



CONSERVATORIO
DI COMO

unanno in
musica22



18 ottobre 2022, ore 18:00 | Chiesa di San Domnino, Como

JOHANNES BRAHMS FRA SACRO E PROFANO

Saggio finale del corso annuale di Formazione corale
e di Musica vocale d'insieme e repertorio corale

Michelangelo Gabbrielli, *direttore*

Ai Yilu, *soprano*

Ling Linli, *contralto*

Shen Xinye, *pianoforte*

iconcerti

PROGRAMMA

Johannes Brahms (1833-1897)

Deutsche Volkslieder, seconda serie (1894):

- *In stiller Nacht*
- *Abschiedslied*
- *Der tote Knabe*
- *Die Wollust in den Maien*
- *Morgengesang*
- *Schnitter Tod*
- *Der englische Jäger*

Deutsche Volkslieder, settima serie (1894):

- *Es stunden drei Rosen*
- *Dem Himmel will ich klagen*
- *Es saß ein schneeweiß Vögelein*
- *Es war einmal ein Zimmergesell*
- *Es ging sich unsre Fraue*
- *Nachtigall, sag*
- *Verstohlen geht der Mond auf*

Dai Zweite Motetten op. 74 (1879):

- *O Heiland, reiße die Himmel auf*

Il programma del concerto odierno intende offrire un significativo spaccato dell'opera corale di Johannes Brahms. I *Deutsche Volkslieder* sono fra le sue ultime composizioni del maestro amburghese. La raccolta completa, che consiste in 49 brani ordinati in sette serie ciascuna delle quali comprendente sette brani, fu pubblicata nel 1894, tre anni prima della morte del compositore. Si tratta di brani che riprendono melodie popolari tedesche ma che Brahms riplasma di volta in volta. Ne scaturisce un insieme multiforme, molto variegato quanto a tipologie melodiche, impianti tonali, tecniche di scrittura, caratteri espressivi e tematiche testuali.

Gli interessi di Brahms per la musica popolare, calati in quel filone di studi che proprio negli stessi anni prendono forma organica fino a costituire la moderna disciplina dell'etnomusicologia, si collocano per l'Amburghese non in un'ottica puramente documentaria e conservativa, quanto piuttosto nella spinta ad un anelito creativo che proprio dalle antiche melodie popolari del mondo tedesco intende trarre nuova linfa e nuovi stimoli; al contempo avendo sempre presente sullo sfondo lo spirito nazionalista del tempo, lo stesso cui Brahms mostrò in più occasioni di aderire con orgoglio e passione – eloquenti a questo riguardo le sue prese di posizione a favore dell'iniziativa tedesca nella guerra franco-prussina del 1870-1871 – , ma anche con spirito fortemente critico nei confronti della nuova musica tedesca e dei suoi più illustri propugnatori, primi fra tutti Richard Wagner e, successivamente, Anton Bruckner. Da qui il permanere di Brahms nell'alveo delle forme classiche, il suo essere il più grande e il più importante custode della grande tradizione classica – cosa della quale egli era pienamente conscio –, senza mai per questo che ciò significasse per lui comodo rifugio in forme e generi apparentemente immutabili. Il culto per le grandi forme classiche è infatti per Brahms il laboratorio incessante all'interno del quale muoversi con soluzioni nuove e innovative, originalissime e talvolta ardite, sempre altissime per concezione e straordinariamente espressive e sapienti nella loro realizzazione, così da fare dell'Amburghese un iniziatore della musica moderna e della sua opera – soprattutto quella tarda – un geniale anticipatore di modi espressivi e formali che daranno la loro impronta a gran parte della musica del Novecento. Brahms «Giano bifronte» quindi, come è stato talvolta definito: ultimo dei grandi romantici e depositario ultimo delle grandi forme classiche, ma anche finissimo e profondo innovatore, costantemente teso in avanti, in una continua sperimentazione tecnica, formale, timbrica, espressiva, come ben riconobbe ed evidenziò in un celebre articolo agli inizi degli Anni Cinquanta del secolo scorso Arnold Schönberg.

Se è vero che i *Deutsche Volkslieder* costituiscono essenzialmente parte della personale ricerca artistica brahmsiana è anche vero che la raccolta è di fatto la concreta risposta del compositore alla pubblicazione, avvenuta alcuni anni prima del 1894, di canti popolari, raccolta che Brahms aveva fortemente criticato per gli interventi fin troppo – e troppo scopertamente – disinvolti del curatore, Anton Wilhelm von Zuccalmaglio. Il musicista anzi aveva già cominciato a predisporre uno scritto di ampio respiro volto a stroncare quella raccolta. Ma alla fine ritenne più incisivo rispondere con la musica stessa. E si tratta di una risposta di grande arte, che unisce alla riproposizione di parte del repertorio popolare in lingua tedesca gli elementi basilari e principali delle tecniche brahmsiane.

Di ciò la seconda raccolta della serie, quella che viene qui eseguita, è un concentrato altamente significativo: la semplice – ma mai banale o scontata – scrittura omofonica-accordale (*Abschiedslied*, *Der tote Knabe*, *Die Wollust in den Maien*, *Schnitter Tod*) è accostata a un fluido contrappunto che non nasconde affatto la sua impronta alta, ricercata, sapiente, e che per questo si manifesta in passaggi in imitazione ma sempre in modi dissimili (*Morgengesang*, *Der englische Jäger*). A ciò si uniscono intensità espressive anch'esse diverse per carattere e ascendenze: all'elegante e commovente liricità di *Abschiedslied*, con i suoi appassionati – e pur contenuti – slanci melodici all'inizio – per opera dei soprani – e più avanti – ne sono protagonisti ancora i soprani con i sottostanti tenori – che sommestamente e con calibrata evanescenza si ripiegano nell'invocazione finale «Ich fahr dahin», immagine concreta del canto d'addio all'amata, segue la cantabilità finemente leggera di *Die Wollust in den Maien*, un vero e proprio inno a maggio e al sentimento d'amore che questo porta con sé – qui configurandosi la composizione come un canto solistico (soprani) accompagnato (contralti, tenori e bassi) – mentre movenze severe e austere di corale informano *Der tote Knabe* e *Schnitter Tod*. Influenze bachiane, e più in generale barocche, emergono in *Morgengesang*, mentre *Der englische Jäger* ripropone tecniche imitative che guardano al mottetto rinascimentale, evocative quindi di un genere, quello del mottetto, appunto, di impronta sacra e conseguentemente idonee a intonare polifonicamente questa melodia, il cui testo attiene alla religiosità popolare (si narra qui del cacciatore angelico, ossia dell'arcangelo Gabriele, nella tradizione tedesca considerato appunto un cacciatore del mondo celeste). Particolare il primo brano della raccolta, *In stiller Nacht*: la struggente dolcezza espressiva che dà voce ai lamenti e al pianto dell'amante, cui si unisce anche la natura, è resa con un tipo di articolazione – staccato-appoggiato – ripreso dall'idioma strumentale, in particolare dalla tecnica degli archi.

A livello formale la forte coesione interna, che lega in un reticolo di relazioni a più strati i sette brani della raccolta, emerge costantemente: basti qui rilevare il tipo di concatenazioni tonali nell'arco di tutta l'opera e le relazioni figurali-motiviche evidenti in particolare nei continui ritorni di incisi con inizio in anacrusi.

Viene eseguita in questa sede anche l'ultima serie dei *Deutsche Volkslieder*. Questa si caratterizza per la nobile semplicità e freschezza dell'insieme. Pure in questo caso la coesione interna del piccolo ciclo di composizioni è data dal modo in cui su succedono le tonalità e da motivi che, con poche e limitate trasformazioni, tornano puntualmente all'inizio di ogni pezzo. Questi sette brani prevedono l'interazione costante fra una voce solista di media tessitura e il coro a quattro voci. Quest'ultimo, procedente con un semplice

incedere accordale, interviene sempre in funzione di refrain e/o di risposta alla voce solista. Brahms prevede per questi brani, *ad libitum*, una parte di pianoforte. È indubbio che in questo caso il pianoforte arricchisca di molto l'espressività dei brani; ancora una volta però l'originalità del pensiero compositivo brahmsiano emerge in tutta la sua portata: il pianoforte, lungi dal costituire una parte di mero sostegno armonico alla compagine solo/coro, diviene parte autonoma perfettamente autosufficiente. Esso infatti per ogni brano varia di volta in volta la scrittura in corrispondenza dei gruppi di strofe; conseguentemente questa parte si configura di fatto come un vero e proprio tema con variazioni (dunque sette piccoli temi con variazioni che potrebbero essere eseguiti anche al di fuori della cornice vocale per la quale è stata concepita da Brahms la parte pianistica).

Fa parte dell'op. 74 lo stupendo mottetto a cappella *O Heiland reiss*. È questo un autentico capolavoro non soltanto nell'ambito della produzione corale brahmsiana ma del genere del mottetto in seno alla produzione romantica. Esso segue il più celebre *Warum?* – pure a cappella –, a sua volta composizione eccelsa, che segna uno dei vertici dell'arte di Brahms. Questi due mottetti furono dal compositore dedicati a Philippe Spitta. Questi, amico di Brahms, si deve a ragione considerare uno dei fondatori della moderna disciplina musicologica: autore di una importante biografia di Schumann, Spitta è però più noto per aver pubblicato la prima biografia moderna su Bach. A lui si deve, fra le altre, numerose iniziative, la prima edizione moderna delle opere per organo di Buxtehude e dei primi *opera omnia* di Schütz. L'amicizia con Spitta è già di per sé indicativa degli interessi musicologici di Brahms, interessi che si manifestarono nell'arco di tutta la vita del compositore. Brahms fu un accanito ricercatore e collezionista di manoscritti di musicisti del passato e curatore lui stesso di iniziative editoriali di ampio respiro – alcune delle quali prime edizioni moderne (Carl Philip Emanuel Bach, Wilhelm Friedemann Bach, Couperin), altre di musicisti quali Beethoven, Chopin, Mozart, Schubert e Schumann –, nonché studioso della musica vocale rinascimentale e barocca di cui conosceva autori quali Palestrina, Schütz, Lotti – e molti altri ancora – e non pochi trattati teorici del Cinque-Seicento, alcuni dei quali da lui glossati con osservazioni e commenti.

In *O Heiland reiss* Brahms fonda mirabilmente tecniche, forme e linguaggi diversi, in un sincretismo che per l'Amburghese significa, come altrove nella sua intera produzione, incessante ricerca personale e un proprio avanzamento di conquiste formali ed espressive. Il brano si articola in cinque parti – Brahms le denota con il termine antico di «versus» – ciascuna delle quali corrispondenti a una parte del testo scritto nel 1631 da Friedrich von Spee. Nel suo insieme i testi di entrambi i mottetti dell'op. 74 si connotano come fortemente radicati nella tradizione luterana – in *Warum?* la musica intona un testo di Lutero –, ma come altre volte nell'opera sacra di Brahms – primo fra tutti l'*Ein Deutsches Requiem* – i riferimenti confessionali sono annullati e superati in una visione spirituale universale il cui messaggio si volge all'umanità intera.

L'op. 74 risale nel suo insieme al 1878 ma fu pubblicata nel 1879. *O Heiland reiss* venne composto prima dell'altro brano, e racchiude al suo interno parte di una giovanile messa canonica. Il pezzo è basato su una antica melodia di corale che ritorna in ogni «versus» in varie parti vocali. Il mottetto condensa in sé molteplici suggestioni stilistiche e formali: il corale luterano originario, proprio in quanto elemento ricorrente e stabile – sia pure con variazioni melodiche che intervengono di volta in volta in modo discreto ma sempre perfettamente riconoscibile – si fonde con l'antica tecnica fiamminga della composizione su *cantus firmus*; questo a sua volta si apre a un rigorosissimo procedimento contrappuntistico che riprende da un lato la lezione dei grandi maestri del Rinascimento italiano, primo fra tutti Palestrina, dall'altro stili e ascendenze vocali-armoniche-figurali-ritmiche tipiche di Bach (queste sono particolarmente evidenti nel quarto e nel quinto «versus»; per il primo si faccia attenzione in particolare all'attacco del primo «versus», nel quale i Tenori anticipano l'entrata del *cantus firmus* posto nella parte dei Soprani). Gli uni e gli altri sono imitati, in successione, dai Bassi e dai Contralti (per questi ultimi l'inizio del motivo originale è ritmicamente contratto).

Corale, *cantus firmus*, contrappunto di ascendenza rinascimentale e bachiana si fondono però nella visione tutta brahmsiana del principio della variazione perpetua, della quale l'Amburghese è maestro sommo (si vedano i cicli di variazioni per pianoforte e quelli per orchestra). La quinta riempita che caratterizza il motivo al suo inizio – FA-DO – torna quale elemento portante di tutto l'insieme, ma sempre con nuova impronta e nuovo carattere espressivo. Contrappunto bachiano e concetto brahmsiano della variazione raggiungono l'apice nel quarto «versus», in cui gli andamenti ritmici organizzati in gruppi di due a due e la scrittura densamente cromatica rimandano ad analoghi passi di cantate e di passioni bachiane, e nel quinto «versus», nel quale la straordinaria abilità di Brahms nel manipolare temi e motivi si sposa magnificamente al fugato e al canone bachiani. Si potrebbe dire che quest'ultimo «versus» sia una fuga “in miniatura”, forma della quale presenta infatti tutti i caratteri precipui (soggetto, controsoggetto e perfino lo “stretto” in corrispondenza dell'«Amen» finale). Ma a sua volta questa “fuga” è anche un canone a rovescio fra Soprani e Bassi, sull'inizio del motivo principale, il corale-*cantus firmus*. Questo canone nell'«Amen» finale diviene addirittura doppio canone contrario (Soprani-Bassi e Contralti-Tenori).

Questa straordinaria fusione di tecniche e di stili plurimi si rivela tuttavia molto più all'analisi che all'ascolto. Il fluire di questa musica così eccelsa, sublime, perfettamente compiuta, si realizza sempre e prima di ogni altra cosa nella più grande espressività, nella più alta resa dello spirito del testo, in un rigore formale specchio dell'arte e del genio di Brahms.