Il custode della fiamma: Johannes Brahms

Il solo compositore tedesco contemporaneo di Wagner abbastanza grande per stargli accanto, più o meno alla pari, fu Johannes Brahms. Ma erano agli antipodi. Wagner era il rivoluzionario, l'uomo del futuro; Brahms era il classicista che si occupò di forme pure e non scrisse mai una nota di musica descrittiva in tutta la vita, e tanto meno di musica operistica. Wagner avrebbe esercitato un'influenza enorme sul futuro. Con Brahms si concluse la Sinfonia secondo la tradizione di Beethoven, Mendelssohn e Schumann. Brahms, come Bach, riassunse un'epoca; ma a differenza di Bach, contribuì poco o niente allo sviluppo della musica, benché certe sue strutture formali e certe sue armonie trovino una debole eco in Arnold Schönberg. Anche ai tempi suoi i progressisti lo tennero in poco conto. Mahler lo chiamò « un manichino dal cuore alquanto angusto ». Certe teste calde tutte invasate di Wagner, come Hugo Wolf, saltavano allegramente addosso a ogni sua composizione nuova, beffandosene. Recensendo per il "Wiener Salonblatt " la Terza Sinfonia, Wolf proclamò che « Brahms è l'epigono di Schumann e di Mendelssohn e, come tale, esercita sulla storia dell'arte più o meno la stessa influenza del defunto Robert Volkmann [un compositore accademico una volta popolare e oggi dimenticato]; egli ha insomma per la storia dell'arte la stessa, poca importanza di Volkmann, vale a dire nessuna influenza... L'uomo che ha scritto tre sinfonie e a quanto pare ha intenzione di farle seguire da altre sei... è soltanto una reliquia delle età preistoriche e non parte vitale del grande fiume del tempo ».

Ma per essere una reliquia, Brahms ha rivelato notevole capacità di durata. La maggior parte dell'opera sua è rimasta parte attiva del repertorio e il favore del pubblico non sembra scemato. Al contrario, Brahms, negli ultimi dieci anni, è stato al livello della popolarità di Beethoven come compositore sinfonico. Le quattro Sinfonie, i due Concerti per piano, il Concerto per violino e perfino il Concerto doppio sono rimasti a far parte del repertorio fondamentale, come pure le Variazioni sinfoniche su un tema di Haydn e l'Ouverture Accademica. I pianisti eseguono regolarmente la Sonata in fa minore, le Variazioni sopra un tema di Haendel e le Variazioni sopra un tema di Paganini, le Rapsodie e i Capricci dell'ultimo periodo. I complessi da camera considerano indispensabile avere in repertorio il Quintetto per clarinetto, il Quintetto con piano, i tre Quartetti per archi e le altre composizioni da camera. I lieder fanno stabilmente parte dei programmi. Il Requiem tedesco viene eseguito regolarmente. I violinisti si sentirebbero perduti senza le tre Sonate. Considerando che la maggior parte delle composizioni di Mendelssohn, Schumann e Liszt giacciono negli scaffali, e che la fama ha sempre degli alti e bassi, la fortuna di Brahms è stupefacente. È evidente che aveva qualcosa di molto pertinente da dire alle generazioni future.

Brahms era un classicista consapevole, e occupò nella seconda metà del diciannovesimo secolo una posizione in certo senso analoga a quella occupata da Mendelssohn nella prima. Come Mendelssohn, infatti, era perfettamente appagato dalle vecchie forme, che conosceva meglio di qualunque contemporaneo. Come direttore della « Gesellschaft der Musikfreunde » incluse parecchia musica antica nei programmi e fu tra i pochissimi musicisti del tempo che evitarono arrangiamenti e interpretazioni romanticheggianti. Solo un ottimo conoscitore del contrappunto barocco poteva scrivere la fuga eroica, esaltante che conclude le Variazioni sopra un tema di Händel e solo un grande individualista poteva nello stesso tempo scongiurare il pericolo che diventasse una semplice copia di una antica formula. Più di ogni altro egli amò Bach. A proposito della ciaccona scrisse a Clara Schumann: « Su un sistema per un piccolo strumento, un uomo scrive tutto un mondo di pensieri tra i più profondi e di sentimenti tra i più travolgenti. Se mi immaginassi capace di realizzare una cosa del genere, di concepirla io, sono certo che l'emozione e

il turbamento mi avrebbero fatto impazzire ». E a Eusebius Mandyczewski disse. « Quando esce una nuova edizione di Händel e me la mandano io la metto nella mia biblioteca e dico: “Appena avrò tempo la guarderò”. Ma quando appare una nuova edizione di Bach lascio perdere tutto il resto ». Conosceva quasi altrettanto bene il periodo classico ed era un profondo studioso della musica di Beethoven. Ignorò in larga misura le impetuose correnti romantiche che gli turbinavano intorno, la « musica del futuro ». Si accontentò di lavorare come gli antichi maestri, impiegando il contrappunto, la variazione e la forma-sonata. Sentì fortemente i canti popolari tedeschi e spesso li utilizzò, ma non è, la sua, musica nazionalista. È una musica di un peso e di una solidità immensi, specialmente quella degli inizi della carriera; una musica caratterizzata da incroci di ritmi diversi alla maniera di Schumann, con una sensibilità beethoveniana per lo sviluppo e una sensibilità bachiana per la polifonia.

Soprattutto la sua è essenzialmente musica seria, anche se sapeva essere lirico come qualunque compositore romantico, quando voleva. Dall'inizio si prefisse di scrivere musica « pura », assoluta, che facesse da correttivo alle stravaganze di Liszt e di Wagner. La sua poteva essere musica complicata e difficile, ma mai intesa soltanto al virtuosismo spettacolare, tranne che in un pezzo di bravura, le Variazioni sopra un tema di Paganini: e anche in questo il virtuosismo è governato da una rigorosa logica musicale. La sua musica evitò deliberatamente tutto quanto poteva far pensare a una leggiadria superficiale. Per molti anni Brahms ebbe fama di compositore « difficile », di filosofo che si era espresso in musica.

Certo, fu compositore alieno dai compromessi, ma fu alieno dai compromessi anche come uomo. Pungente, duro, ultrasensibile, cinico, pronto all'ira, incuteva paura quasi quanto l'acido Hans von Bülow. Aveva le sue generosità; se un compositore lo interessava, come lo interessarono Dvorák e Grieg, muoveva cielo e terra per aiutarlo. Ma tra i viventi i compositori che lo interessarono furono pochissimi. Liszt e Wagner gli erano estranei, e sentiva scarso rispetto per Bruckner, Mahler, Cajkovskij, Verdi o Richard Strauss. Il compositore contemporaneo che probabilmente amò più di tutti fu il re del valzer, Johann Strauss il giovane. Non esitava a dire ciò che pensava, e a volte i suoi giudizi erano brutali e sprezzanti. Max Bruch, un compositore di allora che godeva di una certa considerazione (ancora oggi si suona il suo Concerto per violino in sol minore), gli mandò il manoscritto di un oratorio, Arminius. Brahms gli dette una scorsa. Un giorno, poco tempo dopo, Bruch e Brahms si trovarono a cena insieme; a un certo punto si senti salire dalla strada il suono di un organino. « Senti, Bruch! » gridò Brahms. « Quel tizio ha messo le mani sul tuo Arminius! » Anche i più cari amici venivano infilzati dallo spillo della sua irritabilità. A un ricevimento in casa del compositore Ignaz Brüll, il poeta e biografo di Brahms Max Kalbeck, cominciò una tirata contro Wagner. Improvvisamente Brahms intervenne, brusco: « Per amor di Dio, smettita di parlare di cose che non capisci! ». Era l'osservazione del professionista irritato dal dilettante, ma era priva di tatto, e Kalbeck lasciò la stanza. Il critico Richard Specht, che riferisce l'episodio, dice che qualche giorno dopo incontrò Kalbeck, e che questi si lamentò dell'ingratitude di Brahms. « Ecco la ricompensa a tanta mia devozione! Ma questa volta non ho tollerato l'aggressione dal signore e maestro. Gli ho scritto una lunga lettera e gli ho detto chiaramente il fatto suo. » Specht volle sapere come aveva reagito Brahms. « Be', non gliel'ho spedita » confessò con una risatina Kalbeck. A Vienna si raccontava che una volta Brahms era uscito da un ricevimento dicendo: « Se c'è qualcuno che non ho insultato, chiedo scusa ». Il critico viennese Max Graf dice che la storiella dovrebbe essere vera, ma che in realtà fu inventata da un certo Bela Haas, amico di Brahms e di Hanslick.

I biografi di Brahms sono unanimi nel dire che sotto quelle irsute apparenze batteva un cuore d'oro. È molto probabile, ma questo non facilitava le cose agli amici che dovevano sopportare una schiettezza che spesso era ai limiti dell'asocialità. Anche con amici devoti di tutta una vita come Clara Schumann e Joseph Joachim ci furono di tanto in tanto dissapori e rotture. Brahms

conosceva bene i suoi difetti. « Lascio che il mondo vada come vuole andare. Anche troppo spesso mi sento dire che sono una persona con cui è difficile andare d'accordo. Mi vado abituando sempre di più a sopportarne le conseguenze. » La sua franchezza, che a volte diventava rozzezza, e l'incapacità di mettersi dal punto di vista altrui gli costarono molti amici. Diceva sconsideratamente cose che non avrebbe dovuto dire. Una volta, in Danimarca, nel 1868, i suoi ospiti gli domandarono se aveva visto il Museo Thorwaldsen. « Sì, è straordinario. Peccato soltanto che non sia a Berlino. » Questa battuta priva di tatto si riseppe e l'indignazione pubblica fu tale che Brahms dovette lasciare il paese.

Da giovane era bello, magro, con capelli biondi, occhi molto azzurri e una voce acuta che gli creava un complesso. Negli anni della maturità diventò corpulento e si fece crescere una gran barba. Fumava continuamente il sigaro ed era inguaribilmente sciatto. Detestava comprare abiti, e i pantaloni, vecchi, sformati, rattoppati, erano sempre troppo corti. A Vienna molti facevano rilevare le somiglianze con Beethoven (forse Brahms tendeva ad accentuarle?): tutti e due bassi, tutti e due amavano la campagna, tutti e due erano di temperamento difficile, tutti e due erano scapoli. Si rassomigliavano perfino nel modo di camminare, testa in avanti e mani dietro la schiena. Brahms amava portare sulle spalle uno scialle fermato da uno spillo di sicurezza. In mano teneva un cappello che non metteva quasi mai. Per tutta la vita conservò abitudini modeste. Anche quando stette finanziariamente bene continuò a mangiare nei ristorantini economici, a vivere con molta semplicità, a non spendere quasi niente per sé. Generalmente lo si trovava alla sua osteria preferita « Il porcospino rosso ». Gli piaceva andarci a bere il caffè. L'unico lusso che si concedeva era raccogliere autografi musicali: tra l'altro aveva quello della Sinfonia in sol minore di Mozart. Possedeva addirittura uno spartito autografo del Tannhäuser, che gli aveva regalato il pianista Karl Tausig. (Poi si scopri che Tausig non era padrone del manoscritto e non era in grado di regalarlo. Wagner lo rivolse e Brahms, con grande e circospetta cortesia, glielo restituì. Wagner gli mandò in cambio l'autografo dell'Oro del Reno.)

Tra Wagner e Brahms c'era una certa scontrosa ammirazione reciproca. Erano alla testa di due scuole contrapposte e pur avendo ben poco in comune, non ci fu mai tra loro scoperta ostilità. Wagner fece qualche osservazione malevola su Brahms ma in genere lo ignorò con la stessa cura con la quale Brahms evitò lui. In un certo senso la cosa sorprende, perché erano tutti e due di carattere pugnace, e già nel 1860 Brahms, con Joachim, Julius Otto Grimm e Bernhard Scholz aveva firmato un manifesto contro la « cosiddetta musica del futuro ». Nessuno vi badò. I firmatari erano per la maggior parte musicisti giovani, che non avevano ancora dato prova di sé. Brahms non firmò mai più manifesti né fece dichiarazioni pubbliche sulla musica. Se diventò il leader della scuola classica, non dipese da lui: anzi ne era esasperato. Fu soprattutto Eduard Hanslick, suo amico e influente critico della " Neue Freie Presse ", a consacrarlo « avversario » di Wagner, alfiere della musica « pura » e dei suoi fedeli: Clara Schumann, Joseph Joachim e altri seguaci della tradizione classica.

Nel complesso, Brahms visse una vita senza avvenimenti clamorosi. Trascorse la maggior parte dei suoi anni in Germania e a Vienna. Viaggiò poco e non si agitò per far conoscere la propria musica. Era nato ad Amburgo il 7 maggio 1833. Il padre era contrabbassista. A sei anni dimostrò di avere un orecchio assoluto e un talento musicale straordinario. La buona sorte lo fece capitare nelle mani di Eduard Marxsen, bravo come musicista e come insegnante, che lo mise a dieta di Bach. Non dubitava che quel suo allievo avesse un talento particolare, e questa fiducia non gli venne mai meno. Nel 1847, apprendendo la notizia della morte di Mendelssohn, disse: « Un maestro dell'arte è scomparso; uno più grande sorge in Brahms ». Brahms aveva allora quattordici anni, e ci volevano capacità di veggenza per fare una predizione così esatta. Marxsen e Brahms restarono legati da intima amicizia per tutta la vita: il Concerto in si bemolle per piano è dedicato a Marxsen, che morì dieci anni prima del suo ex-allievo, nel 1887.

A dieci anni Brahms dava già qualche concerto di piano. Inoltre, per portare un po' di soldi a casa, suonava nelle taverne e nei bordelli del porto. Fu un'esperienza che lasciò il suo segno. Per tutta la vita le donne perbene lo misero a disagio: sembra che avesse rapporti sessuali soltanto con prostitute. (Max Graf racconta che una volta, negli anni tra il 1880 e il 1889, il grande Brahms entrò in un caffè di dubbia fama e una prostituta gli chiese di sedersi al piano. « Professore, ci suoni un po' di musica da ballo. » E l'autore della Sinfonia in do minore, obbediente, intrattenne la compagnia.) Certo è che le sue esperienze infantili lo tennero lontano dal matrimonio. Molte volte fu tentato di sposarsi ma ci rinunciò. Caratteristica fu la relazione con Agathe von Siebold. Dopo essersi fidanzato, le mandò una lettera isterica: « Ti amo. Devo rivederti. Ma non posso tollerare catene... ». Naturalmente Agathe si comportò da ragazza prudente e ruppe il fidanzamento. Un uomo capace di scrivere una lettera come quella non sarebbe mai diventato un buon marito. Più in là, in un momento di abbandono, Brahms confessò a un amico alcuni degli spettacoli ai quali aveva assistito da bambino. « Ecco qual è stata la prima impressione che ho avuto della donna. E tu pretendi che io le rispetti come le rispetti tu? »

A vent'anni, aveva già composto diverse importanti opere per piano, compreso lo Scherzo in mi bemolle minore, la Sonata in do maggiore e quella in fa minore. Come tutta la sua musica per piano fino alle Variazioni sopra un tema di Händel, si tratta di composizioni gravi, pesanti, con bassi rombanti, goffe figurazioni e quasi completamente prive di grazia. Ma spirano grandezza; c'è qualcosa di monumentale in esse. Non erano molti i pianisti che si interessavano a quel tipo di composizione. Come le ultime opere di Beethoven, anch'esse erano scritte « contro » il piano, e non solo per il piano. Sprezzavano i virtuosismi di Liszt e la dolce decorazione di Chopin, e si preoccupavano soprattutto dell'idea, e non della resa strumentale. Brahms non avrebbe conquistato da un giorno all'altro la fama con quella musica.

Tuttavia era riconosciuto quale eccellente pianista. Nel 1853 fece una tournée avendo Eduard Reményi come accompagnatore. Il violinista Reményi era ungherese e suonava à la tzigane. Più attore che musicista, dava spudoratamente al pubblico quello che il pubblico voleva, e il suo repertorio consisteva soprattutto di brevi brani a effetto e di trascrizioni sue dei notturni e delle mazurche di Chopin. (Ancora nel 1879 fece una tournée negli Stati Uniti - ma non con Brahms - e divertì immensamente un critico: « Questa era, più o meno, la categoria di musica che mi aspettavo di sentire, ma non ero preparato al Fiume Swanee e, orrore degli orrori! bisogna dirlo? La pendola ».) Che cosa provasse Brahms a suonare con questo signore la storia non lo dice. Fu in questa tournée del 1853 che conobbe Joseph Joachim (1831-1907). Il giovane ma già famoso violinista rimase grandemente impressionato dalla tecnica pianistica di Brahms, e ancora di più dalla sua musica. Strinsero amicizia. Allora Joachim apparteneva alla cerchia di Liszt, e portò Brahms a Weimar con sé. Brahms aveva portato la sua musica, ma era troppo timido per suonarla. Liszt, che amava atteggiarsi a mecenate dei giovani compositori e che sapeva leggere a prima vista uno spartito come forse nessun altro, prima e dopo di lui, prese il manoscritto e suonò lo Scherzo in mi bemolle minore e una parte della Sonata in do maggiore. Qualunque cosa pensasse Brahms di Liszt come compositore, aveva la massima ammirazione per lui come pianista. « Noi possiamo anche suonare il piano » disse più tardi « ma abbiamo soltanto poche dita, al confronto. » Poi Liszt suonò per Brahms la sua Sonata in si minore. Si vuole che guardando il giovanotto per vedere che faccia faceva, scoprisse che si era appisolato. Ma la storiella dev'essere apocrifa. Non si dormiva, quando il grande Franz Liszt tempestava sulla tastiera.

Il giovane Brahms amava un solo compositore vivente, Schumann. Si conobbero nel 1853, a Düsseldorf. Joachim aveva parlato a Schumann di quel suo nuovo amico e si era dato da fare per combinare l'incontro. Nel diario di Schumann si legge alla data del 30 settembre 1853: « Venuto a trovarmi Brahms (un genio) ». Ne rimase così impressionato che gli dedicò un lungo articolo sul " Neue Zeitschrift für Musik chiamandolo aquilotto e predicendogli grandi cose. Fu il suo ultimo

articolo per la rivista che lui stesso aveva fondato. Fece un altro gesto concreto presentando Brahms a Breitkopf e Marte), che pubblicarono le sue prime opere. Così grande fu la simpatia tra i due musicisti che Schumann insistette perché Brahms si trasferisse a casa sua. Brahms fu al fianco di Clara dopo che Robert tentò il suicidio, e fu al suo fianco anche dopo la morte del marito, avvenuta nel 1856. Finì con l'innamorarsene. Secondo alcuni la relazione tra i due non sarebbe stata solo platonica, ma è difficile credere che Clara potesse concedersi a Brahms. Da ciò che ne sappiamo, non era il tipo. Era la vedova del grande Robert Schumann, e portò il lutto tutta la vita. Questo non toglie che fossero molto vicini, se non altro, ad avvicinarli doveva contribuire il ricordo dell'uomo che avevano entrambi amato. La pensavano inoltre allo stesso modo in fatto di musica, avevano gli stessi ideali e le stesse aspirazioni, ed erano intellettualmente e sentimentalmente molto più affini di tante coppie di coniugi.

L'altra grande amicizia di Brahms fu Joseph Joachim, che era per il violino ciò che Clara Schumann era come pianista: custode della fede, bastione del classicismo nel dominio romantico. Joachim capì la tempra di Brahms già nel 1854, come testimonia una lettera scritta a un amico:

Con Brahms, che è stato con me qualche giorno e ha dormito sul divano nero, non riesco a sentirmi perfettamente a mio agio, pur riconoscendone le buone, perfino straordinarie qualità ... È il più intransigente egocentrico che si possa immaginare, benché non se ne renda conto. Tutto scaturisce spontaneamente dalla sua natura sanguigna, ma in certi momenti con una mancanza di considerazione e non di reticenza, cosa che mi andrebbe benissimo!) che ferisce perché rivela grossolanità ... Coglie le debolezze della gente con cui ha a che fare e le sfrutta ... La sola cosa che gli preme è comporre senza essere disturbato; e la sua fede in un più sublime mondo della fantasia, la maniera con cui evita tutte le sensazioni sgradevoli e le sofferenze altrui arriva alla genialità ... Le sue composizioni, così ricche e intransigenti nel respingere tutte le affezioni terrene, sono un gioco quanto mai spontaneo e facile nel travestimento più complesso. Non mi sono mai imbattuto in un talento come il suo. Mi ha superato di molto.

La prima grande opera orchestrale di Brahms fu il Concerto in re minore per piano, eseguito per la prima volta nel 1859 con lo stesso compositore come solista. L'inizio, franco e audace, con un magnifico e ardito tema che mette i brividi, annunciava un grosso talento. Non era opera destinata ad avere molte esecuzioni, perché troppo difficile, troppo aliena dai compromessi, troppo imponente e intellettualmente difficile. L'impressione generale fu quella riferita da un critico, il quale scrisse che « il pubblico era stanco e i musicisti perplessi ». Alla prima di Lipsia un altro critico definì il concerto « una sinfonia con pianoforte obbligato » (considerazione non originale perché molti anni prima E.T.A. Hoffmann aveva definito i concerti di Mozart e di Beethoven « non tanto concerti quanto sinfonie con piano obbligato »). Il critico aggiungeva che « le parti soliste sono sgradevoli al massimo e la parte orchestrale è costituita da una serie di accordi laceranti ». Lipsia era il quartier generale del partito arciconservatore neo-mendelssohniano. Ma le critiche furono echeggiate anche altrove. Anton Rubinstein espresse quello che era stato il pensiero di molti musicisti alla prima apparizione della musica di Brahms: « Per salotto non è abbastanza graziosa, per sala da concerto non è abbastanza ardente, per provincia non è abbastanza primitiva, per città non è abbastanza colta. Ho pochissima fiducia in nature di questo genere ». Perfino compositori progressisti come il parigino Edouard Lalo, ad oltre vent'anni dalla composizione del concerto, apparivano infastiditi, in una lettera al violinista spagnolo Pablo de Sarasate, Lalo scrisse di aver sentito cinque volte quel pezzo: « Sostengo che quando si mette un solista sui palcoscenico bisogna dargli il ruolo di protagonista e non trattarlo da solista nell'orchestra. Se il genere spiace al compositore, allora scriva sinfonie o altre cose per orchestra soltanto, ma non mi annoi con dei frammenti di assolo costantemente interrotti dall'orchestra ». Molti pianisti la pensavano come Lalo. Il Concerto in re minore non fu mai eseguito molto, e solo dopo il 1950 è diventato uno dei concerti più popolari.

Ma a parte le considerazioni dei critici e di alcuni musicisti, appariva evidente che stava sorgendo una voce nuova e potente, e alcuni personaggi importanti della Germania musicale ne presero nota. A poco a poco la fama di Brahms crebbe: Clara Schumann e Joachim suonavano i suoi pezzi, e Julius Stockhausen cantava i suoi lieder. Nel 1862 Brahms si recò a Vienna, vi tornò l'anno dopo e vi rimase per il resto dei suoi giorni. Determinante fu, per questa scelta, una decisione dell'orchestra filarmonica di Amburgo: Brahms voleva diventarne il direttore ma fu rifiutato, e il rifiuto gli bruciò per tutta la vita.

Arrivato a Vienna, diventò direttore dell'Accademia di canto, e occupò quel posto per due anni. Dopo si dedicò alla composizione, interrompendo il lavoro creativo per qualche breve tournée di concerti come pianista e come direttore. Si fece molti amici a Vienna, tra cui il pianista Julius Epstein, il violinista Joseph Hellmesberger e la cantante Amalie Weiss (che diventò la moglie di Joachim). Hellmesberger, che capeggiava un eccellente quartetto d'archi, salutò pubblicamente in Brahms l'erede di Beethoven. Alla cerchia di Brahms appartenevano anche il grande chirurgo e musicista dilettante Theodor Billroth, il direttore Hermann Levi (che poi si trasferì a Monaco, diventò wagneriano e perdette l'amicizia di Brahms) il poeta Max Kalbeck (autore della prima importante biografia di Brahms) e il musicologo e studioso di Beethoven Gustav Nottebohm. Brahms abitò in diversi appartamenti fino al 1871, quando si stabilì definitivamente in Karlgasse 4 con la governante Frau Celestina Truxa. E lì morì, ventisei anni dopo.

L'opera che dette la fama a Brahms fu il Requiem tedesco. Fu eseguito per la prima volta a Dresda nel 1868, quando ancora mancava di una parte; l'opera completa fu presentata l'anno dopo a Lipsia. Il testo è in tedesco, tratto dalla Bibbia luterana, e non ha niente a che fare con i riti ortodossi. Si evita perfino di fare il nome di Cristo. Brahms era un libero pensatore, e questo disturbava gli amici credenti. « Che grand'uomo! Che grande anima! E non crede in niente! » deplorava, sgomento, Dvorák. Dopo il successo del Requiem tedesco Brahms smise, quasi, di dare concerti come pianista. Per diversi anni, dal 1872 al 1875, diresse i concerti della « Gesellschaft der Musikfreunde »; dopo non diresse più come professionista, prendendo solo qualche volta la bacchetta per una sua composizione. Continuò a fornire abbondante materiale nuovo all'editore Fritz Simrock, e fino al 1876 scrisse in tutte le forme tranne la sinfonia e l'opera. L'opera non lo interessava, anche se ogni tanto diceva che gli sarebbe piaciuto scriverne una. Nessuno lo prendeva sul serio. Ma la sinfonia era un'altra faccenda. Gli amici lo esortavano a provarci, ma lui esitava. Come tutti i romantici, era spaventato dallo spettro della Nona di Beethoven, con la quale dovevano misurarsi tutte le sinfonie.

Finalmente, nel 1876, venne la Prima Sinfonia. Brahms ci stava lavorando da anni, e non voleva precipitare le cose. A quarantatré anni, quanti ne aveva lui, Beethoven aveva già composto otto sinfonie, ma Brahms, nel quale si salutava il successore di Beethoven, non si sarebbe messo a competere con il più grande dei compositori sinfonici prima di sentirsi padrone di quel mezzo espressivo. « Comporre una sinfonia non è cosa da ridere » diceva agli amici. « Non avete idea dell'effetto che fa sentirsi alle spalle i passi di un gigante come Beethoven. » E infatti l'Europa musicale confrontò subito la Sinfonia in do minore con quelle di Beethoven, tanto più che un tema dell'ultimo movimento rassomigliava vagamente a quello dell'« Ode alla Gioia » della Nona. Hans von Bülow, commosso, la chiamò « la Decima ». Brahms ne fu mezzo compiaciuto e mezzo irritato. Visto che aveva ormai fatto il grande passo, l'anno dopo Brahms ne compose un'altra. Poi vennero un capolavoro dietro l'altro: il Concerto per violino nel 1879, il Concerto in si bemolle per piano nel 1881, la Terza Sinfonia nel 1883, la Quarta Sinfonia nel 1885, il Concerto per violino e violoncello del 1887. Dopo la Prima Sinfonia vennero anche numerose composizioni per piano, parecchi lieder e tre Sonate per violino. Compose anche una notevole serie di opere per clarinetto: un Trio e un Quintetto (entrambi del 1891), e due Sonate (1894). Queste ultime opere furono il risultato dell'amicizia con Richard Mühlfeld, primo clarinettista dell'orchestra di Meiningen. Nel 1880-89, il

più grande interprete della musica orchestrale di Brahms fu Hans von Bülow, che nel 1880 assunse la direzione dell'orchestra di Meiningen e ne fece lo strumento di precisione tra tutte le orchestre europee. Era costantemente in tournée e nei suoi programmi era sempre presente qualche composizione di Brahms. Tutta la devozione che prima aveva prodigato a Beethoven adesso era ai piedi di Brahms. Se è vero un episodio raccontato da Kalbeck, una volta Brahms, Bülow e lo stesso Kalbeck si trovarono a passeggiare insieme per Vienna. Brahms era un pochino avanti agli altri due. Bülow afferrò il braccio di Kalbeck e gli disse di osservare Brahms. « Come cammina maestoso davanti a noi, con che passo ampio, sicuro, sano. Devo ringraziarlo di avermi riportato alla sanità mentale - tardi, ma non troppo, spero - anzi, di essere ancora vivo. Ho sciupato tre quarti della mia esistenza accanto al mio ex-suocero, quel buffone, e alla sua tribù. Ma il resto appartiene ai veri santi dell'arte, e soprattutto a lui, a lui. » Bülow scrisse alla fidanzata Marie Schanzer che dopo Beethoven Brahms era « il più grande, il più sublime di tutti i compositori. Considero la sua amicizia un bene inestimabile, secondo soltanto al tuo amore. Rappresenta un'altra cima, nella mia vita, una conquista morale ». Disgraziatamente questa amicizia naufragò sullo scoglio dello scarso tatto di Brahms. Bülow aveva deciso di includere la Quarta Sinfonia nel programma dell'Orchestra di Meiningen in tournée ad Amburgo. Sarebbe stata la prima amburghese di quell'opera. Invece Brahms arrivò qualche giorno prima di lui e diresse la sinfonia con l'orchestra locale. Indubbiamente, questa azione ebbe un movente psicologico, perché Brahms aveva un rapporto di odio amore con Amburgo e doveva tenerci a dimostrare alla città i progressi fatti dal ragazzino di un tempo. In ogni modo pestò i piedi a Bülow, il quale si sentì tosi gravemente insultato che non solo si rifiutò di dirigere l'orchestra di Meiningen a Amburgo ma, con una reazione esagerata, tipica in lui, si dimise.

Bülow non fu il solo amico perduto da Brahms. I rapporti con il fedele Joachim si fecero tesi dopo il divorzio del violinista da Amalie Weiss, nel 1881. Brahms prese le parti di Amalie e Joachim ne fu urtato, cosa perfettamente comprensibile. Nel 1887 si riconciliarono, ma l'amicizia non tornò mai più all'intimità di un tempo. Brahms cercò di scherzarci sopra. « Adesso so che cosa mi è mancato in tutti questi anni: il suono del violino di Joachim. » (Vale la pena di ricordare, come fatto di un certo interesse storico, che Joachim fece alcune registrazioni intorno al 1905, e che almeno una, il primo movimento della Sonata in sol minore di Brahms, non accompagnata, testimonia la nobiltà di stile e la purezza di timbro che fecero di lui il più grande violinista classico del secolo.) Invecchiando, Brahms diventò sempre più difficile, sempre più sarcastico, e Billroth deplorò che rendesse impossibile agli altri essergli amici, e tanto meno amarlo. In una lettera alla figlia nel 1892 Billroth scriveva che dopo tanti anni non gli riusciva ancora di prevedere il comportamento di Brahms. « Ogni tanto se la gode a mordere e a prendere in giro. Sembra che non possa farne a meno. Può darsi che sia un residuo del risentimento che dovette provare da giovane quando, perfettamente cosciente di lavorare seriamente, non vedeva riconosciuti i suoi meriti. »

Clara Schumann morì nel 1896. Fu un grave colpo per Brahms, che espresse il suo dolore nel nobile e pensieroso Vier ernste Gesänge. Un colpo ancora più grave venne quasi subito dopo. Brahms si ammalò, della stessa malattia della quale era morto il padre: un cancro al fegato. Deperiva, e gli amici soffrivano. « È tragico » scrisse Heinrich von Herzogenberg « che una persona energica come lui sia condannata a seguire con chiarezza di mente ogni fase della sua distruzione fisica... Brahms costretto a giacere supino! » Brahms, di robusta costituzione, non era mai stato gravemente malato in vita sua. Il 7 marzo 1897 riuscì a mettersi in piedi per sentire dirigere da Hans Richter la sua Quarta Sinfonia: fu salutato da una grande ovazione. Il 3 aprile morì.

Come quella di tanti altri compositori, la vita creativa di Brahms ebbe tre fasi chiaramente definite. In un primo tempo si preoccupò soprattutto di questioni formali. La sua musica era imponente, aveva la massima serietà di propositi e una consapevole nobiltà che riusciva affascinante. Era anche una musica che non scorreva con molta facilità. Aveva delle goffaggini e perfino i suoi

ammiratori lo ammettevano. Nel 1863 un critico del " Rezensionen " di Vienna fece delle osservazioni sulla turgidità delle prime musiche di Brahms, notando con soddisfazione che il compositore era riuscito « a districarsi dalle brume mistiche di una nebulosità di sentimenti abbastanza densa e piena di oscuri fermenti ». Ma l'articolo coglieva bene la caratteristica centrale dello stile: « È la maestosa dignità, la profonda e, nello stesso tempo, onesta serietà con la quale egli si dedica a ogni sua impresa a innalzare Brahms al di sopra del livello comune ».

Nella maturità Brahms preferiva che non si eseguissero le musiche della sua giovinezza. Non solo la fissazione beethoveniana vi si rivela con troppa chiarezza, ma certe composizioni come le tre Sonate per pianoforte, il Trio in si maggiore o il Sestetto in si bemolle tendono a inquadrarsi in certe concezioni formalistiche. È la forma a dominare il compositore e non viceversa. Se è piena di originalità e di idee straordinarie, la sua musica risulta anche pesante ed elaborata. Ancora in alcune opere posteriori, come nel grande Quintetto in fa minore per piano, del 1864, si nota una certa pesantezza che impedisce alla musica di prendere il volo; e anche tenendo presente che Brahms non aveva il minimo interesse per gli effetti « graziosi », esistono nondimeno degli errori di calcolo nell'equilibrio timbrico.

Con le Variazioni sopra un tema di Händel (1862) e i due libri di Variazioni sopra un tema di Paganini (1862-63) Brahms entrò in una nuova fase della composizione pianistica, culminata negli Otto Pezzi del 1878 e nelle due Rapsodie del 1879. C'è più confidenza e brio; è più brillante pur senza fare concessioni alla frivolezza. Gli otto pezzi brevi dell'op. 76 furono i primi composti su quella linea, e tutte le composizioni pianistiche che vennero dopo furono brevi. I pezzi sono variati, estremamente raffinati dal punto di vista armonico e ritmico, e portano più avanti i graziosi abbozzi di Schumann, come nelle Davidsbündlertänze. Un'altra caratteristica della musica del secondo periodo, come nei tre quartetti per archi, è la grazia. Le prime opere sono troppo serie per riuscire graziose, ma nella musica di questa fase centrale Brahms risulta infinitamente più rilassato e vi si coglie un fascino nuovo. Nei Valzer dei Liebeslieder, amabili evocazioni della famiglia Strauss, il fascino risulta quasi eccessivo. Manca poco perché la musica appaia sentimentale. Nei Lieder - circa duecentocinquanta - è realizzato un perfetto equilibrio. Sono abbastanza fedeli alla tradizione di Schumann, anche se con parti pianistiche frequentemente pesanti, e rivelano un lirismo di analoga qualità.

È interessante il fatto che spesso Brahms componesse in serie di due. Così ci furono, a pochi anni di distanza, due sestetti, due quartetti, i due più famosi gruppi di variazioni per piano, due serenate per orchestra, due gruppi di Valzer vocali, due Ouvertures (la Tragica e l'Accademica), due sonate per clarinetto, due quartetti per piano, due sinfonie. Sembrerebbe quasi che mentre scriveva la prima opera della coppia studiasse i problemi che sarebbero traboccati nella seconda. Conservò questa abitudine fino alla fine. Le ultime opere presero un indirizzo diverso dal previsto. Mentre Beethoven si rivolse a una musica sempre più intensa e audace, Brahms parve rilassarsi sempre di più, e la parola invariabilmente usata per definire le ultime opere è « autunnale ». Il suo stile diventò ancor più gentile e riflessivo, specialmente dopo la Quarta Sinfonia del 1885.

Le quattro Sinfonie sono abbastanza note e non è necessario soffermarvisi. La Prima, in do minore, venne dopo anni di penosi esperimenti. Il nome che Bülow le dette, « la Decima », più che altro la danneggiò. I patiti di Beethoven se ne risentirono e se la presero con Brahms, invece che con Bülow. La Seconda in re maggiore, la più lirica, venne nel 1877, un anno dopo. Fu accusata di superficialità, e gli ammiratori rimasero delusi. In ogni modo, il secondo movimento parve ai contemporanei molto misterioso e intricato. Alla prima londinese, nel 1878, i critici evitarono di porsi il problema di questo Adagio. Il recensore del " Times " scrisse: « È quasi impossibile giudicare questo movimento la prima volta che lo si sente ». Quello dello " Standard ": « Dell'Adagio non ci sforzeremo di parlare particolareggiatamente ». Quello del " Daily Telegraph « Il critico più audace può ben esprimersi con cautela dopo un solo ascolto ». Solo il critico del " Daily

Chronicle " osò una dichiarazione esplicita: « È una composizione magistrale in ogni suo aspetto ». La Sinfonia in re maggiore è per quella in do minore ciò che il Quartetto in la minore è per quello in do minore, e cioè il lirismo dopo il dramma. Ma dopo la Sinfonia in do minore tutti si aspettavano qualcosa di altrettanto eroico e perciò si ritrovarono molto più a loro agio con la terza Sinfonia in fa, del 1883. Qualcuno la battezzò subito « l'Eroica », ma il nome non attecchì mai. Due punti, a proposito di questa sinfonia, sono generalmente ignorati. Proprio alla fine dell'ultimo movimento Brahms riprende il tema d'apertura del primo come una sorta di dolce, sereno ricordo. Molti credono che questa fosse una sua trovata originale. Ma Joachim Raff, compositore della scuola di Liszt e autore di sinfonie descrittive abbastanza popolari, aveva già prima concluso allo stesso modo una sua sinfonia, *Im Walde* (1869). (Fino alla fine del secolo *Im Walde* di Raff e la sinfonia *Oceano* di Rubinstein furono le opere sinfoniche più spesso eseguite.) La seconda cosa passata inosservata è che il tema con cui Brahms inizia la sinfonia, dopo i due accordi d'apertura, deriva da Schumann, che lo usa due volte: nel secondo movimento della sua Prima Sinfonia, battute 74-78, viene enunciato per non riapparire mai più. Esattamente la stessa cosa succede nel primo movimento della Terza, sempre di Schumann (pagina 49 e 50 dell'edizione Eulenburg). In entrambi i casi la tonalità del movimento è mi bemolle, e in entrambi i casi il tema misterioso è in sol maggiore. Possiamo pensare che il tema aveva un significato speciale per Schumann, anche se non ne conosciamo il simbolismo. Forse Brahms sapeva a che cosa mirava Schumann. In ogni caso, usò il tema per la Sinfonia in fa maggiore. L'ultima Sinfonia, la quarta, in mi minore, rimase per un po', relativamente, un insuccesso. Fu giudicata troppo « reticente »; e la tonalità di mi minore - anticonvenzionale - infastidì alcuni musicisti. Anche il finale, una ciaccona (variazioni su un basso ricorrente), parve arido.

Alla musica di Brahms si fece anche l'accusa di essere di esecuzione troppo difficile. Entrambi i Concerti per piano e il Concerto per violino sono pieni di passaggi insoliti e ardui, e hanno punti che riesce quasi impossibile superare. Ci sono anche prolungate sezioni di ritmi misti, dove la mano destra suona in tre quarti contro i quattro quarti della mano sinistra. Alcuni contemporanei dissero che facevano venire il mal di mare. (« Ma questo fu probabilmente l'inizio della struttura poliritmica di molti spartiti contemporanei » avrebbe scritto in seguito Arnold Schönberg.) La tecnica strumentale di Brahms è tutt'altro che appariscente, e richiede la capacità di affrontare ampie estensioni e difficili figurazioni. Ma i virtuosi dimostrarono più in là che molte difficoltà sono sormontabili. Eugen d'Albert, uno dei più grandi discepoli di Liszt, fu il primo a inserire nel suo repertorio il Concerto in si bemolle. Il pubblico stupì di vederlo suonare a memoria un'opera così lunga e impegnativa. Oggi i giovani bevono avidamente i concerti e la musica strumentale di Brahms. Se non presentano più problemi tecnici insuperabili - ma nessuno si sognerebbe di dire che i concerti sono facili - presentano sempre dei problemi d'esecuzione che costituiscono una sfida impegnativa.

Negli ultimi anni Brahms scrisse un tipo di musica molto dolce e personale. Questo non significa che manchi di tensione. Certe opere, però, come la Sonata per violino in re minore, il Quintetto per clarinetto, gli Intermezzi per piano, e l'ultimissima opera, una serie di undici Preludi Corali per organo, hanno una serenità che non trova l'uguale in altri compositori. Le ultime sinfonie di Haydn per esempio, potrebbero anche essere tutt'e quattro opera di un giovane; nelle ultime composizioni di Brahms invece non c'è niente che faccia pensare all'ardore della giovinezza. È il crepuscolo del romanticismo, ed è difficile descrivere la particolare luce di cui risplende questo sole al tramonto. È una luce ferma e calda, non abbagliante come in Mahler, non soffusa e incerta come nelle sinfonie di Bruckner, non erompente di esplosioni solari come in Richard Strauss. È la musica di una mente creatrice assolutamente sicura del proprio materiale, e combina la tecnica con un suo splendore caldo, maturo, dorato. In tempi in cui le gigantesche opere di Wagner dominavano la scena dell'opera e gli sconvolgenti poemi sinfonici di Richard Strauss facevano

parlare tutta l'Europa, la musica di Brahms continuò a rappresentare, in maniera sempre più intensa, ciò che aveva sempre rappresentato: l'integrità, lo spirito di Beethoven e di Schumann, l'atteggiamento del musicista puro e serio, interessato solo a creare una serie di suoni puri nelle forme più adatte a valorizzarli.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)