

Elisabetta Fava
Università degli Studi di Torino

Metafore acquatiche nella tradizione liederistica: modelli e ricorrenze

Abstract

Music has always tried to imitate water: river or sea, shower, rain, tempest, source or fountain. The German Lied has the same aim and ‘rethinks’ the sound of water at the piano. The aim of the present essay is to focus upon the richness of the history of the Lied in images of water: a number of occurrences demonstrate the growth of a tradition based upon an effective and multiform symbolism of water: Schubert, Loewe, Brahms and other composers used such symbolism with great imagination and nuance, and through it they also developed a more modern composition modality for piano.

Nella storia della musica esiste un filone estremamente longevo, e trasversale ai vari generi, che si prefigge di evocare o persino imitare la natura: filone vituperato nei suoi aspetti di descrittivismo esteriore dai musicisti stessi e dagli osservatori esterni, ma capace all’occorrenza di metaforizzare l’elemento naturale in figure musicali. Il lessico simbolico che viene così a costituirsi è ricco e articolato, visto che gli aspetti naturali imitabili sono molti e molto vari: varietà che risalta in modo addirittura impressionante se circoscriviamo il discorso alla sola acqua. La ragione di questa fortuna della materia acquatica all’interno della pratica musicale sta forse nel fatto che l’acqua stessa è un fenomeno sonoro e di per sé quasi musicale: lo scorrere del ruscello fa parte dei suoni della natura, come il canto degli uccelli; il gocciolare della pioggia ha persino elementi agogici e dinamici, con tanto di tamburellare, di crescendo e diminuendo; quanto al chioccolio delle fontane, la loro musicalità esplose nelle onomatopee di una celebre poesia di Aldo Palazzeschi, *La fontana malata*.

Oltre a produrre musica, l’acqua funziona poi come metafora della musica stessa per il fatto di scorrere nello spazio come la musica scorre nel tempo. Anche questo facilita il moltiplicarsi di immagini acquatiche associate alla musica e ne assicura la longevità: non c’è epoca a non averle tentate e

via via le formulazioni evolvono in idee nuove, persino sperimentali: basta pensare ad alcune idee avveniristiche del pianismo di Franz Liszt (citiamo almeno *Au bourd d'une source* e *Au lac de Wallenstadt*, ambedue dal quaderno svizzero delle *Années de pèlerinage*, che nelle loro diverse varianti si collocano tra il 1834 e il 1863) e anche, ormai nella Francia di primo Novecento, di Claude Debussy (*Jardins sous la pluie* dalle *Estampes*, 1903; *Reflets dans l'eau* dal primo libro delle *Images*, 1905; *Ondine* dal II libro di *Préludes*, 1913) e di Maurice Ravel (*Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan*, oltre a un'altra *Ondine*, questa volta da *Gaspard de la nuit*). Mentre Chopin è refrattario a qualsiasi rimando letterario o extramusicale, Debussy e Ravel avallano, per quanto con molte cautele e 'a posteriori', il parallelismo di alcuni brani con le suggestioni acquatiche, per quanto certo non in senso grossolanamente descrittivo, ma piuttosto, appunto, in via metaforica.¹ La liquidità dell'acqua, la sua impalpabilità e assenza di forma suggeriscono nei francesi del primo Novecento una via di fuga dai turgori tardo-ottocenteschi, una dissoluzione del ritmo a favore del timbro e di un uso innovativo del pedale, che sporca le armonie, smussa gli angoli, permette di dilatare i tempi.

1. *Fiumi di lacrime*

Proprio perché di per sé amorfa, l'acqua prende forme innumerevoli, ispirando quindi un'enorme varietà di declinazioni, come accennavo all'inizio: acqua sono infatti, allo stesso titolo, il mare, il fiume, il piccolo rivo, il grande corso lento e solenne, le onde, la cascata, la fontana, la pioggia (a sua volta pioggerella, scroscio, tempesta e persino diluvio); e poi vanno presi in considerazione anche gli oggetti in movimento nell'acqua, dal pesciolino che guizza (esempio insuperato *Die Forelle* di Schubert su cui torneremo, ma vanno ricordati anche i *Poissons d'or* che chiudono il secondo libro delle *Images* di Debussy) alle ondine che nuotano, alla barca che placidamente si culla, fino alla nave squassata dai marosi. Infine c'è ancora l'acqua come traslato: quando le lacrime scorrono, spesso diventano, musicalmente parlando, un fiume. Proprio da qui voglio partire: perché già in molte pagine di Jo-

¹Questo argomento è centrale in Napolitano 2015.

Oboe d'amore I
 Oboe d'amore II
 Basso continuo

Wie - wohl mein Herz in Thrä - nen schwimmt,

Ancora più significativo per ampiezza di respiro e complessità interna è il n. 35 “O Mensch beweine dein’ Sünde groß” (“O uomo, piangi il tuo grande peccato”), con il verbo ‘beweinen’ (forma transitiva di ‘weinen’, piangere) collocato in posizione di rilievo. In questo caso c’è naturalmente una lunga schiera di intonazioni precedenti, ma nel costruire un corale figurato di dimensioni imponenti Bach ricorre al mastice di una figurazione discendente, per semitoni appaiati, che incornicia tutto il brano con un flusso regolare, senza fratture e di ritmo uniforme.

2. Scrosci, rovesci e placidi rivi

Fin qui l’oggetto espresso dalla musica è propriamente il pianto, di cui l’acqua non è che un traslato quasi ovvio. Ma figurazioni molto simili si trovano in pagine che chiamano in causa in modo diretto ed esplicito l’acqua, senza alcuna perifrasi: un bell’esempio si trova ancora in Bach, nella cantata profana *Schleicht, spielende Wellen* BWV 206, composta per il compleanno di Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia. Lo scopo ovvio è quello di un omaggio, che viene reso attraverso il bisticcio dei quattro fiumi principali che attraversano i possedimenti del sovrano: la Pleisse (soprano), il Danubio (contralto), l’Elba (tenore) e la Vistola (basso).²

L’attacco del coro d’apertura è il momento più manifestamente acquatico: “Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde” (“Scivolano, onde

² Per un’analisi del coro d’apertura è utile il commento di Bockmaier (1992: 162- 68).

Violino I
 Violino II

giocose, e mormorate lievi”) dice la frase iniziale, già allusiva a ‘giochi d’acqua’ e sciacquo lieve di flutti; e poi, ritrattando l’invito a ‘mormorar lievi’: “Nein, rauschet geschwinde, / daß Ufer und Klippe zum öftern erklingt!” (“No, scorrete rapide, / ché ne risuonino più spesso rive e scogli!”). Bach rende questa opposizione con uno stacco dal *piano* al *forte*, ma non modifica la figurazione di fondo: coppie di note che fluiscono senza interruzioni in andamento ternario e cullante, amplificando il disegno del pianto che scorre:

Naturalmente moltissime occorrenze sarebbero rintracciabili all’interno del teatro d’opera; ma il nostro obiettivo è rintracciare le declinazioni del tema dell’acqua all’interno del genere Lied, e quindi è inevitabile delimitare il campo: non senza prima aver ricordato tuttavia un’altra pagina che fissò un modello ineludibile: la *Szene am Bach* che costituisce il secondo movimento della Sinfonia Pastorale di Ludwig van Beethoven. Alcuni ingredienti di questo brano si sono fissati nella memoria collettiva: il carattere di continuum del motivo-ruscello (b. 5 ss.); la levigatezza del tema proposto in apertura (bb.1-4), a cui l’accorto uso delle legature, sottraendosi all’accentuazione regolare, aggiunge una lievissima asimmetria (altra proprietà del flusso acquatico è proprio quella di sembrare sempre uguale, senza però esserlo mai); infine la prescrizione del *piano*, sottolineata dall’impiego di appena due violoncelli con sordina: particolare, quest’ultimo, che va nella direzione del sottrarre peso, così come l’acqua modifica e alleggerisce il peso dei solidi che vi si immergono.

L’erede più immediato di questa pagina è il ruscello che accompagna lo sfortunato mugnaio nel ciclo liederistico *Die schöne Müllerin* D795 di Franz Schubert (1823): un ruscello che fa il suo ingresso in scena a partire dal secondo Lied (*Wobin?*), riabilitando un vetusto schema di accompagnamento che scioglie in arpeggi le armonie di sostegno, ma che qui acquista una scorrevolezza nuova e diventa figura dell’acqua limpida del ruscello: la convenzionalità viene resa significativa e ripensata con sensibilità nuova. Cosa che a Schubert era già riuscita in precedenza moltissime volte: per esempio con *Der Jüngling an der Quelle* D300 (1821), dove la sorgente con cui il giovanetto dialoga si incarna al pianoforte in un flusso ininterrotto di sedicesimi, su

ritmo ternario di barcarola, ma al tempo stesso sprigionando da alcune note un vero controcanto:



Figurazioni analoghe riaffiorano periodicamente nel catalogo schubertiano: limitiamoci qui a ricordare un caso degli ultimi mesi di vita del compositore, *Auf dem Strom* D943, del marzo 1828: dove la presenza insolita, oltre alla voce, di un corno solista consente al pianoforte di fare una sorta di passo indietro e limitarsi (ma in realtà è ingrediente fondamentale!) a disegnare ininterrotti arpeggi in terzine, da cui si comunica proprio la percezione di un flusso (la corrente del titolo, “der Strom”) costante e inarrestabile, sorta di continuum naturale, che fa da sfondo allo sfogo dell’io lirico.

Torniamo ancora alla figurazione discendente per note contigue appaiate, che producono una serie di appoggi (‘ritardi’: come di acqua che scorra di sasso in sasso, per gradi, ma ovviamente sempre in giù): la ritroviamo proprio nel vasto *corpus* liederistico schubertiano, protagonista assoluta di un testo tutto dedicato all’acqua, *Auf dem Wasser zu singen* D774 (1823); di nuovo siamo in presenza di un ritmo di barcarola, ma questa volta persino la melodia vocale resta contagiata dal disegno pianistico; l’‘accompagnamento’ conta qui dunque forse più del canto stesso, tanto da diventare protagonista nell’ampia introduzione. Il *continuum* levigato, ininterrotto, circolare dello strumento genera infatti echi anche nella voce (per esempio alle parole “spiegelnden Wellen”, “wankende Kahn”, “auf der Freude” etc.): quasi a suggerire l’idea delle onde che si rincorrono sulla superficie acquatica, in perpetuo rinnovarsi, come una sorta di metafora dell’infinito; e anche l’uso della tonalità rara di la bemolle minore può essere

letta come indizio di una lettura religiosa di questo quadretto apparentemente idilliaco.³

A dispetto della sua apparente semplicità, l'idea dell'acqua spesso costituisce una sfida, di cui resta traccia nell'accumularsi di cancellature e rifacimenti. È il caso di *Der Jüngling am Bache* su testo di Friedrich Schiller, che Schubert musicò in tre versioni, differenti sia nella melodia vocale sia nell'accompagnamento pianistico;⁴ e se indubbiamente la melodia finale ha uno slancio e una vitalità interna che le precedenti non raggiungono, ad attirare l'attenzione è anche il trattamento pianistico, concepito questa volta come *continuum*, con l'unica eccezione del momento (“und er sah sie fortgerissen”) in cui la corona di fiori che il fanciullo si è intrecciata scivola in acqua e viene trascinata via, increspando la superficie altrimenti cristallina; dopo questa palpitazione⁵ le acque si ricompongono, ma l'incidente sembra aver loro impresso un moto più rapido, suggerito dall'accompagnamento che passa dalle quartine iniziali⁶ a un più fitto disegno in sestine.⁷

3. *Acqua e ipnosi: il flutto che ghermisce*

Come si diceva al principio, talvolta i compositori tentano anche di suggerire il movimento degli oggetti immersi in acqua: movimento che accompagna il regolare andirivieni delle onde. Un caso esemplare è quello di *Der Fischer* D225 (1815), composto dal diciottenne Schubert sul testo dell'omonima ballata di Goethe: un pescatore sta immobile alla riva, attento alla sua lenza; un'ondina affiora e gli tesse l'elogio della vita sottomarina

³ Come fa notare Christian Strehk (2012: 618), per le orecchie esercitate del primo Ottocento la tonalità di la bemolle minore aveva una connotazione religiosa: per E.T.A. Hoffmann trasporta “nella terra dell'eterna nostalgia [Sehnsucht]”, mentre per Ferdinand Hand “innalza alla beatitudine del sentimento dell'infinito” (*Aesthetik der Tonkunst*, 1837).

⁴ *Der Jüngling am Bache* D30, composto il 24 settembre 1812; *Der Jüngling am Bache* D192, composto il 15 maggio 1815; *Der Jüngling am Bache* D638, di cui a sua volta esistono due varianti: la prima è dell'aprile 1819, la seconda (trasportata da re minore a do minore) fu preparata in vista della pubblicazione come op. 87 in coppia con il Lied *Der Unglückliche* e presenta il ritorno del preludio in funzione di postludio.

⁵ *Der Jüngling am Bache* D638, bb. 13-17.

⁶ *Ivi*, bb. 5-11.

⁷ *Ivi*, bb. 18-27.

con tanta efficacia da indurlo, come stregato, a gettarsi in acqua. Qui è già Goethe a costruire un ritmo regolare, cullante, accentuato dalla divisione del verso in chiari emistichi; ma Schubert recepisce il suggerimento da par suo, riuscendo a evocare tanto il rollio uniforme della barca quanto il senso ipnotico della seduzione fantastica. Al pianoforte la voce interna dipana un tessuto in semicrome che il contesto autorizza a identificare con il movimento dell'acqua; le voci esterne (mano sinistra e parte alta della destra) propongono invece un frammento che si combina con l'anafora dei primi due versi del testo, ma ne infittisce le ripetizioni, legando quindi l'intero brano anche dove la poesia non presenta anafora.

Come già *Auf dem Wasser zu singen*, nemmeno *Der Fischer* presenta sbalzi dinamici, ma si attesta senza traumi su un *piano* quasi del tutto uniforme. Più composito è invece il caso della ballata *Der Zwerg* D771 (1823), su testo di Matthäus von Collin, il poeta e drammaturgo per il cui *Coriolano* Beethoven aveva composto una delle sue *ouvertures* più celebri. *Der Zwerg* racconta una storia cupa di amore e morte, il cui scenario è tutto circoscritto a una barca che scivola sul mare (“es schwebt das Schiff auf glatten Meereswegen”). Tutto l'accompagnamento pianistico è caratterizzato al basso da un ritmo drammatico e sussultorio, lo stesso dell'*Incompiuta* e, prima ancora, della Quinta Sinfonia di Beethoven; alla mano destra spetta invece un tremolo ininterrotto, variante tragica del flusso acquatico, questa volta in bonaccia, in una calma presaga di sventura.⁸ Consumato il delitto, la barca prosegue la sua navigazione, senza nocchiero, verso la morte (“An keiner Küste wird er je mehr landen”, “Non approderà più a nessuna costa”) e l'unico movimento che resta è quello delle acque che la portano via, alla deriva, senza più approdi possibili.

Der Zwerg sceglie quindi come prospettiva un soggetto abbracciato dalla cornice marina, una barca che scorre sul mare; è la stessa prospettiva di *Auf dem Wasser zu singen*, dove l'io lirico si sente lui stesso portato dall'acqua, mosso dalle onde, cullato nell'abbraccio liquido. Ed è anche la prospettiva di *Auf dem See* op. 59 n.2, che Johannes Brahms compose nel 1873 su testo del filologo e poeta Karl Simrock, zio fra l'altro del suo editore Fritz Sim-

⁸ Cfr. anche Youens (1997: 185).

rock. La calma della superficie lacustre⁹ trova corrispondenza nella linea placida della voce, nell'iniziale continuità dinamica (sul *piano*), nelle note tenute del basso che suggeriscono un'impressione di stasi; ma Brahms vuole tradurre in formula sonora anche il beccheggio dell'imbarcazione, e ricorre così a un ritmo irregolare, che viene ripetuto per ben 64 battute: un ritmo che si impunta sul primo e sul terzo battito di un andamento in 3/4, creando una sorta di 'regolarità asimmetrica' che rende bene il movimento dei remi.

4. Barche tra i flutti e testimoni di riva

Di barche e di navi è piena la storia della musica, specie quella dell'opera: basterà qui citare l'imbarco di Ferrando e Guglielmo in *Così fan tutte* di Mozart (1790) oppure la scena cruciale in barca sul lago nel *Guillaume Tell* di Gioachino Rossini (1829); ma si arriva su su fino a *Una barque sur l'océan* (dai *Miroirs*, 1904-5) di Maurice Ravel e a *Billy Budd* di Benjamin Britten (1951), opera interamente ambientata su una nave; su una nave si svolgono anche scene centrali di opere wagneriane, quasi tutto il primo atto di *Der fliegende Holländer* (1843) e tutto il primo del *Tristan und Isolde* (1865). Manteniamoci però fedeli alla nostra rotta dentro il repertorio liederistico per citare ancora una breve pagina su testo di Ludwig Uhland, *Das Schiffllein* di Carl Loewe (1835, senza numero d'opus): qui l'idea della superficie ferma e liscia del mare è suggerita da un pedale di do al basso, mentre l'allusione al movimento regolare e incessante delle onde è dato dal flusso pressoché ininterrotto di quartine alla mano destra: idea, fra l'altro, che vale la pena di citare perché in scala ridotta prefigura l'idea iniziale del *Rheingold* wagneriano.

Nel cospicuo corpus liederistico di Loewe si incontrano moltissimi altri casi di allusioni acquatiche, di cui alcuni suggeriscono considerazioni abbastanza interessanti. La ballata *Die Begegnung am Meeresstrande* op. 120b, per esempio (pubblicata nel 1853), su testo di Heinrich Fick, racconta il mito di Ero e Leandro: il mare si stende fra due innamorati e lui si getta a nuoto per

⁹ In Tedesco *der See*, al maschile, significa lago, mentre lo stesso sostantivo al femminile (*die See*) significa mare.

raggiungere l'altra sponda, ma non sopravvive alla furia della tempesta. Di nuovo ritroviamo un continuum indifferenziato, al di sopra del quale si col-

The image shows a musical score for a song, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Majestätisch." and the dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The lyrics are: "Des Jüng - - - lings Blick er - kennt der Lie - be Zei - - chen, vom". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *dim.* and *8va*.

locano, come scariche elettriche, microcellule di puro ritmo:

Sotto il profilo diastematico questo esordio, ripreso nelle strofe seguenti, è un'aperta citazione dell'attacco della Nona Sinfonia di Beethoven, chissà per quale ragione messa in relazione a un contesto marino; e tuttavia, se il ricorso al pedale di risonanza contribuisce a imitarne l'effetto di bruma sonora, la dinamica in *forte* se ne allontana. Grandioso, almeno in propor-

zione alla sua destinazione cameristica, è anche *Gruß vom Meere op. 103 n.1*, che Loewe compose nel 1844: la poesia, del principe Schwarzenberg, fu pubblicata con un sottotitolo che a sua volta ne indica l'origine: "Am Bord der Veloce gedichtet am 24sten Juni 1835 vom Fürsten Schwarzenberg". Il testo è in realtà un saluto al mare: un mare esaltato nella sua bellezza ("Pracht") e nella sua sublimità, un mare che nereggià nella notte e riflette la miriade di stelle del cielo, mentre il vascello lo solca sicuro:

Sei mir begrüßt in deiner Pracht,
schwarzdunkles Meer!
Seid mir begrüßt in dunkler Nacht,
ihr Sterne um mich her.
Das Meer schäumt hoch am Felsenriff,
die Sterne blinken hell,
die Fluthen theilet unser Schiff
und segelt fort gar schnell.

Il normotipo del Lied tende a spartire la componente oggettiva e quella soggettiva, affidando la prima al pianoforte, che disegna quindi lo scenario, e la seconda alla voce, che confida invece lo stato d'animo dell'io lirico di un Lied o dà voce ai personaggi della ballata. È proprio quel che succede qui: il pianoforte si assume il compito di evocare il mare, disegnando un *continuum* di arpeggi che insistono su un'armonia di tonica, quasi ad affermare l'immutabilità primigenia dell'elemento acquatico. Timbri scuri, risonanza amplificata dall'uso del pedale di destra, ricorsività regolare dell'ondulazione in arpeggi: sono tutti segnali che alludono a un mare calmo, sì, ma profondo e maestoso, esteso a perdita d'occhio: nessun movimento brusco, ma anche affondo nei registri scuri, come si conviene alle profondità marine (così farà ancora il Debussy di un celebre preludio, *La cathédrale engloutie*, che metaforizza in materia sonora le colonne subacquee di Atlantide). Da parte sua, la voce asseconda lo stato d'animo grave e solenne dell'io lirico che saluta il mare: la didascalia premessa all'intero brano raccomanda: "Breit und erhaben", "grandioso e sublime"; e sull'attacco della voce Loewe aggiunge, questa volta in italiano, secondo la mescolanza linguistica che ai primi dell'Ottocento era ancora ben viva: "forte, nobile mosso" (l'uso di 'nobile'

per ‘nobilmente’ riflette la grammatica anglosassone, che non distingue da un punto di vista formale aggettivo e avverbio).

Restando dentro questo filone che evoca la sublimità del mare non si può ignorare *Der Schiffer* D 536, poesia di Johann Mayrhofer che Franz Schubert intonò nel 1823: sfogo di un nocchiero che rivendica il suo amore per la libertà e per il rischio, evocando la lotta esaltante contro le onde che flagellano la sua barca e la minacciano con vortici e mulinelli. Qui alla mano destra spetta l’usuale disegno in quartine di crome, qui reso insolito da un continuo mutar di posizione e d’armonia, e drammatizzato dall’alternarsi a scatti di *piano* e *forte*; ma a suggerire l’impulso della tempesta, della propulsione forzata arriva la mano sinistra, con salti anomali al grave, ottave fonde e un ritmo lunga-due brevi che discende dal *ductus* vocale e che conferisce a tutto l’insieme un colore scuro e un andamento affannoso.

5. Gocce di pioggia

Ma torniamo ora a un altro caso nel catalogo di Loewe che merita la nostra attenzione e offre lo spunto per spostarci su un altro filone nella musicalizzazione dell’acqua: un Lied, fra l’altro, perfettamente coevo al citato *Gruß vom Meere*, essendo stato composto anch’esso nel 1844 e pubblicato l’anno seguente come secondo brano dell’op. 103. *Menschenlose* (*Destini umani*), questo il titolo della poesia di Ludwig August Frankl, che però ha anche un sottotitolo: *Die vier Tropfen*, Le quattro gocce: quattro gocce cadono infatti dal cielo, una evapora al calore, l’altra cade in mare e finisce in un guscio d’ostrica, la terza brucia sul ferro rovente e l’ultima si dissolve in aria prima ancor di toccar terra. Quel che interessa ai nostri fini è l’attacco di questo Lied allegorico: le mani si alternano su un disegno di arpeggi paralleli e tutti in staccato. Quest’idea di imitare la goccia che cade con una scrittura in staccato è già riscontrabile in Bach; nel Recitativo n. 9 della *Passione secondo Matteo*, già citato, la sezione centrale presenta un disegno molto simile, proprio per riprodurre il suono delle gocce che cadono; ancora alle soglie del Novecento nei suoi *Jardins sous la pluie* (1903) Debussy allude con una figurazione tutta in staccato (e naturalmente in leggerezza) alla pioggia che ticchetta sulle piante; e d’altra parte si potrebbe tornare a ritroso a un celeberrimo

rimo esempio di pioggia che cade incessante, riprodotta dagli archi nei pizzicati ininterrotti del Largo dell'*Inverno* di Antonio Vivaldi (1725). Volendo restare nella categoria del Lied, se ne trova un altro caso in *Während des Regens* op. 58 n. 2 di Johannes Brahms; il testo di August Kopisch, che Brahms intonò nel 1871, associa il fitto gocciolare della pioggia alla pioggia di baci che l'io lirico scambia con la sua ragazza:

Voller, dichter tropft ums Dach da,
Tropfen süßer Regengüsse,
Meines Liebchens holde Küsse
Mehren sich, je mehr ihr tropfet!
Tropft ihr, darf ich sie umfassen,
Laßt ihr's, will sie mich entlassen;
Himmel, werde nur nicht lichter,
Tropfen, tropfet immer dichter!

Anche in questo caso evocare la pioggia spetta al pianoforte, e di nuovo l'imitazione si traduce in una serie di note staccate da eseguirsi *p molto leggiero*: è una metamorfosi del più convenzionale arpeggio che si possa usare per accompagnare la voce, ma una metamorfosi così efficace da stupirci per la sua rarità. Si noti che, formando arpeggi, le singole note sono spaziate l'una rispetto all'altra (esattamente come in *Die vier Tropfen*); via via, tuttavia, il disegno si infittisce e il ritmo accelera, specie nel distico conclusivo, che modifica il tactus da 6/4 in 9/4 e che la didascalia vuole *animato*: così il gocciolare sempre più fitto invocato dal giovane innamorato trova un riscontro per analogia nella scrittura musicale.

Alla pioggia è dedicato anche il *Regenlied (Canto della pioggia)* op. 59 n.3 (1873, su testo di Klaus Groth), in cui l'idea della pioggia torna a suggerire l'utilizzo dello staccato al pianoforte;¹⁰ ad esso si aggiunge l'emersione intermittente di un ritmo caratteristico lunga-breve-lunga (variante moderna, cittadina e autunnale del ritmo della quaglia) che si affaccia ripetutamente su vari registri del pianoforte e contagia anche la voce. Fra l'altro questo *Regen-*

¹⁰ Brahms non mette segni espliciti, se non nella seconda parte del Lied; ma non essendoci segno di legatura gli interpreti in genere segnano le note; anche perché, essendoci, molte ribattute, lo staccato si produce quasi involontariamente.

lied ha due strascichi:¹¹ il primo già nello stesso fascicolo op. 59, dove il Lied seguente si intitola *Nachklang* e parla ancora di pioggia, sicché Brahms interpreta alla lettera il titolo (*Nachklang* = eco) e costruisce un brano nuovo sugli stessi elementi del precedente: cellula ritmica, melodia della voce e ricorso allo staccato. Il secondo riutilizzo del *Regenlied* invece si incontra nella Sonata op. 78 per violino e pianoforte (1878-79), dove peraltro proprio l'elemento dello staccato pianistico viene attenuato, perché compare un segno inequivocabile di legatura, peraltro non completamente realizzabile per via dell'alta incidenza di note ribattute. Qui l'elemento realistico, che nella sonata diventa un sottinteso decifrabile solo da chi conosce il Lied, si riscatta in termini sottilmente psicologici, col ritorno ostinato di un'idea ricorrente: quel 'ritmo della quaglia' che infatti secondo Billroth era il vero protagonista dell'intera Sonata (Gottlieb-Billroth 1935: 283-84).

6. *Misteriose vite sott'acqua*

Le acque vive sono popolate di creature; nell'immaginario fiabesco soprattutto sirene e ondine, che infatti si associano a tipici andamenti di barcarola. Ma nella vita reale l'acqua contiene soprattutto i pesci; e anche il guizzare dei pesci, con la sua leggerezza, può diventare oggetto poetico e tradursi in gesti sonori. Due casi sono celebri ed esemplari: il primo ci riporta a Schubert, con il Lied *Die Forelle* D 550 (*La trota*, 1816-17): la prospettiva della narrazione è insolita, perché presuppone un io umano che osserva il pesce, il quale a sua volta è solidale con l'elemento acquatico. Questa volta il ritmo è binario (col basso in staccato), il tema ha la freschezza di un canto popolare; ma il disegno del pianoforte ripete a cadenze regolari una sestina acefala, quindi una figurina rapida, agile e come senza peso, che sale avvolgendosi su se stessa e va a fermarsi ogni volta sulla nota più acuta: questa figura sonorizza evidentemente il guizzo del pesce in acqua, con le sue rapide giravolte.

Per richiamare la trota in superficie - e pescarla all'amo - il pescatore dovrà intorbidare le acque, altrimenti cristalline; sant'Antonio, che invece è

¹¹ Sull'argomento è prezioso il contributo di Parmer 1995: 161-90.

un santo addestrato ai miracoli, non ha bisogno di questi mezzucci: come Mahler ben sapeva, gli basta la melodia suadente delle sue prediche per richiamare anguille, salmoni e persino stoccafissi, questi ultimi evidentemente dal paradiso dei pesci¹². Mi riferisco a *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, il cui testo rientra nella raccolta di canti popolari *Des Knaben Wunderborn* di Achim von Arnim e Clemens Brentano; Mahler lo intonò una prima volta per voce e pianoforte (luglio 1892), poi lo strumentò (1893), infine lo riprese in forma puramente orchestrale e lo inserì come Scherzo nella Seconda Sinfonia (1894). Quel che manca a questo brano è proprio la predica del titolo, con ellissi evidentemente intenzionale. Trovata vuota la chiesa, sant'Antonio va infatti a tenere le sue omelie in riva ai fiumi, richiamando frotte di pesci: pubblico ideale, naturalmente, perché muto; per giunta la predica piace moltissimo; peccato che ogni pesce se ne ritorni nei fondali esattamente com'era prima, sicché le parole del santo, che non ci vengono riferite, sono state del tutto vane (se ne ricordò con gustoso umorismo Luciano Berio in *Sinfonia*, del 1968, dove il terzo movimento riprende lo scherzo mahleriano, sovrapponendogli però il parlato di otto voci, di cui una resiste imperterrita e inascoltata fino alla fine, come *vox clamantis in deserto*). Quello che Mahler ci mostra, quindi, non è la predica del titolo, ma l'accorrere dei pesci, il pullulare della fauna ittica. Tutto il brano è mantenuto di conseguenza nel ritmo ternario da barcarola, anzi, ne prende le mosse, come un meccanismo che si metta in moto sotto i nostri occhi; sopra a questa pulsazione di base entrano (fin da b. 6) valori più rapidi, che disegnano un tema mobilissimo e inarrestabile; al tema vero e proprio si alternano poi lunghe scie di cromatismi, sempre scivolando senza interruzioni, letteralmente colando da uno strumento all'altro; improvvisi sbalzi dinamici servono a dare il tocco di 'Humor' su cui Mahler insiste particolarmente

¹² Il vocabolo 'Stockfisch' usato nel *Wunderborn* ha una connotazione scherzosa o va inteso come licenza poetica, perché naturalmente lo stoccafisso, anche in tedesco, è la versione sotto sale del merluzzo ('Kabeljau'); solo quest'ultimo potrebbe quindi davvero nuotare in acqua.

nelle didascalie, ma riescono anche a suggerire il guizzo dei pesci, coi loro scatti repentini e zigzaganti.¹³

Qualche volta, poi le acque possono essere limacciose: acque che invitano al suicidio, acque marce (memorabili quelle della scena sul bordo del *gouffre* nel *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, 1902), acque mefitiche. Tra gli esempi più terribili ed efficaci di questa liquidità stregata e cattiva c'è senz'altro *Die Stadt* di Franz Schubert, su testo di Heine, poi inserito nella raccolta postuma *Schwanengesang* D957 (1828). Mentre sullo sfondo la città si allontana e sfuma nella nebbia, l'io lirico scivola con la sua barca sulle acque grigie che lo portano via da tutto ciò che ha amato: il tempo è brutto, l'acqua riflette la tetraggine del cielo e si increspa al vento ("Ein feuchter Windzug kräuselt die graue Wasserbahn"). Schubert riesce nel miracolo di ritrarre queste acque livide e al tempo stesso di superare il limite dell'imitazione, trasferendo l'insieme su un piano che potremmo definire più propriamente fantastico o almeno fantasmatico. La dinamica è in *pianissimo*, al pianoforte spetta il compito di aprire e chiudere il brano: e lo fa con un tremolo fisso al grave, rotto da pause, su cui alla terza battuta va a sovrapporsi un arpeggio che non potrebbe dirsi più spettrale: una figura che appare e scompare, uno svolazzo infernale in cui è lecito indovinare il profilo della città che scompare inghiottita dalla nebbia, ma anche la superficie delle acque increspate a tratti dal vento; e anzi, il fascino della pagina sta proprio in questa sua indefinitezza, al di sopra di qualsiasi onomatopea e carica anzi di un senso metafisico.¹⁴

Acque cupe sono anche quelle di *Meerfahrt*, un altro testo di Heine, intonato questa volta da Brahms (1884); qui si combinano il mare, il viaggio, il rollio dell'imbarcazione, una misteriosa isola che sembra uscita dall'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin e la vastità infinita del mare nel silenzio della notte illuminato dalla luna. Di rado il pianoforte attinge, nel Lied, a registri così scuri, insistendovi tanto a lungo; e di rado la pesantezza è associata all'acqua; che pure qui è indubbiamente protagonista, nell'ondeggiamento continuo del ritmo ternario che scorre ininterrotto; anzi, rafforzato da alcu-

¹³ Per un'analisi più minuta di *Des Antonius von Padua Fischpredigt* mi permetto di rinviare al mio studio (Fava 2012: 205-13).

¹⁴ Rinvio anche alle preziose annotazioni di Wiora (1971: 55-56).

ne modulazioni che evitano persino il punto fermo della conclusione, sviandosi invece verso nuovi orizzonti armonici.¹⁵ Qualcosa tra il magico e il cupo ha pure *Der Gondelfabrer* D808 di Schubert (primi di marzo 1824), breve splendida pagina che ha fra l'altro anche una versione corale, dove però il profilo acquatico si perde; il tessuto è molto composito, sia nella scrittura musicale sia nei nessi testuali. Siamo a Venezia, una gondola scivola fra i canali, di lontano il campanile di San Marco suona la mezzanotte, la luna e stelle sembrano danzare sulle onde ("Es tanzen Mond und Sterne", "la luna e le stelle danzano", esordisce la poesia): il ritmo ondeggiante di barcarola percorre l'intero Lied e a un certo punto una terza voce (al pianoforte) entra con un disegno atematico e rapido: un accompagnamento di per sé anodino, usato qui per alludere alla capacità infiltrante dell'acqua. E intanto le armonie giocano di chiaroscuro: al do maggiore d'apertura viene accostato senza mediazione un accordo di terza e sesta minore (do - mi bemolle - la bemolle); la stessa giustapposizione do maggiore-la bemolle maggiore si ripete nel momento in cui si sente suonare la mezzanotte.

7. In conclusione

Abbiamo quindi accennato all'acqua che scorre festosa in piccoli rivi e all'acqua maestosa dei grandi corsi e del mare, alle acque chiare e ai flutti cupi, all'acqua che dà vita e all'acqua limacciosa e mortifera. Tutte e due le dimensioni si ritrovano fuse nel *Ring* wagneriano, il cui prologo (*Das Rheingold*) comincia con quel mi bemolle dei contrabbassi sommesso fino ai limiti dell'udibile e prolungato, a suggerire l'universo prima della creazione, nell'immobilità primigenia.¹⁶ Da lì Wagner ricava (facendo entrare via gli strumenti non a famiglie, ma capillarmente, uno alla volta, con un ispessimento graduale e impercettibile della sonorità) un lento, maestoso arpeggiare che via via si scioglie sempre di più, fino a quando gli arpeggi zampillano in tanti, diversi rivoli: l'elemento acqua si è evoluto in forma marina e scorre in mille ruscelli, ospitando infine la vita, se non ancora degli uomini, al-

¹⁵ Per un approfondimento di questa pagina rimando a Rizzuti (2017: 219-23).

¹⁶ Per il celebre aneddoto del sogno di La Spezia da cui sarebbe nata l'idea di questo attacco si veda Richard Wagner (1963: 580).

meno di ondine e nani impiccioni. Nella cosmogonia wagneriana, quindi, l'acqua diventa il medium attraverso cui mostrare il processo della creazione, che qui non porta dal caos all'ordine, ma piuttosto dall'unità indifferenziata al diversificarsi:¹⁷ fino a quando sentiamo salire, gigantesche, le ondate dal grave all'acuto, su cui prorompono infine e galleggiano le voci delle tre ondine. E proprio nelle acque del Reno si concluderà la catastrofe del mondo divino e umano al termine della *Götterdämmerung*, che chiude specularmente il ciclo nibelungico: se tocca al fuoco divorare il creato, realizzando il segreto desiderio covato da Loge e già espresso nella chiusa di *Das Rheingold*, è però l'acqua a spegnere la pira e ad archiviare nell'oblio, in una pace indifferente e ritrovata, tutto quanto vissuto e sofferto in precedenza.

Wagner ci porta quindi nel grembo del Reno, che per un tedesco è il simbolo dell'acqua *tout court*; nel *Ring* il Reno è alfa e omega, ed è presenza scenica, che addirittura Siegfried attraverserà, ignaro delle ragioni per cui invece Wotan lo evita. Al Reno aveva reso un omaggio musicale anche Robert Schumann con la sua Terza Sinfonia, detta appunto 'Renana' (*Rheinische Symphonie*): dove si cercherebbe addirittura invano qualche spunto di acqua che scorre, di materia fluida: quel che conta (e Schumann ne era convinto già ai tempi di *Dichterliebe*, nel *Lied Im Rhein, im heiligen Strome*) è cogliere la maestà del fiume, l'enormità della sua potenza, la schiacciante superiorità della natura sull'uomo. Nondimeno in altri lavori il Reno continuò a vivere in dimensioni più tradizionali, e tuttavia sempre collegate a fiabe e miti, specie al mito di Loreley, che ci riporta a un'idea di acqua insidiosa e mortifera; in dimensione orchestrale anche Mendelssohn con la sua ouverture dedicata alla sirena Melusine (*Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine*, 1833) aveva dato il suo contributo a questa suggestione sospesa tra imitazione e simbologia, e resa tanto più duttile dal ricorso all'orchestra: il *Lied* si fa in qualche modo cartone preparatorio o alternativa cameristica a questi affreschi dove il timbro acquista evidentemente un ruolo più centrale.

In conclusione mi piace ricordare, ancorché non sia liederistica, una pagina che fu concepita in origine proprio pensando al Reno, e poi però cam-

¹⁷ Sul processo creativo che porta alla genesi del Preludio di *Das Rheingold* e sull'analisi degli abbozzi rimando a Darcy (1989: 79-100) e a Wiesend (1992: 122-45).

biata di destinazione e dirottata sulle acque proverbialmente stagnanti di Venezia: si tratta il brano probabilmente più famoso dei *Contes d'Hoffmann* (1881) di Jacques Offenbach, ossia la barcarola di quel IV atto che Offenbach ricava dalle *Avventure della Notte di San Silvestro* di E. Th. Hoffmann, trasportandolo però dalla Berlino del romanzo alla più scenografica Venezia. Un canto di gondolieri in lontananza fa eco alla melodia intonata da due voci femminili in scena, di cui una è quella della cortigiana Giulietta, che in combutta con un vero e proprio diavolo vuole rovinare con un sortilegio il povero Hoffmann, nel caso specifico sottraendogli il riflesso. In questo caso abbiamo di nuovo un ritmo ternario, cullante, di barcarola; la melodia ripete sempre le stesse note, si avvolge su se stessa e pare imbambolarsi. Questa cantilena suona incantatoria alle orecchie di chi la ascolta; l'orchestra, poi, accompagna cullandosi su poche armonie sempre ripetute, di nuovo con effetto incantatorio, e affidate all'arpa, e quindi arpeggiate: basta riprodurre la parte al pianoforte per poterne apprezzare la liquidità; e i tocchi argentini del triangolo che si sovrappone sembrano immettere baffi di luce, come le pennellate con cui Monet era riuscito a dipingere l'acqua lucida. Nata per un'opera sfortunatissima, *Les Filles du Rhin*, dove erano proprio le ondine a intonarla, questa barcarola passa impunemente dal padre Reno ai rivi stagnanti di Venezia, ma non perde il suo fascino, in una scrittura fra l'altro schiettamente cameristica: e illustra la componente magica e stregata delle acque, la loro malia un po' ipnotica: una connotazione che Benjamin Britten riprenderà nella sua ultima opera, *Death in Venice* (1973), mostrando una volta di più la longevità musicale dell'elemento acquatico.

Bibliografia

- Bockmaier, Claus. 1992. *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*. Tutzing: Schneider.
- Darcy, Warren. 1989. "Creatio ex nihilo: The Genesis, Structure, and Meaning of the 'Rheingold' Prelude." *19th-Century Music* 13, no. 2 (Autumn): 79-100.
- Dürr, Walter, Michael Kube, Uwe Schweichert, Stefanie Steiner, cur. 2012. *Schubert-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter.
- Fava, Elisabetta. 2012. *Voci di un tempo perduto. Mahler e il Corno magico del fanciullo*. Alessandria: dell'Orso.
- Gottlieb-Billroth, Otto, cur. 1935. *Billroth und Brahms im Briefwechsel (Brahms-Briefwechsel IX)*. Berlin: Urban & Schwarzenberg.
- Napolitano, Ernesto. 2015. *'La Mer' e le 'Images'. Debussy, la bellezza e il Novecento*. Torino: EdT.
- Parmer, Dillon. 1995. "Brahms, Song Quotation, and Secret Programs." *19th Century Music* 19, no. 2 (Autumn): 161-90.
- Rizzuti, Alberto. 2017. *Musica sull'acqua. Fiumi sonori, mari in tempesta, fontane magiche da Händel a Stravinskij*. Roma: Carocci.
- Sticca, Sandro. 1984. *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del medio evo*. Sulmona: Teatro Club.
- Wagner, Richard. 1963. *Mein Leben*, a cura di Martin Gregor-Dellin. München: List.
- Wiesend, Reinhard. 1992. "Die Entstehung des 'Rheingold'-Vorspiels und ihr Mythos." *Archiv für Musikwissenschaft* 49 (2): 122-45.
- Wiora, Walter. 1971. *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Zürich: Möseler.

Youens, Susan. 1997. "Of Dwarves, Perversion, and Patriotism: Schubert's 'Der Zwerg' D771." *19th Century Music*, 21, no. 2 (Autumn): 177-207.