

Retrospectivamente si può ricostruire senza fatica la dialettica storica del conservatorismo di Brahms, che i contemporanei non potevano capire, e gli elementi di tecnica compositiva a cui si ricollega sono inconfondibili ed evidenti. Nella storia della musica dell'Ottocento la categoria centrale del pensiero conservatore era il concetto di forma. E, per parlare con Jacques Handschin, nella tradizione della forma sonata si può far distinzione tra una forma «architettónica» e una forma «logica». La forma architettónica si regge sull'equilibrio tra le frasi, i periodi, i gruppi di periodi, cioè sul principio che nei crescenti ordini di grandezza a un antecedente metrico corrisponde un conseguente metrico, ma si regge anche su una disposizione ben delineata e chiara dei raggruppamenti di accordi e delle tonalità. Invece la forma logica consiste in relazioni motiviche che tengono unita una composizione dall'interno, oppure in un processo tematico che fa apparire sempre più ricca una sostanza melodica, dappriincipio insignificante, per mezzo delle conseguenze che ne vengono tratte. È innegabile e anche comprensibile che nell'evoluzione della forma sonata dal tardo Settecento all'inizio del Novecento l'accento abbia continuato a spostarsi dal momento architettónico verso quello logico: infatti, nell'ambito della tecnica musicale dominata dall'idea di progresso, una tendenza ad aumentare la complessità, che sembrava inarrestabile, fece sì che tanto la costruzione a periodi quanto l'armonia tonale non fossero più in grado di servire da impalcatura a sostegno di una forma musicale che si basava sul principio dell'equilibrio: strutture ritmiche che tendono a dissolversi in una «prosa musicale» e un'armonia, la cui facciata tonale è per così dire solcata da crepe atonali, è difficile siano adatte a costituire una forma musicale che sia un «ritmo in grande» (Eduard Hanslick) e un regolato disporsi di tonalità. Una ritmica sempre più differenziata finisce col rimaner limitata a meri effetti momentanei, mentre invece una frase dovrebbe connettersi con l'altra e un periodo con un altro periodo secondo il principio di corrispondenza. Ma quanto più debole risulta il fattore architettónico, tanto più rilievo deve acquistare quello logico e tanto più deve essere elaborato, altrimenti la forma si disgrega in un pot-pourri e, secondo le concezioni dell'Ottocento, rimane esteticamente manchevole anche se le si appiccica l'etichetta *Momentform*. Alla fine dell'evoluzione della forma sonata in forma logica, nella dodecafonia di Schönberg, la struttura a periodi e la tonalità sono completamente scomparse e sono sostituite da «prosa musicale» e «atonalità», mentre le relazioni motiviche sono diventate universali e ciò perché — e soltanto qui sta il senso della dodecafonia — sono state già incluse nella «predisposizione» del materiale, come si è espresso Theodor W. Adorno.

La «variazione in sviluppo», come la chiamò Schönberg, il procedimento per cui da un materiale ristretto, in caso estremo da un solo intervallo, si deducono collegamenti di ampia portata, fa parte della tradizione in quanto è un aspetto dell'idea classica di elaborazione motivica e tematica. In Haydn e Beethoven questa era stata soprattutto, anche se non esclusivamente, una tecnica di sviluppo; la coerenza però con cui Brahms ne fece il principio portante di interi movimenti e che li permea in tutte le loro parti ebbe il significato di un salto di qualità. E, fatto assai curioso, una modificazione analoga si può osservare in Wagner e Liszt, antipodi musicali di Brahms: nel dramma musicale, come pure nel poema sinfonico, il procedimento di svolgere delle progressioni di modelli (e cioè progressioni «reali» quindi modulanti), da una tecnica di sviluppo quale era stata in Beethoven, diventa un metodo di esposizione del materiale tematico (esempio classico il preludio del *Tristan*). Nella storia della musica il mutamento di funzione di una tecnica può avere un'importanza altrettanto profonda quanto la sua nascita. Se l'elaborazione motivico-tematica come pure la tecnica della progressione basata su modelli furono trasferite dallo sviluppo all'esposizione, ciò non è un'analogia casuale, ma indica che Brahms da un lato e Wagner e Liszt dall'altro cercarono di risolvere lo stesso problema, seppure con mezzi diversi: di fronte allo sgretolarsi della struttura a periodi (derisa da Wagner come «quadratura» della composizione) e dell'armonia cadenzale — collegata allo schema metrico in un'azione reciproca — il problema era trovare la via di esporre il materiale motivico di una composizione con ampiezza e chiarezza sufficienti, invece di proporlo soltanto in poche battute, per così dire aforisticamente. Trovare una prosecuzione logica di un'idea musicale iniziale che comprendeva due o tre battute o era costituita addirittura da un singolo intervallo diventava sempre più difficile quanto più i compositori sentivano che il contenitore tradizionale metrico-armonico in cui, in Haydn e Beethoven, oltre ai veri e propri motivi trovava posto anche del mero riempitivo, era divenuto un sostegno insufficiente.

Tuttavia, a differenza di Wagner e Liszt, che si affidavano quasi ciecamente alla meccanica delle progressioni, ancora di salvezza in alternativa alla metrica e all'armonia funzionali in declino, Brahms preferiva alle volte ricorrere a una duplice determinazione della struttura musicale, come se né il fattore architettónico né quello logico presi a sé fossero in grado di offrire un sostegno tanto resistente da corrispondere al suo bisogno di solidità.