

A. Peter Brown, Brahms e la sinfonia

Forse più di ogni altro compositore, Brahms sentì il peso della tradizione sulle sue spalle. Era un peso piuttosto 'indirizzato', perché nei suoi primi anni, non era riluttante a comporre lavori di grandi dimensioni per il pianoforte sotto forma di sonate e musica da camera, ma quando si trattò del quartetto d'archi e della sinfonia, Brahms ebbe difficoltà a completarli. Pare che abbia distrutto più di venti quartetti prima di intraprendere la 'battaglia' con i due dell'Opus 51; ci vollero circa otto anni prima che finalmente apparissero, nel 1873. Riguardo la sinfonia, Brahms potrebbe aver iniziato a lavorare al suo primo tentativo già nel 1853, utilizzandone alcune parti in varie altre opere, prima di iniziare a comporre nel 1862 la sua cosiddetta prima sinfonia, che non raggiunse la sua forma definitiva fino al 1877. Durante questi quindici anni, Brahms aveva cominciato a comprendere l'angoscia nascosta dietro i suoi sforzi. Al direttore d'orchestra Hermann Levi disse: "Non potrò mai comporre una sinfonia! Lei non ha idea di quanto sia scoraggiante per noi quando si sente costantemente l'impronta di un tale gigante [Beethoven] dietro di sé". Beethoven può essere stato la causa principale di questa fobia, ma non l'unica.

Il 30 settembre 1853, Brahms incontrò Schumann, che considerava il massimo compositore vivente. Schumann fu profondamente impressionato dall'abilità del giovane come pianista, specialmente dalle sonorità che Brahms riusciva a tirar fuori dallo strumento, e anche dalle sue composizioni. Anche in quei tempi difficili per Schumann, egli fu capace di immaginare Brahms come un messia per una scena musicale travagliata. Anche se non era più attivo come critico, Schumann scrisse l'articolo *Neue Bahnen* (Nuove vie), che apparve nella «Neue Zeitschrift für Musik»; questo il passaggio chiave riguardo Brahms, definito "giovane aquila":

A me, che seguivo i progressi di questi eletti con la più grande simpatia, sembrava che in queste circostanze dovesse inevitabilmente apparire un musicista chiamato a dare espressione al suo tempo in modo ideale; un musicista che avrebbe rivelato la sua maestria non in un'evoluzione graduale, ma che, come Atena, scaturisse armato di tutto punto dalla testa di Zeus. E tale è apparso; un giovane sulla cui culla hanno vegliato Grazie ed Eroi. Il suo nome è Johannes Brahms, e viene da Amburgo, dove ha lavorato in una tranquilla oscurità, anche se istruito nei più difficili statuti della sua arte da un maestro eccellente ed entusiasticamente devoto. Un noto e onorato maestro me lo ha recentemente raccomandato. Anche esteriormente portava i segni che proclamavano: "Questo è un eletto". Seduto al pianoforte cominciò a rivelarci regioni meravigliose. Siamo stati trascinati in sfere ancora più incantevoli. Inoltre, è un esecutore di genio, che può fare del pianoforte un'orchestra di voci lamentose o giubilanti. Erano sonate, o piuttosto sinfonie mascherate; Lieder la cui poesia sarebbe stata compresa anche senza parole, sebbene li pervada un intenso lirismo; pezzi per pianoforte solo, alcuni dei quali turbolenti nello spirito e graziosi nella forma; e ancora: sonate per violino e pianoforte, quartetti d'archi, ogni opera così diversa dalle altre che sembrava scaturire da una propria fonte individuale. E poi fu come se, scorrendo come un torrente, fossero tutti uniti da lui in un'unica cascata, le cui balze erano sovrastate da un pacifico arcobaleno, mentre le farfalle giocavano ai suoi bordi e le voci degli usignoli le assecondavano.

Se dovesse dirigere la sua bacchetta magica dove i poteri delle masse corali e orchestrali possono prestargli le loro forze, possiamo aspettarci ancora più meravigliosi scorci del mondo segreto dello spirito. Che il genio supremo lo rafforzi a questo fine.

Così, ora anche Schumann aveva imposto al giovane compositore un compito, non frutto di esigenze autonome, ma di aspettative esplicite. Con gli eventi del febbraio e marzo 1854, il tentativo di suicidio di Schumann e il successivo ricovero (fino alla sua morte nel luglio 1856), il peso di questa 'investitura' divenne ancora maggiore. E per altri quasi quarant'anni, l'alter ego del maestro fu presente nella persona di Clara Schumann per consigliare, stimolare, e persino irritare Brahms.

Schubert fu probabilmente l'influenza meno invadente e più positiva su Brahms. Certamente i modelli forniti da Schubert nel Lied e nella musica da camera erano altrettanto proibitivi come quelli di Beethoven e Schumann. Eppure, opere come l'Ottetto D. 803 e il Quintetto per archi D. 956 furono assunti più facilmente come modelli per la musica da camera e orchestrale di Brahms. Questo influsso riguardò anche il ritmo e la forma. Per esempio, il primo movimento della Seconda Sinfonia, con la sua distesa cantabilità e l'esposizione con tre diversi centri tonali, ricorda certamente Schubert. Può essere più di una coincidenza che Brahms stesse curando l'edizione delle sinfonie di Schubert proprio poco prima di comporre la Terza e la Quarta.

Non furono solo Beethoven, Schubert e Schumann a stimolare e influenzare l'attività compositiva di Brahms, ma anche la sua stessa consapevolezza storica. Anche se Mendelssohn, Schumann e, nei suoi ultimi anni, Beethoven divennero consapevoli del passato musicale, nessuno lo fece con la serietà di Brahms. Non solo studiò la musica del passato, ma la promosse attivamente, tanto nei suoi interessi privati come nelle sue esibizioni pubbliche come direttore d'orchestra e di coro. Brahms lesse e studiò la teoria e il contrappunto antichi come quelli del XVIII secolo, raccolse materiali manoscritti e autografi, fu attivo come *editor* e trascrittore di musica da Couperin a Schumann, e stabilì relazioni con alcuni grandi studiosi del suo tempo, come Philipp Spitta, Gustav Nottebohm, Carl Ferdinand Pohl, Eusebius Mandyczewski e Eduard Hanslick. Tutto questo portò all'arsenale di Brahms nuove tecniche che divennero parte integrante delle sue sinfonie.

Eduard Hanslick usò Brahms come simbolo del campo conservatore 'assolutista', come alternativa ai progressisti "neotedeschi", capeggiati da Liszt e Wagner, che sostenevano la musica a programma e il dramma musicale come la musica del futuro. Brahms aveva preso posizione fin dalla primavera del 1860, molto prima di conoscere Hanslick e Billroth, quando lui, Joseph Joachim, Julius Otto Grimm e Bernhard Scholz, in una sorta di 'manifesto' pubblico, sostennero che gli ideali della scuola neotedesca erano "contrari al più intimo spirito della musica, fortemente da deplorare e condannare". Sebbene Brahms abbia avuto poco a che fare con Liszt e Wagner personalmente, attinse alla loro musica e alle loro idee musicali quando erano adatte a lui. Nell'ambito delle amicizie più intime, Brahms ammetteva persino di apprezzare Wagner, e non era contrario a usare, a volte in modo estensivo, la tecnica di trasformazione tematica tipica di Liszt.

La visione storica di Brahms come compositore di musica rigorosamente assoluta necessiterebbe di una revisione. Sebbene Brahms abbia sempre negato la presenza di significati referenziali, studi recenti hanno evidenziato come la sua vera posizione fosse

più simile a quella di Schumann nell'uso di sia di stili caratteristici che di cifrature musicali legate a singole persone. Così, la sua posizione è a metà strada tra l'approccio assoluto e quello programmatico, indipendentemente dalla posizione che gli è stata assegnata nelle polemiche del XIX secolo.

In *Neue Bahnen*, Schumann non poteva riferirsi alle sinfonie, perché Brahms non ne aveva ancora completate, ma certamente vedeva le sonate per pianoforte di Brahms come "sinfonie mascherate" perché enfatizzavano le grandi sonorità dello stile sinfonico piuttosto che l'approccio più lineare e stratificato comune alla musica per pianoforte. Schumann indirizzò anche l'attenzione di Brahms verso la musica per coro e orchestra. Questi riferimenti devono essere risuonati nella mente di Brahms quando, dopo il ricovero di Schumann, ascoltò per la prima volta la Nona Sinfonia di Beethoven, nel marzo 1854. Una soluzione per l'adempimento delle profezie di Schumann era a portata di mano, ma con un modello che era meglio non imitare direttamente. L'ambivalenza creata da questa convergenza di eventi perseguì Brahms fino alla prima esecuzione della sua Prima Sinfonia, nel suo 44° anno.

Il problema di Brahms non si limitava alla sinfonia, ma riguardava anche, in misura minore, tutti i generi che avevano tradizioni importanti: la sonata per pianoforte, la sonata per violino, il trio per pianoforte, il quartetto e il quintetto d'archi e il concerto. In ognuna di queste aree, Brahms completò solo tre o quattro lavori, e poi smise di scrivere per quel genere. L'unico tipo di composizione di ampie dimensioni che sfuggì a questa regola fu il tema con variazioni, che sembra aver occupato un posto speciale nella mente di Brahms. Questo atteggiamento ricorda quello di Robert Schumann, che scrisse solo pochi pezzi in ciascuno dei generi maggiori, e che, come Brahms, spesso concentrava questa produzione in periodi di tempo relativamente brevi; entrambi i compositori scrissero con grande fecondità solo nei generi del Lied e, in misura minore per Brahms, del pezzo di carattere. Questo è vero anche per le composizioni orchestrali: Brahms scrisse due Serenate (1857-1859), due Ouverture (*Accademica*, 1880, *Tragica*, 1880-81), e quattro sinfonie, in due coppie (n. 1 e 2, 1877; n. 3 e 4, 1883-1885).