

**123. ROBERT SCHUMANN (1810 – 1856), *Dichterliebe*, op. 48 – N. 1: *Im wunderschönen Monat Mai***  
*Ciclo di Lieder, 1840*

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Knospen sprangen,  
Da ist in meinem Herzen  
Die Liebe aufgegangen.

In maggio, mese stupendo,  
quando ogni bocciolo è in fiore,  
allora nel cuore mio  
dischiuso si è l'amore.

Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Vögel sangen,  
Da hab' ich ihr gestanden  
Mein Sehnen und Verlangen.

In maggio, mese stupendo,  
quando cantano tutti gli uccelli,  
allora le ho confessato  
i miei desideri ardenti.

Robert Schumann scrisse il ciclo di Lieder *Dichterliebe* (Amore di poeta) nel maggio del 1840, il cosiddetto “anno dei Lieder” (in quell’anno, ne compose oltre 120). *Dichterliebe* consiste di sedici Lieder su poesie tratte dalla raccolta *Lyrisches Intermezzo* (Intermezzo lirico, 1823 ed edizioni successive) di Heinrich Heine, che ne contiene più di sessanta. Il testo del Lied qui presentato fu pubblicato per la prima volta nei *Minnelieder* (Canti d’amore) del 1822. Schumann organizzò i testi in modo da suggerire un racconto, come se il poeta ricordasse una storia d’amore, riflettendo su quelle vicende, dall’iniziale desiderio al dolore e alla rassegnazione. Compose il ciclo prima di sposarsi con Clara Wieck, mentre era nel pieno di un’aspra battaglia legale con il padre di lei, Friedrich, che tentava di impedire il matrimonio. Non è difficile sentire nel ciclo l’espressione del desiderio di Schumann di unirsi all’amata, e del dolore sofferto durante la loro separazione forzata.

Il primo Lied della raccolta, *Im wunderschönen Monat Mai*, mette in musica due stanze di testo che iniziano con il medesimo verso e presentano le medesime rime. Il parallelismo della forma poetica e dei contenuti indusse Schumann a scegliere una forma strofica, incorniciata da un preludio che torna come interludio e postludio. Il testo descrive gioiosamente il tempo di primavera, e lo sbocciare di un nuovo amore, ma le dissonanze e l’ambiguità tonale conferiscono alla musica un carattere di desiderio inappagato. Ironicamente, il primo aggregato armonico in questa canzone d’amore è un’aspra dissonanza (la settima maggiore tra il Do# della melodia e il Re del basso), mentre ai boccioli in fiore e agli uccelli che cantano in primavera, molto importanti nella poesia, la musica non fa alcun accenno: un’ironia tipica di Schumann. Le appoggiature e i ritardi che iniziano quasi tutte le battute successive, che Schumann aggiunse solo nell’ultima stesura, rivelano l’ansia dolce-amara dell’amante. Alcuni ritardi nella parte del pianoforte non risolvono (vedi la mano destra alle bb. 9-12), aggiungendo tensione nel momento in cui la voce va verso il suo climax. L’armatura di chiave con tre diesis normalmente indicherebbe un brano in La maggiore o in Fa diesis minore, ma la musica di questo Lied non è mai stabilmente in una tonalità: il preludio pianistico per due volte presenta una cadenza sospesa in Fa diesis minore, le prime due frasi del canto cadenzano in La maggiore, la frase successiva va verso Si minore, la strofa si conclude in Re maggiore, e quindi ritorna il materiale del preludio, lasciando l’ascoltatore incerto riguardo la tonalità d’impianto. Dopo una ripetizione della medesima sequenza, il Lied chiude senza risoluzione sulla settima di dominante di Fa diesis, prolungando la sensazione di “Sehnen und Verlangen” (bramare e desiderare).

La mancanza di risoluzione nella conclusione fa da perfetto contraltare al misterioso inizio, lontano dall'accordo di tonica (qualunque possa essere!), nel mezzo di un movimento verso la cadenza. Iniziando con qualcosa che suona con una sezione intermedia, e terminando senza una risoluzione, il Lied sembra una sorta di frammento, e la doppia presentazione di una serie di accordi che non raggiungono mai una risoluzione conclusiva suggerisce la possibilità di un movimento circolare senza fine, una perfetta metafora musicale per il desiderio apparentemente inappagabile dell'amante. Quella del frammento era un'idea romantica per antonomasia, che Schumann coltivò in molte delle sue opere. Naturalmente, in questo ciclo di Lieder il primo brano, con la sua conclusione "aperta", conduce senza interruzioni al successivo, nel quale La maggiore è inequivocabilmente la tonalità di impianto.

Anche le melodie nella voce e nel pianoforte sono frammenti, dato che l'effettiva melodia del Lied nasce dalla loro unione. Se si confrontano la parte della mano destra del pianoforte con la linea vocale nelle bb. 4-13, si nota che a volte è lo strumento a svolgere il ruolo principale (come nelle figurazioni in levare Si<sup>3</sup>-Re<sup>4</sup> e La<sup>3</sup>-Re<sup>4</sup> alle bb. 4 e 6, prima che la voce entri sul Do<sup>#1</sup>), a volte la voce (come alle bb. 9-12), altre volte voce e strumento si muovono insieme. L'idea di apertura del preludio, con la caratteristica figurazione (sesta ascendente e discesa per gradi), ricompare in inversione alla fine della prima battuta completa della linea vocale, creando un ulteriore intreccio di voce e strumento in un'unica melodia ininterrotta. In questo Lied, il pianoforte è sullo stesso piano della voce, e a volte addirittura la guida, dato che contiene la maggior parte del tessuto musicale.

La notazione della parte di pianoforte fornisce indicazioni che suggeriscono come il pianista debba modellare la musica, ma al tempo stesso lascia possibilità di scelta all'esecutore. Molte note hanno gambi sia verso l'alto che verso il basso, evidenziando come siano parte di un accordo tenuto o di una linea melodica, e al tempo stesso dell'incessante movimento per semicrome. Schumann era affascinato da Bach, il cui pensiero polifonico è qui evidente nella maniera in cui le voci del contrappunto emergono dalla testura. Le legature mostrano come raggruppare le ondate crescenti, che spesso si sovrappongono, una concludendo su una nota acuta mentre l'altra inizia nel basso. L'indicazione "Ped." sotto la prima nota indica all'esecutore di utilizzare il pedale di risonanza, che tiene sollevati gli smorzatori, lasciando le corde libere di vibrare. La successiva indicazione di pedale arriva soltanto alla battuta conclusiva, dove è seguita da un asterisco, che indica come il pedale debba essere rilasciato mentre l'accordo conclusivo è tenuto dalle dita sulla tastiera. La mancanza di indicazioni per la pedalizzazione nel resto del brano non significa però che gli smorzatori debbano essere tenuti sollevati per l'intero Lied, dato che ciò confonderebbe le successioni armoniche; piuttosto, la pedalizzazione è lasciata alla decisione dell'esecutore, che deve decidere se sollevare e premere il pedale ad ogni accordo (una soluzione tipica), più frequentemente (per sottolineare il tessuto contrappuntistico), o più di rado (per ottenere alcune sfumature espressive).

## 125. ROBERT SCHUMANN, *Carnaval*, op. 9 – N. 5, 6, 7

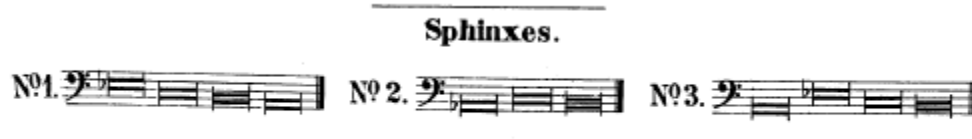
*Pezzi di carattere, 1834-35*

Schumann compose molte raccolte di pezzi di carattere per pianoforte, brevi brani pensati per descrivere uno stato d'animo, o suggerire una scena o un personaggio. *Carnaval* è una delle più popolari fra queste raccolte, composta nell'inverno tra il 1834 del 1835 e pubblicata nel 1837, con una dedica al violinista e compositore polacco Karol Lipinski.

I titoli della raccolta e i venti brevi brani evocano un ballo in maschera nella stagione di carnevale, l'epoca delle feste, delle parate, delle mascherate, e dei banchetti, prima della stagione penitenziale della Quaresima. Le diverse immagini evocate dai titoli ben rappresentano i forti contrasti fra i diversi brani, ognuno dei quali utilizza materiali e texture peculiari, che gli conferiscono un carattere fortemente individuale. Il preludio iniziale (*Préambule*) crea l'ambientazione, con ritmi di mazurka, valzer, e altre danze. La maggior parte degli altri brani sono pure caratterizzati da metri e ritmi di danza: due sono intitolati valzer (*Valse noble*, *Valse allemande*), e diversi titoli alludono ai rapporti fra i ballerini: *Coquette* (civetta), *Réplique* (risposta), *Reconnaissance* (riconoscimento), *Aveu* (confessione), *Promenade* (passeggiata). Alcuni titoli suggeriscono i costumi del ballo, fra i quali vi sono personaggi della tradizione italiana di teatro improvvisato detta commedia dell'arte (*Pierrot*, *Arlequin*, *Pantalon* e *Columbine*), e le maschere a forma di farfalla indossati da alcuni partecipanti alla festa (*Papillons*). Fra gli ospiti vi sono diversi musicisti: Chopin e Paganini, i cui stili sono imitati nei brani a loro intitolati; la giovane Clara Wieck (*Chiarina*), figlia del maestro di Schumann Friedrich Wieck, e successivamente moglie del compositore; ed Ernestine von Fricken (*Estrella*), fidanzata di Schumann al tempo della composizione di *Carnaval*, anch'essa pianista allieva di Wieck. Anche Schumann è presente al ballo, nei panni di Florestan, un virtuoso dal temperamento infuocato, e di Eusebius, un fantasioso sognatore. Entrambi questi personaggi furono creati da Schumann come impersonificazioni dei due lati del suo carattere, ed egli li utilizzò non soltanto nella sua musica ma anche nella sua attività letteraria. La raccolta si conclude con una marcia (in metro ternario!) del *Davidsbund* (*Lega di Davide*) contro i filistei, metafora biblica utilizzata da Schumann per la lotta che lui e altri idealisti musicali combattevano per "la poesia dell'arte" e contro tutto ciò che in musica era piatto, antiquato, o meramente virtuosistico.

*Carnaval* è un esempio dell'interesse di Schumann nelle "cifre" o codici musicali. Il sottotitolo dell'opera è *Scènes mignonnes sur quatre notes* (Piccole scene su quattro note). Le "quattro note" sono La, Mi $\flat$ , Do, e Si - nella terminologia tedesca, rispettivamente A, Es, C e H, o ASCH - il nome della città ove abitava Ernestine von Fricken. La maggior parte dei brani nella prima metà della raccolta iniziano con melodie basate su questo motivo; nella seconda parte, l'idea è modificata in La $\flat$ -Do-Si (As-C-H), un diverso modo di rappresentare Asch con le note. Forse questi due motivi potevano essere riferiti anche alla parola *Asche* (ceneri), e quindi al mercoledì delle ceneri, il primo giorno di Quaresima, quando si conclude la stagione di carnevale. Queste cifre sono strettamente imparentate a quelle che Schumann utilizzava per se stesso: Es-C-H-A (SCHA), le uniche lettere del suo nome che corrispondono a note musicali. Nell'edizione a stampa, egli rese esplicita questa cifratura, intitolando il

decimo brano *A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)* (Lettere danzanti) e includendo la notazione musicale in note lunghe per tutte e tre le cifre (ma non la loro traduzione in lettere) tra i brani 8 e 9, e intitolandole *Sphinxes*.



I motivi ricorrenti ASCH e AsCH conferiscono al *Carnaval* un senso di unità e coerenza, mentre la grande varietà di forme ritmiche e melodiche che assumono sono una metafora musicale particolarmente adatta ai molti costumi dei personaggi del ballo. Il senso di unità è rafforzato dal ritorno di parti del primo brano negli ultimi due e da uno schema tonale che inizia e termina in *La* maggiore e rimane in tonalità a questa strettamente correlate. L'intera raccolta è pensata per essere suonata integralmente e senza interruzioni, in modo che la successione di scene individuali, contrastanti per carattere e umore, ma collegate con altri mezzi, arrivi a suggerire una narrazione. Eppure non si tratta di un vero "programma": i titoli sono suggerimenti per comprendere la musica, rendendo ciascun brano e i contrasti fra i brani maggiormente interessanti. Lunghi dal limitare le nostre possibilità immaginative, i titoli sembrano acuirle, e coinvolgerci nella musica in maniera più profonda. Ma come possiamo sapere che *Eusebius* è un fantasioso sognatore? Il brano a lui intitolato è il più lento dell'intera raccolta, nonché quello che presenta meno riferimenti alla danza. Su di un basso quasi completamente cromatico, che presente un movimento regolare e pressoché costante in semiminime, la mano destra disegna figurazioni ondegianti per gruppi irregolari di sette, cinque, e tre crome. La tortuosa melodia evita la più comune forma ad arco, e invece si riavvolge costantemente su se stessa. Il primo motivo unificante della raccolta è presente, ma con un pesante travestimento: le note *La*, *Mib*, *Do*, e *Si* compaiono nelle prime due battute, sia melodicamente (dal *La* di battuta 1 al *Si* di battuta due, con le altre note inframmezzate) che armonicamente (sul secondo movimento di battuta 2, dove *La* e *Mib* nella mano sinistra accompagnano *Si* e *Do* nella destra). Se *Eusebius* sta pensando ad *Asch*, ha anche un sacco di altre cose in testa.

Pur con tutte le sue fantasticherie, *Eusebius* è ben organizzato: il brano è basato su due frasi di quattro battute che si alternano, sottilmente variate, determinando la forma AA'BA''B'A'''BA''. La musica inizia sommessamente e con una testura esile, cresce in dinamica e densità, quindi si affievolisce di nuovo, enfatizzando la circolarità della forma e la fantasticheria di *Eusebius*. L'armonia, sebbene cromatica, stabilisce chiare progressioni nella tonica *Mib* nelle frasi A, e nella dominante nelle frasi B; ma soltanto nella frase culminante A''' vi è una cadenza perfetta alla tonica (bb. 23-24): le altre frasi A terminano su un accordo di tonica in secondo rivolto, conferendo al brano il senso di un frammento, incompleto senza ciò che segue. Questo carattere frammentario è caratteristico di Schumann.

*Florestan* non potrebbe essere più diverso: un veloce valzer in Sol minore, *Passionato*, con sforzati sul levare e arpeggi a cascata, che rappresentano Florestan come un appassionato virtuoso. Il motivo A-Es-C-H è evidente già nelle prime note, con il tritono melodico di apertura armonizzato con un accordo di nona minore di dominante (su Re) fortemente dissonante. L'inquieto carattere di questo pezzo si manifesta anche nel tenersi lontano dall'accordo di tonica (Sol minore), che viene toccato solo raramente; la cadenza alla tonica arriva soltanto a metà del brano (b. 36): ironicamente, proprio dopo una frase che sembra essere in Si♭ maggiore.

Che Florestan sia volubile, dall'umore incostante, è suggerito dall'alternanza tra la prima frase (bb. 1-8) e un improvviso passaggio a una figurazione in Adagio, dapprima per breve tempo (bb. 9-10), quindi, dopo la ripetizione della prima frase, più ampiamente (bb. 19-22). La frase in Adagio si rivela essere una citazione dal primo pezzo di una precedente raccolta di Schumann, *Papillons*, op. 2 (1830-31), cui il compositore accenna scrivendo "(Papillons?)" in corrispondenza di b. 19. Schumann elabora abilmente il materiale citato, in modo che il passaggio suoni coerente anche per un ascoltatore che non riconosca l'allusione, ma il cambio di tempo ne fa qualcosa di diverso, come una reminiscenza; è come se l'esecutore, improvvisando al pianoforte, ricordasse un brano ben conosciuto: dapprima solo un piccolo frammento, poi una frase più ampia. Schumann una volta definì un piccolo gesto come questo "un volo del pensiero" (*Gedankenflug*), e in questo caso forse vuole suggerire i rapidi pensieri e gli altrettanto rapidi cambiamenti di umore di Florestan. Mentre il pezzo procede, l'interesse di Florestan progressivamente si sposta su una nuova figurazione, introdotta alle bb. 31-32. Quando l'idea iniziale ritorna, a b. 45, non riesca a completare la prima frase, ma ripete ossessivamente le prime otto note della melodia, divise in gruppi di due (bb. 49-52) e quindi in singole note (bb. 53-56), sopra l'accordo di nona di dominante che aveva aperto il brano. Un passaggio al metro binario, accordi dissonanti ribattuti, e un crescendo concludono il valzer con infuocata distrazione.

La distrazione di Florestan può essere spiegata dalla comparsa di *Coquette*, il cui fascino civettuolo è suggerito dall'accattivante ritmo puntato in un veloce tempo di valzer, e l'effetto su Florestan dalle improvvise figurazioni in ottave *fortissimo* sul secondo tempo di battuta, come se il cuore gli scoppiasse in petto. Maliziosamente, la musica inizia con una piccola figurazione cadenzale 'colorata' da quinte eccedenti, come a raggiungere il punto di arrivo cui Florestan era incapace di arrivare (ma nella tonalità 'sbagliata', il Si bemolle maggiore di *Coquette*); questo passaggio ritorna nella cadenza finale del brano (cfr. bb. 1-3 con le ultime battute). Il tema di *Coquette* inizia a b. 4 con il motivo A-Es-C-H, ora armonizzato con un accordo di settima di dominante su Fa. La forma del brano è chiarissima, ma l'armonia è costantemente in movimento, senza sostare a lungo sulla tonica.

Sezione	Intro	A	A	: B	A :
Tonalità	Si♭			do, sol	Si♭
Battuta	1	4	20	36	44

Un flirt, dopo tutto, è allettante, ma sempre in divenire, senza desiderio di stabilità.

Descritti così, questi pezzi suonano pienamente programmatici. Eppure l'interpretazione qui offerta è soltanto una possibile narrazione, inventata da un ascoltatore stimolato dalla successione dei titoli a considerare quale possa essere il significato che la musica intende trasmettere, e nel corso di questo processo portato alla scoperta di dettagli che altrimenti potrebbero andare perduti. In altre parole, i titoli non vogliono precisare l'esatto significato extramusicale, ma piuttosto invitarci a lasciar correre la nostra immaginazione.

La scrittura pianistica di Schumann pone interessanti sfide all'esecutore. In *Eusebius*, il pianista deve coordinare gruppi irregolari di sette, cinque e tre note nella mano destra con andamenti di semiminime, crome, e terzine di semiminime nella sinistra, e decidere come allinearle; in questa edizione, le terzine di semiminime alle bb. 11-12 e 27-28 non sono esattamente incolonnate con la mano destra, suggerendo un trattamento relativamente libero del flusso ritmico in ciascuna mano. Gli accordi della mano sinistra nel passaggio alle bb. 17-24 sono troppo ampi per le mani della maggior parte dei pianisti, e Schumann indica che devono essere arpeggiati rapidamente. Il pianista deve lasciare gli smorzatori sulle corde per gran parte del pezzo, utilizzando il pedale di risonanza soltanto alle bb. 17-24, dove come al solito è lasciata all'esecutore la scelta di quando rilasciare il pedale, come avviene anche in *Florestan* e *Coquette*. Nel corso del brano, l'esecutore è libero di rallentare o accelerare leggermente per sottolineare cadenze, punti culminanti, e gesti espressivi.