

Johannes Brahms
(Amburgo, 1833 - Vienna, 1897)

La musica di Johannes Brahms incarna, come accade in pochi altri grandi, l'essenza dell'arte dei suoni come armonia di opposti: scienza compositiva e libera invenzione, costruzione formale architettonica e fantasia a briglie sciolte, sofisticata, razionale logica armonica e gesto impetuoso. Tra opposti si snoda anche anche la formazione del giovane Brahms che, nella severa e grigia Amburgo studia con gli eredi dei grandi contrappuntisti nordici e, per sbarcare il lunario, suona nelle fumose taverne del porto anseatico. Di giorno corali figurati, contrappunti fioriti, realizzazioni di basso continuo, canoni e fughe; danze frenetiche, canzoni leggere e lascive, *Lieder* goliardici, arditissimi esperimenti ritmici e armonici la sera.

Di opposti è costituita anche la sua vita – di lavoratore borghese, non certo di eroe romantico – vissuta tra il nord gotico e luterano che gli ha dato i natali e il sud barocco e cattolico che gli ha conferito gloria e fama: Vienna, dove stabilì una continuità più che simbolica con Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert. È dal loro lavoro formale che Brahms trae linfa e cui si aggrappa saldo e sicuro come uno scalatore alla parete, perché i tempi sono mutati: ha ancora senso la *forma sonata* in un'epoca che più nulla possiede dello spirito illuministico e razionale, poi rivoluzionario ed eroico, quindi mistico e ardente? Il problema aveva attanagliato già Schumann, che nel giovane Brahms intravvide la *nuova via*, che l'amburghese porta a compimento edificando l'ultimo, lucido e levigatissimo monumento alla Forma, apertamente contro le sirene immaginifiche del poema sinfonico e della musica a programma. Ma il suo non è un asserragliarsi in un passato ideale: nell'epoca del grande romanzo, anche la sua forma si dilata, divaga, si riempie di personaggi secondari e di situazioni inaspettate, sempre controllate dalla mano ferma del demiurgo, del narratore onnisciente. Nelle sue mani la forma è materia viva e originale, indagine nella realtà del tempo, necessità artistica, non applicazione acritica e ottusa di canoni aviti.

Anche la sua passione per l'antico non è passatismo: piuttosto storicismo insito nello spirito dell'epoca. La musicologia è una scienza nascente, che Brahms saluta con critica e partecipe simpatia; nei suoi programmi da direttore di una società corale inserisce regolarmente lavori di Gabrieli, Froberger, Schütz, che studia alacramente e nel cui linguaggio arcaico e allora poco noto trova soluzioni a problemi nuovi. Lo studio della musica pre-tonale – polifonica, orizzontale e prosastica – lo porta ad arricchire lo stile classico (di cui si fa ultimo alfiere) di elementi a questo estranei tanto nella costruzione, quanto nel linguaggio armonico; caso di scuola quello della Quarta Sinfonia, con un terzo movimento in modo frigio e una grandiosa, anacronistica (ma quanto avveniristica!) passacaglia conclusiva.

Nella musica sacra (in particolar modo nei Mottetti opp. 29, 74 e 110) e organistica Brahms rende particolarmente esplicito il suo interesse di storico, di artigiano e di artista, ridando vita allo stile severo, sino addirittura alla *prima pratica*, in un'abilissima scrittura vocale e nel suo magistrale trattamento delle voci. L'appropriazione di stilemi antichi, di elementi della retorica compositiva del primo barocco e, *in nuce*, dell'armonia modale, l'assimilazione della ritmica, fino all'adozione della semiotica nella scrittura che si fa larga e chiara, sono processi riuscitissimi con i quali Brahms si confronta regolarmente.

Il rapporto di Johannes Brahms con la religione non può essere discusso in poche righe, né risolto, dal momento che non possediamo dichiarazioni chiare e univoche da parte del compositore. Da uomo moderato e riservato, meditativo e ombroso, possiamo dedurre che volesse tenere la faccenda nella sfera privata, limitandosi ad accennare il problema – nella corrispondenza e nelle testimonianze che ci sono pervenute – alla lontana e per sommi capi, perlopiù in relazione al suo lavoro. Quello che si può affermare con discreta sicurezza è che non nutrisse una fede granitica e che la sua adesione formale al luteranesimo fosse più culturale che dettata da un bisogno interiore; è l'atteggiamento di un umanista dal carattere infiammato ma non romanticamente immediato, guidato da una ragione ferrea; cogitabondo e inquieto, introspettivo, cerca risposte in sé stesso e nella musica (qualora fossero scindibili), come espresso in modo altissimo nel Requiem Tedesco.

Ein deutsches Requiem

Organico: ott., 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., cfg. *ad lib.*, 4 cr., 2 tr., 3 trb., tb., 3 tmp., ar., archi, org. *ad lib.*, soprano e basso-baritono soli, coro.

Avrebbe preferito chiamarlo Requiem “umano”, Brahms; umano come la meditazione sulla morte e sul senso dell’esistenza che attraversa questo lavoro raffinato e monumentale, in continua oscillazione tra stoica rassegnazione, serena accettazione, lampi di vitale fiducia, tremendo vigore, febbrile concitazione. Composto tra il 1865 e il 1868, si colloca nel difficile periodo in cui il compositore perdette la madre e il suo mentore Robert Schumann, lutti per i quali Brahms soffrì intensamente, ma cui non si può ascrivere con certezza una diretta ispirazione. Il Requiem Tedesco si presenta come un’architettura simmetrica imperniata sul quarto movimento, saldamente unitaria dal punto di vista tematico che vede il ritorno di elementi ricorrenti, come il motivo iniziale del coro sulle note Fa, La, Si♭.

Il carattere meditativo e introspettivo della musica e l’attenzione incentrata anzitutto sulla condizione umana fanno del requiem un lavoro non necessariamente sacro – Cristo non vi è mai nominato – e niente affatto liturgico. Il compositore sceglie la lingua vernacolare del popolo: il tedesco granitico di Lutero, che viene preferito al latino ieratico e misterico dell’antica messa funebre, come accadde nel 1636, quando Heinrich Schütz compose le *Musikalische Exequien* servendosi del medesimo idioma, pietra angolare della riforma luterana. Brahms pone sempre la massima attenzione nella scelta dei testi da musicare e seleziona personalmente stralci della Bibbia, che cuce in un centone del tutto personale. Si può parlare, con una battuta, di un “Brahms barocco” nel caso del Requiem, che inizia e termina con quello che sembra un vero e proprio omaggio al grande Schütz che Brahms conosceva e studiava con fervido interesse: *Selig sind* (in apertura e in conclusione) richiama, nella scrittura e nel trattamento del testo – addirittura in alcune cellule melodiche – il suo omonimo mottetto SWV 391.

1. *Selig sind, die da Leid tragen* (beati coloro che soffrono), *Ziemlich langsam und mit Ausdruck* (Particolarmente lento e con espressione), FA, MATTEO, 5:4; *Die mit Tränen säen* (coloro che seminano con lacrime), RE♭, SALMO 126:5, 6.

Il Requiem si apre a tinte scure, tanto care a Brahms. La sonorità degli archi – in cui spicca l’assenza dei violini – s’impasta a quella dei corni, dal suono grave e antico. Il pedale pulsante degli strumenti più gravi, quasi tamburo rituale pacato ma inesorabile, prepara il terreno per la melodia introdotta dai primi violoncelli (cui rispondono le viole); una melodia di pacata rassegnazione – ma al contempo di apertura e luce diafana – tormentata da dissonanze che serpeggiano cromatiche nei secondi violoncelli, conducendo però immancabilmente a all’agognata risoluzione.

2. *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras* (poiché la carne è come l’erba), *Langsam, marschmäßig* (lento, a tempo di marcia), Si♭ m, 1 PIETRO, 1:24; *So seid nun geduldig* (ora sii paziente) *etwas bewegter* (un po’ più mosso), SOL♭, GIACOMO, 5:7; *Aber des Herrn Wort* (ma la parola del Signore), *un poco sostenuto*, SI♭, 1 PIETRO, 1:25; *Die Erlöseten des Herrn* (i redenti del Signore), *Allegro non troppo*, ISAIA, 35:10; *Ewige Freude* (eterna gioia), *Tranquillo*.

Al primo movimento piuttosto unitario, estatico e beato, si oppone il secondo, più complesso e articolato, nella remota tonalità di Si♭ minore, che inizia con una severa melodia discendente in cui fanno la loro comparsa i violini. Ecco tornare il Brahms barocco: si parla di *vanitas*, di inconsistenza dell’esperienza terrena. Il carattere è serio e tragico, rintoccano ossessivamente i timpani e la melodia ritorna su sé stessa nel corso della discesa, una foglia che si stacca e fluttua prima di toccare il suolo. L’armonia è estremamente densa e ricca. Il coro inizia piano, lugubre, all’unisono come in un semplice corale luterano, comunità (anzi, umanità) accompagnata dall’organo (l’orchestra) che ne scandisce il canto, si produce in ornamentazioni e contrappunti, conduce da una regione armonica all’altra. Il coro esplose nella seconda ripetizione del corale, così come l’orchestra, in un fortissimo lacerante e terribile, scandito dal rintocco onnipresente dei timpani. Stabilita la caducità dell’essere umano, la consolazione nella divinità e la conseguente, irrefrenabile gioia giungono dirompenti in un fugato affermativo ed esuberante. La gioia incontenibile del fugato confluisce in una coda di pura estasi contemplativa, in cui le voci si scambiano una

semplicissima affermazione di gioia eterna e immobile, che si spegne nel *pianissimo* dopo aver fatto intravedere gli Elisi.

3. *Herr, lehre doch mich* (Signore, insegnami dunque), *Andante moderato*, Re m, SALMO 39:4 e segg.; *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand* (le anime dei giusti sono nelle mani di Dio), RE, SAGGEZZA, 3:1.

Con il terzo movimento si ritorna nella penombra di un'intimità raccolta, turbata: c'è un uomo solo in scena, in disparte: è il baritono che – in quella che forse è la più profonda meditazione esistenziale in questo Requiem – si interroga, appellandosi a Dio, sulla sua fine, sullo scopo della sua esistenza e sul da farsi di fronte alla sua condizione. Di fronte all'eterno il suo tempo non è che un soffio e la sua vita è nulla. L'armonia è sfuggente, sospesa, come le prime note dell'uomo che invoca, pur con voce stentorea, il suo dio. Non riceve risposta, ma una moltitudine di suoi simili gli fa eco. In una seconda sezione, convinto della nullità dell'uomo, si esprime attraverso una musica dal carattere rassegnato e vagamente irridente, contrapponendo l'inesorabile caducità alla sicumera ostentata dagli umani, i quali però non sono che ombre che vagano prive di meta. Le domande dell'uomo solo con se stesso continuano e assumono toni perentori: «Ora, Signore, che cosa mi potrà consolare?» ricevendo un'eco frammentata e convulsa, cui il suo canto si sovrappone. Questa breve parentesi tellurica sfocia in un canto di estrema beatitudine, che dilata a dismisura le poche battute che lo contengono, estatica risacca prima dell'onda impetuosa della fuga finale: «Le anime dei giusti sono nelle mani di Dio e nulla le può turbare». Trentasei battute ininterrotte di tesissimo pedale di tonica (Re) sul quale Brahms tesse una fuga dal soggetto ampio e articolato, ornata da divertimenti virtuosistici che fanno delle voci agili strumenti il cui canto di giubilo e rassicurazione converge in un luminescente accordo di conclusivo di Re maggiore.

4. *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (quanto sono amabili le tue dimore), *Mäßig bewegt* (moderatamente mosso), MI♭, SALMO 84:1, 2, 4.

Il centro simmetrico del Requiem, il quarto movimento, appare come una pagina di distensione dopo i tre grandi “numeri” che lo precedono; un cullante idillio, in cui la casa del Signore ha tutta la serenità e il tepore rassicurante di una situazione domestica, movimentata non da turbamenti, bensì da un fremito di letizia nel momento della gratitudine. Una condizione auspicabile per il giovane Brahms del *Requiem*, destinata però a rimanere solo un doloroso rimpianto.

5. *Ihr habt nun Traurigkeit* (ora provate mestizia), *langsam* (lento), SOL, GIOVANNI, 16:22; *Ich will euch trösten* (vi voglio consolare), ISAIA, 66:13; *Sehet mich an* (guardatemi), SIRACIDE, 51:27. Dolce e carezzevole è anche il quinto movimento, l'ultimo in ordine cronologico ad essere stato composto, caratterizzato dalla presenza del soprano solista. La dolcezza materna della voce solista interpreta un testo che parla di consolazione dagli affanni e dalle fatiche della vita, intonato da una musica gentile, fatta di archi melodici e affatto priva di asprezze, spigoli, severità.

6. *Denn wir haben hier keine bleibende Statt* (Poiché qui non abbiamo un luogo stabile), *Andante*, DO m, EBREI, 13:14; *Siehe, ich sage euch ein Geheimnis* (Guardate, vi svelo un mistero), Fa# m, 1 CORINZI, 15:51-52; *Denn es wird die Posaune schallen* (Le trombe risuoneranno), DO m, *Vivace*; *Herr, du bist würdig* (Signore, tu sei degno), DO, RIVELAZIONI, 4:11.

Speculare alla seconda, la sesta sezione ne condivide l'impeto energico e terribile, l'articolazione in diversi momenti, nonché l'argomento: ritorna l'instabilità dell'esistenza, prima declinata come *vanitas*, ora con l'immagine di una condizione peregrina; e di nuovo la morte, che qui viene sfidata a viso scoperto, quasi irridente spavalderia: «Morte, dov'è il tuo dardo? Dov'è la tua vittoria?». La simbolica instabilità del popolo nomade viene dipinta da Brahms con una frase frammentaria che imita i passi, un perpetuo camminare, la cui armonia non trova pace né riposo se non dopo un lungo tragitto. Ritorna il baritono solista, ora profeta, prodigo di parole rivelatrici: «Non ci addormenteremo, ma saremo mutati in un istante, al suono dell'ultima tromba». Brahms trasforma il clangore evocato dal termine *Posaune* (nella lingua moderna: trombone; nel gergo biblico probabilmente una tromba naturale dal suono grave e possente) in un *tutti* di impetuosa potenza, in cui la morte viene apertamente sfidata e dichiarata sconfitta con sicurezza sprezzante. Al termine di questa fragorosa cavalcata attacca una fuga (altro elemento di simmetria con il secondo movimento)

in onore al Creatore, in larghe battute di note bianche, con le desuete *breves* della notazione mensurale. Una partitura scultorea quella delle ultime pagine, chiara e grandiosa, che termina su un monumentale accordo di DO in squadrate *breves* coronate sulla parola *Kraft*, forza.

7. *Selig sind die Toten* (beati i morti), *Feierlich* (solenne), FA, RIVELAZIONI, 14:13.

Assecondando la più basilare delle leggi armoniche, Brahms apre il settimo, e ultimo, movimento in Fa maggiore, ritornando ciclicamente là dove aveva iniziato. E con le medesime parole: *Selig*, beati. Ora però i beati sono i morti nel Signore, coloro che hanno compiuto le proprie opere. Contrariamente all'inizio, ora la sonorità è chiara, lieve, sollevata da ogni cura. Sono i soprani a introdurre la melodia, che riprende quella iniziale e che cita *verbatim*, trasfigurandola. Brahms chiude il suo Requiem laico e umanistico con un inno di contemplazione estetica, nella serenità dell'uomo che ha compiuto il suo dovere con onestà e solerzia, che pone a sé stesso interrogativi abissali e che in sé stesso cerca la risposta, in un'esteriorità ordinaria e pacata, che è però scrigno di un cosmo di vastità siderale. Lo fa in maniera circolare, risolvendo il diverso nell'identico, il molteplice nell'unità e portando alla sintesi i contrasti apparentemente più insanabili.

Vier ernste Gesänge (quattro canti seri) op. 121, 1896, dedicati a Max Klinger
Organico: basso e pianoforte

Brahms dedicò una parte cospicua della sua produzione al Lied (più di quaranta numeri di *opus* su oltre 120), con una concezione formale del tutto peculiare fatta di elaborazione di cellule motiviche, unitarietà e coerenza interna, sviluppo musicale che può sussistere anche indipendentemente rispetto al testo, che tuttavia viene sempre scelto con la massima attenzione e intonato coerentemente alle sue caratteristiche costruttive, sonore, semantiche.

Il compositore si serve del Lied spesso come officina in cui sperimentare trovate e soluzioni, che poi troveranno posto in composizioni di più ampio organico e respiro, ma anche quasi come diario in cui riversare riflessioni musicali e personali, sempre abbia senso distinguere tra le due cose.

Dopo oltre trent'anni dal successo del *Deutsches Requiem*, Brahms ritorna, alla fine della sua vita, a meditare sull'esistenza servendosi di testi biblici. La voce è quella grave di un uomo, come nel terzo e nel sesto movimento del Requiem. A differenza della grande e variopinta veste orchestrale di questo lavoro della sua prima maturità, il Vegliardo si affida al genere intimo e cameristico per eccellenza, quello del Lied, la canzone d'arte per pianoforte e voce.

N. 1, *Denn es gebet dem Menschen wie dem Vieh* (Poiché uomini e bestie condividono la medesima sorte), Re, ECCLESIASTE (*Prediger Salomo*), 3:19-22.

Vanitas, transitorietà e inconsistenza delle cose umane; un testo aperto, ricco di interrogativi e denso di riflessione dolorosa. L'apertura è quantomai semplice, quasi un lugubre corale a quattro voci con un movimento circolare di crome che sembrano riprodurre un incedere stanco e fine a sé stesso, che arranca. Il basso riprende questo moto e amplia gradualmente l'estensione della sua voce. Un primo, intenso apice viene raggiunto sulla significativa perorazione del comune destino di animali e uomini: la morte. Il medesimo, lacerante slancio vocale giunge alla fine della prima strofa, quando viene enunciata la vanità. Improvvisa giunge l'indicazione *Allegro*. La composta, plumbea severità della prima strofa si polverizza in ampi arpeggi del pianoforte solista di terzine su accordi diminuiti, l'accordo peregrino e instabile per eccellenza. L'intento è chiaro; il pianoforte anticipa il testo della seconda strofa: «Tutto conduce a un unico luogo, tutto è polvere» declamato dal basso con la massima semplicità, su accordi diminuiti in successione. Dopo questa breve convulsione, il dubbio estremo: chi può dire che il fiato (*Odem*) dell'uomo sia spirito e ascenda e quello della bestia sia solo alito che scende sotto terra? La partitura si amplia e l'armonia, nel volgere di poche battute, si complica enormemente, portando assai lontano. Brahms insiste particolarmente su questo dubbio abissale, usando numerose ripetizioni del testo e compiendo un percorso armonico impervio, sino ad approdare all'accordo dominante (LA) e dare avvio alla terza strofa, che prende avvio con il grave motivo iniziale. L'intonazione è molto più compatta: la successione *Andante - Allegro* avviene dopo poche battute, spezzando in due l'ultima, breve strofa. Vista l'incertezza del tutto, all'uomo non rimane che gioire del suo lavoro, che è il suo ruolo nel mondo. Dopo una breve sezione di arpeggi che ricordano quelli della seconda strofa, una sorta di coda in larghe battute di 9/4; il pianoforte si compatta nella regione medio-grave e si produce in un accompagnamento instabile, cromatico e tellurico nel costante, lento e misurato trillo della mano destra. «Chi potrà condurre l'uomo a vedere ciò che accadrà dopo di lui?».

N.2, *Ich wandte mich* (Io mi volsi), *Andante*, Sol, ECCLESIASTE (*Prediger Salomo*), 4:1-3.

Brano più compatto del precedente, più unitario, quasi esclusivamente sillabico nella declamazione del testo, che parla ancora di morte esplorando una nuova, più radicale accezione del tema. L'io poetico si volge verso chi subisce ingiustizie. L'atto del volgersi è illustrato musicalmente con una grande discesa di una decima, dal Re₃ al Si₁, che fa eco alla medesima catabasi del pianoforte in apertura, che sembra arrestarsi ed esitare nella sua discesa che giunge a toccare i limiti estremi della tastiera. Contrariamente al canto, piano e regolare, severo e quasi disadorno, la parte pianistica è quantomai varia: sequenze di accordi distribuiti lungo lo spazio della tastiera che si condensano in lacerti di frasi contrappuntistiche, inizialmente in maniera del tutto indipendente dal canto, poi, nella seconda parte, raddoppiandolo al basso. Nel momento della rivelazione più radicale, la scrittura è sempre più rarefatta: il pianoforte avanza con entrambe le mani nella regione grave

con semplici accordi sostenuti da un basso, per poi tornare alla catabasi, un tono sotto rispetto all'incipit, sul momento cruciale del testo: «e più fortunati [...] stimai quelli ancora non nati che non si accorgono del male». Pur nella semplicità estrema della scrittura, le armonie si fanno dissonanti, irrisolte, alla continua ricerca di qualche cosa, sino a sciogliersi a sorpresa nel modo maggiore: cambia l'accollatura, SOL maggiore. Colui che non è mai nato non conosce il male, una condizione paradossalmente ideale.

N.3, *O Tod, wie bitter bist du* (O morte, quanto sei amara), *Grave*, Mi minore, SIRACIDE, 41:1-4. Lied bipartito, come il testo su cui si basa, in cui le due strofe sono nettamente contrastanti: nella prima la morte presentata come amara per l'uomo fortunato, nella seconda come elemento benefico e salvifico per il bisognoso, il vecchio e il debole.

Le battute introduttive riprendono direttamente l'incipit del Lied precedente, una profonda discesa, ma ora è la voce che inizia sola, nuda, senza l'appoggio del pianoforte, che arriva dopo la prima, terribile invocazione. La prima strofa è intonata con una musica vitale, quasi eroica – pur nella gravità dell'insieme – con una parte pianistica mossa che incede per semiminime nelle ampie battute di 3/2. La discesa ritorna come ritorna il primo verso in chiusura della prima strofa, ma conduce a un cambio di modo: si passa al Mi maggiore e a un tempo binario. Una musica estatica e beata. Un canto arioso, disteso e placido, una parte pianistica densa e polifonica, dalla scrittura quasi organistica. Nella prima strofa Brahms ha deciso di concentrarsi sull'uomo, nella seconda sull'effetto della morte sull'uomo, come fine dei suoi tormenti.

N.4, *Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete* (Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli), *Andante con moto e anima*, MIb, S. PAOLO AI CORINZI I, cap. 13.

Anche in questo caso, come accadde nel Requiem nella sua totalità e nelle sue parti, la chiusura è aperta e positiva: tonalità maggiore, moto animato e vigoroso, cantabilità spiegata, tematica vitale e amorosa: l'uomo potrebbe essere capace di ogni cosa, ma, privo dell'amore, sarebbe niente, si ridurrebbe a completa nullità. Nonostante la melodia dall'incedere sicuro, quasi spavaldo, il Lied è velato di malinconia, di rimpianto. Brahms non trovò l'amore; lo intravide con l'adorata Clara Schumann, poi con la figlia, ma non era certo uomo da decisioni drastiche e gesti eclatanti come i Romantici della prima ora. Tutte veniva mediato dalla riflessione, e tale ci appare anche nella sua musica, in cui il rimpianto è da intravedersi dietro uno schermo traslucido: quando il testo giunge a nominare l'amore la musica si chiude; qui il pianoforte tace per mezza battuta e la voce, scoperta, scende e si raccoglie, come a confidare a sé stessa un segreto prezioso; un momento d'introspezione, in cui la scrittura si restringe e si compatta e anche l'armonia si fa più intima addolcendosi di un bemolle. Il Lied prosegue modulando verso regioni remote e le sue membra si dilatano: la "chiusura" della scrittura su *Liebe* si estende sino a raddoppiare la sua durata iniziale. Brahms decide di non mettere in musica le strofe dalla quarta all'undicesima, riprendendo dalla dodicesima. Parole sibilline, che riprendono il tema iniziale del linguaggio: «guardiamo attraverso uno specchio in una parola oscura». La tonalità cambia in SI maggiore, al pianoforte compaiono cullanti terzine e la voce porta avanti una melodia dolce di nenia, ma solo per poco più di una pagina, durante la quale Brahms transita alla conclusione: vengono riprese la tonalità e il tema iniziale, che ora assumono una connotazione consolatoria, speranzosa; lo stato in cui regnano fede, speranza e amore, il più grande dei tre.

Mottetti op. 29

1. *Es ist das Heil uns kommen her*, MI, SATBB, testo di Paul Speratus (1484-1551)

Il mottetto si apre con un corale luterano, che cadenza alla fine di ogni verso. I riempimenti armonici, estremamente ricchi e movimentati, richiamano da vicino lo stile di Johann Sebastian Bach. Il soprano porta avanti una melodia di semplicità popolare prevalentemente in semiminime, mentre le altre quattro voci si muovono prevalentemente per crome e realizzano l'elaborato accompagnamento. Segue una fuga a cinque voci in cui ciascun tema è ricavato dall'intonazione di un determinato verso: il primo soggetto è ricavato dalla musica usata nel corale per intonare il primo verso; il secondo soggetto dalla musica del secondo verso e così via. Il corale assume così la funzione di introduzione e di sommario, in cui tutte le idee musicali fondamentali, che verranno sviluppate secondo sofisticati procedimenti contrappuntistici, vengono presentate all'ascoltatore.

2. *Schaffe in mir, Gott*, SOL, SATBB, dal SALMO 51

Di struttura molto diversa dal precedente: sintetico e compatto quello, dilatato ed eterogeneo questo. I primi versetti sono un canone *per augmentationem* in cui il basso canta la medesima melodia delle altre voci su valori raddoppiati. Il basso diviene così *cantus firmus*, fondamento armonico per le voci soprastanti. Il lavoro matematico e combinatorio del contrappunto rigoroso è trattato da Brahms con tale maestria e duttilità che ciò che ne sgorga è un canto di limpida dolcezza, perfetta per illustrare il testo: «Crea in me, o Dio, un cuore puro». La successiva sezione è costituita invece da una fuga a quattro voci, intensa perorazione affinché Dio non distolga il proprio sguardo dall'uomo. La tonalità è quella tesa e drammatica di Sol minore, che non termina su un accordo, bensì su di un unisono delle tre voci più gravi, conferendo un senso di vuoto e smarrimento, dopo la grande complessità dello sviluppo armonico appena trascorso. Il successivo *Andante* vede il ritorno alla tonalità di partenza, più serena e adatta al cullante ritmo trocaico su cui Brahms intona le parole «Consolami ancora con il tuo aiuto». Il soggetto è a due voci, un procedimento usato da molti compositori del primo Seicento (Monteverdi e Schütz, per esempio) per costruire messe partendo da composizioni polifoniche preesistenti. Il mottetto si conclude con un'animata fuga a cinque parti dall'ornamentazione pirotecnica sul testo «Mantieni il mio spirito gaio».

I due Mottetti op. 74 vennero pubblicati nel 1879 e dedicati a Philipp Spitta, pioniere della musicologia e autore di una monumentale monografia su Johann Sebastian Bach.

Il primo, *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* (Perché è data la luce al sofferente) inizia contraddicendo la tonalità d'impianto: si tratta di un accordo lacerante di RE M, che risolve su un accordo di Sol m quasi sottovoce, aprendo il mottetto con uno squarcio. I due accordi corrispondono alle due sillabe di *Warum* (perché); un interrogativo che si frange in grido e sgomento e che ritorna identico a sé stesso, come un incubo che si insinua nel sonno, a interpretare in senso esistenziale il testo biblico, nel quale cui le ripetizioni del *Warum* non esistono, nel quale il dubbio non esiste. In Brahms è tanto sentito e profondo da ritornare tre volte, e una quarta a suggellare la fine della prima sezione. Dopo una serena transizione che manifesta la volontà di innalzare lodi a Dio, si passa alla dolce e beata contemplazione, il cui incipit ricorda, quantomeno nel *selig*, l'apertura e la chiusura del *Requiem*. Il contrappunto fluisce come prosa di un'orazione distesa, naturale, positiva, paratattica, in un DO M primigenio in cui linee semplici, in cui impera il grado congiunto, si muovono placide; un momento palestriniano, riconoscibile verso il finale da arditezze che il *Princeps Musicorum* non si sarebbe mai permesso. Il mottetto conclude nel modo più tradizionale: con un corale in stile bachiano su testo di Lutero, quasi a identificare i due pilastri della Riforma: la parola vigorosa e granitica di Lutero e la musica, sapienza creatrice di bellezza astratta incarnatasi in Bach.

Nel secondo, *O Heiland, rei die Himmel auf* (O Salvatore, spalanca i cieli), le cinque strofe – opera di un poeta anonimo – corrispondono ad altrettanti momenti musicali costruiti tutti intorno alla medesima frase musicale esposta in apertura. La tonalità è quella di Fa m, ma Brahms, asseconda l'uso dell'antico modo Dorico, limitandosi a tre bemolli in chiave, in luogo di quattro. Il primo ha un sapore antico, incide lineare e ieratico nel suo regolare ritmo ternario e conclude su una quinta vuota. Il secondo riprende il soggetto esposto dal primo per valori dimezzati (diminuzione) e rassomiglia nella scrittura a un antico *ricercare*; il soprano invece avanti il medesimo canto delle altre voci *per augmentationem*. Nella terza sezione è il

tenore a portare avanti il *cantus firmus*, punteggiato dalle altre voci con arpeggi staccati e movimentati che illustrano il testo, quando descrive la terra che si rompe. Presto anche il ritmo “si rompe” in terzine, che fluidificano la severità del ritmo binario di partenza. Il quarto *versus* racconta la sofferenza umana e si fa raccolto e intenso, vagante e radicalmente cromatico. Il soggetto, esposto ancora dal tenore, ma questa volta viene riempito negli intervalli che lo compongono; viene quindi ripreso per moto contrario dalle voci femminili, per poi subire ulteriori frammentazioni e metamorfosi. Brahms sembra sfruttare lo scivolamento cromatico che, in una minima distanza, collega zone armoniche remote, un paradosso teso a illustrare l'umanità dolorante, che tende allo stremo le mani verso il cielo. Anche l'ultima comparsa del soggetto riprende la versione “riempita”, da cui scaturisce un altro finissimo lavoro di cesello contrappuntistico imitativo. L'amen conclusivo è un caleidoscopio di ornamentazione, libero gioco di voci che mostrano il Brahms più barocco di sempre.

Mottetti op. 110

1. *Ich aber bin elend*
2. *Ach, arme Welt, du trügest mich*
3. *Wenn wir in höchsten Nöten sein*