

ΔΙΑΣΤΗΜΑ ANALISI

Copyright © 1995  
by Ass. Musicale “Ensemble '900”  
V.le della Repubblica, 243  
31100 - Treviso

DIATEMA ANALISI 1

Collana diretta da Paolo Troncon  
Vice direttore Mara Zia  
ISBN 88-86335-03-2

1<sup>a</sup> edizione: gennaio 1995

Sergio Bianchi

LE *KINDERSZENEN* DI ROBERT SCHUMANN

Proposta per un percorso analitico

*Saggio introduttivo di Fabio Sartorelli*

## Indice

	Saggio introduttivo di Fabio Sartorelli	7
	Prefazione dell'autore	13
I.	VON FREMDEN LÄNDERN UND MEUSCHEN ( <i>Di paesi e popoli stranieri</i> )	15
II.	CURIOSE KESCHICHTE ( <i>Una storia curiosa</i> )	23
III.	HASCHE-MANN ( <i>Mosca cieca</i> )	29
IV.	BITTENDES KIND ( <i>Il bambino che prega</i> )	35
V.	GLÜCKES GENUG ( <i>Felicità perfetta</i> )	41
VI.	WICHTIGE BEGEBENHEIT ( <i>Un importante avvenimento</i> )	47
VII.	TRAUMEREI ( <i>Sogno</i> )	53
VIII.	AM CAMIN ( <i>Davanti al camino</i> )	61
IX.	RITTER VOM STECKENPFERD ( <i>Sul cavallo di legno</i> )	69
X.	FAST ZU ERNST ( <i>Quasi troppo serio</i> )	75
XI.	FÜRCHTENMACHEN ( <i>Far paura</i> )	83
XII.	KIND IM EINSCHLUMMERN ( <i>Il bimbo si addormenta</i> )	89
XIII.	DER DICHTER SPRICHT ( <i>Il poeta parla</i> )	97
XIV.	OSSERVAZIONI FINALI	105

# SAGGIO INTRODUTTIVO

di *Fabio Sartorelli*

*Il poetico, il combinatorio e l'umoristico  
nella musica di Schumann*

Come momento di sintesi della cultura musicale tedesca del secolo scorso, il rapporto fra musica assoluta e a programma si manifesta, ad un'analisi retrospettiva, di difficile definizione. Non si tratta qui di analizzare la posizione di tutti i compositori del secolo scorso, analisi complessa per la sua contraddittorietà dei giudizi di volta in volta espressi dai compositori stessi negli scritti, nelle lettere e nei saggi critici, quanto piuttosto capire le ragioni di tale contraddittorietà in Schumann, il più "romantico" dei compositori tedeschi ma, soprattutto, anche quello più incline a porre per iscritto il proprio pensiero. Ed è proprio dai suoi scritti e da gran parte delle composizioni pianistiche, che emerge la problematica cui accennavamo: da un lato infatti colpisce la naturale disposizione di Schumann verso il titolo illustrativo, verso la citazione-motto, verso i rimandi espliciti ad opere letterarie, come ai *Flegelijhare* di Jean-Paul Richter nei *Papillons* op. 2, o a *Kreislariana* di Hoffmann nell'omonima op. 16, atteggiamenti che un'analisi superficiale può interpretare come una manifestazione di assenso nei confronti dei programmi letterari; ma, dall'altro lato, si è scossi dall'insofferenza dell'Autore in merito al programma della ammiratissima *Sinfonia Fantastica* di Berlioz, a quello non dichiarato ma sottinteso nella *Sinfonia Pastorale* di Beethoven, e nei confronti della moda, assai diffusa fra i compositori suoi contemporanei, di dotare la musica di titoli illustrativi.

Alla base di ciò si trova la natura essenzialmente "poetica" della sfera creativa schumanniana, che esclude in realtà qualsiasi intenzione programmatica o descrittiva dalla sua musica, e che si serve dei titoli come di un mezzo di immediata comprensione per indicare al pubblico le coordinate del mondo "poetico" che ha determinato l'opera. La verifica di questa ipotesi non può ovviamente prescindere da un'analisi di ciò che Schumann considerava essere l'atto creativo e di come questo si rifletta poi nella sua opera, sia a livello musicale che a livello estetico.

---

In netta antitesi con la logica artigianale e razionale che sottintendeva la creazione artistica dei compositori nel Settecento, Schumann afferma che l'opera non nasce da un atto di volontà, ma piuttosto da una volontà trascendente, da una forza superiore e indefinibile; nasce — come ammise lo stesso compositore in termini molto suggestivi — da “mani invisibili che recano i secchi d'oro di cui parla Goethe [...]”. Queste parole non lasciano dubbi sul fatto che Schumann considerasse la creatività come un'attività ‘inconscia’, che solo un particolare stato emotivo, unico e irripetibile, “segreto e misterioso”, renderebbe possibile: “inconsciamente — scrive Schumann — accanto alla fantasia musicale agisce spesso un'idea, accanto all'orecchio l'occhio, e questo, l'organo sempre attivo, fra un suono e l'altro trattiene saldamente certi contorni che col procedere della musica possono prendere consistenza e svilupparsi in chiare forme”. La dimensione ‘inconscia’ dell'atto compositivo spiega innanzi tutto perché egli attribuisse all'opera musicale un significato misterioso e infinito, tale, addirittura, da essere segreto anche allo stesso artista creatore dell'opera ma della cui genesi non può avere memoria; non fa perciò alcuna meraviglia che egli affermi di ‘farsi’ molta impressione quando suona le *Kinderszenen*; ma la stessa dimensione ‘inconscia’ spiega il perché Schumann definisse la musica “un'arte profana” e perché indicasse, come le più perfette, le prime impressioni musicali, quelle nate dal sentimento.

Nell'impossibilità di definirlo in concreto, e soprattutto di definirlo in rapporto a una determinata opera musicale, Schumann parla dell'atto creativo in termini sempre molto generici. Nei suoi scritti egli allude a una qualità della musica e della poesia romantica suggerita da Schlegel nei frammenti dell'*Athenaeum*, che riflette le fondamenta dell'atto creativo: “La poesia romantica è una poesia universale progressiva — si legge nel frammento 116 dell'*Athenaeum* — [...] Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora combinare poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua [...] riempire e saturare le forme dell'arte col più vario e schietto materiale di cultura, e animarlo con vibrazioni di *humor*”. I punti centrali di questo frammento, che indicano un'attività, sebbene inconscia, sono il ‘mescolare’, ‘combinare’, ‘riempire’ e ‘saturare’, termini che costituiscono la base della creazione artistica romantica. L'opera nasce da una sovrapposizione, da un'unione, da una profonda combinazione — *Tiefcombinatorische* — dei frammenti di sogno, di realtà, di immaginazione, di esperienze, che costituiscono il “mondo interiore” dell'artista. Durante l'atto creativo questi frammenti, trasfigurati, si ricompongono in un tutto unitario, il quale non va considerato un

punto di arrivo, una meta definitiva, ma costituisce soltanto un'ulteriore tappa dell'esperienza artistica, un mondo nuovo ma provvisorio. Tra i molti esempi di "combinazione profonda" dei "più diversi materiali di cultura" nelle opere di Schumann, citerò il caso emblematico della seconda Sinfonia: nel terzo movimento un tema di Bach, tratto dall'*Offerta Musicale*, si presenta sotto forma di una frase melodica dal respiro, e dalla cantabilità romantica; lo stesso risuona poi nel finale, accostato però ad altri temi dello stesso Schumann (uno di questi percorre come un motto l'intera Sinfonia trasformandosi di volta in volta a seconda dei motivi con cui viene a contatto) e ad un motivo tratto dal ciclo liederistico *An die ferne Geliebte* di Beethoven, in particolare dal punto in cui il poeta chiede all'amata lontana di accettare i suoi canti. La citazione e il rimando, nonché la combinazione di questi elementi, costituiscono — è chiaro — l'essenza stessa del comporre schumanniano. La vibrazione umoristica, schlegeliana e schumannianamente intesa, è una conseguenza del *Tiefcombinatorische*: combinare la musica di Bach, Beethoven e Schumann costituisce un accostamento 'poetico' e, si converrà, 'umoristico'. Quest'ultimo aspetto viene altresì sottolineato nell'*Adagio espressivo* della già citata seconda Sinfonia: il tema di Bach è, dilatato nella cantabilità a un punto tale non solo da perdersi in una dimensione stilistica lontanissima da Bach, ma da competere per lunghezza con le future melodie wagneriane; mentre una frase originale di Schumann — che segue poco più avanti la citazione — mostra un rigore contrappuntistico e una compostezza tutte bachiane; la "vibrazione umoristica", di cui parla Schlegel, si manifesta dunque in uno scambio di personalità, o meglio, nel fondere una personalità artistica nell'altra.

Ma la citazione tratta dall'*Offerta Musicale* di Bach nella seconda Sinfonia, presenta ulteriori motivi di interesse. La musica di Bach, sempre contrappuntisticamente impegnata, esprime meglio di ogni altra quel gioco di "combinazioni profonde" centrale nell'estetica di Schumann: "... è singolare — ammette ancora una volta sorprendendosi di sé — che quasi tutto ciò che io invento abbia forma canonica e che scopra sempre a posteriori come le voci rispondano, spesso anche nell'inversione, con ritmi rovesciati [...]". E proprio per la sua grandezza contrappuntistica, Schumann vede in Bach il più poetico fra i musicisti, colui che in sé riunisce la scienza e la fantasia musicale, il gioco e l'impulso religioso, sovrapponendoli e accostandoli secondo una visione musicale caleidoscopica, secondo percorsi non rettilinei né prevedibili. Gli stessi che permettono alla natura 'universale' e 'progressiva' del *Tiefcombinatorische* di connettere fra loro le



---

diverse espressioni dell'arte, specialmente lungo l'asse privilegiato musica-poesia, consentendo così all'una di "prolungarsi" nell'altra e viceversa.

Va da sé che, in quanto prodotti dell'arte, i temi di Bach, come quelli di Beethoven dello stesso Schumann e di altri 'genii' della musica non esauriscono il loro potenziale artistico. Essi infatti possono essere citati e ricitati. Decontestualizzarli per collocarli in ambiti diversi, è un'operazione inesauribile. Emblematico, sotto questo profilo, il caso davvero istruttivo di *Papillon* uno dei cui temi riaffiorerà in *Florestano*, sesto numero del *Carnaval*; e, uscendo dall'ambito delle citazioni schumanniane, il già ricordato tema tratto dal ciclo all'*Amata lontana* di Beethoven, che come abbiamo visto oltre che a ricorrere nella seconda Sinfonia, si trova anche nella *Fantasia* per pianoforte — dove compare al termine del primo movimento — nell'"Adagio", con un chiaro significato allusivo (una versione della *Fantasia* porta la dedica all'amata Clara).

Sarebbe eccessivo voler individuare una logica nelle citazioni. Probabilmente c'è, ma è destinata a rimanere un 'segreto' di Schumann. Il risultato ultimo del *Tiefcombinatorische* può dunque risultare anche illogico, ma si ricorderà che, in questa dimensione creativa, la "logica" è spesso in antitesi con la poetica. Accennavamo prima, ad esempio, al fatto che nel *Carnaval* il tema di *Papillon* compaia in un brano intitolato *Florestano*: scelta quanto mai curiosa e, a un esame razionale, illogica, visto che, soltanto poche pagine più avanti, fa bella mostra di sé un brano intitolato appunto *Papillons* che dell'omonima raccolta non riprende però alcuna citazione musicale. È questo un indizio più che eloquente circa il rapporto tutt'altro che vincolante, fra la musica e il suo titolo. Anzi, un legame troppo stretto fra musica e titolo, quale quello che si verifica nella musica "a programma" o in quella "descrittiva", contraddice la natura 'universale' e 'progressiva' del *Tiefcombinatorische*. Un tema, un motivo, un brano musicale, legato dal vincolo della 'descrizione' o del 'programma' ad un'immagine, ad un'intenzione, ad una vicenda interiore precisa, oltre a svalutarsi sul piano della poesia, oltre cioè a perdere quell'alone di indeterminatezza che lo rende sempre diverso di fronte all'immaginazione di chi lo ascolta, difficilmente potrà in futuro essere decontestualizzato e, poeticamente, ricollocato altrove mediante il gioco 'combinatorio' e profondo. "Una volta che l'occhio è stato indirizzato su di un punto" — scrive Schumann recensendo la *Sinfonia Fantastica* di Berlioz — "l'orecchio non giudica più con indipendenza", un'affermazione che, in questa prospettiva, palesa il disagio dell'artista nei confronti dell'intenzione programmatica di questa

musica, che ne adombra la sostanza poetica; un'insofferenza resa ancor più manifesta di fronte alla recensione di Rellstab delle *Kinderszenen*: “Crede — annota rabbiosamente Schumann nel suo diario, subito dopo aver definito ‘maldestra’ e ‘ottusa’ la recensione — “che mi sia immaginato un bambino che strilla e che poi abbia cercato di ricavarne dei suoni. Ma è vero il contrario. Non nego che nel comporre avevo in mente alcune teste di bimbi; ma i titoli sono venuti dopo, naturalmente, e non sono altro che indicazioni più sottili per l’interpretazione e la comprensione [...]”. Certamente Schumann doveva essere ben consapevole del rischio che correva nell’apporre dei titoli: quanti, tra il suo pubblico, non avrebbero ceduto all’istinto irresistibile di verificare il rapporto di identità tra titolo e musica? Riprendendo nelle sue composizioni pianistiche i titoli dei romanzi di Jean-Paul o di Hoffmann, egli intendeva probabilmente sottolineare quella continuità fra musica e letteratura che spinge — come si è detto — l’una a confluire nell’altra, e viceversa: così i *Papillon* non ‘finiscono’ perché ‘non finisce’ neppure il romanzo jean-pauliano a cui si ispirano; ma a cui si ispirano solo nella sostanza poetica senza per questo essere lo specchio sonoro delle vicende cui il romanzo allude. Ma il titolo è inoltre un richiamo immediato all’unità delle sue raccolte, unità che le scelte musicali, come il nucleo melodico sul quale si sviluppa *Carnaval* o il motivo segreto delle *Kinderszenen*, svelano solo agli iniziati, ai musicisti, agli analisti. Ma il titolo è anche un accenno a questi stati d’animo, segreti e misteriosi, che hanno determinato l’opera e di cui il compositore vuole lasciare una traccia affinché l’opera stessa — parafrasando Schumann — sia più comprensibile e più correttamente interpretata; ed è, infine, il titolo — come nel *Carnaval* — il segno di una sovrapposizione imprevedibile, ‘umoristica’, nata in quel ‘mondo interiore’ che annienta qualunque confine fra la realtà vera e la realtà sognata.

Tutto ciò, naturalmente, sottintende un atteggiamento di estrema libertà interpretativa, aperto persino al paradosso di eliminare il titolo originale per sostituirlo — se spinti da una propria necessità interiore, con un altro più affine al nostro modo di recepire la musica. Se poi da quest’ultima partiremo — mediante la citazione letterale e la trasfigurazione poetica — per intraprendere un viaggio verso inediti percorsi compositivi, non compiremo un arbitrio, ma un’operazione che, pur nella sua modernità, attinge alla natura fantastica e ‘progressiva’ della poetica schumanniana e schlegeliana da cui deriva. “La poesia romantica [leggi: la *musica* romantica] — come ammetteva Schlegel nei già citati *Frammenti dell’Athenaeum*” — è ancora in divenire; anzi, questa è la sua vera essenza: può soltanto divenire, mai essere”.

---

## PREFAZIONE

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

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

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

Con questa finalità nasce il presente lavoro analitico, che si articola in tredici capitoli ognuno dei quali prende in esame i singoli brani del ciclo pianistico. Il breve saggio introduttivo di Fabio Sartorelli tocca alcuni essenziali punti inerenti il rapporto fra l'aspetto letterario dei titoli e il contenuto musicale delle *Scene*: un problema che se non viene tenuto in debita considerazione, rischia di ridurre la dimensione poetica di queste composizioni a semplice descrittivismo musicale.

*Sergio Bianchi*

*Le “Kinderszenen”*

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

Schumann compose le *Kinderszenen* nel 1838 e le dedicò alla sua futura moglie, Clara Wieck. In una lettera a lei diretta, con giovanile ottimismo, definì questo ciclo di miniature “sereno, tenero e felice come il nostro futuro”. Nelle *Kinderszenen* è presente l’idea della musica come poesia, manifesta già a partire dal titolo del primo brano, che sembra voler parafrasare una celebre frase di Novalis: “nella lontananza tutto diventa poesia: montagne, uomini, accadimenti lontani”.

Ogni pezzo è un piccolo quadretto di vita familiare e ha un proprio carattere definito, ma tutti sono legati dalla presenza costante di tre motivi che conferiscono alla serie un carattere unitario e formano una sorta di trama, più o meno nascosta.<sup>1</sup>

I motivi, identificati da Réti, sono:

Es. 1.1

1° motivo



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

Es. 1.2

2° motivo



<sup>1</sup> È bene ricordare l’analisi fatta da RUDOLPH RÉTI in *The thematic process in music*, London, Faber & Faber, 1961, p. 31 e sgg. e in particolare la sua spiegazione del principio di variazione (fornita alla p. 233 e sgg.). Riportiamo brevemente il suo concetto di ripetizione variata che può presentarsi in quattro differenti livelli: 1. IMITAZIONE: ripetizione letterale sia allo stato originale che retrogrado; 2. VARIAZIONE: la ripetizione del frammento avviene in modo leggermente variato, la struttura profonda è la stessa, varia solo la superficie; 3. TRASFORMAZIONE: si è in presenza di una nuova forma, sebbene rimanga qualcosa della struttura originaria; 4. AFFINITÀ INDIRETTA: il rapporto si instaura a livelli ancora più profondi che non emergono in superficie.

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

Es. 1.3  
3° motivo



è il più debole, il meno personalizzato dei tre motivi. È una scala contenuta in una 6<sup>a</sup> ascendente con funzione di sutura. Il primo motivo subisce due trasformazioni nel corso del pezzo una prima alle battute 5-6, in cui una 3<sup>a</sup> sostituisce il movimento per grado congiunto all'inizio della discesa:

Es. 1.4



una seconda battuta a battuta 15 (ripresa) in cui un intervallo di 4<sup>a</sup> sostituisce la 6<sup>a</sup>. In realtà l'intervallo di 6<sup>a</sup> è presente considerando il Si nel secondo tempo della misura precedente. (La nota, pur trovandosi sul tempo debole, è evidenziata dalla corona che giunge al termine di una situazione ritmica in "ritardando".)

Es. 1.5



Le due trasformazioni acquistano importanza nel corso del pezzo: la prima dà origine sia a una serie di 3<sup>e</sup> discendenti, nella mano destra, che occupa le battute 5-8, sia ad un piccolo gioco imitativo nella mano sinistra alle battute 5-7:

Es. 1.6



Inoltre la 3<sup>a</sup> diventa elemento di collegamento fra il primo e il secondo motivo:  
Es. 1.7

1° motivo                      2° motivo

The image shows a single musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains the first motive, and the second measure contains the second motive. A bracket above the staff spans from the first measure to the second, with a vertical line in the middle pointing to the third note of the first measure, which is the first note of the second motive. This third note is marked with four asterisks (\*\*\*\*).

la seconda trasformazione è anticipata nella mano sinistra nel corso della seconda parte e si propone più volte come un elegante e sfumato contrappunto al secondo motivo:

Es. 1.8

bt 9    2° motivo

1° motivo

bt 9

The image shows two musical staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It contains two motives: the first motive in the upper voice and the second motive in the lower voice. The second motive is marked with a bracket and labeled '2° motivo'. The first motive is marked with a bracket and labeled '1° motivo'. The label 'bt 9' appears above the first measure and below the first measure of the second staff. The second staff is a single bass clef staff containing the first motive, with a bracket below it labeled '1° motivo'.

la stessa intenzione contrappuntistica è presente sin dall'inizio: mentre il primo motivo "canta" nella parte superiore, nella parte interna, formata da arpeggiati, si insinua il secondo motivo in versione retrograda sul primo tempo (arricchito da un cromatismo) e sul terzo tempo di ogni terzina:

Es. 1.9

bt 1

The image shows three systems of musical notation. The first system is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, showing two staves with counterpoint. The second system is a grand staff with a key signature of one flat, showing two staves with counterpoint. The third system is a single bass clef staff with a key signature of one flat, showing a single staff with counterpoint. The label 'bt 1' is placed above the first system. Below the third system, there are two rows of numbers: '1 2 3 4' and '4 3 2 1', with arrows pointing from the first row to the second, indicating a retrograde sequence.

## Forma e tonalità

La composizione è tripartita.

- A batt. 1-8 Sol maggiore  
 B batt. 9-14 Sol maggiore  
 A batt. 15-22 Sol maggiore

È scritta interamente nella tonalità di Sol maggiore e l'apparente modulazione a Mi minore (sezione centrale) è una sfumatura coloristica.

La parte centrale inizia con un'armonia di VI grado. Il rapporto I grado (fine prima parte) / VI grado (inizio seconda parte) posto in un momento di articolazione fraseologica, introduce un 'senso cadenzale sfumato'.

Questa sensazione aleggia nelle prime quattro misure (9-12) della seconda parte anche a causa della parvenza di una modulazione al VI grado:

Es. 1.10

Sembra quindi che Schumann voglia modulare al VI grado di Sol maggiore, in realtà attraverso un cromatismo, Re diesis – Re bequadro, introduce la tonica di Sol per poi confermare la tonalità stessa.

Il Do diesis e il Si bemolle di batt. 1 appartengono alla dominante del V (dominante secondaria) e non provocano una modulazione. Complessivamente l'armonia è semplice e nella prima e terza parte tocca solo i gradi principali I-IV-V.<sup>2</sup> È inoltre interessante notare che le batt. 5-8 ripropongono dilatate (per la presenza dell'accordo allo stato fondamentale e rivoltato) le stesse armonie delle prime due misure:

Es. 1.11

<sup>2</sup> Il (vii°)V di batt. 1-2 può essere letto come una 7<sup>a</sup> diminuita costruita sul IV grado alterato ottenendo così: I-~~IV~~<sup>7</sup>-V-I.



La parte centrale ha caratteri differenti. Si toccano armonie del VI e II grado e si insinua un'apparente modulazione al relativo minore; la linea melodica sembra interrompere la propria evoluzione proponendo il secondo motivo con carattere di progressione (il disegno delle batt. 9-10 si ripropone una 3<sup>a</sup> sotto formando un'unica linea melodica discendente).<sup>3</sup>

Es. 1.12



Nella mano sinistra le ripetizioni del primo motivo introducono al basso la figurazione della croma puntata.

La scelta ridona vitalità a una sezione che, a causa della progressione e delle armonie che alludono al relativo minore, sembra adombrarsi e ripiegarsi su sé stessa.

L'andamento globale della linea melodica superiore merita un approfondimento. È infatti interessante notare la posizione melodica degli accordi iniziali delle tre parti. Il primo accordo (batt. 1) in seconda posizione (posizione melodica di 3<sup>a</sup>) presenta una "condizione di apertura verso l'alto con accrescente intensità luministica". Il secondo accordo (batt. 9) in terza posizione (posizione melodica di 5<sup>a</sup>) suggerisce una situazione di apertura e di evoluzione (il tutto è però sfumato dal collegamento armonico I-VI che ne attutisce lo slancio).

La terza parte (batt. 15) inizia con un accordo in 3<sup>a</sup> posizione che conferisce una "dominanza panoramica, una visione aperta..."<sup>4</sup>

Nessuna delle tre parti termina con un accordo in prima posizione (posizione melodica di 8<sup>a</sup>), la tipica posizione di chiusura. La cosa risulta degna di nota soprattutto alla conclusione del brano, perché suggerisce una chiusura solo parziale del discorso musicale. La nota Sol è infatti presente oltre che nel basso, ove ha funzione armonica, anche nella parte intermedia, ma viene raggiunta sul terzo tempo delle due terzine e quindi in un contesto ritmico particolarmente debole.

Rimane pertanto un senso di sospensione che bene si addice al pezzo iniziale di una serie di piccole composizioni strettamente unite fra loro.

## Scrittura

Il brano è dominato da un'atmosfera ingenua e favolistica che si esprime nella semplicità e nell'iterazione della linea melodica, nell'essenzialità

<sup>3</sup> La progressione blocca il dinamismo della linea melodica.

<sup>4</sup> MARCO DE NATALE, *L'armonia classica e le sue funzioni compositive*, Milano, Ricordi, 1986, p. 21.

dell'armonia e nell'omogeneità di scrittura.

Il primo motivo, presentato ben sei volte nella parte superiore e cinque volte nelle parti interne, forma una sorta di cantilena infantile.

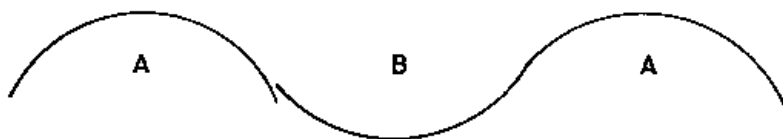
La scrittura si mantiene omogenea per tutto il brano tramite alcune permanenze:

- una linea melodica cantabile nella parte superiore;
- un movimento morbido e continuo nella parte mediana, formata da accordi sciolti in terzine;
- un basso con funzione di sostegno armonico.

### Linea melodica

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

Es. 1.13



Es. 1.14



Il primo arco contiene, al suo interno, tre archi di pari dimensioni (sia fra loro che in rapporto al "grande arco") e un arco più piccolo formato da una 4<sup>a</sup> e da una 3<sup>a</sup>. Il carattere è di slancio, di apertura:

Es. 1.15



Il secondo arco inizia incurvato verso il basso e l'andamento è più oscillante. Esso si porta verso il basso attraverso un procedimento di progressione e si riporta sulla nota Si con una scala ascendente. Il carattere è di ripiegamento,