispondenza delle ultime misure, in re minore. La fonte di ispirazione per questo dolcissimo pezzo descritto è da ricercarsi nel soggiorno a Polenovo, dove Prokof'ev era solito affacciarsi alla finestra e guardare la luna e il paesaggio del fiume Oka,³¹⁷ avvicinando così la placidissima e sognante melodia al canto degli insetti che si può udire solo di notte. È molto complessa la divisione fra le mani tanto della melodia quanto dell'accompagnamento, con note e accordi fuori tempo, pur mantenendo una sonorità dolce e soffusa. Lo scambio di materiali fra le mani, infatti, è uno dei tratti stilistici di Prokof'ev come si è già osservato anche in altri pezzi della raccolta come *Mattino*, n. 1, o *Fiaba*, n. 3.³¹⁸ Per facilitare il legato e amplificare le risonanze è necessario un sapiente uso del pedale, che può aiutare anche nei passaggi in cui le due mani dialogano e si scambiano frammenti melodici; ciononostante il giovane esecutore deve fare attenzione all'equilibrio della dinamica, senza eccedere nell'accentazione soprattutto in corrispondenza dei ribattuti della mano sinistra.

L'op. 65 è da considerarsi un album completo che fornisce una formazione adeguata e pensata per le diverse esigenze di un giovane esecutore, tanto che avrà molto successo ed è usata ancora oggi. Si tratta infatti di una serie di brani che, alternando uno lento e meditativo ad uno veloce e vivace, permettono di abituare il giovane ese-

³¹⁷ Vernazza, *Prokofiev* cit., p. 37.

³¹⁸ Freije, *A Pedagogical Analysis* cit., pp. 61-63.

cutore non solo ad eseguire perfettamente molti passaggi tecnici difficili e complicati, ma anche ad assimilare le nuove caratteristiche della musica moderna, non troppo lontana dagli stilemi cui un bambino è abituato, ma ricca tuttavia di dissonanze e ritmi particolari. L'intento pedagogico di Prokof'ev è indirizzato quindi non solo allo sviluppo tecnico, ma soprattutto alla diffusione di un nuovo stile compositivo, concentrandosi sulla comprensibilità tanto delle forme quanto delle tematiche; ciononostante, l'op. 65 rimane una raccolta difficile e complessa, sebbene sia la più facile nel corpus dell'autore, configurandosi non solo come un'opera interessante e valida, ma soprattutto come una sfida. Infatti, i giovani esecutori, dopo aver maturato le prime esperienze, possono approcciarsi all'album per superare le difficoltà tecniche dell'articolazione delle dita o della gestione sonora, in particolare in quei brani che prevedono una dinamica molto ricca in grado di rendere i colori non solo armonici ma soprattutto del paesaggio naturale cui il compositore si è ispirato.

L'op. 65 ha finito così per diventare un modello di temi e metodi, grazie ai suoi leitmotiv e simbologie che appaiono anche nella suite orchestrale *Pierino e il lupo* del 1936.³¹⁹ Lo stesso compositore si era reso conto del valore che la sua raccolta aveva avuto sulle giovani generazioni di pianisti e nella definizione del metodo pedagogico musicale moderno, tanto che in una lettera del 1952 scriveva le sue istruzioni a Levon Tadevosonič per la pubblicazione di alcune sue opere da parte della Commissione per i beni artistici, includendo nei tre volumi anche la raccolta per bambini; alcuni brani dell'album, inoltre, verranno eseguiti in pubblico a New York, a Chicago e a Colorado Springs durante la tournée nel 1938.³²⁰ Rilevanti sono anche altre composizioni che Prokof'ev ha dedicato ai bambini, come l'op. 68, una raccolta di brani per soprano e pianoforte, mentre per ensemble vi sono le suite orchestrali *Pierino e il*

³¹⁹ Cazden, *Humor in the Music of Stravinsky and Prokofiev* cit., p. 62

³²⁰ S. Morrison, *Sergey Prokofiev and his world*, Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 281,434-439.

lupo, op. 67 e *Falò invernale* op. 122, nelle quali riprende il tema fiabesco e popolareggiante. Anche l'op. 65, infine, è stata orchestrata e destinata al repertorio della musica d'insieme nel 1948 dallo stesso compositore, che rinominò l'album *Summer's day*, in memoria dei giorni felici a Polenovo.³²¹

³²¹ Vernazza, *Prokofiev* cit., p. 37.

CAPITOLO DECIMO

10. Ulteriori esempi di pedagogia nella Russia sovietica

10.1 La didattica per la piccola Galina Šostakovič

Anche il famoso Šostakovič ha scritto una breve raccolta dedicata all'infanzia e all'immaginario che ne deriva, dedicandola alla figlia Galina che nel 1944, anno di composizione, aveva otto anni e aveva appena iniziato a suonare. Il primo pezzo del *Quaderno per bambini* op. 69 è stato infatti eseguito dalla bambina nel dicembre del 1945 in un concerto pubblico di musica per bambini organizzato dall'Unione dei Compositori. In quell'occasione, però, Galina ebbe un vuoto di memoria e gli ultimi pezzi della suite furono eseguiti da Šostakovič stesso³²². Il coinvolgimento di Šostakovič nella musica per l'infanzia è poi testimoniato dalla sua carica di caporedattore ad un nuovo programma radiofonico del 1945, incentrato sui giovani e sulla musica loro dedicata, cercando di educarne il gusto e appassionarli allo studio.³²³

A differenza degli altri compositori precedentemente trattati, Šostakovič non ha mai svolto un'attività di insegnamento che gli permettesse di elaborare un metodo didattico *ad hoc*, ma ha supportato con amore la figlia Galina nelle sue prime fasi di studio del pianoforte anche grazie alla raccolta op. 69: l'accordo fra padre e figlia prevedeva infatti che, non appena la bambina avesse imparato un pezzo, il compositore avrebbe scritto quello successivo, fornendo così a Galina una motivazione valida per dedicarsi allo studio con impegno e dedizione. Dalle testimonianze di Galina, il tempo medio della preparazione di un brano variava da uno a due mesi, quindi per completare i primi sei pezzi dell'op. 69 Šostakovič im-

³²² S. Moshevich, *Shostakovich's Music for Piano Solo: Interpretation and Performance*, Indiana University Press, 2015, p. 193.

³²³ L. Fay, *Shostakovich: a life*, Oxford University Press, 2000, p. 174.

piegò circa un anno, aggiungendo *Compleanno*, n. 7, alcuni mesi dopo come dono per la piccola che compiva nove anni. I primi sei pezzi, infatti, furono pubblicati nel 1945, poco dopo il concerto di Galina all'Unione dei Compositori, ma l'ultimo dovette aspettare il 1983 per essere stampato e distribuito nel volume n. 39 della produzione completa di Šostakovič. Nel 1947, inoltre, lo stesso compositore ha inciso tutti i sette brani al Festival di Primavera a Praga.³²⁴

Il *Quaderno per bambini* presenta un ordinamento per difficoltà crescente in modo da facilitare lo studio di Galina e permetterle un rapido miglioramento delle capacità musicali, semplificato dall'uso di melodie divertenti e scelte armoniche interessanti che trattano il tema dell'infanzia con ironia e freschezza incarnando appieno il valore pedagogico come lo intendeva Šostakovič. Il primo pezzo, *Marcia*, viene sviluppato nella prima sezione in modo diatonico con un impianto in do maggiore, prevedendo una dinamica marcata e un tocco staccato dal carattere giocoso che richiede un'ottima articolazione (es. 97).



Es. 97: *Marcia* n. 1 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-4).

Il ritmo regolare e privo di variazioni permette all'allievo di lavorare sul tempo e sulla precisione, soprattutto in corrispondenza della sezione centrale, dove le lunghe note accentate devono essere eseguite con un suono brillante, per tornare infine alla ripresa con variazioni del tema iniziale. Il *Valzer* seguente presenta un carattere eloquente e malinconico anche per via del languido tema legato, proposto da entrambe le mani in una sorta di dialogo, il quale varia

³²⁴ Moshevich, *Shostakovich's Music for Piano Solo* cit., p. 193.

armonicamente grazie alle numerose modulazioni che ne cambiano il tono, portando ad una conclusione che lascia intravedere uno sviluppo gioioso.³²⁵

L'orso, n. 4, è un robusto brano basato su una dinamica vivace e marcata che alterna due note ribattute al registro grave con due ribattuti più acuti (es. 98), fino ad arrivare alla sezione centrale cromatica: i numerosi salti da eseguire in velocità rendono il pezzo tecnicamente complesso, soprattutto perché il tutto deve essere eseguito nella sfera del forte marcato, anche laddove viene aggiunta una terza voce: in questo punto, una parte della mano deve mantenere la nota lunga di risonanza mentre la voce superiore deve essere ancora staccata e marcata, creando non pochi problemi alla coordinazione di un bambino.



Es. 98: *L'orso* n. 4 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-6).

Il brano seguente, *Racconto allegro*, ha lo scopo di insegnare ai bambini che una tonalità minore non indica necessariamente un carattere triste e sommesso, ma anzi può ricordare una polka per via delle note saltellanti e delle brevi fioriture di semicrome che costellano il brano. L'articolazione deve essere quindi particolarmente curata per non ottenere uno staccato e un ritmo poco precisi, senza rischiare un'accentazione errata non richiesta dal compositore. Totalmente opposto è *Racconto triste* n. 5, che mira ad insegnare non solo che una tonalità maggiore può interpretare anche un carattere malinconico e sconsolato, ma anche il corretto uso del fraseggio. Il ruolo di destra e sinistra viene alternato nelle tre sezioni, poiché la

³²⁵ Ivi, pp. 193-194.

melodia prima si trova collocata al registro acuto e poi a quello grave, così da ottenere un effetto timbrico suggestivo che si conclude con un acuto accordo conclusivo in sol maggiore dal tono gioioso, come se si trattasse di un lieto fine.³²⁶

La bambola meccanica, brano n. 6, richiede un'ottima articolazione nella gestione delle rapide scale ascendenti di semicrome che caratterizzano le bravi frasi del pezzo, il cui tema richiama lo *Scherzo* orchestrale in fa diesis minore op. 1 del 1919 (es. 99).



Es. 99: *La bambola meccanica* n. 6 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-6).

I contrasti dinamici della prima, ripetitiva e meccanica sezione vengono sostituiti da un piano sommesso nella parte centrale, caratterizzata da bicordi ribattuti e accentati all'accompagnamento e da una progressiva complicazione della melodia, fino alla ripresa dell'incipit, il cui tema è però affidato inizialmente alla sinistra e poi alternato fra le due mani. L'ultimo brano, *Compleanno*, presenta una struttura più complessa con due sezioni e una coda finale (es. 100): l'inizio assomiglia ad una festosa fanfara con terzine e ribattuti molto sonori e ritmicamente complessi che richiamano la *Festive Overture* op. 96 del 1954. *Compleanno*, caratterizzato dal ritmo festoso del valzer (come dimostrato dalla struttura dell'accompagnamento), richiede un certo livello di virtuosismo in corrispondenza dei salti, degli arpeggi e delle scale da eseguire ad un'elevata velocità.³²⁷

³²⁶ Ivi, pp. 195-196.

³²⁷ Ivi, pp. 197-198.



Es. 100: *Compleanno* n. 7 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-6).

Con la sua raccolta, quindi, Šostakovič vuole proporre uno sviluppo totale delle competenze pianistiche e musicali, partendo da una dinamica limitata e marcata fino a differenze considerevoli che permettono, attraverso la rappresentazione di una festa, di padroneggiare tutti gli elementi di base dell'esecuzione pianistica grazie a brani ironici e artisticamente eleganti.

III.4.2 Didattica dal sapore armeno: la raccolta di Xačatryan

Anche Xačatryan, compositore di origine armena, ha dedicato parte della sua produzione alla redazione di opere finalizzate alla didattica pianistica, caratterizzando la sua raccolta in due volumi con uno stile estremamente personale. Altrettanto valente è la *Sonatina* composta nel 1959, anche essa pervasa da un'atmosfera colorata e spesso dissonante. Nell'*Album per bambini*, tanto nel primo quanto nel secondo volume, sono presenti difficoltà tecniche notevoli, soprattutto nei pezzi più avanzati, con ritmi particolari, dissonanze e sonorità cariche, generi complessi ed elementi tecnici quali scale, arpeggi, abbellimenti, salti. Queste scelte compositive rendono l'*Album* di Xačatryan estremamente utile per quegli allievi con una certa esperienza pregressa, così da conoscere sonorità contemporanee inusuali per chi ha studiato prevalentemente musica del XVIII e XIX secolo, spaziando verso nuovi orizzonti musicali dal sapore orientaleggiante ed esotico.

L'attività di Xačatryan è prevalentemente legata al suo lavoro di insegnante presso il Conservatorio di Mosca, dove ha potuto sperimentare metodi didattici innovativi e scrivere della musica adatta agli allievi poiché all'epoca, come sottolineato anche da Kabale-


vskij, il repertorio dedicato ai bambini in Russia era relativamente limitato. L'*Album* risale alla fine degli anni Quaranta, anche se i brani che lo compongono sono stati scritti nel corso di lungo tempo, sottolineando un'evoluzione dello stile e delle prerogative tecniche richieste agli allievi.³²⁸ Il primo volume, più noto del secondo, racconta le avventure del giovane Ivan, un ragazzo che canta dolcemente in *Andantino* (n. 1), caratterizzato da una lieve melodia accompagnata dalle terze della mano sinistra. Il secondo pezzo racconta invece, con tono burbero e con la melodia divisa fra le due mani, il disappunto di Ivan perché non può uscire di casa. Simile ad una gravissima marcia funebre, con accordi in cui deve risaltare la voce superiore, è il pezzo in cui Ivan si ammala (es. 101), descrivendo la gravità della situazione come aveva fatto Čajkovskij con *La bambola malata* op. 39.



Es. 101: *Ivan è gravemente malato* n. 3 dall'*Album per bambini* di Xačaturyan (bb. 1-4).

Festoso è invece il brano successivo in cui Ivan va ad una festa: la lunghezza considerevole del pezzo e il ritmo del valzer lo rendono particolarmente complesso, mentre le armonie cromatiche gli conferiscono un'atmosfera simile al valzer brillante di epoca romantica. Nello *Studio* successivo, n. 5, Ivan è in ritardo, come descritto dalle note puntate e ribattute da eseguire ad una discreta velocità. Particolarmente suadente è invece *Immagine musicale*, il cui

³²⁸ J. Magrath, *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*, Van Nuys, Alfred editore, 1945, p. 410.

tono romantico e tenero ritrae una scena d'amore fra Ivan e la sua amata Natasha, con climax e fraseggi quasi esagerati, soprattutto in corrispondenza della sezione più mossa. *Il cavaliere* è invece un pezzo dal tono galoppante, il cui carattere ricorda alcuni brani dell'op. 68 di Schumann, come l'omonimo n. 23: la figurazione ritmica  conferisce al pezzo un andamento dinamico e saltellante (es. 102).



Es. 102: *Il Cavaliere* n. 7 dall'*Album per bambini* di Xačatryan (bb. 3-7).

Seguono due composizioni che appartengono al genere classico dell'*Invenzione* a due voci e della *Fuga*, anch'essa a due voci. Nonostante lo stile armonico sia decisamente contemporaneo, soprattutto per via dei frequenti cromatismi, gli abbellimenti e la costruzione dei due brani li rendono molto accademici e adatti ad introdurre un allievo alle forme classiche, proprio come aveva fatto Schumann nella sua op. 68. Il sapore orientaleggiante della *Canzone popolare* n. 9 è dovuto al ritmo ostinato e alle figure ritmiche irregolari come i ritmi puntati, complicati dalla presenza della polifonia a tre voci.

Il secondo volume è meno famoso del primo, nonostante sia evidente l'elevato valore artistico e compositivo. Nuovamente si tratta di una raccolta abbastanza complessa, soprattutto in corrispondenza degli ultimi pezzi, considerando che quasi tutti possiedono titoli descrittivi ed evocativi per suggerire una situazione buffa, tragica o gioiosa. Il volume si apre con un saltellante pezzo che evoca un bambino che gioca saltando la corda, mentre il secondo è una dolcissima ninna nanna il cui accompagnamento di seconde dissonanti crea un'atmosfera placida e dal sapore esotico. Altrettan-

to lontana è la provenienza del brano n. 3, *Danza orientale*, la cui melodia saltella da una mano all'altra. Il quarto pezzo, *Il piccolo leopardo sull'altalena*, invece, ha uno stile totalmente inedito che ricorda l'Impressionismo francese, soprattutto grazie alle sonorità sfumate (es. 103).



Es. 103: *Il piccolo leopardo sull'altalena* n. 4 dall'*Album per bambini* di Xačatryan (bb. 1-4).

Evocativo e complesso è anche il *Tamburello* n. 5, la cui scrittura ironica riprende la tecnica di inserire una “nota sbagliata” come aveva fatto Stravinskij, soprattutto in corrispondenza dei complessi arpeggi ascendenti e della sezione melodica, dove l'accompagnamento accordale è estremamente dissonante. Uno dei pezzi più difficili ma divertenti della raccolta è *Il bisticcio fra due zie*, particolarmente complesso dal punto di vista tecnico sia per via dell'elevata velocità di esecuzione sia a causa degli accenti collocati sul tempo debole della battuta (es. 104).



Es. 104: *Il bisticcio fra due zie* n. 6 dall'*Album per bambini* di Xačatryan (bb. 2-8).

Carico di sonora tragicità è la *Marcia funebre* n. 7, la cui melodia accordale dissonante è intramezzata da scale cromatiche ascendenti che descrivono il dolore della perdita. La tensione si stempera con il pezzo successivo, *Ginnastica ritmica*, che, come il primo brano del volume, descrive un'immagine di una ragazza che salta e si muove velocemente, usando l'espedito delle scale cromatiche ascendenti e staccate particolarmente difficili da eseguire in velocità. A concludere la raccolta si trovano una *Toccata* e una *Fuga* a tre voci, configurate secondo gli stilemi classici ma con temi e soggetti dal sapore contemporaneo, per via degli accordi dissonanti della *Toccata* e del ritmo con il doppio punto nella *Fuga*, ricollocando i due generi in un'atmosfera tipica della musica armena della quale è pervasa tutta la produzione di Xačatryan.

III.4.3 Il metodo organico elaborato da Kabalevskij

Nel corso della sua vita, Kabalevskij, musicista russo di epoca sovietica, si è occupato in particolar modo della didattica pianistica con la redazione di raccolte e album dedicati agli studenti di tutte le età e livelli. Nella sua opinione, il compositore deve anche essere un educatore, poiché la musica e l'arte in generale consentono ai bambini di raggiungere uno sviluppo armonioso che li porterà ad essere adulti migliori. Secondo Kabalevskij, infatti, non è solo l'adulto ad insegnare al suo studente, ma è il bambino a lasciare qualcosa al maestro: il compositore non trasmette solo parte del suo talento agli allievi, ma anche «il suo cuore senza mai pentirsene»; al contempo, però, sono i giovani a tramandare al compositore nuovi insegnamenti poiché i bambini possiedono una particolare «energia creativa pura e gentile». Le opere per bambini, secondo Kabalevskij, devono essere redatte esattamente «come quelle per adulti ma meglio», poiché la semplificazione non corrisponde ad un impoverimento di contenuti e anzi propone nuove sfide per il compositore e per il giovane esecutore: nel guidare il bambino alla scoperta della

musica, il maestro finisce per conoscere sempre di più il mondo dell'infanzia.³²⁹

La preoccupazione di Kabalevskij per i bambini e per il loro sviluppo artistico lo porta a porre grande attenzione alla crescita e all'educazione in modo da garantire una vita adulta ricca di esperienze e conoscenza. Per il compositore questo scopo propone un certo numero di sfide, poiché è necessario scrivere delle raccolte composte da brani sequenziali e didatticamente utili, ma allo stesso tempo interessanti e accattivanti, in modo da introdurre i bambini alla musica e sviluppare le loro attività creative attraverso l'ascolto, lo studio, il movimento e la performance. È grazie al suo lavoro che ha potuto influenzare molti dei suoi contemporanei soprattutto nelle proposte legate alla didattica, formando, con il suo metodo, moltissimi giovani musicisti in tutta la Russia, dove gli educatori e insegnanti di pianoforte hanno seguito le sue posizioni; al di fuori dell'Unione Sovietica, invece, la figura di Kabalevskij è rimasta connessa al suo status di insegnante legato al regime, tanto che nel 1972 è divenuto Presidente onorario della Società Internazionale per l'Educazione Musicale (ISME), dopo un lungo periodo dedicato all'insegnamento in prima persona. La sua esperienza didattica, infatti, è iniziata durante gli anni da studente al Conservatorio di Mosca, dove insegnava a suonare il pianoforte ai bambini più piccoli, cogliendo le numerose lacune della musica russa in merito alla pedagogia. Nel corso della sua attività lavorativa di musicista ha così potuto rafforzare il repertorio finalizzato all'insegnamento e sperimentare tecniche didattiche efficaci provandole in prima persona sui suoi allievi.³³⁰

Un esempio della sua attenzione al valore pedagogico dei brani è l'inserimento dei suggerimenti per la diteggiatura, della quale non si sentiva sicuro poiché ogni mano è diversa da tutte le altre e la

³²⁹ D. Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky in relation of his piano music for children*, tesi di dottorato, Università di Melbourne, 1996, pp. 155-158.

³³⁰ D. Forrest, *Music's three basic elements: a Russian perspective*, «Context», vol. 8, 1994, pp. 41-42.

musica deve essere adattata alle esigenze dell'esecutore. Kabalevskij vuole infatti sviluppare un certo giudizio da parte del giovane allievo in modo che non segua pedissequamente i dettami della musica, ma semplicemente li utilizzasse come linee guida per orientare la sua immaginazione. Anche lo studio della teoria musicale deve essere introdotto gradualmente, privilegiando nei primi tempo l'ascolto e l'apprezzamento della musica.³³¹ Il suo obiettivo, infatti, è sviluppare la comprensione dell'arte, che non va considerata solo come un intrattenimento, ma una parte fondamentale nella vita di ogni individuo che ne «aiuta lo sviluppo pieno e armonioso, così da trasformare i bambini in uomini veri e intelligenti».³³² Per perseguire questo scopo, Kabalevskij attinge al repertorio delle musiche popolari slave provenienti dalla Russia, Ucraina e Paesi baltici, utilizzando tutti i media possibili per diffondere la sua produzione e il suo metodo didattico. È chiaro, perciò, come Kabalevskij fosse legato al regime che proponeva un'idea di individui forti e colti in grado di creare una grande nazione; il fatto che il governo sovietico abbia supportato e diffuso il metodo didattico di Kabalevskij, estremamente efficace a livello pianistico, ha fatto sì che la fama del compositore sia rimasta offuscata per molti anni e ancora oggi il suo repertorio sia poco praticato dai giovani pianisti.³³³

Kabalevskij voleva infatti offrire all'Unione Sovietica un metodo universale di insegnamento della musica, proponendo un sistema educativo efficace che prima non esisteva, con programmi dettagliati e approcci sistematici adatti a tutte le esigenze dei bambini. Questa prospettiva è sicuramente influenzata dall'ideologia realista in cui era immerso, donando ai giovani musicisti russi un sistema didattico funzionale che era applicato fin dalle scuole per la prima infanzia.³³⁴ Il suo legame con il regime sovietico è tuttavia

³³¹ Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., pp. 242-243.

³³² D. Forrest, *Dmitri Borisovich Kabalevsky: Honorary President of ISME 1972-1987*, Bundoora, School of education, 2004, p. 155.

³³³ C. M. Koonts, *Kabalevsky for the piano*, «American Music Teacher», vol. 20, no. 5, 1971, p. 26.

³³⁴ Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., pp. 164-165.

comprensibile, poiché apparteneva alla generazione cresciuta poco dopo la Rivoluzione, essendo nato nel 1904, e credeva in un sistema che lo aveva cresciuto, istruito e premiato per il suo lavoro in numerose occasioni.³³⁵ La musica assume un ruolo centrale nell'idea pedagogica di Kabalevskij, poiché essa ha degli «effetti sul mondo mentale e spirituale dei bambini, soprattutto sulla loro morale». L'arte infatti «modella l'uomo, il suo cuore e la sua mente, i suoi sentimenti e le sue convinzioni, l'intero suo mondo spirituale, influenzando lo sviluppo della società».³³⁶ I bambini devono riuscire ad avere una chiara comprensione della musica poiché non è solo intrattenimento ma svolge un ruolo vitale in grado di affascinare i giovani e, tramite il fascino, svolgere un importante servizio educativo e spirituale piacevole e arricchente.³³⁷

Quello di Kabalevskij è un vero e proprio talento per soddisfare i bisogni dei bambini, poiché la sua produzione didattica riesce a rispondere a tutti i livelli di preparazione, partendo dalle prime note fino a brani particolarmente complessi per i ragazzi che possiedono ormai una certa esperienza musicale. La sua produzione, inoltre, costituisce un'ottima introduzione alla musica contemporanea, poiché possiede dissonanze e armonie innovative, ma le stempera in modo da risultare comprensibile e accattivante anche per i bimbi più piccoli che preferiscono accordi semplici e consonanti.³³⁸ Come lo stesso compositore afferma più volte, prima della pubblicazione di una raccolta, faceva provare i pezzi ai suoi allievi o, collaborando con altri insegnanti, a bambini di diverse età in modo da avere la certezza che fossero adatti agli studenti; nel caso in cui fossero state riscontrate problematiche o difficoltà, avrebbe modificato la struttura o il passaggio in modo da rendere il pezzo fruibile per tutti ed eseguibile per i giovani pianisti.³³⁹

³³⁵ Forrest, *Dmitri Borisovich Kabalevsky* cit., p. 154.

³³⁶ Ivi, p. 155.

³³⁷ Forrest, *Music's three basic elements* cit., p. 43.

³³⁸ Koonts, *Kabalevsky for the piano* cit., p. 26.

³³⁹ Y. Novik, *Dimitri Kabalevsky: Just Promoted to Teacher of Second-Year Music*, «American Music Teacher», vol. 25, no. 6, 1976, p. 19.

È fondamentale, nella prospettiva di Kabalevskij, il concetto delle “tre balene”, utile a semplificare la musica e le sue caratteristiche per i più piccoli: per destinare la musica ai bambini, infatti, bisogna comprendere e conoscerne la psicologia utilizzando un equilibrio semplice basato sul canto, la danza e la marcia, ossia le “tre balene”. Questi elementi comprendono le caratteristiche fondamentali della musica e dell’educazione, poiché sono facilmente accessibili in modo da diventare dei “ponti” per spiegare i concetti più complessi attraverso l’ascolto, l’esecuzione e la composizione. La musica, così semplificata, potrebbe diventare una materia scolastica che si mette in relazione con la vita reale. Se la canzone è melodica e legata ai temi popolari, la danza ha un carattere brillante e movimentato, mentre infine la marcia ha un tono distinto, regolare, accentato e tipicamente sovietico.³⁴⁰ Con questo sistema semplificato, è possibile incoraggiare e supportare l’apprendimento, come si vede dal fatto che buona parte della produzione per l’infanzia di Kabalevskij è classificabile in questi tre generi, attraverso i quali i bambini scoprono la musica nella sua interezza e varietà utilizzando le “tre balene” come un punto di partenza.³⁴¹

Anche se si tratta di una semplificazione che era già stata usata da numerosi maestri, la teoria di Kabalevskij risulta innovativa perché per la prima volta è stata organizzata in modo sistematico nel volume *Storia delle tre balene* (1970), sostenendo in un’intervista che la musica così spiegata ai bambini mette in relazione le lezioni scolastiche con la vita reale. Il suo scopo è, quindi, avvicinare i bambini all’arte e alla musica in modo da interessarli in modo genuino e sviluppare in loro una passione che può perdurare anche durante l’età adulta.³⁴² Nel volume dedicato al concetto delle tre balene, le spiegazioni sono semplici e il linguaggio è elementare, rendendolo un libro che anche un bambino, mentre il maestro lo legge in classe, può comprendere. Si tratta infatti di una fusione sistemati-

³⁴⁰ Forrest, *Music’s three basic elements* cit., p. 42.

³⁴¹ Forrest, *Dmitri Borisovich Kabalevsky* cit., p. 154.

³⁴² Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., pp. 138-141.

ca della filosofia educativa di Kabalevskij e, di conseguenza, di coloro che ne sono stati influenzati. Attraverso i diversi esempi, l'autore cita musiche di grandi maestri come Schubert, Chopin, Skrjabin e Johann Strauss, affacciando i giovani anche al mondo della storia della musica. *Storia delle tre balene*, dedicato ai figli e nipoti del compositore, è quindi una sorta di viaggio attraverso le opere del passato e del presente, collegando i vari capitoli come se si trattasse di un percorso guidato con entusiasmo dall'autore che propone spesso di ascoltare la musica in modo da connettere il compositore, l'esecutore e il pubblico.³⁴³

Al centro della filosofia di Kabalevskij vi è la convinzione che la musica e l'arte debbano essere rese fruibili per tutti i bambini e tutte le persone che ne siano interessate, proponendo un'ideale di equità e sperimentazione nel modo più completo possibile. La musica deve quindi essere comprensibile a tutti ed essere interpretata facilmente anche da bambini piccoli alle prime armi, che possono così accedere senza difficoltà al grande repertorio classico dei maestri.³⁴⁴ Nelle interviste, infatti, Kabalevskij non ama definirsi solo un compositore o un insegnante, ma un uomo che cerca di comunicare ad un grande numero di persone in modo da creare «un'educazione musicale di massa». Per farlo, serve un sistema scolastico che renda fruibile la musica in primis ai maestri così da poterla poi trasmettere ai bambini.³⁴⁵ La scuola infatti deve insegnare che la musica è un aspetto fondamentale della vita in quanto l'arte è viva e un'educazione estetica può garantire alla società di prosperare. È per questo che nei primi anni Settanta Kabalevskij redige un testo in cui propone le linee guida delle lezioni di musica nelle scuole, sottolineando come essa debba essere «forte, edificante e influenzare la crescita del bambino»; la musica infatti non deve essere limitata alle sole caratteristiche estetiche, ma deve coinvolgere tutte le sfere educative in quanto può creare un'inedita forma spi-

³⁴³ Ivi, pp. 181-187.

³⁴⁴ Forrest, *Dmitri Borisovich Kabalevsky* cit., p. 154.

³⁴⁵ Novik, *Dimitri Kabalevsky* cit., p. 18.

rituale per le nuove generazioni. Anche Čajkovskij aveva sottolineato la lacuna dell'educazione russa in ambito musicale e, secondo Kabalevskij, solo con la Rivoluzione del 1917 la perfetta realizzazione di una formazione artistica era stata raggiunta.³⁴⁶

La produzione di Kabalevskij è estremamente vasta e conta un *corpus* di 253 opere che comprendono lavori di grande portata come cantate, sinfonie e concerti, ma soprattutto raccolte di brani per pianoforte di cui più di metà sono finalizzate all'apprendimento dei bambini.³⁴⁷ Tali suite didattiche sono poi state riunite in dodici volumi al titolo *Musica pianistica per bambini* pubblicati a Mosca da Sovetsky Kompozitor fra il 1971 e il 1987 con la supervisione del compositore stesso; questa vastissima raccolta copre un periodo di lavoro che va dal 1917 al 1972 e comprende al suo interno molti brani che ancora oggi sono eseguiti dai bambini che si avvicinano allo studio del pianoforte proprio per via del carattere giocoso e accattivante e delle prerogative tecniche che l'allievo deve sviluppare studiandoli.³⁴⁸ L'op. 27, risalente al 1937, è una delle più famose raccolte di Kabalevskij ed è composta da quindici pezzi dedicati a bambini con già almeno un anno di esperienza, come dimostrano le prescrizioni tecniche più articolate, l'uso di alcune rudimentali polifonie e le armonie ricche di colori contemporanei.³⁴⁹ L'op. 27, inoltre, comprende diversi generi al suo interno, esplicitati da titoli evocativi ma i cui ritmi e caratteri rimangono ascrivibili alle "tre balene" così da mantenere una certa categorizzazione comprensibile anche ai più piccoli. Il fraseggio e le prescrizioni dinamiche sono particolarmente dettagliati e richiedono una specifica attenzione da parte dell'esecutore in modo da descrivere chiaramente la suddivisione in generi voluta dal compositore. Gli ultimi pezzi sono infatti di difficoltà notevole, soprattutto dal punto di vista ritmico e tecnico, poiché vi sono doppi punti, salti molto ampi, accordi pieni e dis-

³⁴⁶ Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., pp. 142-144.

³⁴⁷ Forrest, *Dmitri Borisovich Kabalevsky* cit., p. 156.

³⁴⁸ Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., 227-230.

³⁴⁹ Koonts, *Kabalevsky for the piano* cit., p. 26.

sonanti, il contrappunto a quattro parti e una complessa suddivisione della melodia fra le mani, oltre a ribattuti e passaggi ricchi di tensione che richiedono un'ottima articolazione delle dita.³⁵⁰

La raccolta più semplice e adatta ai più piccoli è l'op. 39 del 1943, composta da ventiquattro pezzi in cui compaiono fraseggi facilitati e una discreta varietà di tocco del tasto, insegnando così già dalle prime note l'indipendenza delle mani e lo staccato, in modo da sviluppare la consapevolezza e la coordinazione fra le due mani senza rimanere troppo ancorati al moto parallelo. Al contempo, all'interno dell'op. 39 vengono inserite scelte armoniche e stilistiche avanzate con accordi non risolti e risonanze dal sapore contemporaneo.³⁵¹ Nonostante la semplicità apparente, i generi affrontati dai ventiquattro pezzi sono estremamente vari, ma tutti sono inscrivibili nella suddivisione fra canto, danza e marcia, alternando così caratteri diversi e l'uso delle due mani nella ripartizione della melodia, che, soprattutto negli ultimi pezzi più complessi, finisce per essere divisa fra destra e sinistra senza relegare l'accompagnamento ad un ruolo secondario. Anche il ritmo è particolarmente variegato con l'uso di sincopi, ritmi puntati e legature di valore.³⁵²

Molto noti sono infine i trentacinque brani dell'op. 89, composta nel 1972: si tratta della raccolta più vasta scritta da Kabalevskij e una delle ultime che riguardano la didattica in modo diretto. Con questa raccolta più matura e consapevole, l'autore cerca di estendere definitivamente la sua filosofia educativa alla pratica musicale, cercando di offrire esperienze pianistiche il più variegata possibile con metri diversi, tonalità dal suono particolare e configurazioni ritmiche inusuali che conducono l'allievo da un semplice punto di partenza a complessi esiti inaspettati. La melodia è curata in modo particolare poiché, in ogni sua configurazione, deve essere continua ed espressa con rigore sull'accompagnamento spesso basato su un'unica figurazione ritmica che si ripete per tutto il brano così da

³⁵⁰ Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., pp. 361-362.

³⁵¹ Koonts, *Kabalevsky for the piano* cit., p. 26.

³⁵² Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky* cit., pp. 341-342.

verificarne l'apprendimento da parte dello studente ma variandone la diteggiatura fino a complicarla significativamente.³⁵³ Nonostante l'esigua fama che Kabalevskij ha raggiunto in Occidente, le sue raccolte si dimostrano estremamente utili all'interno di un programma didattico che può contenere anche l'op. 14, l'op. 51 e l'op. 60. È proprio grazie all'approccio sistematico, lo stesso che ha guidato Bartók nella redazione del *Mikrokosmos*, che Kabalevskij ha potuto sviluppare un metodo efficace che, nonostante i grandi cambiamenti didattici e storici, può essere utilizzato ancora oggi per appassionare i bambini allo studio del pianoforte fino a raggiungere con ogni allievo una discreta preparazione tecnica, estetica e musicale.

³⁵³ Ivi, pp. 325-327.

PARTE QUARTA

Anche l'Ungheria, fra Ottocento e Novecento, si trova ad essere un Paese marginale nel contesto europeo, ridotta, insieme alla Spagna, alla Scandinavia, alla Russia e alla Boemia, come un luogo così periferico da sembrare quasi esotico e che quindi deve essere caratterizzato da un proprio stile nazionale riconoscibile e, spesso, associato alla musica gitana e *hongrois*.³⁵⁴ La cultura europea del *fin de siècle*, infatti, ama l'esotico e le stranezze, conosciuti attraverso i viaggi sempre più veloci e a lunga distanza e grazie alle Esposizioni internazionali dove ogni Paese fa conoscere al mondo le proprie peculiarità. È in questo contesto che si apre un dibattito incentrato sul nazionalismo (soprattutto in quei paesi ancora soggiogati al controllo di potenze straniere, proprio come l'Ungheria sottomessa all'Impero asburgico), in linea con la tendenza che oscilla fra l'uropeismo cosmopolita e l'affermazione di valori quali l'autodeterminazione e l'indipendenza, oltre al recupero del patrimonio popolare, come dimostrato dall'impegno delle Scuole Nazionali e dal lavoro di alcuni compositori attenti al proprio sostrato culturale come il norvegese Grieg.

È in questo contesto che Bartók muove i primi passi, inizialmente associandosi alla poetica di Liszt che riprendeva con una libera interpretazione le musiche zigane dei café viennesi; in Europa, infatti, nasce la concezione che le opere basate sul folklore proponano qualcosa di autentico nonostante si tratti di rielaborazioni fantasiose che poco hanno a che fare con la vera musica popolare della Boemia, Moravia e Ungheria, mentre le danze tradizionali come la polka sono in realtà ballate in tutta Europa, nonostante l'apparente tono popolaresco attribuito da alcuni autori come Smetana. Allo stesso modo si configurano le *Rapsodie* di Liszt e le *Danze ungheresi* di Brahms, i cui autori sono convinti che la scala zigana, carat-

³⁵⁴ Figes, *Gli Europei* cit., p. 461.

terizzata dalle seconde aumentate, sia sinonimo di autenticità, contribuendo alla diffusione dello stile *hongrois* proposto da altri compositori e didatti ungheresi come Mosonyi e Bartalus. Di questa tematica si nutrono i nazionalisti ungheresi impegnati nella lotta di liberazione dal dominio imperiale.³⁵⁵

Dopo la fase giovanile di stampo lisztiano, la poetica di Bartók del primo Novecento inizia ad evolversi e a proporre un nuovo modo di concepire la musica popolare attraverso canali più autentici e ricerche dirette sul campo, contribuendo allo sviluppo della moderna etnologia e etnomusicologia. Insieme a Kodály, Bartók incentra la sua attività compositiva sulla ricerca accademica, rendendo i suoi lavori estremamente accurati nella rielaborazione di melodie popolari, che vengono così presentate all'Europa in modo più genuino di come avevano fatto i suoi predecessori. Attraverso l'ascolto, la trascrizione e la registrazione (resa possibile dalle nuove invenzioni tecnologiche), Bartók rivoluziona il suo stile compositivo portando a nuove ed inedite sperimentazioni armoniche e melodiche.

Nel caso della musica didattica ed educativa, cui si è dedicato per tutta la durata della sua vita, la musica popolare viene intesa non solo come un'ottima "palestra di allenamento" per imparare le basi del pianoforte, ma soprattutto come un mezzo per educare le nuove generazioni ad armonie diverse dal sistema tonale ormai superato, al gusto per la semplicità e all'apprezzamento di ciò che è diverso. La musica diventa per Bartók un mezzo per insegnare ai giovani ad avere la mente aperta, a cercare il multiculturalismo e a tornare alla natura, schierandosi contro l'urbanizzazione dirompente del primo Novecento (come dimostrano le tematiche affrontate ne *Il Mandarino meraviglioso*). I *Dieci pezzi facili* si rivelano così un gioiello sia dal punto di vista compositivo (poiché vi vengono inseriti elementi tonali, atonali e modali) sia dal punto di vista estetico, senza tralasciare la valenza didattica che li caratterizza. Molto più estesa è la raccolta *Gyermeknek*, che tratta i temi popolari in mo-

³⁵⁵ Ivi, pp. 385-386.

do più organico dividendoli in sezioni in base alla provenienza geografica della musica e ordinando i brani per difficoltà progressiva. La tecnica compositiva e pedagogica di Bartók si affina sempre di più in modo da non intaccare l'autentico tema di base e armonizzarlo in modo consono al tipo di canzone popolare originale, lasciando che sia l'accompagnamento a diventare il vero elemento di difficoltà all'interno del brano, complicato ulteriormente dal fatto che ad emergere deve essere sempre la melodia. L'autenticità diventa un fattore determinante non solo nel *Gyermekneknek*, ma anche nel *Mikrokosmos* e nelle altre raccolte dedicate all'infanzia come i *Nove piccoli pezzi*, nelle cui edizioni originali Bartók vuole a tutti i costi inserire anche i testi in ungherese delle canzoni trascritte.

L'educazione diventa per il compositore un elemento determinante del suo *corpus*, migliorandone la redazione fino ad arrivare la capolavoro quale è il *Mikrokosmos*, un metodo valente adatto ancora oggi ad approcciarsi allo strumento e allo stile compositivo tanto popolare quanto contemporaneo. Lo scopo dell'autore è quindi contribuire alla formazione delle nuove generazioni più aperte e consapevoli, in particolare dopo l'instabilità politica che Bartók stesso ha vissuto nella sua Ungheria, prima sottomessa dall'Impero e poi da un governo autoritario: nel periodo di transizione fra tali momenti drammatici, nel primo dopoguerra, Bartók e i suoi colleghi artisti, letterati, cineasti e filosofi hanno potuto sperimentare una breve parentesi democratica all'insegna del buon governo. Con un'ottica che risulterebbe attuale anche ai giorni nostri, Bartók vuole dare con le sue opere un contributo alla formazione di cittadini attenti ai bisogni del prossimo e aperti alla diversità, utilizzando la musica popolare e l'insegnamento del pianoforte come un pretesto per fornire alle nuove generazioni una consapevolezza moderna che gli permetta di muoversi agevolmente in un mondo multiculturale e cosmopolita.

L'eredità bartokiana è stata colta da numerosi autori a lui contemporanei e successivi, che ne hanno compreso le valenze compo-

sitive e pedagogiche, imitandone lo stile e le intenzioni. Non si tratta solo di imparare a suonare uno strumento, ma cogliere le più sottili sfumature dell'arte e della convivenza culturale. Un esempio è l'album *Játékok* di Kurtág, il cui titolo ungherese significa letteralmente *Giochi*. Le intenzioni dell'autore per la sua opera di vastissime dimensioni (si tratta infatti di numerosi volumi mai conclusi e rielaborati nel corso di tre decenni) sono esplicate nella *Prefazione* del primo libro:

Lo stimolo per la composizione dei *Játékok* è stato suggerito proprio dal bambino che mentre suona è dimentico di se stesso; il bambino per il quale lo strumento è ancora un giocattolo. Egli compie ogni specie di ricerca con esso, lo accarezza, lo assale. Accumula suoni apparentemente incoerenti, e se ciò desta il suo istinto musicale, egli proverà poi intenzionalmente a cercare e a ripetere armonie "coscienti" prima scaturite casualmente.

Per questi motivi questa serie non è assolutamente un metodo pianistico, e nemmeno una raccolta di pezzi alla rinfusa. È una possibilità di sperimentazione e non un "ammaestramento nel suonare il pianoforte".

Gioia nel suonare, nel gesto -coraggioso, rapido attraversamento dell'intera tastiera subito all'inizio dello studio pianistico, senza complicate ricerche intorno ai suoni, senza calcolo dei ritmi- in tal modo un'idea inizialmente ancora indefinita portò alla realizzazione di questa raccolta.

Suonare è giocare. Richiede all'esecutore molta libertà e iniziativa. Quel che è scritto non si deve prendere seriamente, ma seriamente va preso per quanto riguarda lo svolgimento musicale, la qualità del suono e del silenzio.

Si deve credere alla notazione e lasciare che essa agisca su di noi. L'immagine grafica rende chiara la disposizione temporale anche dei brani più liberi. Usiamo tutte le nostre conoscenze e vive memorie riguardo la libera declamazione, il "rubato", il "parlando" della musica popolare, la musica gregoriana e tutto ciò che la prassi musicale dell'improvvisazione abbia mai prodotto.

E tuffiamoci con coraggio -senza temere errori- in mezzo al più difficile: con valori lunghi e corti creiamo proporzioni valide, una unità, un decorso - anche per nostra propria gioia.³⁵⁶

Játékok unisce modi di suonare più o meno spontanei, invitando i bambini a sperimentare direttamente sullo strumento in modo giocoso, ad esempio suonando un cluster con il palmo della mano o eseguendo dei gruppi di note con le dita perfettamente dritte. La genesi della raccolta risale al 1973, dopo un lungo periodo di blocco creativo da parte dell'autore; la prima edizione risale al 1979, ma negli anni successivi verranno aggiunti numerosi volumi. Il suo intento diventa quindi quello di coinvolgere le persone che si avvicinano alla musica con la gioia del gioco e del divertimento, approfondendo tematiche quali l'uso della notazione e la relazione che intercorre fra il segno sulla carta e il gesto da cui scaturisce il suono, legandosi ulteriormente alla sua passione per la psicanalisi. Le indicazioni dell'autore, proprio come quelle di Bartók nel suo *Mikrokosmos*, sono molto specifiche e cercano di fornire prescrizioni dettagliate su come eseguire le note, la loro durata e la loro intensità.³⁵⁷ È con questi presupposti, quindi, che la musica pedagogica concepita a partire dall'Ottocento in poi tende a sviluppare sempre nuove idee e nuovi approcci, cercando di risolvere problematiche esecutive, estetiche e compositive, fino ad arrivare ad esprimere presupposti sociali e intenti inediti che assimilano la musica al gioco, così da appassionare i bambini e, forse, fornire loro gli strumenti per una vita adulta migliore e più consapevole.

³⁵⁶ G. Kurtág, *Giochi* vol. I, Milano, Ricordi, 1991, p.1.

³⁵⁷ P. Terrien, E. Huart, *György Kurtág's Játékok: a tool to learn the piano. Music for and by children*, «Online journal for artistic research in music», vol. 2, no. 1, 2018, pp. 35-41.

CAPITOLO UNDICESIMO

11. Una nuova pedagogia: Bartók e l'educazione a tutto tondo

11.1 L'evoluzione della didattica di Bartók

Attraverso l'educazione e la formazione del carattere del bambino, Bartók sperimenta in modo nuovo la pedagogia musicale, così da abituare il giovane pianista ad una visione più pura della società e della collettività, anche grazie alle composizioni per ragazzi con cui l'autore vuole creare un piccolo universo a misura di bambino. L'interesse per la musica bachiana si rispecchia in alcune composizioni quali il *Concerto per pianoforte e orchestra*, dedicato ad un esecutore adulto e molto esperto, ma anche nei *Nove piccoli pezzi*.³⁵⁸ Nel 1908 l'editore Rozsnyai incarica Bartók di curare le revisioni di opere di autori quali Bach, Couperin, Scarlatti, Frescobaldi, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann e Mendelssohn; questo lavoro sarà infatti la base per lo stile della notazione di Bartók, la cui evoluzione è ben visibile a partire dai giovanili *Dieci pezzi facili* fino all'imponente raccolta del *Mikrokosmos*, nei quali attinge a piene mani dal *Quaderno per Anna Magdalena* attribuito a Bach; altrettanto importante è il *Metodo per pianoforte* redatto da Bartók con l'amico editore Reschofsky nel corso del 1913. Allo stesso tempo anche Debussy esercita un certo fascino per via dell'esplorazione di nuovi linguaggi e possibilità.³⁵⁹

Già a partire dalla sua revisione degli autori classici, a Bartók appare chiaro che la composizione di brani didattici è ben più complessa di un semplice lavoro di trascrizione delle melodie popolari cui farà riferimento in buona parte delle sue opere. I pezzi pedago-

³⁵⁸ M. Mila, *L'arte di Bela Bartók*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1996, pp. 41, 57.

³⁵⁹ V. Fischer, *Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», t. 36, fasc. 3/4, 1995, pp. 287-289.

gici, infatti, devono superare il vincolo dei semplici mezzi espressivi pur dimostrando una padronanza della tecnica esecutiva e compositiva. Tuttavia Bartók ha dimostrato un'eccezionale conoscenza della pedagogia musicale non solo nelle numerose raccolte dedicate a questa tematica, ma soprattutto con i suoi anni di esperienza come professore all'Accademia di Budapest e come insegnante di pianoforte, riuscendo a formare molti giovani musicisti fra cui il figlio Peter.³⁶⁰

La scelta di attingere al repertorio folklorico per redigere le sue opere pedagogiche è riconducibile sia al valore tematico sia ad un intento nazionalistico: tutta l'Europa stava vivendo un periodo ricco di fermenti politici legati all'autodeterminazione identitaria di un popolo, proprio come era accaduto ai tempi di Schumann e della sua op. 68. Ciononostante, Schumann aveva creato un *Album* in grado di essere apprezzato a livello internazionale, come dimostra la sua diffusione anche in Ungheria. La soluzione di Bartók per risolvere sia il problema pedagogico sia quello nazionalistico è il rimando al repertorio popolare ungherese, richiamando Schumann nello stile compositivo che non ricerca il virtuosismo, ma anzi insegna ai giovani musicisti un nuovo linguaggio e una nuova etica. Le idee di Schumann vengono imitate da altri compositori prima di Bartók, quali Mosonyi con il suo album *Magyar gyermekvild* (ossia *Mondo dei bambini ungheresi*) del 1859, il cui scopo era evocare le atmosfere magiche e nostalgiche dell'op. 15, *Kinderszenen*, caratterizzandole con melodie zigane o con lo stile *hongrois* tipicamente ungheresi, così da insegnare ai giovani pianisti la musica nazionale del loro Paese. Rimane tuttavia la problematica legata alla musica magiara, estremamente virtuosistica e non adatta alle atmosfere semplici come giochi o balli cui si era ispirato Schumann. Mosonyi è quindi costretto a semplificare sensibilmente la struttura ritmica e melodica della musica zigana e *hongrois*, inserendo melodie tipi-

³⁶⁰ B. Suchoff, *Béla Bartók's Contributions to Music Education*, «Tempo», no. 60, 1961-1962, pp. 39-40.

camente infantili e sonorità più soffuse. Altri compositori, oltre a Mosonyi, hanno seguito tale tendenza a proporre uno stile nazionale anche per giovani musicisti in modo da educarli alla conoscenza del repertorio del proprio Paese, come hanno fatto Abranyi, Székely e soprattutto Bartalus con la sua *Gyermek lant*, ossia *Lira dei bambini*, del 1860, in cui gli arrangiamenti sono semplificati ma riflettono efficacemente l'atmosfera ungherese, come farà Bartók nel *Gyermekneknek* (traducibile in italiano con *Per bambini*).³⁶¹

Non può essere inoltre ignorato il legame fra Bartók e Janáček, compositore moravo, accomunato al collega ungherese dall'interesse e lo studio della musica popolare: entrambi, però, non possono essere definiti nazionalisti e folklorici in senso stretto. All'inizio della loro carriera i due sono stati mossi da sentimenti patriottici, in particolare Janáček, avverso contro il governo asburgico e entusiasta dell'indipendenza cecoslovacca. I rapporti fra i due compositori (che, per quanto contemporanei, sono separati da circa una generazione) sono iniziati a livello personale forse nel 1924 grazie all'intercessione del critico Lowenbach a Praga, ma negli anni successivi sono certamente seguiti altri incontri come quello del 1925 a Praga e Brno, dove Bartók aveva tenuto due concerti con musiche pianistiche proprie e di Kodály. È indubbio anche che i due si siano scambiati materiali, libri e partiture spesso legate alla tematica della musica popolare, cui entrambi erano interessati. È invece dubbio quanto essi si siano influenzati: ad esempio, non sappiamo se Bartók abbia assistito ad una rappresentazione di *Jenufa* di Janáček, ma è tuttavia possibile, come sostiene Serge Moreux, che il *Castello del duca Barbablù* sia stato da esso influenzato, anche se il vero successo dell'opera di Janáček avvenne proprio nel 1918, anno della prima del lavoro bartokiano. Se Bartók ha fortemente risentito della spinta espressionistica proveniente dalla Germania, come dimostrato non solo da il *Castello del duca Barbalù*, ma anche dal

³⁶¹ J. Parakilas, *Folk Song as Musical Wet Nurse: The Prehistory of Bartók's "For Children"*, «The Musical Quarterly», 1995, vol. 79, no. 3, pp. 477-485.

Mandarino meraviglioso, Janáček ha subito maggiormente il fascino della musica dell'Europa orientale, in particolare quella russa; entrambi, però, hanno ricevuto una forte spinta creativa dalla cultura popolare dell'Europa centrale fra Slovacchia, Boemia e Moravia, rendendo tale campo un importante punto di intersezione lontano però dai moti nazionalistici che animavano l'Europa fin dall'Ottocento. Entrambi i compositori, infatti, vivono lo studio della musica popolare non tanto come una presa di posizione patriottica, ma come una nuova e personale elaborazione dello stile musicale in contrasto con la tradizione tonale europea e favorita dalle rispettive situazioni politiche nazionali: se Janáček ha potuto godere di fama internazionale dopo l'indipendenza dall'impero asburgico, Bartók è riuscito a proporre opere dal sapore forte e con sperimentazioni stilistiche all'avanguardia nel breve governo democratico nell'Ungheria del 1919. La musica popolare e folklorica è quindi per Bartók e Janáček una ricerca estetica e un ritorno ad una produzione genuina e vicina alla natura.³⁶² Perfino Adorno, secondo cui la non accettazione del rinnovamento dodecafonico equivale ad un grave disonore, considera lo stile di Bartók e Janáček un importante progresso degno di nota, apprezzandone l'apporto innovativo nell'ambito della musica europea.³⁶³

Già Schumann nel 1850, in *Haus-und Lebens-regeln*, scriveva quanto fosse importante educare i giovani all'ascolto della musica popolare non solo in quanto fonte di meravigliose melodie di grande valore, ma in quanto un ottimo mezzo per conoscere le diverse culture europee. Dopo Schumann e la sua op. 68, infatti, in tutta Europa proliferano orchestrazioni e arrangiamenti di musiche popolari, come dimostra buona parte del *corpus* di Köhler. Mezzo secolo dopo, Bartók ripropone le melodie popolari con un'ottica diversa da quella dei suoi predecessori, convinti invece che lo stile nazionale potesse essere ben eseguito solo da musicisti nativi, dato che agli

³⁶² J. Porter, *Bartók and Janáček: Ideological Convergence and Critical Value*, «The Musical Quarterly», Autumn, 2000, vol. 84, no.3, pp. 426-451.

³⁶³ R. Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia*, Milano, Ricordi, p. 292.

stranieri rimane una sorta di “accento” che non permette di esprimere al meglio le sfumature culturali. Bartók, infatti, presenta caratteristiche più internazionali e prettamente educative, adattando la musica popolare non tanto ad un pubblico culturalmente differenziato, ma soprattutto alle capacità di un giovane esecutore alle prime armi, come dimostrano le sue stesse parole:

All’inizio della mia carriera di compositore avevo pensato a delle raccolte didattiche per studenti di pianoforte, ispirato dalla mia attività di insegnante. Ho sempre avuto la sensazione che il materiale a disposizione dei principianti non abbia un vero valore musicale, ad eccezione di alcune raccolte di Bach e Schumann. Ciononostante quelle opere erano insufficienti, così ho provato a scrivere dei brani facili per pianoforte. All’epoca la cosa migliore da fare era usare le melodie popolari, che possiedono un grande valore musicale, così da assicurare almeno la resa tematica facendo conoscere ai bambini la semplicità e la bellezza non romantica della musica popolare.³⁶⁴

Il legame fra Bartók e Schumann è esemplificato dalla *Danza dell’orso*, brano n. 10 dai *Dieci pezzi facili*: vi sono infatti degli evidenti richiami all’omonimo pezzo per pianoforte a quattro mani di Schumann tratto dall’op. 85, considerato il seguito dell’op. 68. Nonostante il brano di Bartók risulti percussivo e dirompente, anche Schumann usa l’ostinato e un’atmosfera esotica, prediligendo però una sonorità più soffusa e sfumata; mentre il Secondo, che doveva essere eseguito da un interprete adulto, si sviluppa in la minore e presenta una serie di appoggiature raddoppiate, il Primo esegue una melodia serpeggiante che incarna il padrone dell’orso che suona il flauto per calmare l’animale. Nella notazione la dinamica è indicata fin nei minimi particolari da parte dell’autore, che però non sente il bisogno di specificare l’agógica, poiché la danza dell’orso era un cliché tipico della musica occidentale dell’epoca. Un’altra variante è un esperimento abbozzato per pianoforte solista che doveva essere

³⁶⁴ Parakilas, *Folk Song as Musical Wet Nurse* cit., pp. 477-485.

incluso nell'op. 68 ma che poi venne eliminato dalla raccolta: la mano sinistra esegue delle appoggiature dal carattere esotico e lontano, mentre la destra ripropone sul registro acuto la versione della melodia simile ad un flauto. Il brano omonimo di Mendelssohn del 1842 (*Bärrentanz*) è un semplice foglio d'album dal carattere dirompente ed è accomunato alla successiva composizione di Bartók dalla dinamica appoggiata e ostinata e dall'accompagnamento di crome ribattute. Tali reminescenze della *Danza dell'orso* ottocentesca chiariscono quali fossero le caratteristiche principali di un brano popolareggiante che propone l'immagine di una festa o di un mercato, tanto familiare al pubblico che l'autore non aveva bisogno di inserire indicazioni. Proprio per questo Bartók imiterà i due maestri romantici sia con la già citata *Danza dell'orso* dai *Dieci pezzi facili*, ma anche con il secondo tempo della *Sonatina* del 1915. Secondo l'indicazione di Bartók stesso, la sua *Danza dell'orso* voleva descrivere l'immagine di un enorme orso che balla mentre il suo padrone canta accompagnato da un tamburo. Il titolo è quindi legato non tanto alle reminescenze popolari balcaniche, ma all'immagine di un mercato dove un grosso animale attira l'attenzione dei clienti, dimostrando così la reale discendenza dai predecessori Schumann e Mendelssohn.³⁶⁵

L'opinione pubblica ungherese chiede un mezzo di espressione culturale, in particolare musicale, per la propria identità nazionale ormai lontana dalle *Rapsodie* di Liszt, le quali invece rispecchiavano l'idea di musica popolare dei circoli colti. Anche Bartók non apprezza questa tipologia di appropriazione musicale da parte della musica d'arte occidentale, rivolgendosi, a partire dal 1904, grazie alla spinta di Kodály, verso la musica popolare fino ad allontanarsi sempre di più dalla tonalità. Il suo legame con la musica popolare, inoltre, non si limita alla sola composizione, ma anche alla registrazione, trascrizione, studio e redazione di libri e articoli accademici.

³⁶⁵ L. Vikárius, *Bartók: "Bear Dance"*, «Studia Musicologica», 2008, vol. 49, no. 3/4, pp. 342-346, 355.

La musica folklorica viene poi inglobata nel *corpus* compositivo di Bartók tramite la semplice trascrizione, con l'imitazione o richiamandone lo stile in lavori originali, aspetti che accadono non solo nel *Gyermekeknek* e nei *Dieci pezzi facili*, ma anche nel successivo e più maturo *Mikrokosmos*. Il trattamento tematico, che utilizza la melodia popolare integrale, richiede inoltre un accompagnamento e un'armonizzazione estremamente complessi per il compositore, che riesce così a far entrare il repertorio popolare nella musica d'arte.³⁶⁶

È infatti attraverso l'ascolto e lo studio della musica popolare del Paese di nascita che i bambini possono conoscere il sottofondo culturale da cui provengono: tale idea non è condivisa solo da Bartók, ma rientra in un dibattito di livello europeo che coinvolge anche l'Ungheria. La pedagogia diventa un tema centrale che si mescola con il nazionalismo e la nascita dell'etnomusicologia, lasciando molto spazio al sostrato ideologico dell'epoca.³⁶⁷ La comprensione di Bartók dipende infatti dal suo contesto stilistico poiché l'esecutore, anche se giovane, deve comprendere le intenzioni del compositore, espresse attraverso la notazione, la quale però, secondo Bartók, rimane spesso un linguaggio incompleto. La musica popolare possiede infatti troppe sfumature che la notazione non riesce ad afferrare, risolvendo il problema solo suonando il pianoforte in modo percussivo poiché si tratta di uno strumento universale. L'intento di Bartók è quello di restituire le differenze ritmiche e dinamiche che caratterizzano la musica popolare, anche se le sue opere, comprese quelle dedicate all'infanzia, possiedono in numerosi casi un tocco espressivo, rendendolo un compositore adatto alla pedagogia pianistica per educare i giovani ad esplorare tutte le possibilità offerte dallo strumento.³⁶⁸

³⁶⁶ Suchoff, *Béla Bartók* cit., pp. 37, 40.

³⁶⁷ Parakilas, *Folk Song as Musical Wet Nurse* cit., p 476.

³⁶⁸ Fischer, *Articulation Notation* cit., pp. 285, 292, 298.

11.2 La genesi dei *Dieci pezzi facili*

La raccolta dei *Dieci pezzi facili* è stata composta fra marzo e luglio del 1908, periodo cui appartengono le *Elegie* e le *Bagatelle* op. 6. Sul manoscritto della *Dedica* iniziale si trova l'indicazione «Vitznau, 13 luglio 1908», poiché all'epoca l'autore si trovava in Svizzera in visita all'amica e pianista Etelka Freund, mentre quello della *Danza dell'orso*, brano conclusivo della suite, si colloca a «Budapest, giugno 1908». È quindi probabile che Bartók avesse già previsto un piccolo album all'inizio dell'estate di quell'anno, completandola a luglio, periodo cui risale l'accordo con l'editore Karoly Rozsnyai per la pubblicazione, nonostante in una lettera del 17 luglio del 1908, indirizzata ad Emma Gruber, Bartók dichiarò che la serie avesse bisogno di ancora qualche ritocco; del 20 luglio è invece una lettera inviata ad Etelka Freund per chiederle consiglio sulla traduzione tedesca dei titoli in ungherese. Nella partitura pubblicata, data alle stampe nello stesso periodo degli altri brani coevi, Bartók ha aggiunto un numero considerevole di indicazioni nella notazione (quali dinamica, pedale, diteggiatura), ponendo così particolare attenzione all'aspetto pedagogico della raccolta in modo da facilitare il giovane esecutore. Anche l'idea di dotare ogni singolo brano di un titolo programmatico rientra in un'esigenza di unificazione tematica e in un intento didattico specifico per un bambino, così da stimolare il suo interesse.³⁶⁹ Nella prima edizione, infatti, vi sono numerosissime indicazioni che poi saranno epurate nella revisione condotta dall'autore stesso nel 1945, anno della sua morte: nel 1908 lo stile di notazione subisce un'evoluzione importante che lo porta ad essere più preciso e dettagliato, soprattutto per ovviare il problema della scarsità di simboli per rendere efficacemente tutte le sfumature della musica popolare.³⁷⁰ I *Dieci pezzi facili* vengono pubblicati nel 1908, poco prima delle *Bagatelle*, anch'esse stampate da Rozsnyai. Il 28 dicembre dello stesso anno il professore al con-

³⁶⁹ Vikárius, *Bartók: "Bear Dance"* cit., pp. 349-351.

³⁷⁰ Fischer, *Articulation Notation* cit., pp. 289-291.

servatorio di Zurigo, Robert Freund, fratello di Etelka, scrive una lettera di ringraziamento a Bartók dichiarando quanto la raccolta dei *Dieci pezzi facili* fosse utile, promettendo di usarla al meglio; nella stessa missiva, il professore invita Bartók ad inviare le partiture anche ad altri musicisti quali Hans Huber e Rudolf Ganz, i quali eseguono la *Sera in Transilvania* e la *Danza dell'orso* a Berlino.³⁷¹

I *Dieci pezzi facili*, come le *Bagatelle*, riuniscono al loro interno sia la semplicità della melodia popolare sia la musica d'Avanguardia, oltre ad una composizione dichiaratamente autobiografica come la *Dedica* di apertura per Stefi Geyer. Inoltre, è chiaro l'intento di Bartók di superare i costrutti armonici, melodici, ritmici e stilistici della musica tardo romantica, alternando non tanto un brano veloce e uno lento, ma melodie dal sapore ungherese e altre di provenienza slovacca nei quali vengono inseriti fugaci elementi modernisti in grado di educare l'alunno non solo al folklore ma anche alla nuova musica che si sta sviluppando in Europa. Il sapore popolareggiante di questa raccolta, tuttavia, si differenzia dal *Gyermekeknek* per il fatto che alcune melodie non sono state autenticamente registrate e trascritte da Bartók, ma anzi sono state composte dall'autore stesso imitando lo stile delle musiche popolari dell'Europa centrale, creando così un forte contrasto fra il tema folklorico non autentico di *Sera in Transilvania* e il modernismo del precedente *Sostenuto*. Anche la famosa *Danza dell'orso* presenta un carattere simile alla musica popolare, ma riunisce in sé diversi segmenti di scale per toni interi, impiegando così nuovi metodi compositivi che Bartók ha sperimentato a lungo, come dimostra l'analisi condotta alcuni anni dopo da Ligeti.³⁷²

L'intera raccolta si configura come una sorta di percorso che si apre con la *Dedica*, una leggera miniatura caratterizzata da lunghe note che risuonano in modo suggestivo, utilizzando melodie, anche nei brani successivi, che esprimono al meglio l'insolita atmosfera

³⁷¹ Vikárius, *Bartók: "Bear Dance"* cit., p. 353.

³⁷² Ivi, pp. 353-356.

popolareggiante. Il secondo brano, *Canzone di campagna*, possiede infatti un tema inquieto e tremolante, cui si aggiunge il basso caratterizzato in modo simile, dando così la sensazione di un canto monodico la cui armonia finisce per deformarsi. La stessa cosa accade nei pezzi successivi, come *Alba* o la *Danza dell'orso*, che finiscono per essere dei quadri pittoreschi: il linguaggio modale utilizzato da Bartók è molto semplice ma non è mai banale, presentando armonizzazioni sempre nuove (come è anche nel *Gyermekneknek*) che richiamano il concetto del basso continuo, il quale viene deformato grazie all'ostinato e adeguato al tema modale. La *Sera in Transilvania* e la *Danza dell'orso*, proprio per le loro caratteristiche melodiche, armoniche e ritmiche così accattivanti, finiranno per avere un notevole successo commerciale, spesso definito fastidioso dallo stesso Bartók poiché il pubblico non comprendeva appieno il significato di queste composizioni, proprio come è accaduto pochi anni dopo con le *Danze rumene*.³⁷³

11.3 I caratteri salienti dei *Dieci pezzi facili*

Per facilitare la comprensione del carattere quasi programmatico della raccolta, che mira a descrivere una sorta di paesaggio musicale, vengono di seguito elencati i titoli originali in ungherese giustapposti alla traduzione tedesca della prima edizione aggiungendo poi la versione in italiano. Si tratta infatti di una suite in chiave moderna, aperta da una *Dedica* e chiusa da un finale dirompente e di grande effetto.³⁷⁴

<i>Ajánlás</i>	<i>Widmung</i>	Dedica
1. <i>Paraszti nóta</i>	<i>Bauernlied</i>	Canzone di campagna
2. <i>Lassú vergődés</i>	<i>Qualvolles Ringen</i>	Lotta dolorosa

³⁷³ Mila, *L'arte di Bela Bartók* cit., pp. 39-40, 57.

³⁷⁴ Vikárius, *Bartók: "Bear Dance"* cit., p. 353.

3. <i>Tót legények tánca</i>	<i>Tanz der Slovaken</i>	Danza del ragazzo slovacco
4. <i>Sostenuto</i>	<i>Sostenuto</i>	Sostenuto
5. <i>Este a székelyeknél</i>	<i>Abend am Lande</i>	Sera in Transilvania
6. <i>“Gödöllei piactérre leesett a hó”</i>	<i>Magyarisches Volkslied</i>	Canzone popolare ungherese
7. <i>Hajnal</i>	<i>Aurora</i>	Alba
8. <i>“Azt mondják, nem adnak”</i>	<i>Volkslied</i>	Canzone popolare
9. <i>Ujjgyakorlat</i>	<i>Fingerübung</i>	Esercizio per le cinque dita
10. <i>Medvetánc</i>	<i>Bärentanz</i>	Danza dell'orso

La raccolta si apre con la *Dedica* in do maggiore, il cui inizio è estremamente soffuso grazie alle quattro note lunghe nella sfera del pianissimo. Nonostante in chiave non ci siano alterazioni, le prime quattro note appartengono chiaramente alla scala di re maggiore per via del fa diesis e del do diesis che rimane sospeso con il punto coronato. Dopo il respiro, appare la frase principale caratterizzata dalla semiminima puntata e dall'alternanza di fa diesis, do diesis, la diesis e mi naturale, con l'accompagnamento del bicordo formato da sol e si ribattuto sul tempo debole di ogni battuta. Si tratta del tema, ricorrente nelle opere di quel periodo, che Bartók aveva composto espressamente per Stefi Geyer (es. 105), violinista amata dal compositore senza essere corrisposta, utilizzato anche nel *Concerto per violino* e nelle *Bagatelle*.



Es. 105: *Dedica* dai *Dieci pezzi facili* di Bartók (bb. 1-8).

Dopo un'altra breve sezione formata da lunghi bicordi leggerissimi, riappare la frase principale rielaborata melodicamente ma nuovamente caratterizzata dalla semiminima puntata: il tema, più profondo, si apre con un mi diesis e si sviluppa con un'ascendente struttura in crome. Segue una sezione discendente di lunghe note di quattro quarti, ma questa volta si tratta di accordi di tre note. Avviandosi verso la conclusione, riappaiono i due elementi tematici alternati e sviluppati in modo sempre nuovo e in senso discendente fino a culminare in un acutissimo accordo di re maggiore. Da notare è l'uso del ritmo, dato che in chiave non c'è indicazione di tempo, ma invece le battute hanno durata variabile: in corrispondenza della melodia con le lunghe note di risonanza, ogni misura prevede una durata di quattro quarti, mentre, per il tema più mosso, essa dura tre quarti.

La *Canzone di campagna*, n. 1, presenta una struttura omofonica in cui le due mani suonano all'unisono alla distanza di un'ottava l'una dall'altra. Nuovamente il brano non presenta alterazioni in chiave, nonostante si apra e si chiuda con un do diesis: all'interno della raccolta, infatti, Bartók non usa la tonalità classica ma anzi sperimenta stili compositivi antichi come, in questo caso, il modo lidio. L'andamento cadenzato delle note moderate suggerisce un'atmosfera umile come quella di campagna, così come traspare dal canto lineare che si sviluppa in modo semplice, proponendo come unica variazione una sola battuta di tre mezzi nel contesto del due mezzi. È qui che riappare una sorta di ripresa non tanto dell'incipit, ma soprattutto della seconda sezione, più forte ed energica grazie all'acuto do diesis ribattuto e all'accentazione.

Il secondo brano, *Lotta dolorosa*, è più lento e meditativo, caratterizzato dal basso continuo della mano sinistra costituito da quartine di ottavi per la cui realizzazione l'allievo deve studiare a lungo per ottenere un tocco uniforme anche laddove l'anulare si colloca sul tasto nero. Il tema della destra si sviluppa in modo struggente ed espressivo: la frase iniziale può essere divisa in una

testa più lenta per via delle note lunghe, proseguendo poi con una coda discendente più rapida e ritmicamente varia grazie alle crome (es. 106).



Es. 106: *Lotta dolorosa* n. 2 dai *Dieci pezzi facili* di Bartók (bb. 3-6).

Dopo una ripetizione della frase iniziale trasposta una terza maggiore in acuto, la melodia viene variata in modo che sia ancora più struggente, per poi riprendere l'incipit, inserendo però alcune variazioni soprattutto a livello ritmico, fino a giungere alla conclusione sottovoce e in ritardando. Nonostante il brano inizi e finisca sul re, creando una sorta di tonalità di riferimento, l'armonizzazione dell'accompagnamento non risponde a nessun accordo tonale, quindi Bartók sta sperimentando la modalità e l'atonalità in modo totalmente originale.

La *Danza del ragazzo slovacco*, n. 3, è un festoso ballo caratterizzato da note staccate e ribattuti ostinati, oltre a numerose dissonanze soprattutto in corrispondenza dei bicordi ribattuti della mano sinistra a partire dalla misura n. 11, dove riappare il tema (una vera melodia popolare) presentato in precedenza e variato, come dimostrano i brevissimi inserti di note legate e tenute in aperto contrasto con l'andamento saltellante. Riappare in seguito la testa della melodia, subito trasposta e costruita prima a partire dal la bemolle e poi sul fa, avviandosi quindi verso la conclusione, nella quale viene ripresentata la testa del tema iniziale in modo ostinato con un poderoso accompagnamento del basso, nonostante il finale preveda un pianissimo sottovoce.

Segue *Sostenuto*, il quarto breve pezzo, impostato nuovamente in do maggiore per via dell'assenza di alterazioni in chiave, ma a-

perto con l'accordo di fa maggiore e concluso con un'ambigua armonia formata dal la unito al do diesis. Con questo breve pezzo Bartók utilizza una scala sperimentale per toni interi, impiegata spesso anche da Debussy, insegnando così i rudimenti della composizione contemporanea e le atmosfere della musica moderna, di solito mai particolarmente indagati dagli studenti. Nelle battute iniziali, destra e sinistra dialogano con frammenti tematici dal sapore cromatico fino all'introduzione di una polifonia a tre voci molto semplice a partire dalla quale la mano destra diventa protagonista. Oltre alla ripresa di elementi tematici già uditi e variati, il tema è caratterizzato da numerosi cromatismi e alcuni passaggi dissonanti molto complessi a livello tecnico e ritmico, come le terze legate alla misura n. 13 e l'accompagnamento sincopato alla b. 25. Le due mani, nelle misure conclusive, finiscono anche per sovrapporsi in un crescendo molto concitato caratterizzato da sincopi, dissonanze e salti di ottava per la mano destra.

Sera in Transilvania, n. 5, è un brano introspettivo che alterna il ritmo *Lento, rubato* iniziale (es. 107) a quello *Vivo, non rubato* (es. 108), in modo da creare una situazione varia nel carattere e nella struttura: alle due indicazioni agogiche corrisponde un tema che viene sviluppato ogni volta in modo diverso. L'alternanza di due velocità è un elemento tipico della musica folklorica, nonostante i temi siano stati inventati dall'autore seguendo lo stile della musica popolare grazie all'utilizzo della pentatonica.



Es. 107: *Sera in Transilvania* n. 5 dai *Dieci pezzi facili* di Bartók (bb. 1-4).

Vivo, non rubato $\text{♩}/144$

pscherzando

pp

Es. 108: *Sera in Transilvania* n. 5 dai *Dieci pezzi facili* di Bartók (bb. 10-14).

Il primo tema è meditativo e ritmicamente interessante per via della nota lunga legata alla croma ($\text{♩} \sim \text{♩}$) e degli accordi collocati sempre sul tempo debole, i quali devono essere legati con cura in modo da non perdere le risonanze, se necessario usando il pedale. La prima presentazione del tema è in quattro quarti, mentre la sua seconda riproposizione è in tre quarti, quindi la nota di apertura di ogni misura non è più una minima ma una nota da un quarto, nonostante ogni semifrase si concluda con un punto coronato che “inganna” l’ascoltatore. La terza e ultima ripetizione del tema del *Lento* alterna il quattro quarti al tre quarti, così da creare una situazione destabilizzante, grazie anche ad una singola misura in due quarti e alla polifonia a quattro voci che ha però lo scopo di raddoppiare le due linee superiori, come se si trattasse di un coro all’unisono. Il tema della sezione indicata con il *Vivo* è invece scherzoso e caratterizzato da note staccate e ribattute, oltre che un accompagnamento accordale; nella seconda riproposizione, tale tema viene sviluppato con estrema varietà ritmica grazie alle fioriture costituite da sedicesimi e rapide terzine di semicrome cui si aggiunge un accompagnamento accordale più fitto. Questo brano sarà particolarmente apprezzato dal compositore, che nel corso degli anni lo eseguì spesso nei suoi concerti e, come la *Danza dell’orso*, verrà orchestrato raggiungendo una discreta fama.

Il brano n. 6, *Canzone popolare ungherese*, è interamente basato su leggeri bicordi ribattuti presenti sia alla destra sia alla sinistra, la quale presenta poche variazioni rispetto al prevalente do-sol.

Tutto il pezzo si basa sul fugace ritmo puntato (♩♩.) con cui si “incastra” il bicordo del basso sempre collocato sul tempo debole della battuta di due quarti. Le fioriture di sedicesimi della mano destra coinvolgono per tutto il pezzo i bicordi di sesta e terza, intervalli abbastanza complessi da realizzare soprattutto ad una velocità sostenuta e con l’effetto del legato. Questo pezzo è, inoltre, uno dei pochi a seguire la tonalità prescritta in chiave, dato che l’inizio e la fine prevedono accordi di do maggiore laddove non vi sono alterazioni in chiave.

Alba, n. 7, è un breve pezzo struggente il cui tema è affidato interamente alla voce superiore delle terze della mano destra (es. 109), per cui lo studente deve realizzare un legato perfetto in modo da non spezzare la linea melodica, la quale deve essere fraseggiata e molto espressiva, soprattutto in corrispondenza dei ribattuti, i quali di nuovo costituiscono la cifra stilistica non solo del tema ma anche dell’accompagnamento; l’insieme delle due mani produce un effetto a tratti dissonante ed estremamente particolare nella costruzione armonica, come dimostra l’uso dell’enarmonia alla battuta n. 10, dove il do diesis diventa re bemolle.



Es. 109: *Alba* n. 7 dai *Dieci pezzi facili* di Bartók (bb. 1-5).

Le numerose alterazioni transitorie, infatti, creano passaggi cromatici quasi sempre in senso ascendente tranne nelle ultime battute conclusive, dove la linea melodica, seguendo una sorta di circolarità, si spinge in basso, fino a culminare nell’acutissimo e dissonante accordo conclusivo.

Segue *Canzone popolare*, n. 8, caratterizzata da un andamento più movimentato, non solo per via delle note staccate ma anche per via della melodia “frammentata”: nella prima sezione, il cui accompagnamento è una struttura accordale formata da lunghi accordi dissonanti che risuonano, il tema principale è affidato alla mano destra che, dopo aver eseguito la prima breve frase in do minore, presenta una battuta con due note legate nel registro basso. Riappare poi il tema trasposto più in alto di una terza minore, cui segue nuovamente una battuta più grave; la sezione si conclude con la riapparizione della testa del tema e la sua conclusione. Nella seconda sezione, il tema, identico a quello già udito in precedenza, è collocato alla mano sinistra, mentre la breve risposta acuta è affidata alla destra in modo da creare un interessante contrasto con ciò che si è udito in precedenza.

Il brano n. 9, *Esercizio per le cinque dita*, si configura come uno studio classico nello stile di Clementi: nella prima parte la mano destra esegue delle agili quartine di semicrome in cui si trovano spesso alcuni tasti neri da suonare con il quarto e quinto dito, rendendo questo brano tecnicamente complesso, mentre alla sinistra si trova una melodia caratterizzata dalla semiminima puntata. Questo stesso tema viene ripreso anche nella seconda parte, dove le quartine sono affidate alla mano sinistra mentre la destra espone la melodia, differente dal punto di vista armonico rispetto a quella precedente, ma configurata nuovamente con le stesse figure ritmiche. La seconda sezione, inoltre, presenta un visibile andamento discendente che conduce alla conclusione, dove la struttura iniziale delle quartine viene modificata con una nuova configurazione degli intervalli per giungere all'accordo ambiguo comprendente solo il do e il la. Questo brano è un omaggio a tutte le raccolte di studi dei grandi maestri che, in gioventù, sono stati un modello per Bartók.

A conclusione della raccolta vi è il suo brano più famoso, *Danza dell'orso*, dal carattere impetuoso ed energico. Proprio come l'orso del mercato di *Petruška* era caratterizzato dal timbro goffo e

profondo del basso tuba, Bartók propone un pianoforte percussivo evocando le movenze dell'animale con accordi paralleli e quasi pestati, imitando in modo onomatopeico l'orso con aspre dissonanze e ostinati, richiedendo allo studente di usare due dita sullo stesso tasto per avere un suono ancora più incisivo (es. 110).



Es. 110: *Danza dell'orso* n. 10 dai *Dieci pezzi facili* di Bartók (bb. 2-8).

L'inizio presenta una struttura riconducibile al re maggiore, anche se poi, come sottolinea Ligeti nella sua analisi pubblicata nel 1948, viene utilizzata una scala per toni interi. La melodia che si può individuare alla voce superiore degli accordi è una variante del tema per Stefi Geyer, reso in modo grottesco e ironico. Anche in questo brano è evidente il legame di Bartók con gli stili della musica popolare (nello specifico ricorda la danza ucraina *Kolomeïka*, legata al porcaro all'interno dei villaggi), in particolare nei modelli ritmici e nel linguaggio armonico, prediligendo le melodie sillabiche anche nel caso di composizioni strumentali.³⁷⁵ La struttura è molto semplice perché, mentre una mano esegue dei rapidissimi ribattuti, l'altra propone la melodia accordale caratterizzata dal ritmo ostinato e dalle sonorità dissonanti. Nel corso della composizione il tema diventa sempre più distorto e sfuggente: si tratta infatti di un pezzo tecnicamente complesso, non solo per via dell'accentazione poderosa, ma anche per l'elevata velocità cui deve essere eseguito, oltre all'agilità che l'allunno deve dimostrare per eseguire i ribattuti di accompagnamento. L'ultima pagina del brano presenta una scrittura armonica ancora più fitta in corrispondenza degli accordi prima della sinistra e poi della destra, la quale riprende l'incipit e si avvia verso la conclusione con un accordo di re maggiore. Nel finale Bartók utilizza un effetto particolare della risonanza simile agli armo-

³⁷⁵ Ivi, pp. 357-358.

nici, poiché l'accordo della destra, tenuto per diverse battute, si gonfia in corrispondenza delle note gravi della melodia sfumata. È chiaro come questo sia un brano ironico e irriverente, adatto a descrivere un periodo difficile per il compositore, come si nota anche nell'orchestrazione del 1931: i gemiti dell'orso sono affidati alla tuba e ai timpani, mentre i tamburi e i flauti interpretano il padrone, affidando poi ai legni la melodia principale. Viene così evocata una danza distorta e grottesca ma allo stesso tempo minacciosa, rendendo il goffo orso incatenato una metafora della condizione umana.³⁷⁶

11.4 *Gyermeknek*: l'autentica musica popolare

All'epoca in cui Bartók si avvicina alla musica pedagogica con *Gyermeknek*, fra il 1908 e il 1909, i musicisti ungheresi non erano riusciti ad integrare efficacemente la musica popolare autoctona con la musica d'arte, poiché le autentiche melodie folkloriche non assomigliavano per niente a quelle zingane che si potevano udire nei caffè viennesi. *Gyermeknek* è quindi la prima raccolta a proporre un nuovo modo di inquadrare la musica popolare ungherese, integrando al suo interno tanto la componente pedagogica quanto quella nazionalista più efficacemente di come avevano fatto Mosonyi e Bartalus. La prima metà della raccolta di Bartók è incentrata sulle melodie popolari ungheresi, mentre la seconda metà propone musiche originarie della Slovacchia: in questo modo l'autore riesce a coinvolgere ragazzi di due paesi confinanti all'interno dell'Impero austro-ungarico. Inoltre, per mantenere l'interesse dei bambini più piccoli Bartók utilizza per i primi brani della raccolta le melodie legate ai giochi infantili, alcune delle quali tratte dalla raccolta del 1891 di Aaron Kiss; la difficoltà dell'album è infatti graduale, partendo da semplicissime melodie in cui le mani si spostano appena fino ad arrivare a pezzi di complessità considerevole soprattutto ne-

³⁷⁶ Ivi, pp. 361-362.

gli arrangiamenti, proprio come ha fatto Bartalus nella sua raccolta.³⁷⁷

Nonostante abbia attinto a piene mani dal repertorio folklorico, Bartók stesso nel 1940 dichiara come alcune delle sue melodie avessero un carattere quasi internazionale, probabilmente riferendosi al legame con l'op. 68 di Schumann, cui si ispira chiaramente anche Bartalus. Un esempio è il basso albertino del primo brano di Schumann, *Melodia*, citato in molti arrangiamenti di Bartók, che però utilizza spesso ritmi vivaci e variegati come le configurazioni delle note puntate. La ricchezza ritmica e tematica del *Gyermeknek* riesce ad avvicinare i bambini ad un nuovo modo di concepire la musica che, nella sua semplicità non è mai banale e non sconfinava in quella «bellezza semplice ma non romantica» tanto odiata da Bartók, che punta quindi ad un'educazione non solo pianistica, ma soprattutto culturale per presentare ai giovani le potenzialità della musica popolare autentica e non lo stile *hongrois* proposto da Mosonyi e Bartalus che citavano i famosi gruppi gitani. La musica popolare è infatti «il modello classico di espressione musicale di un'idea nella forma più concisa, con la massima semplicità di mezzi». *Gyermeknek* è quindi, a modo suo, una raccolta nazionalista perché cerca di proporre l'autentica musica popolare dell'Europa centrale diversamente da come avevano fatto i predecessori di Bartók, l'unico ad essere riuscito a riarrangiare le canzoni folkloriche e ad integrarle nella musica d'arte: si tratta infatti di una raccolta che può riunire musiche con diverse funzioni sociali e di varie regioni fra Ungheria e Slovacchia raccolte dal compositore stesso e da Kodály. Questo repertorio finisce per fungere non solo da ottimo album didattico per insegnare ai bambini a suonare il pianoforte, ma soprattutto da insieme di canzoni nazionali le cui parole del testo originale sono riportate alla fine del volume nella prima edizione del 1909 in modo che gli allievi avessero un riferimento cui rivolgersi. L'arrangiamento e l'accompagnamento di ogni brano richiamano il

³⁷⁷ Parakilas, *Folk Song as Musical Wet Nurse* cit., pp. 486-487.

carattere della canzone originale così da creare degli ambienti musicali verosimili, autentici e stimolanti.³⁷⁸

Nel *Gyermekeknek* possono essere individuati dei cicli legati a situazioni tristi, angoscianti, giocose o espressive, lasciando così spazio ad un'incredibile varietà dinamica nelle situazioni sia melodiche sia armoniche sia nell'arrangiamento: già nel primo volume, dedicato alle canzoni ungheresi, vi sono tracce di uno stile più internazionale ma allo stesso tempo nazionalista nell'armonizzazione che evita la classica triade, così da garantire una discreta libertà compositiva, aspetto che si trova anche nel secondo volume delle canzoni slovacche. In questo modo Bartók può rendere efficacemente sia gli aspetti musicali del canto popolare sia esplorare nuovi orizzonti dell'armonia contemporanea, offrendo così una grande varietà stilistica eretta a nuova musica d'arte nazionale che attraversa i confini geopolitici. È per questo che Bartók è stato spesso accusato di minare i fondamenti del nazionalismo, quando invece il suo lavoro in etnomusicologia e in pedagogia dimostra come, attraverso le sue composizioni, sia riuscito a creare un legame fra la musica d'arte e quella ungherese eliminando il vincolo della semplicità, la quale passa del tutto in secondo piano.³⁷⁹

Bartók si affida alla sua profonda conoscenza della musica popolare nazionale per indagare i diversi tipi di produzione musicale, della performance e della composizione, oltre allo studio e all'insegnamento, dimostrando che il suo lavoro etnomusicologico e didattico risponde efficacemente alla domanda di musica nazionale e di educazione pianistica dell'epoca. In questo modo riesce anche ad indagare le trasformazioni della musica popolare e tradizionale in seguito ai cambiamenti socioculturali dell'era industriale, la quale ha modificato anche i canti gitani dei caffè delle grandi città. Vi sono quindi nuove ideologie fra il nazionalismo tardo ottocentesco e il multiculturalismo che caratterizza il Novecento, configurando

³⁷⁸ Ivi, pp. 488-491.

³⁷⁹ Ivi, pp. 492-494.

così un'epoca in fermento che oscilla fra passato e presente. Lo scopo di Bartók è insegnare un'apertura culturale che va al di là del mero nazionalismo e che è attuale ancora oggi, facendo sì che le sue opere pedagogiche a partire *Gyermeknek* siano estremamente utili e moderne, in modo che ogni tradizione, anche musicale, non sia considerata un linguaggio ristretto ai soli "nativi", ma ad una generazione consapevole e aperta a nuovi stili.³⁸⁰

Anche l'album *Gyermeknek* rientra negli anni di transizione cui appartengono le *Bagatelle* e i *Dieci pezzi facili*: si tratta di una raccolta di ottantacinque pezzi, poi ridotti a settantanove nella seconda edizione del 1939, in cui l'elaborazione di melodie ungheresi e slovacche viene condotta con una difficoltà graduale. È raro, nella musica contemporanea, che si riesca a scrivere melodie facili per bambini e allievi alle prime armi, poiché le sperimentazioni compositive portano a brani di difficile comprensione e non solo esecuzione. Con l'assimilazione della musica popolare, Bartók è riuscito a utilizzare poche note e accompagnamenti scarni, soprattutto nei pezzi più semplici, fino ad arrivare ad un nuovo stile compositivo e ad un nuovo lessico ritmico e melodico, anche per via della modalità e della mescolanza della tonalità classica con i modi georgiani e bizantini tipici del folklore. Con il *Gyermeknek* Bartók vuole limitare l'estetica romantica e svincolarsi dall'individualismo da essa proposto, rientrando in un nuovo fenomeno artistico, culturale e morale; la sua ricerca è quindi concentrata sul trovare un contatto fra l'adulto e il bambino con nuove forme di comunicazione musicale semplificate tecnicamente ma non musicalmente così da affinare l'anima e l'intelligenza dello studente.³⁸¹

Sono infatti molto complessi gli aspetti ritmici ed espressivi contenuti nel *Gyermeknek*, come dimostra la massiccia presenza del rubato, aggiungendo numerose indicazioni nella notazione e lasciando particolare libertà nella durata delle note. Nelle registrazio-

³⁸⁰ Ivi, pp. 495-496.

³⁸¹ Mila, *L'arte di Bela Bartók* cit., pp. 38-39.

ni che Bartók stesso ha effettuato di alcuni brani dell'album si nota come l'autore tenda ad eseguire i valori ritmici in modo quasi improvvisato e spesso molto espressivo, concentrandosi in particolare sul tocco che può essere sia particolarmente dolce e delicato sia ostinato e percussivo. La sua esecuzione è quindi svincolata dalla mera notazione che non riesce a rendere efficacemente ogni piccola sfumatura del canto popolare, come lo stesso compositore lamentava: «Non basta che un musicista annoti esattamente queste melodie sul foglio di carta, ma deve spesso ricorrere al fonografo o al grammofono, anche se si tratta di melodie apparentemente semplici, perché il modo di cantare del contadino è ricco di particolarità e caratteristiche degne di essere registrate con precisione». Le diverse inflessioni ritmiche «irrazionali» vengono trascritte da Bartók nel *Gyermeknek* con molte sottigliezze in modo da cogliere ogni inflessione ritmica ed espressiva, intendendo il ritmo in modo flessibile e richiedendo una «colorazione speciale» che a volte coincide con una sonorità aspra, stridente o squillante, mentre altre prevede un rubato ricco di sfumature ritmiche e dinamiche: è quindi importante fare molta attenzione ai dettagli che Bartók ha aggiunto nella notazione del *Gyermeknek*, considerando sempre che molti aspetti non possono essere scritti, quali ad esempio sfumature coloristiche sempre presenti nel canto popolare.³⁸²

11.5 Particolarità del *Gyermeknek*

L'elenco seguente propone i titoli in ungherese e in italiano della seconda edizione della raccolta, considerata quella definitiva, in cui i brani ammessi sono settantanove. Tuttavia, per completezza, l'analisi prende in esame tutti gli ottantacinque pezzi originali della prima edizione, così da chiarire le iniziali intenzioni compositive, stilistiche e pedagogiche dell'autore.

³⁸² Fischer, *Articulation Notation* cit., pp. 294-300.

Volume I

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| 1. <i>Játszó gyermeke</i> | 1. Bambini che giocano |
| 2. <i>Gyermekdal</i> | 2. Canzone infantile |
| 3. <i>Quasi adagio</i> | 3. Quasi adagio |
| 4. <i>Párnatánc</i> | 4. Danza del cuscino |
| 5. <i>Játék</i> | 5. Giochi |
| 6. <i>Balkéztanulmány</i> | 6. Studio per la mano sinistra |
| 7. <i>Játékdal</i> | 7. Canzone giocosa |
| 8. <i>Gyermekjáték</i> | 8. Gioco infantile |
| 9. <i>Dal</i> | 9. Canzoncina |
| 10. <i>Gyermektánc</i> | 10. Danza infantile |
| 11. <i>Lento</i> | 11. Lento |
| 12. <i>Allegro</i> | 12. Allegro |
| 13. <i>Ballada</i> | 13. Ballata |
| 14. <i>Allegretto</i> | 14. Allegretto |
| 15. <i>Allegro moderato</i> | 15. Allegro moderato |
| 16. <i>Régi magyar dallam</i> | 16. Antica canzone ungherese |
| 17. <i>Körtánc</i> | 17. Girotondo |
| 18. <i>Katonadal</i> | 18. Canzone del soldato |
| 19. <i>Allegretto</i> | 19. Allegretto |
| 20. <i>Bordal</i> | 20. Canzone conviviale |
| 21. <i>Allegro robusto</i> | 21. Allegro robusto |
| 22. <i>Allegretto</i> | 22. Allegretto |
| 23. <i>Táncdal</i> | 23. Danza |
| 24. <i>Andante sostenuto</i> | 24. Andante sostenuto |
| 25. <i>Parlando</i> | 25. Parlando |
| 26. <i>Moderato</i> | 26. Moderato |
| 27. <i>Tréfa</i> | 27. Scherzo |
| 28. <i>Kórusdal</i> | 28. Corale |
| 29. <i>Ötfokú dallam</i> | 29. Canzone pentatonica |
| 30. <i>Gúnydal (Jeering Song)</i> | 30. Canzoncina divertente |

31. *Allegro tranquillo*
32. *Andante*
33. *Allegro non troppo*
34. *Allegretto*
35. *Con moto*
36. *Részegek nótája*
37. *Kanásznóta*
38. *Regös ének*

39. *Allegro moderato*
40. *Kanásztánc*

31. *Allegro tranquillo*
32. *Andante*
33. *Allegro non troppo*
34. *Allegretto*
35. *Con moto*
36. *Canzone dell'ubriaco*
37. *Canzone del porcaro I*
38. *Canzone del solstizio
d'inverno*
39. *Allegro moderato*
40. *Canzone del porcaro II*

Volume II

1. *Allegro*
2. *Andante*
3. *Allegretto*
4. *Lakodalmas*
5. *Változatok*
6. *I. Körtánc*
7. *Bánat*
8. *Táncdal*
9. *II. Körtánc*
10. *Temetésre szól az ének*
11. *Lento*
12. *Andante rubato*
13. *Allegro*
14. *Moderato*
15. *I. Dudanóta*
16. *Panasz*
17. *Andante*
18. *Gúnydal*
19. *Románc*
20. *Kerget dzés*

1. *Allegro*
2. *Andante*
3. *Allegretto*
4. *Sposalizio*
5. *Variazioni*
6. *Girotondo I*
7. *Dolore*
8. *Danza*
9. *Girotondo II*
10. *Canto funebre*
11. *Lento*
12. *Andante rubato*
13. *Allegro*
14. *Moderato*
15. *Cornamusa I*
16. *Lamento*
17. *Andante*
18. *Canzone giocosa*
19. *Romanza*
20. *Acchiaparella*

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| 21. <i>Tréfa</i> | 21. Campagnola I |
| 22. <i>Duhajkodó</i> | 22. Divertimento |
| 23. <i>Andante tranquillo</i> | 23. Andante tranquillo |
| 24. <i>Andante</i> | 24. Andante |
| 25. <i>Scherzando</i> | 25. Scherzando |
| 26. <i>Furulyaszó</i> | 26. Il flauto del contadino |
| 27. <i>Még egy tréfa</i> | 27. Campagnola II |
| 28. <i>Andante, molto rubato</i> | 28. Andante, molto rubato |
| 29. <i>Kánon</i> | 29. Canone |
| 30. <i>Szól a duda</i> | 30. Cornamusa II |
| 31. <i>Betyárnóta</i> | 31. Il ladruncolo |
| 32. <i>Pesante</i> | 32. Pesante |
| 33. <i>Andante tranquillo</i> | 33. Andante tranquillo |
| 34. <i>Búcsú</i> | 34. Commiato |
| 35. <i>Ballada</i> | 35. Ballata |
| 36. - | 36. - |
| 37. <i>Rapszódia</i> | 37. Rapsodia |
| 38. <i>Síratóének</i> | 38. Marcia funebre |
| 39. <i>Halotti ének</i> | 39. Lutto |

La prima sezione dell'album si apre con una dolce melodia tipicamente infantile in do maggiore che richiama gli stilemi del brano incipit dell'op. 68 di Schumann, poiché la mano sinistra è in chiave di violino e presenta inizialmente una struttura che somiglia al basso albertino (es. 111).



Es. 111: brano n. 1 da *Gyermekeknek* vol. I di Bartók (bb. 1-4).

Tuttavia, a partire dalla battuta n. 10, l'accompagnamento e in seguito la melodia si spostano in direzione acuta, portando lo studente a muovere rapidamente la mano sulla tastiera, quindi si tratta di un pezzo per cui è necessaria una certa esperienza e coordinazione. Segue il brano n. 2, interamente basato sulla ripetizione di un breve frammento tematico, il quale viene armonizzato ogni volta in modo diverso, come accade tipicamente nella musica popolare. L'inizio infatti segue le regole del do maggiore, ma poi, alla seconda ripetizione, l'accompagnamento passa a re minore. Nella conclusione il tema si ripresenta più volte spezzato da pause e battute vuote, variando sempre l'armonizzazione dell'accompagnamento fino a terminare con una cadenza di do maggiore.

Il terzo brano è dolce ed espressivo e presenta nuovamente un tema, in la minore, variato più volte solo nell'accompagnamento della sinistra, scritta in chiave di violino e formata da accordi legati per i quali lo studente deve riuscire a rendere efficacemente il fraseggio soprattutto in corrispondenza della sezione finale, dove gli accordi si fanno più complessi e dissonanti, che culmina in un lungo la, su cui, nella sfera del pianissimo, si inseriscono gli accordi iniziali della sinistra. Il quarto pezzo richiede una certa cura della tecnica e dell'articolazione poiché l'allievo deve eseguire delle rapide quartine sia alla mano sinistra sia alla mano destra, lavorando soprattutto sulla coordinazione e sulla sincronia delle note. Anche qui il tema viene ripresentato più volte prima costruito sul sol e poi sul re più acuto, mentre nella sezione finale riappare la coda e, dopo una serie di battute vuote in cui viene lasciato spazio all'accompagnamento, un acuto e sfumato accordo di do maggiore.

Il brano n. 5 presenta invece una struttura più complessa A-B-A, poiché il gioioso e allegro tema iniziale in do maggiore viene ripreso solo nella sezione finale (es. 112).



Es. 112: brano n. 5 da *Gyermekneknek* vol. I di Bartók (bb. 5-10).



La sezione centrale, invece, presenta l'indicazione *Più vivo* ed è caratterizzata dall'elemento ribattuto che modula dal do maggiore iniziale a fa maggiore e infine a re minore. In questa sezione l'alunno deve essere in grado di mantenere un tocco leggero e divertente, nonostante i poderosi accordi di tre note dell'accompagnamento. Il sesto pezzo, molto famoso, utilizza nuovamente il ribattuto come cifra stilistica sia nell'accompagnamento, formato interamente da bicordi staccati (es. 113).



Es. 113: brano n. 6 da *Gyermekneknek* vol. I di Bartók (bb. 5-10).

Anche l'allegria melodia è basata sul la staccato e ribattuto che giunge con una scala discendente ad un lungo re che fa da risonanza agli accordi bassi, i quali devono essere regolari e non subire rallentamenti soprattutto quando le note cambiano, momento in cui la mano assume repentinamente una nuova posizione. Anche il numero delle note da eseguire nei momenti in cui la melodia è ferma devono essere precisi, affidando al fraseggio il vero elemento di variazione, poiché il tema, sempre lo stesso, assume colori diversi a seconda dell'armonizzazione e della dinamica.

Il brano n. 7 è molto breve ma carico di elementi interessanti dal punto di vista esecutivo come il ribattuto e il cambio di chiave

alla mano sinistra, oltre ad accordi molto ricchi e a volte dissonanti. La melodia è basata su una figurazione particolare non tanto dal punto di vista ritmico, ma soprattutto del fraseggio, grazie alle legature e all'accentazione (). Simile nella figurazione è il tema del brano n. 8, caratterizzato dall'alternanza del legato e del ribattuto staccato () , mentre l'accompagnamento esegue degli accordi rapidi e leggeri che poi si trasformano in quartine legate, dando vita ad un nuovo accompagnamento per il tema. Dopo la seconda ripetizione della melodia, vi sono quattro battute in *Adagio*, in contrasto con l'*Allegretto* iniziale, in cui si trovano due lunghi accordi coronati leggerissimi. Riappare poi il tema iniziale, armonizzato in modo diverso ma simile nel carattere, cui seguono, di nuovo le risonanze in *Adagio*. Segue l'ultima ripetizione del tema principale, accompagnato prima da accordi dissonanti e poi da complesse quartine spezzate a due a due dalla piccola legatura, per giungere alla conclusione con le ultime quattro battute in *Adagio*.

Il carattere delle misure finali del brano n. 8 riappare anche nel pezzo successivo, il n. 9, la cui indicazione agogica è *Molto adagio*, anche per via del malinconico tema di apertura in la minore caratterizzato dalla convergenza del la sul lungo sol diesis (es. 114). Dopo una variazione più mossa della melodia indicata con un *Poco più vivo*, appare il tema iniziale riarmonizzato e con un carattere ancora più drammatico.



Es. 114: brano n. 9 da *Gyermeknek* vol. I di Bartók (bb. 7-16).

La successiva variazione in senso ascendente culmina sul re acuto e riconverte sul la, cui segue la riproposizione della melodia

del *Poco più vivo* e, infine, una breve cadenza indicata con un *Sostenuto*, concludendo il brano con un accordo di re maggiore.

Del tutto contrastante è il pezzo n. 10 *Allegro molto*, che richiede, proprio come il n. 4, un'articolazione corretta e agile delle dita di entrambe le mani. L'accompagnamento è costituito infatti da rapidissime quartine la cui prima nota presenta un accento, mentre la melodia, ostinata e ripetitiva, si sovrappone con un disegno melodico che unisce quartine e semiminime accentate, che devono ottenere una perfetta sincronia con la mano sinistra, soprattutto in corrispondenza della conclusione della frase in senso discendente con numerosi ribattuti che giungono alla tonalità di la minore. La ripresa del tema, dopo alcune misure in cui viene lasciato spazio alle quartine del basso, presenta una nuova armonizzazione che varia a poco a poco, costringendo l'alunno a raggiungere una buona coordinazione, soprattutto in corrispondenza del salto che la sinistra deve eseguire rapidamente per raggiungere le ottave più basse, avviandosi così verso l'accordo conclusivo in la minore. I due pezzi successivi, i nn. 11 e 12, sono accomunati da due allegre melodie tipicamente infantili ed entrambi sono caratterizzati dalla riproposizione del tema su ottave diverse: il primo, impostato in re maggiore, è divisibile in due sezioni nelle quali la melodia principale è espressa prima dalla mano destra e poi dalla mano sinistra; nel secondo, invece, il tema salta da un'ottava all'altra, presentando variazioni nell'armonizzazione e nella sua conclusione, giungendo infine, con un brevissimo canone, alla cadenza in do maggiore.

Il pezzo n. 13, è interamente basato sul meccanismo della sincope per l'accompagnamento, mentre la melodia presenta una figurazione sempre variata del ritmo puntato ($\text{♩} \overline{\text{♩} \text{♩}} \text{♩}$). Nella seconda sezione i ruoli delle due mani si invertono, poiché la melodia passa alla mano destra (cui per un breve tratto viene affidata anche una terza voce dall'andamento cromatico) mentre l'accompagnamento basso viene sensibilmente variato, nonostante vi sia ancora la sincope come principale caratteristica ritmica. Il quattordicesimo breve



pezzo è nuovamente incentrato sulla figurazione puntata ($\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$), che conferisce un carattere brioso nonostante la tonalità cupa di re minore. Gli accordi staccati e leggeri dell'accompagnamento richiedono allo studente una certa agilità poiché presentano spesso salti e cambi di posizione considerevoli. La difficoltà aumenta in corrispondenza delle uniche due battute in tre quarti, che contrastano con il due quarti prevalente, poiché si tratta di brevi battute accordali con una poderosa accentazione e molti ribattuti da eseguire rapidamente e con precisione.

Allegro e grazioso è il pezzo n. 15 che presenta una semplice struttura in cui il tema, accompagnato da leggeri accordi staccati, viene prima espresso in re maggiore e subito dopo costruito a partire dal la, nota che corrisponderebbe alla dominante nella tonalità classica. La seconda sezione prevede la riesposizione delle due varianti della melodia con armonizzazioni nuove, riconducendo poi alla breve cadenza in re maggiore. Altrettanto breve è il brano successivo n. 16, il quale contrasta con il precedente per via del suo carattere malinconico ed espressivo. La linea melodica superiore viene complicata nel corso del brano prima con la presenza di bicordi di terza e sesta, molto difficili da legare, poi con una struttura a tre voci mentre all'accompagnamento viene aggiunto il pedale in modo da garantire l'effetto legato soprattutto in corrispondenza dei bicordi (es. 115).

The image shows a musical score for piano, Example 115, from Bartók's *Gyermeknek* vol. I. It consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 5 4 3 2 1, 2 3 4 5 4 3 2 1, 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1, 3 2 1). The left staff (bass clef) provides accompaniment with chords and a pedaling effect. Dynamics include *f*, *p*, and *meno f*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Es. 115: brano n. 16 da *Gyermeknek* vol. I di Bartók (bb. 5-10).

I ribattuti sono un elemento fondamentale anche del brano successivo, il n. 17, la cui espressiva e lenta melodia è intramezzata

da semicrome ribattute; un altro elemento ribattuto caratteristico sono gli ottavi percussivi e accentati che appaiono prima alla mano destra e poi nell'accompagnamento, caratterizzato invece da accordi spesso dissonanti anche molto distanti fra loro. L'ultima ripetizione della melodia presenta invece un'armonizzazione diversa con una polifonia abbastanza complessa soprattutto per via dell'apertura che si richiede alla mano sinistra, conducendo così alla conclusione in mi minore. Più allegro è il brano n. 18, anch'esso caratterizzato dal ritmo puntato nelle sue diverse figurazioni come  oppure , richiedendo così allo studente un intenso studio del ritmo in modo da ottenere molta precisione soprattutto quando la voce interna, affidata alla mano sinistra, propone una risposta con la stessa figurazione ritmica. Ancora più complesse sono le sezioni in cui si presentano bicordi di terza e sesta che devono essere legati perfettamente, senza tralasciare le risonanze del basso.

Il pezzo n. 19, *Allegretto*, presenta un carattere scherzoso nuovamente dovuto ai rapidi ribattuti e agli accordi leggeri ma carichi di sonorità dell'accompagnamento. Anche qui è necessaria una certa abilità tecnica per l'articolazione e la resa efficace dello staccato agile e rapido oltre alla coordinazione non solo per alternare gli accordi staccati e legati della sinistra, ma anche per inserirli nella melodia staccata sovrastante. Con l'ultima ripetizione della melodia iniziale, il cui accompagnamento è ancora armonizzato in modo nuovo, il brano si conclude in re maggiore. La struttura del pezzo n. 20 prevede invece una melodia staccata e allegra che, inizialmente, viene proposta a distanza di due ottave dalle due mani, mentre la voce bassa propone un pedale di lunghi sol ribattuti. Tale costruzione varia a partire dalla misura n. 7, dove l'accompagnamento diventa accordale e la melodia viene modulata in fa maggiore, oltre a essere proposta su ottave diverse con armonizzazioni sempre nuove. Con la ripetizione dello stesso tema iniziale in sol minore, il brano giunge alla conclusione.

Molto più vigoroso è il pezzo n. 21, grazie agli accordi pieni e ai numerosi sforzati collocati spesso sul tempo debole della battuta. La melodia è collocata alla voce superiore della linea accordale, le cui armonie sono continuamente variate con aspre dissonanze (es. 116).



Es. 116: brano n. 21 da *Gyermeknek* vol. I di Bartók (bb. 1-8).

A partire dal terzo rigo, appare una voce interna che propone dei bicordi staccati collocati sul levare di ogni movimento. Con l'ultima ripetizione del tema sul registro acuto, il brano si conclude con una cadenza in la minore, nonostante l'accordo iniziale fosse in do maggiore. Il breve brano n. 22 presenta una graziosa melodia in fa maggiore caratterizzata nuovamente da rapide crome ribattute, mentre l'accompagnamento è costituito da crome legate che si configurano alle volte come arpeggi e altre come una variazione del basso albertino. Nel corso del brano il tema principale si ripete due volte, variando solo in corrispondenza delle battute finali, dove, dopo un lungo respiro, la melodia sale verso il registro acuto e conclude in fa maggiore.

Altrettanto grazioso e lieve è il brano n. 23, caratterizzato nuovamente da una semplice melodia che alterna il tocco legato a quello staccato, mentre l'accompagnamento presenta la classica struttura del basso albertino. Più complesso è lo sviluppo in cui l'accompagnamento si fa più denso grazie ai bicordi in esso inseriti e, successivamente, alla rielaborazione della testa del tema che appare divisa fra la mano destra e la sinistra, la quale riprende poi il suo consueto andamento, modulata però in fa maggiore, mentre la melodia in do maggiore resta invariata. Dopo una battuta vuota, un disegno accordale presente sia alla destra sia alla sinistra conduce

con un finale in crescendo in cui sono inserite due battute vuote cariche di aspettativa per la cadenza finale in do maggiore. Il brano seguente n. 24, gioca sul contrasto fra le rapide e leggere crome della melodia e le semiminime della sinistra, le cui legature creano una sorta di scompenso ritmico in grado di destabilizzare l'ascoltatore, richiedendo inoltre all'allievo uno studio accurato del fraseggio (es. 117), soprattutto laddove, nelle misure finali, la sinistra inizia una sorta di dialogo con la linea tematica superiore, concludendo poi con una bassa melodia e una cadenza in la minore.



Es. 117: brano n. 24 da *Gyermeknek* vol. I di Bartók (bb. 1-6).

Il brano n. 25 presenta un nervoso accompagnamento arpeggiato, su cui si aggiunge, alla quinta battuta, una leggera scala di rapidi ribattuti. Dopo l'esposizione di tale materiale melodico, l'accompagnamento in re maggiore viene variato e diventa una monodia elaborata ritmicamente grazie a note puntate e legature di valore. La ripresa del tema propone un accompagnamento non più in re maggiore, come era quello iniziale, ma in la minore, nonostante la tonalità del tema non sia variata. Dopo una riproposizione della testa del tema con indicazione *Più lento*, questa viene variata ulteriormente nello stesso tempo iniziale fino a giungere alla conclusione in re maggiore. Diverso è il carattere più lento e ballabile del brano n. 26 che, con il tempo di tre ottavi, presenta sempre la stessa struttura ritmica dell'accompagnamento (♩♩), mentre la melodia richiede nuovamente una buona gestione del ribattuto e della dinamica (es. 118), poiché, soprattutto nelle battute finali, si richiede una sonorità sottovoce da mantenere anche mentre la destra tiene un lungo re di risonanza per lasciare che a concludere sia la mano sinistra.



Es. 118: brano n. 26 da *Gyermekneknek* vol. I di Bartók (bb. 4-9).

Il pezzo n. 27 presenta di nuovo un carattere allegro e brioso già a partire dai leggeri accordi staccati di re maggiore della mano sinistra, su cui si inserisce la giocosa melodia divisibile in una prima breve sezione staccata e una legata. Dopo la cadenza, l'accompagnamento rimane in re maggiore, ma viene variato e diventa una struttura simile al basso albertino, mentre la seconda sezione più lenta del tema, quella legata, viene inserita in un contrappunto a quattro voci ricco di risonanza. L'ultima riproposizione della melodia presenta un basso albertino appena variato e, con una cadenza caratterizzata da rapide e marcate acciaccature, conduce alla conclusione in si maggiore. Il brevissimo brano n. 28 presenta una semplice melodia accompagnata da accordi pieni, la cui coda viene riproposta e variata in corrispondenza delle misure finali.

Il brano n. 29 è invece più complesso soprattutto nell'andamento ritmico: dopo la prima esposizione del tema, che le due mani riportano all'unisono a distanza di un'ottava, segue la sua riproposizione sul registro più acuto accompagnata da accordi leggeri e ribattuti, mentre il si conclusivo presenta un accompagnamento sempre più rapido. Solo con la riapparizione del tema si torna al tempo iniziale, nonostante il disegno di crome staccate dal carattere a volte cromatico della sinistra conferisca alla melodia un carattere più nervoso che, smorzato da due battute con indicazione *Lento* in cui si trova la coda del tema, riappare nelle ultime misure in *Vivace*. Segue un lento e malinconico *Andante*, n. 30 (es. 119), in cui i due temi principali in re minore vengono alternati con diverse

armonizzazioni spesso polifoniche, senza mai raggiungere una sonorità troppo accentuata.



Es. 119: brano n. 30 da *Gyermeknek* vol. I di Bartók (bb. 1-6).

Fra una frase e l'altra, l'autore prevede un respiro o una battuta vuota, restituendo un effetto frammentato e creando dei contrasti fra le numerose risonanze che si vengono a creare e il silenzio, che precede anche l'ultima ripetizione che, per la prima volta in tutto il pezzo, raggiunge la sfera del forte energico.

Anche il brano n. 31 prevede l'alternanza di due inserti melodici, caratterizzati dall'acciaccatura e dal ribattuto ostinato, nonostante il carattere festoso e allegro crei un effettivo contrasto con il pezzo precedente. I due temi vengono presentati dalle due mani e riportati su ottave diverse, costringendo lo studente non solo a collocarsi sull'ottava giusta della tastiera, ma soprattutto a muoversi velocemente poiché non vi sono pause o attese che consentano uno spostamento comodo. Oltre al timbro, che crea ad ogni ripetizione un effetto diverso, anche la dinamica contribuisce a variare i due temi, i quali finiscono per intersecarsi l'uno con l'altro in corrispondenza della conclusione. Altrettanto allegro è il brano n. 32, caratterizzato nuovamente da un tema brillante con molte note staccate e ribattute. Elemento di varietà, inoltre, sono i cambi di tempo che alternano il due quarti e il tre quarti, creando così uno scompenso nell'ascoltatore, soprattutto dopo la lunga sezione di "assolo" della sinistra, che esegue delle note basse, profonde e accentate, cui segue un sezione accordale della mano destra in due quarti. Dopo la ripresa dell'incipit, riappaiono gli accordi, ma questa volta sono più

lunghe ed energiche, concludendo il brano con un'esplosione di sonorità.

Estremamente complesso dal punto di vista tecnico è il brano n. 33: la struttura, simile a molti dei pezzi precedenti, prevede la ripetizione del tema con diverse armonizzazioni, ma è la resa tecnica degli arpeggi ascendenti dell'accompagnamento, uniti alla rapida melodia staccata e ricca di ribattuti, a richiedere molta cura e uno studio basato sull'agilità e l'articolazione, soprattutto in corrispondenza dei tasti neri, in modo da ottenere un tocco omogeneo e rispettare tutte le risonanze delle note più basse (es. 120).



Es. 120: brano n. 33 da *Gyermekneknek* vol. I di Bartók (bb. 1-6).

In alcuni tratti l'accompagnamento diventa accordale, inserendo dissonanze particolarmente evocative, mentre il finale diventa più soffuso con l'ultima ripetizione del tema in cui la sinistra presenta degli accordi rapidi e arpeggiati. Altrettanto difficile è l'accompagnamento del brano n. 34, poiché la sinistra prevede salti che possono superare le due ottave, nonostante la prescrizione agogica non sia molto lenta. La melodia, ripetuta due volte, è estremamente cantabile e ritmicamente variegata grazie alle configurazioni dei ribattuti, del ritmo puntato e del fraseggio: quest'ultimo, infatti, crea un effetto di sfasamento del battere sia nella melodia sia nell'accompagnamento, poiché la nota sul tempo forte si trova ad essere un'eco di quella sul tempo debole. La seconda ripetizione del tema, oltre ad essere sostenuta da una serie di accordi più dissonanti e complessi, presenta una serie di fioriture e abbellimenti che ne arricchiscono la sonorità, la quale si smorza nella conclusione dove appare solo un frammento melodico sfumato.

L'accompagnamento accordale con ampi salti della mano sinistra caratterizza anche la sezione iniziale del brano n. 35, mentre la melodia basata sul la staccato e ribattuto rapidamente si sviluppa poi in senso discendente; in corrispondenza della scala che conduce verso il grave, anche la mano sinistra, un'ottava più bassa, propone lo stesso tema con lunghe risonanze alla voce interna. La seconda ripetizione integrale e con poche variazioni presenta la scala discendente della mano destra all'ottava superiore, perdendosi in un lungo fa sfumato. Anche il piccolo brano n. 36 presenta un carattere allegro e spiritoso, soprattutto grazie alla melodia per terze e seste sostenuta da accordi della mano sinistra. Il tema, dopo essere stato sviluppato e leggermente variato, viene riproposto e concluso con una cadenza in sol minore.

Simili nel carattere sono i due brevi pezzi nn. 37 e 38, soprattutto per via dei ribattuti staccati che caratterizzano il tema e degli accordi saltellanti dell'accompagnamento. La struttura è nuovamente basata sulla doppia ripetizione della melodia e sulla sua stanca riproposizione in corrispondenza delle misure finali, nonostante la seconda volta il tema presenti alcune leggere variazioni cui lo studente deve prestare attenzione soprattutto in fase di lettura poiché si tratta di armonie simili che si differenziano solo per una nota: un esempio è ciò che accade alla misura n. 9 del brano n. 37, dove il sol del primo tema è sostituito da un mi, mentre l'armonizzazione della seconda ripetizione della melodia del pezzo n. 38 non è più in sol minore ma in do. Altrettanto allegro è il brano n. 39, la cui cifra stilistica consiste nel fraseggio di crome legate a due a due, soprattutto nell'ambito di scale discendenti. La terza ripetizione della melodia presenta l'indicazione *Più vivo*, variando così non solo l'armonizzazione (il basso presenta un andamento per moto contrario che richiede un'ottima coordinazione fra destra e sinistra), ma anche la velocità e il carattere, poiché il brano si conclude in fortissimo con la testa del tema collocata sui tasti più acuti della tastiera e una serie di accordi accentati e dissonanti.

Gli ultimi brani del primo volume della raccolta sono più lunghi e complessi, come ad esempio il n. 40, che presenta le stesse caratteristiche strutturali dei pezzi precedenti, poiché il tema viene riproposto e leggermente variato, sostenuto dall'accompagnamento di quartine discendenti che devono essere eseguite in modo preciso accentuando la prima nota in modo da restituire l'effetto marcato e ostinato voluto dal compositore, lo stesso che si trova anche nei bassi e profondi fa ribattuti, simili a quelli della *Danza dell'orso* dai *Dieci pezzi facili*. È infatti con questi stessi ribattuti che il brano n. 40 si apre e si chiude, nel pieno stile bartokiano. Estremamente vario nella riproposizione melodica è il pezzo n. 41, che inizia con una bassa ed espressiva melodia marcata in re minore. Dopo un respiro, la melodia viene ripresentata dalla voce più acuta e da quella più grave di un contrappunto a quattro parti, dove le voci interne eseguono invece delle suggestive risonanze. Le due sezioni seguenti sono indicate con un *Molto più moderato* e poi con *Più lento*, frammentando il tema anche dal punto di vista fisico grazie all'inserimento di battute in cui viene lasciato spazio all'accompagnamento. Dopo la ripresa della melodia da parte della mano sinistra con il tempo iniziale, il brano raggiunge la conclusione con una sezione indicata con *Presto*, dove si susseguono accordi sempre più acuti e rapidi culminando in crescendo sull'accordo di la maggiore.

L'ultimo brano del primo volume della raccolta, il n. 42, presenta notevoli complessità dal punto di vista ritmico, soprattutto per via dell'uso delle terzine di semicrome che contrastano con le regolari quartine e con gli ottavi. Il tema principale, allegro e saltellante grazie agli staccati e agli accenti, si sviluppa sui registri acuti della tastiera, accompagnato, almeno per la prima sezione, da un motivo accordale sincopato della mano sinistra (es. 121), che si complica gradualmente prima con delle risonanze dovute al basso tenuto e poi con dissonanti accordi distanti fra loro ma da eseguire rapidamente.



Es. 121: brano n. 42 da *Gyermeknek* vol. I di Bartók (bb. 7-12).

Nella sezione centrale, il tema dell'incipit presenta variazioni e fioriture di semicrome che lo rendono ancora più complesso dal punto di vista tecnico; molto più difficile è l'accompagnamento della sinistra costituito da rapidissime quartine che inizialmente sono dei semplici accordi ascendenti, poi diventano una sorta di basso albertino in cui il pollice deve muoversi rapidamente e con agilità per raggiungere alle volte anche il tasto nero. Dopo quattro battute in cui risalta solo il basso, in una variazione della struttura sincopata iniziale, riappare il tema iniziale che cala in un diminuendo sempre più sfumato, finché il brano termina con solo poche note basse l'accompagnamento in pianissimo.

Il secondo volume della raccolta si apre con un grazioso pezzo costruito in fa maggiore, in cui l'accompagnamento è nuovamente basso un albertino simile a quello che c'era nel brano n. 1 del primo volume, mentre la melodia, sviluppata in modo lineare, presenta una prima fase ascendente e una conclusiva discendente, come se si trattasse di una sorta di girotondo. Il brano n. 2 è caratterizzato invece una struttura abbastanza complessa e ricercata (es. 122), poiché nella prima sezione la melodia è affidata alla mano sinistra, mentre la destra presenta un accompagnamento che salta da una parte all'altra della tastiera, portando così ad un incrocio delle mani.



Es. 122: brano n. 2 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 1-6).

Dopo la pausa coronata, nella seconda sezione il tema è affidato alla mano destra, mentre al basso si trovano dei bicordi spesso dissonanti da eseguire in modo leggero per non intralciare la semplice melodia che si conclude nuovamente in fa maggiore.

Il terzo brano è caratterizzato da un saltellante tema ricco di ribattuti, sostenuto da dissonanti e leggeri accordi della mano sinistra, la quale, però, finisce spesso per avvicinarsi alla destra in modo da creare un suono acuto e limpido, portando lo studente a dover lavorare con attenzione la coordinazione, soprattutto laddove le note non hanno un andamento regolare per moto contrario o parallelo, creando così un insieme sonoro suggestivo e dissonante. Il brevissimo brano n. 4 presenta una melodia dolce ed espressiva in cui le due mani dialogano: laddove la mano destra presenta una nota lunga, infatti, appare la risposta della mano sinistra. Inoltre, mentre la melodia più acuta è caratterizzata dall'elemento ribattuto, quella più grave presenta un disegno sincopato e discendente che conclude il brano sommessamente.

Il pezzo n. 5 segue la classica forma del tema e variazioni con un tempo andante e una melodia molto dolce. Dal punto di vista ritmico il brano presenta poca varietà, poiché vi sono solo minime e semiminime, nonostante nella prima variazione l'elemento di novità sia apportato dalla presenza delle legature di valore a cavallo tra due battute, causando così uno spostamento d'accento; in questa sezione il tema, inizialmente proposto dalla mano destra, passa alla sinistra, mentre l'accompagnamento acuto presenta una specie di

controsoggetto che imita la stessa struttura precedentemente eseguita dalla sinistra. La seconda variazione ripresenta il tema alla mano destra, arricchito con elementi accordali sia alla voce interna sia all'accompagnamento, mentre la terza sezione, più allegra e saltellata, propone una serie di fioriture ritmicamente varie grazie alle crome ribattute e accentate, oltre ai bicordi dissonanti la cui voce superiore riporta la melodia principale che si conclude in sol maggiore. Segue il brano n. 6, che contrasta con la conclusione del precedente per via del fraseggio legato sia della melodia sia dell'accompagnamento. Il tema è presentato inizialmente dalla mano sinistra, imitato e sviluppato poi dalla destra con nuovi elementi del fraseggio come le legature che causano uno spostamento di accento ($\underline{\text{e}} \text{ e } \underline{\text{e}} \text{ e}$), richiedendo così all'allievo uno studio accurato del ritmo e dell'accentazione (es. 123).



Es. 123: brano n. 6 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 11-16).

Anche l'articolazione, in particolare della mano sinistra, deve essere precisa e rigorosa, soprattutto dove i tasti neri si trovano a cavallo fra la prima e la seconda sezione, in cui vi sono quattro misure dove emergono le quartine della sinistra dal sapore cromatico. Dopo la seconda ripetizione del tema, in cui anche l'accompagnamento subisce poche variazioni, il pezzo si conclude in do maggiore.

Triste e malinconico è il brano n. 7 in la minore, la cui semplice melodia è accompagnata da lunghi e leggeri bicordi che, nel corso della seconda ripetizione del tema, subiscono una minima variazione nell'armonizzazione, spingendo l'allievo a lavorare soprattutto sulla dinamica per rendere il pezzo espressivo e dolce rimanendo sempre nella sfera del piano. Allegro e vivace è invece il brano n. 8,

interamente caratterizzato dagli accordi pieni di tre o addirittura quattro note della mano sinistra, sulla quale si inserisce il ridente e saltellante tema. Nel corso delle tre ripetizioni, gli elementi di varietà sono nuovamente garantiti dall'armonizzazione e dalla dinamica, oltre che dal tempo con un calando che, dopo il respiro, riprende alla stessa velocità iniziale per giungere pianissimo alla conclusione.

I brevi brani nn. 9 e 10 presentano un andamento lento e lamentoso: il primo è caratterizzato da una semplice melodia in si bemolle maggiore ripetuta due volte con minime variazioni nell'armonizzazione, lasciando che siano le differenze dinamiche, sulle quali lo studente deve concentrare buona parte della sua attenzione, a rendere interessanti le poche battute cariche di espressione e sentimento. Il brano n. 10 inizia con un accompagnamento leggero ed espressivo su cui si inserisce la melodia che segue per moto contrario, interrotta bruscamente da due bicordi nei registri più bassi della tastiera che costringono l'allievo ad incrociare le mani (es. 124); il brano si conclude con la ripetizione del tema, il cui accompagnamento cambia solo alle misure nn. 11 e 12, e con i lunghi bicordi al registro più grave.



Es. 124: brano n. 10 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 3-8).

Placidi e privi di increspature sono i due piccoli pezzi nn. 11 e 12: il primo è caratterizzato da lunghi bicordi della mano destra su cui spicca il tema sonoro costituito da quartine di semicrome e una configurazione ritmica che causa uno spiazzante spostamento di accento (♩♩♩♩ ♩♩♩♩). Nelle misure successive, il tema viene sviluppato anche dalla mano destra, mentre all'accompagnamento si trova una struttura polifonica che raddoppia tale figura ritmica, fino

a diventare una presenza accordale dall'andamento discendente che conclude il pezzo in re maggiore. Ancora più breve è il brano n. 12, interamente costruito con un contrappunto a tre voci in cui le due più acute propongono la stessa configurazione ritmica con alcune minime variazioni, mentre quella più grave finisce per sostenere tale struttura con lunghe note del valore di quattro quarti.

Il brano n. 13 presenta un tema in sol minore semplice e lineare, accompagnato da un motivo della mano sinistra che, grazie alla breve pausa di un ottavo (♩ ♪ ♪), crea un particolare effetto di incastro con la melodia, la quale, in corrispondenza delle lunghe note conclusive, è invece sostenuta da quartine di crome in grado di rendere il suono più pieno e robusto. Dal punto di vista tecnico il pezzo è molto lineare, anche se la sinistra si muove per intrecciarsi con la mano destra con un disegno di ribattuti che richiede particolare coordinazione, cui seguono dei poderosi accordi che conducono alla conclusione in sol minore. Molto più espressivo e malinconico è il breve brano seguente, n. 14, la cui melodia culmina periodicamente su una lunga nota coronata, mentre gli accordi arpeggiati della sinistra risuonano anche in modo dissonante. Nuovamente, in queste poche battute, lo studente deve essere in grado di ottenere un fraseggio e una dinamica vari ed efficaci per esprimere il carattere malinconico e sviluppare così le proprie capacità espressive.

Altrettanto lenti ed espressivi sono i brani nn. 15 e 16, il cui trattamento tematico segue gli stilemi di Bartók: nel primo pezzo il tema è esposto dalla mano sinistra nel registro basso, sostenuto da accordi sincopati (es. 125), mentre nella seconda ripetizione i ruoli si invertono, lasciando che ad eseguire la melodia sia la destra con il sostegno di una nuova armonizzazione ancora sincopata.



Es. 125: brano n. 15 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 1-5).

Alla terza e ultima ripetizione, ancora affidata alla destra sull'ottava centrale, appare una struttura polifonica a quattro voci in cui la più grave imita il tema con un timbro profondo e misterioso, mentre le due voci interne eseguono delle risonanze sincopate che richiamo l'accompagnamento accordale udito in precedenza, fino a giungere alla cadenza in sol maggiore con un sol molto basso e profondo. Il brano seguente, n. 16, espone inizialmente la melodia principale con dei lunghi bicordi di sostegno; appare poi una struttura polifonica a tre voci in cui la parte interna imita il ritmo puntato che caratterizza la melodia principale, la quale, dopo un arpeggio discendente, culmina in una profonda cadenza in mi minore.

Anche il brano n. 17 è relativamente lento e placido, soprattutto per via dello scarno accompagnamento e della melodia molto semplice. Una delle complessità di questo pezzo è infatti la gestione dell'accompagnamento, non solo dove presenta salti ampi anche una decima da eseguire rapidamente, ma soprattutto nella sezione centrale, dove lo studente deve tenere conto delle battute vuote in cui si inserisce solo un mi basso e profondo del quale rimane solo la leggera risonanza grazie al pedale. Il ritmo è una difficoltà notevole anche in corrispondenza delle battute finali, dove una legatura di valore a cavallo della battuta crea uno spostamento di accento simile a quello della sincope. Molto allegro e contrastante è il pezzo n. 18 in mi maggiore in cui, come già visto in precedenza, il tema viene proposto prima dalla mano sinistra, poi dalla destra e infine di nuovo dalla sinistra, creando un particolare effetto timbrico. Il ritmo rapido e sostenuto rende lo staccato un elemento di difficoltà poiché lo studente deve essere molto agile e avere una buona tecnica, oltre

che un buon senso ritmico per gestire gli accordi dell'accompagnamento collocati sul tempo debole di ogni battuta (es. 126).

Es. 126: brano n. 18 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 1-6).

Lento e sconsolato è il brano n. 19, la cui melodia è interamente affidata alla mano sinistra e sviluppata in senso discendente, mentre alla testa si trova un piccolo frammento tematico incentrato sul ribattuto, il quale contrasta con il fraseggio legato della melodia. Più sonora è la seconda ripetizione, che la sinistra esegue collocata sull'ottava centrale; la testa del tema è ripetuta alla distanza di un'ottava dalle due mani, mentre la conclusione varia la melodia dei ribattuti con il sostegno dei profondi arpeggi della mano sinistra fino ad arrivare alla cadenza finale. Il breve brano n. 20 presenta come indicazione agogica il *Prestissimo*, quindi per eseguire tanto la rapida melodia quanto il basso albertino dell'accompagnamento servono agilità e precisione, soprattutto sostegno alla linea principale. Nel complesso, infatti, il pezzo è molto lineare, poiché è basato nuovamente sulla ripetizione e armonizzazione del tema, ma nelle ultime battute, a seguito di una lunga misura vuota, si trova un brevissima sezione in *Adagio* e, dopo il respiro, la conclusione indicata con *Vivo*.

Il brano n. 21 ricalca una struttura classica A-B-A, senza però presentare variazioni nel tema principale, inizialmente affidato alla mano sinistra che lo intona sul registro basso della tastiera, mantenendo però un carattere giocoso (es. 127).



Es. 127: brano n. 21 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 1-7).

La sezione centrale B, indicata agogicamente con *Tranquillo*, ha un andamento più placido rispetto alla iniziale prescrizione *Allegro moderato*, trasponendo il tema sul registro più acuto e in la minore, mentre prima era in do maggiore. L'accompagnamento, ora affidato alla sinistra, presenta le stesse caratteristiche di quartine di ottavi interrotti da una pausa (♩) e in cui si inseriscono accordi sempre più complessi e dissonanti. La melodia viene poi variata e sviluppata con una sorta di trillo misurato su cui si inseriscono gli accordi carichi di sonorità della sinistra. Con il ritorno al tempo iniziale, riappare la melodia leggera e soffusa, presentata dalla mano sinistra, che in un crescendo conduce alla conclusione in do maggiore. Il brano n. 22 è altrettanto allegro e giocoso, soprattutto per via del tema che ricorda un motivo infantile, mentre le quartine della sinistra, però, pretendono una certa abilità e articolazione soprattutto per via dei numerosi cambi di posizione, dei tasti neri e delle risonanze che richiedono di tenere il pollice mentre le altre dita completano la quartina. Il brano infatti deve essere eseguito a velocità sostenuta, portando la sinistra a doversi muovere velocemente per aprirsi e chiudersi in modo da ottenere posizioni variabili senza rinunciare al tocco omogeneo. Nelle battute finali il tema principale, che era stato riproposto con armonizzazioni sempre nuove, viene sviluppato e variato in una sorta di coda che, in crescendo e accelerando, conduce alla conclusione in la minore.

Espressivo ed enigmatico è il brano n. 23 in re minore, caratterizzato dall'accompagnamento accordale per il quale lo studente deve ottenere un rimo preciso poiché si tratta spesso di note ribattu-

te con durate diverse per via delle legature di valore imprevedibili (es. 128).



Es. 128: brano n. 23 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 8-14).

Anche la melodia è caratterizzata da note lunghe e legate, intramezzate da brevi momenti in cui delle piccole fioriture staccate creano un'increspatura all'interno del tema, su cui risaltano gli accordi spesso dissonanti che arrivano a comprendere anche quattro suoni. Nella sezione conclusiva, la melodia termina su un lunghissimo re, sul quale si articolano gli accordi della sinistra, la cui nota superiore riesce a creare una sorta di controsoggetto melodico molto suggestivo. I brani seguenti, nn. 24 e 25, sono accomunati da un'agógica *Andante* e da un carattere molto cantabile: il primo è ritmicamente più vario grazie alla croma puntata che contraddistingue la melodia, mentre l'accompagnamento prevede dei leggeri accordi prima saccati e poi tenuti per dare un effetto di risonanza; il secondo, invece, è caratterizzato da una sorta di dialogo fra le due mani, poiché laddove alla destra si trova una nota lunga, la sinistra interviene con una risposta e viceversa, garantendo un effetto interessante che si interrompe solo nelle ultime misure dove la sinistra presenta alcuni accordi dissonanti e sottovoce, mentre la destra interviene con piccole fioriture che culminano sul la conclusivo.

Il brano n. 26 ha invece un andamento allegro e festoso, soprattutto dovuto al rapido tema iniziale in cui sono inseriti ribattuti e note accentate mentre la sinistra, cui sono affidate due voci, gestisce il contrappunto in senso ascendente, quindi per moto contrario rispetto alla melodia discendente. La seconda ripetizione del tema presenta un nuovo accompagnamento caratterizzato da un basso e

poi da un accordo, quindi anche qui lo studente deve essere in grado di muoversi rapidamente sulla tastiera e raggiungere un buon livello di coordinazione. Altrettanto allegro è il brano n. 27, il cui incipit presenta le due mani che intonano la melodia a distanza di un'ottava, per poi distaccarsi: nella sezione successiva, infatti, il tema si fa più movimentato e sincopato, mentre l'accompagnamento diventa molto complesso per via degli accordi (in cui si trovano anche numerosi tasti neri) legati ad un basso distante sulla tastiera, quindi l'allievo è costretto a concentrarsi soprattutto sulla precisione e della coordinazione, mantenendo queste misure, e quelle simili della conclusione, nella sfera del forte in modo da non rinunciare all'espressività.

Segue un altro brano andante ed espressivo, il n. 28, la cui semplice melodia, in direzione discendente, viene sostenuta da dolci accordi della mano sinistra. Oltre al ritmo, dato che nel tema sono presenti ritmi puntati, legature di valore e terzine, lo studente deve prestare particolare attenzione alla dinamica, poiché l'indicazione iniziale *Andante molto rubato* lascia intuire quanto questo sia un pezzo legato all'interiorità, come se fosse una lontana litania per cui i profondi bassi di accompagnamento creano una suggestiva risonanza anche grazie all'uso del pedale. Del tutto opposto è il brano n. 29, rapido e allegro, per il quale lo studente dovrà padroneggiare non solo una buona tecnica per eseguire le rapide quartine che si trovano sia alla mano destra sia alla sinistra, ma soprattutto le dinamiche della polifonia: il tema principale, infatti, inizia con una sorta di canone fra la voce superiore (dopo alcune quartine di preparazione) e quella interna affidata alla mano sinistra, la quale deve eseguire anche le quartine di accompagnamento. La componente tecnica si complica nella seconda sezione del brano, dove si trovano arpeggi divisi fra le due mani e la testa del tema che rimbalza fra destra e sinistra, creando un particolare effetto dialogico che culmina su quattro accordi pieni accentati e carichi di sonorità. Questo

stesso procedimento di “botta e risposta” si ripete fino alla conclusione in la maggiore.

Segue un altro pezzo lento e rubato, il n. 30, che, ricalcando gli stilemi già uditi in altri brani simili della raccolta, propone una melodia semplice e lineare sostenuta da accordi risonanti della mano sinistra. Nella seconda sezione, però, il tema viene presentato dalla sinistra alla voce interna di un contrappunto a quattro parti, dove la più grave presenta delle quartine simili a leggere fioriture, mentre la destra segue l’andamento della melodia, in modo da avere nuovamente un affetto di dialogo fra le parti. Il brano n. 31 segue la forma del canone, poiché la voce superiore della melodia accordale della mano destra è imitata dalla sinistra in modo sfasato, ricalcando così gli stilemi classici dell’imitazione tematica ma inserendovi dissonanze e sonorità più marcate, oltre ad una certa difficoltà nella gestione dell’alternanza di staccato e legato, la quale deve essere rispettata da entrambe le mani in modo da garantire l’effetto di imitazione ricercato dall’autore (es. 129). Nelle ultime battute la parte della mano sinistra si fa ancora più complessa, poiché ad avere risalto deve essere la voce inferiore dei bicordi, portando l’alunno a dover sviluppare non solo la coordinazione, ma il corretto orientamento della mano.

Es. 129: brano n. 31 da *Gyermekneknek* vol. II di Bartók (bb. 1-8).

Anche il brano successivo, il n. 32, è estremamente complesso per via dell’elevata velocità con cui bisogna eseguire le quartine dell’accompagnamento, in cui si inseriscono accordi che possono raggiungere aperture discrete, ricalcando la struttura del basso al-

nanze, subito interrotte dagli accordi ribattuti già uditi in precedenza. La terza ripetizione del tema si colloca sulla voce acuta di una polifonia a tre parti, mentre le altre eseguono una risonanza e una serie di note lunghe e discendenti, fino a concludere con una nuova serie di accordi ribattuti simili a quelli iniziali.

Seguono due brani molto lenti e pensosi: il n. 36 presenta delle strutture ritmiche di difficile esecuzione, poiché la melodia principale è incentrata sul ritmo puntato, mentre l'accompagnamento è costituito da ampi arpeggi sincopati (es. 130).



Es. 130: brano n. 36 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 1-4).

In questi pochi righe che costituiscono il pezzo, l'autore vuole esplorare il campo della sonorità, aggiungendo la complessità della gestione ritmica così da distinguere nettamente il ruolo delle due mani non solo dal punto di vista del tempo e dell'incastro, ma soprattutto dal punto di vista del suono, poiché il tema deve risaltare e mantenere un carattere cantabile e malinconico. Placido e altrettanto breve è il brano n. 37, caratterizzato nuovamente da un'importante componente ritmica per via delle crome puntate udibili alla melodia, mentre l'accompagnamento presenta alcune complesse strutture come degli accordi arpeggiati con un'ampiezza che supera l'ottava, mentre in alcuni passaggi viene sviluppata una polifonia a tre parti. Anche in questo caso la sonorità diventa l'elemento più importante poiché la melodia deve risaltare anche laddove si trova alla voce superiore di strutture accordali. Il brano si conclude

in do maggiore con due do centrali ribattuti e un complesso accordo arpeggiato ampio una dodicesima.

Il brano n. 38 ha un andamento lento e meditativo caratterizzato dai lunghi accordi legati che creano uno spostamento di accento all'interno della battuta, poiché la nota che capita sul tempo forte non deve essere accentata. La melodia è quasi interamente affidata alla mano sinistra, collocandosi così nel registro basso della tastiera e assumendo un tono profondo e misterioso, movimentato dal ritmo puntato che rende i sedicesimi una sorta di fioritura. L'ultimo rigo presenta i ruoli invertiti, poiché gli accordi di accompagnamento, lunghi e non ribattuti, sono affidati alla sinistra, mentre la destra prosegue il tema in direzione discendente per concludendo con un lungo la coronato, cui fa da eco un la basso e profondo della mano sinistra. Anche il brano n. 39 inizia in modo lento ed espressivo, con una melodia carica di sentimento per via dei ribattuti ostinati, inizialmente collocati sul registro basso (es. 131).

The image shows a musical score for Example 131, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff has a dynamic marking 'f pesante' and a tempo marking 'sempre simile'. The second staff has a dynamic marking 'sf' and a tempo marking 'poco rit.'. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Es. 131: brano n. 39 da *Gyermekneknek* vol. II di Bartók (bb. 1-10).

Nella sezione successiva, indicata con *Molto largo*, il tema viene eseguito dalla mano sinistra, mentre la destra presenta, come nel brano precedente, una linea accordale spesso dissonante e sincopata. In seguito, con l'indicazione *Allegro*, la melodia diventa più rapida e movimentata, oltre che giocosa e divertente, non solo perché collocata ora all'ottava centrale ed eseguita dalla mano destra, ma anche per via del basso albertino in cui si trovano dei leggeri bicordi per i quali la sinistra deve ottenere un'ottima articolazione. In seguito il tema viene ripetuto altre due volte all'ottava più acuta, va-

riando anche l'armonizzazione delle quartine di accompagnamento. L'ultima ripetizione presenta alcune variazioni che portano alle ultime misure indicate con *Sostenuto*, in cui si trovano due lunghi re legati per svariate misure in modo da sfruttare l'effetto di risonanza offerto dal pianoforte.

I pezzi nn. 40 e 41 sono in realtà un unico lungo brano in cui si uniscono diversi frammenti e idee tematici come se si trattasse di una forma ciclica. All'inizio, in sei ottavi, viene esposta la prima melodia molto espressiva e che ben si presta al rubato per via dei leggeri ribattuti; tale linea viene sviluppata prima con dei rapidi arpeggi e infine condotta verso una cadenza in re maggiore; riappare poi alla mano sinistra con il sostegno di brevi e arpeggiati accordi della destra. La sezione successiva in due quarti, *Allegro moderato*, propone un nuovo tema più giocoso e saltellante, accompagnato da leggeri bicordi di terza della mano sinistra. Il resto del brano si articola con l'alternanza di queste due idee tematiche, giocando sul contrasto fra il primo tempo rubato ed espressivo e il secondo più gioioso e saltellante, così come sulla differenza fra ritmo ternario e binario. L'armonizzazione viene ogni volta variata anche con accordi e sonorità dissonanti, con ribattuti e ritmi sincopati tipici della produzione di Bartók. Nelle ultime righe, il tema dell'*Allegro moderato* subisce delle importanti variazioni, non solo nella sua frammentazione fra destra e sinistra, ma soprattutto nella sua graduale trasformazione per lasciare spazio ad accordi arpeggiati che crescono e accelerano. Dopo il respiro coronato, tale tema riappare con l'indicazione *Sostenuto, molto rubato* in modo da richiamare il carattere della prima melodia in sei ottavi. Con degli accordi simili a quelli uditi in precedenza il brano si chiude con una cadenza in sol maggiore.

I due brani che concludono la raccolta sono lenti ed evocativi: il primo, il n. 42, inizia con una linea di bicordi legati affidati alla mano destra cui si aggiunge la melodia della mano sinistra che, con il suo andamento discendente, raggiunge note molto profonde. La

seconda ripetizione della melodia, con una nuova armonizzazione dell'accompagnamento, culmina su un lungo e basso sol tenuto per quattro misure. Segue una nuova ripetizione del tema, collocato all'ottava superiore, mentre la destra si sposta sul registro acuto così da dare un carattere ancora più dolce ed etereo alla melodia, che termina nuovamente sul un lungo sol di sostegno per la polifonia della destra, la quale giunge al suo culmine dopo il crescendo e sfuma dolcemente nella battuta finale. L'ultimo pezzo, il n. 43, ha nuovamente un carattere lento e pensoso, nonostante già alla prima misura si trovi una croma con doppio punto ($\overset{\cdot}{\cdot}\overset{\cdot}{\cdot}$) che rimane sospeso su un lungo accordo coronato di settima. Appare poi la melodia cantabile simile ad un recitativo, accompagnata solo da un breve frammento di una croma puntata ($\overset{\cdot}{\cdot}$), elemento che ritorna anche in seguito (es. 132).



Es. 132: brano n. 43 da *Gyermeknek* vol. II di Bartók (bb. 1-7).

La terza ripetizione del tema, anticipata da un'introduzione dell'accompagnamento, presenta una nuova armonizzazione molto più ricca con dissonanti accordi che, con le note preparate nelle misure precedenti, creano un lungo accordo di quattro note dissonante ed evocativo. Il tema viene ripetuto un'altra volta, variato solo per via di piccole acciaccature che lo rendono ancora più ricco e significativo, mentre la sinistra presenta una struttura formata da un basso e un bicordo che, grazie al pedale, dà vita ad un effetto carico di sonorità che risalta nel momento in cui la destra propone un lungo si tenuto per tre misure. L'ultima ripetizione del tema avviene con un tono stanco e con un accompagnamento molto scarno, conclu-

dendo con l'elemento puntato quale frammento caratterizzante e con la coda del tema in pianissimo e in ritardando.

11.6 Didattica consapevole: il *Mikrokosmos*

Il *Mikrokosmos* è una raccolta di centocinquantaquattro brani progressivi e trentatré esercizi per pianoforte pubblicata nel 1940: gli obiettivi con cui Bartók ha composto la raccolta prevedono in primis fornire ai giovani pianisti dei brani adatti all'uso concertistico, insegnando allo stesso tempo elementi tecnici, ritmici e dinamici, oltre ai diversi stili compositivi; inoltre Bartók puntava ad introdurre i giovani pianisti alla musica popolare a lui così cara, oltre a fornire una valida raccolta di esempi per gli studenti di composizione. Il *Mikrokosmos* risale al periodo fertile cui appartengono anche la suite *En plain air* e i *Nove piccoli pezzi*: la raccolta infatti è stata concepita fin dal 1926, come riportano alcune lettere manoscritte dell'autore, fra cui una all'editore londinese Boosey and Hawkes cui Bartók dava disposizioni per la pubblicazione dell'opera *in fieri*. È inoltre chiaro che già nel 1926 alcuni pezzi del *Mikrokosmos* erano già stati composti come *Unisono*, il n. 137, di cui si trovano alcuni schizzi sui manoscritti dei *Nove piccoli pezzi* e del *Concerto per pianoforte* n. 1. Secondo Peter Bartók, secondogenito del compositore, il padre non ha fatto riferimenti al *Mikrokosmos* fino al 1936, quando l'autore inizia ad insegnare al figlio a suonare il pianoforte; è quindi possibile che in parte la raccolta sia legata all'attività didattica di Bartók con il figlio, anche se la sua attività di scrittura dei sei volumi dell'album è stata sicuramente più veloce di quella di apprendimento del figlio, perciò è chiaro come Bartók pensasse anche ad un'imminente pubblicazione. Inoltre, un allievo del compositore all'Accademia di Budapest ha raccontato come già nel 1936 il maestro facesse riferimento ad alcuni brani da lui composti che si ritrovano nel *Mikrokosmos*, per i quali al contempo Bartók ha chiesto consigli anche ai suoi colleghi. Tuttavia, eccezion fatta per una piccola esecuzione parziale di alcuni pezzi nel 1931 a

Londra da parte dello stesso compositore, il *Mikrokosmos* rimane una bozza sconosciuta al pubblico fino al 1938, quando Bartók prende contatti con l'editore Ralph Hawkes.³⁸³

I negoziati fra il compositore e l'editore richiesero quasi un anno di corrispondenze, poiché Bartók era poco propenso a far stampare l'opera prima che fosse completa sia nella sezione per i bambini più piccoli, sia nelle trascrizioni per pianoforte a quattro mani, sia nelle note a piè di pagina, tanto che il *Mikrokosmos* fu pronto solo il 2 novembre del 1939, anche se nei mesi successivi il compositore dovette discutere a lungo con l'editore che spingeva per una divisione in sei volumi, più leggeri e facilmente vendibili di un unico tomo. Inoltre, Bartók fu costretto a correggere alcuni errori nelle note e tradurre alcune filastrocche e didascalie che accompagnavano i pezzi, cercando di non perdere il tono delicato e divertente che esse prevedevano. L'autore si rifiutò, però, di inserire la parola "modernità" nella *Prefazione*, poiché ciò che è moderno finisce per diventare presto obsoleto, dovendo così scontrarsi a lungo con l'editore che premeva invece per dare un'aria contemporanea alla raccolta.³⁸⁴

Nel complesso i manoscritti del *Mikrokosmos* dimostrano una certa cura nella composizione finalizzata alla didattica: è chiaro come Bartók fosse attento ad annotare rapidamente ogni singola idea o ispirazione, come si vede dalla grafia rapida e scarna, nonostante nelle partiture abbia inserito sempre le indicazioni metronomiche, dinamiche ed espressive.³⁸⁵ L'autore è infatti consapevole che il giovane esecutore, per via della poca esperienza, spesso non è in grado di afferrare da solo ogni sfumatura indicata approssimativamente sulla partitura. Il suo scopo è infatti insegnare fin da quando il bambino si avvicina per la prima volta al pianoforte, costruendo così una sorta di metodo che, a differenza della musica a

³⁸³ B. Suchoff, *History of Béla Bartók's "Mikrokosmos"*, «Journal of Research in Music Education», 1959, vol. 7, no. 2, pp. 185-188.

³⁸⁴ Ivi, pp. 190-191.

³⁸⁵ Ivi, pp. 192-193.

lui contemporanea, si presta ad aiutare chi non possiede ancora una tecnica sufficientemente sviluppata, affrontando ogni problematica presentata dalle composizioni contemporanee. I pezzi sono ordinati con una difficoltà graduale e propongono tematiche semplici e divertenti come giochi, sport e animali, inserite però in brani dalla tessitura sempre più complessa e articolata con spostamenti e salti, moti paralleli e contrari, accordi e arpeggi, alterazioni, pentatoniche e dissonanze. Anche il ritmo viene complicato in modo graduale, impiegando tempi quasi sempre binari e pochi cambiamenti, fino ad arrivare a difficili ritmi puntati, accenti e sincopi. Tali caratteristiche sono sviluppate metodicamente e in un preciso ordine, facilmente consultabile nell'indice alla fine di ogni volume, in modo da semplificare anche il lavoro dell'insegnante.³⁸⁶

Dal punto di vista compositivo Bartók utilizza stili diversi, usando alcuni elementi della tonalità classica alla pentatonica e alla modalità, oltre ad attingere dagli antichi modi frigio, dorico, lidio e misolidio, prestando particolare attenzione alla mescolanza di tutte queste tecniche per dare vita ad un'armonia molto complessa e ricercata. Si ottengono così melodie estremamente plastiche che si avvicinano alle caratteristiche della musica popolare studiate negli anni precedenti dal compositore. Le strutture melodiche sono quindi, come anche nel *Gyermeknek*, simmetriche e inserite in periodi regolari che risultano facilmente comprensibili ad un giovane esecutore. Anche le difficoltà tecniche sono limitate, con aperture inferiori alla quinta per i bambini molto piccoli e all'ottava per i più grandi, facendo in modo che la melodia inizi e finisca sulla stessa nota così da non creare possibili confusioni e rendere il tutto facilmente controllabile. Lo scopo del *Mikrokosmos* è fornire degli strumenti che gli allievi potranno poi utilizzare e applicare in modo

³⁸⁶ S. Ameringer e S. Goddard, *Teaching with Bartók's "Mikrokosmos"*, «Tempo», 1951, no. 21, pp. 31-33.

quasi universale, rendendo i sei volumi un metodo rigoroso e prezioso ancora oggi.³⁸⁷

Oltre ad insegnare a suonare uno strumento, Bartók si è servito del *Mikrokosmos* anche per educare i bambini alla musica popolare, da sempre considerata la sua priorità, cercando di assorbirla fino a farla diventare un linguaggio inconscio e spontaneo (riteneva infatti le sue ricerche in quest'ambito più importanti dell'attività compositiva). Tuttavia all'interno del *Mikrokosmos* sono presenti omaggi ai grandi autori della musica occidentale composti in uno stile più antico, così da educare i piccoli pianisti alla musica di Bach, Couperin, Mozart, Beethoven, Chopin e Schumann, senza però tralasciare le citazioni, più o meno nascoste, dei contemporanei come Schönberg, Webern, Hindemith e Gershwin (quest'ultimo citato nel ritmo delle danze bulgare).³⁸⁸ Viene così costruito un "piccolo mondo" o un "mondo dei piccoli", proprio come suggerisce il titolo del *Mikrokosmos*, che si propone di unire la musicalità dei grandi maestri, la tecnica contemporanea e la semplicità del folklore: tutti questi elementi sono poi esplicitati con cura dal compositore che si premura di indicare le radici dei suoi riferimenti, la qualità del tocco che l'allievo deve ottenere e la velocità di esecuzione.³⁸⁹ Con quest'opera Bartók riesce a riunire le diverse opinioni sulle varie possibilità di tocco del tasto, proponendo momenti di percussività ostinata e altri morbidi ed espressivi, così da fornire una preparazione completa per ogni effetto coloristico e per qualunque tipo di repertorio cui il giovane vorrà dedicarsi, dal minuetto di Bach, alla bourée di Couperin, dalla polifonia ai cromatismi dissonanti. È da notare poi che, fra le citazioni, non vi siano solo i notturni nello stile di Chopin, il basso albertino settecentesco o le danze di Bali care all'Impressionismo, ma anche il tema del fuoco magico di Wagner dall'opera *Die Walküre*, facendo così un riferimento ironico tipico dell'indole antiwagneriana tramite il brano n. 100 del IV volume;

³⁸⁷ Ivi, pp. 33-35.

³⁸⁸ J. Ogdon, *Bartók's "Mikrokosmos"*, «Tempo», 1963, no. 65, pp. 2-3.

³⁸⁹ Fischer, *Articulation Notation* cit., p. 291.

fra gli effetti di vibrazione presenti nel *Mikrokosmos* vi è un tentativo di usare i suoni armonici alla maniera di Schönberg, oltre ad un utilizzo delle sincopi simile a quello proposto da Prokof'ev e ad un carattere giocoso che ricorda il ritmo del tema di *Petruška*.³⁹⁰

Tipico dello stile di Bartók è l'uso della simmetria e dei rapporti matematici, gli stessi indagati da Lendvai nello studio della sezione aurea. La strutturazione dei temi, infatti, permette di individuare nei brani del *Mikrokosmos* un ordinamento studiato con cura da parte dell'autore, attraverso espedienti che vanno dalla costruzione ordinata e ragionata alla coordinazione polimodale.³⁹¹ Il *Mikrokosmos* prevede quindi uno studio più rigoroso e un approccio estremamente analitico all'insegnamento e all'esecuzione della musica, fin dai primi passi compiuti dai bambini più piccoli. L'apprendimento della musica diventa quindi un espediente per educare in modo completo come già aveva ipotizzato Bach.³⁹²

Bisogna poi menzionare il legame del *Mikrokosmos* con i suggerimenti e le critiche proposte da Margit Varró a Bartók sul suo *Metodo per pianoforte* pubblicato nel 1913 con la collaborazione di Reschofsky: il compositore ha infatti tenuto conto delle idee della pedagoga e studiosa molto attiva all'Accademia di Budapest, esperta in educazione e formazione musicale. È stato infatti lo stesso Bartók a contattarla per avere le sue opinioni sul *Mikrokosmos* in procinto di essere pubblicato, chiedendo informazioni sul metodo di insegnamento delle prime fasi di approccio allo strumento e su come migliorare gli esperimenti didattici compiuti dai suoi predecessori e falliti nel corso della storia della musica. Per capire come Varró abbia influenzato l'autore, si possono studiare le annotazioni da lei stessa aggiunte sull'edizione del *Metodo* di Bartók del 1913, opera da sempre molto sottovalutata. Molti brani della raccolta, quelli che possono essere con certezza attribuiti a Bartók e non a

³⁹⁰ Suchoff, *Béla Bartók* cit., pp. 38-43.

³⁹¹ E. Antokoltez, *The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in Twentieth-Century Music*, Berkley, University of California Press, 1990, pp. 198, 251.

³⁹² Mila, *L'arte di Bela Bartók* cit., p. 100.

Reschofsky, assomigliano non solo ad alcuni pezzi del *Gyermek-knek*, ma soprattutto a quelli del *Mikrokosmos*, testimoniando un'idea di continuità che pervade tutta la sua produzione didattica. Le annotazioni autografe sui manoscritti del compositore, infatti, denotano un certo interesse per l'argomento rinato nel corso della pubblicazione del *Mikrokosmos* facendo pensare ad una revisione e al riutilizzo di espedienti educativi che erano stati considerati di qualità; tuttavia il materiale viene ampliato e corretto. Le osservazioni di Varró divengono così, grazie al *Mikrokosmos*, un vero e proprio metodo di insegnamento che cerca di sviluppare inizialmente l'uso delle mani per moto parallelo con melodie a distanza di una o due ottave, per lavorare poi sul canone e sul moto contrario fino a raggiungere una completa indipendenza: queste stesse fasi vengono ripercorse nei sei volumi del *Mikrokosmos*, che esplorano a poco a poco l'intera estensione della tastiera.³⁹³

Quindi è chiaro come Bartók abbia affrontato gradualmente la tematica della pedagogia pianistica, partendo da una breve suite dal carattere programmatico e con intento più descrittivo che realmente educativo come i *Dieci pezzi facili*, fino ad arrivare ad una grande opera sistematizzata e organizzata consapevolmente quale è il *Mikrokosmos*, senza però abbandonare mai l'interesse per la musica popolare e il desiderio di diffonderla ad un pubblico più ampio possibile, così da legittimarla nell'ambito della musica d'arte e adattarla a scopi educativi che, spesso, vanno oltre il solo insegnamento del pianoforte, non solo perché Bartók approfondisce l'insegnamento di altri strumenti come il violino con i suoi *Duetti*, ma anche con alcune composizioni per coro, proponendo una visione unitaria della didattica finalizzata alla conoscenza e all'educazione in senso lato. Infatti, a differenza di Mendelssohn, Schumann e Čajkovskij, che avevano inserito nelle loro composizioni melodie straniere con uno sguardo interessato al loro carattere

³⁹³ V. Lampert, *On the Origins of Bartók's Mikrokosmos*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 1998, t. 39, fasc. 1, pp. 123-129, 133.

esotico e particolare, Bartók vuole indagare le peculiarità della musica popolare autentica e applicarla per educare i giovani ad avere uno sguardo multietnico interessato alla diversità.

L'EREDITÀ PEDAGOGICA DELLA MUSICA PIANISTICA

Gli esempi descritti in questo studio sono riusciti a dimostrare come il pianoforte si presti ad essere uno strumento adatto ad introdurre i bambini allo sconfinato mondo della musica e, per farlo, sono necessari metodi e strategie didattici efficaci: se Schumann, nel momento in cui la didattica pianistica di alto livello artistico era totalmente assente, è riuscito a dimostrare che le raccolte per bambini dovevano essere accattivanti e allo stesso tempo utili, Mendelssohn ha descritto con amore e semplicità la sua idealizzazione dell'infanzia attraverso brani relativamente semplici dal punto di vista tecnico, ma utili per un giovane alle prime armi.

Così, dal Novecento in poi, la didattica per pianoforte ha iniziato ad essere al centro di un dibattito sentito in tutta Europa e che molti compositori hanno cercato di risolvere nel loro stile e in linea con le esigenze della loro epoca: Fauré ha proposto la sua raccolta come un innocente regalo affettuoso privo di interesse didattico, ma Ravel e Debussy, invece, hanno pensato *Ma mère l'oye* e il *Children's Corner* come un dono in cui si fondono l'amore per i bimbi dedicatari e la ricerca di un repertorio adatto ad insegnare e imparare. Anche Stravinskij e, successivamente, Prokof'ev hanno dedicato le loro raccolte ai figli, ispirandosi alle attività che venivano svolte insieme così da ricordare i momenti più felici delle loro vite e lasciare ai giovani delle generazioni future un programma che ben si presta ad un momento concertistico perché, nonostante la semplificazione tecnica, si tratta di brani che, dal punto di vista musicale e artistico, non hanno nulla da invidiare alle famose opere per pianoforte solista. Altrettanto importanti sono le composizioni di Elena Gnesina, la prima donna e didatta russa che è riuscita ad elaborare un metodo educativo e a trasmetterlo ad altri suoi colleghi; Čajkovskij e, alcuni anni dopo, Kabalevskij, hanno cercato invece di sop-

perire alla mancanza di un repertorio adeguato nel contesto scolastico russo, così da facilitare l'insegnamento della musica alle nuove generazioni, già a partire dalla nipotina di Čajkovskij la cui famiglia non era interessata ad aiutare la bimba nello studio del pianoforte.

Altrettanto carichi di tenerezza sono i doni di Granados e Šostakovič ai figli e che, con la pubblicazione, sono diventati patrimonio inestimabile per tutti i giovani che desiderano eseguire dei brani di altissimo valore compositivo e con intento descrittivo; anche il *Mikrokosmos* di Bartók era dedicato al figlio e ai suoi progressi nello studio del pianoforte e così il compositore, con le numerose edizioni che ne sono seguite e con la sua esperienza diretta come maestro (proprio come Xačatryan), è riuscito a fornire un metodo didattico che buona parte degli insegnanti di pianoforte segue con attenzione. Quello di Bartók è infatti un approccio sistematico che non punta solo ad insegnare a suonare bene, ma soprattutto ad educare la *forma mentis* delle nuove generazioni, il gusto per la bella musica e la scoperta della diversità. Tutti questi compositori, con le loro diverse esperienze e motivazioni, sono però accomunati dal fatto che, a molti anni di distanza, i loro brani sono ancora assegnati dagli insegnanti di pianoforte, studiati dagli allievi e apprezzati dal pubblico, proseguendone così la memoria.

È quindi evidente come, a partire dall'Ottocento, gli artisti, e in particolare i compositori, dimostrino un'attenzione sempre più mirata nei confronti della tematica dell'infanzia e dell'educazione, anche grazie alla diffusione di idee diverse dai secoli precedenti e concezioni secondo cui quella infantile è un'età ben differenziata da quella adulta e che, di conseguenza, merita un trattamento diverso. Ne sono testimonianza i libri per bambini, i giocattoli e numerosi altri oggetti commercializzati a partire dal XIX secolo, categoria in cui rientrano anche le raccolte di letteratura pianistica come quella di Schumann. Nell'evoluzione storico-sociologica tracciata da questo studio è evidente come, a partire dalla metà dell'Ottocento fino

al Novecento, la concezione dell'infanzia, vista attraverso la letteratura pianistica ad essa dedicata, passa da una visione poetica mediata dalla sensibilità artistica del compositore ad una trattazione sistematica che mira a risolvere problemi specifici. L'op. 68 di Schumann e l'op. 39 di Čajkovskij, infatti, contengono una serie di pezzi che, con incredibile lirismo e poesia, descrivono l'infanzia e adattano i grandi brani pianistici alle piccole e inesperte mani di un bambino, usando al contempo espedienti didattici utilissimi come i titoli programmatici e passaggi tecnici semplificati. Allo stesso modo Mendelssohn e Fauré concepiscono le loro raccolte come un'espressione della loro personale visione dell'infanzia e dell'universo particolare che essa concerne. Diverso è l'approccio maturato da autori come Elena Gnesina, Bartók e Kabalevskij, i quali, nel corso della definizione di un metodo didattico efficace, prendono atto delle difficoltà di un bambino e propongono brani che, senza rinunciare ad un significato intrinseco molto importante e profondo, lo aiutano a superare le difficoltà in modo graduale. A differenza di Schumann, Mendelssohn, Debussy e Ravel, questi autori propongono metodi sistematici e mirati che ancora oggi sono ritenuti validi e costituiscono la base per l'insegnamento del pianoforte.

Tale approccio odierno è possibile grazie al mutamento della mentalità nel corso dell'Ottocento per quanto riguardava l'arte e la musica: nel XIX secolo i viaggi veloci e frequenti lungo la ferrovia, le comunicazioni rapide e di massa, le nuove tecnologie di stampa, la fotografia e la diffusione del diritto d'autore portano i musicisti a definire un repertorio canonico di grandi autori classici del passato inizialmente nell'ambito concertistico, privilegiando maestri quali Bach, Haydn, Mozart e Beethoven (come dimostrato dalla presenza di riduzioni di tali autori nella concezione iniziale dell'*Album* di Schumann). Dal punto di vista pratico, la scelta di questo tipo di repertorio era dettata da una riduzione dei costi, poiché le musiche già note attiravano un gran numero di spettatori, mentre la scelta di au-

tori del passato non richiedeva pagamenti dovuti al diritto d'autore.³⁹⁴ È in questo periodo che inizia a definirsi la figura del pianista solista che esegue dei lunghi «recital» (come li ha definiti Liszt a partire dal 1840) che iniziavano con brani classici di Bach o Beethoven e si concludevano con autori contemporanei, distinguendo così la musica commerciale da quella classica, ossia tanto eccellente da costringere il pubblico a seguire la performance in silenzio senza distrarsi o creare disturbo; nei concerti e rappresentazioni teatrali degli anni precedenti, invece, il pubblico chiacchierava, giocava d'azzardo o mangiava, poiché il teatro era un luogo di incontro dove la musica fungeva da mero sottofondo.³⁹⁵

Questa nuova concezione dell'arte come elemento sublime che deve essere assaporato in silenzio nasce nel primo Ottocento in seguito alla diffusione della corrente romantica, favorita dalla costruzione di una linea ferroviaria che si snodava in tutta Europa, sulla quale circolavano idee, beni e persone. Diventano quindi più frequenti e rapide le tournée degli artisti e delle compagnie teatrali, nonostante siano gli stessi spettatori, spesso, a viaggiare per raggiungere teatri e sale da concerto più lontane, rendendo così il bacino d'utenza della fruizione musicale molto più ampio. In Europa si diffonde così un sentimento di appartenenza non più solamente nazionale, ma anche in una cultura comune che ora viaggia tramite i moderni mezzi di riproduzione come fotografie, libri e spartiti musicali a prezzi accessibili, dovuti anche alla facilitazione delle esportazioni.³⁹⁶

Grazie alla ferrovia si sviluppa ulteriormente il viaggio di piacere e cultura, poiché ora i passeggeri di treni e navi a vapore possono spingersi più lontano molto velocemente, portando la nuova categoria dei turisti (attorno ai quali nasce una fiorente economia di locande, alberghi e libri o guide) a muoversi in tempi estremamente ristretti come alcune settimane (mentre prima il Grand Tour poteva

³⁹⁴ Figes, *Gli Europei* cit., pp. 539-540.

³⁹⁵ Ivi, pp. 146-149.

³⁹⁶ Ivi, pp. 15-16.

durare anche alcuni anni ed era quindi riservato ai pochi che potevano permetterselo). Un ulteriore pretesto che favorisce i viaggi internazionali sono le frequenti Esposizioni, dove vengono allestite mostre di arte, tecnica e curiosità che attirano milioni di visitatori, come ad esempio quelle di Londra del 1851 e del 1862, di Parigi del 1855 e 1867 e di Vienna nel 1873; allo stesso modo i musei e le pinacoteche delle grandi città diventano accessibili ad un pubblico sempre più vasto, portando alla creazione di gallerie nazionali e case-museo di artisti e letterati.³⁹⁷ È quindi evidente come il progresso tecnologico abbia influenzato la canonizzazione dell'arte e della musica, soprattutto quei grandi classici che gli autori moderni finiscono per imitare o riscoprire, proprio come accade in epoca romantica con Bach, rivisitato da Schumann e Mendelssohn non solo nello stile delle grandi opere pianistiche o orchestrali, ma anche nella produzione pianistica e didattica per l'infanzia. Al contempo, la standardizzazione del repertorio operistico e teatrale fa sì che il pubblico richieda un numero sempre maggiore di spartiti e riduzioni di arie famose da eseguire nel proprio salotto dove è rigorosamente collocato un pianoforte, strumento che viene posto al centro della vita mondana e culturale delle agiate famiglie nobili e borghesi. A facilitare la diffusione delle opere musicali classiche dei grandi maestri del passato, ormai canonizzati quasi come eroi, contribuisce la diffusione del diritto d'autore: nel primo Ottocento il compositore si era abituato ad essere regolarmente pagato dal suo editore con un contratto che prevedeva la pubblicazione di un certo numero di lavori inediti all'anno; tuttavia, a partire dalla metà del secolo, la relazione fra editore e compositore si modifica grazie al diritto d'autore, che impone un rapporto fra i due più stretto e duraturo, in modo da facilitare la commercializzazione dell'opera e combattere la pirateria, appellandosi al principio romantico della proprietà in-

³⁹⁷ Ivi, pp. 278-281.

telletuale, poiché l'arte è il frutto di ingegno e personalità unici ed irripetibili.³⁹⁸

Gli intellettuali europei, stimolati dalla circolazione di opere artistiche, musicali e letterarie, finiscono per intendere il continente come un unicum culturale di stampo cosmopolita dove si può viaggiare velocemente e liberamente, leggere libri internazionali grazie alle traduzioni in numerose lingue e aprirsi verso gli altri Paesi senza però rinunciare alla propria identità nazionale. Artisti e intellettuali possono infatti muoversi e sentirsi a proprio agio in città tedesche, francesi, inglesi e italiane poiché si tratta di luoghi europei. Personaggi così cosmopoliti e aperti al multiculturalismo finiscono quindi per essere combattuti dal sentimento patriottico e di devozione verso il proprio paese (tipico dell'era dei nazionalismo) e quello che prevede un'unificazione continentale simile alle proposte di Mazzini e della sua Giovine Europa. L'unione internazionale europea avrebbe infatti favorito la diffusione di ideali democratici e pacifici, senza però discriminare i sentimenti nazionali legittimi finché non fossero diventati belligeranti.³⁹⁹ Il pensiero del *fin de siècle*, stroncato dall'avvento della Prima guerra mondiale, si riflette anche nella produzione musicale destinata sempre di più ad una diffusione internazionale con uno stile che coniuga le tendenze personali dell'autore e il suo gusto estetico con le ispirazioni che provengono del resto del mondo, come dimostrano Ravel e Debussy con la loro passione per l'Oriente, oppure Bartók con la musica popolare. Ancora più lampante è l'esempio di Schumann, capostipite della produzione destinata all'infanzia, la cui op. 68 ha avuto un successo tale da essere distribuita in tutto il mondo tanto da essere imitata da Čajkovskij in Russia solo pochi anni dopo.

Anche in una prospettiva attuale è chiaro come la musica, e più in generale l'arte, sia uno strumento fondamentale per favorire un'unione cosmopolita ed educare in senso lato le nuove generazio-

³⁹⁸ Ivi, pp. 209-213.

³⁹⁹ Ivi, pp. 301-303.

ni: la circolazione internazionale della musica supera le barriere culturali e, soprattutto tramite il suo insegnamento ai giovani, favorisce una mentalità aperta, multiculturale, curiosa nei confronti della diversità e pronta a nuove sfide. Come nell'Ottocento, quando la letteratura esplicitamente dedicata all'infanzia è comparsa per la prima volta, anche oggi, dopo una lunga evoluzione stilistica, compositiva e metodologica, essa ha un ruolo primario per educare le nuove generazioni e garantire loro un futuro in cui la ricerca personale di nuove sfide conduce alla scoperta di inedite frontiere da superare.

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI

Es. 1: <i>Melodia</i> n. 1 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).....	36
Es. 2: <i>Marcia dei soldati</i> n. 2 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4). .	37
Es. 3: <i>Corale</i> n. 4 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).	38
Es. 4: <i>Primo dolore</i> n. 16 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-9).....	39
Es. 5: <i>Contadino allegro che torna dal lavoro</i> n. 10 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).	40
Es. 6: <i>Siciliana</i> n. 11 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-8).	41
Es. 7: <i>La Befana</i> n. 12 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).....	42
Es. 8: <i>Piccolo viandante mattutino</i> n. 17 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).	43
Es. 9: <i>Piccolo studio</i> n. 14 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).	44
Es. 10: <i>Piccola romanza</i> n. 19 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4). 45	
Es. 11: <i>Canzone campestre</i> n. 20 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1- 17).....	45
Es. 12: *** n. 21 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).	46
Es. 13: <i>Canzoncina in forma di canone</i> n. 27 dall'op. 68 di Schu- mann (bb. 1-7).....	48
Es. 14: <i>Vendemmia, tempo felice</i> n. 33 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-8).....	50
Es. 15: <i>Lo straniero</i> n. 29 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-6).	51
Es. 16: <i>Rimembranza (4 novembre 1847)</i> n. 28 dal'op. 68 di Schu- mann (bb. 1-6).....	54
Es. 17: <i>Inverno II</i> n. 39 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).	56
Es. 18: <i>Inverno II</i> n. 39 dall'op. 68 di Schumann (bb. 24-28).	57
Es. 19: <i>Sheherazade</i> n. 32 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).....	58
Es. 20: <i>Mignon</i> n. 35 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-6).....	60
Es. 21: <i>Canzone nordica</i> n. 41 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1- 4).....	61
Es. 22: <i>Fughetta</i> n. 40 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4).....	62

Es. 23: <i>Fughetta</i> n. 40 dall'op. 68 di Schumann (bb. 25-30).....	63
Es. 24: <i>Corale figurato</i> n. 42 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-4). ..	64
Es. 25: <i>Canzone di S. Silvestro</i> n. 43 dall'op. 68 di Schumann (bb. 1-5).....	65
Es. 26: brano n. 1 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-4).	71
Es. 27: brano n. 3 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-4).	71
Es. 28: brano n. 5 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-5).	72
Es. 29: brano n. 6 dall'op. 72 di Mendelssohn (bb. 1-6).	72
Es. 30: <i>Mi-a-ou</i> n. 2 dall'op. 56 di Fauré (bb. 5-12).....	84
Es. 31: <i>Le jardin de Dolly</i> n. 3 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-4).....	86
Es. 32: <i>Le jardin de Dolly</i> n. 3 dall'op. 56 di Fauré (bb. 17-20).....	87
Es. 33: <i>Kitty valse</i> n. 4 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-6).....	88
Es. 34: <i>Tendresse</i> n. 5 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-4).	89
Es. 35: <i>Le pas espagnol</i> n. 6 dall'op. 56 di Fauré (bb. 1-5).....	90
Es. 36: <i>Pavane de la Belle au bois dormant</i> n. 1 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 5-8).	109
Es. 37: <i>Petit Poucet</i> n. 2 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 1-8).	110
Es. 38: <i>Petit Poucet</i> n. 2 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 51-58)..	111
Es. 39: <i>Laideronnette, impératrice des pagodes</i> n. 3 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 9-13).	112
Es. 40: <i>Laideronnette, impératrice des pagodes</i> n. 3 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 54-58).	113
Es. 41: <i>Laideronnette, impératrice des pagodes</i> n. 3 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 90-97).	115
Es. 42: <i>Les entretiens de la Belle et la Bête</i> n. 4 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 9-16).	117
Es. 43: <i>Les entretiens de la Belle et la Bête</i> n. 4 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 49-62).	118
Es. 44: <i>Le jardin féerique</i> n. 5 da <i>Ma mère l'oye</i> di Ravel (bb. 23-28).	120
Es. 45: <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> n. 1 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 1-5).	131

Es. 46: <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> n. 1 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 22-25).	132
Es. 47: <i>Doctor Gradus ad Parnassum</i> n. 1 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 33-38).	132
Es. 48: <i>Jimbo's lullaby</i> n. 2 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 1-8).	134
Es. 49: <i>Jimbo's lullaby</i> n. 2 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 39-42).	135
Es. 50: <i>Jimbo's lullaby</i> n. 2 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 63-66).	136
Es. 51: <i>Serenade for the doll</i> n. 3 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 3-7).	137
Es. 52: <i>Serenade for the doll</i> n. 3 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 30-34).	139
Es. 53: <i>Serenade for the doll</i> n. 3 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 39-72).	140
Es. 54: <i>The snow is dancing</i> n. 4 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 3-6).	141
Es. 55: <i>The snow is dancing</i> n. 4 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 34-38).	142
Es. 56: <i>The little shepherd</i> n. 5 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 1-6).	144
Es. 57: <i>The little shepherd</i> n. 5 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 21-24).	145
Es. 58: <i>Golliwog's cakewalk</i> n. 6 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 10-13).	146
Es. 59: <i>Golliwog's cakewalk</i> n. 6 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 61-64).	147
Es. 60: <i>Golliwog's cakewalk</i> n. 6 da <i>Children's Corner</i> di Debussy (bb. 69-73).	148
Es. 61: <i>Preghiera del mattino</i> n. 1 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).	169
Es. 62: <i>Mamma</i> n. 3 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 22-28).	173

Es. 63: <i>La marcia dei soldatini di legno</i> n. 5 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).	175
Es. 64: <i>La bambola malata</i> n. 7 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).	177
Es. 65: <i>Polka</i> n. 10 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-4).	179
Es. 66: <i>Preludio contadino</i> n. 13 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 4-10).	181
Es. 67: <i>Canzone italiana</i> n. 15 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-4).	183
Es. 68: <i>Antica canzone francese</i> n. 16 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-9).	184
Es. 69: <i>Canzone tedesca</i> n. 17 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-4).	185
Es. 70: <i>La strega</i> n. 20 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-5).	188
Es. 71: <i>In chiesa</i> n. 23 dall'op. 39 di Čajkovskij (bb. 1-8).	190
Es. 72: <i>Canzone triste</i> n. 2 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-4). ...	193
Es. 73: <i>Canto senza parole</i> n. 6 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-8).	196
Es. 74: <i>Al villaggio</i> n. 7 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-9).	196
Es. 75: <i>Danza russa</i> n. 10 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 1-4).	199
Es. 76: <i>Fantasticheria improvvisa</i> n. 12 dall'op. 40 di Čajkovskij (bb. 29-38).	201
Es. 77: <i>Marcia</i> n. 1 dai <i>Tre pezzi facili</i> di Stravinskij (bb. 7-9). ..	210
Es. 78: <i>Española</i> n. 2 dai <i>Cinque pezzi facili</i> di Stravinskij (bb. 10-14).	211
Es. 79: <i>Andantino</i> n. 1 da <i>Le cinq doigts</i> di Stravinskij (bb. 12-16).	216
Es. 80: <i>Allegretto</i> n. 3 da <i>Le cinq doigts</i> di Stravinskij (bb. 3-10).	218
Es. 81: <i>Larghetto</i> n. 4 da <i>Le cinq doigts</i> di Stravinskij (bb. 1-7). ..	219
Es. 82: <i>Lento</i> n. 6 da <i>Le cinq doigts</i> di Stravinskij (bb. 1-4).	221
Es. 83: <i>Vivo</i> n. 7 da <i>Le cinq doigts</i> di Stravinskij (bb. 1-9).	221
Es. 84: <i>Pesante</i> da <i>Le cinq doigts</i> di Stravinskij (bb. 5-10).	223

Es. 85: <i>Mattino</i> n. 1 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 1-5).	232
Es. 86: <i>Mattino</i> n. 1 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 10-13).	233
Es. 87: <i>Passeggiata</i> n. 2 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 4-7).	234
Es. 88: <i>Tarantella</i> n. 4 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 1-8).	236
Es. 89: <i>Pentimento</i> n. 5 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 9-12).	238
Es. 90: <i>Valzer</i> n. 6 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 2-8).	239
Es. 91: <i>Valzer</i> n. 6 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 25-29).	239
Es. 92: <i>La pioggia e l'arcobaleno</i> n. 8 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 1-4).	241
Es. 93: <i>La pioggia e l'arcobaleno</i> n. 8 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 9-12).	241
Es. 94: <i>Sera</i> n. 11 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 8-16).	245
Es. 95: <i>Prato al chiaro di luna</i> n. 12 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 1-7).	246
Es. 96: <i>Prato al chiaro di luna</i> n. 12 dall'op. 65 di Prokof'ev (bb. 35-42).	246
Es. 97: <i>Marcia</i> n. 1 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-4).	252
Es. 98: <i>L'orso</i> n. 4 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-6).	253
Es. 99: <i>La bambola meccanica</i> n. 6 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-6).	254
Es. 100: <i>Compleanno</i> n. 7 dall'op. 69 di Šostakovič (bb. 1-6). ...	255
Es. 101: <i>Ivan è gravemente malato</i> n. 3 dall' <i>Album per bambini</i> di Xačatryan (bb. 1-4).	256
Es. 102: <i>Il Cavaliere</i> n. 7 dall' <i>Album per bambini</i> di Xačatryan (bb. 3-7).	257
Es. 103: <i>Il piccolo leopardo sull'altalena</i> n. 4 dall' <i>Album per bambini</i> di Xačatryan (bb. 1-4).	258
Es. 104: <i>Il bisticcio fra due zie</i> n. 6 dall' <i>Album per bambini</i> di Xačatryan (bb. 2-8).	258
Es. 105: <i>Dedica dai Dieci pezzi facili</i> di Bartók (bb. 1-8).	285
Es. 106: <i>Lotta dolorosa</i> n. 2 dai <i>Dieci pezzi facili</i> di Bartók (bb. 3-6).	287

Es. 107: <i>Sera in Transilvania</i> n. 5 dai <i>Dieci pezzi facili</i> di Bartók (bb. 1-4).	288
Es. 108: <i>Sera in Transilvania</i> n. 5 dai <i>Dieci pezzi facili</i> di Bartók (bb. 10-14).	289
Es. 109: <i>Alba</i> n. 7 dai <i>Dieci pezzi facili</i> di Bartók (bb. 1-5).	290
Es. 110: <i>Danza dell'orso</i> n. 10 dai <i>Dieci pezzi facili</i> di Bartók (bb. 2-8).	292
Es. 111: brano n. 1 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 1-4).	300
Es. 112: brano n. 5 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 5-10).	302
Es. 113: brano n. 6 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 5-10).	302
Es. 114: brano n. 9 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 7-16).	303
Es. 115: brano n. 16 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 5-10).	305
Es. 116: brano n. 21 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 1-8).	307
Es. 117: brano n. 24 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 1-6).	308
Es. 118: brano n. 26 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 4-9).	309
Es. 119: brano n. 30 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 1-6).	310
Es. 120: brano n. 33 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 1-6).	311
Es. 121: brano n. 42 da <i>Gyermekeknek</i> vol. I di Bartók (bb. 7-12).	314
Es. 122: brano n. 2 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-6).	315
Es. 123: brano n. 6 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 11-16).	316

Es. 124: brano n. 10 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 3-8).	317
Es. 125: brano n. 15 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-5).	319
Es. 126: brano n. 18 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-6).	320
Es. 127: brano n. 21 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-7).	321
Es. 128: brano n. 23 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 8-14).	322
Es. 129: brano n. 31 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-8).	324
Es. 130: brano n. 36 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-4).	326
Es. 131: brano n. 39 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-10).	327
Es. 132: brano n. 43 da <i>Gyermekeknek</i> vol. II di Bartók (bb. 1-7).	329

BIBLIOGRAFIA

- S. Ameringer, S. Goddard, *Teaching with Bartók's "Mikrokosmos"*, «Tempo», 1951, no. 21, pp. 31-35.
- E. Antokoltez, *The music of Béla Bartók: a study of tonality and progression in Twentieth-Century Music*, Berkley, University of California Press.
- B. A. Aramovna, *Elena Fabianovna Gnesina: musician, teacher, composer*, «Student 4 courses of Institute of Art», Maikop, Adygei State University, 2014, pp. 1-10.
- J. Barraquè, *Debussy*, Parigi, Seuil, 1994.
- R. Bass, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, «Music Analysis», vol. 7, no. 2, Wiley, 1988, pp. 197-214.
- J. Bonnaure, *Gabriel Fauré*, Arles, Actes Sud/Classica, 2017.
- N. Cazden, *Humor in the Music of Stravinsky and Prokofiev*, «Science & Society», vol. 18, no. 1, 1954, Guilford Press, pp. 52-74.
- A. Charton, *Debussy*, Parigi, Editions Gallimard, 2012, pp. 180,186.
- W. A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the piano*, Oxford University Press, 2006.
- D. J. Code, *Claude Debussy*, Londra, Reaktion Books, 2010.
- C. Cristancig, *Guida allo studio dell'Album per la gioventù op. 39 di Pyotr Ilyich Tchaikovsky*, Mercatello sul Metauro, Progetti sonori, 2018.
- J. Daverio, *Robert Schumann: araldo di una "nuova era poetica"*, Roma, Astrolabio, 2015.
- L. Deahl, *Robert Schumann's 'Album for the Young' and the Coming of Age of Nineteenth-Century Piano Pedagogy*, «College Music Symposium», vol. 41, 2001, pp. 25-42.
- C. Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, Milano, Adelphi Edizioni, 2003.

- R. Downs, *Heinrich Pestalozzi, father of modern pedagogy*, Boston, Twayne Publishers, 1975.
- R. Elkoshi, *Children's invented notations and verbal responses to a piano work by Claude Debussy*, «Music Education Research», vol. 17, 2015, pp. 179-200.
- Enciclopedia Garzanti di musica*, Milano, Garzanti, 2007⁴.
- G. Fauré, *Correspondance*, a cura di J. M. Nectoux, Parigi, Fayard, 2015.
- L. Fay, *Shostakovich: a life*, Oxford University Press, 2000.
- O. Figes, *Gli Europei*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 128-131.
- J. Fillerup, *Magician of sound: Ravel and the Aesthetics of Illusion*, University of California Press, 2021.
- V. Fischer, *Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», t. 36, fasc. 3/4, 1995, pp. 285-301.
- D. Forrest, *Dmitri Borisovich Kabalevsky: Honorary President of ISME 1972-1987*, Bundoora, School of education, 2004.
- D. Forrest, *Music's three basic elements: a Russian perspective*, «Context», vol. 8, 1994, pp. 42-45.
- D. Forrest, *The educational theory of Dmitri Kabalevsky in relation of his piano music for children*, tesi di dottorato, Università di Melbourne, 1996.
- K. M. Freije, *A Pedagogical Analysis of Prokofiev's Musique D'enfants, Opus 65*, tesi di laurea, Università di Ball State (Indiana), a.a. 2010-2011, relatori Kimberly Inks e Robert Palmer.
- J. F. Fulcher, *Debussy and his world*, Oxford, Princeton University Press, 2001.
- E. Gnesina, *Piano ABC*, Mosca, Compositore sovietico editore, 1979.
- R. Greenberg, *Great Masters: Stravinsky. His Life and Music*, San Francisco, Teaching Co.

- G. Griffiths, *Stravinsky's Piano. Genesis of a Musical Language*, Cambridge University Press, 2013.
- N. Grodzenskaya, *Learning Tchaikovsky's Children's Album with the First Graders*, in http://www.denysberezchnoy.com/berezhnaya/1class/tchaikovsky_detsky_album.html, ultima consultazione: 20 settembre 2021.
- B. A. Hisler, *Genre And Gesture: Robert Schumann's Piano Music For And About Children*, tesi di laurea, Università di Austin, a.a. 2005-2006, relatore B. Almén.
- R. Howat, *The art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale University Press, 2009.
- E. F. Jensen, *Debussy*, Oxford University Press, 2014.
- E. Joh, *Bach and Schumann as Keyboard Pedagogues: A Comparative and Critical Overview of the "Notebook of Anna Magdalena," and the "Album for the Young"*, tesi di dottorato, Università di Washington, a.a. 2012-2013, relatore C. Sheppard.
- C. M. Joseph, *Stravinskij Inside Out, New Haven, Yale University Press, 2001*.
- P. Kaminsky, *Ravel's Approach to Formal Process: Comparisons and Contexts*, in *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, a cura di P. Kaminsky, University of Rochester Press, 2011.
- E. Kilpatrick, *Into the Woods: Retelling the Wartime Fairytales of Maurice Ravel*, «The Musical Times», vol. 149, no. 1902, 2008, pp. 1-28.
- E. Kilpatrick, *The Operas of Maurice Ravel*, Cambridge University Press, 2015.
- P. D. Klein, *Sergei Prokofiev's Children's Pieces, Op. 65: a comprehensive approach to learning about a composer and his works: biography, style, form and analysis*, «SpringerPlus 3», vol. 23, 2014, pp. 1-12.
- R. Kok, *Negotiating Children's Music: New Evidence for Schumann's "Charming" Late Style*, «Acta Musicologica», vol. 80, n. 1, 2008, pp. 99-128.

- R. Kok, *Of Kindergarten, Cultural Nationalism, and Schumann's 'Album for the Young'*, «The World of Music», vol. 48, n. 1, 2006, pp. 111-132.
- C. M. Koonts, *Kabalevsky for the piano*, «American Music Teacher», vol. 20, no. 5, 1971, p. 26, 46.
- G. Kowalchuk, E. L. Lancaster, *Essential Keyboard Duets*, New York, Alfred Music, 2003.
- G. Kurtág, *Giochi* vol. I, Milano, Ricordi, 1991.
- V. Lampert, *On the Origins of Bartók's Mikrokosmos*, «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», 1998, t. 39, fasc. 1, pp. 123-137.
- P. Landormy, *Maurice Ravel (1875-1937)*, «The Musical Quarterly», vol. XXV, no. 4, October 1939, pp. 430-441.
- F. Lesure, *Claude Debussy: A Critical Biography*, University of Rochester Press, 2019.
- T. Levitz, *Stravinsky and his world*, Oxford, Princeton University Press, 2013.
- R. Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia*, Milano, Ricordi, p. 292.
- C. MacDonald, *Schumann's Piano Practice: Technical Mastery and Artistic Ideal*, «The Journal of Musicology», vol. 19, 2002, University of California Press, pp. 527-563.
- J. Magrath, *The pianist's guide to standard teaching and performance literature*, Van Nuys, Alfred editore, 1945.
- A. L. Mason, *Enrique Granados (1867-1916)*, «Music and Letters», vol. XIV, no. 3, 1933, pp. 231-238.
- D. Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, 2000.
- A. McKinley, *Debussy and American Minstrelsy*, «The Black Perspective in Music», vol. 14, 1986, pp. 249-258.
- B. Meister, *Music Musique: French and American Piano Composition in the Jazz Age*, Indiana University Press, 2006.
- P. Mercer-Taylor, *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, 2004.

- O. Messiaen, Y. Loriod-Messiaen, *Ravel: Analyses of the Piano Works Of Maurice Ravel*, Parigi, Editions Durand, 2005.
- M. Mila, *L'arte di Bela Bartók*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1996.
- Y. Minina, *Russian Piano Music for Children Written from 1878 to 1917*, tesi di dottorato, Università di Washington, a.a. 2011-2012, relatore C. Sheppard.
- S. Morrison, *Sergey Prokofiev and his world*, Princeton University Press, 2008.
- S. Morrison, *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*, New York, Oxford University Press, 2009.
- S. Moshevich, *Shostakovich's Music for Piano Solo: Interpretation and Performance*, Indiana University Press, 2015.
- R. E. Mueller, *Beauty and Innovation in la machine chinoise*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2018.
- J. M. Nectoux, *Fauré: Le voci del chiaroscuro*, Torino, EDT, 2004.
- J. M. Nectoux, *Gabriel Fauré: a Musical Life*, Cambridge University Press.
- D. Nice, *Prokofiev: From Russia to the West 1891-1935*, New Haven and London, Yale University Press, 2003.
- Y. Novik, *Dimitri Kabalevsky: Just Promoted to Teacher of Second-Year Music*, «American Music Teacher», vol. 25, no. 6, 1976, pp. 18-19.
- J. Ogdon, *Bartók's "Mikrokosmos"*, «Tempo», 1963, no. 65, pp. 2-4.
- M. Oliver, *Igor Stravinsky, Londra, Phaidon Press, 1995.*
- A. Orenstein, *Maurice Ravel's Creative Process*, «The Musical Quarterly», vol. LIII, no. 4, October 1967, pp. 467-481.
- J. Parakilas, *Folk Song as Musical Wet Nurse: The Prehistory of Bartók's "For Children"*, «The Musical Quarterly», 1995, vol. 79, no. 3, pp. 476-499
- V. Perlemuter, H. Jourdan-Morhange, *Ravel according to Ravel*, Londra, Kahn&Averill, 1970.

- J. Porter, *Bartók and Janáček: Ideological Convergence and Critical Value*, «The Musical Quarterly», Autumn, 2000, vol. 84, no.3, pp. 426- 451.
- M. A. Prokofiev, *Prospects for education in the U.S.S.R.*, in. «Prospects 2», 1972, pp. 34-42.
- S. Prokofiev, *Soviet diary, 1927, and other writings*, Boston, Northeastern University Press, 1991.
- M. J. Puri, *Adorno's Ravel*, in *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*, a cura di P. Kaminsky, University of Rochester Press, 2011.
- M. J. Puri, *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*, Oxford University Press, 2011.
- V. Raad, *Claude Debussy's Use of Piano Sonority*, «American Music Teacher», vol. 26, 1977, pp. 7-14.
- E. Rapoport, *Mendelssohn's Instrumental Music*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2012.
- M. Ravel, *Lettere*, a cura di A. Orenstein, Torino, EDT, 1998.
- M. Ravel, *Scritti e interviste*, a cura di A. Orenstein, Torino, EDT, 1990.
- E. Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- E. R. Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York, Dover Publications.
- R. Schumann, *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, Milano, Ricordi, 2009.
- R. Schumann e S. Isserlis, *Robert Schumann's Advice to Young Musicians*, University of Chicago Press, 2017.
- G. Starobinski, *Les Kinderszenen Op. 15 De Schumann: Composantes Littéraires et Biographiques d'une Genèse*, «Revue De Musicologie», vol. 88, n. 2, 2002, pp. 361-388.
- I. Stravinskij, *An Authobiography*, New York, Simon and Schuster, 1936.
- I. Stravinskij, *Chroniques de ma vie*, Parigi, Denoël, 1962.

- I. Stravinskij, R. Craft, *Dialogues and a Diary*, Garden City, Doubleday, 1963.
- M. Studenovskaya, *The Color-Tonality Plan of Children's Album by Tchaikovsky*, in <http://musicsteps.spb.ru/?p=2292>, ultima consultazione: 21 settembre 2021.
- B. Suchoff, *Béla Bartók's Contributions to Music Education*, «Tempo», no. 60, 1961-1962, pp. 37-43.
- B. Suchoff, *History of Béla Bartók's "Mikrokosmos"*, «Journal of Research in Music Education», 1959, vol. 7, no. 2, pp. 185-196.
- R. L. Todd, *Mendelssohn: a life in music*, Oxford University Press, 2003.
- P. Terrien, E. Huart, *György Kurtág's Játékok: a tool to learn the piano. Music for and by children*, «Online journal for artistic research in music», vol. 2, no. 1, 2018, pp. 35-49.
- S. Trezise, *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, 2003.
- M. Vernazza, *Prokofiev: Child Composer and Composer for Children*, «American Music Teacher», 1984, vol. 34, no. 2, Music Teachers National Association, pp. 36-37.
- L. Vikárius, *Bartók: "Bear Dance"*, «Studia Musicologica», 2008, vol. 49, no. 3/4, pp. 341-367.
- S. Walsh, *Debussy: a painter in sound*, New York, Alfred A. Knopf, 2018.
- S. Walsh, *Stravinsky. A creative spring: Russia and France 1882-1934*, New York, Alfred A. Knopf, 1999.
- D. Xu, *Themes of Childhood: A Study of Robert Schumann's Piano Music for Children*, tesi di dottorato, Università di Cincinnati, a.a. 2005-2006, relatore F. Weinstock.
- S. Zank, *Irony and Sound: The Music of Maurice Ravel*, University of Rochester Press, 2009.

INDICE DEI NOMI

- Abranyi, Kornél: 277
Adorno, Theodore: 102, 278
 Moments musicaux: 102
Asafiev, Boris: 188
d'Aulnoy, Marie-Catherine: 94,113
- Bach, Anna Magdalena: 11
Bach, Carl Philipp Emanuel: 10-11
 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen: 10
Bach, Johan Sebastian: 5, 9-11, 17-18, 29, 32, 33, 37, 57, 62, 83,
132, 160, 215, 275, 279, 333, 334, 339, 340, 341
 Cantata BWV 212: 57
 Clavicembalo ben temperato: 9, 17, 44, 62, 132
 Invenzioni: 10, 246
 Quaderno per Anna Magdalena: 9, 11, 275
 Suites inglesi e francesi: 11
Bach, Johann Christoph Friedrich: 11
Bach, Wilhelm Friedemann: 11
Bailly, Edmond: 153, 155
Balakirev, Milij Alekseevič: 163
Bardac, Emma: 76, 79, 80, 81, 123, 124, 148
Bardac, Hélène (Dolly): 76, 77, 80, 81, 92
Bardac, Raoul: 80, 81, 124, 144, 151
Bartalus, Istvan: 270, 277, 293-294
 Gyermek lant: 277
Bartók, Bela: 2, 3, 4, 32, 69, 116, 267, 269-271, 273, 275-297, 300,
302-303, 305, 307-311, 314-322, 324, 326-336, 338, 339, 342
 Bagatelle: 282, 283, 285, 296
 Castello del Duca Barbablù: 116, 277
 Concerto per pianoforte e orchestra: 275

Concerto per violino: 285
Danze rumene: 284
Dieci pezzi facili: 270, 275, 279-281, 282-285, 287-290, 292, 296, 313, 335
Elegie: 282
En plain air: 330
Gyermekeknek: 270-271, 277, 281, 283, 284, 293-297, 300, 302-303, 305, 307-311, 314-317, 319-322, 324, 326-327, 329, 332, 335
Il Mandarino meraviglioso: 116, 270
Metodo per pianoforte: 275, 334
Mikrokosmos: 267, 271, 273, 275, 281, 330-335, 338
Nove piccoli pezzi: 271, 275, 330
Sonatina: 280
 Bartók, Peter: 276, 330
 Baudelaire, Charles: 153
 Bauer, Harold: 125, 126
 Baumfelder, Friedrich: 66
 Becker, René: 31
 Beethoven, Ludwig van: 10, 16, 29, 46, 47, 160, 230, 275, 333, 339, 340
 Fidelio: 46
 Sonate: 230
 Benedetti Michelangeli, Arturo: 3
 Berlioz, Hector: 72, 95
 Romeo e Giulietta: 72
 Beyer, Ferdinand: 1, 16
 Bizet, Georges: 104, 113
 Carmen: 113
 Jeux d'enfant: 104
 Borodin, Aleksandr Porfir'evič: 77
 Bortnjans'kyj, Dmytro Stepanovyč: 170
 Brahms, Johannes: 6, 28, 269

- Danze ungheresi*: 269
- Broadwood, John: 5
- Čajkovskij, Mikhail: 166
- Čajkovskij, Pëtr Il'ič: 3, 37, 71, 77, 78, 160-161, 163-170, 172-186, 188-191, 193, 195-196, 199, 201-202, 213, 256, 265, 335, 337-339, 342
- Album per bambini* op. 39: 160-161, 164, 166-170, 175, 177-179, 181, 183-185, 188-191, 193-195, 199-202, 204, 256, 266, 339
- Dodici pezzi* op. 40: 164, 168-169, 191-196, 199, 201-202
- La bella addormentata*: 164
- Lago dei cigni*: 185
- La pulzella d'Orleans*: 183
- Le quattro stagioni* op. 37a: 168-169
- Lo schiaccianoci*: 71, 164, 174, 179, 186
- Pimpinella* op. 38: 182
- Quarta Sinfonia*: 203
- Sedici Lieder per bambini* op. 54: 164, 168, 169
- Caplet, André: 94, 126, 155
- Carrier-Belleuse, Octavie: 124
- Casadesus, Robert: 121
- Casella, Alfredo: 208, 209
- Chabrier, Emmanuel: 79, 81, 90, 93, 100
- Chadeigne, Marcel: 98
- Chagall, Marc: 116
- Chalupt, René: 100
- Chopin, Fryderyk: 101, 102, 194, 198, 199, 164, 275, 333
- Barcarolle*: 101
- Marcia funebre* op. 72: 194
- Ciampi, Marcel: 126
- Clementi, Muzio: 1-2, 16, 18, 130, 134, 291
- Gradus ad Parnassum*: 2, 126, 130, 140

Cocteau, Jean: 79, 82
 Cortot, Alfred: 82, 91, 92
 Couperin, François: 275, 333
 Craft, Robert: 209, 210
 Cramer, Johan Baptist: 1, 16, 18, 192
 Cristofori, Bartolomeo: 9
 Czerny, Carl: 1, 10, 16-18, 133, 192, 215, 225
 L'arte di rendere agili le dita: 215

Daverio, John: 20, 32, 40, 54, 58
 Davydov, Volodya: 167, 202
 De Errazuriz, Eugenie: 210
 De Falla, Manuel: 93, 119
 Cineserie: 93
 De Jouvenel, Colette: 121
 Debussy, Claude: 2-4, 9, 32, 75-81, 93-94, 100, 102, 104, 111, 113, 114, 120, 123-129, 131-157, 275, 288, 337, 339, 342
 Berceuse héroïque: 155
 Children's corner: 3, 76, 79-81, 104, 123-132, 134-137, 139-142, 144-152, 155-157, 337
 D'un cahier d'esquisses: 120
 Études: 125
 Estampes: 153
 Images: 125, 143, 152
 L'isle joyeuse: 126
 La boîte à joujoux: 94, 104, 155-156
 Les Orientales: 157
 Noël des enfants qui n'ont plus de maison: 104, 157
 Pelléas et Mélisande: 114, 147
 Préludes: 125, 126, 143
 The little nigar: 128, 156
 Debussy, Claude-Emma (Chouchou): 76, 80, 104, 123-126, 128, 129, 134, 142, 148, 155, 158

Dickens, Charles: 148
Djagilev, Sergej Pavlovič: 78, 99, 209, 210
Drèsa, Jacques: 106
Durand, Auguste: 98, 99, 103, 124, 133, 156,
Durony, Geneviève: 98

Eicker, Isabel: 51, 66
Érard, Sebastian: 5
Erdmann, Georg: 11
Esipova, Anna: 226

Fauré, Gabriel: 3, 70, 76, 78-82, 84, 86-93, 104, 120, 152, 337, 339
Chanson d'ave: 120
Dolly suite op. 56: 75-76, 79-84, 86-92, 104, 152
Sicilienne op 78: 83
Sonata per violino op. 15: 80, 81

Footit, fratelli: 82
Forkel, Johan Nikolaus: 10
Froebel, Friedrich: 14-15, 21, 26, 29-30, 40,
Pedagogia del Kindergarten: 30

Franck, César: 112
Fremmiet, Emmanuel: 81
Frescobaldi, Girolamo: 275
Freund, Etelka: 282
Freund, Robert: 283

Gade, Niels: 62
Ganz, Rudolf: 283
Garban, Lucien: 97
Gershwin, George: 333
Geyer, Stefi: 283, 285, 292
Glinka, Michail Ivanovič: 78, 181, 190
L'alouette: 190

Gnesina, Elena: 161, 204-206, 337, 339
 ABC del pianoforte: 205
 Dettati musicali: 205
 Miniature per pianoforte: 205
 Piccoli studi per principianti: 205
 Godebski, Ida: 76, 96, 97, 99
 Godebski, Xavier-Cyprien (Cipa): 76, 96, 97
 Goethe, Johann Wolfgang von: 27, 30, 60
 Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister: 60
 Gounod, Charles: 155
 Granados, Enrique: 3, 8, 73, 338
 Cuentos de la juventud op. 1: 73
 Grieg, Edvard: 109, 269
 Grimm, fratelli: 26, 27
 Grodzenskaya, Nadežda: 174
 Gruber, Emma: 282
 Gurlitt, Cornelius: 1, 66

Halffter, Ernesto: 119
 Hall, Stanely: 20, 29
 Händel, Georg Friedrich: 9, 29, 83
 Hanon, Charles Louis: 1, 16, 225
 Härtel, Gottfried Christoph: 18
 Hawkes, Ralph: 330
 Haydn, Franz Joseph: 160, 275, 339
 Hebart, Johann Friedrich: 16
 Hellé, André: 155, 156
 Heller, Stephen: 1, 130
 Herz, Henri: 16
 Hindemith, Paul: 116, 333
 Mörder, Hoffnung der Frauen: 116
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: 14
 Lo schiaccianoci: 14

Hoffmann von Fallersleben, August Henrich: 30
Hook, James: 16
Huber, Hans: 283
Hugard, Jeanne: 106
Hummel, Johann Nepomuk: 16, 18

Ibert, Jacques: 96
d'Indy, Vincent: 120

Janáček, Leoš: 277-278
Jenufa: 277

Kabalevskij, Dmitrij Borisovič: 3, 161, 227, 244, 256, 259-267,
337, 339
Musica pianistica per bambini: 265
Storia delle tre balene: 263

Kurtág, György: 272
Játékok: 272-273

Kahn, Micheline: 92
Khan, Inayat: 155
Kiss, Aaron: 293
Kodály, Zoltán: 163, 270, 277, 280, 294
Köhler, Christian Louis Heinrich: 1, 278
Kuhlau, Friedrich: 1

Lacerda, Carlos: 143
Lack, Theodore: 156
Metodo per pianoforte: 156

Laloy, Louis: 94, 153
Leprince de Beaumont, Marie: 94, 116
Magasin des enfants: 116

Leleu, Jeanne: 98
Lendvai, Erno: 334

Ligeti, György Sándor: 283, 292
Liszt, Franz: 6, 70, 159, 269, 280, 340
 Rapsodie: 269, 280
Locke, John: 15
Long, Marguerite: 81, 92, 98
Lowenbach, Jan: 277
Lyadov, Anatoly: 226
Maeterlinck, Maurice: 156
Martin, Fernand: 128
Mason, Daniel Gregory: 99
Mazzini, Giuseppe: 342
Meck, Nadezda von: 77, 172
Mendelssohn, Fanny: 7
Mendelssohn, Felix: 19, 34, 46, 53, 69-72, 155, 275, 280, 335, 337,
339, 341
 Bärrentanz: 280
 Frühlings Lied op. 62: 69
 Kinderstücke op. 72: 69-72
 Romanze senza parole: 53
 Trio per pianoforte op. 49: 53
 Sogno di una notte di mezza estate: 72
Metzler, Josef: 82
Milchmeyer, Johann Peter: 10
 Die wahre Art das Pianoforte zu spielen: 10
De Miomandre, Francis: 99
Moreux, Serge: 277
Morisot, Berthe: 103
Moscheles, Ignaz: 16, 18
Mosonyi, Mihály: 270, 276-277, 293-294
 Magyar gyermekvild: 276
Mozart, Wolfgang Amadeus: 29, 160, 275, 333, 339
Musorgskij, Modest Petrovič: 77, 78, 149-152, 188
 Boris Godunov: 77, 78, 150

La camera dei bambini: 149, 151
Quadri di un'esposizione: 188

Nice, David: 231, 242
Nižinskij, Vaclav Fomič: 224
Novalis: 53

Orenstein, Arbie: 101
Oulmont, Charles: 82

Paul, Jean: 14, 58
Levana: 14

Perrault, Charles: 94, 106, 108, 110

Pietsch, Ludwig: 6

Pleyel, Ignace: 5

Pestalozzi, Johann Heinrich: 15, 21, 29, 40

Poulenc, Francis: 154

Concerto per due pianoforti e orchestra: 154

Prokof'ev, Oleg Sergeevič: 231

Prokof'ev, Sergej Sergeevič: 3, 9, 161, 225-234, 236-239, 241-248,
334, 337

Autobiografia: 230

Cantata: 228

Dieci pezzi op. 12: 244

Falò invernale op. 122: 249

Musica per l'infanzia op. 65: 225, 227-234, 236-242, 244-
249

Pierino e il lupo op. 67: 248

Quattro pezzi op. 3: 244

Romeo e Giulietta: 228

Sarcasmi op. 17: 230, 236

Sonate: 232, 240

Summer's day: 149

- Tre canzoni infantili per soprano e pianoforte* op. 68: 228
Visions Fugitives op. 22: 244
- Proust, Marcel: 103
- Rabaud, Henri: 82
- Rachmaninov, Sergei Vasilyevich: 78, 226
- Ravel, Maurice: 3, 4, 32, 70, 75-76, 78, 79, 82, 91, 93-113, 115-121, 152-153, 337, 339, 342
- Adélaïde ou le langage des fleurs*: 99
- Boléro*: 94, 121
- Concerto in sol maggiore*: 101
- Daphnis et Chloé*: 94, 99, 101, 105, 107, 121
- Gaspard de la nuit*: 94, 96, 98
- Histoires naturelles*: 95, 97, 101, 103, 117
- L'enfant et les sortilèges*: 94, 95, 102, 103, 113, 117, 121,
- L'heure espagnole*: 95, 97
- La valse*: 94, 97
- Le tombeau de Couperin*: 94, 101
- Ma mère l'oye*: 76, 79, 80, 82, 93-106, 109-110, 112-113, 115-121, 337
- Noël des jouets*: 94, 100, 117
- Pavane pour une infante défunte*: 100
- Prélude*: 99
- Quartetto d'archi*: 101
- Shéhérazade*: 93, 95, 103, 113, 121, 153
- Sonata per violino e violoncello*: 101
- Sonatine*: 97
- Trio per pianoforte*: 101
- Trois chanson*: 104
- Trois poèmes de Mallarmé*: 93
- Valses nobles et sentimentales*: 103, 105
- Reid, Eva: 82
- Reinecke, Carle: 14

Rellstab, Ludwig: 22
Reschofsky, Sándor: 275, 334, 335
Richter, Ludwig: 19, 57
Rimiski-Korsakov, Nikolaj Andreevič: 95, 144, 149, 190
 Fanciulla di neve: 190
 Shéhérazade: 144
Risler, Édouard: 82, 91, 126
Roger Nichols, Roger: 96
Roland-Manuel: 94, 100
Rouché, Jacques: 103, 104
Rousseau, Henri: 95
Rousseau, Jean Jacques: 14, 15, 26, 27, 29, 32, 95
 Emile: 14, 15, 29, 32
Rozsnyai, Karoly: 275, 282
Rubini, Giovanni Battista: 159
Ruckert, Friedrich: 30
Rummel, Walter: 155
Runge, Philipp Otto: 27

Saint-Saëns, Camille: 100
Satie, Erik: 79, 82, 93, 95, 100, 119, 126, 208, 210
 Gymnopédies: 126
 Parade: 79, 82
Schiller, Friedrich: 30
Schlegel, Friedrich: 53
Schönberg, Arnold: 75, 93, 116, 117, 333, 334
 Erwartung: 116
Schubert, Franz: 29, 166, 191, 228, 264, 275
 Lieder: 166, 191
Schuberth, Julius: 19, 20, 22, 23, 34, 44, 66
Schumann, Clara: 6-7, 15, 18, 21, 28, 29, 54
Schumann Elise: 30
Schumann, Eugenie: 28, 53, 54

Schumann, Julie: 30
 Schumann, Ludwig: 19, 36
 Schumann, Marie: 18, 20, 28-30, 36, 43, 50, 53
 Schumann, Robert: 2-3, 5-9, 13-15, 17-34, 36-48, 50-51, 53-54, 56-58, 60-67, 69-71, 73, 77, 103, 119, 128, 130, 162, 163-165, 167, 168-171, 173-176, 182, 183, 188, 202, 204, 213, 230, 247, 257, 275, 276, 278, 279, 280, 294, 300, 333, 335, 337-339, 341, 342
 Album für die Jugend op. 68: 2, 3, 5, 7-8, 13-14, 18-24, 27-33, 36-48, 50-51, 54, 56-58, 60-67, 70, 71, 73, 128, 130, 164, 167-170, 173, 188, 204, 257, 276, 278-280, 294, 300, 339, 342
 Ballszenen: 20, 23
 Carnaval op. 9: 7, 21, 24, 57
 Des Knaben Wunderhorn: 28
 Drei Clavier-Sonaten für die Jugend op. 118: 20, 22-23, 30
 Études de concert pour le pianoforte composées d'après des caprices de Paganini: 18
 Kinderszenen op. 15: 14, 20-21, 30, 69, 73, 81, 103, 119, 128, 276
 Liederalbum für die Jugend op. 79: 15
 Liederkreis op. 39: 53
 Papillons op. 2: 7, 24, 57, 247
 Studi: 230
 Toccata op. 11: 230
 Scott, Cyril: 66
 Segalen, Victor: 126, 153
 Segur, Sophie: 175
 Le disgrazie di Sophie: 175
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič: 78, 264
 Smetana, Bedřich: 269
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrievič: 9, 161, 227-228, 244, 251-255, 338
 Festive Overture op. 96: 254
 Quaderno per bambini op. 69: 244, 251-255

Šostakovič, Galina Dmitrievna: 251-252
Staats, Léo: 82
Stasov, Vladimir Vasil'evič: 163
Stephens, Sharon: 13
Strauss, Johann: 264
Strauss, Richard: 116
 Elektra: 116
Stravinskij, Igor' Fëdorovič: 3, 9, 32, 78, 93, 156, 161-162, 207-
224, 226, 258, 337
 Histoire du soldat: 215
 Histoires pour enfants: 207, 215
 Le cinq doigts: 207, 209, 212-219, 221, 223
 Petruška: 156, 157, 291, 334
 Pezzi facili: 207-209, 212-213
 Pulcinella: 209, 213
 Quattro studi op. 7: 215
 Sacre du printemps: 157
 Souvenirs de mon enfance: 207
Stravinskij, Mika: 210
Stravinskij, Theodore: 210
Stravinskij, Sviatoslav Soulima: 208-209
Studenovskaya, Maria: 186, 192

Tadevosonič, Levon: 248
Texier, Rosalie: 123
Thalberg, Sigismund: 6
Türk, Daniel Gottlob: 16

Upton, Bertha Florence: 149

Van Lohuizen, André: 155
Varése, Edgard: 123
Varró, Margit: 334-335

Veber, Marie-Rose: 96
Viardot, Pauline: 6, 77
Viñes, Ricardo: 92
Vuillermoz, Emile: 98, 99

Wagner, Richard: 95, 102, 134, 146, 149, 333
 Tristan und Isolde: 134, 146
 Die walküre: 333

Webern, Anton: 333

Weckerlin, Jean-Baptiste: 183

Weidman, Polina: 166, 171

Wieck, Friedrich: 15-17, 21

Wiéner, Jean: 82

Yurgenson, Peter: 164

Xačatryan, Aram Il'ič: 255-259, 338
 Sonatina: 255
 Album per bambini: 255-258