

BRAHMS JOHANNES

Compositore tedesco (Amburgo 7 V 1833 - Vienna 3 IV 1897)



Figlio dell'amburghese Johanna Henrika Christiana Nissen e di Johann Jakob, contrabbassista del sestetto dell'Alsterpavillon, Johannes crebbe in un'atmosfera di ristrettezza, riscaldata però dalla passione musicale paterna comunicata ben presto al fanciullo.

A 5 anni ricevette i primi rudimenti di musica dal padre e nel 1844 passò sotto la guida di E. Marxsen, stimato insegnante amburghese di composizione che gli diede in pochi anni una buona educazione accademica.

La ventata di idee nuove che nel 1848 penetrò fin nella "città libera" di Amburgo provenendo dall'interno della Germania in ebollizione, giovò sicuramente ad ampliare gli orizzonti e gli interessi culturali del giovane musicista, che presto venne in contatto con la musica di Schumann trovando in essa lo stimolo definitivo alla scoperta della propria vocazione compositiva.

Conosciuto il violinista ungherese E. Reményi, rifugiato del 1848, Johannes si unì a lui in duo tenendo Concerti applauditissimi ad Amburgo ed in altre città tedesche. Nel 1853 conobbe ad Hannover J. Joachim, uno dei più celebri violinisti dell'epoca, cui sarebbe rimasto legato da profonda amicizia fino alla morte.

I contatti con Joachim, a quell'epoca anche direttore dell'orchestra reale di Hannover, schiusero a Brahms le porte dei maggiori ambienti musicali tedeschi: uno dei primi più rilevanti incontri fu quello, avvenuto a Weimar, con Liszt, che non esitò a riconoscere nelle composizioni pianistiche presentategli dal musicista ventenne il segno di un vivissimo talento.

Il 30 IX 1853 avvenne a Dusseldorf l'incontro con Schumann, destinato a pesare tanto nel futuro di Brahms (anche per il legame profondo di amicizia nato con Clara, la moglie del maestro), rivelando a Robert il nuovo genio della musica romantica tedesca: un mese dopo quel primo incontro, uscì sulla "Neue Zeitschrift für Musik" il famoso articolo con cui Schumann "lanciava" il giovane musicista amburghese con tutta l'autorità che gli veniva universalmente riconosciuta.

La lancia spezzata in favore di Brahms da Schumann costituì però un elemento negativo presso certi ambienti, come quelli del cenacolo lisztiano di Weimar, con cui Schumann era in rotta, o come quelli accademici e di obbedienza mendelssohniana di Lipsia, per i quali Schumann e la sua cerchia costituivano, non meno del circolo di Weimar, un attentato alle sacre tradizioni classiche.

Insomma, Brahms si trovò suo malgrado, appena ventenne, a dover sostenere un ruolo che non era suo: esistevano ormai *in nuce* quegli elementi di contrapposizione che avrebbero diviso il mondo musicale germanico tra sostenitori di Wagner e di Brahms, fino alle "querelles" viennesi di fine secolo tra Brahms ed E. Hanslick da una parte e i wagneriani, come A. Bruckner e Hugo Wolf, dall'altra.

IL PADRE



Verso la fine del 1853 Johannes era di nuovo a Lipsia, si immergeva nella vivacissima attività musicale di quella città, era ammirato ancora una volta da Liszt, Berlioz lo abbracciava commosso dopo averlo sentito suonare le sue composizioni pianistiche, ed anche il difficile pubblico lipsiense lo festeggiava in un concerto.

Sembra insomma che la latente polemica fosse sopita, Brahms trionfava in ogni ambiente con la sua spontanea modestia, la rude amabilità, la schiettezza popolana, mentre le sue prime opere trovavano il favore di uno dei maggiori editori tedeschi, Breitkopf & Hartel.

Dopo una rapida puntata ad Amburgo, Brahms si recò presso Joachim ad Hannover, dove conobbe H. G. von Bulow.

L'improvviso peggioramento delle condizioni di salute di Schumann fece accorrere il giovane compositore a Dusseldorf, ad assistere il venerato amico e maestro. Mentre questi veniva ricoverato in una clinica di Endenich, Brahms rimase accanto a Clara, svolgendo intensa attività compositiva.

Il contatto con Schumann, che si andava gradualmente riprendendo nel corso del 1854, si faceva sempre più stretto, ed il maestro malato non si stancava di lodare i progressi del giovane amico che gli inviava le ultime composizioni, e lo stimolava a nuove imprese.

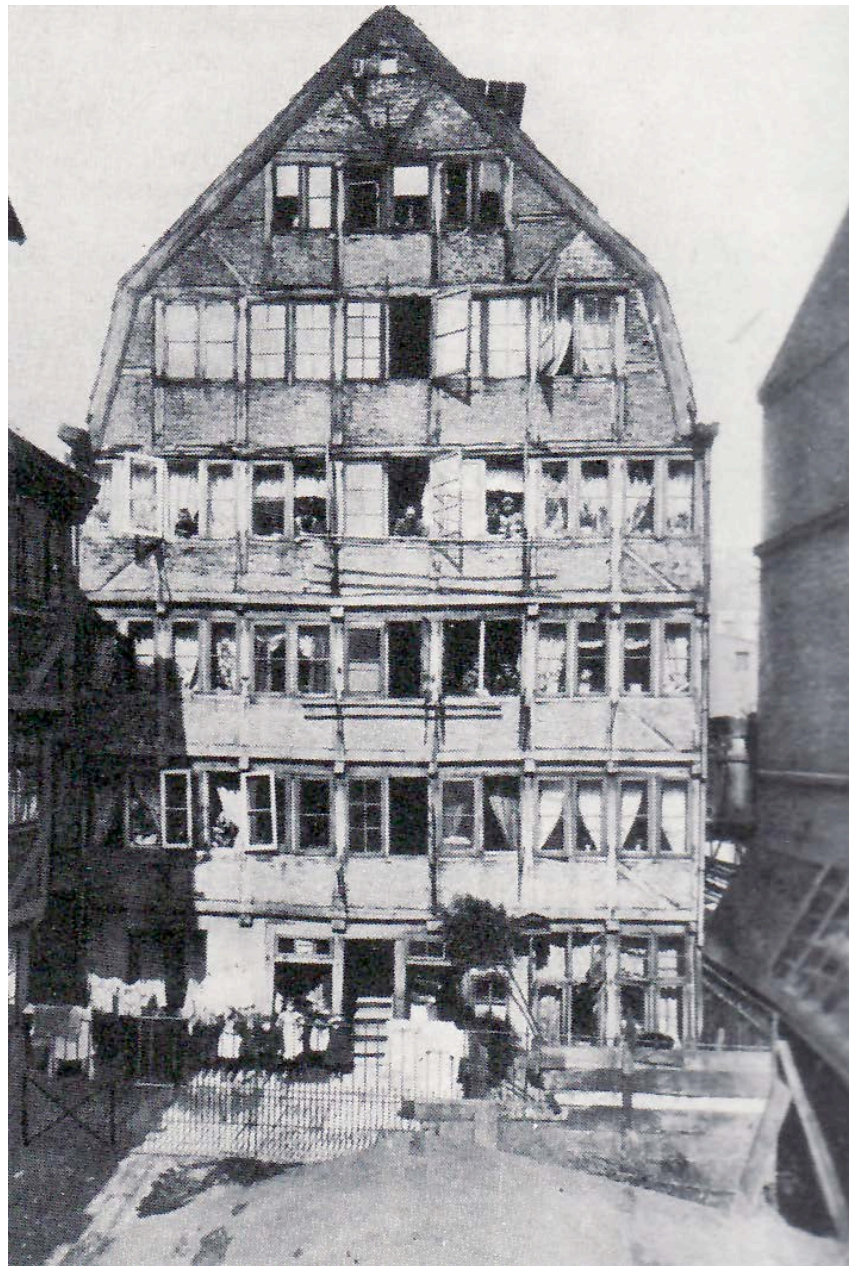
Questa situazione particolarmente favorevole alla vita interiore di Brahms si protrasse fino al maggio 1855, mese in cui si svolse il festival musicale del Basso Reno in occasione del quale il musicista ventiduenne faceva la conoscenza di Hanslick e di molte altre personalità musicali internazionali.

La morte di Schumann, avvenuta il 29 III 1856, segnò in un certo senso la conclusione dei "Bildungsjahre" della formazione del giovane musicista. Scomparso il suo profeta, egli si trovò ormai solo ad affrontare la via ardua della propria evoluzione ed affermazione di compositore, mentre dall'altra parte era tempo che pensasse ormai ad un'occupazione sicura.

Dal 1857 al 1859 fu maestro del coro alla corte del principe di Lippe-Detmold limitatamente al periodo autunnale, mentre nel resto dell'anno continuò l'attività concertistica mantenendo i contatti soprattutto con Joachim e con Clara Schumann, e ritirandosi ad Amburgo nei momenti liberi per dedicarsi alla composizione. Nella primavera del 1860 si verificò la rottura definitiva con il circolo di Weimar, dovuta a una breve dichiarazione-manifesto contro la "musica dell'avvenire".

Nell'autunno del 1862 Brahms era per la prima volta a Vienna, dove suonava in pubblico sue composizioni e si conquistava il favore della critica, Hanslick in testa. Nel maggio successivo gli venne offerto il posto di direttore della Singakademie, la famosa associazione corale viennese, posto che egli si risolse ben presto ad accettare: a metà novembre 1863 diresse nel Grosser Redoutensaal il primo concerto a capo della Singakademie.

LA CASA NATALE



Vienna segnò in qualche modo la fine dei vagabondaggi irrequieti in cerca di un approdo e di una sistemazione, la fine dei "Wanderjahre" del musicista appena trentenne, anche se nel 1864 Brahms diede le dimissioni dalla direzione della Singakademie per riconquistare definitivamente la propria libertà. Da allora egli non pensò più ad inserirsi stabilmente nell'attività musicale in qualsiasi forma, e rifiutò sempre ogni possibilità di impiegarsi come insegnante o come direttore stabile d'orchestra.

Né d'altronde cessarono le peregrinazioni per l'Europa: egli avrebbe dovuto vivere da quel momento soltanto della composizione, e fu spesso in tournée anche come direttore ed esecutore delle proprie opere.

Tuttavia Vienna rimase il suo centro spirituale, la patria adottiva che non fu più disposto ad abbandonare e alla cui vena musicale attinse sempre più di frequente. Le lunghe assenze dalla capitale austriaca lo videro frequentemente a Baden-Baden, dove Clara Schumann aveva stabilito la sua dimora.

Si concedeva lunghe vacanze in Svizzera, in Italia, sui monti austriaci, dove l'ambiente era quanto mai favorevole ad un lavoro intenso e fecondo; e poi furono frequenti le tournée che lo portarono nelle maggiori città dell'Europa centrale, in Polonia, nei Paesi Bassi, a Praga, più tardi in Inghilterra.

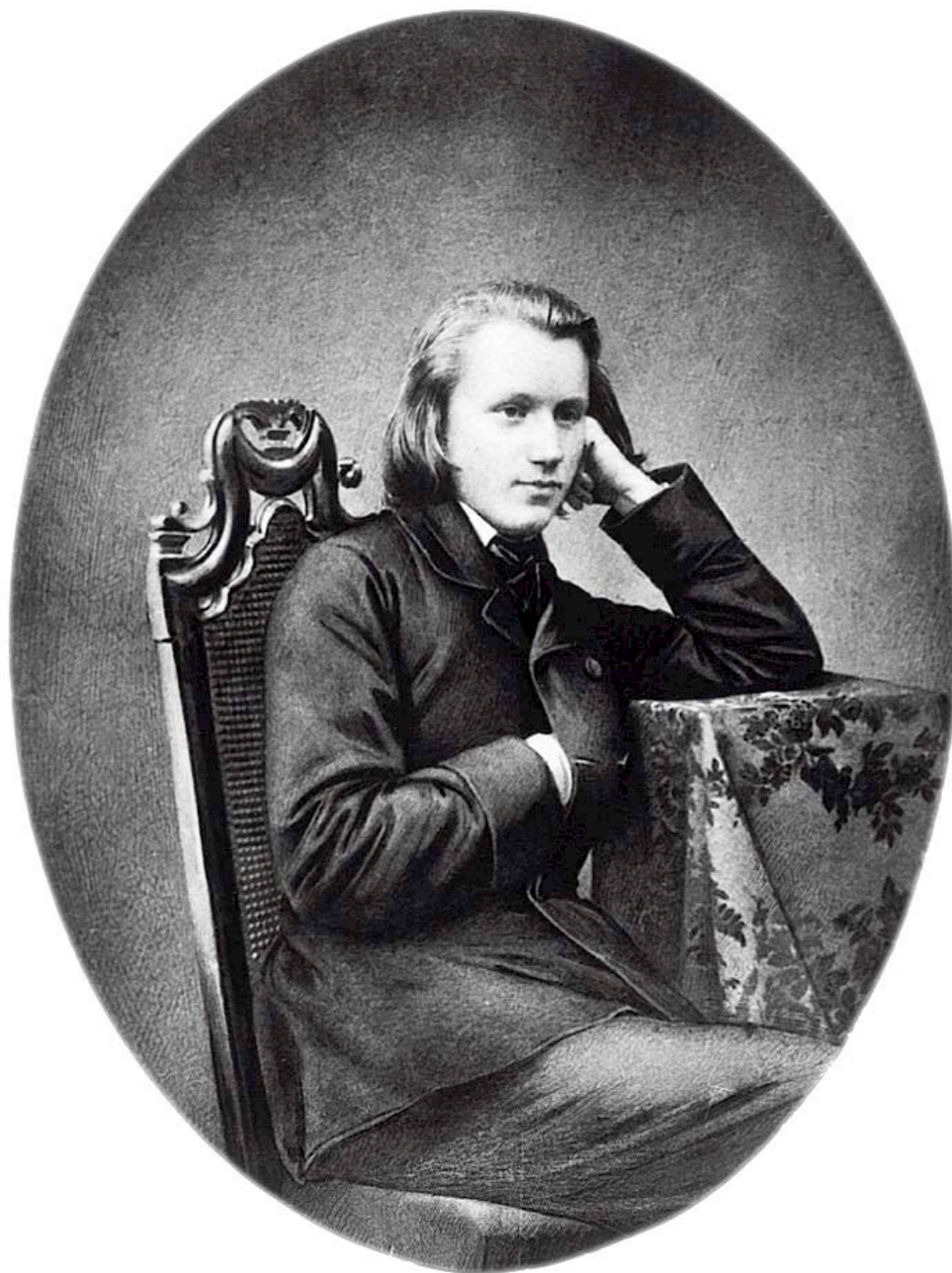
Con la prima esecuzione (incompleta) del *Requiem tedesco*, avvenuta a Vienna alla fine del 1867, la fama di Brahms si affermava su un piano internazionale, ed il successo viennese si ripeteva ben presto nelle città del Nord. Del tutto estraneo ai problemi politico-sociali della sua epoca, Brahms uscì solo una volta da questa indifferenza con il *Triumphlied*, scritto nel 1870 in occasione della guerra franco-tedesca e dedicato all'imperatore Guglielmo I.

Alla fine del 1872 accettò la direzione artistica della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna, che tenne fino al 1875 dirigendovi concerti densi di composizioni insolite per il pubblico viennese.

Nei frequenti soggiorni estivi in Svizzera, sulle Alpi o in Renania, Brahms si dedicò intensamente alla composizione, esclusivamente di musica da camera e corale dopo il 1887. Fino agli ultimi anni di vita diresse opere proprie, ed ancora nel 1895 si recò in tournée con il clarinettista Muhlfeld, interprete delle due *Sonate* per clarinetto e pianoforte.

L'ultima apparizione in pubblico di Brahms fu quella del 10 I 1896 a

Berlino, come direttore dell' "*Akademische Festouverture*" e dei due *Concerti* per pianoforte ed orchestra nell'esecuzione di d'Albert.
Nel maggio del 1896 morì Clara Schumann, la fedele amica di tutta una vita. Brahms stesso, minato ormai da qualche anno da un incurabile cancro al fegato, si spense lentamente a Vienna il 3 IV 1897.



Brahms è stato da alcuni considerato essenzialmente un grande sinfonista, mentre altri hanno voluto individuare i momenti più peculiari della sua arte nella musica vocale da camera o nei pezzi corali. È però soprattutto nella musica da camera e per pianoforte che va ricercata la radice stessa di tutto il suo operare.

Verrebbe fatto di osservare che le composizioni sinfoniche e sinfonico-corali di Brahms sono ben spesso la dilatazione di una concezione sostanzialmente cameristica: non a caso il compositore ebbe non poche difficoltà a mettere a punto la sua prima *Sinfonia*, cui cominciò a pensare nel 1862 per concluderla però solo quattordici anni dopo. Del resto, se Brahms raggiunse un "respiro" sinfonico almeno nelle *Sinfonie* n. 1, n. 3 e n. 4, nelle altre composizioni per grandi complessi lo spirito cameristico si affaccia con sempre penetrante evidenza: sia nelle due serenate, pezzi che per la loro stessa natura costituiscono un punto d'incontro tra genere cameristico e sinfonico, sia nei quattro *Concerti* solistici con orchestra, dove spesso viene fatto spontaneamente di pensare all'estensione orchestrale di un Quintetto o di un Sestetto.

Lo stesso *Requiem tedesco*, salvo il soprassalto drammatico del secondo tempo, sembra ricondursi alle dimensioni del corale armonizzato di nuovo con l'eccezione rilevante del terzo tempo, dai caratteri addirittura teatrali: non si dimentichi che Brahms ammirava moltissimo il *Requiem* di Verdi. Le ragioni intrinseche nel far musica brahmsiana vanno ricercate nella musica cameristica che, con una trentina di *Sonate* per due strumenti, di *Trii*, *Quartetti*, *Quintetti* e *Sestetti* riempie tutta la vita del compositore, protraendosi dall'adolescenza sino all'ultima vecchiaia. È la stessa formazione e sensibilità di Brahms, squisitamente romantica, che spiega come la musica da camera, e quella per pianoforte, costituisca il punto focale della sua personalità.

Uno sguardo ai testi scelti per i *Lieder* per voce e pianoforte getta luce, di riflesso, su tutta la sua musica, confermando l'ipotesi avanzata.

Brahms accetta *in toto* il clima culturale che lo circonda negli anni della formazione: vi si ritrovano i poeti prediletti della gioventù, musicati nei *Lieder* accanto a numerosi altri romantici minori. E sono, gli uni e gli altri, i poeti che pienamente rappresentano, soprattutto nelle scelte brahmsiane, l'aspetto più delicatamente intimista del Romanticismo letterario: malinconici o freschi bozzetti naturalistici, descrizioni di stati d'animo lirici e rassegnati piuttosto che drammatici, abbandono ad una appena velata disperazione esistenziale.

CLARA SCHUMANN



È

l'essenza stessa del Romanticismo individualistico che trova in Brahms il suo più naturale interprete musicale: e ciò vale non solo per i *Lieder* ma, appunto, anche e soprattutto per la dimensione determinante che acquista nella sua attività quella produzione che si rivolge agli individui più che alle "masse", che induce piuttosto al ripiegamento dell'ascoltatore solitario su se stesso che non ad una presa di coscienza comunitaria e civile: di nuovo, dunque, la musica da camera, cui il musicista diede alcuni dei contributi più rilevanti nella storia musicale.

Viene fatto di suddividere la produzione da camera di Brahms in due periodi. Periodi che non sono contraddistinti da nessun elemento biografico o storico particolare, ma che appartengono solo alla biografia "interiore" del musicista.

Si potrebbe innanzitutto dire che fino al 1880 circa le composizioni per camera e per pianoforte rappresentano un'autentica continuazione della tradizione tedesca, da Beethoven a Schubert e Schumann, già ovviamente come un'inconfondibile coloritura personale.

Ecco nel *Tirio* op. 8 il tipico, tranquillo fluire delle idee musicali, quella intensa rattenutezza degli sviluppi, quell'indugiare rapsodico che pare portare nelle fibre stesse della musica l'amore sconfinato di Brahms per l'errare solitario, a contatto solo con se stesso e con la natura: egli giunge, nell'Adagio, a suscitare nell'ascoltatore una sensazione di arresto spazio-temporale, di panica, panteistica meditazione che sarà sempre uno dei tratti salienti del suo stile.

E sono tratti che si ripresentano pari pari, ulteriormente potenziati dall'esperienza artistica e tecnica acquisita, in opere capitali come i due *Sestetti* op. 18 e op. 36 per archi: l'opacità timbrica che questo particolare complesso conoscente, il dipanarsi in esame delle idee che sembrano sgorgare dalle caratteristiche stesse degli archi, fanno quasi dimenticare quegli accenti beethoveniani che si possono pur sempre individuare nello svolgimento del primo tempo dell'op. 36, o passare in secondo piano le movenze ungheresi dell'inizio del secondo tempo dell'op. 18.

Questi aspetti, semmai, acquistano valore proprio nella diversa prospettiva timbrico-dinamica in cui sono immersi, la prospettiva di una rassegnazione infinita, accettata dal musicista come emblematica condizione vitale.

È quella che si potrebbe chiamare la rassegnazione "pagana" di Brahms, una rassegnazione che, nonostante il *Requiem*, non cerca soddisfazione al di fuori di sé, non desidera trascendersi, ma si appaga del suo essere

condizione reale di vita, né cade preda di quelle esaltazioni mistiche che coerentemente porteranno Wagner all'approdo di *Parsifal*.

HANS WON BULOW



In certi momenti Brahms tende, è il caso dei *Quartetti* op. 25 e op 26 o del *Quintetto* op. 34, a realizzare una sintesi tra l'ideale drammatico beethoveniano e un suo gentilissimo introverso che non si stanca di cercare nel canto, nella melodia, la sua espressione più autentica.

E sono momenti felici, che d'altronde esauriscono definitivamente, ripiegando su se stessa, una possibilità che il genio di Bonn aveva indicato, ma che la società venuta dopo di lui non era stata capace di realizzare: un esempio raro d'avanzata maturità si troverà ancora, in tal senso, nel primo e nel terzo tempo della *Sonata* op. 99 per violoncello e pianoforte.

Ma sono rari bagliori, e la continuità che Brahms stesso voleva stabilita tra la propria opera e quella di Beethoven va rinvenuta nel rispetto delle forme tradizionali assai più che nei nuovi contenuti spirituali che a queste forme danno vita.

La *Sonata* op. 38 per violoncello e pianoforte e i due *Quartetti* op. 51 sono altri esempi di quella soggettiva tensione al canto che, nel momento in cui si incontra con l'esigenza tipicamente tedesca della "motivische Arbeit", fa scaturire l'aspetto musicale più autenticamente brahmsiano.

Ma viene un momento in cui la prospettiva da cui Brahms affronta la composizione da camera sembra subire una svolta non certo brusca, ma comunque determinante, ed è qui che possiamo porre l'inizio del secondo periodo. A cominciare dal *Trio* op. 87, e poi via via in opere come il *Quintetto* op. 111 per archi, il *Quintetto* op. 115 per clarinetto ed archi, il *Trio* op. 114 per clarinetto ed archi o quello op. 101 per pianoforte ed archi, le *Sonate* op. 100 e op. 108 per violino e pianoforte, e quelle op. 120 per clarinetto e pianoforte, il paesaggio interiore muta.

Non vi è più la rassegnazione che si annulla nel canto, ma una sofferenza autentica che si rapprende in forme, in stilemi, e sviluppi talvolta come raggirati, quasi sospesi sull'orlo di un abisso.

Il musicista trova più raramente l'empito di lunghe, intense melodie strumentali, ma inventa sempre più di frequente brevi incisi di impressionante penetrazione espressiva, temi infranti e dolenti animati da un'angosciosa palpitazione, bagliori subito spenti.

E tale angoscia si estende ad interi passaggi od interi movimenti, come nel terzo tempo del *Quartetto* op 67 e del *Quintetto* op. 111 o nel *Trio* op. 87 che era quasi per intero una pagina "sottovoce", o ancora nella prima *Sonata* op. 100 per violino e pianoforte.

In luogo dell'ispirazione melodica sembra persino, nelle ultime opere di

Brahms, balzare in primo piano la valorizzazione del timbro: un timbro che sfiora fantasmi impressionanti del fermo spaziare dei registri, nella funzione di contrasto sonoro fine a se stessa, nell'uso delle sordine e dei pizzicati per gli archi, nell'appello alle sonorità calde e profonde del clarinetto solista.



In altre opere, la struttura della "grande forma", conscia di aver fatto il suo tempo, non è più l'elemento di cui si sostanzia in modo primario la fantasia del compositore: l'ultimo Brahms cameristico preannuncia la disgregazione formale che porterà, poco dopo la sua scomparsa, a Debussy, a Schonberg, ed a Mahler.

Questa disgregazione riguarda dunque la forma, o, per essere più precisi, la "grande forma". Tale fenomeno, che da un lato porta segno negativo, mette in luce l'aspetto profondamente moderno e "progressivo", per dirla con Schonberg, di Brahms.

Adorno ha giustamente osservato che Brahms "anticipa Schonberg in tutti i problemi di costruzione che vanno oltre il materiale armonico: e in lui si può già toccare con mano ciò che più tardi diventerà..... frattura tra il tema e la conseguenza più prossima che se ne deve trarre".

Cioè in Brahms si verifica gradualmente quella rotazione che lo porta a mettere l'accento non tanto sull'impianto formale generale quanto sulla motivica, portando alle estreme conseguenze un principio già presente nella scuola classica viennese.

Quando Mahler osserva che "il suo debole sono soprattutto i cosiddetti sviluppi", egli mette il dito sulla piaga, esprimendo nel 1904 un giudizio che si può in larga misura sottoscrivere ancora oggi. La microstruttura valorizzata da Brahms, del resto secondo un esempio lontano ma illustre dei Fiamminghi, è quella dell'intervallo, ovvero del motivo germinale che, modificato con un processo perpetuo di variazione, informa di sé alcuni periodi e persino interi brani musicali. È quello che Schonberg chiamerà il principio della "developing variation" (variazione in divenire).

Questa progressiva liberazione dalle pastoie delle forme accademiche si nota con la massima evidenza nell'opera pianistica. Il compositore ventenne esordisce con due *Sonate* che esaltano Schumann e nel famoso articolo per la "Neue Zeitschrift fur Musik" lo inducono a celebrare Brahms come il nuovo genio della musica tedesca.

Ma non è senza significato che già da quell'anno egli cessi di comporre *Sonate* per pianoforte, avvicinandosi in seguito piuttosto a forme "libere" come la rapsodia e soprattutto alla variazione: le *Variatione su un tema di Handel* e quelle *su un tema di Paganini* rivelano definitivamente la vocazione brahmsiana a scavare nell'interno del materiale dato, piuttosto che a creare conflitti drammatici, a valorizzarne gli elementi strutturali, piuttosto che a introdurre dall'esterno novità contrastanti.

A partire dall'op. 76 nasceranno prevalentemente brevi pezzi (*Capricci, Intermezzi, Fantasie*) che rispondono pienamente all'interiore necessità costruttiva del musicista.

La "piccola forma" di Brahms, nonostante addentellati evidenti con i modelli di Schumann (un altro grande maestro della variazione microcellulare) e magari di Chopin, si differenzia come contenuto musicale proprio perché la melodia non è più contenuto esclusivo e dominante, ma elemento "formante" di tutta la concezione musicale.

Le dimensioni interiori esplorate nella musica da camera e per pianoforte, trovano nella musica vocale di Brahms un riflesso ed un ampliamento che si manifesta secondo una direzione abbastanza chiaramente individuata.

CLARA SHUMANN E JOSEPH JOACHIM



La prima, e la più rilevante, è quella del *Lieder*, genere di cui Brahms fu tra i maestri, e che trova in lui sfaccettature diverse: dalla *Lieder* di derivazione schubertiana a quello di ascendenza protestante le cui radici vanno ricercate nel corale, fino all'intonazione popolare prediletta da Brahms e che del resto si espande anche nella musica corale anche a cappella e in quella strumentale (che presenta spesso temi dichiaratamente popolareshi).

Dopo Schubert e Schumann, questo genere tipicamente germanico sembra avere esaurito tutte le sue possibilità; ed in effetti Brahms, negli oltre duecento *Lieder* da lui composti, non sempre va oltre le indicazioni già contenute nelle opere di quei maestri, e spesso sconfinava in retorica di accenti vocali e di trattamento pianistico là dove vorrebbe maggiormente caricare l'espressione. Il meglio di Brahms liederistico va ricercato nei toni sommessi, nelle parole lasciate cadere quasi per caso in uno spazio interiore appena increspato da un'arcana vibrazione di sentimento. Una scelta "personale, vorrebbe in prima linea, nell'ambito della vasta produzione, molti brani dove si incontrano alla rinfusa testi poetici di perfetta misura.

A questi vanno aggiunti in larga misura le due serie di complessivi 33 *Liebeslieder*, i popolari valzer per pianoforte a quattro mani e quartetto vocale che sembrano discendere direttamente dallo spirito melodico di Schubert: essi sono tra le composizioni più felici di Brahms, velati di una pacata tristezza che introduce una nota del tutto nuova nella tradizione della Vienna di Johann Strauss filtrato attraverso il sentimento poetico di musica "popolare" viennese.

La seconda direzione in cui si esplica la produzione vocale di Brahms è quella ispirata al canto popolare, che coinvolge oltre ad alcuni *Lieder* buona parte delle composizioni corali con e senza accompagnamento.

Il rapporto di Brahms con il canto popolare è tra i più fecondi che la storia musicale conosca: solo Mahler forse può essergli avvicinato, per il ruolo che esso svolge nella sua opera. Circa 130 delle composizioni vocali di Brahms (per una o più voci) sono armonizzazioni di canti popolari tratti da raccolte dell'epoca, in massima parte da quella, molto importante pubblicata nel 1838-1840 a Berlino da A. W. F. von Zuccalmaglio (con la collaborazione di A. Kretzschmer).

La fonte scelta da Brahms era tutto fuorché quella che oggi si chiamerebbe un'edizione scientifica, ed è noto, anche se questo fatto è stato ridimensionato da recenti ricerche, che lo stesso Zuccalmaglio

aveva inserito, accanto ai canti popolari del resto assai spesso ritoccati e "romanticizzati", melodie di propria creazione.

Ma è lo stesso linguaggio di Brahms che trasferisce il senso dei canti ad un alto livello, ad un livello d'arte spesso altrettanto personale di quello dei suoi *Lieder* (e questo in particolar modo nei 49 *Deutsche Volkslieder* per voce e pianoforte).

I *Volkslieder* sono tra le pagine tipiche della sua personalità per equilibrio di forma, eleganza dell'armonia, carattere della scrittura pianistica; dove va infine notato che ancora una volta nella scelta dei testi predomina quel clima di rassegnazione, di ripiegamento su di sé, che si era indicato come peculiare della musica strumentale da camera di Brahms: il desiderio insoddisfatto, il distacco forzato, la desolazione per l'amore perduto, solo di rado l'esultanza per il fine raggiunto, sono i temi ricorrenti di questi canti, in cui la solitudine dell'uomo si rispecchia ed è accettata come irreversibile condizione esistenziale.

La categoria "popolare" vale per le trascrizioni, ma anche per molti brani vocali di Brahms, specie quelli per coro a cappella oltre ad alcuni di quelli per coro accompagnato.

L'aspetto della tradizione protestante popolare si rivela a sua volta, oltre che in *Lieder* come l'op. 121 o in brani strumentali come i notevoli *Choralvorspiele* op. 122 per organo, soprattutto nel *Requiem tedesco*, di cui si sono già messe in rilievo le caratteristiche salienti.

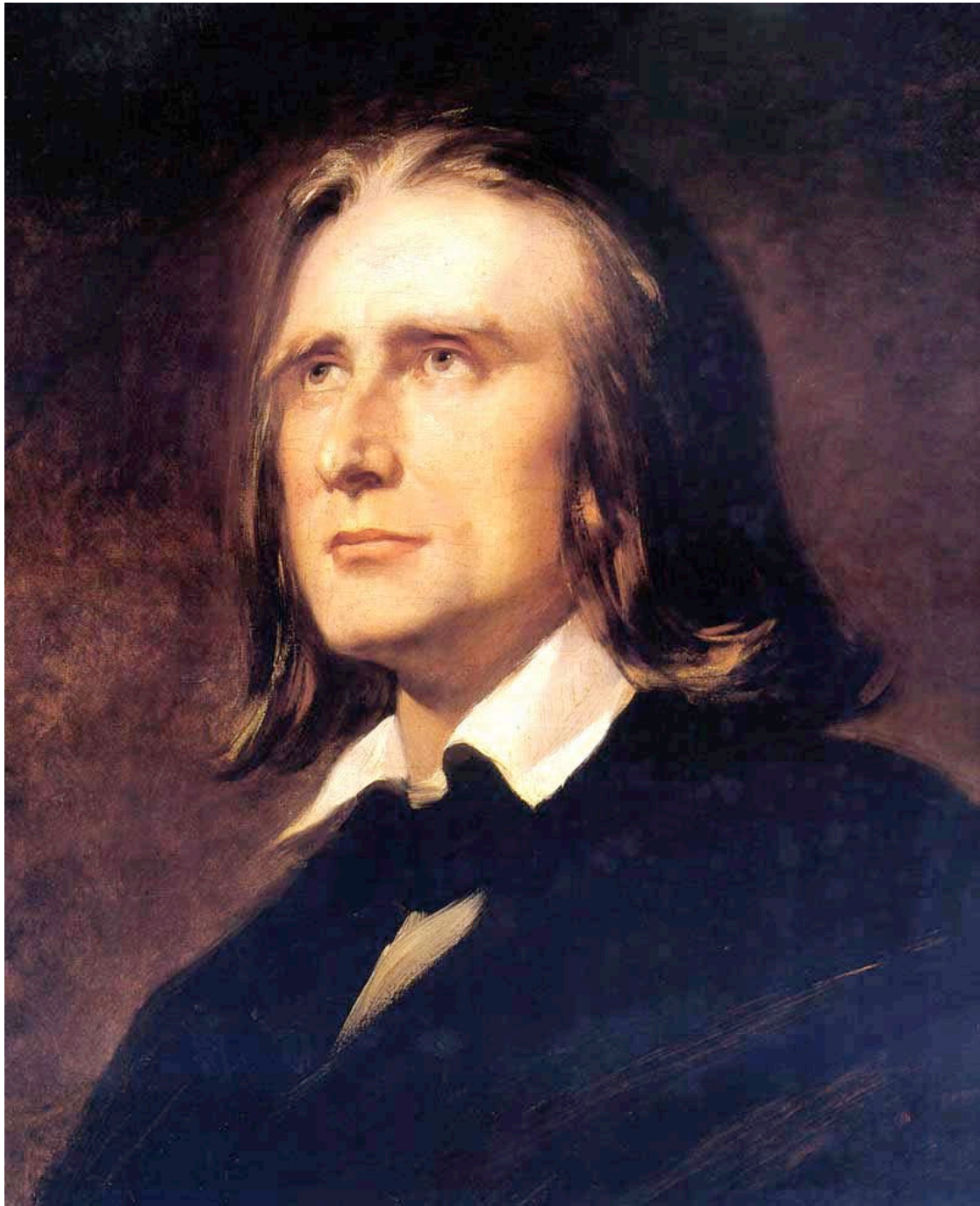
Altrove, come in *Rinaldo*, nel *Triumphlied*, nello *Schicksalslied*, nella *Nanie* o nel *Gesang der Parzen*, Brahms obbedisce a leggi stilistiche sinfonico-corali stabilite nella tradizione recente di uno Schumann.

Ma vi è almeno un brano, la *Rhapsodie* op. 53 per contralto, coro ed orchestra, che ci mostra Brahms proteso verso un modo nuovo di concepire la forma e l'uso della vocalità, un modo che sfiora accenti preespressionisti e che fa pensare al Mahler della seconda o della ottava *Sinfonia*. La scrittura vocale, specie nella prima parte del pezzo con gli agghiaccianti versi goethiani, è spezzata, infranta, proiettata su uno spazio orchestrale che ha la funzione di sottolineatura timbrica in una misura altrimenti sconosciuta in Brahms.

La predilezione per intervalli insoliti, le abissali fermate improvvisate, le sonorità tese degli archi con sordina, l'arditezza di certe soluzioni armoniche, tutto ciò costituisce l'aspetto anticipatore di una nuova sensibilità musicale che, alla fine del secolo, travolgerà gli ultimi resti di una tradizione accademica morente.

L'avvicinamento di Brahms alla musica sinfonica fu un processo lungo e faticoso. Schumann spronava il ragazzo ventenne a dar prova del suo genio anche nella Sinfonia, ed in effetti Brahms incominciò ben presto a pensare a questa forma strumentale.

FRANZ LISZT



Ma la sua coscienza critica, il peso di una tradizione che sembrava aver dato in questo campo tutto il possibile, la certezza che solo procedendo sulla strada indicata da Beethoven fosse possibile dire una parola nuova con l'orchestra sinfonica, trattennero a lungo Brahms dal porre la parola fine alla prima *Sinfonia*.

È vero che l'idea primitiva di una *Sinfonia*, delineatasi in lui intorno al 1853-1854, si trasformò per via in qualcosa di diverso: nel *Concerto* op. 15 per pianoforte e orchestra. Un *Concerto*, d'altronde, di tipo affatto particolare, un "*Concerto sinfonico*" dove il pianoforte ha funzione di strumento concertante piuttosto che di contrasto con l'orchestra, a riprova del fatto che era in fondo la *Sinfonia* che Brahms pensava stendendo quest'ampia ed alta pagina della sua gioventù, il cui drammatico primo tema si dice sia stato scritto sotto la viva impressione del tentativo di suicidio di Schumann.

Desideroso di approfondire le sue conoscenze dell'orchestra, Brahms procede per gradi: non una *Sinfonia*, ma due *Serenate*, ricordo di una forma prediletta dal venerato Mozart, saranno il frutto degli anni successivi; il musicista si sentiva soprattutto legato alla *Serenata* op. 16, una pagina dal caratteristico timbro smorzato dovuto alla soppressione dei violini nel gruppo degli strumenti ad arco.

È dalla musica da camera che il musicista porta avanti il consolidamento della forma che gli viene da Beethoven, oltre che da Haydn e da Mozart. Non a caso molte composizioni cameristiche degli anni fino al 1870 circa raggiungono proporzioni eminentemente "sinfoniche": si vedano il *Sestetto* op. 36, il *Quintetto* op. 34, il *Quartetto* op. 25 ed ancor più quello op. 26.

Nella musica da camera e per pianoforte egli mette dunque la forma sonatistica e la tecnica delle variazioni, che si fondono strettamente tra loro fino a dar vita, come si è visto, alla peculiare tecnica costruttiva brahmsiana. Un saggio orchestrale dell'arte della variazione Brahms lo dà poco prima della sospirata *Sinfonia* n. 1 con le *Variazioni su un tema di Haydn* che, al pari del resto delle *variazioni pianistiche su temi di Handel e di Paganini*, rivelano la mano consumata dal maestro.

Nel 1876 mette la parola fine alla *Sinfonia* n. 1, quella che von Bulow chiamò "la decima" stabilendo un diretto collegamento ideale tra la produzione sinfonica di Beethoven e quella del quarantatreenne maestro amburghese. Quella che però era stata la forma prediletta degli "anni ruggenti" del primo, che a quella età aveva terminato otto delle sue nove

Sinfonie, è nel secondo la forma della maturità, il coronamento di una parabola creativa.

Ma sarebbe errato parlare, in Brahms, di epigonismo, perché fin dalla *Sinfonia* n. 1 egli pone la sigla inconfondibile dell'individuo immerso in una sua problematica, distante ormai da quella beethoveniana, contrassegnata dall'affermazione dell'idealismo soggettivo e della soggettivazione del mondo della natura del primo Schelling.

Il ritmo lento e scandito dal timpano con cui si apre la *Sinfonia*, immerso in un'atmosfera timbrica surriscaldata, intensa ed opaca insieme, subito dilatata in un "forte" espressivo verso il registro sovracuto degli archi; l'attacco dell'allegro con significative proposte cromatiche e con un tipico "tema melodico"; il frantumarsi frequente, nello "sviluppo", delle idee conduttrici nelle loro formanti micromotiviche; la temperie di nuovo cromatica e la tensione timbrico-melodica del secondo tempo; la presenza di un terzo tempo con carattere ben diverso dai turbolenti e drammatici scherzi beethoveniani e con il richiamo palese a distese movenze di canto popolare; infine l'echeggiante melodia del corno che introduce l'ultimo tempo, con un procedimento che fa pensare a Bruckner e preannunzia certo Mahler piuttosto che ricalcare Beethoven, tutti questi sono fattori che denunciano il nuovo segno sotto cui nasce la concezione sinfonica dell'amburghese, mentre la citazione del tema dell'ultimo tempo della "*Nona*" di Beethoven (a sua volta proveniente del resto da un motivo popolare), all'inizio dell'allegro non troppo conclusivo, conferma l'ideale collegamento con la produzione sinfonica del maestro di Bonn.

Nulla, o quasi, esiste però in Brahms che richiami i conflitti vittoriosi di cui echeggiavano le *Sinfonie* dell'illustre modello.

Una volta ancora, è proprio con un mezzo così eminentemente collettivo come l'orchestra, che Brahms non riesce, o meglio non può andare al di là della propria individualità, non può investire dei suoi problemi la collettività nel senso degli ideali comunitari del primo Ottocento, più probabilmente perché è la nuova collettività affermatasi, quella della borghesia restauratrice ed iperrealista, è in realtà un insieme di individui alienanti con cui nessun messaggio autenticamente comunitario potrebbe più riuscire plausibile.

Interprete, come ogni artista, delle profonde realtà del suo tempo, Brahms anche nelle *Sinfonie* ce ne dà un ideale sublimazione: come ha scritto Adorno, "è fuori discussione che Brahms reca il marchio della fase individualistica della società borghese..... Nella misura in cui

l'individuo su cui la sua musica ripiega afflitta, si assolutizza in modo falso nei confronti della società, è certo che la sua opera appartiene anch'essa ad una falsa coscienza".

La *Sinfonia* n. 2 fonde toni idilliaci, talora di reminiscenza schubertiana, con tensioni drammatiche che non sempre dissimulano la fatica dell'invenzione.

BOZZETTO DEL PALAZZO IMPERIALE DI VIENNA



Assolutamente geniale invece, brahmsiana fino alle midolla, la *Sinfonia* n. 3 che però rivela la sua bellezza proprio nella dimensione del canto, di un tematismo fluente che inonda di sé ogni battuta degli sviluppi nel terzo tempo arcane corde interiori di cui il finale non fa che rendere un'eco vieppiù palpitante.

Qui più che mai risulta evidente una sorta di dilatazione della concezione cameristica, e non tanto nel senso della durata quanto nel senso del timbro. Che del resto è a sua volta un elemento distintivo in tutto il Brahms orchestrale.

La sua orchestra predilige i toni smorzati, i timbri imprecisati: la

strumentazione è piuttosto generosa nella zona centrale del registro complessivo, con un effetto di robustezza ma anche di "continuum" armonico-timbrico e di densità che tende a rendere imprecise le sonorità del registro acuto (flauti in particolare, oboi, violini); i raddoppi sia d'ottava sia d'unisono sono frequenti, la suddivisione per sezioni strumentali è spesso l'ingenua evidenza, l'individualità timbrica ne risulta comunque ben spesso sacrificata.

Ciò è quanto mai evidente proprio nella pasta timbrica della "terza", che rimanda quelle sonorità oscure ed affogate predilette da Brahms nei *Sestetti* per archi.

Anche nella musica orchestrale, dunque, il musicista tende non tanto ad un concetto di individui armonizzanti tra loro, quanto ad una complementarità di eletti che finiscono per annullarsi tra loro. Il primo tempo della "*Quarta*" è l'apogeo della creatività sinfonica brahmsiana.

Pregnanza tematica, ricchezza melodica e motivica degli sviluppi, varietà dell'armonia, sostanziosità di una strumentazione notevolmente innovatrice, tutto converge alla creazione di una pagina che può essere considerata tra le più rilevanti di tutto il sinfonismo ottocentesco.

La geniale geometria di certe soluzioni di Mozart (si pensi soprattutto al finale della "*Jupiter*") sembra presiedere alla concezione generale dell'allegro non troppo iniziale, mentre il resto della composizione, senza essere a quell'altezza, suona conferma del giudizio espresso sul migliore sinfonismo brahmsiano: non a caso d'altronde Brahms pone, a conclusione dell'intero edificio sinfonico, un brano (la passacaglia) che è la quintessenza stessa dell'arte della variazione, quasi volesse additare la via da seguire.

Tra la *Prima* (1876-1877) e la *Seconda* (1883-1885) coppia di *Sinfonie* si inseriscono due *Concerti* che continuano la linea del concerto sinfonico cara a Brahms e da lui già stabilita, come si è visto, con il primo *Concerto* per pianoforte e orchestra.

Il *Concerto* per violino e orchestra è forse tra tutte le opere di Brahms la composizione che più apparentemente si orienta al modello beethoveniano, che del resto segna notoriamente a sua volta un momento di lirica meditazione nell'evoluzione della linguaggio del musicista di Bonn (non a caso Busoni ebbe a scrivere che questo *Concerto* di Brahms era in larga misura "rubato" da quello di Beethoven).

Il secondo *Concerto* per pianoforte e orchestra, pur non scostandosi dal primo come concezione formale complessiva (singolare peraltro la

ripartizione in quattro tempi invece che nei tre tradizionali), ha un tono tutto diverso, con momenti di freschezza dove il pianoforte raggiunge l'apice del virtuosismo trascendentale.



Tra le due coppie di *Sinfonie* Brahms compose anche altri due lavori sinfonici, la *Akademische Festouverture* e la *Tragische Ouverture*. La prima, nata come ringraziamento rivolto dal musicista all'università di Breslavia che gli aveva conferito la laurea di dottore *honoris causa*, contiene varie citazioni di canti goliardici e patriottici, dando luogo ad una sorta di ameno post-pourri che sollevò le ire di non pochi critici.

La seconda, di tutt'altro clima espressivo, è costruita nella usuale forma di sonata e presenta violenti contrasti dinamici ed un colore corrusco, con una conclusione che sembra esasperare il potenziale drammatico degli sviluppi precedenti raggiungendo accenti tragici degni di Beethoven. Ultima opera di Brahms con partecipazione orchestrale è il *Concerto per violino, violoncello ed orchestra*, opera austera e singolare, quasi un ritorno allo spirito del concerto grosso con però una densità di accenti ed un'asperità di linee che suonano come anticipazione delle concezioni neobarocche di Hindemith.

La musica di Brahms vive di una contraddizione profonda che costituisce anche il suo principale fascino: quella tra forma tramandata e nuove esigenze di organizzazione del materiale.

Le forme beethoveniane, accolte come verità rivelata dal musicista giovanissimo, non impediscono che egli fin dall'inizio della sua attività compositiva riveli un modo tutto suo di plasmare i temi musicali, calandosi per così dire dal generale nel particolare e svuotando gradualmente dall'interno le "grandi forme" della tradizione.

Quando Nietzsche nei feroci giudizi su Brahms contenuti in *Der Fall Wagner*, osserva che egli "non crea attingendo alla pienezza, ma ha sete di pienezza", certamente non poteva intendere la portata dell'operazione che Brahms andava compiendo sul materiale: al contrario di Wagner, che ipostatizza i temi (i Leitmotive) facendone dei feticci intoccabili che ritornano di volta in volta come punti fermi, quasi come corpi estranei entro il flusso musicale.

Brahms partendo da un dato tematico lo modifica dall'interno, lo plasma, lo trascende, traendone nuovo materiale, impensati sviluppi melodici che garantiscono l'intera unità della composizione nel momento stesso in cui non sapranno più che farsi delle vecchie categorie formali di primo e secondo tema, di "sviluppo", di ampliamento formale dei quattro tempi della Sonata.

Forse è questa ferrea unità interiore, ravvisabile nella quasi totalità della musica di Brahms, che fece parlare Nietzsche, nello stesso passo citato, della *Schmsucht* brahmsiana, l'unico elemento non negativo che egli riconosceva alla sua musica.



Certo la *schmsucht*, il clima di nostalgia, la rievocazione di tensione sentimentale che si sprigiona dalla produzione brahmsiana, va ricercata in buona parte in questa essenza di contrasti reali, nella sotterranea ricostruzione degli eventuali contrasti ad un unico dato tematico che ricorre modificato e mascherato, ingenerando l'impressione di un discorso musicale ripiegato su se stesso, costantemente legato a pochi

incisi ed intervalli basilari.

Fin dall'op. 2 per pianoforte si vede, ad es., come il secondo tema del primo tempo sia tratto con una semplice modifica ritmica, dal primo. Il tema dell'episodio mediano dell'*Intermezzo* op. 119 n. 2 per pianoforte è una diretta derivazione del tema dell'inizio, aggravato e trasferito al modo maggiore.

Nel primo tempo del *Quartetto* op 60 è evidente l'affinità strutturale tra il primo ed il secondo tema. Un breve inciso di tre note (Re, Do diesis, Re) informa di sé tutti i temi derivati e secondari nel primo tempo della *Sinfonia* n. 2; ma anche il tema del terzo tempo, allegretto grazioso (quasi andantino), oltre a rivelarsi a sua volta determinante per la struttura dei temi secondari, deriva dall'inciso dell'inizio della *Sinfonia*, di cui costituisce il moto contrario; e i due temi principali del quarto tempo, allegretto con spirito, si iniziano a loro volta con il medesimo inciso opportunamente modificato nel ritmo.

Nel primo tempo della *Sinfonia* n. 4, come ha dimostrato Schonberg nel suo storico studio, il primo tema, e di conseguenza gran parte dell'intero primo tempo, è interamente basato su un solo intervallo, quello della terza (sia consentito a questo proposito un parallelo con l'inizio della *Sinfonia* in Sol minore K 550 di Mozart, dove eliminando appoggiature e note di passaggio armonicamente inessenziali, si ottiene, esattamente come nell'esempio brahmsiano, una catena discendente di terza: Re, si bemolle, Sol, Mi bemolle, Do, La, Fa diesis, Re, a dimostrazione del fatto che il tematismo di Brahms affonda le sue radici nella più pura tradizione del classicismo).

Altrove la somiglianza tra i temi si estende a tempi diversi di un medesimo brano, secondo un principio vagamente ciclico: oltre all'esempio già riferito della ricorrenza motivica fra i tre tempi della *Sinfonia* n. 2, ecco che il tema del quarto tempo del *Sestetto* per archi opera 18 è simile al tema del primo tempo della *Sonata* per violino e pianoforte opera 78 identico a quello del tema iniziale del primo tempo, mentre il cromatismo ascendente dell'inizio del secondo tempo della *Sinfonia* n. 1 richiama quello dell'inizio dell'allegro del primo tempo; ed ancora, nell'op. 50 n. 1 (*Quartetto*) il tema del finale rimanda ritmicamente a quello del primo tempo e strutturalmente al tema della romanza, mentre l'inizio dell'allegro (terzo tempo) ne costituisce il moto contrario; a sua volta il finale è costruito quasi per intero su varianti di un solo inciso.

Sotto l'apparenza di una forma accademica e regolare Brahms cela altresì bene spesso novità ardite dal punto di vista metrico ed armonico. Assai spesso, specie nella musica strumentale, alla tradizionale partizione per 2 o 4 battute e multipli relativi viene trasferito un metodo asimmetrico, che introduce un'ardita e nuova strutturazione del decorso periodico, precludendo all'assoluta libertà dei compositori posteriori.

ROBERT SCHUMANN



Anche l'armonia, sotto l'apparenza accademica, presenta non di rado indicazioni avanzatissime.

Basterà citare tra tanti esempi possibili l'inizio del quarto tempo del *Quintetto* op. 34 (una composizione comunque tra le più straordinarie di tutto il catalogo brahmsiano), dove il lento entrare per imitazione degli archi e del pianoforte configura una netta sospensione tonale pur servendosi esclusivamente degli accordi singolarmente ovvi dal punto di vista armonico, secondo un procedimento che sarà caro, parecchi decenni più avanti, a Berg o a Dallapiccola nelle *Liriche greche* (non a caso questo breve inizio presenta nel giro dei sedici suoni undici note diverse della scala cromatica; e di nuovo una notevole ricchezza armonica, con le dodici note della scala cromatica; nel giro di solo 4 battute in tempo 2/4, si presenta, poco prima del terzo ed ultimo episodio alle battute 333-336).

Infine la funzione del timbro: se si è già segnalato dianzi che in talune composizioni, specie quelle orchestrali, esso porta a compimento in modo definitivo l'evoluzione dell'orchestra romantica, altrove esso prelude alla sensibilità degli impressionisti: ed è il caso oltre che dei citati *Sestetti* per archi, di intermezzi pianistici come l'op. 118 n. 6 o l'op. 119 n. 1, che nella loro straordinaria sintesi timbrico-armonico-dinamica anticipano direttamente il Debussy dei *Préludes*.

L'opera di Brahms si presenta dunque oggi nel suo complesso come il contrario di quello che pensavano i suoi contemporanei "progressisti", da Wagner a Wolf, che non gli risparmiò le critiche più feroci: mentre alla superficie vuol essere la continuazione di una ben radicata tradizione, il compimento di un arco storico ed estetico, essa in realtà contiene in *nuce* tutte le novità essenziali della più avanzata musica posteriore.

Ancora una volta, Brahms seppe essere uomo del suo tempo trascendendolo al tempo stesso: creò cose belle, e non poche, ma ben sapendo, come lo Schiller della *Nanie* da lui musicata, "aus das schone muss sterben", creò soprattutto un modo nuovo di pensare, di usare il materiale tradizionale di penetrare in campi inesplorati.

Non a caso Brahms non fu mai per principio nemico delle innovazioni anche più estranee alla sua natura: a differenza di Wagner nei suoi confronti, non ebbe mai parole di condanna per la musica di questo, ed anzi ammise di averne subito il fascino; e in vecchiaia guardò con interesse all'attività del giovane R. Strauss e di Mahler, che gli fu amico negli ultimi anni di vita. Come la società del suo tempo celava in sé

contraddizioni insanabili ed andava incontro alla dissoluzione pur nell'infingimento della compatta vita civile, così la musica di Brahms reca in sé i germi della decomposizione; ma egli fu grande perché seppe essere non tanto esecutore testamentario della volontà della storia, ma in sé trovò la forza di rinnovare la musica, fornendola di nuovi strumenti, additando forse inconsciamente le strade nuove che essa avrebbe dovuto percorrere dopo di lui.



AKADEMISCHE FESTOUVERTÜRE

(Ouverture per una festa accademica),
op. 80 in Do minore per orchestra

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro (Do minore)
2. Maestoso (Do maggiore)
3. Animato (Mi minore)
4. Maestoso (Do maggiore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, grancassa, archi

Composizione: 1880

Prima esecuzione: Breslavia, Saal des Konzerthausen, 4 gennaio 1881

Edizione: Simrock, Berlino, 1881

L'Ouverture accademica nacque da una matrice occasionale. L' 11 marzo 1879 Brahms fu insignito della laurea honoris causa da parte dell'Università di Breslavia. Il prestigioso titolo gli era stato conferito in filosofia, a dimostrazione di quale credito Brahms godesse nel mondo culturale tedesco; ma egli rimaneva pur sempre un compositore: così, il suo ringraziamento, secondo una tradizione che aveva precedenti illustri fin dai tempi di Haydn, assunse i termini di un omaggio musicale, per quanto sui generis: una *Ouverture* per grande orchestra basata su un *pot-pourri* di canzoni studentesche. Composta in brevissimo tempo nell'estate 1880, essa venne ad allietare con non poca sorpresa dei convenuti la lieta cerimonia, avvenuta il 4 gennaio 1881, per essere poi pubblicata dall'editore Simrock con la più solenne titolazione di "accademica": titolo che all'autore parve subito spropositato rispetto alle sue intenzioni.

L'Ouverture "festiva", tanto diversa dalla gemella contemporanea nota come "tragica", composta forse proprio per bilanciare e rettificare un momento di serena estroversione così poco brahmsiano, non può certo dirsi "accademica" nella accezione più severa del termine. Brahms stesso

non nascose di considerare questo lavoro come un puro divertimento che poco aveva a che fare con i suoi maggiori impegni sinfonici, a quel tempo già rappresentati dalle due prime Sinfonie; ciononostante non lesinò i mezzi, utilizzando lo stesso organico delle Sinfonie, con in più triangolo, piatti e grancassa per riprodurre un chiassoso effetto bandistico da musica goliardica, peraltro non immemore degli esempi cari alla tradizione della cosiddetta "musica turca". Certamente non immaginava che questa composizione metà seria metà scherzosa avrebbe avuto tanta fortuna, fino a imporsi un giorno come una specie di bandiera del nazionalismo tedesco: cosa che non è, non foss'altro per la garbata autoironia, di superiore distacco, che la caratterizza.

RICCARDO CHAILY



Il brano è articolato in forma rapsodica, senza alcun riferimento alla forma-sonata, come un seguito di temi tratti da famose canzoni studentesche (famoso, s'intende, in area tedesca). Esse sono in tutto quattro, e vengono fedelmente distribuite ognuna per episodio; vale la pena di presentarle, anche perché l'ascoltatore italiano, che non ne ha

coscienza immediata, possa riconoscerle e distinguere le quattro sezioni in cui i motivi si innestano senza soluzione di continuità:

A Wir hatten gebauet ein stattliches Haus (Abbiamo costruito una grande casa)

B Der Landesvater (Il sovrano)

C Das Fuctislied (La canzone della matricola)

D Gaudearnus igitur (Ralleghiamoci, dunque)

I primi tre temi, pur accomunati dal marcato slancio dell'inizio in levare, suggeriscono profili assai diversi: si passa dalla dolcezza di A (in forma di corale, con un intervallo di sesta pronto a dilatarsi), alla energia di B (che si muove inizialmente sui gradi fondamentali delle scala per poi ampliarsi cromaticamente), alla ruvida, quasi complice dinamicità di C (intervallo di quarta collegato a note ribattute, dapprima affidate ai fagotti, quindi agli oboi); quanto a D, la sua baldanza di sapore popolare suggella con un tratto euforico lo scenario timbrico e dinamico, in un crescendo di intensità che traduce l'animarsi della festa in un tripudio di sonorità.

La sommessa marcia esibita nelle prime battute della *Ouverture*, vero e proprio tessuto connettivo dell'intera partitura, accompagna l'esposizione e l'elaborazione dei temi sino alla trionfale sezione conclusiva a piena orchestra, nella quale si aggiunge la batteria a ravvivare tanto energicamente quanto affettuosamente il quadro di una già coloratissima apoteosi.

Sergio Sablich

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Ente
Autonomo del Teatro Comunale di Firenze
Firenze, 18 maggio 1997**

BEGRÄBNISGESANG (CANTO FUNEBRE) PER CORO E ORCHESTRA, OP. 13

Musica: Johannes Brahms

Testo: Michael Weisse

- Tempo di marcia funebre (Do minore)

Organico: coro misto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 3 trombe, timpani, archi

Composizione: Detmold, 2 novembre 1858

Prima esecuzione: Amburgo, Accademia Grädener, 2 dicembre 1859

Edizione: Rieter-Biedermann, Lipsia, 1861

Questa composizione, che con impressionante precocità rappresenta l'assorbimento di una musica "storica" (secondo una apertura culturale ereditata da Schumann) e allo stesso tempo il primo nucleo del futuro *Deutsches Requiem*, nacque nel novembre del 1858 a Detmold dove Brahms venticinquenne, durante i mesi invernali degli anni 1857-1859, insegnava il pianoforte alle figlie del Principe Lippe-Detmold e istruiva un coro privato alle dipendenze della corte. Il testo è di Michael Weisse, un monaco di Breslau convertito al luteranesimo, cui si deve l'adattamento e la traduzione in tedesco di molti inni ambrosiani raccolti nel *Gesangbuch der böhmischen Brüder* ("Libro di canti dei fratelli boemi") del 1531.

L'assenza di ogni erudizione archeologica, sostituita dalla calda emozione di resuscitare direttamente la voce della più augusta tradizione, è affermata dallo stesso Brahms in un passo della lettera dell'autunno 1858 che annuncia la composizione all'amico Julius Otto Grimm: "non c'è nemmeno bisogno che ti dica che non ho utilizzato nessun corale o nessuna melodia popolare". La prima esecuzione, diretta da Brahms con il lavoro ancora manoscritto, ebbe luogo ad Amburgo il 2 dicembre 1859 per il primo concerto stagionale dell'Accademia di canto Grädener.

Dalle lettere del tempo risulta che Brahms s'impegnò a lungo per determinare il colore degli strumenti destinati a sostenere o a collegare le entrate del coro (soprani, contralti, tenori e bassi, questi ultimi suddivisi in due gruppi); infine si risolse per un'orchestra tutta di fiati con tromboni e timpani, responsabili di un timbro di arcaica solennità penitenziale che

subito s'impossessa dell'ascoltatore con l'opprimente opacità del Do minore. Le sette strofe del testo di Weisse, raggruppate in tre sezioni, sono tutte nello stesso "Tempo di Marcia funebre"; nella prima, per una sorta di diogenismo protestante che spoglia la materia sonora, i soprani tacciono (una scelta timbrica che prefigura l'esordio del *Requiem tedesco* dove tacciono i violini); entreranno sull'immagine della resurrezione annunciata dalle angeliche trombe, dopo che il timpano nel suo cupo martellare avrà ribadito il concetto dell'uomo miseramente legato alla terra.

Il balsamo della tonalità maggiore si stende sulle strofe quarta e sesta, dove Brahms sfoltisce il coro ("halber Chor") facendo ogni tanto tacere i bassi per aumentare il colore trasparente, fiducioso di riscatto; nella strofa quinta, eccezionalmente, la compattezza corale si suddivide in brevi incastri dialoganti fra sezione femminile e maschile.

L'ultima strofa riprende da capo il do minore, sigillando la composizione con epigrafica concisione; più che concludersi il pezzo sembra ammutolire di fronte alla gravità del quadro da esso stesso evocato.

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia; Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 9 novembre 2002

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER VIOLINO E ORCHESTRA, OP. 77

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro non troppo (Re maggiore)
2. Adagio (Fa maggiore)
3. Allegro giocoso, ma non troppo vivace (Re maggiore). Poco più presto

Organico: violino solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Lipsia, Gewandhaus, 1 Gennaio 1879

Edizione: Simrock, Berlino, 1879

Dedica: Joseph Joachim

Il *Concerto in Re maggiore op. 77* per violino fu composto da Brahms nell'estate del 1878 a Pörtschach, un ridente villaggio della Carinzia caro ai soggiorni estivi del compositore e nido altrettanto propizio alla nascita della *Seconda Sinfonia* e della *Sonata* per violino op. 78: opere tutte, come il *Concerto op. 77*, percorse in misura prevalente da una esuberanza di melodie e da una radiosa amabilità di tono, tipica in realtà della fase immediatamente successiva all'impegno drammatico e formale della *Prima Sinfonia* del 1876.

Poche righe a Joseph Joachim del 21 agosto 78 rivelano in Brahms il desiderio di cointeressare l'illustre violinista alla prima nascita del *Concerto*: «Caro amico, ... vorrei mandarti un certo numero di passaggi per violino ... mi domando se non sei tanto sprofondata in Mozart e forse in Joachim stesso, da poter disporre di un'oretta per guardarli»; e il giorno dopo, inviando la parte copiata in bella: «mi basta che tu dica una parola o ne scriva qualcuna sopra la parte: difficile, scomodo, impossibile e così via».

Tanta cautela, avanzata poi in altre lettere ancora alla vigilia della prima esecuzione pubblica (il 1° gennaio 1879 a Lipsia, solista naturalmente Joachim stesso), forse non cercava solo il parere del grande tecnico, ma una solidarietà profonda da autore a interprete. In una lettera del lontano 1855, dopo un concerto di Joachim ad Amburgo, Brahms gli aveva

scritto di considerare il *Concerto* per violino di Beethoven come «di Joachim», tanto straordinaria e immedesimata ne era stata l'interpretazione: Joachim, il compagno fraterno della giovinezza schumanniana non doveva essere solo un consigliere di passi difficili, ma un tramite con quella che agli occhi di Brahms era la più sacra delle tradizioni.

JULIA FISCER



Nel primitivo disegno l'opera doveva essere in quattro movimenti; poi, uno "scherzo" in seconda posizione si distaccherà dal progetto e troverà posto nel *Secondo Concerto* per pianoforte, lasciando quindi il *Concerto per violino* austeramente fissato nella più classica delle strutture, allegro - adagio - allegro: e classica - e nell'*Adagio* quasi neo-classica - è la luce che illumina tutto il *Concerto*, senza le impennate drammatiche dei *Concerti pianistici*, o le ombre solipsistiche del *Doppio Concerto op. 102*.

Nel primo movimento l'intimismo si convalida a contatto con quella solennità di respiro sinfonico che il *Concerto per violino romantico*, di Mendelssohn (1844), di Schumann (1850) e poi di Max Bruch (1868) aveva ormai messo da parte: simbolo di questo clima è il grande tema d'apertura, tanto monumentale nell'alta marea orchestrale, quanto trepidante di confessioni interiori nell'esposizione solistica.

La strumentazione per fiati soli che apre l'*Adagio* guarda a Mozart con una lacrima di nostalgia, mentre il canto del violino si spinge addirittura alla semplicità d'impianto di un Vivaldi (interessi storici per il violinismo rivela anche, nell'anno 1879, l'elaborazione pianistica per la sola mano sinistra della *Ciaccona* di Bach); al cuore di questo idillio, la parte centrale vede lo strumento solista impegnato in uno stile parlante, dove gruppi ritmici minuziosamente annotati, respiri e pause, condensazioni e distensioni, sembrano voler registrare nella scrittura il "rubato": in altre parole, scrivere la libertà, secondo la grande lezione di Chopin.

Un vigore rusticano assalta tutto il finale, nel solco di quei modi "ungheresi" cari, da Haydn in poi, a tutta la classicità viennese: civiltà che trova nel *Concerto per violino* di Brahms una delle sue ultime e più commoventi reviviscenze.

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 6 Febbraio 2000; Giuseppe Sinopoli direttore, Julia Fischer violino

BEATI GLI AFFLITTI, PERCHÉ SARANNO CONSOLATI

IL "Requiem tedesco" di Brahms

Requiem - così viene chiamata la Messa funebre in lingua latina della Chiesa cattolico-romana, dalla parola iniziale del canto dell'entrata. A partire dall'*Introitus*, il XVI sec. i testi del Proprium e dell'Ordinarium prescritti per questa Messa furono continuamente musicati a più voci: da Ockeghem e Orlando di Lasso, da Morales e Palestrina, da Cavalli e Bassani, da Lotti, da Scarlatti e Durante, da Jommelli, da Hasse e Mozart, da Cherubini, da Berlioz, da Liszt e Verdi, da Dvorak e Fauré - per nominare solo alcuni compositori. Oltre che in questa tradizione cattolico-latina la Messa da Requiem, i cui testi si conformavano strettamente al canone liturgico, fu coltivata anche da musicisti protestanti e trasferita dal suo originario ambito liturgico a quello della commemorazione borghese e secolare dei defunti e del concerto edificante.

A partire dalle *Musicalischen Exequien* (1636) del grande Heinrich Schutz esiste poi anche una tradizione protestante della musica funebre tedesca.

Essa si fonda non solo sui testi religiosi relativi alla cerimonia funebre, ma anche su testi liberamente scelti dalla Bibbia.

La più famosa musica funebre di tipo non liturgico è senza dubbio il *Requiem tedesco* op. 45 di Johannes Brahms, composto negli anni tra il 1856 ed il 1868.

Nella sua versione definitiva, in sette movimenti, quest'opera fu eseguita per la prima volta il 18 febbraio 1869 a Lipsia.

Per il testo Brahms si rifece alla traduzione di Lutero dell'Antico e del Nuovo Testamento.

Egli cambiò le parti da lui scelte associandole liberamente, ma le dispose sempre, quanto al loro contenuto di pensiero e d'immagini, in modo avveduto e stringente.

"Dall'esaltazione degli afflitti..... il testo conduce, si passa alle riflessioni sulla caducità della esistenza, sul mistero della morte e dell'annientamento e sulla promessa della vita eterna, fino all'esaltazione dei morti "che muoiono nel Signore".

La tromba non chiama al Giudizio, ma annuncia la Resurrezione". Col *Requiem tedesco* Brahms non intendeva comporre un'opera liturgico-

chiesastica. "Libero da riferimenti al corale protestante e da una qualunque collocazione di tipo dogmatico, il *Requiem* dà espressione alle idee più comuni che erano legate alle celebrazioni dei defunti, una solennità che in uno spirito illuministico era stata introdotta nel 1816 da Guglielmo Federico III: un'opera d'arte sublime situata nell'ambito di influenza del Cristianesimo, ma non musica liturgica.

Per questo motivo durante l'Ottocento poteva essere eseguita nel Duomo di Brema solo se accompagnata ad un'opera di chiaro stampo religioso, per cui si faceva quasi sempre ricorso all'aria di Handel "So che il mio Redentore vive".

ANTONIO PAPPANO



Tuttavia il berlinese Siegfried Ochs, illustre maestro di coro, (1858-1929), richiamò l'attenzione su un "un unico, anche se non distinto riferimento" ad un corale protestante presente nel *Requiem* di Brahms.

Nella sua introduzione alla partitura (Casa editrice Peters di Lipsia, edizione tascabile) Ochs ricorda un suo incontro con Brahms: "Mentre stavamo parlando dell'impiego del *Lied* "Heil dir im Siegerkranz" all'inizio del suo *Triumphlied* op. 55, Brahms fece un riferimento al *Requiem tedesco*. Alla mia osservazione, che non capivo cosa intendesse,

egli rispose nel suo modo flemmatico ed al tempo stesso un po' sarcastico: "Mah, anche se non lo sente nessuno, non fa molta differenza. È un noto corale, si trova nelle prime battute e nel secondo movimento".

Dopo questa indicazione diventa facile risolvere la questione.

La chiave dell'enigma è nelle note dell'inizio che non derivano altro che dal corale.

Questo riferimento emerge in modo ancora più chiaro nel famoso passaggio "Poiché tutti i mortali sono come l'erba" (II movimento).

Sì è voluto spesso vedere l'impulso creativo che ha spinto Brahms a comporre il *Requiem*, sicuramente la sua opera corale più bella e significativa, per la morte di Schumann, suo amico fraterno, avvenuta nell'estate del 1856.

Come riferisce il biografo di Brahms Max Kalbeck nel 1885, anche Schumann avrebbe avuto l'intenzione di scrivere un *Requiem tedesco*, ma non aveva più potuto realizzarla.

Nell'esaminare le carte di Schumann dopo la sua morte, Brahms avrebbe trovato degli appunti che vi facevano riferimento. Non c'è nulla tuttavia che provi una simile affermazione. Lo stesso Brahms l'ha rigettata.

Sì è anche voluto mettere in relazione la composizione del *Requiem tedesco* con la morte della madre avvenuta nel febbraio 1865, ma la composizione dell'opera ebbe inizio già nell'anno 1856 (quando Brahms cominciò a scrivere il II movimento), mentre il completamento del II movimento e la composizione dei movimenti restanti, con eccezione del V composto nel maggio 1868, risalgono agli anni tra il 1860/61 ed il 1866.

Come questi due avvenimenti, così profondamente sconvolgenti per Brahms, abbiano influenzato la sua attività creativa, lo si può avvertire senz'altro anche in altre composizioni di questo periodo; non è conforme al vero invece che essi siano all'origine della composizione del *Requiem*.

I singoli movimenti

Nel primo movimento (*Ziemlich langsam und mit Ausdruck*, Fa maggiore - Re bemolle maggiore - Fa maggiore) la forma musicale A-B-A corrisponde alla disposizione del testo: esaltazione degli afflitti (Matteo), Salmo 125 (*Chi semina nelle lacrime*), nuovamente esaltazione degli afflitti.

Con l'esclusione dei violini, gli archi del registro grave creano un caldo, intenso tessuto a sei voci, mentre i corni ed i tromboni danno ancora più spessore a questo colore dell'orchestra, appena rischiarato dai legni e dalle arpe.

Su un pedale di Fa si inserisce, con procedimento imitativo, il motivo principale del movimento, di cui già si è detto, sino a che il coro a cappella canta il tema principale, diviso in due parti.

ANTONIO PAPPANO



Una melodia ascendente dell'oboe introduce la seconda sezione della parte A. La parte B con i suoi caratteristici fraseggi "a sospiro" inizia all'improvviso sulla cadenza d'inganno di Re bemolle. Brahms sviluppa dei motivi "discorsivi" basandosi su un testo, proprio come avveniva negli antichi Mottetti: esaltazione e consolazione degli afflitti, lacrime, giubilo sono le parole, o gli affetti, che ne stanno all'origine.

Le tre parti del movimento sono articolate sia dal punto di vista motivico che formale in corrispondenza a questi affetti: A (a b), B (cd a c d), transizione (a), A (a b), coda (b).

Il secondo movimento è costituito in realtà da due sezioni: la prima: A (a a) B (b b), A (a a) - *Langsam, marshmassig*, Si bemolle minore - Sol bemolle maggiore - Si bemolle minore; la seconda - *Un poco sostenuto - Allegro non troppo*.

La prima sezione è un'inquietante danza macabra in forma di sarabanda, una opprimente, pesante *Marche funèbre* (in misura ternaria esclamativo), su cui il coro, all'inizio all'unisono e senza soprani, canta una melodia sul tipo di corale sulla caducità di ogni creatura.

Della derivazione di questa melodia dal corale protestante "Wer nur den lieben Gott last walten" si è già parlato.

Essa colloca il lugubre testo in un altro nesso, ed anche questo testimonia della enigmatica e della profondità di pensiero del *Requiem* di Brahms: anche se il modo nascosto, già qui il pensiero della morte è attenuato dalla certezza della fede.

La sezione B, *etwas bewegter* e rischiarata verso Sol bemolle maggiore, invita con una cullante aria cantata dal coro a nutrire una speranza paziente nel futuro.

Dopo la ripresa di A segue la seconda sezione, introdotta da un imponente intervento in blocco del coro, *Ma la parola del Signore rimane in eterno*, con la profezia del ritorno dei riscattati nel Signore. Dal punto di vista compositivo, nella seconda sezione vi sono procedimenti polifonici sul tipo della fuga e di altro genere (che impiegano temi indipendenti sui versetti *I riscattati dal Signore* e *Gioia e felicità* - il tema di quest'ultimo versetto viene al tempo stesso presentato in contrappunto con la sua forma aumentata) sono uniti con liberi elementi di tipo mottettistico e concertante.

Una coda che si intensifica con bell'effetto su un pedale di Si bemolle conclude questo movimento. Anche nel terzo movimento (*Andante moderato*, Fa maggiore) Brahms unisce due parti contrastanti in una

coppia di sezioni, dove però, diversamente che nel movimento precedente, la prima sezione (Salmo 38) sfocia, dal punto di vista formale, nella seconda (Sapienza). Nella prima sezione l'assolo del baritono si alterna al coro in modo che il coro riprende il testo appena cantato dal solista.

La ripartizione formale segue anche qui il testo: A (*rivelami, Signore*), B (*Solo un soffio*) - Re maggiore e poi nuovamente Fa maggiore - C (*Ora, che attendo, Signore*) e transizione (*In Te la mia speranza*) su un pedale di La (dominante).

La seconda sezione è costituita da una poderosa fuga di 36 battute su un pedale di Re tenuto dall'inizio alla fine (da tromboni, tuba, timpani, contrabbassi, ed anche da fagotti e violoncelli). Essa è una testimonianza musicale monumentale, dal contrappunto serrato e dalla dinamica imponente, di una irremovibile certezza della fede: *Le anime dei giusti, invece, sono nelle mani di Dio.....*

Il quarto movimento (*Massig bewegt*, Mi bemolle maggiore) fa da contrasto, con la sua omofonia cantabile e la sua intimità di espressione, all'impeto della fuga precedente, sviluppata su un pedale tenuto da una parte dell'orchestra.

Esso ha una forma di rondò (A-B-A-C-A) caratterizzata dai grandi archi melodici del motivo principale. Elementi fugati sono presenti solo nelle parti centrali (B e C).

Il quinto movimento, l'ultimo ad essere stato composto, (*Langsam*), è nella tonalità di Sol maggiore, in funzione di medianta rispetto a quelle del movimento precedente.

La semplice disposizione tripartita (A-B-A), il suono delicato e vellutato degli archi con sordina e l'espressivo dialogo in piano tra il soprano solista, la cui parte è condotta sul registro alto ed in andamento tranquillo, ed il coro omofono fanno di questo movimento il più lirico e personale dell'intera opera.

Il testo del soprano solista (*Così anche voi, ora, siete nella tristezza o Vedete con gli occhi*) e quello del coro (*Così io vi conconsolerò*) vengono combinati insieme.

Questi due ambiti del testo, che solo in apparenza sono divisi, vengono collegati sia da un punto di vista motivico che ideale: la melodia (*vi vedrò di nuovo*) che si insinua così piena di promesse, e con cui il movimento comincia anche negli archi, viene fatta propria dal coro, sottoposta ad un procedimento di aumentazione alle parole (*Così io vi*

consolerò).

Il sesto movimento si ricollega, col suo oscillare tra *Do minore* e *Do maggiore*, al Mi bemolle maggiore del quarto movimento, e con l'alternarsi di assolo di baritono e coro all'organico del terzo. Per il resto, i mezzi impiegati per il coro nei tre movimenti iniziali si accrescono qui, dopo i due intermezzi lirici (IV e V movimento), fino ad assumere proporzioni monumentali, prima che il settimo movimento concluda l'intero ciclo solennemente (*feierlich*) - l'indicazione originale - rifacendosi al primo.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Il sesto movimento si sviluppa secondo una disposizione aperta e contemporaneamente cresce di intensità di episodio in episodio per culminare in una fuga complicata ed assai articolata.

Esso comincia (*Andante*) con una cupa marcia funebre (*Perché non abbiamo quaggiù una città stabile*). La melodia che accompagna l'annuncio della resurrezione dei morti (baritono solo e coro, Prima lettera ai Corinzi) inizia con un repentino Fa diesis minore ed è, contrariamente alla marcia funebre, di ampio respiro e visionaria.

Una vigorosa, breve musica del Giudizio universale (*al suono dell'ultima tromba*) conduce a un poderoso tutti dell'orchestra, *Vivace* in Do minore. Brahms evoca qui in due riprese, interrotte da un breve pezzo solistico, le immagini della resurrezione dei morti e della vittoria pasquale sull'inferno. Il Finale è costituito da una fuga in Do maggiore di 141 battute, *Allegro: (Tu sei degno, o Signore e Dio nostro)*.

La sua tecnica compositiva e la sua articolazione formale sono trattate liberamente, nell'intento di realizzare cangiamenti ricchi di contrasto ed una intensificazione drammatica.

Brahms lavora con contrappunti fissi e liberi, con strette, incisi ed episodi di tipo mottettistico, con la scissione dei temi, con blocchi omofoni, estremamente profilati dal punto di vista ritmico, con una parte lirica contrastante (*poiché Tu hai creato tutte le cose*), il cui tema viene anch'esso fugato.

In breve, il movimento diventa "progressivamente sempre più denso sino a raggiungere nel Finale un effetto conclusivo incredibilmente massiccio e compatto, dalla cui chiara sonorità di Do maggiore la lode di Dio si irradia fin nelle parti fosche dell'opera".

Nel testo (*Beati fin d'ora i morti*), nel tempo, nella tonalità (Fa maggiore) e nella forma (A-B-A-coda) il settimo movimento si riallaccia al primo. Ricollegandosi nella sua ampia coda al tema principale del primo movimento (*Beati gli afflitti*) l'opera si conclude anche dal punto di vista ideale: consolazione degli afflitti - redenzione dei morti.

Adriano Cremonese

Testo tratto dal libretto inserito nel cofanetto DGR 410521

I CONCERTI PER PIANOFORTE

I due Concerti per pianoforte ed orchestra di Brahms hanno un'importanza particolare nella storia di questo genere, e ciò non solo per la loro qualità intrinseca, ma, in misura non certo minore, anche per l'altissimo rango che hanno assunto nella letteratura concertistica e per il loro significato nell'evoluzione artistica del compositore.

Il Concerto in Re minore fu terminato da Brahms nel 1857, e la sua composizione si rivelò per lui a volte come il problema fondamentale della sua esistenza artistica.

Scrivendo questo Concerto, Brahms si liberò da quei concetti che lo avevano tormentato da tempo, sin da quando si era concluso il periodo amburghese della sua giovinezza e formazione. Dopo aver preso la decisione di dedicarsi all'attività di compositore e non a quella di interprete, Brahms credette di poter trovare la soluzione di quei conflitti solo nella creazione musicale, anche se, o forse proprio perché in essi si congiungevano in maniera insolubile problemi personali ed artistici.

La genesi del Concerto in Re minore riflette più che chiaramente quella situazione tormentosa in cui questa soluzione dei conflitti venne a compiersi.

Ne risultò una composizione che, sebbene non si possa definire integralmente riuscita, pur tuttavia già per il suo carattere di immediatezza non poteva lasciar indifferente nessuno che l'avesse ascoltata.

Era una composizione intesa seriamente ad elevare il Concerto al livello della Sinfonia, e che in tal modo introduceva un nuovo accento nella letteratura concertistica della metà del sec. XIX, anche se tali intendimenti si potevano considerare realizzati più sul piano emotivo, e non tanto su quello tecnico-formale.

Le opinioni dei critici su questo Concerto furono assai divergenti, come lo fu anche il giudizio del pubblico. Fino ad allora, Brahms aveva riscosso favorevoli consensi sia come pianista che come compositore, sebbene non fosse stato riconosciuto in lui il genio avvenire che Schumann aveva annunciato nel suo profetico articolo del 1853 "Nuove vie".

Ora, con questo Concerto Brahms rimase coinvolto per la prima volta nella controversia delle diverse correnti estetiche, e per la prima volta divenne chiaro come qui si stesse effettivamente plasmando un

compositore di importanza decisiva per i futuri sviluppi della storia della musica.

Il Concerto in Si bemolle maggiore, scritto quasi trent'anni prima, consolidò definitivamente questo decisivo orientamento nel genere del concerto pianistico.

EUGEN JOCHUM



Scritto senza tutti i tormentosi dubbi del primo Concerto, senza tradire i segni d'uno sforzo, ma apparentemente con quella naturalezza che è segno d'una notevole maestria tecnica e d'una felice trasfigurazione di principi estetici, il Concerto in Si bemolle maggiore risolveva superbamente quei problemi formali che il Concerto solistico aveva posto da sempre, ed innalzò questo genere al livello della Sinfonia, senza peraltro rinunciare in minima parte alle istanze del Concerto virtuosistico.

Al tempo stesso però il Concerto in Si bemolle maggiore mostrava anche il rovescio di quell' "aspetto definitivo" che era un momento essenziale della sua configurazione e funzione estetica: la definitiva equiparazione del Concerto solistico alla Sinfonia veniva a significare nelle sue istanze ideali quasi la fine del Concerto pianistico.

Dopo il Concerto in Si bemolle maggiore sarebbe divenuto praticamente impossibile scrivere con la coscienza tranquilla Concerti virtuosistici, ma sarebbe divenuto quasi altrettanto difficile comporre Concerti "sinfonici" che potessero resistere al confronto con il Concerto di Brahms.

Pochissimi sono i compositori - nel nostro secolo soprattutto Reger e Schoenberg - che hanno manifestato ambizioni siffatte.

L'originalità del Concerto in Re minore può essere difficilmente compresa se non lo si considera sullo sfondo delle composizioni brahmsiane immediatamente precedenti e sul suo sfondo biografico. Nel 1852 ed all'inizio del 1853, con la *Sonata* per pianoforte in Fa diesis minore n. 2 e quella in Do maggiore n. 1 Brahms aveva cominciato a far propria la forma ciclica della *Sonata*, e proprio in quell'ambito timbrico che per la sua esperienza pianistica gli era più vicino. Un'aspirazione espressiva spinta all'estremo, non ancora sicura dei propri mezzi, lo sviluppo di una scrittura pianistica piena, tipicamente brahmsiana, che rivelava l'influsso di Liszt e soprattutto di Henry Litolff, ed il confronto con Beethoven avevano qui sospinto Brahms, alla ricerca impaziente di un proprio stile, già ai limiti dello strumento e del genere sonatistico, la rigorosa elaborazione dei temi e la sovraccarica densità contrappuntistica della composizione, ed al tempo stesso il tentativo di rendere concreto attraverso citazioni ed associazioni (soprattutto nei confronti dei *Lieder* popolari) il carattere individuale dell'espressione, erano non tanto soluzioni dell'impegno compositivo assunto, quanto piuttosto il segno sintomatico di una crisi, di una accentuazione eccessiva dei problemi che si erano aperti soprattutto a partire dalla *Sonata* in Si minore di Liszt,

pubblicata nel 1852.

La situazione di crisi di Brahms si fece particolarmente acuta nel 1853, a causa di due esperienze che incisero su di lui.

In primo luogo l'incontro con Liszt a Weimar: è vero che qui Brahms rimase disgustato alla vista della "corte" che si era formata attorno al grande maestro, ormai giunto all'apice della sua fama, ma ciononostante il compositore Liszt rimaneva per lui una fonte di inquietudini.

Quindi, l'entusiastica accoglienza nella casa di Schumann a Dusseldorf, per cui Brahms fu introdotto nell'ambito dell'estetica e della pratica compositiva schumanniana.

Pur nella loro opposizione diametrica, Liszt e Schumann furono però nella loro vastissima cultura letteraria e musicale degli esempi sommi e quasi irraggiungibili per il giovane Brahms, che si stava sollevando faticosamente da una condizione culturale ed economicamente "proletaria".

E tale opposizione di Liszt e di Schumann lo costrinse a prendere una decisione.

L'autorità spirituale dei due dovette chiarire più che mai a Brahms quanto fosse alta la meta che si era prefissata.

Le prime composizioni di Brahms dopo il suo arrivo a Dusseldorf mostrano questo conflitto in tutta la sua asprezza. Nel suo profetico articolo "Nuove vie" Schumann aveva rivelato che le *Sonate* del giovane genio erano Sinfonie velate; ora la colossale *Sonata* in Fa minore op. 5 del 1853 mostrava con tutta chiarezza che Brahms, in un'estrema concentrazione delle sue capacità musicali ed architettoniche, si orientasse verso la Sinfonia.

Ma la prima versione del *Trio* con pianoforte in Si maggiore op. 8 (gennaio 1854) indicava anche che l'influsso lisztiano non era affatto superato, ed inoltre un'esecuzione della Nona Sinfonia di Beethoven nel marzo 1854 fece sorgere in Brahms forti dubbi: sarebbe stato in grado di comporre *Sinfonie* dopo l'esempio beethoveniano? Ne sarebbe stato all'altezza?

In tale situazione Brahms concepì nell'aprile del 1854 una *Sonata* per due pianoforti - evidentemente un iter indiretto verso la Sinfonia, che passava attraverso l'impiego raddoppiato dello strumento più familiare al giovane Brahms.

Ma già due mesi dopo il compositore scrisse all'amico Joseph Joachim che intendeva "lasciarla così a mezzo per lungo tempo, poiché di fatto

non mi bastano neanche due pianoforti".

Nel luglio 1854 Brahms cercò di rielaborare sinfonicamente il primo movimento, ma si rese conto ben presto che le sue cognizioni tecniche della scrittura orchestrale non erano sufficienti per la realizzazione di tale intento.

La composizione si arenò a questo punto, e solo sei mesi dopo Brahms trovò la soluzione apparente del dualismo tra Sonata pianistica e Sinfonia, tra esigenze sinfoniche e carente dimestichezza con la tecnica orchestrale.

Ma la soluzione gli apparì solo in sogno: "Pensi un po', che cosa ho sognato la notte! Avevo fatto della mia fallita Sinfonia un Concerto per pianoforte..... (a Clara Schumann).

Era da prevedere che in questo progetto i problemi si sarebbero accumulati. Per oltre un anno Brahms non fece più menzione del Concerto per pianoforte: ma poi, nel disperato tentativo di venire finalmente a capo di tale problema, questo divenne il momento centrale ed esclusivo del suo impegno compositivo.

Nell'ottobre del 1856 Brahms inviò a Joachim il primo movimento (la rielaborazione del "fallito" movimento della Sinfonia), nel dicembre il Finale, nel gennaio 1857 l'Adagio: intendeva infatti conoscere il giudizio del violinista suo amico a tale riguardo.

Nell'aprile del 1857 seguì la seconda (ma non ancora ultimata) versione del Finale. Alla fine del 1857 si verificò l'ultima crisi: "Questo" - Brahms intendeva il primo movimento - "è proprio del tutto raffazzonato, porta il marchio del dilettantismo. Chi potrà uscirne mai fuori? Lo voglio ora scuotere come si deve e quello che non va lo tolgo via; sarebbe proprio ora di arrivare al punto finale" (a Clara Schumann).

A Joachim scrisse poi: "Non ho più alcuna opinione e neanche un qualche potere sul pezzo". Alla fine del dicembre 1857 la composizione era giunta al suo "punto finale", ma ancora dopo le prime esecuzioni del Concerto Brahms apportò dei miglioramenti al primo movimento.

La prima esecuzione assoluta del Concerto in Re minore si ebbe il 22 gennaio 1859 ad Hannover con un'accoglienza favorevole.

Ma la prima esecuzione a Lipsia, la roccaforte del conservatorismo, avvenuta cinque giorni dopo, si risolse in un completo insuccesso. Un critico anonimo ne fece una stroncatura implacabile sull'influente giornale "Signale für die musikalische Welt", definendolo un'eruzione di caotico modernismo musicale.

Le critiche successive, più comprensibili, ebbero espressioni d'apprezzamento per questo Concerto definito una "*Sinfonia per pianoforte obbligato*", ma il giudizio della corrente conservatrice si modificò ben poco: Brahms era bollato come "progressista", e solo quando si distanzò con tutta chiarezza da Liszt e da Wagner, e la componente classicistica della sua poetica divenne più manifesta, solo allora si sarebbero modificate anche le posizioni del fronte musicale.

EMIL GILELS



Non c'è dunque da stupirsi che il Concerto in Re minore non nasconda la sua genesi travagliata: la sonorità orchestrale spesso sovraccarica ed i problemi formali del primo movimento ne sono chiara testimonianza, e le tendenze strutturali dell'insieme - spesso contraddittorie e non completamente chiarite - ricevono una veste unitaria quasi esclusivamente dalla grandiosa energia del disegno compositivo, dalla ricchezza imponente, esorbitante degli eventi musicali.

Il carattere "sinfonico" del Concerto è dato soprattutto dalla sublimità dei suoi intendimenti, dalle sue grandi ambizioni quanto a dimensioni esterne e ad assunto ideale, ed anche dal fatto che il virtuosismo pianistico è completamente subordinato all'elaborazione sinfonica.

D'altra parte, per la sua articolazione tradizionale in tre movimenti, il Concerto in Re minore si distacca dalla forma del concerto "sinfonico" in quattro movimenti (con Scherzo) quale era stata definita da Liszt e Liszt.

Il primo movimento è da un punto di vista formale un grandioso tentativo di risolvere in modo nuovo il problema fondamentale del Concerto: la fusione del principio tradizionalmente vincolante della forma-sonata e di quello concertante.

E qui Brahms non opera come Mendelssohn o Schumann, che disciolgono la "doppia esposizione" (esposizione dell'orchestra con due temi - ripetizione dell'esposizione con entrata del solista) in un ininterrotto dialogo tra il solista ed il "tutti", ma amplia invece l'esposizione mediante una ridondanza di temi, unisce alla ripetizione dell'esposizione da parte del pianoforte l'elaborazione e la progressiva variazione dei temi, ed il principio di un ampio dialogo tra solista ed orchestra che si protende sulla forma globale.

L'ipertrofia di questa concezione formale è evidente, mentre la logica musicale dello svolgimento formale può essere a malapena riconosciuta a causa della sovrabbondanza dei temi e dell'espansa dimensione del movimento.

Il significato di tale movimento diviene subito chiaro, se ci si accosta ad esso partendo dal carattere dei suoi temi: la grandiosa gestualità dell'inizio (derivata in via diretta dal Concerto per violino ed orchestra di Schumann, ed indirettamente dalla Nona Sinfonia di Beethoven) domina sia la concezione formale che il carattere dell'intero movimento.

Tutto ciò che segue non è altro che confronto tematico con questo motivo, il cui impeto fatidico (simboleggiato dal rimbombo delle lunghe

note tenute) riesce alla fine vittorioso.

La forma musicale appare - in concordanza con la concezione beethoveniana e con le esigenze vive alla metà del sec. XIX, che ad essa s'erano informate - come una "rappresentazione" drammatica i cui protagonisti sono i temi musicali.

Vi fa riscontro l'Adagio che, legato tematicamente in più punti al primo movimento (come lo sarà anche il Finale), fa seguire al dramma cupo un momento di rapimento lirico, intriso di rassegnazione nella sezione mediana in Si minore.

Nell'autografo, Brahms ha scritto sotto le prime cinque battute degli archi le parole "Benedictus qui venit in nomine Domini", una chiara allusione sia all'affinità di questo tema col "Benedictus" della *Missa solemnis* di Beethoven, sia agli intendimenti espressivi del movimento. Ciò rappresenta al tempo stesso, in quel ricorso alla parola ed all'allusione tematica ai fini di una migliore chiarificazione dell'assunto espressivo, uno sguardo retrospettivo verso le composizioni pianistiche del periodo amburghese.

Il Finale di dimensioni gigantesche, nella sovrapposizione estremamente complessa di forma sonata-rondò, elaborazione tematica e principio della variazione, conclude questo dramma musicale. Qui, nel trapasso dall'atmosfera faticosa e cupa (Re minore) del primo movimento ad un ardore eroico e ad una distensione bucolica, si risolvono i conflitti che si erano addensati.

Anche qui si avverte l'ascendente beethoveniano, e non è un caso che la Coda in Re maggiore - quasi la celebrazione della vittoria finale conseguita - venga introdotta da una cadenza solistica, alla cui conclusione risuona una chiara reminiscenza del passaggio "wo dein sanfter Flugel weilt" dalla Nona Sinfonia beethoveniana.

Il Concerto in Si bemolle maggiore, abbozzato nel 1878 e terminato nell'estate 1881, appare "classicistico" nella stessa misura in cui quello in Re minore era "romantico": i problemi formali sono risolti magistralmente e senza sforzo, il trattamento dell'orchestra è splendido, ed una grande maestria si rivela nella densità dell'elaborazione e della variazione dei temi, le quali sono senz'altro all'altezza della Seconda Sinfonia, cronologicamente vicina e spiritualmente affine.

Il Concerto in Si bemolle maggiore è altresì velato, ambiguo, complesso e poliedrico nella sua qualità espressiva, come il linguaggio di quello in Re minore si sforzava di essere univoco ed immediato. Indubbiamente, il

Concerto in Si bemolle maggiore, un'opera d'arte, anzi un capolavoro autentico, contraddistinto da grande compiutezza e ricchezza interiore, e inteso ad offrire all'ascoltatore tutta una serie di correlazioni musicali, si pone ad un livello ben più alto che non quello in Re minore.

Ma è pur vero che quest'opera giovanile, nella sua spontaneità, impulsività e travolgente immediatezza, è superiore al *Concerto* in Si bemolle.

BERLINER PHILHARMONIKER



A quest'ultimo manca quell'accanimento, ed al tempo stesso anche quel piglio irruente che costituisce uno dei motivi del fascino sempre vivo del *Concerto* in Re minore, e che gli consente di trasfigurare in dramma autenticamente vissuto una concezione del "dramma" sinfonico che peraltro era già quasi divenuta convenzionale.

Nel *Concerto* in Si bemolle maggiore non regnano più un senso di fatalità e gli sforzi intesi a superarlo, non più la lotta seguita dalla vittoria, ma un atteggiamento riflessivo, introverso ed una calma grandiosa che impronta di sé le parti ricche di conflitti musicali come anche l'energia e l'ampiezza sinfonica dell'insieme.

È un atteggiamento riflessivo e contenuto, ed al tempo stesso profondo,

come fu rilevato da Ernest Bloch. Il Concerto in Si bemolle maggiore è sinfonico anche in un altro senso, più profondo che non nel Concerto in Re minore: nell'articolazione in quattro movimenti (con lo Scherzo quale secondo movimento) e nella totale compenetrazione di elaborazione e variazione tematica, e di forme svolte dialogicamente fra pianoforte ed orchestra.

Il solista e l'orchestra non "competono" più l'uno con l'altra, ma sviluppano unitamente un colloquio caratterizzato da una piena "parità di diritti" - un colloquio che nonostante le dimensioni formali e sonore del Concerto tradisce una finezza quasi cameristica.

Al tempo stesso, quell'elemento che nel Concerto in Re minore era stato intenzionalmente contenuto, e cioè il virtuosismo pianistico, viene qui spinto addirittura alle estreme vette della difficoltà tecnica, impedendo così il dissolvimento della componente concertante.

Inoltre, il virtuosismo pianistico nel Concerto in Si bemolle maggiore è così organicamente inserito nell'economia ed intenzionalità dell'insieme, al fine di realizzare una totalità sinfonica, da non cadere mai in un autocompiacimento ostentato.

Nel primo movimento, l'esposizione abbraccia solo 68 battute (di 376 complessivamente) e presenta due gruppi tematici già divisi tra pianoforte ed orchestra secondo un principio integralmente dialogico.

Il resto del movimento, dove manca la tradizionale ripetizione dell'esposizione, è un tessuto fitto ed estremamente raffinato di elaborazioni e trasformazioni tematiche, che creano ininterrottamente anche nuove situazioni espressive e che allargano la ripresa fin quasi a renderla irricognoscibile.

In diametrale contrasto con il Concerto in Re minore, la forma musicale di quello in Si bemolle maggiore non è né dettata dalla tradizione, né condizionata dall'idea extramusicale del movimento, ma è una funzione dei temi e della loro elaborazione; la disposizione formale trae la sua forza di persuasione dalla logica degli sviluppi musicali.

Lo stesso vale per il secondo movimento, che dei caratteri dello Scherzo tradizionale mantiene solo vitalistici accenti e movenze di danza, ed una reminiscenza dell'elemento di contrasto rappresentato dal Trio.

Questo Scherzo, analogamente al movimento iniziale, è infatti nella sua sostanza un movimento in forma-sonata " processualizzato" che per il suo carattere impetuoso, come per la raffinatezza dei timbri pianistici e della tecnica esecutiva ivi richiesta, esercitò un fascino particolare sui

contemporanei.

L'Andante (tematicamente un presentimento del *Lied* "Immer leiser wird mein Schlummer") trasfonde il colorito timbrico dello Scherzo su uno sfondo cupamente infuocato, sul quale si staglia una fusione originalissima di forma-Lied tripartita e forma di variazione.

Il Finale, infine, con il chiaro colorito ungherese originato dalla frequente indeterminatezza ed "estranità" tonale dei suoi temi, congiunge ancora una volta forme tradizionali e tecniche tipicamente brahmsiane, forma-sonata e rondò, elaborazione tematica e variazione progressiva, per creare una struttura dispiegata "processualmente" e di carattere esuberante, che volge completamente la spiritualità meditativa dalla composizione in una visione brillante di serena distensione, proprio come si addice ad un Finale.

Gabriel Cervone

Testo tratto dal libretto inserito nel cofanetto DGR 419158

DOPPIO CONCERTO IN LA MINORE PER VIOLINO, VIOLONCELLO E ORCHESTRA, OP. 102

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro (La minore)
2. Andante (Re maggiore)
3. Vivace non troppo (La minore)

Organico: violino, violoncello, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Composizione: Hofstetten, estate 1887

Prima esecuzione: Colonia, Theater der Stadt, 18 Ottobre 1887

Edizione: Simrock, Berlino, 1888

Dedica: Joseph Joachim

Il *Concerto in La minore op. 102*, ultima creazione sinfonica di Johannes Brahms, vide la luce nell'estate del 1887, durante il periodo estivo che il compositore trascorreva come d'abitudine a Thun, la cittadina svizzera sul lago omonimo. L'insolita scelta di un genere, quello della sinfonia concertante, praticamente scomparso dal repertorio, è legata alla ripresa dei rapporti tra Brahms e uno dei suoi più celebri amici, il grande violinista Joseph Joachim. Fu Brahms a fare il primo passo verso la riconciliazione; in una cartolina datata 19 luglio del 1887 così scriveva a Joachim: «Egregio! Vorrei farti una comunicazione di natura artistica, alla quale mi auguro di cuore che tu possa essere più o meno interessato. Ma non sono sicuro che questo indirizzo sia valido per il periodo estivo. Perciò, posso pregarti per il momento di mandarmi una parola, per dirti poi il resto? Con l'antica stima».

La risposta di Joachim fu affermativa e già cinque giorni dopo Brahms, in una lettera più lunga e dal tono decisamente più cordiale, annunciava all'amico il progetto del Concerto, chiedendo la sua collaborazione alla stesura. Già nel mese di agosto Brahms si diede da fare per organizzare un'esecuzione privata, che avvenne il 23 settembre successivo presso il Kurhaus di Baden-Baden con la locale orchestra municipale: i solisti furono Joachim e il violoncellista Robert Hausmann, sotto la direzione dello stesso Brahms. Il debutto pubblico, sempre con Joachim e Hausmann, avvenne invece il 18 ottobre, a Colonia. Brahms aveva nel

frattempo operato non poche modifiche e aggiustamenti alla partitura; alcune varianti nelle parti solistiche sono di mano di Joachim. Sul manoscritto autografo che inviò a Joachim, Brahms appose queste significative parole: «*A colui per il quale è stato scritto*». E Clara Schumann definiva questo concerto *Versöhnungswerk*, «opera di riconciliazione».

Si è già accennato come il *Concerto in La minore*, abitualmente detto *Doppio concerto*, si rifaccia al genere della sinfonia concertante per più strumenti solisti, genere che godette grandi favori nella seconda metà del Settecento, ma che di fatto scomparve nell'età romantica. Tuttora questo genere compare raramente nelle sale da concerto, eccezion fatta per la celeberrima *Sinfonia concertante per violino e viola* di Wolfgang Amadeus Mozart e, forse, per il *Triplo concerto* di Beethoven. Lo stesso *Doppio concerto* di Brahms non ha certo goduto della fortuna critica ed esecutiva che è sempre arrisa al resto della produzione sinfonica brahmsiana sebbene sia del tutto degno di stare al fianco delle sinfonie e dei concerti per pianoforte e per violino.

Accostandosi al genere della sinfonia concertante, Brahms ne ripropone anche le architetture formali, sia pure ampliate e sviluppate fino a renderle difficilmente individuabili di primo acchito. Il primo movimento (*Allegro*), secondo i canoni di questo genere, è una forma-sonata con doppia esposizione, la prima affidata all'orchestra, la seconda ai solisti. Assolutamente al di fuori della norma è però l'esordio di questo brano: si tratta in pratica di una grande cadenza solistica, posta all'inizio anziché alla fine del movimento come avveniva tradizionalmente. La cadenza è divisa in due momenti, il primo dei quali riservato al violoncello, mentre nel secondo i due solisti intessono un fitto dialogo, sempre senza alcun sostegno orchestrale. Originalissimo è il modo in cui Brahms incornicia questa cadenza con brevi anticipazioni di quelli che saranno poi i temi principali del brano: il primo con tutta l'orchestra all'unisono, il secondo affidato ai soli strumenti a fiato. Interessante anche osservare come Brahms scelga qui per il secondo tema la tonalità di La maggiore: l'intento è forse quello di far sì che il contrasto tra modo minore e modo maggiore che caratterizza i due temi non sposti il centro tonale del brano in questa zona introduttiva.

Il primo gruppo tematico si presenta poi nella sua interezza, proclamato dall'orchestra in *fortissimo*. La successiva transizione è basata su tre elementi: un motivo ascendente in sincope, dialogato tra archi e legni, una cellula cantabile di violini e viole e una discesa per terzine la cui iterazione conduce al secondo gruppo tematico. Questa transizione avrà, come vedremo, un ruolo di grande importanza per tutto il decorso del brano.

JOSEPH JOACHIM



Anche il secondo tema, di impianto tonale decisamente anomalo (Fa maggiore), è costruito con elementi diversi: su tutto domina il motivo iniziale (quello che era già comparso nell'introduzione), qui affidato a legni e violini, ma grande evidenza ha anche un motivo discendente in semicrome che viene ampiamente elaborato e dà vita, per aumentazione, alla sezione conclusiva dell'esposizione orchestrale. Nella riesposizione loro affidata, i solisti, dopo aver variato il tema di apertura appoggiandosi su di un pulsante sfondo degli archi, intessono un fitto dialogo in progressione che porta a un'ampia transizione; la comparsa della testa del primo tema nei legni, accompagnata da un morbido arpeggiato dei solisti, conduce al secondo tema, riproposto prima dal violoncello e poi dal violino, ma questa volta nella tonalità «canonica» di un brano in modo minore, cioè quella del relativo maggiore (Do).

Rapidi arpeggi in semicrome dei solisti, già uditi nella cadenza iniziale, conducono alla ricomparsa della tradizione orchestrale e dello stesso secondo tema, che chiude la seconda esposizione e avvia direttamente lo sviluppo. Dopo una breve elaborazione del primo tema, lo sviluppo è quasi interamente dedicato al materiale della zona che abbiamo definito transizione, che viene sottoposto a ingegnose trasformazioni dall'orchestra sopra energici trilli dei solisti. Un'improvvisa ascesa in semicrome di questi ultimi conduce alle energiche «strappate» dell'intera orchestra che annunciano la ripresa. A parte la prima frase, che ripropone l'esposizione orchestrale del primo tema, il resto della ripresa è simmetrico con la seconda esposizione, quella affidata ai solisti, con il secondo gruppo tematico ricondotto ovviamente a La maggiore, la stessa tonalità nella quale era stato anticipato nell'introduzione.

La coda, che torna al modo minore con una breve perorazione orchestrale basata sul tema principale, rappresenta una geniale ricapitolazione di tutto il materiale tematico del brano. Dapprima i solisti ripresentano la prima parte della loro esposizione, che era stata sacrificata nella ripresa a vantaggio dell'orchestra; quindi, dopo un rapidissimo crescendo, si appropriano del materiale della transizione, ma lo ripresentano in inversione - la direzione dei due motivi, quello in sincope e quello cantabile, è ora discendente - con uno straordinario effetto di estinzione progressiva. Infine, il flauto e gli archi in pizzicato fanno udire, per la prima volta in modo minore, il secondo tema, che porta a una conclusione di scabra drammaticità.

L'intenso lirismo è la nota dominante del secondo movimento (*Andante*), un *Lied* tripartito in Re maggiore. L'apertura è affidata a una sorta di motto, presentato dai corni cui si aggiungono poi i legni; le quattro note di questo motto (La-Re-Mi-La), che scandiranno i momenti salienti del brano, sono anche le prime note del tema principale della sezione A, presentato dai solisti insieme agli archi dell'orchestra e poi replicato insieme ai fiati. Alla frase contrastante fa seguito la riproposta della prima. L'insieme delle due frasi viene esposto due volte, la seconda arricchito da una breve progressione che rafforza la conclusione.

Anche la sezione B è tripartita. Il motivo principale è presentato da flauti, clarinetti e fagotti, che si appoggiano sui suoni tenuti dai corni. Particolarmente interessante la tecnica utilizzata da Brahms nel motivo contrastante: si tratta di una sorta di *eterofonia*, dato che al motivo, affidato a clarinetti e flauti, i due solisti sovrappongono una variante in terzine del motivo stesso, creando un'atmosfera magicamente cullante. Il motivo principale si ripresenta poi suddiviso in cellule di due battute, inframmezzate da arpeggi dei solisti.

Basata su questo motivo è anche la breve transizione verso la ripresa di A, nella quale fa la sua ricomparsa il motto iniziale: le prime due note squillano nei corni e nelle trombe, le successive spiccano nel registro acuto dei solisti. Il violino quindi, appoggiandosi sui trilli del violoncello, porta alla ripresa con un arpeggio morbidamente cromatico in terzine (che ricomparirà al termine del brano). La ripresa è abbreviata - manca la ripetizione della seconda frase - e la coda vede la sovrapposizione dei due motivi della sezione B. Non sfuggirà, poco prima della conclusione, l'ultima comparsa del motto iniziale, affidato ai due solisti. Nel solco della tradizione della sinfonia concertante è l'architettura formale del terzo movimento (*Vivace non troppo*), che fonde elementi del rondò e della sonata. Il ritornello è presentato prima dal violoncello, poi dal violino quindi, dopo una breve elaborazione, dall'intera orchestra. L'intenzione di assicurare una stringente unità logica a uno schema formale di per sé discontinuo induce Brahms a costruire la successiva transizione verso il secondo tema elaborando motivi melodici e ritmici del ritornello.

Il mutamento di ambiente determinato dal secondo tema non potrebbe essere più drastico: a ciò concorrono, oltre al relativo maggiore (Do)

della tonalità d'impianto, il rallentamento della pulsazione ritmica e la distesa cantabilità melodica, sottolineata dalla scelta del registro medio-acuto dei solisti, prima il violoncello poi il violino.

L'improvviso animarsi del ritmo conduce verso la ricomparsa del ritornello, inizialmente enunciato dal violoncello e poi distribuito fra i diversi strumenti dell'orchestra, con un effetto di progressiva dissoluzione anche dinamica che conduce alla sezione successiva.

L'episodio centrale di questo rondò - tale la definizione data di questo brano dallo stesso Brahms in una lettera a Joachim - è tripartito. Il motivo principale della sezione A è caratterizzato dal contrasto tra il ritmo puntato e quello in terzine e dall'ampia sonorità. Più sommesso il materiale della sezione B, affidato alla morbidezza del registro centrale dei clarinetti, poi ripreso e ampiamente sviluppato dai solisti prima dell'energico ritorno di A. Una misteriosa discesa cromatica dei legni porta alla ripresa, con il secondo tema ricondotto a La maggiore.

La ricca coda, nella quale la tonalità di La maggiore si afferma definitivamente, costituisce, come spesso in Brahms, una vera e propria zona di elaborazione, in questo caso del motivo principale del ritornello.

Ce ne rendiamo conto immediatamente osservando la trasformazione che questo capriccioso motivo subisce fin dall'apertura della coda: appare infatti nei flauti e nei clarinetti a valori uniformi (crome), con un inaudito effetto di morbida cantabilità che prosegue per un lungo tratto, mentre la sonorità si spegne progressivamente, prima della rapida ed energica conclusione orchestrale.

Paolo Rossini

Testo tratto dal numero 64 della rivista Amadeus

RHAPSODIA PER CONTRALTO, CORO MASCHILE E ORCHESTRA, OP. 53

Musica: Johannes Brahms

Testo: Johann Wolfgang von Goethe (da Harzreise im Winter)

1. Aber, abseits wer ist's? - contralto - Adagio (Do minore)
2. Ach, wer heilet die Schmerzen - contralto - Poco Andante (Do minore)
3. Ist auf deinem Psalter - contralto e coro - Adagio (Do maggiore)

Organico: contralto, coro maschile, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, fagotto, 2 corni, archi

Prima esecuzione: Jena, Rosensaal, 3 Marzo 1870

Edizione: Simrock, Berlino, 1870

Di quattro anni precedente le *Variazioni su un tema di Haydn*, la *Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra op. 53* costituisce uno dei vertici della produzione sinfonico-corale di Brahms, ossia di quel ristretto gruppo di opere in cui il compositore, smentendo la sua vocazione verso la musica "pura", priva di riferimenti letterari, dà luogo a una cauta apertura verso il privato, verso una Weltanschauung, una visione del mondo, che raramente trapela dalle composizioni strumentali. Se, per la quasi totalità delle opere di Brahms, è difficilissimo - oltretutto beninteso metodologicamente inutile e scorretto - cercare relazioni o agganci con episodi biografici, è invece frequente il caso di brani sinfonico-corali che traggono origine proprio da precisi eventi nella vita del compositore, in genere eventi negativi o addirittura luttuosi. La scelta dei testi poetici - tutti di autori illustri - rimanda alla drammaticità della condizione umana e riflette una disillusione esistenziale che deve essere considerata una tematica costante della maturità del compositore.

Non fa eccezione la *Rapsodia* per contralto, concepita nel 1869 in seguito al matrimonio di Julia, una delle figlie di Robert e Clara Schumann, matrimonio che costituiva per Brahms la definitiva disillusione da un sentimento sorto diversi anni prima. Tuttavia non semplicemente autobiografico, ma esistenziale è il contenuto del brano, che assume quale testo un frammento della "Harzreise im Winter" ("Viaggio invernale nello Harz") di Goethe. Anche il testo di Goethe

aveva un contenuto autobiografico ed esistenziale, in cui Brahms si rispecchiava pienamente. Il poeta si era recato nello Harz nel 1777, a 28 anni, per incontrare il giovane Plessing, profondamente colpito dalla lettura dei "Turbamenti del giovane Werther"; la depressione wertheriana di Plessing, unita al desolato paesaggio invernale, furono all'origine delle meditazioni espresse nelle tredici strofe del suo poema, dove la disperata amarezza di un misantropo si riflette nel paesaggio.

WOLFGANG SAWALLISCH



Del testo di Goethe Brahms prescelse solamente tre strofe, il cui contenuto tuttavia è perfettamente autonomo, nonché chiarissimo; vi troviamo la misantropia di un individuo che trae odio dall'amore, nonché l'esortazione a un "Padre d'amore" perché sappia illuminare il cuore dell'uomo. Questa "illuminazione", però, ed è qui il tratto significativo della scelta di Brahms, avviene grazie al suono di un salterio che può giungere all'orecchio dell'uomo; il compositore sembra suggerire che la panacea per i dolori dell'individuo sperduto nella selva del suo egotismo, possa venire solamente dalla musica.

Nella versione musicale il brano è quanto di più vicino Brahms abbia scritto ad una scena d'opera, articolata in recitativo, aria e finale; e non a caso la prima interprete della partitura - a Jena, il 3 marzo 1870 - fu il grande contralto Pauline Garcia Viardot, compagna fra l'altro di quel Turgenev con cui Brahms discusse uno dei suoi pochi progetti operistici. E tuttavia il brano esprime una drammaticità sobria, severa e austera, antitetica rispetto a qualsivoglia modello teatrale.

A un recitativo frastagliato, in cui la voce del contralto si fa strada fra le instabili linee cromatiche dell'orchestra, succede un cantabile metricamente incerto (alterna i ritmi di 6/4 e 3/2) dove si impone comunque il canto spiegato della solista; confliggono fra loro le parole chiave del testo: "Menschenhass" (l'odio degli uomini) e "Fülle der Liebe" (la pienezza d'amore).

La sezione conclusiva è la terra d'approdo del brano, una intensa, luminosa perorazione cui danno forza la conversione al modo maggiore, il passaggio dal ritmo di tre a quello di quattro, più disteso, e l'ingresso del coro, che fa da sostegno alla melodia commossa del contralto, autentica traduzione in musica del potere di guarigione dell'arte dei suoni.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 28 Marzo 1999; Wolfgang Sawallisch direttore

DAS SCHICKSALS LIED
(CANTO DEL DESTINO) PER CORO E ORCHESTRA, OP. 54

Musica: Johannes Brahms

1. Ihr wandelt droben im Licht - coro - Langsam und sehnsuchtsvoll
[Lento e con espressione] (Mi bemolle maggiore)
2. Doch uns ist gegeben - coro - Allegro (Do minore)
3. Postludio - orchestra - Adagio (Do maggiore)

Organico: coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Lichtenthal, 8 Maggio 1871

Prima esecuzione: Vienna, Singakademie von Gesellschaft der Musikfreunde, 8 Settembre 1871

Edizione: Simrock, Berlino, 1871

Nell'estate del 1868 Brahms (all'indomani della fama che l'esecuzione del *Requiem tedesco* nel duomo di Brema gli aveva dato in tutta la Germania), assieme a due amici era andato a visitare le fortificazioni del porto di Wilhelms-Hafen vicino a Brema; ma dopo poco si apparta per scrivere qualche appunto su un foglio di musica e quindi si avvia spedito verso casa per darsi alla composizione dello Schicksalslied di Hölderlin che aveva letto di buon mattino prima della gita.

Ma ad una ispirazione così prepotente seguono presto dei dubbi, dubbi di natura schiettamente artistica, sul tono giusto da dare alla composizione; e dopo la spinta iniziale il lavoro si arresta e quasi rischia di rimanere interrotto; si sovrappone una nuova composizione, la *Rapsodia* per contralto *op. 53*, e poi arriva la ventata patriottica del 1870 e un altro lavoro si fa largo, il *Triumphlied op. 55*; a questo punto Brahms ritorna al "Canto del destino di Iperione", ma s'inceppe ancora sul finale: una poesia che alla fine resta aperta sulla parola "hinab" deve essere abitata da una musica che deve definirsi secondo le sue meno agili leggi strutturali; alla fine del maggio 1871 Brahms risolve il problema dopo vari tentativi; ma resta incerto anche dopo: «ho detto qualcosa che nella poesia non c'è»; e il particolare coinvolge tutta la poesia e la composizione musicale nel loro insieme reciproco; parla di

«Experiment», vorrebbe un'esecuzione in piccole sale per cerchie ristrette.

La luce olimpica in cui sono immerse le due prime strofe pervade le battute sinfoniche introduttive; c'è una ampiezza di fraseggio e una semplicità di funzioni armoniche che sembra ispirarsi alla «nobile semplicità e quieta grandiosità» del canone classico di Winckelmann; l'uso nel coro di venerande armonie rinascimentali accentua la distanza storica, aulica, degli Dei celesti superiori al destino.

DANIELE GATTI



Per la terza strofa, con il quadro drammatico del destino umano, Brahms mette sulla bilancia tutto il peso della terribilità corale e sinfonica; il riferimento al sesto brano del *Requiem tedesco*, con l'immagine del Gran Giorno, si fa sentire, e le note acute sulle quali il coro si avventa ("Blindlings/Jahrlang") inducono una emissione naturalistica prossima al grido.

Poi tutto si ricompone in quel "Nachspiel des Orchesters", come Brahms aveva voluto chiamarlo alla prima esecuzione (a Karlsruhe nell'ottobre 1871) per distinguerlo bene dal resto.

Aveva anche provato a fare ripetere al coro le parole dell'inizio, ma la cosa sapeva di falso; e alla fine aveva lasciato l'orchestra sola a parlare, aprendo la porta a una quantità di interrogativi: cosa ha voluto dire il musicista ritornando al tema dell'esordio?

L'uomo guarda il cielo e lo trova vuoto? O è il cielo che guarda l'uomo facendosi riconoscere come speranza? Ogni ascoltatore, essendo toccato in quanto ha di più suo, avrà la sua risposta; ma intanto non dimentichiamo che il "Nachspiel", con il suo senso di uscita dagli strati inferi, traduce in qualche modo l'estasi panteistica in cui respira l'Iperione di Hölderlin; basta sfogliare le frasi del genere si fanno avanti in gran copia: «essere uno con il tutto, questo è il vivere degli Dei; questo è il ciclo dell'uomo. Essere uno con tutto ciò che vive e ritornare, in una felice dimenticanza di se stessi, al tutto della natura».

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 27 Ottobre 2001; Daniele Gatti direttore

SERENATA N. 1 IN RE MAGGIORE PER ORCHESTRA, OP. 11

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro molto (Re maggiore)
2. Scherzo. Allegro non troppo (Re minore). Trio: Poco più moto (Si bemolle maggiore)
3. Adagio non troppo (Si bemolle maggiore)
4. Menuetto I (sol maggiore) - Menuetto II (sol minore)
5. Scherzo. Allegro (Re maggiore). Trio
6. Rondò. Allegro (Re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi

Prima esecuzione: Amburgo, Konzertsaal auf dem Kamp, 28 Marzo 1859

Edizione: Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1860

Il genere della "musica d'intrattenimento" conobbe all'avvio dell'800 una progressiva diversificazione: se da una parte sembravano passare di moda i Divertimenti, le Serenate, i Notturmi, le Cassazioni del classicismo viennese, dall'altra parte risultavano in continua ascesa nel favore dei committenti, e del pubblico, le Marce, le Scozzesi, i Ländler e altre forme di danza. Mezzo secolo dopo, quando Brahms prese in considerazione questo genere creativo, la società civile era cambiata nel profondo: più che la necessità di scrivere su commissione per una festa o una circostanza celebrativa, c'era l'intenzione d'un ripensamento estetico d'uno schema del passato, per lo più privato della sua funzione originaria.

Al genere della Serenata Brahms accedette negli anni in cui la sua esistenza si svolgeva tra Amburgo e Detmold, ove era direttore d'una formazione corale e, saltuariamente, della piccola orchestra di corte. Erano gli anni 1857-58, ma già dal 1854 Brahms era entrato nell'ordine di idee d'affrontare la "grande forma", cercando di realizzare una sinfonia con il materiale d'una Sonata in Re minore per due pianoforti: quel materiale tematico avrebbe, di lì a poco, trovato il suo sbocco naturale

nel *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra op. 15 (1857-58), la cui genesi, curiosamente, venne ad intersecarsi con quella della *Serenata in Re maggiore*. In effetti, tra i due lavori non c'è alcuna possibilità di raffronto, tale è il distacco che distingue l'impetuosa drammaticità del Concerto rispetto all'atmosfera serena dell'altra composizione.

Ai giovanili ardori impulsivi Brahms già allora stava orientandosi a sostituire una sorta di distacco dalle passioni. In una lettera a Clara Schumann del 10 ottobre 1857 v'è il seguente inciso: «Le passioni non sono connaturali all'uomo. Sono sempre eccezione o anomalia. La persona in cui esse eccedono rispetto alla giusta misura deve essere considerata malata e deve ricevere cure mediche per preservare vita e salute. Il vero uomo ideale è tranquillo nella gioia e tranquillo nel dolore e nella sofferenza. Le passioni devono passare presto oppure bisogna reprimerle».

Non per questo Brahms trovava alcuna soddisfazione nella monotonia della vita sonnolenta alla corte del principato di Lippe-Detmold, ove videro la luce l'*op. 11* e la sua gemella *op. 16*, instaurando un procedimento creativo a coppia che avrebbe dato frutti cospicui nella sua produzione futura. Alla sensibilità del musicista parlava, già allora, il paesaggio circostante e, da autentico Wanderer romantico, si diletta ad esplorare il Teutoburgerwald con lunghe camminate, mentre prorompente si manifestava in lui il culto dell'antico, anche per la suggestione provata all'ascolto, o alla concertazione, di Cassazioni, Serenate, Divertimenti di Haydn e di Mozart nell'attività concertistica dell'orchestra di Detmold, ove brillava il virtuosismo degli strumentisti ai fiati.

L'idea di scrivere una Serenata si associò al primitivo proposito di comporre un pezzo cameristico, inizialmente in tre tempi per nove strumenti (flauto, due clarinetti, corno, fagotto e quartetto d'archi): a tale progetto Brahms lavorò nell'estate 1858 a Göttingen, durante le vacanze vissute assieme a Clara Schumann e ad un gruppo di amici fidati, tra cui Grimm, che si premurò d'organizzare una prima lettura della stesura iniziale. Perplexità di vario genere furono avanzate però dagli amici musicisti e anche Joachim si mostrò dubbioso sull'originalità dell'organico strumentale. Al loro suggerimento d'una ristrumentazione per orchestra da camera Brahms accondiscendette di buon grado, procedendo nei

primi mesi del 1859 all'orchestrazione e includendovi altri tre movimenti abbozzati nei mesi precedenti a Detmold.

La seconda stesura della *Serenata in Re maggiore op. 11* in sei movimenti e per piccolo organico orchestrale fu ultimata il 16 marzo 1859 e venne diretta da Joachim ad Amburgo il 28 marzo alla Sala Wörmer.

FRANS BRUGGEN



Benché l'esito fosse positivo - come risulta dallo scambio di lettere tra Brahms (29 marzo 1859) e Clara Schumann (31 marzo 1859) - il musicista non si dichiarò ancora soddisfatto della soluzione, orientandosi ad allargare al grande organico orchestrale la strumentazione (flauti, oboi, clarinetti, fagotti e trombe a due, quattro corni, timpani e archi): in tale versione la *Serenata in re maggiore op. 11* venne data alle stampe ed eseguita ad Hannover il 3 ottobre 1860.

Se Clara Schumann dichiarò d'apprezzare in quest'opera «la tessitura molto più chiara» rispetto a quella del *Primo Concerto*, il recensore della lipsiense "Neue Zeitschrift für Musik" ravvisò «nel colore orchestrale fresco e suggestivo di forza giovanile», negli episodi imitativi «una facoltà di rinascita delle forme contrappuntistiche del canone e della fuga», cioè i caratteri fondamentali della *Serenata in Re maggiore*, cogliendo nel segno con insolita preveggenza critica.

Una prevalente atmosfera pastorale caratterizza l'ampio movimento iniziale, *Allegro molto* in Re maggiore, in forma sonata con due temi principali marcatamente differenziati (il secondo spiccatamente condizionato da una struttura ritmica asimmetrica), con un impegnativo sviluppo, una ripresa compressa in cui ritorna l'idea introduttiva del corno quasi nell'evocare la sonorità di rustiche cornamuse. Assai complesso è lo *Scherzo (Allegro ma non troppo* in Re minore) con il *Trio* in Si bemolle, nel segno d'una dominante moderazione nella dinamica e nell'agogica, secondo quelli che saranno alcuni dei caratteri fondamentali della letteratura sinfonica brahmsiana.

Culmine dell'opera è l'*Adagio ma non troppo* in si bemolle, marcato dall'ampio respiro lirico, dal susseguirsi di atteggiamenti strumentali tranquilli e sereni, nell'inesauribile ricchezza e gemmazione di idee che formano una lunga esposizione, alla quale segue un singolare, brevissimo sviluppo, subentrando poi una ripresa completa e una coda evanescente.

Di netto stampo tradizionale nel profilo stilistico i due *Menuetti*, il primo in Sol maggiore, il secondo in Sol minore, entrambi apparendo cesellati con miniaturistica finezza, verosimilmente nel ricordo dell'originaria stesura cameristica e anche di certi stilemi haydniani. Su scala assai più contenuta è costruito il quinto tempo, *Scherzo (Allegro* in Re maggiore), con qualche influsso beethoveniano, mentre nel *Rondò* conclusivo (*Allegro* in Re maggiore), dall'incedere danzante nei ritmi puntati

d'ascendenza schumanniana, appare sempre in primo piano il nitore dello schema formale, con due idee chiaramente individuabili, un'ampia elaborazione e la riapparizione di entrambi i temi nell'efficacissima e lunga coda, di precipuo smalto strumentale.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 7 Maggio 1997, direttore Frans Brüggen

SERENATA N. 2 IN LA MAGGIORE PER PICCOLA ORCHESTRA, OP. 16

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro moderato (La maggiore)
2. Scherzo. Vivace (Do maggiore). Trio (Fa maggiore)
3. Adagio non troppo (La minore)
4. Quasi Menuetto (Re maggiore). Trio (Fa diesis minore)
5. Rondò. Allegro (La maggiore)

Organico prima versione: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, timpani, archi (senza i violini)

Organico seconda versione: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, archi (senza i violini)

Composizione prima versione: Detmold, novembre 1859

Composizione seconda versione: 1875

Prima esecuzione: Amburgo, Sala della Filarmonica, 10 febbraio 1860

Edizione prima versione: Simrock, Bonn, 1860

Edizione seconda versione: Simrock, Berlino, 1875

La *Serenata in La maggiore op. 16* venne composta da Johannes Brahms nel 1858 durante il soggiorno nel principato di Lippe-Detmold, dove il musicista amburghese ricopriva incarichi di direttore d'orchestra, pianista e insegnante della principessa. Fu un soggiorno sereno e proficuo, che permise a Brahms di prendere coscienza delle proprie capacità compositive, come testimoniano le lettere a Clara Schumann («*Che bello creare con vigore rinnovato! Ora trovo molto gusto nelle mie cose. Credo veramente, cara Clara, di crescere*») e, all'amico violinista Joachim («*Ero di ottimo umore a Detmold. Di rado ho composto con tanto diletto*»).

L'organico della *Serenata op. 16* («*la sorella più giovane e più tenera*» dell'*op. 11*, secondo la felice definizione del critico viennese Eduard Hanslick), accanto a flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni, prevede gli archi senza i violini, a testimonianza della predilezione di Brahms per il registro centrale, per i toni più morbidi e scuri, per le sonorità più intimistiche. Questa scelta verrà poi ripetuta nella, prima parte del

Requiem tedesco op. 45 del 1868 (anche qui mancano i violini) e nei due *Quintetti per archi op. 88* (1882) e *op. 111* (1891), col raddoppio della viola.

L'*Allegro moderato* iniziale è in forma-sonata, con un primo tema morbido e seducente, che subito sfocia in una sinuosa melodia discendente a terzine; il discorso musicale si anima improvvisamente e questo semplice spunto viene subito sottoposto a un intenso lavoro da parte di tutti gli strumenti dell'orchestra. Il secondo tema, esposto dai clarinetti in terze parallele ha un sapore dolcemente popolare, quasi di *Ländler* viennese, e conclude in *pianissimo* la prima parte del movimento.

GIUSEPPE SINOPOLI



Lo sviluppo si apre con la ripetizione del primo tema, ricordo degli Sviluppi di Haydn e richiamo esplicito alla «classicità» della Serenata, per proseguire con una lunga elaborazione motivica, basata sulla melodia discendente a terzine, che viene scomposta da Brahms in un mirabile gioco contrappuntistico. Un lungo pedale di tonica (ancora una tecnica compositiva «classica») porta alla Ripresa, che si snoda parallela all'Esposizione differendone solo nella diversa strumentazione dei temi. L'ampia Coda finale si nutre ancora di elementi motivici tratti dalla melodia discendente a terzine, ma conclude il movimento riprendendo il carattere tenero e popolare del secondo tema.

Lo *Scherzo* successivo è una sferzata ritmica alle orecchie dell'ascoltatore: il robusto tema principale affidato esclusivamente ai fiati, è costruito sull'ambiguità del metro ritmico, che è ternario in partitura, ma sul quale Brahms sovrappone un'insistita e martellante struttura binaria. Interessante dal punto di vista del colore armonico è poi la ripetizione di questo tema nella lontana tonalità di Mi maggiore seguita immediatamente dal brusco rientro nel tono d'impianto. Il Trio centrale è più lirico: clarinetti e fagotti in seste parallele propongono un motivo dolce e delicato, poco turbato dall'insistenza ritmica degli archi, che ripropongono il ritmo scatenato dello *Scherzo*.

Nell'*Adagio non troppo* molti critici e commentatori dell'opera di Brahms hanno voluto vedere un omaggio bachiano: il tema principale in 12/8 ricorda effettivamente molto da vicino il tema della grande *Passacaglia in Do minore* per organo di Bach. La ricorrenza di questo tema domina interamente questa straordinaria pagina orchestrale, mirabile per la sapiente strumentazione, per la cupa sonorità, per quell'aura mistica che la pervade da cima a fondo. La potenza d'ispirazione del tema di passacaglia non deve però far passare in secondo piano la presenza di un limpido secondo tema, esposto dai legni in stile quasi corale, e di alcuni momenti di vera e propria magia sonora (su tutti il solare intervento del corno, sopra il tremolo della viola) che valsero, a questo *Adagio* la sincera ammirazione di Clara Schumann.

Il *Quasi Menuetto*, con la sua discrezione, il suo passo felpato, la sua elegante noncuranza, sembra non voler contrastare troppo l'intensa religiosità dell'*Adagio* precedente; strutturato nella canonica forma Minuetto-Trio-Minuetto, evidenzia un'orchestrazione e un'ispirazione

melodica che diremmo schubertiane (e proprio a Schubert si richiama il tema del Trio, affidato alla voce dolce e malinconica dell'oboe).

Conclude la Serenata un *Rondò* dal sapore quasi rustico, nel quale spicca il carattere festoso e popolare del primo tema affidato dapprima ai clarinetti ma ripreso, elaborato e ripetuto poi con gioia da tutti gli strumenti dell'orchestra. Un breve ripiegamento interiore si ha col secondo tema, esposto da clarinetti e fagotti, ma l'apparire del terzo tema riporta all'atmosfera di danza paesana dell'inizio.

Lo Sviluppo riprende sostanzialmente i materiali tematici dell'Esposizione, con la, sola, aggiunta di un nuovo motivo di straordinaria dolcezza, ancora affidato ai clarinetti sopra i cullanti arpeggi di flauto, viola e fagotto. Nel turbinio ritmico e sonoro della Ripresa si staglia tagliente la voce dell'ottavino, protagonista anche della Coda, costruita sopra il tema principale e tutta giocata sulle vivaci scalette in progressione dal grave all'acuto dei legni (clarinetto, fagotto, corno, oboe, flauto, ottavino).

Alessandro De Bei

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 123 della rivista Amadeus

KARAJAN INTERPRETE DI BRAHMS

Questa registrazione delle *Quattro Sinfonie* di Brahms è stata realizzata da Herbert von Karajan e dai Berliner Philharmoniker nel 1977/78.

Karajan era allora in piena attività su un repertorio quanto mai vario (solo nell'estate 1978, al Festival di Salisburgo, *Salome* di Strauss, *Don Carlos* e *Messa da Requiem* di Verdi, *Ottava Sinfonia* di Bruckner, *Le Sacre du printemps* di Stravinskij), in uno degli ultimi anni prima dell'acutizzarsi della malattia alla schiena: circostanza che peraltro non diminuì il ritmo del suo lavoro, ma certo segnò di sofferenza l'ultima fase della sua carriera.



Non si può affermare che il suo Brahms 1977/78 fosse sostanzialmente diverso da quello frequentato in altre stagioni: le idee interpretative di Karajan restano le stesse, le differenze riscontrabili all'interno della sua attività sono naturali trasformazioni fisiologiche, non certo brusche curve del gusto; si tratterà semmai di linee di tendenza che vengono accentuate, sottolineate, soppesate con una esperienza giunta al culmine della maturazione.

Queste linee riguarderanno, in genere, un senso dello sfumato, una smaterializzazione dei composti sonori sempre più raffinata; ma tale tendenza, in Brahms, non scavalcherà mai gli argini della più salda tradizione formale per costeggiare un estetismo fine a se stesso; servirà tutt'al più ad esplorare meglio quell'imponente monumento sinfonico, illuminandolo di luci ed ombre che vanno al cuore della natura creativa brahmsiana.

La compostezza della forma è la base su cui Karajan costruisce la sua rappresentazione del mondo brahmsiano.

Si senta, nel primo movimento della *Prima Sinfonia*, come al lavoro tematico partecipino anche quei materiali, quali i salti di ottava, tradizionalmente sentiti come elementi armonici di rinforzo; nell'introduzione lenta al Finale, l'episodio in "pizzicato" ha una carica misteriosa altissima, un senso di attesa calcolato sulla vastità architettonica della conclusione.

Ma anche in pagine dove l'atteggiamento costruttivo è meno perentorio che nella *Prima Sinfonia*, la plasticità del fraseggio è seguita fino alla precisione della singola arcata, della pausa, dal minimo respiro: la testa del primo tema della *Seconda Sinfonia*, quella nota di volta Re-Do diesis-Re mormorata dai bassi che sarà la chiave di volta della costruzione, l'esattezza delle piccole frasi nel primo movimento della *Terza*, fino alla grazia neoarcadica di fioriture e mordenti. Nel primo movimento della *Quarta*, il contrasto tematico della vecchia forma-sonata è trasfigurato nell'opposizione di carattere fra l'infinita nostalgia delle frasi tenere (primo tema) e l'impetuoso scatto delle idee di stile zingaresco.

I tempi impostati da Karajan, assai più che in Beethoven, sono quelli della tradizione tedesca, per intenderci quella che arriva a Furtwangler: campate solide, a larga apertura alare, dove ogni parte contribuisce al tutto; di qui quel tono di classica nobiltà (il Finale della *Seconda Sinfonia*, quasi un inno al sinfonismo classico), di severa, leale arte oratoria (nella Ciaccona finale della *Quarta Sinfonia*, il corale di

tromboni e fagotti, ed in genere tutta la scansione del tema bachiano). Una volta stabilito questo quadro austero, Karajan può raccogliere a piene mani nell'intimismo brahmsiano, nella sua metafisica nostalgia, con una sensibilità fra le più penetranti della moderna arte interpretativa: il terreno d'elezione di questa dimensione sentimentale sono gli Andanti e gli Allegretti intermedi, ma forse ancora di più le Code dei primi movimenti: dove la maestosità dell'edificio appena costruito è resa relativa da una saggezza umana che sembra disugellare le forme e congedarsi con rimpianto dai suoi personaggi.

BERLINER PHILHARMONIKER



L'intimismo, la freschezza liederistica del secondo movimento nella *Prima Sinfonia* e nella *Terza*, la delicatezza con cui nell'Adagio della *Seconda* sono seguiti nota per nota i cromatismi, sono altrettanti momenti che precisano il volto del classicismo brahmsiano: tuttavia, anche sotto l'indugio più affettuoso, Karajan mantiene un fondo serio, quasi dotto, che ritrae Brahms al naturale in quella compresenza di ambivalenze sentimentali così tipica del suo animo.

Anche la bellezza del suono, nella quale Karajan era maestro tanto consumato, secondo alcuni, da dimenticarci dentro ogni altro valore, in queste *Sinfonie* di Brahms si pone al servizio di un punto di vista più alto; si sente quasi lo scrupolo di amministrare tanti tesori: il radioso indugio del clarinetto solo alla fine dell'Andante nella *Quarta Sinfonia*, le tante sortite del corno solo, la calda voce dei violoncelli, la morbidezza davvero ciaikovskiana di tante flessuosità degli archi: ebbene sono tutti attimi che per quanto struggenti troveranno prima o poi l'elemento equilibratore, il corrispettivo formale che li riporta a casa.

Con tutta la vitalità che formicola fra quelle sponde classiche, Karajan, proseguendo la direzione di Furtwangler, ha tuttavia superato definitivamente la dicotomia fra il Brahms sinfonico, considerato classico e formalista, e quello cameristico, ritenuto in via pregiudiziale più sincero; oggi sappiamo, anche per merito di questa registrazione, che sono la stessa cosa, che la stessa voce di autenticità circola nei quattro capolavori sinfonici, come nelle grandi pagine corali, come nelle miniature cameristiche: cambia la cornice, non la sostanza poetica.

Giorgio Pesletti

Testo tratto dal libretto inserito nel cofanetto DGR 410521

SINFONIA N. 1 IN DO MINORE PER ORCHESTRA, OP. 68

Musica: Johannes Brahms

1. Un poco sostenuto (Do minore). Allegro
2. Andante sostenuto (Mi maggiore)
3. Un poco Allegretto e Grazioso (La bemolle maggiore)
4. Finale. Adagio (Do minore). Più Andante (Do maggiore). Allegro non troppo, ma con brio

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: 1855 - 1876

Prima esecuzione: Karlsruhe, Badisches Hoftheater, 4 novembre 1876

Edizione: Simrock, Berlino, 1877

Abbozzata già intorno al 1855, la composizione della monumentale *Prima Sinfonia* procedette tra infinite esitazioni: solo nel 1862 venne scritto il primo tempo (ma senza introduzione), mentre l'attuale fisionomia del lavoro risale agli anni Settanta, in particolare alle estati dal '74 al '76 che Brahms trascorse nell'isolamento del Mar Baltico, a Sassnitz, sull'isola di Rügen, in un contesto naturale del tutto congeniale. I dubbi sopravvissero anche alla prima esecuzione del 4 novembre 1876 a Karlsruhe, e la partitura venne ancora emendata prima della pubblicazione. Capolavoro ostico, difficile, non del tutto amabile per ammissione dell'autore, la *Sinfonia* si riallaccia direttamente a Beethoven, come notarono senza esitazioni il critico Eduard Hanslick (già nel 1876) e il celebre direttore Hans von Bülow, salutandola come la «Decima», ideale continuazione del catalogo beethoveniano. Al Beethoven eroico del primo decennio del secolo rimandano con piena coscienza storica la densità contrappuntistica, il *pathos* ad alto volo, la serietà etica alla base dell'opera, evidenti innanzitutto nei movimenti estremi straordinariamente dilatati, che concedono solo una manciata di minuti all'idillio del terzo tempo. Il problema sinfonico viene affrontato con circospezione, preparando sistematicamente i futuri sviluppi di un discorso rigorosamente consequenziale.

La fondamentale introduzione (*Un poco sostenuto*), solenne, severo prologo al tempo di sonata è anche presentazione del materiale tematico che attende l'ascoltatore e insieme esibizione di tecnica raffinata. Il motto implacabile che genererà il primo tema, imponente e compatto ma al tempo stesso innervato da una fitta trama polifonica, è dato dall'intrecciarsi di due linee melodiche che disegnano una settima in direzioni opposte, scivolando attraverso intervalli cromatici. Il carattere fatale è avvalorato dalla pesante scansione ritmica assicurata dai timpani: l'anno dopo Cajkovskij avrebbe costruito la *Quarta sinfonia* ricorrendo a un motto altrettanto inesorabile (ammettendo il riferimento alla *Quinta* beethoveniana, aperta dal destino che «*bussa alla porta*»). Il discorso procede fra salti sinistri, sospirosi intervalli e armonie cromatiche sino alla ripresa dell'attacco alla dominante. Allora l'oboe presenta un disegno melodico oscillante. La pseudo-imitazione della sua parte a opera del violoncello sarà il segnale d'avvio per l'Esposizione (*Allegro*).

L'attacco serrato non ci sorprende: l'introduzione ha determinato sia il profilo del primo tema che la qualità del clima espressivo, dominato da un'angoscia contenuta e pervaso dalla «*furchtbaren Energie*» («terribile energia») percepita da Spitta nel 1892. Si succedono effetti contrastanti (*staccato*, *legato*, *pizzicato*) finché un ponte modulante non introduce il secondo tema in Mi bemolle maggiore. L'oboe, sostenuto dai fiati e dalle *dolci* terzine degli archi superiori, offre, pur nel cromatismo della sua melodia, un momento di gradita quiete, che parrebbe espressione di quel sentimento della natura, poesia tipicamente viennese, di viennesi d'adozione, comune a Beethoven e Mahler. Anche il successivo gioco di salti discendenti dell'oboe (ancora parte del secondo gruppo tematico) sembra il querulo lamento di un *Naturlaut*, mahleriana voce di natura. Un'ulteriore idea tematica agli archi dissipa con il suo minaccioso attivismo la calma faticosamente raggiunta.

L'apporto massiccio degli ottoni (*fortissimo marcato*) chiude l'Esposizione. L'attacco risoluto dello Sviluppo cede ben presto il passo alle dinamiche contenutissime di una pagina interlocutoria, sconvolta dall'irrompere della terza idea tematica. Molto accade nella fucina brahmsiana: un tema corale, nelle sonorità festive degli ottoni, assume un incedere marziale, legni e archi si scambiano violente sferzate, il movimento sembra ripiegarsi su se stesso con una sorta di canto funebre affidato all'accompagnamento dei timpani, ma poco a poco si risollewa,

riproponendo cellule del primo tema ad anticipare la Ripresa. Il primo tema trionfa allora ridistribuito tra archi e legni, il secondo ricompare in Do minore, e così anche la terza idea tematica, preceduta, come già nell'Esposizione, dagli *a solo* di clarinetto e corno. La Ripresa si conclude col *Fortissimo* dell'intera compagine orchestrale. Un ultimo momento interlocutorio, scosso da pause drammatiche e animato dal pizzicato degli archi sotto le fasce cromatiche dei legni conduce alla coda (*Meno allegro*): riguadagnata la solennità dell'introduzione, il movimento si spegne enigmaticamente su sonorità immobili in Do maggiore (pacificato o rassegnato?).

DANIELE GATTI



«Dopo l'ira immensa», la materializzazione della Grazia: l'*Andante sostenuto* in forma ternaria (*liedform*: ABA'), sostenuto che Brahms rivide ancora a prima esecuzione avvenuta. In Mi maggiore i violini presentano un primo tema di equilibrio e simmetria classici nel disporsi ordinato e pacato delle sue frasi. Parrebbe di vedere trascorrere l'ombra del tardo Mozart del *Flauto magico*, la serena ieraticità di Sarastro coniugata con lo slancio lirico del romantico Mendelssohn. L'entrata dei

legni acuti prelude al secondo tema: una melodia *ingenua* all'oboe sul caldo impasto sonoro dei corni. L'*a solo* oboistico ricorda l'attacco di un *Adagio* brahmsiano di due anni più tardi, quello del *Concerto per violino op. 77*, in cui spetta sempre all'oboe la melodia (il tema è diverso, ma la suggestione resta valida).

La parte centrale del movimento è aperta dallo spensierato, ancora una volta mozartiano ascendere dei violini primi, che si prodigano in ghirlande di semicrome, appena turbati dall'accompagnamento ritmato di fagotti e corni. Nel variare scaltro delle dinamiche si insinuano dapprima l'oboe, con un gioco intervallare che ricorda il primo tempo, e quindi il clarinetto. Quando il discorso raggiunge il suo apice di animazione e intensità, lo scivolare verso il grave degli archi porta quasi a un arresto. Sul rullo dei timpani ritorna allora la sezione principale (A1) in un'atmosfera luminosa, come trasfigurata: il tema è affidato ai fiati, mentre gli archi superiori disegnano ampie volute melodiche, impreziosite dal suggestivo pizzicato dei violoncelli.

Un susseguirsi di slanci ed esitazioni conduce alla ripresa del secondo tema, ora fatto proprio dall'espressivo violino solista all'ottava acuta. Viene così anticipato il procedimento di imitazione oboe/violino dell'*Adagio* del *Concerto per violino* citato. La coda è imperniata su una splendida pagina per violino solo, ombreggiata dal controcanto sublime del corno, proveniente da distanze remote, sul discreto pulsare dei timpani. L'*Andante* si conclude su un nastro sonoro cangiante che assorbe il protagonismo sentimentale del violino nell'atmosfera dolce ed estatica di un Mozart passato attraverso le fiabesche lande mendelssohniane (non sfugga il pizzicato che attraversa l'intera sezione degli archi nelle ultime misure).

Col tempo eloquentemente segnato *Un poco allegretto grazioso*, sostituto del tradizionale Scherzo, Brahms tocca la corda dell'idillio, regalandoci un gioiello di serenità pastorale affidato prevalentemente alle sonorità dei fiati. Anch'esso in *liedform* (ABA'), si sviluppa dalla trama delicatissima di un caldo impasto timbrico: la melodia, dolce, al clarinetto (protagonista dell'intero movimento) coadiuvato da fagotti, corni e violoncelli in pizzicato (effetto prediletto nel corso di questa sinfonia), mentre i violini manifestano la loro approvazione con un sospiro. Il timbro dei legni brahmsiani è ben lontano da quello algido,

marziale e meccanico spesso proprio di Cajkovskij (nell'*Andante lugubre* del Finale della *Prima sinfonia* o nella *Marcia slava*). Le incursioni spensierate dei saltellanti ritmi puntati, i gorgheggi arabescati del primo clarinetto e il passaggio del tema ai violini congiurano a dipingere il quadro di un'età dell'innocenza, di un candore forse ancora attingibile. Il secondo tema al clarinetto porta però con sé una folata d'inquietudine, grazie all'effetto combinato del profilo melodico, delle pause e della tonalità minore. La fugace riapparizione del primo tema conduce alla sezione B con una melodia per terze innestata su un rustico, danzante 6/8 che riporta alla memoria l'*Allegretto* della *Sinfonia «Pastorale»* beethoveniana e il Mendelssohn dell'*«Italiana»*. Questa pagina di gioia serena si chiude con la nota tenuta dei fiati sul pizzicato degli archi, preludio alla ripresa di A, già da subito immersa in una trama orchestrale più ricca che non all'inizio del movimento. La coda si fonda su elementi ritmici tratti dalla sezione B.

Un monumentale tempo di sonata con introduzione conclude la *Sinfonia* simmetricamente all'esordio: finale beethoveniano nello spirito, nella concezione ideale ben più che non nell'affinità del primo tema con quello dell'*Inno alla gioia*. Ricchezza melodica e compattezza architettonica vi si fronteggiano ad armi pari. L'*Adagio* introduttivo palesa dall'attacco il controllo compositivo più ferreo in una pagina densa di eventi, di gesti icastici e calibratissimi: sul sostegno elementare di un tetracordo discendente degli archi gravi i violini innestano un motto, caratterizzato da fitti segni dinamici (*crescendo*, *diminuendo*, *forte-piano*), che dissimula il profilo del primo tema, occultato da tonalità minore e ritmo lento. A queste sei misure ne seguono altre sei consacrate ai soli archi in pizzicato, i cui stringendo e crescendo prolungano l'attesa. La tempesta va addensandosi sempre più minacciosa con nuovi stringendo (molto) e crescendo, mentre risuonano romantiche le veloci scale degli archi e la voce del corno solista. Improvvisamente l'uragano si acquieta con la discesa cromatica di controfagotto e archi gravi, coadiuvati dal rullo dei timpani, per lasciar spazio al *Più andante*: su un accompagnamento dal timbro ricercato (violini con sordina, timpani e tromboni in *pianissimo*: questi ultimi tenuti in serbo sinora per questo Finale, come aveva fatto Beethoven nella *Quinta*) si libra il canto caldo e passionato del corno, semplice richiamo da corno alpino, che Brahms dichiarò a Clara Schumann di aver ascoltato in Svizzera.

Nell'animazione progressiva compare inatteso, sordo, un corale ai tromboni; il ritorno del canto del corno nel crescendo generale conduce all'Esposizione (*Allegro non troppo, ma con brio*). Smessa la sordina, i violini intonano una melodia calda, dall'andamento calmo e pacato, quasi da corale (le affinità estetiche sembrano portare oltre Beethoven, alla terza grande «B»: Bach!). Segue un episodio di Sviluppo già all'interno dell'Esposizione (come accade spesso in Cajkovskij). Portata al massimo la tensione dinamica, la riapparizione inopinata della testa del tema del corno conduce al secondo tema, contorto, cromatico, costruito su appoggiature, pur nella dolcezza di un tono espressivo diametralmente opposto al primo tema, sia nella prima che nella seconda parte affidata all'oboe.

DANIELE GATTI



Una terza idea tematica enfatica porta alla coda dell'Esposizione, che la voce flebile delle viole lega allo Sviluppo, aperto a sorpresa con la riproposta, di grande impatto emotivo, del primo tema, *largamente*, alla tonica; ritorna la sezione ascoltata già nell'Esposizione, s'insinua un breve motto di quattro note ai fiati, finché l'orchestra, ormai al parossismo fonico, non raggiunge una pausa generale, dalla quale sboccia il tema del corno, con uno straordinario effetto rasserenante, tanto più che viene intonato in Do maggiore, preparando il terreno per la Ripresa.

In modo irrituale questa inizia solo con il secondo tema, forse perché il primo era già risuonato nello Sviluppo oppure perché il tema del corno ne funge da surrogato.

La coda della Ripresa è seguita dalla coda generale (*Più allegro*), ditirambica, liberatoria, trionfante conclusione - nel solare Do maggiore che rovescia il Do minore del primo tempo e dell'introduzione al finale - della prima lotta del compositore nell'agone della Sinfonia: sezione eterogenea rispetto alle precedenti (lo notava già Clara), eppure del tutto appropriata al progetto ideale dell'intero lavoro e del suo finale, itinerario *per aspera ad astra* che richiama il Beethoven della *Quinta Sinfonia* e dell'*Ouverture Egmont*, abilmente giocato tra scoperti contrasti e relazioni interne, come la ricomparsa del corale dell'introduzione a turbare la festa della coda ricorda sino alle ultime battute.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 46 dello speciale della rivista Amadeus

SINFONIA N. 2 IN RE MAGGIORE PER ORCHESTRA, OP. 73

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro non troppo (Re maggiore)
2. Adagio non troppo (Si maggiore)
3. Allegretto grazioso (Sol maggiore). Presto ma non assai
4. Allegro con spirito (Re maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

Composizione: estate 1877

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 30 dicembre 1877

Edizione: Simrock, Berlino, 1878

Scritta in gran parte nell'estate 1877 in Carinzia, a Portschach sul Wörthersee, la *Seconda Sinfonia* fu presentata dai Wiener Philharmoniker guidati da Hans Richter a Vienna il 30 dicembre di quell'anno. Il nuovo lavoro, in Re maggiore, apparve l'antitesi lirica, schubertiana, del volontarismo della *Prima*. Concorse a questa fama quel Wörthersee che avrebbe ispirato l'anno dopo il *Concerto per violino* e che Brahms, proprio nell'estate 1877, descrisse a Hanslick come «*un terreno vergine, dove aleggiano così tante melodie che bisogna stare attenti a non calpestarne qualcuna*».

Eppure al proprio editore scriveva: «*La nuova Sinfonia è così malinconica che non potrà sopportarla. Non ho mai scritto nulla di altrettanto triste, di altrettanto mollig [impregnata di tonalità minore]: la partitura deve uscire listata a lutto*».

Dietro questa felice metafora pastorale compaiono dunque risvolti inquieti della personalità, quel «lutto» che un altro grande viennese d'adozione, Freud, individuava nella «*perdita d'interesse per il mondo esterno*». Fuga dal mondo, verso la natura (anche il contemporaneo Dvorak e Mahler composero preferibilmente nell'isolamento estivo), luogo «altro» equivalente spaziale dell'adorato tempo «altro» dello stile classico. Né si dimentichi un ulteriore rifugio: l'ipercomplessità formale che trionfa proprio in questa sinfonia, in cui *tout se tient* mirabilmente. Giovano a illuminare l'opera i contemporanei pezzi vocali, tra cui il Lied

Feldeinsamkeit («Solitudine campestre») *op. 86 n. 2*, il cui testo di Hermann Allmers così si esprime: «*Riposo tranquillo nell'alta erba verde [...]. Mi sembra di essere morto da molto tempo e vago beato in spazi eterni*».

MYUNG-WHUN CHUNG



L'Allegro non troppo, nella varietà dei caratteri, sorprende per la straordinaria, dissimulata economia compositiva. L'intero edificio è generato dall'attacco. In particolare dalle prime tre note che risuonano ai bassi dando l'avvio al primo tema (nelle sonorità calme, calde e dolci di corni e legni, idillici strumenti del terzo tempo della *Prima Sinfonia*): disarmante melodia pastorale composta di minuscoli frammenti tematici da cui il sommo artigiano Brahms deriverà - impercettibilmente ma inesorabilmente - l'intero movimento. Mentre l'entrata dei violini protrae l'instabilità metrica, compare un inquietante elemento di disturbo: per tre volte il rullo dei timpani in *pianissimo* è seguito da cupi accordi dei tromboni (e della tuba), strumenti sempre impiegati con estrema

parsimonia e con un'intenzione precisa (come già nella *Prima Sinfonia* e come attestano le correzioni nella partitura autografa).

Segnale che revoca in dubbio l'idillio che si va delineando, a ricordare che la malinconia resta in agguato, che non vi è serenità senz'«ombre»: al collega Vincenz Lachner che lamentava il danno arrecato da questo passaggio all'eufonia dell'insieme, Brahms rispose di non poterne fare a meno, confessando la propria natura malinconica («*ali nere battono costantemente sopra di noi*»), immagine decadente che ricorda il Baudelaire di *Spleen*) e gli indicò il severo mottetto *Warum ist das Licht gegeben dem Muhseligen op. 74 n. 1*, ispirato tra l'altro al *Libro di Giobbe*, «*che getta l'ombra necessaria sulla serena [e contemporanea Seconda] Sinfonia e forse dà conto di quei timpani e di quei tromboni*» (lettera agosto 1879). Il filo dell'Esposizione riprende con un'eterea variante del primo tema ai violini (in tutto antitetica rispetto all'incubo dei tromboni) che funge da transizione al secondo tema, non prima dell'interpolazione di un curioso episodio con carattere di Scherzo. Finalmente ecco il secondo tema nel caldo lirismo liederistico degli archi gravi, accennante a ritmi da *Valses sentimentales* schubertiane, con gesti che richiamano la celeberrima *Ninna nanna* dello stesso Brahms (*Wiegenlied op. 49 n. 4*). Un energico terzo tema contrastante, percussivo si sviluppa fra balzi di ottava, ritmi puntati e *sforzandi ben marcati*, in una sezione animata da altrettanto vigore ritmico (quasi un Galop).

La coda dell'Esposizione sfrutta il secondo tema, trasposto in luminoso La maggiore. Lo Sviluppo, aperto dal corno - la cui importanza strategica sta progressivamente chiarendosi - si fonda sul magistrale trattamento contrappuntistico del primo tema e della sua idea secondaria fra drammatiche modulazioni, con l'apporto dell'intera orchestra. Un gesto discendente di flauto e clarinetto conduce alla Ripresa, dall'orchestrazione più ricca, sospesa al *perdendosi* degli arabeschi dei violini, quando la combinazione timpani-tromboni-tuba già sperimentata introduce il secondo tema, che lascia il campo al terzo per riproporsi ai legni in funzione di coda della Ripresa.

La coda dell'intero tempo ne rappresenta il cuore ideologico e strutturale: un breve *crescendo* cede il passo al grande *a solo* del corno, libera rapsodia ispirata alle prime misure della *Sinfonia*.

Canto solitario, struggente addio che non intende terminare, porta l'*Allegro non troppo* al suo compimento più autentico, all'allentarsi della tensione in luogo di un Finale clamoroso. I violini intonano *più tranquilla* e dilatata una versione pacificata del primo tema, ma la contemplazione di tanta bellezza viene turbata dalla stretta, che ripropone ironicamente lo Scherzo. Nella propria copia della partitura Brahms annotò il titolo del Lied *Es liebt so lieblich im Lenze op. 71 n. 1*, su testo di Heine, scritto poco prima della *Sinfonia* e qui citato nell'armonia e parzialmente nella melodia. Il riferimento è in particolare alla strofa che canta la delusione del desiderio romantico dell'amore. Ultima, definitiva conferma del senso di questo affresco sinfonico: l'impossibilità dell'idillio, della felicità rappresentata sotto la metafora della *natura felix*.

Di non facile ascolto, l'*Adagio non troppo* successivo offre un'immagine musicale ardua e reticente del compositore, nulla concedendo a qualsivoglia effusività lirica tardoromantica. La serietà d'intenti appare dalla contaminazione dell'elementare *liedform* (ABA') con la più aulica forma-sonata. Già dalle prime misure dell'Esposizione è ben avvertibile la gravità del discorso, con la melopea dei violoncelli avvolta in una trama sonora di colore severo (tace la voce brillante dei violini).

Il tono ieratico riporta al solenne incedere del corrispondente secondo tempo nella *Prima Sinfonia*, per il quale abbiamo evocato l'ombra del Sarastro mozartiano. Il raffinato, contrappuntistico sovrapporsi - ma anche il confrontarsi a distanza - di linee melodiche per moto contrario (qui violoncelli contro fagotti) riveste in tutto il movimento un'importanza capitale, annullando gli slanci più sentimentali e conferendo alla composizione un carattere astratto, emotivamente distaccato (Eduard Hanslick vi apprezzava l'elaborazione dei temi più del valore dei temi stessi). Quando l'entrata dei violini ha dischiuso orizzonti più sereni, si alza sul silenzio generale il canto solitario del corno, retaggio degli splendori solistici del primo tempo o del Finale della precedente *Sinfonia in Do maggiore*, aprendo con la sua oscillante linea melodica una pagina di poesia sonora affidata ai fiati, resa più inquieta all'ingresso della sezione grave degli archi.

Il segnale dei timpani annuncia una variante tematica alle viole che conduce al secondo tema, cullante serenata in Fa diesis maggiore, nel metro di 12/8 (*Lo stesso tempo, ma grazioso*), affidata ai legni per coppie

sul *pizzicato* dei violoncelli. Conclusa l'Esposizione con un *espressivo* motivo di barcarola ai violini, inizia lo Sviluppo, aperto su un accordo strappato. Vorticose sestine degli archi vi travolgono i disegni tematici dei fiati, nel clima bellicoso della tonalità di Si minore. La Ripresa si limita al primo tema (caratteristica che avvicina la forma sonata alla struttura ABA') esposto dall'oboe, mentre, trascorse le festose ghirlande di terzine ai violini, ricompare il canto del corno, preludio di una nuova sezione di sviluppo, aperta dal maestoso portale degli ottoni e analoga allo Sviluppo vero e proprio. La Ripresa si conclude col tema di barcarola sul rullo prolungato dei timpani. Una pausa generale isola la coda dell'intero secondo movimento, a sua volta fondata sul primo tema esposto dai fiati.

MYUNG-WHUN CHUNG



In contrasto con i primi due movimenti, l'incantevole *Allegretto grazioso* (*Quasi andantino*), subito grande successo, è un gioco leggero dell'intelligenza creatrice con le diverse forme musicali: rondò, tema con variazioni, scherzo e trio invertiti nella successione. Apre un motivo disarmante all'oboe nel raffinato paesaggio timbrico di clarinetti, fagotti e violoncelli in *pizzicato* (chitarre di un'immaginaria serenata). I violini

impongono, con leggero staccato e sul febbrile *Presto ma non assai*, una variazione sul tema nella scansione binaria da danza veloce. A risultati non dissimili giunse in quell'anno Cajkovskij nello *Scherzo* della *Quarta Sinfonia* con mezzi identici nel timbro, nel ritmo, nel metro e nella dinamica. In tanta aerea leggerezza irrompe pesante l'intrusione omoritmica dell'orchestra piena (una robusta danza villica), in un'alternanza che ricorda l'ouverture mendelssohniana al *Sogno di una notte di mezza estate*. Ritorna fugacemente, armonizzata con un supplemento di inquietudine, la sezione principale, sostituita da un nuovo *Presto ma non assai* (questa volta in metro ternario), a sua volta fondato su una figura di terzina, anch'essa derivata dal tema dell'oboe. Il breve *ritardando* introduce la terza, gloriosa entrata del tema finalmente agli archi, seguita da un'evoluzione discendente del flauto e da un'estrema, spettrale apparizione del tema, ormai come dissolto.

L'*Allegro con spirito* finale non è più la monumentale odissea spirituale della *Prima Sinfonia*, ma un equilibrato classico tempo di sonata, danza affabile e spensierata, pervasa da giocosa energia. Hanslick vi individuava l'ascendenza mozartiana, ma il pensiero corre alle baldanzose intemperanze dinamiche beethoveniane o al crepitante Finale alla Haydn. Quest'ultimo sembra evocare l'attacco *sottovoce* dell'enigmatico primo tema (sulle cui prime tre note si era aperto il movimento iniziale), seguito da un'idea secondaria.

L'esplosione dell'orchestra piena mostra un gioco di contrasti dinamici preparato sin dall'inizio, mentre la transizione al secondo tema sfrutta l'idea secondaria. Il parossismo si acquieta nelle trasfigurate plaghe armoniche disegnate dai legni sul *pizzicato* degli archi in preparazione al secondo tema: nobile, mendelssohniano canto intonato dai violini *largamente*, in *mezzo piano*, nel caldo registro grave.

Una nuova accensione di energia e animazione orchestrale è seguita dalla seconda parte del secondo tema, derivata - come la parte iniziale - dal primo tema.

L'idea secondaria del primo tema conclude l'Esposizione, mentre nello Sviluppo - di rigore e temperatura espressiva beethoveniani - ricompaiono primo tema e idea secondaria. L'indicazione *Tranquillo* apre un capitolo interlocutorio introdotto dal cullante oscillare di legni e archi

(non dissimile nello spirito dall'entrata del corno già sentita) che riporta in auge l'idea secondaria.

La Ripresa ripropone ordinatamente i momenti dell'Esposizione. Una vasta coda dalle sonorità dapprima contenute ricapitola una serie di elementi tematici diversi, chiudendo la *Sinfonia* con l'inedita esaltazione eroica del secondo tema a legni e ottoni.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD allegato al n. 47 dello speciale della rivista Amadeus

SINFONIA N. 3 IN FA MAGGIORE PER ORCHESTRA, OP. 90

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro con brio (Fa maggiore)
2. Andante (Do maggiore)
3. Poco Allegretto (Do minore)
4. Allegro (Fa minore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, archi

Composizione: Wiesbaden, Agosto 1893

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 2 Dicembre 1883

Edizione: Simrock, Berlino, 1884

Nel 1883, l'anno in cui compone la *Terza Sinfonia*, Brahms è all'apice della fama e della maturità creativa: scomparso Wagner nel febbraio di quello stesso anno, egli è considerato unanimemente il maggior musicista tedesco vivente. Dalla sua parte sono schierati non soltanto gli estimatori di vecchia data, come l'ampia cerchia di Clara Schumann e quella di Hans Richter, Joseph Joachim e quant'altri, ma anche neofiti insospettabili come Hans von Bülow, il quale nel 1879 scriveva a un'amica, la contessa von Char, che «dopo Bach e Beethoven egli è il più eminente, il più grande dei compositori». Perfino la sciocca

contesa con Anton Bruckner, il suo dirimpettaio viennese, fomentata da partiti avversi più che dalla volontà dei compositori, si è placata: il mondo sembra finalmente sorridere a Brahms, sì da addolcire la proverbiale ombrosità del suo carattere.

La prima esecuzione della *Terza Sinfonia*, avvenuta a Vienna il 2 dicembre 1883 con i Filarmonici viennesi diretti da Hans Richter, fu un trionfo, una consacrazione che stupì lo stesso autore, da sempre diffidente verso i cori di osanna profumati d'incenso. Per lui la *Terza* aveva un solo difetto: quello di essere diventata, subito, «sfortunatamente troppo celebre». Frase tipica della sua ironia; questa volta però non scontrosa bensì permeata di un'intima, consapevole soddisfazione.

CHRISTIAN THIELEMANN



Frutto di un Brahms talmente contento di sé da canticchiare per strada, nel corso delle passeggiate quotidiane a Wiesbaden, dove la Sinfonia nacque tra l'estate e l'autunno dell'83, i temi del lavoro - fra i quali quel motivo di tre note, Fa-La bemolle-Fa, che l'apre ripetendo secondo la nomenclatura alfabetica tedesca (F-a-F) le iniziali del motto giovanile "Frei aber Froh", libero ma felice - la *Terza* apparve più matura e

organica rispetto alle prove precedenti. Scavalcando un momento preziosamente anomalo com'era stata la *Seconda*, Brahms con essa sembrò esser tornato agli intenti che avevano determinato la fisionomia della *Prima*, salutata da Hans von Bülow come la «decima di Beethoven»; rifondendo però quanto in quella poteva esservi stato di sperimentale e di costruttivamente dimostrativo in una superiore, più personale sintesi formale e stilistica. Al rispetto anche esteriore per gli schemi classici si univano una disinvoltura, una sicurezza assoluta nella manipolazione sinfonica dei materiali tematici in tutte le loro potenzialità.

Ciò dava piena logicità alla compresenza nelle strutture tradizionali di elementi eterogenei derivati dal patrimonio liederistico come dal corale protestante: attestati coerentemente in uno sviluppo che non era meno teso e consequenziale per essere frequentemente oscillante fra impennate e ristagni, sí da conferire organicità e reciproca corrispondenza a tutte le sottili vibrazioni affettive via via proposte da un itinerario espressivo che qui, più forse che in qualunque altra delle quattro Sinfonie di Brahms, si fa sismografo sensibilissimo della percezione musicale, diario intimo di mille esperienze impalpabilmente sfumate.

Per quanto sia difficile ricondurre a un'unica istanza espressiva un'opera tanto composita dal punto di vista delle cifre stilistiche ed emotive in essa armoniosamente e organicamente conviventi, la *Terza Sinfonia* si configura come una creazione musicale intrisa di tragico fatalismo, di pathos e di eroismo sublimati nelle categorie della musica assoluta: crogiolo dove si fondono, in continuo ed equilibrato ma inquieto divenire, le esigenze espressive più diverse, ciascuna simboleggiata via via da diverse proposte tematiche, e soprattutto dalle diverse connotazioni ritmiche, armoniche, timbriche conferite nel corso della composizione a quelle proposte tematiche.

Le imponenti, drammatiche misure iniziali del primo movimento, *Allegro con brio*, avviano esplosivamente l'esposizione di un materiale motivico come sempre in Brahms straordinariamente denso e nutrito, strutturato in modo da influenzare profondamente ma non univocamente tutto il decorso del movimento. Se ne differenzia nettamente il secondo tema principale, tenero e cullante quanto il primo è appassionato nel suo poderoso ondeggiare: ma la relazione fra i due motivi è mantenuta più

nei termini dell'analogia che del contrasto grazie alla presenza di numerose proposte secondarie, tutte collegate ad ambedue i temi da intime relazioni di struttura, e che tendono a evidenziare più i lati comuni che non gli elementi di diversità. E in questa maniera procede tutto l'intenso tessuto compositivo del primo tempo, serrato e compatto fino alla ricomparsa, dopo molti ritorni sospesi, dell'inciso iniziale nella chiusa, con accenti placati che assumono carattere e ruolo rasserenanti.

CHRISTIAN THIELEMANN



Nell'*Andante* che segue, Brahms sembra dapprima indirizzarsi verso toni di contenuta partecipazione psicologica, con l'elegante lirismo di un tema tutto nordico, dalle movenze malinconicamente popolareggianti.

Ma questo motivo incontra successivamente sottili modificazioni espressive, di pari passo con le manipolazioni formali determinate da un attento e approfondito uso della variazione, ancora una volta ricomponendo un orizzonte emotivo particolarmente ricco e complesso. Il ruolo di epicentro espressivo e psicologico, tradizionalmente assegnato, nella grande forma, al tempo lento, viene qui prolungato nel terzo tempo che, pur rispettando l'architettura formale dello Scherzo,

stabilisce una compartecipazione con l'*Andante* nel creare un blocco di due movimenti dedicati alla riflessione lirico-elegiaca, e addirittura in questa direzione lo scavalca.

Il tema che apre il *Poco allegretto*, in Do minore, cantato dai violoncelli a mezza voce, è una gemma ineguagliata dell'invenzione melodica brahmsiana, fecondo tuttavia di sviluppi imprevedibili. Specialmente inatteso è l'episodio centrale del "Trio", che viene a interrompere l'incendere nostalgico e meditativo di questo terzo tempo con un andamento di danza stilizzata presago addirittura di Mahler. Il ritorno della sezione principale delimita la costruzione perfetta e armoniosa di questo movimento, tanto più generoso espressivamente quanto più la sua intensità lirica si cela dietro forme eleganti e concise, sfumate quasi pudicamente dall'impiego impercettibilmente variegato del timbro.

Aspirazioni epiche sembrano ritornare nell'avvio del Finale, *Allegro*: dalle nervose curve del primo tema al corale sommesso che lo segue da presso, alla cantabilità espansiva della terza idea, si propone in breve spazio un materiale motivico densissimo, che dà vita a sviluppi incessanti, nell'incalzare di spunti, variazioni, trasformazioni e intrecci. Un divenire che spesso si fa aspro, drammatico, sempre più finalizzato a un'esigenza costruttiva monumentale in grado di governare il corso degli eventi musicali in funzione di nuove elaborazioni compositive. Alla risoluzione dei contrasti che nella forma sonata classica è scopo principale della conclusione si sostituisce qui quasi un trarre le conclusioni di un lungo dialogo a più voci, per sospenderlo da ultimo in assorta contemplazione: di cui è simbolo il ritorno del tema iniziale del primo movimento, nella dissolvenza delicatissima e solenne al tempo stesso della chiusa.

Sergio Sablich

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 23 Aprile 1994; Christian Thielemann direttore

SINFONIA N. 4 IN MI MINORE PER ORCHESTRA, OP. 98

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro non troppo (Mi minore)
2. Andante moderato (Mi maggiore)
3. Allegro giocoso (Do maggiore)
4. Allegro energico e passionato (Mi minore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, triangolo, archi

Composizione: Mürzzuschlag, estate 1885

Prima esecuzione: Meiningen, Hoftheater, 25 Ottobre 1885

Edizione: Simrock, Berlino, 1886

Nel 1884, appena un anno dopo la composizione della *Terza Sinfonia*, Brahms si mise al lavoro per quella che doveva essere la sua ultima Sinfonia, la *Quarta*, in Mi minore, composta nelle due estati del 1884 e '85 a Mürzzuschlag in Stiria; gli stretti rapporti intrattenuti in quegli anni con la corte e l'eccellente orchestra di Meiningen dovettero influire sulla decisione di completare così il suo patrimonio sinfonico. La prima esecuzione ebbe luogo appunto a Meiningen il 25 ottobre del 1885 sotto la direzione dell'autore; malgrado lo scetticismo di Brahms, che non la considerava un'opera di facile presa sul pubblico, la *Quarta* sollevò immediata ammirazione, ripetutasi puntualmente ad ogni esecuzione di una *tournée* in Germania e Olanda dell'Orchestra di Meiningen guidata dal suo direttore stabile Hans von Bülow.

Solo a Vienna, al solito guardingo verso ogni novità, la nuova composizione fu accolta con qualche perplessità nel gennaio 1886, in una esecuzione (a quanto pare non preceduta da un numero sufficiente di prove) diretta da Hans Richter: che guidò la prima esecuzione a Londra, nel maggio dello stesso 1886, con l'opera ancora manoscritta, e che dirigerà ancora la *Quarta* a Vienna nel marzo 1897: questa volta con enorme successo, dovuto anche alla presenza in sala di Brahms, sua ultima apparizione pubblica pochi giorni prima della morte; seminascolato in un palco del Musikverein, fu intravisto dal pubblico e

dai musicisti in orchestra e salutato da una travolgente ovazione di simpatia e affetto, forse la più trionfale di tutta la sua carriera.

La sequenza dei quattro movimenti tradizionali della Sinfonia nella seconda metà dell'Ottocento era stata sentita dai compositori più avvertiti come un limite da fondere in una cornice più originale; era stata la *Nona Sinfonia* di Beethoven a condizionare il campo; in qualche modo, le sinfonie "romantiche" di Schubert, Mendelssohn e Schumann prendono le mosse da prima di Beethoven e il confronto diventa diretto, tanti anni dopo, solo con Brahms; e anche se pochi come lui erano disposti a lasciarsi impressionare da pregiudizi innovativi, la sua *Prima Sinfonia* aveva mostrato qualche attenzione all'originalità di immediata percezione; e anche la *Terza* offriva un piccolo omaggio alla forma ciclica con la conclusione che riprende la fine del primo movimento.

MYUNG-WHUN CHUNG



Ma per la *Quarta Sinfonia* gli stimoli verso novità di superficie tacciono del tutto: Wagner era morto nel 1883 e suoi ferventi seguaci, come Bruckner o Rigo Wolf, erano avvertiti con troppa distanza da Brahms per trame e incitamenti alla modernità: nella *Quarta Sinfonia* conta soprattutto lo scavo interiore, la ricerca personale, condotta con tratti di "musica riservata" incuranti del mondo esteriore.

Il quale tuttavia penetra (e come!) nell'opera mirabile. All'epoca della *Quarta Sinfonia* Brahms aveva solo cinquant'anni (anche se tutti tendiamo a pensarlo più vecchio), e sotto il clima crepuscolare di Fontane o Storm, sotto la cappa della *finis Austriae*, si muove in realtà una esuberante energia inventiva; c'è dentro un cifrato virtuosismo, quello di toccare livelli linguistici plurimi e di tenere assieme le cose più disparate: incominciando dagli estremi della più disarmata semplicità (l'esordio del primo movimento) e del più complesso lavoro compositivo (le variazioni sul tema di Ciaccona nel Finale). Con suprema sprezzatura la semplicità è esibita (l'opera doveva incominciare con due accordi introduttivi, poi soppressi a favore dell'immediata apparizione del tema orecchiabile), mentre la dottrina è nascosta: il tema della Ciaccona, derivato dalla *Cantata BWV 150* di Bach, compare non meno di trenta volte, ma l'attenzione dell'ascoltatore non è mai convogliata lì sopra.

Scoperta cantabilità e contrappunto bachiano sono solo due poli del plurilinguismo della *Quarta*; un altro è il carattere zigano-ungherese di pizzicati e ritmi sincopati (nel primo movimento), miracolosamente assorbito nell'equilibrio del sonatismo classico che, diversamente dalle altre tre Sinfonie, impone la sua struttura anche ai due movimenti centrali. Anche senza il sensuoso timbro del corno inglese, anche senza il fascino delle arpe, l'orchestra della *Quarta Sinfonia* in alcuni momenti sembra preannunciare Debussy per il carattere di macchia sonora ottenuto con la scrittura intrecciata, in pianissimo, di viole e violini divisi; nel meraviglioso *Andante moderato*, dopo l'appello del corno, quasi eco dell'età dell'oro romantica, nessun nuovo suono si fa avanti senza che l'ultimo della frase precedente sia svanito, in un trascolorare di conclusioni dilazionate, nota su nota, timbro su timbro.

Il Finale è l'esempio sommo di quella tecnica brahmsiana che Schönberg chiamerà della «developing variation» ("variazione sviluppante", oppure, parafrasando: di accumulazione e fusione fra i due principi diversi dello

sviluppo e della variazione), convalidandola con il crisma della modernità più scaltrita; ma in Brahms non c'è ombra di intellettualismo combinatorio e il suo traguardo (come per altro nei Finali della Sinfonia "Jupiter" di Mozart e della "Eroica" di Beethoven) sarà quello di collegare momenti poetici pregnanti e in sé conclusi con la forma ternaria generale, ribadita a un certo punto dallo scoccare di una "ripresa".

Piuttosto, molte e più profonde novità si nascondono in particolari metrici: come attestano alcune frasi, specie degli archi, che in appassionati intervalli ascendenti di settima e ottava, tendono a slanciarsi oltre la gabbia della battuta in 3/4, allacciandosi in *enjambements* di grande respiro.

Essere "moderni" non era una preoccupazione per il Brahms della *Quarta Sinfonia*: stringere assieme cultura e spontaneità, passato e presente, caratteristico e universale era un campo più allettante, e la felicità stilistica di quella sintesi resta una testimonianza non più superata dall'"eroismo borghese" di Brahms.

Giorgio Pestelli

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 29 Aprile 2000; Myung-Whun Chung direttore

TRAGISCHE OUVERTÛRE (OUVERTURE TRAGICA) IN RE MINORE PER ORCHESTRA, OP. 81

Musica: Johannes Brahms

1. Allegro ma non troppo (Re minore)
2. Molto piu moderato (Re minore)
3. Tempo primo ma tranquillo (Re minore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, archi

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 26 Dicembre 1880

Edizione: Simrock, Berlino, 1881

Revisionata nel 1881

Tra la *Seconda* e la *Terza sinfonia*, cioè nel giro di una dozzina d'anni e precisamente intorno al 1880, Brahms scrisse le due Ouvertures orchestrali, "Accademica" e "Tragica", rispettivamente *op. 80* e *op. 81*. Nonostante la numerazione dei due lavori, la *Tragische Ouvertüre* apparve in realtà prima della consorella, perché fu presentata a Vienna sotto la direzione di Hans Richter il 20 dicembre 1880; da parte sua l'*Akademische Festouvertüre*, unitamente ad una replica dell'*Ouverture tragica*, fu fatta conoscere quindici giorni dopo all'Università di Breslavia dallo stesso autore che l'aveva composta come segno di ringraziamento per il titolo di dottore honoris causa, conferitogli da quegli universitari. Comunque, tra le due composizioni la più apprezzata ed eseguita è l'*Ouverture tragica*, anche se inizialmente fu ritenuta una falsa copia del *Coriolano* beethoveniano. Essa non risponde ad un soggetto determinato, pur creando un'atmosfera psicologica improntata alla gravità di una tragedia.

A proposito di questa pagina sinfonica, diversi studiosi si sono sbizzarriti nell'attribuire al compositore intenzioni programmatiche: Hanslick lo disse ispirato dall'*Amleto* di Shakespeare, altri dal *Faust* di Goethe e addirittura assicuraronò che l'*Ouverture tragica* conteneva elementi tematici dell'unica opera teatrale, appunto faustiana, cominciata e mai portata a termine da Brahms. Questi, al contrario, sostenne di non aver

mai pensato ad alcun testo letterario come soggetto specifico di questa composizione, particolarmente ricca di dinamismo espressivo.

VLADIMIR ASHKENAZIJ



Musicalmente l'Ouverture è tesa e incisiva sin dall'attacco iniziale e il tema principale, dapprima esitante tra tonalità minore e maggiore, si riversa vigoroso e pulsante su tutta l'orchestra. Si ode quindi un secondo tema in Fa maggiore, su cui si innesta un leggero ritmo sincopato dei legni e degli archi, al quale fa seguito un motivo di tromboni e tuba. Una straordinaria energia ritmica scuote l'intera orchestra, prima che il brano si concluda con qualche accenno di speranza, soffocato dall'improvvisa e tagliente "stretta finale".

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 11 Aprile 1985; Vladimir Askenazij direttore

**TRIUMPHLIED (CANTO DI TRIONFO), OP. 55
PER BARITONO, DOPPIO CORO E ORCHESTRA**

Musica: Johannes Brahms

Testo: Apocalisse Cap.XIX

1. Halleluja! Heil and Preis (Alleluja! La salvezza e la gloria) - doppio coro - Lebhaft und feierlich [Solenne e con animazione] (Re maggiore)
2. Lobet, lobet unsern Gott (Lodate il nostro Dio) - doppio coro - Mässig belebt [Moderatamente animato] (Sol maggiore)
3. Und ich sahe den Himmel aufgethan (E vidi il cielo spalancarsi) - baritono e coro - Lebhaft [Vivace] (Sol minore)
4. Ein König aller - doppio coro - Feierlich [Solenne] (Re maggiore)

Organico: baritono, doppio coro misto, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, archi, organo ad libitum

Composizione: 1870 - 1871

Prima esecuzione: Brema, Cattedrale di San Pietro, 16 aprile 1871

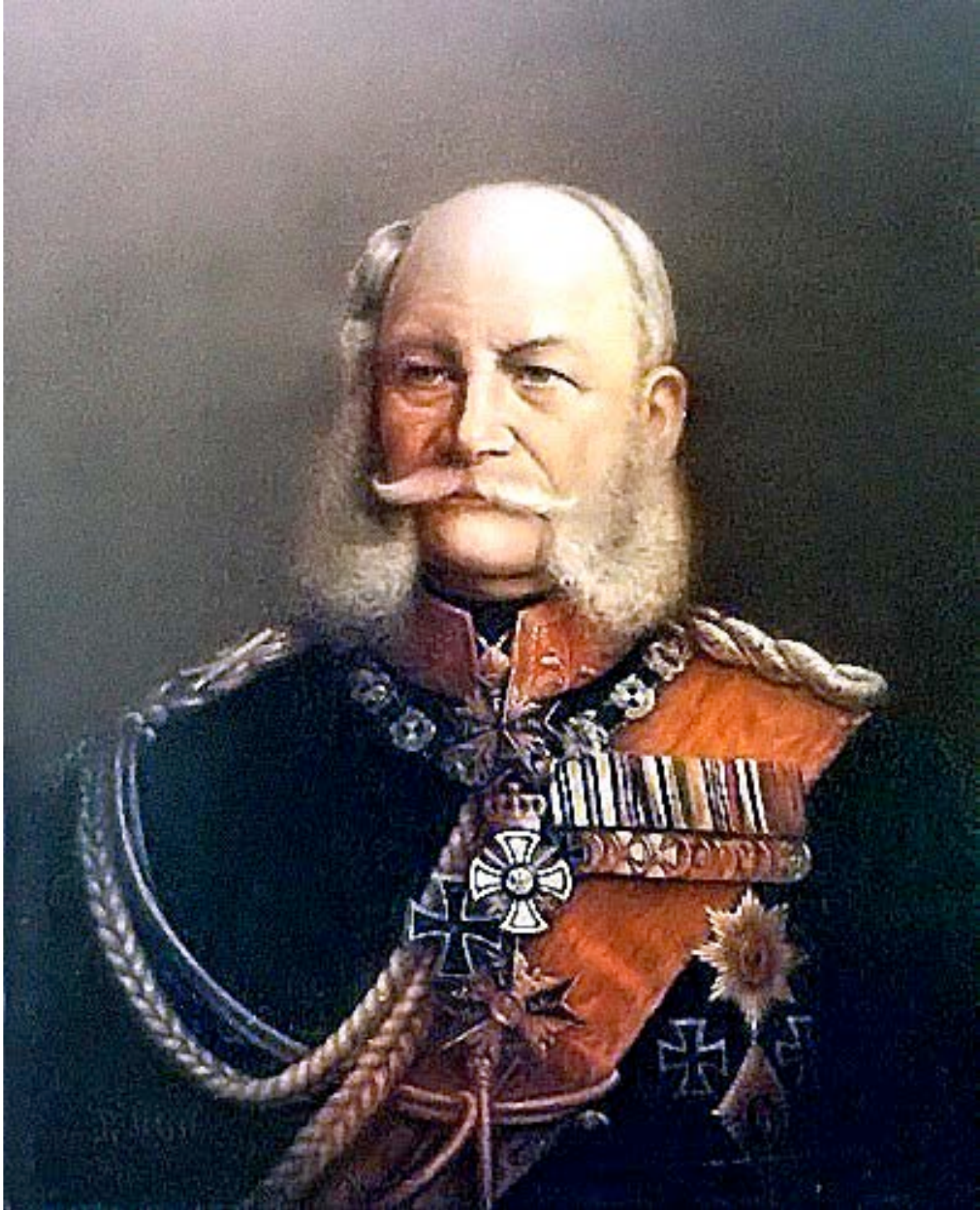
Edizione: Simrock, Berlino, 1872

Dedica: all'imperatore Guglielmo I

Questa composizione, almeno in Italia è raramente eseguita. Essa fu dettata dagli avvenimenti della guerra tra Prussia e Francia, iniziata nel luglio del 1870 e conclusasi con la sconfitta di Napoleone III nel successivo mese di settembre. Ubbidendo al sogno egemonico di Bismarck, Guglielmo I venne proclamato imperatore nel castello di Versailles il 18 gennaio 1871 e, dopo la capitolazione di Parigi, la Francia firmò il trattato di pace di Francoforte il 10 marzo 1871. Sotto l'impressione di questi fatti politici e militari e inorgogliito nei suoi sentimenti patriottici, Brahms scrisse nell'inverno 1870-'71 il *Triumphlied* per baritono, coro a otto voci, orchestra e organo, la cui prima parte venne eseguita a Brema, sotto la direzione dell'autore, il 7 aprile 1871, in un concerto alla memoria dei caduti in guerra, organizzato dalla Singakademie. Il *Triumphlied*, dedicato a Guglielmo I imperatore di Germania, il quale ringraziò con una formale e fredda lettera ufficiale,

si avvale di un testo tratto dall'Apocalisse, capitolo XIX, dove si narra dell'uccisione della Bestia e del trionfo del regno di Dio. È chiara l'allusione alla vittoria tedesca su Parigi, considerata la capitale di una cultura e di un'arte contrapposta a quella germanica.

L'IMPERATORE GUGLIELMO I



Il *Canto di trionfo* si compone di tre parti. La prima, *Halleluja* (Apocalisse XIX, 1 e 2), si apre con una introduzione orchestrale di carattere solenne e grandioso (l'orchestra è formata da due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, un controfagotto, quattro corni, tre trombe, tre tromboni, tuba, timpani e archi). Risuonano gli Halleluja, che si ascoltano anche in seguito nel corso del brano; quindi viene esposta la prima parte del testo basata su un tema rievocante l'inno nazionale prussiano e sviluppata con un accompagnamento a fanfara. La seconda parte del testo si avvale di un secondo tema a carattere modulante e abbastanza ampio. Si odono di nuovo gli Halleluja con il doppio coro iniziale, prima della coda comprendente un episodio di pensoso raccoglimento e un luminoso Finale in tempo *Crescendo e animato*.

La seconda parte, "*Lobet unsern Gott*", (Apocalisse XIX, 5, 6, 7) è articolata in tre episodi: il primo in tempo *Moderatamente animato* è formato da una introduzione orchestrale e da un coro molto espressivo; il secondo in tempo *Allegro* comprende gli Halleluja lanciati dal coro, ai quali rispondono le fanfare, prima di un robusto fugato. L'ultimo episodio (*Piuttosto lento ma senza pesantezza*) introduce il tema del corale "*Nun danket alle Gott*", in una dimensione ritmica molto varia e di particolare splendore.

La terza e ultima parte del *Triumphlied*, "*Und ich sahe den Himmel aufgetan*" (Apocalisse XIX, 11, 15, 16), è un movimento dal tono giubilante e celebrativo, durante il quale interviene il baritono ad imprimere un senso drammatico alla voce del profeta.

Sin dalla prima esecuzione parziale a Brema questa sinfonia corale della gioia, così come venne definita, riscosse enorme successo, specialmente nei paesi di lingua tedesca. Anche a Vienna, in un concerto che risale al 6 dicembre 1872, il lavoro incontrò larghe adesioni e nello stesso anno l'editore Simrock si preoccupò di stampare la partitura, modificando il titolo originale *Canto di trionfo per la vittoria dell'esercito tedesco* nel più semplice *Canto di trionfo*, così come oggi è da tutti conosciuto.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 20 dicembre 1986

VARIAZIONI IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER ORCHESTRA, OP. 56A

Su un tema dal Chorale S. Antonii della Feldparthie n. 6, Hob:II:46
di Franz Joseph Haydn

Musica: Johannes Brahms

1. Tema. Andante (Si bemolle maggiore)
2. Variazione I. Poco più animato (Si bemolle maggiore)
3. Variazione II. Più vivace (Si bemolle minore)
4. Variazione III. Con moto (Si bemolle maggiore)
5. Variazione IV. Andante con moto (Si bemolle minore)
6. Variazione V. Poco presto (Si bemolle maggiore)
7. Variazione VI. Vivace (Si bemolle maggiore)
8. Variazione VII. Grazioso (Si bemolle maggiore)
9. Variazione VIII. Presto non troppo (Si bemolle minore)
10. Finale. Andante (Si bemolle maggiore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto,
4 corni, 2 trombe, timpani, triangolo, archi

Prima esecuzione: Vienna, Grober Musikvereinsaal, 2 novembre 1873

Edizione: Simrock, Berlino, 1874

All'interno della produzione sinfonica di Johannes Brahms, le *Variazioni su un tema di Haydn op. 56a*, composte nell'estate 1873, rivestono un ruolo chiave, quello di una sorta di "prova generale" rispetto al grande cimento della *Prima Sinfonia*, eseguita nel 1876. L'ambizione di Brahms verso il mezzo orchestrale e il genere della sinfonia datava in effetti fin dagli anni giovanili; lo stesso Robert Schumann, nel celebre articolo "Neue Wege" ("Nuove strade", pubblicato nel 1853 sulla "Neue Zeitschrift für Musik"), con il quale impose all'attenzione del mondo musicale il ventenne Brahms, aveva chiaramente individuato la prepotente propensione del giovane verso la scrittura sinfonica. Nella sua

prosa fiorita Schumann attribuiva a Brahms «un modo di suonare quanto mai geniale, che fa del pianoforte un'orchestra dalle voci ora lamentose ora esultanti di gioia. Erano Sonate o piuttosto delle Sinfonie velate...».

Ciò nonostante, l'approccio alla scrittura sinfonica doveva essere, per Brahms, estremamente sofferto, sia per il timore di confrontarsi, nel caso della sinfonia, con un genere ormai storicizzato, al quale gli autori romantici si erano avvicinati sempre con prudenza e circospezione; sia per la vera e propria difficoltà tecnica di definire una scrittura orchestrale sicura e personale. Basterà ricordare, a questo proposito, che lavori per orchestra come la *Serenata op. 11*, il *Concerto per pianoforte op. 15*, il *Deutsches Requiem*, assunsero la loro veste e forma definitiva dopo essere stati concepiti almeno in parte come partiture puramente sinfoniche.

WOLFGANG SAWALLICH



È significativo che i timori e le esitazioni verso il genere sinfonico venissero finalmente superati in breve tempo dopo le *Variazioni su un tema di Haydn*, partitura che è caratterizzata fin dal titolo da due elementi che si imporranno come centrali nel sinfonismo di Brahms: l'attitudine storicistica e la tecnica della variazione.

Brahms fu tra i primi musicisti a considerare la musica del passato come oggetto di studio; non solo la musica del classicismo, ma anche la musica corale rinascimentale e barocca, accessibile allora attraverso manoscritti, o attraverso le prime edizioni "storiche". L'approccio del compositore non si limitò a Bach e Händel, ma si rivolse anche a Palestrina, Orlando di Lasso, Heinrich Schütz, autori la cui scrittura polifonica si ritrova a tratti nell'opera corale brahmsiana. Il "ritorno al passato" è dunque per Brahms tutt'altro che una semplice conservazione, il ritorno a stili compositivi desueti di una precisa epoca storica.

È piuttosto un atteggiamento onnicomprensivo di ricerca verso la storia musicale e le sue tecniche compositive, studiate e assimilate con l'obiettivo di verificarne poi la possibilità di impiego in un contesto del tutto dissimile, aperto a una loro "rigenerazione". Non stupisce dunque che proprio a Brahms il musicologo Carl Ferdinand Pohl - bibliotecario della "Gesellschaft der Musikfreunde", la Società degli amici della musica di Vienna, della quale il compositore fu direttore artistico dal settembre 1872 - mostrasse, nel 1870, il manoscritto, datato 1784, di sei *Feldparthien* per complesso di fiati (due oboi, due corni, tre fagotti, un serpentone), indicandogli come autore Franz Joseph Haydn; e che Brahms annotasse sul suo quaderno di appunti il tema del secondo tempo della prima composizione, il *Divertimento in Si bemolle maggiore*. All'interno della composizione - destinata probabilmente alla banda militare degli Esterházy, i nobili ungheresi presso i quali Haydn prestava servizio, e la cui attribuzione a Haydn, tuttavia, è stata in seguito scartata, in favore di quella a Ignace Pleyel, che di Haydn fu allievo - quel tema era verosimilmente, a sua volta, la citazione da un antico canto processionale austriaco, il cosiddetto "Chorale in honorem St. Antonii".

Proprio il carattere "antico" e popolare di questo tema doveva risultare ideale per Brahms, nel momento in cui si determinò a cercare la strada delle variazioni orchestrali. La scelta del tema con variazioni per una composizione orchestrale - del tutto desueta, se si pensa che l'ultimo

autore ad adottarla era stato Antonio Salieri nel 1806 - era del tutto mirata e fortemente significativa per Brahms, che già in campo pianistico e cameristico aveva dato vita a importanti raccolte di variazioni; consentiva infatti al compositore di assumere una "regola" a partire dalla quale sperimentare trasformazioni melodiche e impasti orchestrali (e cautamente l'autore si cimentò prima in una stesura per due pianoforti op. 56b, che aveva la funzione di porre le basi del lavoro di strumentazione); un passaggio essenziale per raggiungere la desiderata sicurezza nella scrittura sinfonica, se si considera che il principio della "variazione-sviluppo" - cioè della continua trasformazione di incisi tematici - è peculiare del linguaggio di Brahms, sia cameristico che orchestrale.

Come lo stesso autore ebbe a scrivere, per comporre delle variazioni «è indispensabile scegliere un tema il cui basso abbia un solido peso: per me il basso è più importante della stessa melodia. È infatti la sua vera guida, e anche il controllo della fantasia». Ecco dunque che le *Variazioni op. 56a* seguono la strada di mantenere immutato il basso del tema, in quanto a configurazione melodica e articolazione periodica, e di costruirvi sopra otto episodi fra loro diversissimi, seguiti da un Finale più libero. Il richiamo al passato, il peso della storia, non si avverte tanto nella scelta del tema di Haydn, quanto nell'ascendenza barocca di certe scelte di strumentazione e nel peso della polifonia, che innerva fittamente tutta la partitura.

Dopo il tema, il cui carattere di corale è accentuato dalla strumentazione per fiati, con gli archi pizzicati, la prima variazione si basa sui rintocchi scanditi dei fiati, su cui gli archi costruiscono un fluido melodizzare; la seconda, in minore, su uno slancio schumanniano che reca però, nella contrapposizione fra archi e fiati e fra livelli dinamici, anche un'impronta barocca. La terza ha il carattere di corale figurato, e vede poi in primo piano i dialoghi fra gli strumenti a fiato. Evidentissima è la polifonia barocca nella quarta, in minore, innervata da un crepuscolare lirismo; mentre la quinta, leggerissima e trapuntata, ha il carattere dello scherzo mendelssohniano.

La sesta è una sorta di marcia, esposta dai corni, ripresa responsorialmente dai legni, e potenziata nella seconda parte dagli slanci eroici degli archi. La settima è una parentesi contemplativa, basata sul cullante ritmo di siciliana, dove gli stilemi pastorali vengono impreziositi

da armonie iridescenti; l'ottava invece si dipana come un misterioso moto perpetuo, con un progressivo sovrapporsi di linee fittamente intrecciate.

Così come le *Variazioni su un tema di Händel* per pianoforte si concludevano con la forma barocca della fuga, così le *Variazioni su un tema di Haydn* - anticipando una scelta che apparterrà poi alla *Quarta Sinfonia* - si chiudono con un'altra forma barocca, quella della passacaglia, consistente in un breve basso che si ripete sempre uguale, e sul quale vengono costruite variazioni sempre rinnovate; abbiamo dunque in questo nono e ultimo episodio il principio della variazione al quadrato che, nella varietà delle soluzioni espressive che trapassano coloristicamente dall'una all'altra, compendia e riassume tutti i principi costruttivi della raccolta.

WOLFGANG SAWALLISCH



Nello studiatisimo *climax* espressivo di questa conclusione si fa luce progressivamente il tema del "Chorale in honorem St. Antonii", che corona tutta la costruzione sinfonica con una affermazione grandiosa e vitalistica.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 28 Marzo 1999; Wolfgang Sawallisch direttore

**Alcuni di questi testi sono stati prelevati sul sito
<http://www.flaminioonline.it>**