

Elisa Aleo

IL TEMA DELL'ACQUA NELLA SCRITTURA PIANISTICA DEL VENTESIMO SECOLO.

L'acqua ha da sempre esercitato una grande suggestione sui musicisti, sia sotto l'aspetto dell'evocazione naturalistica, sia come metafora del fluire del tempo per il suo significato simbolico che rimanda all'essenza della vita stessa. Numerose le pagine del repertorio pianistico che i compositori le hanno dedicato: dai celebri *Reflets dans l'eau* di Debussy al meno noto *Chant de Pêcheurs* di Koechlin, dai *Jeux d'eau* raveliani alla recente *Anamorfosi* di Sciarrino, da *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* di Liszt a *Wasserklavier* di Berio, da *Gouttes de pluie* di Dubois a *Rain-Death Variations* di Crumb. Un repertorio ampio e variegato che merita di essere indagato senza limitarsi ai brani più conosciuti dal pubblico, ma ricercando i lavori di maggiore interesse anche fra le opere di compositori meno noti o contemporanei.

Compositori meno conosciuti, come il già citato Charles Koechlin, allievo di Fauré e Massenet, che annovera fra la sua vasta produzione i dodici *Paysages et Marines* per pianoforte del 1916, nei quali i riferimenti all'elemento acqua, presenti in alcuni titoli della raccolta (*Promenade vers la Mer*, *Chant de Pêcheurs*, *Ceux qui s'en Vont Pêcher au Large*, *danse la Nuit* etc...) appaiono sempre mediati dal richiamo alla pittura insito nel titolo della raccolta stessa e la cui scrittura particolare e estremamente moderna per l'epoca si svincola dall'influenza impressionista e gioca su linee contrappuntistiche, spesso ampie e asimmetriche, che si sovrappongono e creano accordi inusuali.

E compositori contemporanei come Salvatore Sciarrino, che propone un'ideale continuazione dei lavori raveliani ispirati all'acqua nel suo *Anamorfosi* (1980), dove sovrappone *Singing in the rain* a *Jeux d'eau* e li intervalla con brevi echi di *Une barque sur l'océan*, creando un'unione fra le differenti modalità nelle quali si può presentare l'elemento dell'acqua in una prospettiva deformata che, come suggerisce il titolo, permette di riconoscere le componenti dalle quali trae

origine, solamente osservandole secondo una particolare prospettiva o attraverso uno specchio deformante. O come Luciano Berio che scrive *Wasserklavier*¹ dopo una conversazione tra amici a New York come ideale commento musicale alle riflessioni della serata sull'interpretazione di brani come l'Intermezzo in Si minore op. 117 n. 2 di Brahms e l'Impromptu op. 142 n. 1 di Schubert. L'acqua, in questo caso, si carica quindi dei suoi aspetti simbolici e viene messa in relazione con il "sommerso" della memoria: il brano sembra rievocare inoltre alcuni tratti del pianismo di Chopin, Debussy e Skriabin, con nostalgia e originalità.

In questo lavoro si cercherà di analizzare, dando particolare rilievo alle opere meno conosciute del repertorio moderno e contemporaneo, i vari aspetti di composizione e scrittura che contribuiscono a creare la peculiarità di quello che potremmo chiamare un "pianismo liquido".

1. **La rappresentazione dell'acqua nella scrittura pianistica.**

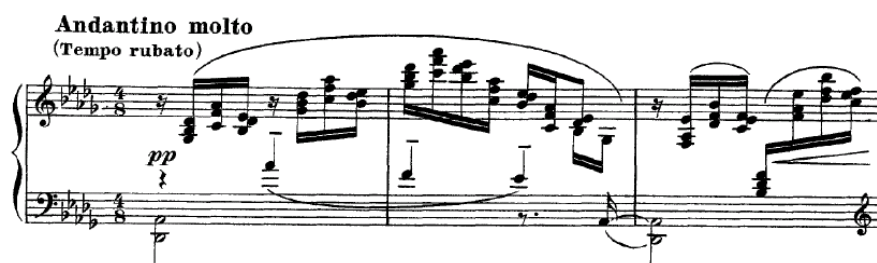
L'acqua è stata rappresentata nella musica pianistica in modo differente a seconda dell'epoca, della personalità del compositore e delle tecniche utilizzate. Ma analizzando vari esempi, fra le molteplici scelte espressive, peculiarità linguistiche e tecniche esecutive che tendono a evocare la sensazione globale di "liquidità" all'ascolto, si possono rintracciare alcuni elementi comuni: il ricorso a determinati intervalli, l'impiego del pedale di risonanza, la ripetizione costante di frammenti musicali, le figurazioni ritmiche, l'uso di armonie non direzionali etc... Affronteremo i singoli elementi tecnici, suddividendoli nella trattazione per chiarezza espositiva. L'ampiezza della portata del discorso generale, tuttavia, travalica spesso le delimitazioni imposte dai singoli paragrafi.

1.1 Seconde, quarte e quinte: intervalli "liquidi"

Gli intervalli di seconda maggiore, di quarta e quinta giusta sono tra i più frequentemente utilizzati dagli autori presi in esame in questo articolo.

¹ Fa parte dei *Six Encores*, raccolta di sei pezzi brevi, composti in periodi distanti e differenti fra il 1965 e il 1990. I primi quattro brani sono dedicati agli elementi empedoclei: l'acqua, rappresentata, come già evidenziato, da *Wasserklavier* (1965); la terra, alla quale è dedicato *Erdenklavier* (1969); l'aria, che viene rievocata in *Luftklavier* (1985); il fuoco, rappresentato in *Feuerklavier* (1989). Concludono il ciclo in senso cronologico *Brin e Leaf* (1990), anteposti agli altri brani nell'ordine della raccolta, che esplorano le possibilità timbriche del pianoforte in un gioco di sonorità sottili e impalpabili, attraverso un uso sapiente degli effetti di pedale e di note tenute.

L'inizio di *Reflets dans l'eau*², primo brano della prima serie delle *Images* di Debussy, si caratterizza per la ripetizione di un accompagnamento accordale a parti strette, basati su intervalli di seconde maggiori e quarte giuste. Debussy sembra maggiormente interessato al valore timbrico e puramente sonoro dell'accompagnamento, piuttosto che a un senso armonico definito dei blocchi accordali, anticipando un uso novecentesco del pianoforte come strumento timbrico³. Si confronti ad esempio l'ascolto delle prime battute del brano con gli accordi di un lavoro contemporaneo come *Leaf*, il secondo dei *6 Encores* di Berio, e risulterà evidente la modernità della scrittura musicale debussyana (Esempi 1 e 2).



Esempio 1. C. Debussy, *Reflets dans l'eau*.



Esempio 2. L. Berio, *Leaf*.

2 Fra i compositori che hanno maggiormente sentito una suggestione musicale riferita all'acqua, Claude Debussy è indiscutibilmente uno dei più rappresentativi. Numerose sono le composizioni i cui titoli si rifanno in qualche modo al mondo acquatico: citando alcune fra quelle dedicate esclusivamente al pianoforte, si ricordano *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *Poissons d'or*, *La cathédrale engloutie*, *Ondine* etc.. Ma la relazione fra il contenuto musicale e la natura in Debussy non è riconducibile a un rapporto puramente imitativo e non bisogna cadere nel rischio di fermarsi all'inganno di titoli evocatori e di facile descrittivismo. In realtà questo rapporto sembra radicarsi a un livello più profondo, investendo la stessa scrittura musicale del compositore francese, tanto che Jacques Viret rintraccia una "qualità liquida" nell'essenza della sua musica. Scrive infatti il Viret: «Tale passaggio del *Quatuor à cordes*, tal altro degli *Etudes* o ancora la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, senza portare titoli evocatori, illustrano la liquidità presente al cuore dell'estetica debussyana non meno che *La mer* o *Reflets dans l'eau*» [Viret 1997, 6].

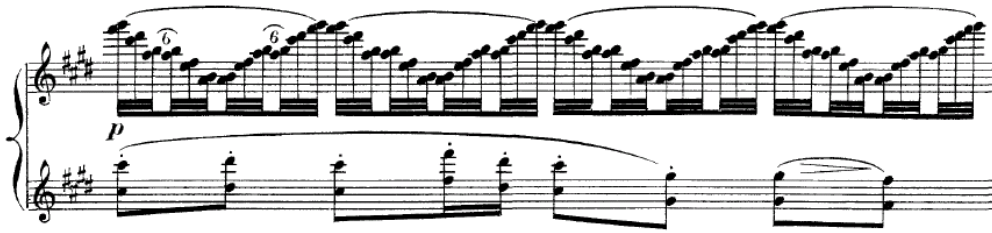
3 L'uso del pianoforte valorizzato nelle sue potenzialità timbriche e percussive avrà largo impiego nei lavori dei compositori novecenteschi come, oltre ai citati Ravel e Debussy, Prokofiev, Bartòk etc... fino ad autori contemporanei come Sciarrino.

Il raffronto fra gli accompagnamenti alla mano destra di *Jeux d'eau* di Ravel⁴ e di *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* di Liszt⁵ (Esempi 3 e 4), dove alle terze di Liszt, vengono sostituite le seconde del compositore francese, fa trasparire un'intenzione musicale estremamente simile. Ma mentre Ravel è aiutato da un linguaggio che si sta ormai definitivamente affrancando dalle concatenazioni armoniche tradizionali, Liszt sembra precorrere i tempi, adattando e piegando l'armonia tradizionale a esigenze timbriche particolarmente raffinate. Si pensi a questo proposito all'inizio stesso di *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* nel quale la successione di none arpeggiate, di sapore quasi arpistico, viene impiegata in funzione prevalentemente coloristica.

Esempio 3. F. Liszt, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, b. 53-63.

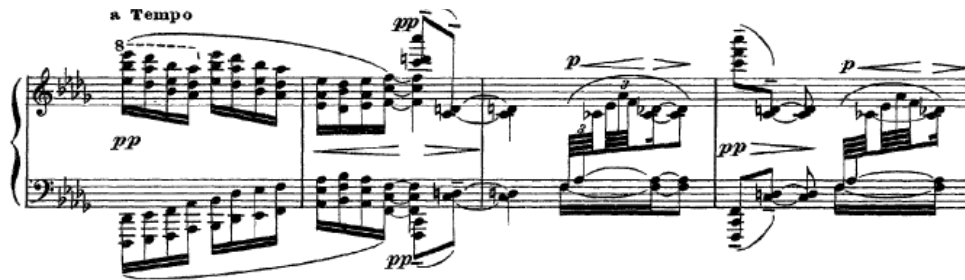
⁴Il compositore dichiara esplicitamente di aver composto il pezzo «ispirato al rumore dell'acqua ed ai suoni musicali dei getti, cascate e ruscelli»[Piovano 1995, 84]. Ad aprire i *Jeux d'eau* raveliani una citazione, posta in epigrafe, tratta da *La cité des eaux* di Henri de Régner: «Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille....», «Dio fluviale che ride dell'acqua che lo solletica....».

⁵I «jeux d'eau» ai quali il compositore ungherese si riferisce, coreografiche scenografie d'ingegneria idraulica, all'avanguardia per l'epoca, che abbelliscono lussuosi giardini, sono quelli della Villa d'Este di Tivoli, dove l'«abate Liszt», come veniva chiamato il compositore negli ultimi anni della sua vita, aveva trascorso alcuni soggiorni. A misura 144 del pezzo troviamo la citazione di un passo del Vangelo secondo Giovanni: «... sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in fons aquae salientis in vitam aeternam», «...ma l'acqua che io gli darò, diventerà in lui sorgente che zampilla per la vita eterna...», facendo presupporre una concezione dell'acqua quale metafora del rinnovamento dello spirito, capace di lavare l'anima dal peccato originale. Probabilmente non è casuale che la terza delle *Années de pèlerinage* sia ambientata in Italia, luogo inteso non solo geograficamente, ma anche come simbolo della civiltà cattolica, come nota Piero Rattalino [Rattalino 1993, 99].



Esempio 4. M. Ravel, *Jeux d'eau*.

Altro intervallo “aperto” frequentemente usato è quello di quinta, che Debussy, nelle misure 16-19 di *Reflets dans l'eau* e all’inizio del decimo Prélude del primo volume, *La Cathédrale engloutie*, aggiunge alle ottave, in modo tale da annullare l’effetto di successione armonica e da rendere “liquida” la loro sonorità (Esempi 5 e 6).



Esempio 5. C. Debussy, *Reflets dans l'eau*, b. 16-19.



Esempio 6. C. Debussy, *La Cathédrale engloutie*, b. 1-3.

Procedimento simile viene usato da Ravel in *Jeux d'eau* (Esempio 7).

Esempio 7. M. Ravel, *Jeux d'eau*, b. 24-26.

1.2. Armonie non direzionali

Collegata all'impiego di determinati intervalli è l'armonia, che nei brani presi in esame sembra cercare di sospendere la direzione tonale per regalare nuove sonorità ed evocare una "suggerzione acquatica" nell'ascoltatore.

Come si può vedere dall'Esempio 8, già in un compositore come Liszt, particolarmente attento all'aspetto timbrico della scrittura pianistica, si può notare come le due mani, procedendo per quinte spezzate sovrapposte, tendano ad evocare il movimento di un fluido. Gli accordi che nascono nell'intreccio pianistico sono chiaramente triadi maggiori e minori, ma nel veloce scorrere delle due mani, si perde ogni riferimento tonale e viene messo in primo piano l'aspetto timbrico.

Esempio 8. F. Liszt, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, b. 14-16.

Ma se da un lato l'acqua suggerisce un incessante movimento di trasformazione, essa evoca al tempo stesso, nel suo significato più profondo l'immagine di una

sostanziale immobilità. Sia in Ravel che in Debussy, l'impiego di armonie non direzionali, nonché l'uso di accordi costruiti su intervalli diversi dalla terza, caratteristica peculiare della scrittura armonica dei due compositori, aiuta a creare un effetto di staticità e di generale immobilità. Ad esempio Ravel in *La Vallée des Cloches*⁶ usa accordi costruiti su intervalli di quarta per creare un'atmosfera sospesa, priva di tensione armonica, in questo caso non marina, in una dimensione in equilibrio tra memoria e sogno (Esempio 9).

Esempio 9. M. Ravel, *La Vallée des Cloches*.

Stessa atmosfera di ricordo e sospensione che ritroviamo in *Wasserklavier* di Luciano Berio, dove il compositore richiama l'elemento acquatico nel titolo per la sua accezione simbolica, facendo emergere emozioni e note "sommese" nell'inconscio della memoria. Berio deriva il materiale tematico da alcuni capolavori della musica romantica: sono presenti reminescenze dal secondo Intermezzo op. 117 di Brahms e dall'Impromptu op. 142 n. 1 in fa minore di Schubert (Esempi 11 e 12). Il linguaggio armonico dei due compositori romantici viene trasfigurato e citato nel brano di Berio, in maniera tale da sembrare circondato da un alone di lontana memoria e nostalgia, come suggerito anche dalle indicazioni dinamiche (Esempio 10).

Esempio 10. L. Berio, *Wasserklavier*.

⁶*La Vallée des Cloches* è il brano che chiude i *Miroirs*, dei quali fa parte anche *Une barque sur l'océan*. Completano la raccolta *Noctuelles*, *Oiseaux tristes* e *Alborada del grazioso*.

Andante non troppo e con molto espressione

Esempio 11. J. Brahms, Intermezzo op. 117 n. 2.

Allegro moderato

Esempio 12. F. Schubert, Impromptu op. 142 n. 1.

Per il senso di sospensione e immobilità rimane esemplare il primo dei *Six Encores*, *Brin*, che in un gioco di risonanze evoca un'atmosfera *doux et immobile*, come indicato espressamente dal compositore all'inizio del brano (Esempio 13).

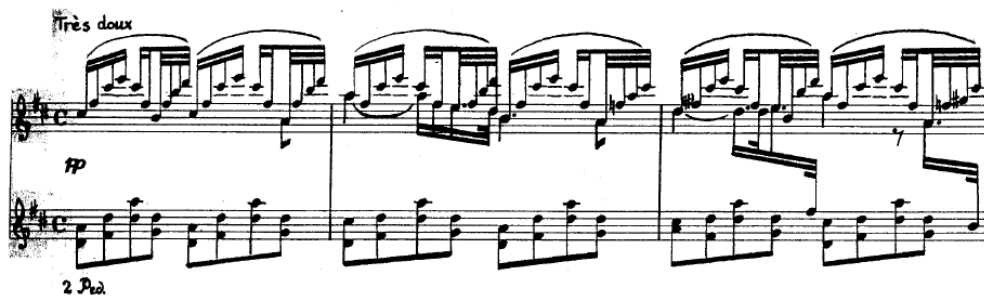
(Doux et immobile)

tres rapide et sans accents

1 corda sempre

Esempio 13. L. Berio, *Brin*.

Più che da un incontro di citazioni, *Anamorfofi* di Sciarrino sembra nato da una vera e propria trasposizione e sovrapposizione contrappuntistica di piani sonori fra *Singing in the rain* e *Jeux d'eau*. In questo caso, al linguaggio armonico tradizionale non si guarda con nostalgia, ma lo si annulla nell'incontro fra le citazioni, in una sorta di divertito "esperimento" (Esempio 14).



Esempio 14. S. Sciarrino, *Anamorfosi*.

In *Anamorfosi*, oltre alla chiara sovrapposizione di *Singing in the rain* e *Jeux d'eau*, sono presenti echi di *Une barque sur l'océan* nelle battute conclusive (Esempio 15).

Esempio 15. S. Sciarrino, *Anamorfosi*.

Si può notare come ogni compositore preso in considerazione in questo paragrafo abbia collegato l'elemento primordiale a una sospensione o una limitazione della direzione tonale dando voce, più o meno consciamente, all'idea di eternità e sacralità insiti nell'elemento acquatico.

1.3. Il “virtuosismo” come elemento timbrico.

Le composizioni di Liszt sono ricche di figurazioni virtuosistiche che eludono la chiarezza armonica e si prestano a una reinterpretazione in chiave timbrica, come avviene in seguito in compositori come Ravel e Sciarrino.

Emblema di un sottile filo rosso, che unisce idealmente la scrittura dei tre musicisti, sembra essere *Un'immagine di Arpocrate* di Sciarrino, per pianoforte e orchestra, nella quale parte del materiale pianistico viene derivato dai lavori lisztiani, mentre la figurazione iniziale affidata agli archi è tratta dal *Daphnis et Chloè* di Ravel (Esempi 16 e 17).

Esempio 16. S. Sciarrino, *Un'immagine di Arpocrate*, parte archi b. 11-12

Esempio 17. M. Ravel, *Daphnis et Chloè*.

Inoltre, come abbiamo visto, esiste un'accertata “parentela” fra *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* di Liszt, *Jeux d'eau* di Ravel e *Anamorfofi* di Sciarrino.

Un altro elemento fondamentale, che generalmente caratterizza la “rappresentazione” dell'acqua nella musica pianistica è costituito dalla

ripetizione di figurazioni ritmiche veloci e fluide. Confrontando le ultime battute di *Jeux d'eau* e l'inizio di *Une barque sur l'océan*, viene spontaneo immaginare quasi un'ideale continuazione fra i due brani (Esempi 18 e 19).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features a rapid, flowing melodic line with many sixteenth notes, ending with a fermata. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Above the top staff, the instruction "sans ralentir" is written, followed by a fermata and the number "8". A small asterisk is placed below the bottom staff at the end of the piece.

Esempio 18. M. Ravel, *Jeux d'eau*.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with a fermata. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Above the top staff, the instruction "D'un rythme souple - Tres enveloppé de pédales" is written. The dynamic marking "pp" is placed below the top staff.

Esempio 19. M. Ravel, *Une barque sur l'océan*.

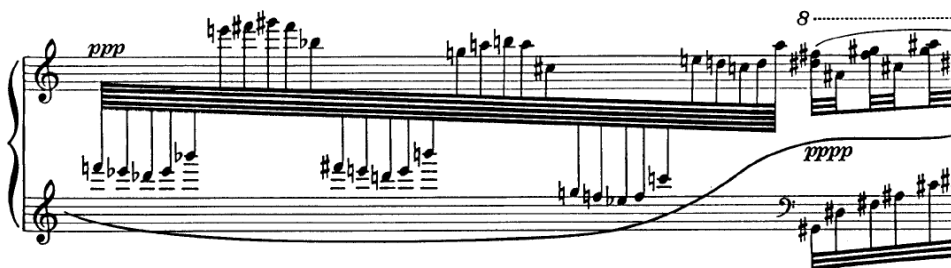
Anche in un brano apparentemente calmo e nostalgico come *Wasserklavier* di Berio, viene specificato che le acciaccature e gli arpeggi debbano essere suonati sempre in maniera molto rapida.

Sembra quasi che nella veloce ripetizione di arpeggi si riesca a far dimenticare l'importanza delle singole note, per creare un effetto timbrico di “statico movimento”. Arpeggi che, nella complessità e nell'irregolarità della suddivisione ritmica, acquistano un fascino e un'aderenza alla natura quasi realistica. Si veda ad esempio l'effetto “liquido” creato dal disegno a specchio delle “volatine” di semibiscrome in *Une barque sur l'océan* (Esempio 20).



Esempio 20. M. Ravel, *Une barque sur l'océan*.

E d'altronde proprio il gioco velocissimo di altezze che inebria l'ascoltatore riesce a rendere protagoniste le qualità timbriche peculiari dello strumento. Non è infatti un caso che questo tipo di tecnica, naturalmente ampliata e aggiornata, sia alla base di molte composizioni pianistiche di autori contemporanei, come ad esempio *De la nuit* di Salvatore Sciarrino, dedicata idealmente *alla candida anima di Federico Chopin, da giovane* (Esempio 21).



Esempio 21. S. Sciarrino, *De la nuit*.

1.4. Movimento senza direzione.

Ma anche quando le figurazioni sono lontane da ogni virtuosismo risulta evidente come la ripetizione di frammenti e accompagnamenti, che si ripropongono ostinatamente, venga collegata alla suggestione dell'elemento acquatico: non solo veloci e arpeggi dunque, ma anche semplici ostinati, come avviene per esempio in *Chant de Pêcheurs* di Koechlin e in *A sea idyl* di Bridge (Esempio 22), o brevi frammenti tematici, come riscontriamo nello stesso *Wasserklavier* di Berio, dove le note iniziali vengono riproposte costantemente (Esempio 10).

The image shows a musical score for Frank Bridge's 'A sea idyl'. The tempo is marked 'Andante moderato.' and the dynamics are 'PIANO.' and 'pp dolce'. The score is written for piano and features a repeating rhythmic pattern in the bass line, with melodic lines in the treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#).

Esempio 22. F. Bridge, *A sea idyl*.

E' quindi il mare che con il suo inarrestabile movimento, come abbiamo visto, sembra sorreggere la *barque* raveliana e si riflette nelle atmosfere dei *Poems of the Sea* di Bloch⁷. In *Waves*, primo brano di quest'ultima composizione, l'ipnotica ripetizione delle terzine di accompagnamento che si succedono uguali a se stesse viene intervallata nella parte centrale da quartine di sedicesimi, quasi ad incresparsi lievemente la superficie marina, per poi ritornare alle terzine iniziali sul finire del pezzo (Esempio 23).

⁷ Ernest Bloch (Ginevra 1880 - Portland, Stati Uniti, 1959): compositore statunitense di origine svizzera. Nella sua musica si riflette un forte sentimento verso la natura e l'intensa religiosità ebraica. Fra le sue composizioni ricordiamo *Baal Shem* per violino e pianoforte o orchestra, *Evocazioni* per orchestra e *Paysage* per quartetto d'archi.



Esemplio 23. E. Bloch, *Waves*, b. 32-39.

Lutoslawski⁸ intitola la sesta delle *Folk Melodies*, tratte dal suo *Album per pianoforte*, *A river flows from Sieradz*. E ancora una volta si può rintracciare l'associazione dello scorrere senza sosta dell'acqua con la ripetizione costante, sia ritmica che melodica, di incisi tematici (**Esemplio 24**).



Esemplio 24. W. Lutoslawski, *A river flows from Sieradz*.

La ripetizione delle stesse note staccate, sembra invece suggerire l'effetto ipnotico della pioggia, mettendone in risalto l'aspetto ritmico. Questo accorgimento compositivo che pare imitare il tamburellare delle gocce, lo

⁸ Witold Lutoslawski (Varsavia 1913-1994): compositore polacco. Negli anni Sessanta si è affermato in campo internazionale come uno dei principali compositori della sua nazione. Richiamatosi inizialmente al folclore e alle opere di Bartók, ha adattato in seguito alcune soluzioni stilistiche dell'avanguardia sperimentale.

troviamo all'inizio di *Rain-Death Variations*, tratto dal secondo volume dei *Makrokosmos*⁹ di George Crumb¹⁰(Esempio 25).



Esempio 25. G. Crumb, *Rain-Death Variations*.

Ma anche il gocciolio delle fontane suggerisce una realizzazione musicale simile, come quella che Ottorino Respighi nella versione orchestrale di *La fontana di Villa Medici al tramonto*¹¹ affida ad arpa e celesta, e che anche nella trascrizione per due pianoforti dello stesso compositore, sembra rendere in maniera efficace lo zampillio della fonte (Esempio 26).

⁹ La raccolta contiene, come viene specificato nel frontespizio dello spartito, 12 brani ispirati ai segni zodiacali per pianoforte amplificato. *Rain-Death Variations* rappresenta il segno dei Pesci. In questo lavoro Crumb dichiara di aver subito le influenze di compositori come Bartók e Debussy, sebbene le tecniche compositive siano molti distanti da quelle dei suoi predecessori.

¹⁰George Crumb (Charleston 1929): compositore statunitense. Attivo anche come didatta, la sua carriera è costellata di numerose premi e riconoscimenti internazionali fra i quali il Premio Guggenheim e il Premio Pulitzer per la musica. La sua scrittura esplora i timbri degli strumenti, spesso amplificandoli o 'preparandoli', come nel caso del pianoforte, e si avvale di elementi teatrali.

¹¹Ottorino Respighi in *Fontane di Roma*, poema sinfonico del 1916, 'fotografa' alle diverse ore del giorno le principali fonti capoline: *La fontana di valle Giulia all'alba*, *La fontana del Tritone al mattino*, *La fontana di Trevi al meriggio*, *La fontana di Villa Medici al tramonto*.

La fontana di Villa Medici al tramonto
The fountain of the Villa Medici at sunset

18 Andante $\text{♩} = 72$

18 Andante $\text{♩} = 72$

La fontana di Villa Medici al tramonto.
Andante $\text{♩} = 72$

18 Arpe Cel. *sempre stacc.*

Esempio 26. O. Respighi, *La Fontana di Villa Medici al tramonto*, versione pianistica del compositore.

Sempre alle fonti della capitale, vengono significativamente dedicati i *Roman Sketch* op. 7 di Grieffes¹², dei quali il terzo è intitolato *The fountain of the Acqua Paola*. La regolarità incessante e apparentemente immobile della fontana viene simboleggiata nell'inizio del pezzo dai sedicesimi della mano destra che si

¹²Charles Griffes (1884-1920): compositore americano. Scrisse numerosi pezzi per pianoforte e per musica da camera nei quali si evidenzia la sua vicinanza all'Impressionismo francese.

ripetono costantemente uguali a se stessi (Esempio 27). Questo stesso procedimento lo ritroviamo nel primo dei *Mythes* op. 30¹³ di Szymanowski¹⁴ per violino e pianoforte (Esempio 28) e nell'accompagnamento pianistico dell' op. 26 n. 1 per voce e pianoforte di Serge Rachmaninoff (Esempio 29), sempre ispirati a una fonte.

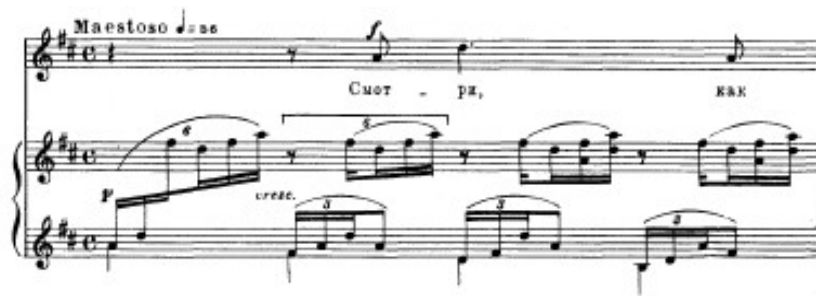


Esempio 27. C. T. Grieffes, *The fountain of the Acqua Paola*.

Esempio 28. K. Szymanowski, *La fontaine d'Arethuse*.

¹³Scritto nel 1915, *La fontana d'Arethusa* è il primo dei tre famosi poemi per violino e pianoforte del compositore polacco.

¹⁴ Karol Szymanowski (Kijev 1882-Losanna 1937): compositore polacco. Fra i più importanti compositori della sua nazione, domina il panorama della musica polacca della prima metà del Novecento. Il suo linguaggio ricerca effetti timbrici di intensa suggestione e accostamenti armonici audaci.



Esempio 29. S. Rachmaninoff, *The fountain*.

Il compositore ucraino Serge Bortkiewicz,¹⁵ nella quarta delle sue *Impressions* op. 4, *Après la pluie*, sembra invece descrivere un'atmosfera di ritrovata calma, attraverso un tappeto sonoro in *pp* (*mormorando*) dal quale emerge una melodia distesa e semplice (Esempio 30).



Esempio 30. S. Bortkiewicz, *Après la pluie*, op. 4 n. 4.

1.5 La pedalizzazione.

Naturalmente la realizzazione della sensazione di liquidità e fluidità che il compositore vuole creare viene incentivata dall'uso dei pedali, in maniera particolare dall'impiego pedale di risonanza, che viene prolungato in alcune circostanze anche per molte battute.

Secondo la testimonianza dell'amico pianista Ricardo Viñes, Ravel teneva moltissimo all'impiego del pedale di risonanza, che prescriveva per esaltare «l'impressione vaga delle vibrazioni dell'aria». Ravel ad esempio scrive all'inizio di *Une barque sur l'océan*: «Très enveloppé de pédales» e Liszt in *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* sottintende il soffermarsi di uno stesso pedale di

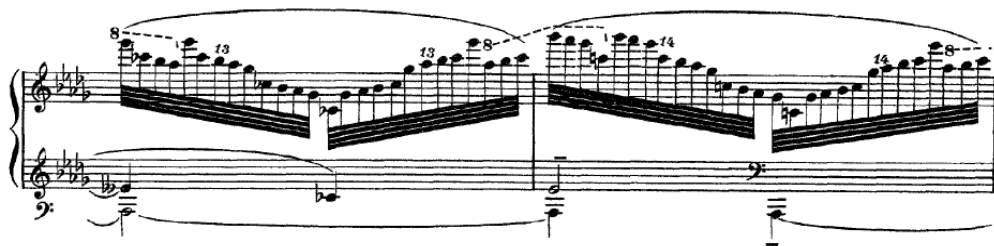
¹⁵Serge Bortkiewicz (1877-1952): compositore e pianista ucraino. Le sue opere sono influenzate dallo stile di compositori come Liszt, Rachmaninoff e Scriabin.

risonanza, spesso in associazione al mantenimento di una stessa armonia, per lunghi incisi e semifrasi.

Interessante sarebbe riflettere sul perché in lingua inglese “wet sound” (letteralmente “suono bagnato”) sia frequentemente associato a un suono particolarmente riverberato e ricco di risonanze mentre l’aggettivo “dry”, secco, viene usato per indicare la caratteristica opposta, e questo anche in lingua italiana.

Spesso è la stessa scrittura musicale a suggerire l’uso del pedale anche quando non specificamente indicato dal compositore, che a volte si serve di termini di derivazione arpistica come *laissez vibrer* o *l.v.* Altre volte il pedale di risonanza viene accompagnato dall’indicazione *jusqu’à la fin* o i due pedali vengono accompagnati da un *jusqu’au* * che sottintende il loro prolungamento per una pagina intera, come avviene nei *Jeux d’eau* raveliani.

Inoltre l’impiego sempre più frequente di una scrittura a tre pentagrammi, oltre ad essere necessaria a chiarire il gioco delle voci, sottintende un uso allargato del registro strumentale che porta inevitabilmente l’interprete a “giocare” con i pedali per amalgamare i diversi piani timbrici e sonori (Esempio 31).



Esempio 31. C. Debussy, *Reflets dans l'eau*, b. 26-27.

L’interprete, inoltre, può scegliere di sfumare l’uso del pedale di risonanza, adottando i cosiddetti “pedali intermedi” e i “cambiamenti parziali” di pedale, come consiglia Schnabel nel suo libro *Tecnica moderna del pedale*¹⁶ in maniera tale da adattarsi alle differenti situazioni musicali usando al meglio le risorse

16 K. U. Schnabel, *Tecnica moderna del pedale*, Milano, Edizioni Curci, 1950.

timbriche a disposizione dei moderni pianoforti, anche quando il compositore non aveva ancora a disposizione una scrittura che permettesse di suggerire una pedalizzazione meno netta.

Avvicinandosi ai nostri giorni, d'altronde, la scrittura diventa sempre più complessa e anche la pedalizzazione si adegua alle nuove esigenze. Nei *Six Encores* si alternano passaggi nei quali viene segnata con estrema precisione, ad altri dove le indicazioni diventano di carattere generale e l'uso dei pedali viene affidato totalmente o in parte alla volontà dell'interprete o alla casualità dell'esecuzione. Ad esempio in *Erdenklavier* l'indicazione del pedale risulta estremamente precisa, sebbene attenuata dalle prescrizioni generale del compositore che al punto 3) precisa: «Il movimento del pedale deve essere regolare e costante. Una esatta coordinazione con la tastiera non è richiesta» (Esempio 32). Ma in *Wasserklavier*, Berio annota all'inizio del brano: «sempre una corda, pedale a piacere» e, similmente, in *Luftklavier*: «sempre 1 corda. Pedale ogni tanto»; mentre in *Feuerklavier* accosta all'indicazione del pedale tonale la parola «random», suggerendo quindi una casualità del suo impiego (Esempio 33) e alterna l'uso dei tre pedali per ottenere differenti sfumature timbriche.

Esempio 32. L. Berio, *Erdenklavier*.

Esempio 33. L. Berio, *Feuerklavier*.

Si sfruttano le possibilità offerte dal pedale tonale anche in *Leaf*, dove viene impiegato per tenere l'accordo iniziale per una durata di 1' e 20" circa, tempo previsto per l'esecuzione del brano (Esempio 2). Il pedale *una corda* viene generalmente impiegato nei brani presi in esame per supportare l'esecutore nella creazione di una sonorità "liquida".

Il pedale di sinistra tuttavia, non viene usato solamente per "aiutare" la resa sonora di *pp* e *ppp*, ma concorre a creare sonorità distanti e indirette anche con dinamiche che indichino una maggiore intensità. Rimane frequente comunque la sua indicazione in passaggi nei quali la sonorità tende a rarefarsi, come si può facilmente evidenziare nell'Esempio 7.

1.6. *Dans une sonorité harmonieuse et lointaine*

Un suono distante e dolce viene consigliato espressamente anche dalle indicazioni dinamiche, oltre che dall'impiego dell'*una corda*. A suggerire l'ambientazione degli spartiti presi in considerazione concorrono suggerimenti quali: *tres doux*, *sans nuances*, *expressif*, *sourd et lointain* (Esempio 34), *dans une sonorité harmonieuse et lointaine* etc...



Esempio 34. C. Koechlin, *Chant de Pêcheurs*, b. 1-4.

Una sonorità distante e inconsistente sembra essere naturalmente associata al concetto dell'acqua, e proprio al concetto di lontananza si rifanno numerose indicazioni: non solo Debussy scrive *dans une sonorité harmonieuse et lointaine* sul finale di *Reflets dans l'eau*, ma anche Berio indica *ppp sempre e lontano* nella prima misura di *Wasserklavier*, mentre Koechlin suggerisce significativamente *lumineux et lointain* in *Promenade vers la mer*. In *By the*

lake, Selim Palmagren¹⁷, compositore finlandese morto nel 1951, usa le dinamiche per creare una suggestiva rappresentazione dell'immaterialità dell'elemento arrivando a suggerire pianissimi sottolineati da cinque *p*. Salvatore Sciarrino indica nel suo *Perduto in una città d'acque* solamente *ppp* e *pppp* per tutto il brano, specificando in alcuni punti di usare solo il secondo scappamento del pianoforte.

Sebbene le sfumature sottili sembrano prevalere, non mancano crescendo che terminano il loro climax in *ff* e *fff*, come avviene ad esempio in *Une barque sur l'océan*, in *Jeux d'eau* di Ravel e in *Rain-Death Variations* di Crumb.

Una caratteristica comune a molti brani che evocano mondi acquatici è il finale, che spesso sfuma in sonorità evanescenti: *Une barque sur l'océan* termina con un 'progressivo' abbassamento di intensità che porta il brano a passare nelle ultime cinque misure da un *pp* a un *pppp* dell'ultimo frammento di arpeggio (Esempio 36); *Jeux d'eau* evapora in un lungo arpeggio in *pp* che sfocia in un breve accordo composto dalle note iniziali tenuto dal pedale destro; il primo brano della prima serie delle *Images* si conclude in un lento procedere di accordi arpeggiati in *ppp*, che riprendono il tema iniziale; *Anamorfosi* si perde nel *morendo*, indicato dal compositore, del diminuendo che lascia vibrare le ultime risonanze oltre la scrittura della ripetizione del piccolo arpeggio con l'ausilio del pedale di risonanza (Esempio 37); anche Koechlin fa finire il suo *Chant de Pêcheurs* in un *pppp*, dopo un graduale *smorzando* (Esempio 35).

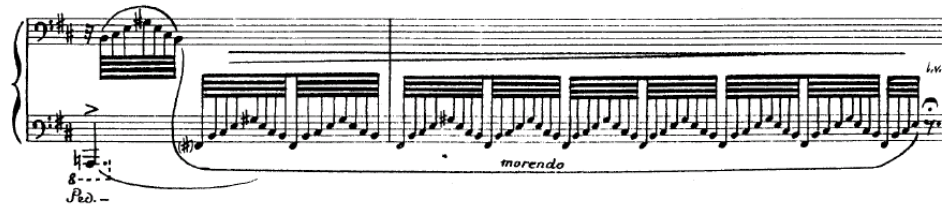


Esempio 35. C. Koechlin, *Chant de Pêcheurs*.

17 Selim Palmagren (1878-1951): compositore, pianista e direttore d'orchestra finlandese. Allievo di Ferruccio Busoni, studiò composizione negli Stati Uniti. I suoi lavori si caratterizzano per l'inserimento di elementi folclorici scandinavi.

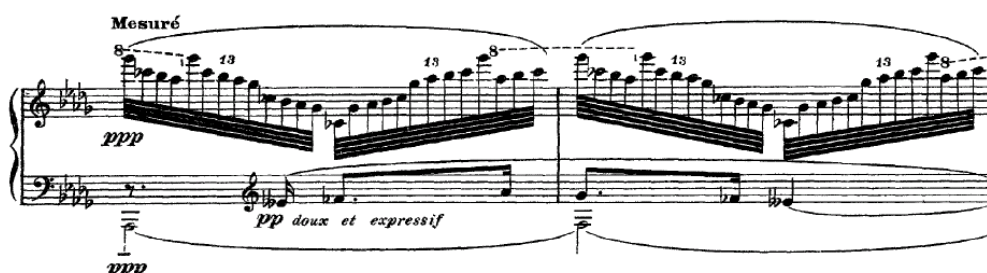


Esempio 36. M. Ravel, *Une barque sur l'océan*.



Esempio 37. S. Sciarrino, *Anamorfofi*.

Spesso la ricerca timbrica associa sonorità sottili e sfumate a un uso particolarmente ampio dei registri concessi della tastiera pianistica: ad esempio alle misure 25-26 di *Reflets dans l'eau*, la melodia, in un *pp doux et expressif* nel registro centrale, viene avvolta dal basso tenuto e dai frammenti di scala nel registro acuto in un *ppp* difficile da realizzare per l'esecutore (Esempio 38).



Esempio 38. C. Debussy, *Reflets dans l'eau*, b. 25-26.

Potremmo concludere il paragrafo con i versi di Yeats, che in *The lake at evening*, primo dei *Pictures* op. 5, Grieffes¹⁸ pone come epigrafe del brano: «...I hear lake water lapping with low sounds by the shore...» (Esempio 39). I *low sounds* sembrano qui richiamare proprio quelle dinamiche, che unite agli altri

18 Cfr. la nota 12.

accorgimenti tecnici, concorrono a costruire una prospettiva sonora volta a restituire la suggestione dell'elemento acquatico.

... for always ...
I hear lake water lapping with low sounds by the shore ...
-- Yeats, *The Lake Isle Of Innisfree*

pp ma espressivo

Tranquillo e dolce

una corda

pp

Esempio 39. C. T. Griffes, *The lake at evening*.

1.7 Le inflessioni agogiche.

Ma a tradurre in musica un altro aspetto delle suggestioni legate all'acqua, concorrono sicuramente anche le inflessioni del tempo principale, che nel corso dei brani subisce frequenti variazioni, indicate di volta in volta da: *un peu plus lent au'au début, lent, accelerando, un poco più moderato, rapide, en retenant jusqu'à la fin* (Esempio 40), *un peu plus lent* etc...

sempre pp

1° Tempo (en retenant jusqu'à la fin)

Esempio 40. C. Debussy, *Reflets dans l'eau*.

La fluttuazione suggerita delle agogiche, permette una suggestiva e naturalistica aderenza all'elemento acquatico. Quando le indicazioni agogiche sembrano apparentemente meno variate come in *Une barque sur l'océan*, i gruppi irregolari, che non raramente rendono mobili gli accompagnamenti veloci,

mutando la loro suddivisione metrica anche nell'arco di uno stesso arpeggio, regalano la sensazione di un imprevisto moto delle onde marine (Esempio 41).



Esempio 41. M. Ravel, *Une barque sur l'océan*.

Koechlin non lesina certo le indicazioni agogiche che, nell'arco della breve durata dei brani presi in considerazione, si succedono a distanza di poche misure. In *Promenad vers la mer*, dopo il *Moderato* iniziale, ravvicinate e intervallate da originali indicazioni dinamiche, seguono: *un peu plus lent*, *en retenant un peu*, *allarg.*, *de plus en plus soutenu*, *rall.*, *plus lent*.

Comprensibilmente appaiono maggiormente rigorosi nel mantenere uno stesso tempo, i brani che pur alludendo all'elemento acquatico, sono legati alla ritualità di antichi canti, come avviene ad esempio in *Chant de Pêcheurs* dello stesso Koechlin e in *La Cathédrale engloutie* di Debussy.

Anche Berio sembra mantenere il tempo costante nell'andamento cullante di *Wasserklavier*, se si eccettua un brevissimo rallentando finale, mentre un'articolazione maggiore del tactus è prevista nei brani dedicati agli elementi dell'aria e del fuoco: in *Luftklavier* si passa dal tempo iniziale di 62 alla minima, all'alternanza senza soluzione di continuità delle velocità di 84 e 104, sempre alla minima; in *Feuerklavier* le alternanze fra differenti indicazioni metronomiche si ravvicinano e la dicitura *Tempo fluttuante* nella parte centrale del brano, ricorda singolarmente l'indicazione iniziale di *Une barque sur l'océan*.

Conclusioni

Dalle partiture analizzate risulta evidente come molti elementi comuni leghino la rappresentazione dell'elemento acquatico. Sul piano formale, esso sembra suggerire ai compositori una notevole libertà di scrittura come ad esempio in

Une barque sur l'océan di Ravel, costruita su una serie di “momenti” concatenati in assoluta libertà strutturale. Per quanto riguarda specificamente la scrittura pianistica, l'uso di figurazioni ritmiche velocissime così come la ripetizione fluida e calma di accordi avvolti nella risonanza dei pedali riescono a creare momenti di sospensione quando non di perfetta immobilità. E, d'altro canto, entrambe le tecniche tendono a mettere in primo piano le caratteristiche timbriche dello strumento che già in Debussy e Ravel emergono con energia sino ad allora sconosciuta per approdare in anni recenti alla concezione pianistica di Sciarrino e Berio. Si potrebbe quasi affermare che la suggestione dell'elemento acquatico abbia suggerito ai compositori presi in esame la ricerca strumentale più raffinata e li abbia indotti a trovare soluzioni spesso innovative, sia per quanto riguarda la tecnica pianistica (uso del pedale, dinamiche....) che la struttura formale.

BIBLIOGRAFIA

- BOIVIN J. (2001) *Musica e natura*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. III, Einaudi, Torino.
- DALMONTE R. (1983), *Franz Liszt: la vita, l'opera, i testi musicati*, Feltrinelli, Milano.
- IMBERTY M. (1993), *Il senso del tempo e della morte nell'immaginario debussiano*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXI, 1987.
- JAROCINSKI S. (1980) *Debussy, Impressionismo e simbolismo*, Discanto, Firenze.
- JANKÉLÉVITCH V. (1991), *Debussy e il mistero*, Il Mulino, Bologna.
- JOURDAN-MORHANGE (1978), *Ravel*, Accademia, Torino.
- F. LESURE (1994), *Debussy: gli anni del Simbolismo*, E.D.T., Torino.
- MIGLIACCIO C. (1997), *Invito all'ascolto di Debussy*, Mursia, Milano.
- PIOVANO A. (1995), *Invito all'ascolto di Ravel*, Mursia, Milano.
- RATTALINO P. (1993), *Liszt o il giardino d'Armida*, E.D.T., Torino.
- RATTALINO P. (1983), *Storia del pianoforte e degli interpreti*, Il Saggiatore, Milano.
- REPETTO P. (2000), *Il sogno di Pan: saggio su Debussy*, Il Melangolo, Genova.
- RESTAGNO E. (cur., 1995), *Berio*, E.D.T., Torino.
- SCHNABEL K. U. (1950), *Tecnica moderna del pedale*, Curci, Milano.
- SORCINELLI P. (1998), *Storia sociale dell'acqua*, Mondadori, Milano.
- SPAMPINATO F. (2001), *Debussy e la seduzione dell'acqua: suggestioni e metafore della liquidità nella musica*, «Musica/Realtà», LXVI (2001), p. 101-114.
- VIRET J. (1997), *Debussy l'aquatique et Strawinsky le tellurique: éléments naturels et poétique musicale*, «Revue musicale de Suisse Romande», I, 1997.