

GUIDA ALLO STUDIO

dell'Album per la gioventù, Op. 39

di Pyotr Ilyich TCHAIKOVSKY



PROGETTI SONORI

**QUESTO FILE È PARTE INTEGRANTE
DEL SUSSIDIO AUDIO-CARTACEO**

Pyotr Ilyich

TCHAIKOVSKY

ALBUM PER LA GIOVENTÙ, Op. 39

Revisione a cura di

CRISTINA CRISTANCIG

Proprietà letteraria riservata

**© 2018 by Progetti Sonori - Mercatello sul Metauro (PU)
All rights reserved. International Copyright secured**

INDICE

TITOLO	PAG.
INDICAZIONI DIDATTICHE ED ESECUTIVE:	
ASPETTI GENERALI RISCONTRABILI NEI BRANI DELL'OPERA	
1. Preghiera del mattino	4
2. Mattino d'Inverno	5
3. Mamma	6
4. Il Piccolo cavaliere	6
5. Marcia dei soldatini di legno	7
6. La bambola nuova	8
7. La bambola ammalata	9
8. Il funerale della bambola	10
9. Walzer	11
10. Polka	12
11. Mazurka	12
12. Canzone russa	13
13. Il suonatore di fisarmonica	13
14. Kamarinskaja (Canzone popolare)	14
15. Canzonetta italiana	15
16. Canzonetta francese	16
17. Canzonetta tedesca	17
18. Canzonetta napoletana	17
19. La favola della balia	18
20. Baba-Jaga	19
21. Dolce sogno	19
22. Canto dell'allodola	20
23. In chiesa	20
24. Il suonatore di organetto che canta	21
ASPETTI METODOLOGICI E DIDATTICI IN ALCUNI BRANI DELL'ALBUM	
Tecnica e scelta esecutiva	
Il piccolo cavaliere - La canzonetta napoletana - Baba Jaga: lo staccato, tipologia del gesto e caratteristiche generali	22
Descrizione della struttura dei brani, obiettivi, problematiche emerse durante lo studio e strategie adottate nella risoluzione delle difficoltà incontrate.	23
Il valzer - La polka - La mazurka: melodia ed accompagnamento; coordinazione delle due mani nell'ambito di un contesto ritmico-espressivo, fraseggio ed uso del pedale	30
Descrizione della struttura dei brani, obiettivi, problematiche emerse durante lo studio e strategie adottate nella risoluzione delle difficoltà incontrate.	31
ALCUNE CONSIDERAZIONI	
35	

INDICAZIONI DIDATTICHE ED ESECUTIVE: ASPETTI GENERALI RISCONTRABILI NEI BRANI DELL'OPERA

1. La preghiera mattutina

Questo pezzo apre l'album, ed è in generale poco eseguito poiché il suo contenuto, che lo fa rientrare nei brani di non facile esecuzione, fa riferimento al mondo immaginario della preghiera, al mondo dei pensieri di Dio, dell'anima, dell'immortalità, mondo non sempre molto vicino al sentire dei bambini.

A Čajkovskij piaceva molto il canto corale ortodosso e, come aveva dichiarato lui stesso, si commuoveva durante la messa; inoltre sappiamo che mentre scriveva l'album contemporaneamente preparava anche il materiale per comporre musica sacra. Il compositore passò tante ore nella chiesa di Kamenka, vicino al monastero, imparando attentamente la musica religiosa dei compositori russi del passato quali Bortniansky, e Berezovsky.

Anche se il tempo dell'esecuzione è lento, il brano *La preghiera mattutina* è abbastanza impervio tecnicamente poiché ai principianti può risultare un po' difficoltoso rendere pianisticamente una scrittura di tipo corale: in effetti non sempre è agevole suonare la successione degli accordi in modo legato e cantabile, realizzare un fraseggio di ampio respiro, ottenere grande unitarietà delle frasi in un tempo lento scandito alla semiminima, trasmettendo la specificità della declamazione, tipica della tradizione ecclesiastica.

La preghiera mattutina è composta da due parti, fondate su un unico materiale tematico. La prima di esse si presenta con periodo di 16 battute; la seconda (battute 17-24) costituisce la coda: questa parte è come se fosse il ricordo della messa, a ricordare quasi il suono dei campanelli nel basso (l'ostinato SOL). La coda si collega all'ultimo pezzo dell'album *In chiesa*, dove nel registro basso appare parimenti l'ostinato.

La cosa più difficile è la scelta della velocità dell'esecuzione: alcuni interpreti suonano il brano con la velocità che fa corrispondere la semiminima circa a 66. Questo è un tempo, sicuramente adatto, in quanto un andamento più trattenuto potrebbe portare a rovinare l'unitarietà della frase e a "sillabare" in maniera eccessiva la linea melodica. Comunque non è sicuramente l'unica possibilità. Ci sono grandi esecutori che suonano il brano con un tempo molto più lento. Il discorso musicale in tal modo diviene estremamente espressivo, ogni motivo risulta molto evidente e chiaro ed il pezzo assume un carattere di estatica meditazione.

Il collegamento degli accordi nel brano *La preghiera mattutina* ha bisogno di una buona perizia nell'usare il pedale. Si potrebbe pensare al seguente possibile suo uso: gli accordi che non sono collegati con le legature vanno collegati col pedale, ogni accordo andrebbe preso morbidiamente. Gli accordi legati si possono anche collegare con le dita (senz'altro anche con l'intervento del pedale). E' efficace suonare le ultime tre battute su un unico pedale come fossero voci di un coro che salgono, quasi dissolvendosi nell'aria. (es.1, battute 22-24)

es.1

2. La mattina d'inverno

Čajkovskij amava appassionatamente la natura. Egli scriveva a Nadezda von Meck, alla quale confidava i suoi più intimi pensieri, che sentire e capire la natura è quanto basta per amare la vita: «A noi promettono eterne gioie nell'aldilà, ma noi non le conosciamo e non le comprendiamo. Ma anche se noi le abbiamo meritato se esse sono eterne, avremo il tempo di goderle. Ma adesso vorrei vivere, vorrei che si ripetano i minuti (godere la natura), quelli che ho vissuto».¹

Il mattino d'inverno è uno dei paesaggi musicali tra i più espressivi del compositore, si può dire non da meno delle *Stagioni*. La musica, quasi inquietante, fa sorgere l'idea di un vento invernale con le nuvole, che volano nel cielo grigio. Questo tono particolare, melancolico e triste, è certamente una reminiscenza che si collega e si ritrova nei paesaggi descritti nella letteratura classica russa.

Allo stesso modo del brano precedente, *La mattina d'inverno* non è di facile esecuzione (non viene eseguito spesso). Esso richiede una buona tecnica degli accordi, l'abilità di spostare prontamente le mani su una serie di sequenze accordali, la capacità di abbracciare frasi lunghe costituite da incisi frammentati da pause, la necessità di una certa varietà della dinamica e una buona articolazione in un tempo abbastanza veloce, tutte capacità non semplici per il piccolo esecutore.

L'errore più diffuso nella realizzazione di questo brano è l'esagerazione di un'interpretazione impetuosa, scegliendo di un tempo molto veloce. In questo caso la musica può privarsi di cantabilità e della ricchezza di toni più intimi.

Dobbiamo considerare con attenzione l'esecuzione degli incisi con il ritmo puntato (es. 2, battuta n.5-8 e analoghe): in questo caso il ritmo puntato non deve essere molto energico e appassionato, ma sempre molto cantabile; esso dovrebbe descrivere una sorta di "lamento", quasi come fosse la stessa scrittura musicale ad evocarlo graficamente, come se fossero gli stessi incisi a definirne le caratteristiche. La difficoltà più grande è creata dall'esecuzione delle pause, che frammentano ed intervallano la linea melodica: per definire compiutamente il loro ruolo nella frase (collegare e non disunire), bisogna distintamente sentire l'andamento generale dello sviluppo della melodia, la crescita di tensione verso il punto culminante ed il calo di tensione durante il ritorno al termine del movimento. Lo stacco delle crome prima delle pause non deve essere molto pungente e secco e la pausa deve essere trasmessa come un respiro anche a dispetto del metronomo (sarebbe opportuno associare al passo suddetto un testo che in qualche modo esplichi l'esecuzione esatta delle pause del passo del brano, come per esempio: vénto, liéve, sòffia , forte...).



Nel brano ci sono molti accenti, ma Čajkovskij utilizza un unico tipo di scrittura. L'accentuazione si esplica in modo diverso a seconda della situazione espressiva: dall'accento morbido, tenuto all'inizio, fino all'accentuazione quasi declamata dell'apice espressivo, che quasi sempre troviamo nel culmine della frase.

Il pedale ha un ruolo importante, poiché addolcisce i suoni accentati; quasi sempre nel brano esso si può usare sul primo quarto della battuta e si può togliere sul secondo anche se son possibili varianti diverse (ad esempio il pedale prolungato sulla pausa).

¹ M. Čajkovskij, La vita di Petr Čajkovskij, Tomo2, pag.339

3. La mamma

L'idea del contenuto del brano *La mamma* è molto evidente e vicina ad ogni bambino, nonostante ciò, è meno eseguito di altri quali ad esempio la *Canzonetta francese* o *Dolce sogno*. Questo si spiega anche a causa delle scomodità tecniche che presenta, come ad esempio i larghi spostamenti e gli intervalli nella mano sinistra ed anche la difficoltà nel rendere il senso generale del fraseggio. Pochi giorni separavano la data della fine dell'album da una delle date più tristi per Čajkovskij, una ricorrenza per lui molto dolorosa: l'anniversario della morte della mamma.

Il 13 giugno 1879, lui scrisse alla Von Meck :« Esattamente 25 anni fa in questo giorno è morta mia madre. La sua morte ha influito su tutto il mio destino e quello dei miei famigliari »². Da un'altra lettera nello stesso periodo: «Ho trovato ieri a casa di mia sorella una grande raccolta delle mie lettere verso mio padre e mia madre, scritte quando ero a San Pietroburgo, quando avevo 10-11 anni e mi sono sentito assolutamente solo in una città grande e sconosciuta. E' difficile trasmettere come mi sono emozionato leggendo queste lettere, che mi hanno trasportato 30 anni indietro, che mi hanno ricordato vivamente le mie sofferenze infantili e la nostalgia per mia madre, che amavo immensamente».³

La mamma è un brano lirico, tranquillo con l'andamento di un valzer, ma il respiro della melodia risulta “accelerato”, le frasi sono costruite con motivi agitati e corti, uniti da legature. I gruppi di legature non sono simmetrici, la quantità degli incisi nelle frasi non è sempre la stessa e questo crea una sensazione di inquietudine. Nello sviluppo del brano gli incisi si accorciano: prima comprendono tre suoni, poi si realizzano invece attraverso due suoni, il respiro diviene ancora più agitato. Nella parte culminante l'andamento ternario si arresta lasciando spazio all'andamento binario, questo produce ancora più tensione, che si dissolve solo nella coda.

La difficoltà di suonare la melodia di questo brano sta nel riuscire a trasmettere questa sorta di andamento inquieto. Non è appropriato interpretarlo come una tranquilla cantilena e procedere largamente, poiché questo pezzo addita nell'andamento inquieto del canto quasi uno stato ansioso ed emozionato con cui un bambino, si rivolge alla mamma. L'autore ne delinea esaurientemente l'interpretazione con una nota:“molto espressivo e dolce”. Un andamento adeguato e il carattere del rubato determinano i respiri degli incisi e delle frasi corte; le legature segnate dall'autore, sono molto importanti, ma lo sono allo stesso modo anche le legature sottintese, quelle che danno risalto al fraseggio, e che prevedono una visione della linea melodica che abbraccia un'articolazione della frase ben più ampia. Bisognerebbe tener conto di tutto ciò non frammentando la linea melodica.

La difficoltà più grande consiste nella mano sinistra la quale, come detto prima, pianisticamente deve affrontare posizioni piuttosto scomode: non serve cercare di collegare tutti i suoni solamente con le dita, il che determina l'utilizzo di una diteggiatura un po' articolata, invece è piuttosto utile usare il pedale per aiutare il lavoro della mano che si compie comunque sempre attraverso la ricerca di una diteggiatura specifica. (L'uso del pedale permette comunque di utilizzare qualsiasi diteggiatura che agevoli il lavoro di mani anche piccole).

4. Il piccolo cavaliere

Questo brano è implicita un'articolazione ed uno studio del gesto tecnico piuttosto attento, ciò nonostante accoglie i favori di molti studenti. Questo si spiega probabilmente con il fatto che per l'immaginario del bambino esso è piuttosto di semplice intuizione e di immediata comprensione. L'imitazione del galoppo è scandita dagli accordi corti e staccati, il temperamento dinamico verso un culmine (e viceversa) disegnano chiaramente “l'immagine musicale”(un bimbo su un cavallino). Questa che potremmo definire una piccola toccata, costruita sul movimento ripetitivo e costante degli accordi, può però creare delle difficoltà esecutive anche a pianisti più esperti.

² P.I.Čajkovskij, Opera Omnia, Tomo 8, Mosca, 1963, pag. 255

³ P.I.Čajkovskij, Opera Omnia, Tomo 8, Mosca, 1963, pag. 402

Tale tipica struttura musicale non è cosa rara per Čajkovskij; una grafia molto simile si può incontrare per esempio nelle precedenti *Variazioni fa maggiore op19* n6 (in particolare nella variazione N4). Tecnicamente, non è necessario alla presa di ogni accordo fare uno specifico movimento con le mani: il pianista deve avere la sensazione che, da un impulso dato, egli suoni tre accordi.

Per un'esecuzione più appropriata dobbiamo costruire un motivo che abbraccia 2 battute (tre più tre accordi) con l'appoggiatura sul quarto suono (prima croma ogni 2 battute). (es. 3, battute 1-4)

es.3 *Ocen'skoro*

Anche qui potrebbe essere associato un testo alla linea musicale per meglio renderne l'accentuazione ritmica. (es: còrri ca - vállo, su - còrri lon - tànó.....)

La linea della voce superiore nelle sequenze degli accordi chiaramente richiede più attenzione delle altre e deve acquisire senso melodico, ma bisogna metterla in rilievo quando essa ogni tanto si sposta nel basso (es. 4, battute 25-28).

es.4 *sempre staccatissimo*

Nei punti più scomodi (es. 4/a, battute 32-34) si possono distribuire le mani sugli accordi anche diversamente da come indicato.

es.4/a

All'inizio del brano è assente la dinamica, potrebbe forse essere una dimenticanza dell'autore, ma se si osserva lo sviluppo del brano l'ipotesi più plausibile prevedrebbe la presenza iniziale di un piano.

5. La marcia dei soldatini di legno

Questo pezzo è relativamente semplice e può essere eseguito nei primi anni di studio. Le problematiche che vengono affrontate sono piuttosto essenziali: rispettare il carattere rigoroso della marcia, contando precisamente il ritmo puntato, imparare l'esecuzione degli accordi, collegare la linea melodica frammentata dalle pause. L'approfondimento può essere ulteriore ed è collegato con la caratteristica specifica del genere della marcia.

Proviamo a fare un confronto tra *La marcia dei soldatini di legno* con le altre composizioni per bambini che si somigliano per problemi e livelli di difficoltà, ad esempio *Soldaten march* dell'*Album della gioventù* di Schumann. Questi brani sono alquanto differenti in quanto in Schumann troviamo la marcia decisa, fanciullesca, una gagliarda marcia militare; in Čajkovskij una marcia ballabile contraddistinta dalla grazia di una danza, che ricorda quasi un balletto come in *Lo Schiaccianoci*.

Chi esegue questo brano, cercando di creare il carattere di un'energica marcia militare, molto spesso non presta attenzione al fatto che la dinamica principale in è piano e pianissimo, mentre in Schumann invece si trova una dinamica forte.

Un ruolo importante hanno le legature corte dell'articolazione in quanto l'inizio della maggior parte di esse precede la nota accentata successiva sul tempo forte: in questo modo si crea un accento ammorbidente sul battere togliendo il carattere estremamente e vigoroso e militare alla marcia, prediligendo così un colorito quasi umoristico. (es.5, battute 1-5 e analoghe)

es.5 **Moderato**

Una delle difficoltà in questo brano è l'unitarietà della linea melodica, la capacità di sostenere la melodia "attraverso le pause". Per fare ciò è determinante aver chiaro il fraseggio, e l'idea della struttura che si articola nella separazione e nei rapporti fra tempi forti (appoggiature). Una difficoltà tecnica di un certo rilievo del brano sono le note ribattute, che possono essere affrontate in maniera più agevole e semplificata anche attraverso una distribuzione delle note tra le due mani.

6. La bambola nuova

Si può ipotizzare che questo brano ed i seguenti che fanno parte della "triade della bambola" siano stati ispirati dal libro *Les malheures de Sophie* di Sophie de Segur, un testo che sicuramente era stato letto a casa Davidovi. Edito in tedesco, russo e francese, all'epoca, sicuramente faceva parte delle letture dei bambini; non si sa per certo se a casa Davidovi lo leggessero in russo o francese, anche se l'ipotesi più plausibile sia quella del francese poiché esso era parlato dalla famiglia da generazioni ed inoltre faceva parte delle lingue conosciute dalle famiglie aristocratiche dell'epoca.

Questo è uno dei brani più brevi dell'album, una piccola "miniatura" dal carattere di valzer. Si può notare che ha un certa somiglianza melodica e strutturale con il brano *Bucaneve* delle Stagioni di Čajkovskij, ma l'evocazione emotiva ha caratteristiche diverse: mentre nel *Bucaneve* aleggia la speranza di una felicità ancora da vivere, nella *Bambola nuova* si avverte una felicità piena, che giunge attraverso la musica come un'esultanza gioiosa. Un dettaglio interessante ed evidente è che mentre il *Bucaneve* inizia dal levare con la nota della melodia, la *Bambola nuova* inizia con la figura ritmica dell'accompagnamento: pone in luce l'idea una parte ritmica già avviata, dal carattere quasi impaziente ed entusiasta che entra prima della melodia.

Il brano non è difficile, ma il fraseggio piuttosto ricercato, fa trasparire che l'autore richiedeva qui una raffinatezza non proprio elementare nell'esecuzione.

I motivi ascendenti del tema sono collegati con le legature in quattro battute intere, i motivi discendenti scollegati a due suoni alla volta. Questo suppone l'omogeneità nell'ascendere della melodia e invece morbidi ed espressivi accenti all'inizio delle legature quando il movimento è discendente (battute 1-9).

Nella ripresa (battute 41-45) la legatura lunga arriva fino al tempo forte; ciò porta un cambiamento nel carattere dell'esecuzione e nell'atmosfera che vuol creare.

Nei motivi creati dagli incisi che si susseguono verso l'acuto nella parte centrale, il secondo suono che sopraggiunge sul tempo forte è delicato, quasi svanisse nella pausa.

Questo appoggio sul primo suono dell'inciso, non troppo evidente, quasi volesse contrastare l'accento metrico, crea un insieme dalla dinamica ondulatoria e flessibile che conferisce alla melodia grazia e brillantezza (es.6, battute 17-19).

es.6

7. La malattia della bambola

Da questo brano emerge molto chiaramente lo stato d'animo che esso vuole descrivere (la "malattia"); per certi versi esso è tra i più semplici a livello tecnico, infatti spesso è proprio da esso che comincia la conoscenza dell'album; d'altro lato questo brano richiama una profondità di non poco conto, si può dire sia una delle pagine scritte dall'autore, in cui il clima angoscioso e doloroso si sente maggiormente, per questo motivo un approfondimento esaustivo a volte risulta non semplice.

In generale è un brano che viene accolto con favore e questo prima di tutto per il fatto che è molto chiaro il contesto: la bambina triste che fa la ninna nanna alla sua bambola ammalata è una situazione molto vicina al sentire dei piccoli esecutori, sicuramente molto di più rispetto al momento della preghiera mattutina. I "sospiri" che possono essere intravisti nell'espressività delle seconde discendenti, le lacrime che cadono sul viso della bambola associate alle note tristi della melodia, frammentate dalle pause, il dondolante ritmo della ninna nanna, tutto questo viene sottolineato dal compositore molto chiaramente ed in maniera molto intensa.

Tecnicamente questo pezzo permette di affrontare le problematiche relative alla differenziazione dei piani sonori della struttura compositiva (melodia-accompagnamento). La scrittura, piuttosto densa, mette in luce tre livelli: la linea importante del canto, il basso che ha a sua volta una valenza melodica e il riempimento armonico. Le tre linee della struttura sono fortemente riunite ritmicamente, le voci entrano una ridosso all'altra; questo libera molto i movimenti della mano e aiuta ad effettuare l'esecuzione rendendo l'ascolto più chiaro e facile; la sua realizzazione è inoltre favorita dalla richiesta di un tempo moderato, e da un ritmo abbastanza semplice. Il materiale musicale offre inoltre molti spunti per curare l'uso del pedale di risonanza in levare (posto cioè dopo l'esecuzione della nota), e per mostrare come la melodia si conduca attraverso le pause, curando in particolare il tocco che dovrebbe essere morbido e dolce. Uno degli errori che si riscontrano spesso nell'esecuzione, è il raccogliere tutte e tre i livelli come facessero parte di una unica linea: così facendo non si riesce a valorizzare con chiarezza la melodia, la parte armonica e la linea del basso, ma si percepisce un motivo formato dal susseguirsi di due ottavi e un quarto.

(es.7/a, battute 1-4 e analoghe)

Moderato
es.7/a *con espressione*

Solo distinguendo in maniera chiara le tre linee si riuscirà a creare quella tensione emotiva, quasi drammatica che pervade il brano e che il brano deve comunicare.

Dalla misura 21 la struttura melodica può essere articolata ancora in maniera più complessa: è possibile accettare espressivamente il secondo ottavo della battuta creando così un'altra voce, un motivo nuovo molto espressivo e sincopato (es.7/b, battute 21-24). Questa sezione, che rappresenta la parte di maggiore tensione del brano, generalmente esige un tempo alquanto sostenuto che accresce la sensazione di grande tensione interna.

Certamente è piuttosto complesso chiedere al principiante di realizzare e capire i tre livelli, cosa che diversifica comprensibilmente la sua esecuzione dall'interpretazione del pianista più maturo; forse non è neppure necessario porgli questi problemi, ma è invece importante che l'insegnante analizzi e abbia chiaro il disegno della struttura, i profondi livelli esecutivi che si riscontrano in questa composizione.

es.7/b

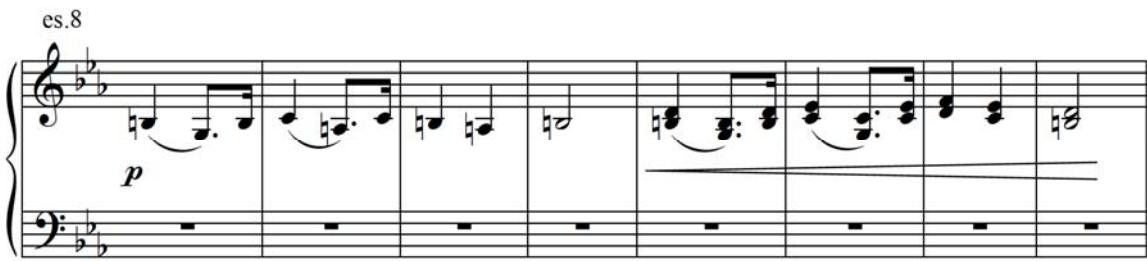
8. Il funerale della bambola

Si potrebbe pensare che questo brano non sia molto adatto ai bambini per il suo contenuto, infatti in alcune edizioni il brano è stato proprio tolto. In realtà la pratica dimostra che la maggioranza dei bambini capisce pienamente, seppure filtrato attraverso un mondo che è appunto il loro mondo infantile, il senso di questa tipologia di brano.

Čajkovskij era molto sensibile al pensiero della morte, non rimaneva indenne da qualsiasi evento tragico che lo sfiorasse e questo trova presumibilmente le sue motivazioni nella sua infanzia, con la morte della madre. Nel momento in cui lui scriveva l'album si trovava in un momento della sua vita emotivamente delicato, e i pensieri della morte erano molto presenti. Non è casuale, che il brano sia stato incluso proprio in questa raccolta e non in quella successiva *I 12 pezzi di media difficoltà*.

I piccoli pianisti, che suonano questo brano di Čajkovskij, potrebbero trovare qualche difficoltà nell'esecuzione della formula ritmica della marcia funebre che esige un ritmo puntato preciso.

L'interpretazione delle legature corte (es.8 e 8/a, battute 17-18 e 21-22) è uno dei tanti esempi presenti nell'opera di passaggi, dove è possibile dare più di una soluzione: ci si pone il problema se è necessario eseguire la cesura dopo la fine della legatura o meno. Togliendo ed articolando il suono dopo la legatura, si sottolinea la separazione degli incisi e si potrà intensificare l'espressività della pronuncia; l'esecuzione legata, invece, collegando la linea melodica, acuisce l'immagine tenebrosa, come a sottolineare un ineluttabile destino, la scelta qui è piuttosto soggettiva.



es.8/a



Questi passaggi si potrebbero anche eseguire in questo modo: realizzare le legature con la mano, togliendo il suono dopo, ma collegando il suono stesso di uscita dalla legatura con i suoni successivi non legati per mezzo del pedale: in tal modo il “recitativo della melodia si combina in un tutt’uno con i passi ordinati della processione”.

La dinamica vuole sottolineare un’idea di movimento: il costante e graduale avvicinamento e poi l’allontanamento della processione funebre. Il crescendo non dovrebbe essere troppo pronunciato: la dinamica all’inizio è *pp*, e nella parte culminante diviene *mf*, mentre nella coda potrebbe seguire un diminuendo fino a giungere ad un *ppp* anche se non è indicato dall’autore.

Prima dell’apice del brano si potrebbe far sentire la voce bassa della mano destra, quale inserimento di una nuova linea melodica (batt.25-28) che intensifica l’espressività fino al culmine della frase, ma certamente ciò non è di facile esecuzione.

9. Valzer

L’andamento di valzer, si trova in più brani dell’album: *La Mamma*, *La bambola nuova*, *Canzone italiana*, *Dolce sogno*, *Suonatore di organetto che canta*. Anche se i brani sono evidentemente molto diversi li tiene uniti l’atmosfera del sogno e della serenità.

È importante far sentire l’espressività propria della danza, il carattere specifico del valzer. Forse all’epoca di Čajkovskij ciò riusciva più spontaneo, in quanto il valzer era una danza conosciuta e ballata da tutti, sia adulti sia bambini. Nelle feste il “ruolo di pianista accompagnatore” spesso era svolto da qualcuno dei membri della famiglia; a Kamenka questo ruolo spettava a Čajkovskij, cosa di cui per altro lui era molto fiero e lo citava spesso nelle sue lettere. Adesso per molti bambini il valzer è fondamentalmente una danza del passato, a cui sono poco o per nulla abituati e tutto ciò rende meno spontanea l’esecuzione dell’andamento ternario della danza stessa.

È importante definire l’andamento poiché la misura del valzer è ternaria, anche se usualmente si esegue in uno, quindi comprende la battuta intera e non una scansione in tre movimenti. Questo significa che si deve avere chiara coscienza della suddivisione, ma sempre sentita all’interno della battuta. Il tempo forte non deve essere accentuato sempre in maniera uguale (Čajkovskij, nel *Valzer* sposta l’accento sul secondo movimento), ma deve sempre essere comunque percepito chiaramente. La scelta dell’andamento definisce la velocità d’esecuzione, non troppo lenta. Nella parte centrale il procedere si trasforma, esso diviene a volte binario, a volte ternario. Questo implica che è

necessario far sì che sia accentuato l'andamento segnato nel testo sul secondo movimento, senza perdere l'appoggio sul primo battere d'ogni battuta: l'andamento principale è ternario, l'andamento binario lo “contrasta” solamente senza imporsi del tutto.

Un aspetto da tenere in considerazione è la parte della mano sinistra: durante lo studio accurato a mani separate bisogna ricercare la struttura melodica frammentata, costituita da piccole cellule melodiche, che costituisce la parte del canto. Inoltre suonando solo con la mano sinistra l'accompagnamento del valzer, si tende a situare istintivamente l'appoggio sul battere. Qui però esso deve terminare la combinazione e l'appoggio dovrebbe essere pensato sul secondo movimento, poiché questo è ciò che appare chiaramente nella accentuazione della parte superiore, sia per la presenza nel tempo forte di pause, sia per lo spostamento dell'accento dal primo suono sul secondo. Se, studiando a mani separate, si pensa all'accompagnamento del basso come la nota finale e non la nota iniziale della figura ritmica, e si accentua un poco l'accordo successivo, successivamente, unendo le due mani, si otterrà un insieme che esprime meglio l'andamento del valzer.

10. Polka

Delle tre danze dell'album questa è sicuramente la danza dal carattere più immediato e fanciullesco; si avverte l'atmosfera della festa e forse non a caso la polka (a differenza della mazurka e del valzer) si ritrova di rado nelle composizioni più mature di Čajkovskij; nonostante ciò la sua ritmica peculiare si incontra di frequente nelle opere per pianoforte del compositore: l'andamento assomiglia a quello della danza popolare russa *Trepak*, che appare in “scene popolari” di tante sue composizioni come caratteristica di focosa festività e allegria (“Scherzo russo”, “Invito al trepak” dallo *Schiaccianoci*). Nella polka, detto passo a due, le coppie si muovono in cerchio: è facile immaginare qui bambini festosi e allegri che si cimentano nel ballo. La polka si esegue con piccoli salti e passi ben marcati. Questa caratteristica può essere rappresentata dalle acciaccature che accentuano il secondo movimento della battuta. (es.9, battute 1-4 e seguenti)



Nel pezzo sono segnate spesso le indicazioni di dinamica e non è opportuno sottovalutare i piccoli crescendo e diminuendo: la *Polka* ha uno stile esuberante e deve avere un'interpretazione vivace e briosa. Come in tutte le danze è importante evidenziare l'andamento ritmico, l'acciaccatura sulla terza croma può determinare lo spostamento dell'accento melodico che potrebbe portare l'appoggio nella battuta sul secondo quarto; ma così facendo si perderebbe in brillantezza e acutezza ritmica, e quindi l'appoggio sul primo movimento deve essere avvertito sempre molto chiaramente.

11. Mazurka

Della mazurka si può dare una lettura dalla valenza finemente psicologica, come se rappresentasse nel suo svolgersi uno spontaneo alternarsi di temperamenti diversi, un dialogo quasi tra due parti opposte. Il suo ritmo non è di facile esecuzione ed è esclusivo di questa danza: il primo battere “spezzettato”, cioè costituito da una croma staccata, da una pausa e una nota da semicroma. (es.10)

es.10



La scomposizione del primo movimento aumenta l'appoggio sul secondo e sul terzo, trasmettendo al ritmo una particolare flessibilità e conferendo il carattere capriccioso al brano. I segni espressivi sono riportati abbastanza dettagliatamente e anche la dinamica è molto varia. Nei cambiamenti di **mf** e **p** si potrebbe sentire quasi il dialogo dei danzatori, il contrasto tra i personaggi “maschile” e “femminile”.

La struttura della composizione è abbastanza semplice, ci sono meno difficoltà tecniche; la chiarezza della forma, la melodia ripetitiva permette di inserirla tra i brani che possono essere affrontati nei primi anni di studio. L’uso del pedale sul tempo forte può sottolineare nell’esecuzione una certa forza ed energia nella costruzione dell’immagine del brano e crea anche ad un certo contrasto con il brano successivo.

12. Canzone russa

Questo brano è realizzato su un motivo popolare russo. In esso ritroviamo le caratteristiche particolari della cantabilità popolare: l’improvviso cambio di modo e la particolare struttura metrica, cioè la costruzione delle frasi composte da sei battute divise in due sezioni (quattro battute più due battute).

Questo brano è ben definito sia dal punto di vista dell’immagine che evoca, sia per le peculiarità della sua melodia.

Čajkovskij indica come velocità “Allegro”, ma il titolo di “Canzone” suggerisce che forse è preferibile una velocità non eccessiva, in modo che il brano non si trasformi in una danza; d’altra parte anche rallentando eccessivamente c’è il pericolo di far diventare la composizione un canto fin troppo maestoso e tranquillo; si potrebbe forse interpretare come un deciso ed vigoroso canto corale. Le scelte esecutive anche qui possono essere quindi diverse, e competono ovviamente all’interprete.

13. Il suonatore di fisarmonica

Questo brano non è eseguito di frequente. Esso può avere la funzione di un intermezzo, quasi un collegamento tra due brani più significativi della “suite russa” (*Canzone russa* e *Kamarinskaja*).

Il materiale musicale di questo piccolo pezzettino si presta a evocare due possibili immagini diverse; una, alquanto triste, profonda e non dilettuvole, allude alla figura di un uomo, di umile estrazione, seduto sullo zoccolo sporgente dell’izba (la casa dei poveri nei villaggi), che ripete sempre lo stesso motivo, privo di un significato particolare (il brano inizia dalla dominante di sib maggiore e non conduce ad una risoluzione chiara, ma modificandosi di poco torna nuovamente verso la dominante e vi rimane fino alla fine del brano).

Un’altra immagine mette invece in risalto una parte più piacevole: possiamo immaginare che rappresenti un breve momento di una festa popolare ponendo così questo brano tra la *Canzone russa* più corale e la focosa *Kamarinskaja*.

Le diverse edizioni riportano qualche differenza nell'indicazione della velocità. Alcuni (Jurgenson) indicano come velocità "Adagio", altre un "Abbastanza lento", che consente di adottare un andamento poco più veloce. La scelta della velocità dipende dal carattere esecutivo: suonando questo brano un po' vivace con gli accordi staccati e le legature corte ed articolate esso diventa una danza folcloristica; viceversa, un tempo tranquillo modifica largamente il contenuto e viene messo in rilievo invece un clima malinconico, inquieto.

All'inizio del brano il compositore aveva indicato la dinamica di *mf*, poi fino al *f* nella battuta 13 (parte culminante) la dinamica non è stata segnata. Le persistenti ripetizioni dello stesso motivo sembrano richiamare la necessità di un cambiamento sonoro che va progressivamente in crescendo, e questo sicuramente giustificherebbe poi l'indicazione dell'autore del diminuendo nella parte successiva: rievoca quasi l'immagine del suonatore di fisarmonica che passando davanti all'ascoltatore poi si allontana mentre il suono del suo strumento dilegua piano piano assieme a lui.

14. Kamarinskaja

Kamarinskaja, brano in cui non si trovano particolari problemi esecutivi, è caratterizzato da una scrittura pianistica che evidenzia una brillantezza di grande effetto, in cui si ritrova una certa naturalezza dell'esecuzione dovuta a movimenti che risultano piuttosto disinvolti e comodi.

Questo brano è strutturato in forma di variazione: la configurazione del brano è una sorta di tema con tre brevi variazioni.

Nel timbro delle crome discendenti staccate si potrebbe quasi intuire il suono della balalaika, accompagnato dal ronzare del basso della fisarmonica e dal battere di mani e piedi della gente che danza. Da qui affiora il problema di coordinare lo staccato (quasi un pizzicato) vigoroso della mano destra, differenziandolo decisamente dagli accenti dei vari accordi della mano sinistra.

Le varie possibilità di imitazione dei timbri dei diversi strumenti hanno determinato spesso la varietà dei modi dell'articolazione e quindi dell'interpretazione. La legatura nella melodia con lo staccato che collega due note in questo caso non unisce ma, viceversa, scollega due motivi (es.11, battute 1-8). Questo perché nella legatura di due note di solito il primo suono viene prodotto più forte e più appoggiato mentre il secondo più leggero. In questo caso invece il primo suono che costituisce la fine del motivo sarà leggero, il secondo invece energico poiché è l'inizio del motivo successivo. Quindi, è proprio il secondo suono che va eseguito con maggiore appoggio. Viceversa il tema potrà acquisire un carattere più grazioso, ma in questo caso forse non proprio calzante.

es.11

Si potrebbero indicare una serie di piccoli particolari interpretativi indicati esaurientemente da Čajkovskij; nello specifico, in riferimento al tema, lo staccato deve essere eseguito solo dalla mano destra; le semiminime nella mano sinistra si suonano legate, con un pesante “marcato”, i bassi devono essere tenuti diligentemente senza alcuna pausa fra di loro. Nella prima variazione (battute 13 in poi) tutte e due le mani hanno le crome, ma gli accordi nella mano sinistra vanno eseguiti più corti delle crome della mano destra. Nella variazione finale (battute 37 in poi), gli incisi nel basso dovrebbero essere molto legati, come se quasi interrompessero la melodia staccata nella voce superiore (nell'esecuzione è richiesta una certa attenzione dal punto di vista della coordinazione). Si potrebbe inoltre introdurre un diminuendo alla fine della seconda variazione (battute 33–37).

Un problema interessante in questo brano è il pedale. Potrebbe essere interessante usare il pedale distinguendo i seguenti modi: nel tema (battute 1-12) un pedale corto sui suoni bassi accentuati della mano sinistra; la prima variazione (battute 13-24) senza pedale; nella seconda variazione (battute 25-37) un pedale corto su ogni accordo; nella terza variazione (battute 38-49) il pedale sugli accenti della mano sinistra (incisi legati).

15. Canzone italiana

Il tema di questo brano è stato scritto da Čajkovskij a Firenze nel dicembre 1877 in seguito alla conoscenza del cantante-bambino di strada. La corrispondenza del compositore ci ha fatto conoscere la storia poetica di una delle più forti impressioni musicali avute nel suo viaggio in Italia. «Assieme con mio fratello abbiamo sentito la sera sulla strada un canto e abbiamo visto tanta gente. In verità questo canto era eseguito da un bambino piccolo di 10-11 anni con l'accompagnamento della chitarra. Lui cantava con una voce meravigliosa e molto piena e corposa, con una certa finezza e con un calore che non si può incontrare neanche nei nostri artisti. Una cosa curiosa è che lui cantava una canzone dal senso alquanto tragico e tutto ciò sulle labbra di un bambino sembrava una cosa inaspettatamente carina».⁴

Dopo un mese Čajkovskij ritornò ancora a Firenze. Lui non si era scordato del piccolo cantante. «Incontrare ancora una volta ed ascoltare il canto di questo angelico bambino è diventato lo scopo della mia vita a Firenze». «Ieri sera ho passeggiato sulle rive nella speranza di sentire questa magnifica voce: perché tradirmi, perché lasciarmi»⁵. Le vie e la piazze di Firenze sono piene di musicisti di strada. A Čajkovskij sembrò più volte di sentire la voce che l'aveva sconvolto, ma rimase ripetutamente deluso finché un giorno riuscì a ritrovare il giovane cantante; il compositore trascrisse, ascoltando proprio da lui, alcune canzoni, una delle quali è *Pimpinella*, che diventò la base per un componimento dallo stesso titolo (op.38 n6). La stessa canzone originale si ritrova qui nell'*Album della gioventù* come *Canzonetta italiana*.

Il brano non è particolarmente difficile: l'espressività e lo stile sono affini al canto popolare.

es.12

Si può supporre che gli accenti scritti dal compositore sui suoni nelle battute 2 e 6 (es.12) e seguenti non siano accenti dinamici, con intenzione di rafforzamento, ma sarebbero accenti che

⁴ Čajkovskij, Opera Omnia, Tomo 6, Mosca, 1961, pagg. 309-310

⁵ Čajkovskij, Opera Omnia, Tomo 7, Mosca, 1962, pag. 177

starebbero a indicare il carattere espressivo tipico dell'espressione vocale, per cui indicherebbero di porre in risalto la nota, quasi con un indugio su di essa in quanto è la più acuta della frase (es.12, battute 1-8). La lunghezza di questa sorta di mini-fermate sulle note apice (accentuate) deve essere dettata dall'espressività dell'insieme.

I segni dinamici dell'autore indicano con precisione l'avvicinamento importante e ordinato al culmine principale delle varie sezioni del brano. Nel primo periodo (battute 1-16) la dinamica è piano, poi segue un crescendo fino poco più forte, si prosegue (battute 24-26) con un nuovo crescendo fino al mezzo forte del culmine della nuova frase (la stessa cosa si ripete alla fine del brano, battute 40-42).

Per riuscire a rendere maggiormente cantabili i sedicesimi staccati nella melodia si potrebbe suonare dapprima i sedicesimi legati, dolcemente (a due a due) e poi passare allo staccato lasciando la stessa sensazione nelle dita di uno staccato non molto pungente, come se si dovesse sfiorare il tasto. Invece nell'accompagnamento si ritrova lo staccato vero e proprio e qui è opportuno un tocco "pizzicato" (quasi fosse l'accompagnamento della chitarra).

16. La canzonetta francese

Rispetto al brano precedente, questa "canzonetta" non è collegata con nessuno dei ricordi o viaggi all'estero. Essa si rifà piuttosto all'atmosfera d'infanzia di Čajkovskij, in cui l'"elemento francese" aveva un ruolo molto importante (i riferimenti sono la mamma che aveva radici francesi, nata Assier, e gli dette le prime lezioni di musica, la sua governante Fanny Durbach, e il fatto che in quegli anni in Russia era buon uso nell'alta società l'apprendimento della lingua francese).

La canzonetta dolce e triste è un brano piuttosto popolare. La melodia espressiva e l'accompagnamento molto limpido, fanno di essa un materiale valido da affrontare già nei primi anni. Questo breve brano ha più livelli interpretativi, con difficoltà di livello differente. Nell'osservazione della linea delle frasi si possono riscontrare alcune questioni relative all'interpretazione: ne sono chiaro esempio le legature, che, a seconda della loro collocazione, suppongono dei fraseggi diversi che possono implicare un'esecuzione diversificata, e più raffinata.

A prescindere dalle legature indicate dall'autore, si possono utilizzare delle legature che sottolineano delle frasi più ampie, dando una chiave di lettura che tenga conto del discorso musicale più logico, sottolineando cioè il carattere unitario delle quattro misure che seguono le prime quattro (divise a loro volta in due sezioni), avendo così una visione complessiva di tutto il primo periodo (batt. 1-16). L'ultima semi-frase ha carattere conclusivo e riassume tutta l'idea musicale espressa nella semi-frase che la precede (è importante che i piccoli esecutori siano consapevoli della struttura delle frasi per renderne in maniera adeguata il senso musicale). Anche le legature dell'autore sono importanti, esse rispecchiano forse maggiormente le finalità logiche dell'espressione vocale della cantilena.

Un esercizio interessante sarebbe che gli insegnanti, spiegando questo brano, componessero un proprio testo da abbinare alla melodia (più utile sarebbe fare ciò assieme agli allievi). Nella prima edizione dell'opera, il testo per ogni brano lo scrisse V. Lugnin, ma non è cosa nota a tutti che per questo brano fu lo stesso Čajkovskij a comporone uno.

Pochi mesi dopo la conclusione dell'album il compositore inserì il tema della canzone francese nell'opera *La pulzella di Orleans* componendo il libretto lui stesso: il testo e la scena esprimono chiaramente quali pensieri e sentimenti destava questa melodia triste dell'autore.

Il tema venne usato nel "coro dei menestrelli" con cui si apre il secondo atto dell'opera, atto in cui il re della Francia, immerso nei tristi pensieri riguardanti il destino del proprio paese che sta perdendo nella guerra con l'Inghilterra, ascolta i canti dei giullari.

Lo staccato nella mano sinistra nella parte centrale non dovrebbe essere eseguito in modo molto pesante: l'accompagnamento in questo caso evidentemente imita il pizzicato dell'antico liuto o arpa (anche nel coro dei menestrelli essi cantano e si accompagnano con le arpe). E' necessario eseguire questo passo con cura particolare anche per non alterare l'intenzione originaria del compositore.

17. La canzone tedesca

La canzonetta è quasi uno schizzo umoristico musicale, vuole ricreare l'atmosfera canora di un'allegra compagnia, riunita forse in un banchetto. Qui sono trasmesse con spirito e grande abilità alcune particolarità delle canzoni tirolesi, un genere diffuso nelle zone del sud della Germania, Svizzera e Austria.

I cambiamenti del registro dal basso all'alto del falsetto sono una caratteristica fondamentale per questi canti (battute 1–5). Nel manoscritto il primo periodo e la sua ripresa sono sostenuti sul mib (quasi fosse un lungo pedale); in altre edizioni questo passaggio si trova invece sviluppato armonicamente (vedi ad esempio l'edizione Ricordi); Čajkovskij pensò probabilmente che una soluzione del basso in tal senso era un po' ardita per un pezzo infantile, ma comunque rimane il fatto che il movimento armonico è rimasto senza realizzazione. (Il fatto che il basso non è realizzato armonicamente può suggerire forse maggiormente l'idea della festa di una compagnia non del tutto sobria; in altre edizioni gli accordi dei bassi sono stati trasformati in maniera più "usuale" ma in tal modo forse privano il brano dell'idea per la quale era stato concepito e fanno quindi venir meno l'idea del contesto figurativo).

In questo brano potremmo dire che si trasmette lo fragore della "confusione" di un clima festoso (questo è l'unico pezzo nell'album dove non si trova mai un piano ma solo il forte e il mezzo forte), atmosfera che ha bisogno di un pedale molto colorito. Ci sono diversi modi nei quali può essere applicato il pedale: esso può essere messo sul primo battere con l'accortezza di porlo sul primo movimento e levarlo sul secondo, oppure lo si può mettere sul primo battere e toglierlo sul terzo; nella parte centrale lo si potrebbe tenere per tutta la battuta: questa risoluzione che si riscontra spesso, richiede però una certa abilità affinché vi sia una buona organizzazione della sonorità, non è una soluzione sempre facile.

18. La canzonetta napoletana

Il titolo più esatto del pezzo sarebbe la "danza napoletana", visto che proprio così è stato chiamato l'assolo del balletto *Il lago dei cigni* di cui questo brano rappresenta un arrangiamento per pianoforte. Jurij Davidov (fratello minore di V. Davidov a cui è dedicato l'album), ricordava che lo spettacolo fu sceneggiato a casa, a Kamenka, sotto il titolo *Lago dei cigni* con l'accompagnamento di Čajkovskij, molto prima che venisse scritto proprio il balletto⁶: è possibile che questo sia stato il motivo per cui la canzonetta è entrata nell'album.

Nel balletto la melodia è eseguita solo dal corno, e la canzonetta napoletana, come il brano *La Canzone italiana*, è basata su una canzone popolare italiana.

Osservando i problemi tecnici posti dal brano, lo si può inserire nel gruppo dei più insidiosi dell'album; dal punto di vista melodico è invece uno dei più facilmente eseguibili, vista la sua chiarezza.

La forma è molto semplice, e il brano è diviso distintamente in due parti che corrispondono a due tappe della danza: 1 – non veloce grazioso, 2 – impetuoso, focoso.

È piuttosto interessante per una sua maggior comprensione ed utile dal punto di vista didattico, confrontare il testo della canzone napoletana con il corrispondente brano dal *Lago dei cigni*: questo può far capire chiaramente il pensiero dell'autore e tradurne chiaramente le intenzioni (dal punto di vista esecutivo).

Il tempo della prima parte della canzonetta è un "Andante" (Calmo), ma questa indicazione può essere seguita con dei parametri di scelta piuttosto elastici (lo stesso tempo ad esempio è indicato dall'autore ne *La preghiera mattutina*, palesemente molto diversa dalla canzonetta nel carattere dell'andamento). Nel balletto invece l'indicazione del tempo è "Andantino quasi moderato": anche questo aiuta ad avere più elementi per definire il carattere e la velocità dell'andamento anche nella

⁶ U. Davidov, Lettere indirizzate ai fanciulli, Club musicale di pionieri, n2 Mosca, 1960, pag. 17

canzonetta.

La dinamica scritta dall'autore ha poche indicazioni, però la musica richiede uno sviluppo dinamico molto evidente, che corrisponde al carattere, al temperamento gaio della danza. Tuttavia il compositore stesso offre degli spunti che si possono utilizzare confrontando il pezzo con il balletto. In quest'ultimo il piano dinamico è elaborato in modo più specifico, è concepito nei minimi particolari: nella prima parte della danza napoletana che corrisponde alla battuta n. 20 della canzonetta appare una sonorità più forte; la seconda parte (quella veloce) della danza del balletto non inizia con un forte come nella canzonetta, ma con un *mf*, e nella ripresa troviamo un poco più *f*, e quindi nella parte finale un *ff*.

Un possibile problema tecnico è la variazione della velocità nel passaggio tra la prima parte e la seconda. Una scelta corretta e di sicuro effetto sarebbe cambiare la velocità al doppio, ma così facendo sarebbe richiesto un tempo troppo veloce ed il brano si trasformerebbe quasi in un brano virtuosistico. Difficilmente si riesce a far raggiungere tale velocità agli allievi, e quindi un consiglio sarebbe quello di iniziare la seconda parte alla velocità iniziale e poi andare progressivamente accelerando, arrivando ad un tempo corretto o vicino ad esso circa alla battuta 44, gestendo in tale modo anche le difficoltà tecniche dovute al cambio di velocità; con questo effetto di accelerando, l'esecuzione diviene più semplice e ovvia al fatto di prendere immediatamente un tempo molto più veloce o doppio.

Un altro problema tecnico della seconda parte che balza subito agli occhi è il problema delle note ribattute della mano destra. Esso si può risolvere con una diteggiatura che prevede il cambio del dito su ogni nota.

19. La favola della balia

Ciò che diviene guida e criterio di lavoro è già indicato dall'autore nel titolo del brano: ricreare una favola dai toni scherzosi, una favola che non desta paura, ma è divertente e si sviluppa attraverso una sorta di descrizione della vecchia balia che la narra.

I toni della melodia che corrisponde alla voce della narratrice sono trasmessi in modo fine e spiritoso. Nelle parti estreme del brano la voce suona come se fosse “vecchia e roca”, un po’ brontolona; nella parte centrale invece il tono diviene cantabile dolce: molto spesso con questo tono le vecchie narratrici di favole raccontano storie di visioni magiche, di prodigiose trasformazioni, ecc... Ci sono poi alcuni motivi accentuati, come a significare un'esclamazione o interiezione, che accompagna la favola scherzosa (es.13, battute 14-15).

Durante l'esecuzione del brano è necessaria la capacità di creare un repentino cambiamento di carattere, passando dal pungente pizzicato degli accordi ad una melodia cantabile, quindi ad una dolce polifonia nella parte centrale. Sarebbe meglio non fare degli spostamenti dei tempi forti, cioè un variazione dell'accento sul secondo quarto. Questo spostamento provoca una alterazione del disegno ritmico del motivo principale (battute 1-4). Meglio mantenere l'andamento ritmico con l'accento in battere, ma questo non con l'intento di un'esecuzione meramente meccanica del brano, ma facendo in modo che il discorso musicale sia organico seppur diversificato (è interessante fare

sentire anche le note in levare della mano destra, che formano un lungo pedale, a cui si contrappone la mano sinistra con una linea melodica per terze, battuta 16 e successive).

20. Baba Jaga

Questo brano evoca l'immagine di una strega che ai nostri giorni può apparire poco minacciosa, quasi ridicola, ma ai tempi di Čajkovskij la *Baba Jaga* rappresentava a tutti gli effetti, una brutta e cattiva megera; infatti a questo si riferiscono le dissonanze aspre e gli accenti posti sugli accordi: essi sembrano quasi evocarne la figura e la voce. Nella parte centrale il motivo è costituito da una serie di note staccate e ribattute, come se si volesse trasmettere l'immagine di agitazione e paura che il bambino prova di fronte alla perfida strega (es.12, battute 13-15, 17-19).

es.14

La tensione drammatica creata è così intensa che si ha la sensazione quasi che essa abbia bisogno di una struttura di maggiori proporzioni e non possa essere appagata da questo piccolo brano per bambini.

Il compositore, qui usa una sola scrittura per gli accenti *sf*, ma il loro ruolo è determinante e sicuramente tutti gli *sf* in *Baba Jaga* sono tra loro diversi. Per esempio nelle prime 5 battute ci sono 4 *sf* che giungono progressivi e arrivano per gradi di intensità ad un culmine attraverso un certo crescendo per poi scemare verso un diminuendo. Questo è un pezzo impegnativo: richiede dita forti e tenacemente prensili nelle sequenze degli staccati, una buona coordinazione e flessibilità della mano.

21. Dolce sogno

Dolce sogno è un brano lirico, quasi una piccola romanza per pianoforte. Il carattere velato di un delicato valzer conferisce alla melodia particolare morbidezza e fascino. Si può immaginare che il brano evochi una sorta di dialogo tra due personaggi in cui le sospensioni della linea melodica nei punti culminanti, sottolineate dalla configurazione ritmica, conferiscono al tema un carattere interrogativo ed incerto.

Dal punto di vista melodico è uno dei brani più comprensibili dell'album, ma nello stesso momento la chiara espressione della melodia, la notevole densità di suono richiesta, la sua struttura in un certo senso a strati, e la notevole estensione formale possono rendere l'esecuzione non semplice.

La scrittura della dinamica è molto efficace, ed si può raggiungere una buona qualità del legato quando è stato assimilato il carattere della melodia e la logica della costruzione del brano. Esso suggerisce uno stato d'animo sereno e dolce: interpretare in maniera esaustiva questo significato fa sì che si esegua spontaneamente l'andamento verso il MI della seconda battuta, e la conseguente risoluzione (caduta) verso la nota LA di minima (spesso si sente suonare quest'ultima in modo molto secco e superficiale, con un ritmo "troppo preciso" senza quella sorta di sospensione emotiva

che evoca).

Piuttosto significativo è individuare gli apici melodici delle frasi, trovare fra di loro la giusta gerarchia, per meglio distinguere i culmini delle frasi e dei periodi. Il vertice più importante di tutto il brano si trova nella parte centrale (battuta 21). Sarebbe interessante non solo eseguire diligentemente la dinamica indicata, ma anche conferire alle frasi una partecipazione emotiva, attraverso la sottolineatura dei mutamenti anche se piccoli, ma in ugual modo importanti. Si renderebbe possibile in tal modo evidenziare i “cambi d’umore” della melodia che risulterà essere insistente o triste o nervosa, rendendo l’esecuzione espressiva e veramente appagante.

Le difficoltà nel brano non riguardano solo la cura della melodia nella parte superiore, ma anche il riuscire a dare cantabilità al basso, collegando così due linee in una sorta di “duetto”. Una tipicità dell’accompagnamento pianistico nei pezzi lirici di Čajkovskij è di esser costituito da accordi. Nel caso di questo brano è importante eseguire gli accordi dell’accompagnamento dolcemente e con pienezza affinché sostengano la melodia e seguano sensibilmente tutte le sue inflessioni, come avviene nelle romanze.

22. La canzone dell’allodola

Per trasmettere il giusto carattere del brano ci si può immaginare di ricreare il canto dell’allodola, ricco di trilli e cinguettii, ma si può anche trovare un’analogia musicale molto attinente come ad esempio il timbro argentino del flauto.

Una delle specifiche particolarità del brano è il gioco spigliato degli accenti ritmici. La struttura della melodia fluttua all’interno delle battute spostando i punti di appoggio per cui risulta che la fine di un motivo a volte coincide col tempo forte a volte col tempo debole. E’ importante avere sempre ben presente la struttura metrica delle misure altrimenti questa sorta di “gioco ritmico” non affiora. La dinamica è indicata molto chiaramente dal compositore, e va eseguita con estrema accuratezza. Alcune difficoltà tecniche possono esser create dall’esecuzione degli abbellimenti come acciaccature e mordenti. Un metodo di studio per ovviare a tali difficoltà può avvicinarsi a quello che veniva adottato da Bach e gli altri compositori della sua epoca: si può proporre di suonare la linea melodica prima senza abbellimenti e poi con essi, nel secondo caso cercando però di suonare le ornamentazioni molto più leggere e sciolte rispetto la linea melodica principale.

23. In chiesa

È un brano pervaso da un’estrema intensità , e per questo spesso non è semplice da spiegare e da far eseguire.

Il pezzo consta di due parti: nella prima parte si può riconoscere la melodia da un salmo n50 *Pomiluj mia, Boze, po velizej milosti Tvoei*, nel secondo si può sentire il tema che richiama il motivo del brano di apertura dell’album, *Preghiera del mattino*, dove si avverte un suono quasi funereo di campane.

Per meglio capire come esprimere il contesto melodico del brano è utile analizzare la sua struttura, che non è simmetrica poiché Čajkovskij cerca qui di ricreare la particolarità del canto che accompagna la liturgia: il primo periodo (12 battute) è costruito da tre blocchi di cinque, tre e quattro battute. Per poter ricreare e percepire l’andamento di una sonorità corale, quasi ad evocare l’atmosfera di una preghiera, può essere efficace, durante una prima fase di studio, pensare quasi di prolungare i valori nell’esecuzione.

Nella seconda parte (da batt.32) è meglio collegare gli accordi che imitano le campane con il pedale.

24. Il suonatore di organetto che canta

Questo brano è collegato ad un poetico ricordo di Čajkovskij, si riferisce ad un episodio accaduto durante un suo viaggio all'estero nel 1878. A Venezia, all'albergo dove si fermava il compositore, ogni giorno veniva un suonatore con la sua piccola figlioletta e il motivo da loro intonato, così chiaro e tranquillo è ricordato da Čajkovskij in questo ultimo brano dell'Album; la stessa melodia inoltre è stata usata anche nella raccolta dei *12 pezzi di media difficoltà*, nel brano intitolato *Sogni interrotti*.

I brani dove viene ricordato o imitato il suono dell'organetto molto spesso fanno pensare ad un'esecuzione monotona e meccanica: in questo caso non è assolutamente così poiché ciò che ha un ruolo importante, il protagonista, non è l'organetto bensì il cantore, che nel ricordo del compositore si accompagnò con questo semplice strumento. L'organetto non ha un meccanismo semplice: girando la manovella dello strumento si può variare la velocità di esecuzione, e adattare anche ritmicamente l'accompagnamento al canto. Una certa libertà ritmica e la pienezza espressiva della melodia permettono di rendere il motivo in maniera appropriata. Gli accordi lunghi regolari e pieni, imitano la sonorità molto densa dell'organetto e non è conveniente renderli più corti o sottolinearne una particolare linea melodica; questa sonorità corposa però non deve coprire mai la linea della melodia. Le note basse (ad imitazione del "basso dell'organetto") dovrebbero essere eseguite e tenute con precisione.

Relativamente alla pedalizzazione si può suggerire una soluzione più semplice, e cioè utilizzare un pedale ritmico (mettere sul primo e togliere sul terzo movimento); oppure una opzione più complessa e interessante sarebbe di utilizzare il pedale "in ritardo", cambiandolo all'inizio di ogni battuta, facendo però attenzione a non creare una contaminazione armonica. La pedalizzazione proposta aiuta a superare ove sia più evidente, il problema della diteggiatura.

ASPETTI METODOLOGICI E DIDATTICI IN ALCUNI BRANI DELL'ALBUM

Tecnica e scelta esecutiva

Tecnica e scelta esecutiva sono due aspetti che sono imprescindibili l'uno dall'altro: acquisire i mezzi tecnici per esprimersi significa sapere cosa fare per dire quello che riteniamo importante. Quali aspetti evidenziare fa parte della scelta esecutiva, mentre la modalità con cui vengono espressi fa parte della tecnica. Così come la tecnica non esiste se non in quanto strumento per dare vita e forma finale ad una scelta esecutiva, la stessa nostra scelta esecutiva ha bisogno di una tecnica che le permetta di realizzarsi in una entità definita. Mentre la scelta esecutiva può essere soggetta a delle variabili meno categoriche, più o meno individuali e quindi per certi versi più libera, la tecnica è invece legata ai mezzi da utilizzare che sono regolati da leggi fisiche oggettive e fisse (lo strumento, la fisiologia umana); è importante riuscire a fornire all'allievo la capacità di decidere quale suono e la conoscenza del che cosa fare per ottenerlo; è importante conoscere non solo il meccanismo dello strumento, ma anche il meccanismo del gesto in rapporto al significato sonoro ed in funzione dell'idea musicale che si mira a realizzare.

«L'interpretazione ha molto a che fare con il modo con cui si suona, dal punto di vista fisico. A volte si possono fare cose meravigliose anche con un braccio rigido; ma questo significa essere troppo presi dal problema tecnico. Ho scoperto molto presto che suonare in maniera rilassata rende più creativi; perché è più naturale, perché tutto il corpo è coinvolto, perché, in fin dei conti, corpo e psiche formano un tutt'uno».⁷

«Al momento stesso in cui l'attenzione si rivolge agli elementi tecnici a sé stanti vien distrutta l'unità spirituale dell'insieme. L'elemento tecnico non deve mai staccarsi, neanche per un istante, dalla realizzazione 'spirituale'; nemmeno in vista di un certo effetto. Un effetto così ottenuto (ammesso che possa essere un effetto) sarà sempre falso, poiché estraneo all'essenza dell'opera d'arte. Di tutto questo si rende conto chi già conosce l'opera musicale attraverso un'interpretazione fedele e adeguata. Per questa ragione sono tanto pericolose le esecuzioni delle grandi e vive opere del passato che si basano su elementi tecnici e di virtuosismo; esse guastano effettivamente il gusto».⁸

Il piccolo cavaliere - La canzonetta napoletana - Baba Jaga: lo staccato, tipologia del gesto e caratteristiche generali

I tre brani: *Il piccolo cavaliere*, *La canzonetta napoletana*, *Baba Jaga*, sviluppano principalmente l'aspetto tecnico dello staccato, presentato non solo in singole note, ma soprattutto in sequenze di accordi, dove spesso è necessario porre in rilievo la linea melodica principale. La struttura di questi brani e la loro caratterizzazione espressiva si basa proprio su tale tipo di tecnica, la quale assume aspetti differenziati, rispetto al tocco e al corpo sonoro, in relazione al significato che essi assumono in momenti diversi, significato che peraltro si palesa già nei titoli dei brani.

Lo staccato è quel tipo di esecuzione, che, prescindendo dalla separazione delle note (come avviene nel non legato e nel portato), mira a ridurre il più possibile la durata del suono; il carattere dello staccato è dato dall'accenno brevissimo del suono e richiede che il dito sia ritirato dal tasto il più rapidamente possibile. L'esecuzione degli accordi staccati prevede un tipo di lavoro fisico che coinvolge fondamentale l'avambraccio ed il polso, in un movimento caratterizzato da un certa

⁷ J.Horoviz, *Conversazioni con Arrau*, Milano, Mondadori Editore, 1984, pag. 119

⁸ W. Furtwängler, *Dialoghi sulla musica*, Milano, CURCI, 1950, pag. 63

elasticità e prontezza muscolare; nell'esecuzione degli accordi anche l'impiego delle dita e la loro prensilità è fondamentale in quanto permettono di individuare con precisione e di eseguire con uguaglianza di intensità e timbro le note.

«Per suonare staccato bisogna permettere al tasto di rimbalzare; altrimenti lo smorzatore non scende abbastanza rapidamente da impedire il prolungamento del suono»(Matthay)

Per ottenere la varietà del suono che più s'addice al corretto contesto espressivo, sarà decisiva la frazione più o meno ampia di silenzio tra suono e suono, oltre al modo differente di colpire i tasti.

Lo staccato si ottiene quando le dita rimbalzano dai tasti immediatamente dopo la percussione o quando scivolano rapidamente su di essi ritirandosi. Tenendo le dita fissate è possibile eseguire lo staccato di polso, di avambraccio e di braccio. In tal modo lo si usa nella successione di accordi, anche se è opportuno lavorare anche sullo staccato delle sole dita.

Lo staccato di braccio si ottiene facendo perno sulla giuntura del gomito e facendo rimbalzare più o meno (in relazione alla maggiore o minore intensità del suono che si vuole ottenere) la mano, il polso e l'avambraccio. Lo staccato di polso fa appunto perno sul polso escludendo il segmento dell'avambraccio; la mano così potrà più facilmente e rapidamente sobbalzare per dare alle dita la capacità di colpire in modo secco il tasto o i tasti stabiliti nel caso di accordi. Il suono prodotto risulta piuttosto leggero e tale movimento risulta piuttosto efficace in caso di una successione rapida di note. Lo staccato di dita limita notevolmente il movimento dell'avambraccio e anche del polso e si affida al moto piuttosto scattante e nervoso, molto rapido delle sole dita, risultando efficace nei movimenti rapidi di singole note .

Descrizione della struttura dei brani, obiettivi, problematiche emerse durante lo studio e strategie adottate nella risoluzione delle difficoltà incontrate.

Il piccolo cavaliere

La struttura del brano appare come una piccola “Toccata” e si presenta nella sua totalità formata da una successione di accordi ribattuti e staccati (nello specifico bicordi nella mano destra e altresì nella sinistra da eseguirsi omoritmicamente). La linea melodica principale si definisce ponendo in risalto per lo più la nota superiore o inferiore dell'accordo che per la maggior parte della durata del brano viene eseguita dalla mano destra, solo in alcuni momenti intercalata dalla mano sinistra (battute 27 e 35). La sonorità dell'intero brano risulta piuttosto compatta ed uniforme.

Alcuni obiettivi:

- l'acquisizione della dinamica del movimento del corpo con cui produrre gli accordi staccati
- lavoro sul timbro attraverso la ricerca dell'uguaglianza del corpo sonoro, pur seguendo le indicazioni dinamiche dell'autore
- evidenziazione delle linee melodiche e della struttura delle frasi

Nell'esecuzione degli accordi le dita devono essere piuttosto forti e scattanti; lo staccato deve essere realizzato attraverso un attacco del tasto che prevede un movimento elastico del polso, mentre l'avambraccio rimane morbido aiuta il movimento complessivo, ma non interviene attivamente. Il gesto della mano rimane lo stesso per tutto il brano: questo può risultare vantaggioso dal punto di vista dell'acquisizione del movimento, ma d'altra parte anche piuttosto faticoso, visto il protrarsi dello stesso movimento per l'intero pezzo. L'elasticità del polso permette che nell'esecuzione degli accordi esso produca una sorta di “spinta” che fa sì che la mano con un solo movimento esegua tre accordi: il primo per energico impulso della prima spinta del polso, gli altri due che completano il movimento, quasi per rimbalzo del primo accordo.

La pulsazione segnata dalle spinte elastiche del polso segnano una microstruttura di due battute, in cui la parte terminale della seconda battuta vedrà gli accordi suonati in maniera più leggera.

È necessario ottenere uno staccato il più possibile uniforme dal punto di vista sonoro e timbrico, mantenendo il suono sempre molto compatto; in seguito si ‘curerà’ l'attenzione nel far emergere la

linea della melodia, eseguita spesso dalle dita più deboli, quando essa si presenta nella mano destra o sinistra. In particolare nelle prime 24 battute si riconosce sia la principale linea melodica degli accordi della mano destra, ma anche un lungo pedale di re nella mano sinistra, sul quale si palesa un'altra linea melodica. Assieme all'acquisizione del movimento va sempre verificata la continuità sotto il profilo ritmico/melodico che prevede, come già evidenziato, un appoggio sul battere di ogni due battute, questo sempre nell'economia di un fraseggio di più ampio respiro quale indicato anche dai segni dinamici posti dall'autore.

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- poca elasticità del polso, con conseguente irrigidimento e difficoltà a mantenere la pulsazione ritmica, e la velocità regolare nell'esecuzione
- squilibrio tra i diversi suoni componenti l'accordo e tra i suoni di accordi consequenti
- esecuzione di uno staccato impreciso, dove per stanchezza o "comodità" di certi passi alcuni suoni vengono legati o addirittura tenuti
- pesantezza del pollice con conseguente difficoltà a far emergere la linea della melodia nelle dita esterne
- mancata chiara definizione della linea melodica e del fraseggio

È importante che si comprenda bene che cosa significa elasticità del polso facendo provare ai ragazzi degli esercizi di rilassamento e di molleggiamento non necessariamente legati alla tastiera o alle note specifiche del brano, in modo che si possa sperimentare e risulti abbastanza chiaro il significato di movimento rilassato ed elastico, anche facendo testare agli allievi la situazione contraria di rigidità e tensione. Dopo che tale movimento è stato positivamente affrontato e saggiato si potrà passare ad eseguire le note effettive del brano in oggetto, procedendo prima con un andamento piuttosto lento e con poche battute alla volta, sia con la mano destra, sia con la mano sinistra separatamente, poi unendole.

Nell'esecuzione degli accordi il movimento, come già sottolineato, deve essere sempre uguale e il suono risultante omogeneo. Inizialmente per acquisire una compattezza di suono è bene che ci si concentri maggiormente sul conseguire proprio l'uniformità del movimento, facendo attenzione che ci sia una distribuzione regolare di peso tra le dita. La stessa concentrazione è necessaria per realizzare lo staccato degli accordi: oltre al movimento elastico del polso già menzionato si sottolinea l'importanza di tenere le dita molto attive e scattanti in modo tale che non si adagino sui tasti precludendo così la buona realizzazione dello staccato di tutti gli accordi. Infatti spesso accade che la concentrazione sul movimento del polso fa sì che si trascuri il lavoro delle dita: polso e dita devono lavorare sinergicamente affinché il suono degli accordi risulti brillante ed omogeneo. Il gesto nel suo complesso inizialmente richiede notevole impegno fisico e di attenzione, per cui è importante alternare il lavoro tra le due mani e frammentare lo studio prendendo in considerazione diverse parti del testo lavorando anche su poche battute per volta. In particolare si prendano in considerazione quei punti dove la mano destra in particolare compie degli spostamenti di posizione, in modo da visualizzare bene i salti che deve affrontare e che spesso si trovano a fine frase o periodo.

In seguito poi si dovrà lavorare sulla diversa distribuzione del peso tra le note dello stesso bicordo delle due mani. Nella mano destra la parte superiore dei bicordi, costituisce per lo più la linea melodica che andrà eseguita con un maggiore appoggio del peso. E' bene inizialmente porre in luce la linea melodica estrarendola dal contesto generale e facendola eseguire da sola, mettendo in luce il suo profilo e di conseguenza evidenziando frasi e periodi. Inizialmente, per capirne bene l'andamento, può essere utile l'esecuzione in maniera legata cercando di modellarla con libertà per far sì che si memorizzino con una certa facilità le sue caratteristiche. Sarebbe molto utile cantarla per riuscire ad interiorizzare in maniera più consapevole il suo andamento, e associare ad essa un testo che ne metta in risalto anche il tipo di accentuazione. Il lavoro impegnava maggiormente la mano destra, ma è anche importante notare la struttura melodica che si può realizzare nella mano sinistra. Abbiamo già notato che nelle prime 24 battute la parte del basso è impegnata in un pedale

di RE, mentre sopra si staglia una linea melodica della mano destra da porre in rilievo. In seguito sarà necessario approfondire il lavoro della mano sinistra nelle battute 27 e 35 dove si trova una linea melodica che funge da risposta alla proposta alla mano destra precedente. In queste battute si dovrà realizzare un momentaneo spostamento di peso dalla parte superiore dell'accordo a quella inferiore: nello studio sarà utile isolare e studiare nello specifico tali battute sia per evidenziare meglio il movimento melodico sia per lavorare sulla corretta distribuzione del peso.

Riuscendo a distribuire bene il peso sulle dita che sono più deboli (la linea melodica viene eseguita quasi sempre da 5° e 4° dito), si avrà di conseguenza l'alleggerimento del movimento del pollice che esegue spesso delle note ribattute; l'andamento risulterà più fluido e meno pesante nel suo complesso.

Infine si porrà in luce la struttura complessiva del brano, analizzando nuovamente le frasi ed i periodi che si erano già intravisti nell'analisi della melodia, cercando di dare loro ampio respiro all'interno del contesto complessivo del brano, ponendo attenzione alle indicazioni dinamiche dell'autore in funzione della conduzione del discorso musicale. Generalmente le indicazioni dinamiche sottolineano sempre frasi di otto battute, raggiungendo la maggiore intensità al culmine della frase o del periodo per poi andare esaurendosi alla fine dello stesso. Tali indicazioni si ripetono uguali dove il discorso musicale ribadisce la stessa frase o periodo.

La canzonetta napoletana

Il brano ha una struttura piuttosto semplice, divisa chiaramente in due parti, che corrispondono a due momenti di danza: il primo non veloce e grazioso, il secondo più impetuoso e focoso.

Gli accordi ribattuti si presentano nella prima parte nella mano sinistra con un andamento ritmico che rimane sempre uguale e che ha quasi andamento *alla polacca*. Nella mano destra si staglia una linea melodica il cui profilo è frammentato da pause e alterna incisi staccati e legati.

La seconda parte presenta la difficoltà delle note ribattute nella mano destra non in forma accordale, mentre l'accompagnamento si compone di una struttura di accordi in cui la fondamentale viene anticipata e spesso presa di salto. La linea melodica della mano destra oltre alle note ribattute alterna incisi staccati e legati con frammenti di scale.

Alcuni obiettivi:

- l'acquisizione della dinamica del movimento con cui produrre gli accordi ribattuti
- l'acquisizione della dinamica del movimento con cui produrre le note ribattute singole
- articolazione della linea melodica
- evidenziazione della struttura delle frasi

Le note ribattute della mano sinistra devono essere eseguite attraverso un minimo movimento della mano che deve essere raccolta e non allargarsi troppo. Ogni battuta si suona con un unico impulso del polso che produce un movimento verso l'alto; gli accordi di ogni cellula ritmica (una per ciascuna battuta) si raccolgono in questo unico gesto nel quale le dita quasi non si staccano dai tasti. Essi si eseguono mantenendo l'elasticità del polso che li fa quasi rimbalzare sulla tastiera in maniera piuttosto leggera.

Tale andamento ritmico che caratterizza la prima parte deve strutturarsi in maniera libera ed indipendente dalla linea melodica della mano destra, che si articola in note staccate e legate che trovano spesso appoggi melodici sui tempi deboli.

Nella seconda parte del brano la difficoltà più evidente è l'esecuzione delle note ribattute che vanno eseguite preferibilmente con un cambio di dita sulla stessa nota .

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- irrigidimento della mano sinistra con la conseguente disuguaglianza della pulsazione ritmica
- poca articolazione nella conduzione della linea melodica della mano destra
- poca coordinazione tra il movimento ritmico, ripetitivo della mano sinistra e la

caratterizzazione della melodia

- difficoltà nella seconda parte, della realizzazione dei ribattuti della mano destra e dei frammenti di scale in particolare all'aumentare della velocità
- difficoltà nella realizzazione degli accordi presi di salto della mano sinistra all'aumentare della velocità

Lo studio iniziale deve essere svolto molto a mani separate affinché ognuna delle due acquisisca una certa solidità e sicurezza nell'eseguire la propria parte.

Nella prima parte, il movimento della mano sinistra prevede sempre che venga approfondito il concetto di polso elastico, come già si era sottolineato nella descrizione del brano *Il piccolo cavaliere*. In questo caso oltre al rimbalzo del polso, il movimento unico che deve raggruppare tutta la cellula ritmica deve valersi anche di un intervento morbido dell'avambraccio che aiuta la risalita del polso alla fine della sequenza ritmica. Il movimento non è solo quindi un rimbalzo in senso verticale di polso e avambraccio, ma anche nello stesso tempo prevede uno spostamento (semi) circolare verso l'esterno e verso l'alto dell'avambraccio. E' utile a tal fine provare ad eseguire il movimento a vuoto, senza la preoccupazione di suonare le note del testo. In questo modo l'attenzione si rivolge completamente all'atto motorio focalizzando ed interiorizzando meglio la tipologia di movimento.

Nell'esecuzione della melodia della mano destra è importante evidenziare e differenziare con molta accuratezza la parte staccata del frammento melodico da quella legata. In questo caso lo staccato dovrà essere eseguito dal dito con un movimento molto rapido e scattante. Le cellule di note che invece sono legate a due a due, risultano di più facile esecuzione se vengono eseguite con una piccola caduta sulla prima delle due, mentre la seconda, più leggermente, viene presa nel momento della percussione durante la risalita della mano. Anche questo movimento implica una grande elasticità del polso, e sarà necessario provare inizialmente il movimento in un tempo molto lento affinché l'articolazione possa realizzarsi in maniera molto efficace. E' necessario che si approfondisca molto bene la dinamica del movimento, provando poi molto lentamente a mani unite affinché l'articolazione studiata non venga inficiata da problemi di coordinazione tra le mani (capita che in certi punti il movimento della sinistra implichi una risalita della mano mentre al contrario nella mano destra si verifica una caduta: la diversità e contrapposizione dei movimenti non deve modificare il lavoro fatto separatamente).

Nella seconda parte è necessario lavorare ancora dapprima efficacemente a mani separate: per la mano destra particolare attenzione va rivolta alle note ribattute, le quali si eseguiranno alternando le dita sulla stessa nota; è opportuno anticipare la successione dei ribattuti con una piccola caduta sulla nota che porta la legatura all'inizio della quartina di sedicesimi, di modo che i ribattuti successivi si eseguono nella fase di risalita della mano, quasi come se le dita "graffiassero" i tasti. In tale modo è più facile anche eseguire i frammenti di scale che si inseriscono subito dopo le note ribattute, i quali vengono preparati dalla risalita della mano nell'episodio precedente e svolti anch'essi con una piccola caduta della mano all'inizio della quartina. In generale dove le note sono legate a due a due è preferibile eseguire, anche a prescindere dal valore delle note stesse, sempre una piccola caduta sulla prima.

In generale si può notare che sia le quartine discendenti articolate in due note legate e due staccate della prima parte, così come le quartine che comprendono le note ribattute della seconda parte, in realtà sono assimilabili in un movimento unico composto da una piccola caduta sulla prima delle note legate e l'esecuzione delle note successive staccate nella fase di percussione e risalita della mano. Questo gesto esecutivo si esplica con maggiore morbidezza nelle quartine della prima parte, mentre, nella seconda, esso diviene più incisivo e richiede un'articolazione più decisa, quasi nervosa della fase di percussione, proprio per la presenza delle note ribattute. Tutto questo implica comunque un movimento che risulterà poi in esecuzione molto piccolo e in cui la prontezza del polso sarà di fondamentale importanza, ma che in fase di studio è meglio amplificare e provare lentamente.

La mano sinistra deve esercitare i passaggi degli accordi presi di salto mano a mano che le distanze

tra la fondamentale ed il resto dell'accordo aumentano. In tal senso è importante fissare bene la posizione dell'accordo completo che può essere solo un bicordo come nelle prime battute o una triade in primo o secondo rivolto, come nelle battute successive; va da sé che fissando la posizione della mano e delle dita si sceglie una diteggiatura che sia comoda a seconda della mano dell'allievo e che faciliti lo spostamento. In generale è importante che il lavoro del quinto dito che esegue la nota del basso, sia indipendente dalle altre dita della mano che vanno ad eseguire il resto dell'accordo; in modo che il gesto sia sempre fluido e rilassato e lo spostamento con l'utilizzo delle due posizioni della mano non crei delle rigidità.

Baba Jaga

Il brano ha una struttura compatta in tempo composto (6/8) piuttosto veloce, in cui entrambe le mani partecipano al gioco sonoro in maniera attiva e presente, spesso in un alternarsi quasi ossessivo di domanda e risposta. Esso è totalmente costruito su un suono staccato, piuttosto pungente, che deve essere realizzato da entrambe le mani. La linea melodica alle volte comprende la realizzazione simultanea della parte armonica, per cui la mano destra si trova spesso ad eseguire allo stesso tempo, oltre alla melodia, anche dei bicordi. Il motore ritmico del brano sembra non avere mai un attimo di sosta se non sulle semiminime puntate che si distinguono con una sequenza di sforzati i quali vanno via via intensificando la tensione della frase in un sottinteso crescendo.

Alcuni obiettivi:

- realizzazione dello staccato molto secco da parte di entrambe le mani
- omogeneità timbrica in tutto il brano
- scansione ritmica molto precisa
- differenziazione dinamica puntuale
- delineazione chiara dei frasceggi nel passaggio della melodia tra le due mani

Il suono di questo brano richiede un certo temperamento e delle dita piuttosto energiche e attive, non solo sulle note staccate, ma anche nella presa degli accordi, in particolare di quelli sforzati che devono essere realizzati con un buon affondo del peso sulla tastiera.

La figura melodico ritmica della mano sinistra deve esser eseguita in un unico movimento nella direzione degli accordi.

L'esecuzione degli staccati deve ricercare un suono piuttosto incisivo; il polso deve essere mantenuto morbido ed elastico, poiché deve aiutare gli spostamenti della mano anche nei salti, assieme ad una forte prensilità delle dita.

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- difficoltà ad eseguire la tipologia di staccato richiesto in maniera uniforme da entrambe le mani
- irrigidimento dei polsi in particolare nei passaggi della melodia da una mano all'altra e nei salti
- poca differenziazione dinamica nella conduzione delle frasi

In questo brano un ruolo molto importante è rappresentato dallo staccato che deve essere eseguito principalmente dalle dita. Anche nelle sonorità di *p* (piano) l'incisività dell'attacco del tasto non deve mai venire meno. La difficoltà maggiore sta proprio nel riuscire a mantenere lo stesso timbro per tutto il brano, indifferentemente dalla sonorità richiesta. Nella fase di studio è importante curare molto il lavoro che il singolo dito deve fare, facendo ascoltare con attenzione il tipo di risultato sonoro che deve essere ottenuto. In particolare è auspicabile esercitare in questo tipo di staccato le dita più deboli come il 4° o il 5° che tenderanno ad adagiarsi e a non essere attive come le altre, o il pollice che per sua struttura tende ad essere più lento. Si possono fare degli esercizi utilizzando le note del testo o incisi particolarmente significativi dove il 4° e 5° dito sono maggiormente chiamati

in causa, facendo percepire con attenzione il tipo di movimento che è necessario fare. In seguito lo staccato del singolo dito deve essere “accorpato” dentro un movimento che sia più ampio, che racchiuda più note e che può essere eseguito grazie all’aiuto del polso. In particolare si può osservare che è possibile eseguire sempre tutte le strutture comprensive di tre ottavi (metà battuta), con un movimento che scende in caduta sul primo ottavo ed esegue gli altri in fase di risalita del polso, con un movimento leggermente rotatorio di quest’ultimo; la parte più impervia si trova nelle battute 6-10, dove in particolare la mano sinistra si trova ad eseguire la serie dei tre ottavi con un disegno che impone una legatura sul secondo e quindi non permette di porre in atto il movimento precedentemente descritto, ma lo dovrà suddividere in due piccole parti, con due accenni a cadute per poter realizzare le due note legate. Questa legatura si trova nell’edizione che segue il manoscritto dell’autore, in altre, come ad esempio nell’edizione italiana della Ricordi, essa non è riportata; ne consegue che l’esecuzione risulta così molto semplificata. Oltre all’attenzione a mantenere le dita attive è necessario far sì che il polso sia elastico e libero in modo da permettere gli spostamenti rapidi della mano, in particolare dove c’è un passaggio della melodia tra le due mani e dove si devono eseguire dei salti. Nelle parti che presentano delle note ribattute è auspicabile fare, come già visto nell’analisi dei brani precedenti, un cambio di dita. Tutto il lavoro va preparato nello studio a mani separate, per procedere poi a mani unite, ma inizialmente molto lentamente. Anche i singoli accordi di crome che punteggiano il ritmo delle note ribattute devono essere eseguiti in modo molto secco e brillante.

Per una differenziazione dinamica appropriata bisogna cercare di utilizzare un appoggio minore o maggiore di peso, a seconda del tipo di sonorità richiesto, senza per questo modificare la tipologia del movimento e dell’attacco del tasto.

La favola della balia

Il brano è diviso in tre sezioni: la prima e la terza utilizzano ancora, come i brani fin qui presi in considerazione, la tecnica degli accordi staccati, la seconda introduce per il suono legato. La struttura della conduzione delle frasi si basa quasi esclusivamente sulla ripetizione di incisi identici; questo avviene in particolare per le sezioni che utilizzano gli accordi mentre nella sezione centrale la ripetizione è più ampia e riguarda la frase intera. La sezione centrale si articola in figurazioni ritmiche che si compongono inizialmente di due note proposte legate a due a due, con un attacco in levare, il quale in seguito da vita ad una sorta di ostinato nella mano destra, sempre in levare rispetto agli incisi melodici condotti dalla mano sinistra.

Il carattere del brano, riferito al richiamo del titolo stesso, è piuttosto umoristico, scherzoso, ne deriva che gli staccati che lo compongono non hanno lo stesso carattere aspro e quasi terribile che avevamo trovato per esempio in *Baba Jaga*; è inoltre importante riuscire a rendere il carattere diverso delle sezioni e passare in maniera efficace da un’esecuzione staccata ad un legato espressivo nella parte centrale.

Alcuni obiettivi:

- caratterizzazione degli accordi staccati
- evidenziazione della linea melodica superiore degli accordi (bicordi) delle due mani
- esecuzione del legato nella sezione centrale
- delineazione dei fraseggi e della dinamica

L’esecuzione degli accordi staccati di questo brano rimanda alle osservazioni già trattate nell’analisi dei brani precedenti; si sottolinea ancora la necessità di riuscire ad ottenere l’uniformità dello staccato che in questo caso non è particolarmente secco e aspro, e ciò anche in relazione all’andamento ritmico che è più calmo e si colora di connotati espressivi che conferiscono all’esecuzione un po’ meno pungente. Nella sezione centrale si trova la scrittura delle note legate che prevede, nell’esecuzione dei suoni, che non si abbandoni un tasto prima che l’altro venga abbassato, tenendo rigorosamente le note per tutta la durata del loro valore. Il cambio avviene simultaneamente senza che si noti il minimo distacco; l’articolazione delle dita può essere ridotta al

minimo ed il contatto con il tasto è sempre elevato.

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- mancanza di omogeneità negli accordi staccati a causa di un irrigidimento della mano e del polso e conseguente poca attivazione delle dita
- scarsa delineazione della linea melodica degli accordi
- imprecisione degli accenti ritmici
- scarsa coordinazione e precisione nell'esecuzione del legato soprattutto nelle note doppie (terze) della mano sinistra nella sezione centrale

Riguardo l'esecuzione degli accordi staccati si rimanda a quanto già espresso in relazione ai brani affrontati in precedenza; si ribadisce di ricercare l'elasticità del polso e il coinvolgimento sempre attivo delle dita, con poco intervento dell'avambraccio che comunque deve rimanere sempre morbido. E' importante sottolineare l'andamento ritmico il quale, nell'esecuzione della parte staccata, deve mantenere l'accentuazione sempre in battere in ogni battuta. Ciò implica che nell'esecuzione del primo accordo staccato la mano effettui una piccola caduta, mentre gli accordi successivi siano "presi" nella fase di risalita della mano stessa; in tal modo il movimento risulta fluido e ritmicamente corretto, altrimenti l'errore in cui si rischia in incorrere è di porre, soprattutto per le prime battute, l'accento sul terzo degli accordi, falsando il profilo ritmico e togliendo scorrevolezza e unità al fraseggio.

La parte centrale, dove l'esecuzione prevede l'uso del legato, viene anticipata da quattro battute in cui si trovano già degli incisi composti da note legate a due a due, che iniziano in levare. Esse si eseguono facendo una caduta sulla prima nota e prendendo la seconda nella fase di risalita della mano; la prima infatti è accentuata e anche se si trova su un movimento debole sarà appoggiata con maggiore intensità rispetto la seconda, più lunga e che si trova sul tempo forte della battuta. Tale profilo melodico ritmico è quello stesso che poi costituisce tutta la sezione centrale. E' importante coordinare la caduta della mano destra che esegue la nota in levare e dà vita ad un ostinato che permane fino alla fin della sezione, e la caduta immediatamente successiva della mano sinistra sul battere della battuta, che esegue le note doppie legate a gruppi di tre. Come per la destra, la mano sinistra deve eseguire tali note effettuando una caduta sulla prima terza e prendere le altre due terze nella fase di risalita della mano; anche se l'ultima delle terze è costituita da un valore maggiore (semiminima, rispetto alle due crome iniziali), essa dovrà avere un minore appoggio del peso proprio perché eseguita nella fase conclusiva del movimento.

Nell'esecuzione delle note doppie è importante far intervenire il polso solo per l'esecuzione del movimento complessivo e non impiegarlo per ognuna delle singole terze, che invece vanno eseguite solo con le dita: esse vanno alzate per "colpire" il tasto in maniera simultanea, solo con la loro forza evitando l'oscillazione del polso per ogni singolo suono.

L'esecuzione delle note doppie può presentare inizialmente una certa difficoltà di coordinazione, e potrebbe essere utile in tal senso estrapolare il frammento melodico e studiarlo separatamente dal complesso del brano, abituando le dita a tale tipo di lavoro con degli esercizi specifici che prescindono anche dalle note effettivamente scritte nel testo. Comunque è utile dare alcune indicazioni anche per gli esercizi sulle doppie terze in generale: si possono fare degli esercizi facendo studiare le terze con la diteggiatura 1-3, 2-4, 3-5, 2-4, tenendo le une e ripetendo le altre per più volte. Nell'esecuzione le dita si devono alzare come già detto senza impiegare l'oscillazione del polso, perché dovendo in caso eseguire le doppie terze ad una certa velocità, tale oscillazione risulterebbe solo di ostacolo e non renderebbe il movimento più efficace. La difficoltà è ovviamente nel colpire le due note assieme; è importante fare attenzione a non lasciare le dita alzate una volta colpito il tasto perché creerebbe solo una tensione non proficua. Nello studio successivo si possono eseguire le terze a coppie di due (1-3 con 2-4; 3-5 con 2-4) e poi tutte di seguito alternando, nella fase di studio, le due mani per non affaticarle eccessivamente e facendo attenzione che le due note siano percosse simultaneamente.

Nella sezione centrale del brano i frammenti melodici della mano sinistra segnano una sorta di scala

ascendente verso l'apice della frase e una scala discendente nella parte terminale di essa, dinamica che viene segnata in modo preciso dall'autore stesso, e che si ripete uguale nella frase successiva. La variazione di intensità implica un utilizzo dosato del peso che si dovrà distribuire in maniera calibrata e graduale ad ogni esecuzione delle note doppie sia nella fase crescente sia nella fase decrescente, lo stesso vale per la nota ribattuta, la quale, anche se sempre uguale, dovrà anch'essa seguire la dinamica della frase complessiva.

Il valzer - La polka - La mazurka: melodia ed accompagnamento; coordinazione delle due mani nell'ambito di un contesto ritmico-espressivo, fraseggio ed uso del pedale

I tre brani si rifanno ad un contesto tipicamente popolare che è quello della danza. Essi si caratterizzano per il fatto che sono strutturati in maniera molto chiara, sia per la costruzione complessiva (sempre una forma A-B-A), sia per la divisione evidente della parte melodica (il canto) e la parte armonica (l'accompagnamento). Nonostante l'elemento ritmico sia un elemento che implica un certo rigore dal punto di vista dell'esecuzione, ed è fondamentalmente costituito dalla parte dell'accompagnamento, esso gioca un ruolo importante anche nella conduzione espressiva della linea melodica, caratterizzandone l'andamento e assecondando dove necessario il fraseggio.

Il fraseggio è il modo di esporre le frasi musicali tenendo conto del duplice aspetto che esse presentano (costruttivo ed espressivo). Il linguaggio musicale, che manifesta pensieri musicali dotati di una certa coerenza espressiva e costruttiva, viene tradotto graficamente con dei segni convenzionali che ne guidano e favoriscono l'espressione. Nell'interpretazione di questi segni l'esecutore dovrebbe tener conto del contesto sociale e culturale dell'autore della composizione, nonché dei principi costruttivi che regolano l'opera stessa. Nonostante queste direttive, seppure nel rigore della logica costruttiva del brano, rimane un margine di soggettività che riguarda il lato emozionale che può scaturire dalla lettura del brano in oggetto, che va oltre il significato attribuito dalle indicazioni segnate. Si può dire che la grafia che l'autore utilizza per indicare una scelta interpretativa della sua musica rappresenta una ottima traccia da seguire, ma non può essere l'indicazione assoluta delle emozioni descritte dall'autore stesso. L'esecutore in tal senso deve orientarsi al meglio per cercare di capire il più possibile la profondità di tale espressione e raggiungere, proprio attraverso le indicazioni riguardanti il fraseggio, un'aderenza di pensiero con l'intenzione creativa originaria.

Il fraseggio strumentale viene tradotto attraverso i connotati dell'espressione vocale, poiché essa è la prima e la più vicina forma di espressione, che si dispiega in forme diversificate che coinvolgono il timbro, l'accentuazione, il respiro, il silenzio.

Dal punto di vista più oggettivo, osservare un fraseggio corrisponde all'analisi della costruzione delle frasi da un punto di vista compositivo; si pongono in risalto gli elementi costitutivi quali incisi, semifrasi, frasi periodi, nell'economia di un discorso che si amplifica fino a comprendere tutta al composizione. All'interno della frase possono essere messi in risalto gli aspetti riguardanti la melodia, l'aspetto armonico, l'aspetto ritmico; della melodia possono essere analizzati gli elementi che la costituiscono e la loro valenza espressiva che si basa sulla metrica, la dinamica e l'altezza dei suoni. L'aspetto armonico determina gran parte dell'efficacia del fraseggio, ne definisce la direzione, l'intensità ed il significato espressivo. L'aspetto ritmico determina la pulsazione, il movimento, sostiene e caratterizza sia la melodia, sia l'impalcatura armonica, fondendole in un insieme che dà il significato e la fisionomia all'opera nella sua interezza.

Proprio perché i brani sono dedicati e rivolti al mondo dell'infanzia, è importante riuscire ad individuare in maniera piuttosto semplice e schematica la struttura principale delle frasi e dei periodi, e la loro grandezza, stabilendone i punti apicali e i punti in cui invece le frasi vanno esaurendo la loro carica espressiva, cercando di realizzare le indicazioni dinamiche indicate e di realizzare quelle non indicate, ma che si possono desumere dal contesto del brano, tenendo conto

dell'agogica e dei segni di espressione indicati che caratterizzano il profilo melodico e ritmico. Riguardo l'uso del pedale, nei brani oggetto di analisi si tratta principalmente l'utilizzo del pedale di risonanza (pedale di destra); non si analizzeranno tutte le sue diverse e molteplici tipologie d'impiego, né le forme di scrittura attraverso cui tale impiego viene specificato, in quanto ci si dilungherebbe in osservazioni piuttosto dettagliate e specifiche.

L'utilizzo del pedale di risonanza viene fatto principalmente in due modi: il pedale così detto in battere e quello sincopato. L'utilizzo del pedale in battere implica un abbassamento del pedale esattamente all'inizio del tempo forte, o all'inizio di un determinato suono; l'utilizzo del pedale sincopato implica un abbassamento del pedale subito dopo l'accento forte del battere, o comunque immediatamente dopo la produzione di un determinato suono.

La pedalizzazione dei brani analizzati si realizza in relazione alla funzione espressiva e alla funzione ritmica richiesta dalla melodia. Nel *Valzer* essa risulta relativamente più semplice in quanto ha come linea guida l'andamento armonico condotto dalla mano sinistra, soprattutto nella sezione prima e terza; nella *Mazurka*, proprio per la sua struttura ritmica più complessa, richiede uno studio più accurato che pur seguendo anch'esso la struttura ritmico/armonica della sinistra deve anche tenere conto delle pause che della struttura ritmica fanno parte, non alterandone la pregnanza espressiva.

Descrizione della struttura dei brani, obiettivi, problematiche emerse durante lo studio e strategie adottate nella risoluzione delle difficoltà incontrate.

Il Valzer

In generale l'esecuzione deve essere permeata da una certa leggerezza e deve avere una dinamica flessibile, per meglio esprimere con disinvoltura la raffinatezza che emerge da questa danza.

Il brano, strutturato in tre sezioni (A-B-A), ha la sezione centrale che pur non modificando la scansione ritmica, delinea un fraseggio che pone in luce una struttura con un tipo di accentuazione binaria; esso si sviluppa su un accompagnamento omoritmico, dando vita ad un ostinato che si mantiene per tutta la sezione. La sezione centrale ha un carattere meno solare e gaio, infatti utilizza la tonalità di do minore a differenza della sezione A che si sviluppa in MIb maggiore.

Alcuni obiettivi:

- indipendenza delle due mani nel creare l'accompagnamento e la linea melodica
- caratterizzazione della melodia con particolare attenzione al tipo di accentuazione
- studio dell'andamento ritmico/espressivo in funzione del fraseggio

Un compito importante è focalizzare l'utilizzo del peso differentemente nelle due mani, cercando di calibrare al meglio la quantità necessaria nella parte di accompagnamento (mano sinistra) e in quella del canto, anche in relazione alle dinamiche richieste. La mano sinistra deve rendere il proprio movimento ritmico, naturale e scorrevole, assecondando dove indispensabile le flessioni della melodia. La mano destra è caratterizzata dall'avere un tipo di conduzione melodica piuttosto frammentaria che si appoggia sui tempi deboli delle misure: è importante eseguire tutti gli incisi, divisi quasi sempre dalle pause, in un'ottica che tiene conto di un profilo che sia più ampio possibile e metta in risalto le frasi ed i periodi.

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- errata distribuzione del peso nelle due mani
- difficoltà ritmiche della mano sinistra
- frammentazione eccessiva della melodia e mancata realizzazione delle pause
- uso del pedale poco preciso

La consapevolezza della gestione del peso nelle due mani è fondamentale per riuscire a rendere al meglio il carattere del brano. Il lavoro deve essere svolto a mani separate ricostituendo il percorso di consapevolezza del peso del braccio in modo che ne venga nuovamente e con maggiore intensità presa coscienza. Possono essere ripresi alcuni esercizi che già sono stati affrontati nei primi approcci dell'insegnamento riguardanti il peso: rilassamento/tensione del braccio, della mano; abbandono del braccio, della mano sia con esercizi da in piedi, sia alla tastiera; differenziazione per contrasto della produzione del suono con il braccio rigido o rilassato, con peso e senza peso; concetto di appoggio, di sollevamento, di caduta; è importante che sia acquisita con una certa sicurezza il tipo di sonorità richiesta per l'accompagnamento e di conseguenza il movimento più coerente da realizzare. L'andamento ritmico inoltre deve far sì che non venga accentuato eccessivamente il primo movimento di ogni misura, ma deve occuparsi invece del terzo movimento che deve considerare sempre come levare della misura seguente. Tale fisionomia diviene meno evidente alla fine della prima sezione quando la grafia propone la nota fondamentale come una minima puntata e non come una semiminima, sottolineandone così non solo la durata, ma anche la pregnanza ritmica. Nella sezione centrale l'accompagnamento è come già notato, strutturato in bicordi omoritmici; essi formano una sorta di pedale, di ostinato che non deve portare nessun tipo di accento, ma rimanere più uniforme possibile, e non seguire come potrebbe accadere, il mutamento ritmico proposto dalla melodia.

La parte melodica proprio per il suo carattere frammentario, deve essere eseguita con particolare cura del legato, non trascurando le pause che dividono gli incisi. Questi sono formati per lo più da tre note che vanno eseguite con un solo movimento del braccio e del polso, eseguendo una caduta sulla prima nota (accentata), e prendendo le altre nella fase di percussione e di risalita della mano. La melodia sottolinea, proprio per il fatto che si propone sul tempo debole della misura, la funzione di levare del terzo accordo dell'accompagnamento, dando al valzer un andamento di leggerezza e scioltezza. Alla fine della sezione A, gli incisi prevedono un disegno che abbina due note legate a due staccate identiche; qui è importante adottare una buona diteggiatura che permetta di eseguire gli staccati con dita attive e abbastanza comode, altrimenti il rischio più frequente è che vengano uniformate dallo stesso tipo di attacco del tasto perdendo così il carattere voluto. Nella sezione centrale gli incisi si compongono essenzialmente di due note legate di cui la prima accentata, per le quali il tipo di esecuzione e di movimento è lo stesso indicato per gli incisi precedenti.

Nella prima e terza sezione il pedale di risonanza può essere impiegato in ogni battuta e cambiato in levare sulla battuta successiva, fino alla parte in cui l'accompagnamento si avvale delle minime puntate, in questo caso, sarebbe preferibile non usarlo proprio per dare modo alle note staccate di risaltare meglio; nella parte centrale si potrebbe usare in battere, e con molta parsimonia solo sulla prima delle due note accentate che segnano l'anomalo ritmo binario che si viene a creare.

La Polka

Il brano ha un carattere piuttosto gaio, svolto su un tempo binario ben scandito. Si divide in tre sezioni in cui quella centrale rovescia i ruoli delle due mani: la destra svolge l'accompagnamento e la sinistra la parte tematica. Nel pezzo sono segnate le indicazioni di dinamica che è opportuno svolgere in modo puntuale: la *Polka* ha uno stile esuberante e brioso. L'andamento ritmico deve essere espresso qui con precisione; in tal senso si deve fare attenzione all'acciaccatura sulla terza croma che potrebbe comportare uno spostamento dell'accento metrico sul secondo quarto della battuta. L'appoggio del tempo forte deve essere espresso con chiarezza.

Alcuni obiettivi:

- indipendenza delle due mani nel creare l'accompagnamento e la linea melodica
- caratterizzazione della melodia con particolare attenzione al tipo di accentuazione
- studio dell'andamento ritmico/espressivo in funzione del fraseggio

Questo brano dal punto di vista esecutivo richiede uniformità di attacco del tasto per l'esecuzione delle note staccate sia della melodia sia dell'accompagnamento, che deve avere un carattere

piuttosto brillante e scherzoso. Riguardo la tipologia di staccato si rimanda alle osservazioni già fatte nell'analisi dei brani precedenti. È importante che la fisionomia degli incisi tematici siano condotti in maniera simile dalle due mani.

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- errata distribuzione del peso nelle due mani
- difficoltà ritmiche
- poca caratterizzazione e uguaglianza del profilo tematico

Per ciò che riguarda la distribuzione del peso il discorso si collega alla stessa questione affrontata per il *Valzer*, per cui il lavoro di preparazione sarà quasi lo stesso, con la differenza che in questo caso l'alternanza della parte tematica prima in una e poi nell'altra mano impone un cambio più evidente della distribuzione del peso. Infatti nella parte centrale esso andrà rivolto alla mano sinistra, mentre la destra dovrà rimanere più leggera e trovandosi a punteggiare un ritmo in controtempo dovrà fare molta attenzione a non squilibrare la conformazione ritmica complessiva. La pulsazione ritmica deve rimanere sempre in battere per tutta la durata del brano.

L'articolazione degli incisi melodici, costruiti con due crome staccate e due semicrome precedute da un'acciaccatura e una croma, prevede che si eseguano rendendo bene le due crome staccate ed eseguendo le semicrome legate con l'acciaccatura facendo una piccola caduta sulla prima delle due; questo per tutti gli incisi, sia si trovino nella mano destra sia nella sinistra, cercando di compiere sempre lo stesso tipo di movimento, mantenendo il tipo di pronuncia sempre uguale. La parte accordale deve risultare leggera e puntuale, ed il suono piuttosto asciutto. Il tipo di timbro e la caratterizzazione ritmica del brano prevede il non utilizzo del pedale di risonanza.

La Mazurka

La struttura della composizione è abbastanza semplice; la forma è chiara e la melodia è costituita da numerose ripetizioni del profilo ritmico degli incisi. Dal punto di vista tecnico il brano non è molto complesso; la struttura è sempre A-B-A. Il primo battere risulta scomposto e questo aumenta l'appoggio sul secondo e sul terzo, dando al ritmo una particolare flessibilità. I dettagli espressivi sono accuratamente segnati come anche le indicazioni dinamiche.

Alcuni obiettivi:

- caratterizzazione della melodia con particolare attenzione al tipo di accentuazione
- caratterizzazione della parte di accompagnamento in funzione del profilo melodico
- studio dell'andamento ritmico/espressivo in funzione del fraseggio
- cura del pedale di risonanza

Anche in questo brano, come già nel *Valzer*, le frasi sono costituite da incisi che principalmente per la loro caratteristica ritmica creano una certa frammentarietà del discorso musicale; è importante focalizzare con chiarezza la costruzione delle frasi e dei periodi e organizzare il materiale proposto sempre in un contesto e con un fraseggio di ampio respiro.

Le problematiche che maggiormente possono emergere nelle fasi dell'apprendimento del brano si possono riepilogare in:

- difficoltà ritmiche
- poca caratterizzazione del profilo tematico (staccato/legato)
- poca caratterizzazione della parte di accompagnamento
- difficoltà nell'uso del pedale

In questo brano è molto importante mantenere la pulsazione in battere, nonostante la scrittura musicale renda più evidenti il secondo e terzo movimento. Gli incisi della melodia vanno eseguiti curando in modo molto attento i segni espressivi: l'incipit staccato delle prime misure crea un

particolare slancio che permette di eseguire le note successive con un movimento di caduta rilassato e naturale. Gli accordi della mano sinistra non devono essere pesanti e sottolineano il mutamento della tensione armonica che sottende e sostiene la melodia. Nella parte centrale si rende maggiormente evidente l'appoggio sul terzo movimento della mano sinistra, aiutato e rinforzato da un appoggio uguale nella mano destra; la sottolineatura deriva dal fatto che l'accordo e la nota (o il gruppo di note) in levare portano uno sforzato e sono legati al battere successivo. Il movimento sarà quello solito di caduta e percussione che assume particolare pregnanza proprio perché si trova su un movimento debole.

L'uso del pedale di risonanza è delicato: la pausa deve essere sottolineata per cui esso deve essere messo in modo che venga espressa chiaramente; è possibile metterlo in battere sul primo e sul terzo movimento, piuttosto corto e con leggerezza. Deve essere studiato in modo da non creare confusione armonica e non smorzare e rendere imprecisa la ricercatezza del profilo melodico.

ALCUNE CONSIDERAZIONI

Comporre per la didattica può apparire, come è già stato detto all'inizio di questo breve lavoro, un'esperienza non semplice; sono molti i metodi pubblicati attualmente, che riguardano i primi anni di studi, alcuni scritti in maniera convenzionale, altri maggiormente all'avanguardia che tengono conto delle contemporanee esplorazioni dello strumento. Tutti partono dai fondamenti della didattica: taluni dedicano maggiore spazio all'esplorazione sonora (in particolare i metodi dedicati ai più piccoli), altri invece partono da un immediato accostamento alla meccanica del gesto (posizione della mano, articolazione, ecc...).

Seguire un percorso graduale, interessante e proficuo nel comporre brani per i ragazzi richiede molta consapevolezza non solo della tecnica dello strumento, ma anche della stessa legata ad un risultato sonoro che sia non solo piacevole, ma altresì formativo dal punto di vista estetico, che implichi la costruzione di un percorso storico armonico e melodico, e affini anche una certa sensibilità formale.

L'album per la gioventù è un'opera che ha una sua compattezza, un arco costitutivo che la rende un lavoro estremamente unitario, ma contemporaneamente si presta ad esser frammentata, manipolata, per poter essere utilizzata a seconda delle difficoltà tecniche, delle attitudini estetico-musicali e anche a seconda dei tessuti narrativi che si vogliono creare al suo interno. Il fatto stesso che sia scomponibile in micro strutture ognuna con un filo conduttore di per sé esaustivo, dove il racconto musicale è intriso di un'idea narrativa che a volte giunge da fuori, rende tale lavoro molto malleabile, ricco di spunti che possono passare attraverso l'animazione, ad esempio attraverso la realizzazione grafica; queste ulteriori possibili forme espressive fanno sì che il discorso si possa ulteriormente approfondire; in tal modo il gesto tecnico non rimane un elemento isolato, ma si completa con un insieme di elaborazioni che rendono il percorso più semplice, facilmente accessibile e caratterizzato in maniera sempre più soggettiva.

Nella stesura di questo lavoro sono stati presi in esame alcuni aspetti, parte di essi articolati in maniera più dettagliata, altri appena accennati. Sicuramente i collegamenti con l'aspetto grafico/narrativo possono offrire spunti di ulteriore ricerca e materiale per nuove modalità di lavoro. Così come anche gli aspetti riguardanti le problematiche tecniche ed interpretative qui affrontate sono passibili di ulteriore analisi, sviluppando e arricchendo ipotesi diverse, ampliando le osservazioni e modificando anche i percorsi relativi al raggiungimento di certi obiettivi.

Le idee e le riflessioni qui contenute sono frutto di confronti con numerosi testi, di discussioni e elaborazioni con pianisti ed insegnanti che conosco direttamente nonché di mie personali considerazioni. Un primo grande ringraziamento va alla mia famiglia che da sempre mi sostiene nella realizzazione dei miei progetti. Ringrazio inoltre Roberto Turrin per il supporto costante ed i suggerimenti costruttivi, Valentino Tessaro per la pazienza con cui ha seguito il lavoro e Irina Ovtchinnikova per le acute ed interessanti osservazioni, consapevole che il contributo che intendo portare è quello di fornire dei punti di vista, lasciando campo aperto a nuove ed ulteriori indagini ed approfondimenti.