

Studiando qualche testo sull'opera pianistica di Brahms, un poco in italiano, assai di più in inglese, ho osservato come tutto quello che per ciascuno di noi può essere una scoperta personale, sia stato esaminato, indagato, setacciato già molti decenni orsono. Ripetere ancora una volta cose arcinote mi pare un'operazione di poco interesse per me e per chi ha voglia di leggere queste righe. Forse la cosa può diventare un poco più interessante, se la ricerca musicologica impersonale diventa un semplice discorso sulle mie intenzioni di esecutore: cosicché l'ascoltatore sia indirizzato per gli stessi sentieri da me seguiti nell'indagine brahmsiana.

Voglio premettere che mi pare ingiusto dover sempre ed in ogni caso parlar bene di un genio come il Nostro; così come sulla tomba di un uomo detestato si tessono ipocritamente i suoi elogi. Quindi oserò dire che mi sento più vicino a Brahms proprio per le sue imperfezioni. Inoltre mi sembra assolutamente ridicolo parlare della sua intera opera pianistica in poche righe: pretesa che, presa sul serio, sarebbe una garanzia di assoluta superficialità. Mi scuso in anticipo, quindi, della brevità, delle carenze, delle cose date per scontate.

Per chiarezza di esposizione voglio dividere il discorso in quattro brevi capitoletti:

- 1) la Forma e il Racconto
- 2) Variazioni e variazioni
- 3) pianismo
- 4) la Storia e la Memoria

La Forma ed il Racconto

Mi ha sempre molto colpito il fatto che Brahms, distruggendo alcuni lavori, abbia voluto aprire il catalogo delle sue opere con tre Sonate per pianoforte. Come se avesse voluto dire: io sono un (grande) pianista, e per me la Sonata non è una Forma obsoleta, ma meritevole di essere ancora sviluppata da musicisti che vogliano raccogliere l'eredità della migliore tradizione tedesca. Esaminiamo un attimo queste sottintese affermazioni. Brahms si affacciava alla vita musicale in un momento storico in cui la prematura morte di Chopin, la parabola di Schumann al tramonto, il fresco ricordo di Mendelssohn, Liszt all'apice della fama, oltre ai semplici "virtuosi" in circolazione, creavano un panorama di straordinaria ricchezza. Quindi la presentazione brahmsiana di tre Sonate è di grande ambizione e coraggio. Il "frammento" romantico, portato da Chopin e da Schumann a livelli sublimi, la musica a programma di Liszt, la crescita accanto a lui del fenomeno Wagner, tutto cospirava a che la Forma-Sonata fosse dichiarata fuori gioco, cosa di altri, gloriosi, irripetibili tempi. Quindi debuttare con non una, ma tre Sonate delle dimensioni dell'op.2, dell'op.1 e dell'op.5, è una dichiarazione di intenti assolutamente temeraria; in maggior misura se si pensa al fatto che Brahms non ha evitato il confronto con i massimi esempi del passato a lui più coerenti, Beethoven e Schumann (vedi i ricordi che affiorano, consci o inconsci, qua e là nelle sue Sonate).

Ma altrettanto impressionante per me è la scomparsa dal catalogo brahmsiano, dopo l'opera 5, di Sonate per pianoforte. Come se il triplice esperimento si fosse esaurito senza vincitore né vinto e dovesse essere abbandonato per investire il proprio talento su altre forme. Non posso pensare che Brahms, uomo sinceramente autocritico (arrivava a farsi correggere gli abbozzi da Joachim), potesse sentirsi soddisfatto dell'esito raggiunto. Penso invece che la sua progressione artistica sia fatta di zone omogenee, nelle quali il musicista disciplinato, riflessivo, metodico si concentrava su un problema sino al massimo approfondimento a lui possibile in quel momento. Raggiunto il massimo sforzo, l'interesse si spostava altrove. Infatti, nel suo catalogo pianistico possiamo distinguere senza forzature il periodo delle Sonate, quello delle Variazioni, quello dei "Klavierstücke", senza che essi si confondano o mescolino in alcun modo. È un tratto molto interessante, non solo del musicista ma anche dell'uomo.

Accanto all'ammirazione per il grandioso progetto e per la ciclopica prospettiva entro la quale le tre Sonate sono concepite, non dobbiamo impedirci di osservare come molte delle sue precipue qualità sono in queste prime opere ancora allo stato di abbozzo.

Un'osservazione che non trovo nei libri dedicati a Brahms riguarda il suo senso del ritmo. E' utile parlare proprio del ritmo nell'opere 1,2,4,5, perché in esse la rete ritmica è sviluppata in modo così marcato e evidente, da mettere in secondo piano sia la linea melodica sia il tessuto armonico. Se ascoltiamo questi brani con orecchio affinato dallo spirito critico e proviamo per un attimo a mettere tra parentesi la scansione ritmica così caratteristica, concentrandoci su melodia e armonia, vi scopriremo melodie francamente modeste e/o generiche, accanto a "cerniere" armoniche un po' deboli, proprio nei gangli in cui l'armonia crea e sostiene la struttura del brano. Queste carenze, che potrei mostrarvi ad una ad una, sono quasi occultate dal motore ritmico inesausto e fortemente energetico che le avvolge. In particolare, la caduta d'invenzione melodica non avviene dove la si aspetta da parte di compositori scadenti, ovvero nei movimenti lenti (che invece sono senz'altro i migliori), bensì negli allegri conclusivi, nei Rondò. Qui, accanto ai problemi di collegamenti tra refrain e couplets, lascia perplessi la qualità delle nuove melodie che si affacciano nei couplets stessi, qualità che il Brahms maturo avrebbe tranquillamente considerato insufficiente. Voglio essere ancora più preciso: ciò che imputo a queste melodie è una certa impersonale patina di sentimentalismo romantico, quell'espressione un po' caramellosa che tanto poco apprezziamo nella cattiva musica del secondo Ottocento. Sentimentalismo che sarà bandito attentamente dai contenuti musicali dei Klavierstücke (nonostante che il loro incedere si compiaccia di arrischiare uno scivolone nel *tropo* dolce), e che comunque avrà il suo posto nell'ombra, in particolare nella produzione "leggera" e popolare del Nostro.

Tornando ai Rondò delle Sonate, è molto interessante confrontare le due chiuse dell'op.1 e dell'op.5, entrambe segnate da un movimento di accelerazione del tempo. Questo affascinante stilema è stato sviluppato in modo formidabile da Robert Schumann: nella sua opera per pianoforte per limitarci a quella-i casi di accelerazione graduale e/o improvvisa del tempo in prossimità della conclusione del brano sono numerosissimi. Nelle sue Sonate, op.11, op.14, op.22, ve ne sono cinque; come dire che tutti i tempi veloci, tranne uno, terminano con un'accelerazione. Cosa significa? un surplus di energia, una crescita dell'emozione, un'apertura verso il vortice dell'ignoto? Ognuno di noi trovi le parole più appropriate. Certo è che questa splendida espressione del carattere appassionato di Schumann, trova un'eco nelle Sonate di Brahms, con dei risultati che considero non adeguati al modello. Sembra che in presenza di questo particolare momento della composizione, la qualità motivico- musicale venga meno e si impoverisca, quasi che il cambio di tempo fosse un gesto programmato piuttosto che sentito come necessario. Sono gli inconvenienti di una sequela non pienamente assimilata, che acquista peso nella prospettiva storica del comporre musica. Nella brahmsiana opera 2, il quarto movimento termina in un modo così scoraggiante per l'esecutore, che questa Sonata non ha trovato posto nel tradizionale repertorio concertistico. In realtà il movimento, scritto in Forma-Sonata, verso la conclusione quasi si disunisce nella ricerca di uno sbocco e si sospende in una sorta di incantata contemplazione. L'origine, alla larga, può essere schumaniana, e potrebbe soltanto peccare di personalità, ma a rendere la situazione più difficile vi è un linguaggio pianistico troppo legato a vecchie concezioni e scritture; infine ne esce qualcosa di non ben definito. Vero è che proprio la fresca immaturità dell'intera composizione la rende più attraente dell'opera 1: qui Brahms, consapevole dell'incerto risultato del primo movimento della Sonata in Fa diesis, tenta una strada più meditata e controllata anche se a scapito della spontaneità. Ma resta irrisolto il problema nel quale il Maestro di tutti i sonatisti è Mozart: il passaggio tra un'idea e l'altra, la naturale evoluzione degli elementi all'interno dell'esposizione della Forma-Sonata. Problema che sarà risolto pienamente solo quando Brahms svilupperà la tecnica della Variazione continua.

Se posso tentare una definizione che comprenda tutte e tre le Sonate, le considererei tre tentativi progressivi di affrontare e risolvere il problema formale a loro inerente; il confronto tra esse mette in evidenza come il pensiero sia unico, la soluzione triplice.

I gioielli che sollevano all'Empireo le tre Sonate, i quattro movimenti lenti (l'opera 5 ne ha due), dimostrano in maniera lampante come sia fondamentale per Brahms la formazione *liederistica* e come essa entri in qualunque momento espressivo, in qualsiasi linguaggio strumentale. Esistono vari studi musicologici sui collegamenti diretti del fraseggiare musicale degli "*Andante*" op.1 e op.2 con testi poetici. Praticamente le melodie brahmsiane hanno un testo "segreto" che si potrebbe cantare su di esse. E' un po' come Schumann: entrambi amavano conservare "dentro" la musica un piccolo aspetto esoterico, enigmatico, rivolto agli eletti Amici di una ristretta cerchia. Ma nel collegamento con un testo non solo c'è questo aspetto, quanto soprattutto la capacità di *raccontare* con le note, di concepire la musica come percorso e contenuto, esattamente come il giovane Schumann aveva espresso in teorie e pratica, rivoluzionando l'eredità beethoveniana. Questo dualismo tra musica "assoluta" e musica come racconto, trova in Brahms un punto di tacito equilibrio in forte contrasto con la Musica dell'Avvenire di Wagner e Liszt, tutta rivolta alla necessità di acquisire significati extramusicali. Un equilibrio che permise a Brahms di comporre musica da camera, sinfonica, pianistica di altissimo livello, accostandola sistematicamente ad una produzione *liederistica* di stupefacente sottigliezza, dove il senso di ogni parola viene commentato e amplificato dalla musica, ben più che nei Poemi sinfonici a programma di Liszt e compagni. La capacità di raccontare con la musica trova la sua prima, formidabile espressione nelle Ballate op.10, prodigio di maturità per un compositore ventunenne. Qui la preoccupazione per la Forma si attenua, lasciando posto alla creazione di atmosfere assolutamente più personali, nelle quali il versante colto dell'idea si coniuga senza sforzi apparenti con un linguaggio pianistico nuovo ed efficace. Ecco affacciarsi la Forma ternaria A-B-A dello Scherzo, contenitore privilegiato di tanti capolavori romantici, che sarà nei Klavierstücke la soluzione scelta come definitiva. (Schumann ha elaborato la forma tripartita in modo molto più complesso sino a renderla una Grande Forma) Ma nella cronologia del catalogo generale delle opere di Brahms fa una certa impressione vedere come il gigantismo delle prime opere, che raggiunge la sua massima espressione nelle Variazioni Haendel, si esaurisce definitivamente e trova sì sbocchi in altre opere grandiose, ma dalle quali il pianoforte è escluso. Esso si presenta soltanto come splendido deuteragonista nella musica da camera, oppure nei "Kleine Stücke", per usare un termine schumaniano, della maturità. Insomma non più un pianoforte depositario di grandi progetti sinfonici (si pensi al Concerto op.15), ma luogo di personali, introspettive meditazioni, più per un ascolto familiare che per il palcoscenico. dove la ricerca si sposta dalla Forma all'armonia, dalle grandi pennellate al sottile lavoro di bulino.

Variazioni e variazioni

Parlare di Brahms compositore di variazioni significa occuparsi di tutto il catalogo delle sue opere, essendo questa forma presente costantemente, in modo aperto o velato, sin dall'op.1. Quindi va ricordato come nel progredire della sua vita, Brahms scelse in modo sempre più convinto la tecnica della variazione quale motore dello sviluppo motivico, in qualsiasi forma egli realizzasse l'idea musicale. Già nelle prime due Sonate i brevi temi degli *Andante* vengono variati più volte nella loro metrica completa e mostrano un sicuro talento del compositore per questo tipo di sviluppo musicale.

Sembra ovvio pensare, conoscendo un poco la personalità di Brahms, che egli non trascurasse il lascito della tradizione e quindi facesse riferimento ai due pilastri della musica tedesca, le Variazioni Goldberg e le Variazioni Diabelli, fonti di ispirazione e di suggestione per tutti i cicli che ascolterete, in particolare per l'op.24. Ma la "consecutio" delle variazioni ha un qualche debito anche con un più piccolo ciclo beethoveniano, le Variazioni in do minore (senza numero d'opus): e

non si possono trascurare le splendide *Variations Serieuses* di Mendelssohn sul versante accademico, né gli *Studi Sinfonici* in forma di *Variazioni* di Schumann, nel campo opposto. Ma, come è nel suo carattere, tra moderno ed antico, tra romanticismo e classicismo, Brahms cerca e spesso trova magistralmente un equilibrio. La tradizione classica, che comprende anche Beethoven sino alle sue rivoluzionarie *Diabelli*, si rifaceva alla regola di non mutare la struttura metrica ed armonica del tema: dalle opere 109 e 111 e dalle *Variazioni Diabelli* fino a Schumann, questo limite viene superato in misura sempre crescente, sino a ridurre la relazione di una singola variazione a qualche elemento motivico e/o a frammenti armonici appartenenti al tema. Comunque tutti i collegamenti convenzionali vengono messi in discussione. Brahms considera e valuta con grande conoscenza e accortezza ciò che la tradizione vicina e lontana gli suggerisce, con risultati originali e con un' impressionante creatività.

Non si pone mai abbastanza l'attenzione sulla scelta del tema da variare. Se nel Settecento essa si poteva basare su elementi del tutto empirici o casuali, già con Beethoven il tema viene scelto con grande accuratezza e in ogni caso concorre a definire il carattere dell'intero brano musicale. Ma soltanto con Brahms giungiamo alla straordinaria differenza di linguaggio stilistico dei suoi cicli di variazioni: il ciclo su Schumann è una vera prova di calco sui modi compositivi del suo grande Amico; il ciclo su tema ungherese si sviluppa in un linguaggio assolutamente coerente all'input iniziale; quello su Haendel è una gigantesca celebrazione dello stile barocco, di un pseudo-pianismo d'epoca, di un "colore" che, -confrontato con il ciclo su tema originale op.21 n.1, immerso in tinte tipiche del suo pianismo, -stupisce per la sua specificità; ed infine Paganini è un brano talmente diverso da tutto il resto della sua produzione pianistica, da far storcere il naso a critici e appassionati tedeschi che non vi ritrovano le caratteristiche così amate del loro compositore. Brahms è il primo grandissimo compositore che guarda alla storia e, nello scegliere un tema, sposa un linguaggio, un costume, ed entra nell'argomento con la sapienza dell'intellettuale alessandrino, nel quale si esprime la creatività *secondaria* (come direbbe George Steiner). L'adesione al testo originale è quindi per noi sintomo di modernità.

Brahms ha due modi primari per collegare il discorso musicale: uno utilizza un elemento motivico sorto in una variazione per svilupparlo nella successiva e così di seguito - in modo da formare gruppi organici di variazioni, e creando così una sorta di variazione della variazione (questa tecnica era stata intuita da Beethoven nelle 32 *Variazioni in Do minore*); l'altro si sviluppa per contrasto di carattere e quindi di ritmo, di modo, di tessitura ecc. Brahms nella maggior parte dei casi si pone un ben chiaro recinto formale, e resta ostinatamente fedele alla struttura del tema.

Così per Händel abbiamo 4(+4)+4(+4), dove le parentesi significano la replica della frase; per Paganini 4(+4)+8(+8); per Schumann 8(=4+4)+16(=8+8), per la canzone ungherese 4+4. La sfida del compositore è ardua: dimostrare negli anni tra il '53 ed il '63 con la *Sonata di Liszt* fresca di stampa (e le opere 109, 111, le stesse *Diabelli* alle spalle) che si poteva comporre grande musica in forma apparentemente accademica.

Incominciando una breve disamina in ordine cronologico, incontriamo la prima prova, il ciclo dell'op. 21 n. 2 su canzone ungherese composto nel 1853. Essa contiene una piccola "anomalia" derivata dall'origine popolare del tema: una battuta in 5/4 in un contesto di 4/4. Brahms dopo qualche variazione la assimila al metro generale, considerandola forse un impaccio. Tema breve, variazioni brevissime, da suonarsi quasi tutte di seguito, dapprima baldanzose e ritmiche come il tema suggerisce, poi sognanti ed intime per preparare con abile crescita di tensione il finale (XII variazione), di gran lunga la più ampia sezione, con due riprese tematiche, prima che si ritorni, a mo' di "coda" ciclica, al tema propulsore.

L'opera 9 è un omaggio commovente alla musica e alla figura di Robert Schumann. Vari frammenti di quest'opera sono citazioni dirette o ricordi di brani schumaniani, specialmente dell'opera 5 - *l'Improvviso su tema di Clara Wieck*, composizione non molto popolare ai nostri giorni, ma squisitamente sua. La XV variazione del ciclo brahmsiano - un solo esempio voglio annotare - è una dolcissima parafrasi del brano del *Carnaval* intitolato "Chopin". In tutta l'opera (del 1854, anno disastroso per la salute di Schumann) circola un'atmosfera di nostalgia, di devozione per un

Maestro di arte e di vita. Impressiona in un giovane di 21 anni la scelta di tonalità scure attraversate da venature di profonda malinconia: in un arcano finale (parafrasi di un frammento dell'opera 5 di Schumann) in modo maggiore, il dolore si placa nella contemplazione della morte e nel silenzio. Nell'opera 21 n. 1, su tema originale (così caratteristico!) il magistero del contrappunto mostra una profonda maturazione. Gli elementi "colti", derivanti dalla tradizione, sono integralmente inseriti in un contesto di meravigliosa omogeneità. Ciò che colpisce di questo ciclo è l'interiorizzazione, l'introspezione, la fluidità e la motilità dell'espressione. In ogni pagina Brahms si confessa con una sincerità che onora le più nobili aspirazioni dell'estetica romantica. Solo le due variazioni "eroiche" sanno appena di stereotipo. Vi prego di porre la massima attenzione all'ultima, ampia pagina del brano: mi pare che qui Brahms ci abbia lasciato una sorta di testamento spirituale di commovente pregnanza. Pur avendo numero d'opera 21, questa pagina è stata composta tre anni dopo le Variazioni "Ungheresi".

Le Variazioni su tema di Haendel sono universalmente considerate uno dei massimi capolavori della letteratura pianistica dell'Ottocento. È un'opera perfettamente compiuta e rappresenta il traguardo di tutta la produzione giovanile di Brahms. Dopo di essa nessuna grande composizione per pianoforte verrà da lui più concepita, come se questa dimensione avesse esaurito il suo fascino e l'ultima parola fosse stata detta. Le Variazioni Haendel, come le Goldberg di Bach, aspirano all'universalità della musica barocca, quando la Persona del compositore non si era ancora imposta alla Musica stessa ed era al suo servizio. È un'opera che nasce nel rituale dell'artigianato e da esso trae la sua straordinaria *dignitas*. Persino un *Lassan* ed una *Friska*, due momenti di danza di tradizione ungherese, possono trovarvi una loro nobile collocazione, tanto forte e coesa è la struttura sintattica ed il linguaggio. Tutta la sapienza contrappuntistica appresa da Brahms viene applicata a piene mani, con un risultato sorprendentemente vivace e stimolante: chi non comprende cosa sia un Canone o come si sviluppi la Fuga non per questo viene escluso dallo splendore dell'invenzione. I valori espressivi della musica di Brahms sono aperti a qualsiasi livello di ascolto.

Di Paganini vorrei occuparmi nel capitoletto dedicato al pianismo e con ragione perché queste variazioni hanno come sottotitolo "Studi per pianoforte" e sono uno degli scogli più insidiosi di tutta la letteratura pianistica (altro che Rachmaninov...). Opera amata e temuta dai pianisti, snobbata dai critici e poco compresa dagli altri musicisti, la si apprezza veramente quando la si possiede sotto le dita: allora si capisce come la creatività di un compositore giudicato spesso privo di fantasia, ci possa sorprendere ancora oggi. Queste variazioni, - dimenticato il giudizio bilioso di Busoni: "sono come delle graziose fanciulle ridotte a zitelle", - pur non ambendo alla formidabile architettura delle Haendel, hanno conservato un fascino particolarissimo. Mi domando se la "spensieratezza" del tono generale del brano non sia un malizioso commento musicale al temperamento italico, che Brahms conosceva bene attraverso le sue numerose vacanze nella nostra penisola; come dire: non si può scrivere un pezzo di musica seria su un tema italiano. Mi sbaglierò...

Pianismo

L'analisi della scrittura pianistica è un argomento ineludibile per uno strumentista che con essa si confronta quotidianamente; rischia in verità di essere deviata da una visione troppo settoriale e troppo legata alle difficoltà personali. Ma il tema affascinante del rapporto tra idea musicale e sua realizzazione strumentale è una delle chiavi di lettura del lavoro di un interprete.

Pochi compositori hanno conservato una coerenza di fondo in quarant'anni di attività, quale possiamo ritrovare nel rapporto di Brahms con il pianoforte. Il suo linguaggio è sempre riconoscibile e mostra delle caratteristiche spiccate. Si può dire senza tema di smentite che Brahms non ha composto una sola pagina che si possa definire "facile" o "agevole" pianisticamente. Ciò è dovuto alla concezione polifonica della scrittura: mi limito a questo termine piuttosto impreciso, e mi riservo di spiegarlo più avanti.

Intanto è raro incontrare nelle sue composizioni una melodia sostenuta da un semplice accompagnamento, come, per esempio, troviamo facilmente nei Notturmi di Chopin. Le voci sono sempre più di due e la bellezza dell'invenzione melodica viene considerata dall'autore un argomento non sufficiente per la pregnanza del suo discorso. Le prime prove, le tre Sonate e lo Scherzo op.4, si fanno notare per un pianismo che Schumann definì come sinopie di sinfonie. Veramente la massa sonora che queste composizioni cavano dalla tastiera è impressionante e si può considerare nuova nel panorama della musica romantica. Brahms usa estensivamente la grammatica tecnica di Liszt, ma si distingue dal virtuoso sommo per i risultati sonori e per il contenuto musicale, già in qualche misura rivolto più all'evocazione di atmosfere lontane piuttosto che alle immagini, così care al musicista ungherese. Bisogna ammettere che le influenze (non confessate dall'autore) di Chopin nell'op.4 e di Liszt nell'op.2 sono piuttosto evidenti. Il **climax** dell'Andante centrale della Sonata in fa minore assomiglia terribilmente all'undicesimo Studio trascendentale, *Harmonies du Soir*. L'uso esasperato della tecnica di ottave, addirittura una modesta scala cromatica di ottave proprio all'inizio della Sonata op.2 dimostrano come il giovane Johannes volesse "mostrare i muscoli", rifacendosi al campione di tale sport, Franz Liszt. Peccati giovanili (presenti anche nel Concerto in re op.15, ma lì si perdonano e neanche si citano, perché si è in ben altro contesto), che verranno smentiti ad oltranza, nel corso di tutta la carriera.

Argomento più serio e organico al modo di far musica di Brahms è l'uso sistematico della tecnica accordale, che sembra proseguire una strada percorsa insistentemente da Schumann. Ma, mentre Schumann punta molto del suo fascino sul ritmo ternario -di valzer, per intenderci- quando Brahms combina il ritmo binario, (come di marcia), con una sequenza di accordi che insistono sul *tactus*, il risultato inevitabile è un andamento di particolare pesantezza. Si aggiunga che, nonostante la tastiera di Brahms sia più ampia di quella di Schumann e venga sfruttata nelle sue massime possibilità, la sua musica staziona per la sua maggiore parte nella zona medio-bassa, proprio quella più pesante. (Una parentesi importante merita l'osservazione che gli strumenti usati da Brahms erano ben diversi da quelli sui quali oggi lo eseguiamo: i bassi, appunto, non erano così aggressivi e la zona mediana cantava in modo speciale. Ecco la spiegazione di tante scelte di "registro" che altrimenti suonano un po' troppo ammassate al centro della tastiera).

Chopin ben si distingue da questo modo di far procedere la musica e sembra aver la capacità di "nuotare" nel ritmo, evitando con estrema sottigliezza proprio l'insistere di accenti troppo regolari, con abili, lievi fratture di esso; inoltre usa con grande parsimonia la tecnica accordale, distribuendo il discorso sulla tastiera con una sapienza che ricorda Mozart. Mentre Liszt esalta il ritmo in modo tanto esasperato, da farlo diventare un valore assoluto, un elemento di rottura con il linguaggio corrente, un veicolo di nevrosi. Il giovane Debussy ci darà un nuovo punto di vista nel rapporto verticale-orizzontale (distribuzione delle masse e conduzione ritmica) e con lui la musica tornerà a collegarsi con la danza, così come era alle sue origini.

Questo limite linguistico, ovvero la pesantezza fatta di troppi accenti metrici ed accordi, che troviamo nel primo Brahms, va riducendosi mano a mano che si avanza nel catalogo delle sue opere pianistiche, e quell'eccessivo carico di ambizioni che mette talvolta in evidenza una certa difficoltà dell'autore a trascrivere l'idea, si stempera gradatamente: la sua personalità di strumentista si afferma con lentezza, ma con sempre maggiore sicurezza.

Trovo i Valzer op.39 un piccolo grande capolavoro, dove il linguaggio pianistico è in perfetto equilibrio con il senso della musica. Trovo che i Liebesliedervalzer op.52 e le Variazioni su tema di Haydn in versione per due pianoforti, collegandosi con la scrittura neoclassica della Variazioni su tema di Haendel, raggiungano una luminosità ignota nel giovane Brahms.

Trovo che l'opera 76, incomprensibilmente trascurata da interpreti e pubblico, segni il vertice ed insieme la svolta nella sua produzione pianistica. In questo ciclo, dove l'autore tralascia la fresca conquista del colore classicheggiante, per conquistare i pastelli e le ombreggiature che saranno il suo traguardo finale, il problema strutturale, il rapporto idea-scrittura, la capacità di trasmettere un pensiero nella sua affascinante integrità, tutto ciò è totalmente maturo. Da lì in poi, raggiunta tale meta, nulla di veramente nuovo sarà conquistato, e i sublimi Klavierstücke dell'ultimo periodo

saranno tante perle della stessa collana. Le uniche cadute -mi sia permessa questa ruvida parola- coincidono con l'uso di ritmi binari insistentemente accentuati (op.116 n.7/ op.118 n.3/ op.119 n.4). Altrimenti l'apporto dell'elemento ritmico nell'equilibrio con armonia e melodia -se ancora è lecita una definizione separata per i tre elementi costitutivi della musica -si riduce al punto da essere composto più di ombre e suggerimenti che di perentorie affermazioni. La contemporanea presenza di un'armonia sfuggente e continuamente cangiante e di una melodia altrettanto morbida e mai ostentata rende il tutto perfettamente equilibrato e "naturale". In questi ultimi capolavori si esalta un'eredità che a Brahms giungeva da Schumann: la struggente attitudine a cantare melodie che non fossero esposte come tali, ma appena accennate, nascoste tra le pieghe del tessuto pianistico, "innig", al limite del segreto; quelle che Schumann con felice espressione italiana chiamava "voci da lontano". Ed al pianismo sinfonico della giovinezza si sostituisce una scrittura che richiama il fascino di Schubert.

Ma ora forse possiamo correggere la definizione di "polifonica", (o di orchestrale, se ricordiamo Schumann) e sostituirla con la parola "cameristica". La scrittura di Brahms, che all'inizio ho definito coerente per tutto l'arco della sua produzione, ha come caratteristica forte l'uso di imitazione e di elaborazione motivica sviluppatissima; entrambe le tecniche si realizzano sulla tastiera in modo affatto nuovo, come se leggessimo non un'opera originale per pianoforte, ma una trascrizione di un lavoro concepito per un gruppo da camera, che possiamo chiamare per comodità quartetto. La scrittura del quartetto non si limita certo alla definizione di una voce alla quale sia affidata la melodia e ad altre che si limitino ad accompagnare: il gioco è sempre aperto e dentro di esso tutte le combinazioni sono possibili, in modo che le gerarchie e le prospettive siano sempre nuove e sempre complesse. Se chiamiamo A, B, C, D i componenti di un quartetto, dobbiamo aspettarci che essi si raggruppino nel corso dell'opera in varie combinazioni quali A-BCD/ B-ACD/ C-ABD/ D-ABC; oppure AB-CD/ AC-BD/ AD-BC. Questo addensarsi di masse cangianti e in continuo movimento, che si confrontano tra loro attraverso tutti i più sapienti artifici della tecnica di imitazione, produce alla tastiera una straordinaria ricchezza di suggestioni motiviche e timbriche. (Specularmente la musica da camera di Schumann sembra spesso la trascrizione di un'idea che è stata concepita al pianoforte e poi, *soltanto poi*, trascritta per un gruppo). Tale modo di concepire la musica, assolutamente tipico di Brahms, fa sì che tutto, dalle sinfonie ai concerti, dalla musica vocale a quella per pianoforte, "suoni" come musica da camera.

Da pianista mi sia lecito dire qualche parola sulla difficoltà delle opere pianistiche di Brahms, e quindi accennare alle Variazioni su tema di Paganini.

Come ho detto altrove, non c'è pagina di Brahms che si possa considerare di facile esecuzione; superate le prime prove (in specie le tre Sonate), la proverbiale riservatezza del compositore lo tiene lontano dalla ricerca di esibizione tecnica. Le difficoltà di Brahms quindi non sono "visibili" e nascono quasi sempre da un pensiero musicale che le richiede. In alcune circostanze, il livello di difficoltà si impenna improvvisamente, giungendo a punti che si possono definire estremi. Posso citare passaggi del primo e quarto movimento della Sonata op.1, dello Scherzo dell'op.2, del Rondò dalla Sonata in fa minore, la nona variazione dell'op.21 n.1 ed altri. Li menziono perché il contesto nel quale essi sono collocati non lascia presagire un picco di difficoltà al limite dell'inseguibile. Devo confessare che non riesco a comprendere se questa disegualianza tecnica sia stata dall'autore pienamente considerata come inevitabile, oppure abbia origine da una faticosa gestazione pianistica dell'idea musicale.

Tutt'altro discorso si deve fare sulle Variazioni Paganini, uno dei brani più rischiosi dell'intero repertorio pianistico. Qui l'autore costruisce la musica su una tesi tecnica, scelta come elemento generatore di ogni variazione; il ritrovato tecnico, il gesto, il funambolismo viene cercato, selezionato, creato ex-novo, per uno scopo che è tra esercizio, ricerca, ed arte. Si possono suonare le Paganini come esercizi di tecnica, come momento supremo di virtuosismo, come ricerca di nuovi, splendidi timbri pianistici. Sono un *unicum* nel catalogo brahmsiano: aggiungono ammirazione per un compositore che con quest'opera ha dato un grande contributo allo sviluppo

della tecnica pianistica e che con essa sconcerta chi volesse considerarlo incapace di competere con i grandi virtuosi a lui contemporanei.

La Storia e la Memoria

“Brahms è il primo grande esponente del Decadentismo inteso come coscienza della propria posizione storica.”(Massimo Mila). Questa frase potrebbe aprire e chiudere il discorso. Se afferriamo le conseguenze di essa veramente facciamo un passo avanti nell’approfondimento di una personalità molto più complessa di quanto appaia a primo ascolto. Dove sta la complessità? Nella difficoltà della sua definizione. Brahms è un romantico, tutto sentimento? E’ un conservatore, neoclassico? E’ un musicista “colto” e un po’ noioso? È un compositore “progressivo”, come dice Schoenberg? Sarebbe facile dire: è tutte queste cose insieme, ma poi bisogna in qualche modo spiegare come. Forse il suo rapporto con la Storia della grande Musica può venirci in aiuto.

Tra musicisti non vi sono mai stati steccati così alti da impedire che le idee circolino tra loro, e l’imitazione, la copia, la parafrasi, la trascrizione sono stati fino all’Ottocento niente di disdicevole. Non occorre neanche fare degli esempi, per dare un’idea basta ricordare l’“autocopia”, che anche autori del livello di Bach o Rossini utilizzavano senza scrupoli di coscienza. Oltre a ciò, va detto che, nell’ordine naturale delle cose, la conoscenza della produzione musicale contemporanea o precedente ha sempre prodotto tra compositori un prezioso passaggio di informazioni e di suggestioni. L’influenza di Bach su Mozart, quella di Haendel e Palestrina su Beethoven, sono momenti di straordinario arricchimento e aperture verso nuovi orizzonti musicali. Se prendiamo il caso di Schubert, osserviamo che la sua devozione ai modelli classici, Mozart e Haydn, e l’inquietante ombra di Beethoven, ha prodotto pagine in cui si distingue perfettamente il modello al quale si attingeva. Ma ciò avveniva senza nessuna mediazione storica, perché la Musica era fuori dal tempo, e si ricordavano soltanto gli *Auctores* degni di memoria. Lo stesso Chopin, che nasconde benissimo le proprie cognizioni sulle conquiste altrui, suonava sistematicamente Bach, considerandolo evidentemente un punto di riferimento essenziale per la formazione del musicista e del pianista, non certo come massimo rappresentante di un linguaggio, di un modo di fare musica proprio del Settecento, da confrontare criticamente con la poetica romantica. In Schumann la fortissima radice che nella sua educazione musicale lo collega alla scrittura polifonica, fa sì che la zona d’influenza in cui si muove sia riconoscibile; pur tuttavia anche in lui non ci sono segni di una presa di coscienza della posizione storica in cui scrive, salva la sua lucida percezione che la musica dovesse mutare rotta, allontanandosi dagli insuperabili traguardi del Classicismo viennese. Franz Liszt parlava di Musica dell’Avvenire e non del passato, e per di più, onnivoro com’era, non discerneva troppo tra i testi che manipolava. Veramente il “primo grande esponente del decadentismo” è Johannes Brahms. E’ il primo compositore che ha potuto assorbire musica da molti predecessori ed alcuni contemporanei in piena coscienza critica e quindi selezionando e scegliendo ciò che più si confaceva al suo pensiero musicale. E’ veramente arduo riconoscere ciò che a lui arriva da Bach, da Beethoven, da Schubert, da Mendelssohn, da Schumann, persino, agli esordi, da Chopin e Liszt. E’ anche arduo capire quando usa motivi di canti popolari e viceversa quando compone alla maniera popolare al punto da essere indistinguibile dalle fonti originali. E’ arduo capire se fu Wagner a “sentire” certe atmosfere della Sonata op.5, delle Ballate e delle Romanze della bella Magalona o viceversa fu Brahms a rimanere discretamente affascinato dal Lohengrin. E così spesso nella musica brahmsiana sentiamo riflessi di paesaggi musicali lontani, come nelle armonie modali delle Ballate, che alludono al mondo medioevale, alla sapienza della antica tradizione contrappuntistica. La circolazione nelle sue opere di canoni, progressioni ed imitazioni, non è mera esibizione di abilità artigianale, ma ancora una volta una celebrazione commossa della musica fatta come ai bei tempi antichi, il piacevole dovere di ricordare, di ricollegarsi al solido mondo tedesco che pareva volersi dissolvere per sempre nel modernismo

nichilista. In questa prospettiva il gioco della musica popolare apriva spazi di manovra dentro i quali egli poteva permettersi una grammatica non solo aperta al linguaggio “basso”, ma anche e soprattutto alla tradizione. Si capisce la stizza di Wagner che parlò a Nietzsche di “canzonette di trionfo e destino”, riferendosi al Canto di Trionfo e al Canto del Destino di Brahms. Wagner, il musicista del Parsifal, non poteva certo compiacersi del linguaggio programmaticamente “medio” che Brahms usava in modo controllato ma interformale tra le sue composizioni piccole e grandi. Anche la sua opera di revisione editoriale dei capolavori musicali del passato, raccolti con un criterio selettivo, la sua passione bibliografica, ci parlano di un definitivo salto di qualità per la figura del musicista. Brahms riconosce la sua posizione nella storia, si considera un testimone della grande tradizione tedesca, affronta le polemiche con il partito di Wagner con la chiara coscienza di fare una parte importante nel dibattito sul futuro della musica. Anche se meno clamorosa di quella di Wagner, Brahms ha fatto la sua rivoluzione: la tecnica della “variazione continua” che Schoenberg per primo gli riconosce come merito storico, è una elaborazione nuova della tecnica dello sviluppo motivico e rinnova la forma Sonata al suo interno. Se le scelte formali nella produzione matura di Brahms ripetono schemi già noti, nella realtà i problemi esistenti nelle Sonate della giovinezza sono spariti nella misura in cui la *consecutio* delle idee è ora saldamente strutturata grazie alla “variazione continua”, e gli consente l’ideazione di grandi organismi con una naturalezza che cancella ogni traccia di fatica elaborativa.

Singolare carattere, singolare carriera, personalità complessa: Brahms non finisce di stupire, se si vuole indagare oltre il semplice godimento che ogni sua composizione dà all’ascolto. La misteriosa alchimia così tipica del romanticismo tedesco, dove il contributo personale dell’artista è sempre temperato ed arricchito dall’intervento della tradizione classica, rende qualsiasi testo di Brahms fruibile a vari livelli. La costante presenza di un’elaborazione tecnica di derivazione dotta -anche nelle occasioni più semplici e popolari- è una caratteristica inconfondibile e centrale per comprendere a pieno la sua forte personalità. Là dove ci appare una deliziosa melodia, che potrebbe “bastarci”, si trova immancabilmente qualcosa in più, un’altra voce secondaria che imita, commenta, collega. Veramente la grande, secolare tradizione germanica rivive senza forzature nell’uomo che rappresenta a pieno titolo l’ultimo baluardo verso il disfacimento delle certezze e che nello stesso momento registra come un sismografo lo “spirito del tempo”. Così, il tramonto della sua vicenda terrena concide nella sua musica con il tramonto del secondo Romanticismo tedesco e la malinconia, la “distanza” che percepiamo insistente in ogni sua pagina è commiato dalla vita ed insieme nostalgia del “far musica” dei tempi antichi; più che manifesto poetico, un’occasione preziosa per parlare con se stesso e con i pochi amici che contavano.

Se Liszt è il musicista del presente e dell’immagine, Chopin il cantore della lontananza e della leggerezza, Schumann l’uomo che più di ogni altro ha saputo esprimere l’immenso patrimonio di amore che aveva nel cuore, Brahms ci sembra così vicino perché tocca le corde dolenti della memoria, la sua ed insieme quella di ciascuno di noi. Egli ci ricorda con la sua arte ciò che non abbiamo più, ci fa percepire questa perdita, in un mondo dove Dio non appare nel cielo a consolare le nostre afflizioni. Ecco perché Brahms è il compositore che si comprende nella maturità, ecco perché possiamo dire di amarlo ogni giorno di più.