

ALBERTO RIZZUTI

IL SUONO DELLO "ALPHORN" DALLA SVIZZERA
A VIENNA. BRAHMS, UN AVVERBIO
E VARIE DONNE

ESTRATTO

da

(IL) SAGGIATORE MUSICALE
2021/1 ~ (XXVIII)



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXVIII, 2021, n. 1



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXVIII, 2021, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

MARCO BIZZARINI, <i>Orsina Cavaletta, musa occulta del madrigale ferrarese</i> ... »	5
WOLFGANG HOCHSTEIN, <i>Die Lamentationen von Francesco Antonio Vallotti (1697-1780) im Kontext der Gattungsgeschichte</i> »	33
ALBERTO RIZZUTI, <i>Il suono dello "Alphorn" dalla Svizzera a Vienna. Brahms, un avverbio e varie donne</i> »	69

INTERVENTI

GIANMARIO BORIO, <i>Thinking Musical Form Today</i> »	113
---	-----

RECENSIONI

Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di "Romeo e Giulietta", a cura di M. I. Biggi e M. Girardi (G. Paduano), p. 123.

SCHEDE CRITICHE

D. Fabris, C. Ghirardini e A. Garavaglia su FL. GÉTREAU (p. 129), L. CHARLES-DOMINIQUE (p. 130) e J. MORALES (p. 134).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 139

LIBRI E DISCHI RICEVUTI » 141

La redazione di questo numero è stata chiusa il 1° settembre 2021

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. (+39) 051.20.92.000 - Fax (+39) 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2022: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

Il listino prezzi e i servizi per le **Istituzioni** sono disponibili sul sito
www.olschki.it alla pagina <https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Subscription rates and services for Institutions are available on
<https://en.olschki.it/> at following page:
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

PRIVATI

Italia € 85,00 (carta e on-line only)

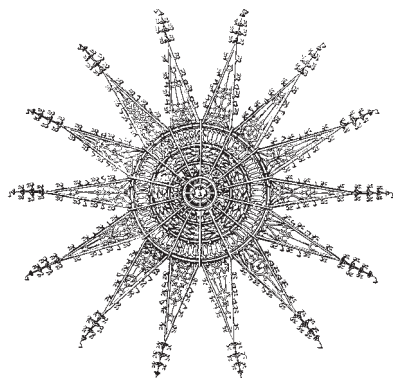
INDIVIDUALS

Foreign € 120,00 (print) • € 85,00 (on-line only)

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXVIII, 2021, n. 1



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da

Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

pubblicata col sostegno

del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna

e con contributi

del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIAI

DIREZIONE

Andrea Chegai (Roma), Raffaele Mellace (Genova),
Alessandro Roccatagliati (Ferrara) direttori; Giuseppina La Face Bianconi (Bologna;
direttore responsabile); Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo)

COMITATO DIRETTIVO

Lorenzo Bianconi (Bologna), Angela I. De Benedictis (Basilea),
José María Domínguez (Madrid),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Giovanni Giuriati (Roma), Daniele Sabaino (Cremona),
Alberto Rizzuti (Torino), Emanuele Senici (Roma), Marco Uvietta (Trento),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Marco Beghelli (Bologna),
Margaret Bent (Oxford), Giorgio Biancorosso (Hong Kong),
Gianmario Borio (Cremona), Juan José Carreras (Saragozza),
Paolo Cecchi (Bologna), Fabrizio Della Seta (Cremona), Paolo Fabbri (Ferrara),
Paolo Gallarati (Torino), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Jessie Ann Owens (Davis, Ca.),
Giorgio Pagannone (Chieti), Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma),
Donatella Restani (Ravenna), Cesarino Ruini (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Manfred Hermann Schmid† (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Nico Staiti (Bologna), Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Simone Caputo (Roma),
Valeria Conti (Bologna; esempi musicali),
Andrea Dell'Antonio (Austin, Tx.; *abstracts* inglesi), Paolo De Matteis (Bologna),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Francesco Lora (Siena),
Andrea Malnati (Pesaro), Anna Quaranta (Bologna), Gabriella Sartini (Bologna),
Francesco Scognamiglio (Bologna), Maria Semi (Bologna), Ruben Vernazza (Palermo)

ALBERTO RIZZUTI

Torino

IL SUONO DELLO *ALPHORN* DALLA SVIZZERA A VIENNA.
BRAHMS, UN AVVERBIO E VARIE DONNE

Zum Andenken an Jörg

Frutto di una gestazione lunghissima, documentata dal 1862 ma probabilmente cominciata anche prima, la Prima sinfonia di Brahms (1876) ha fra i suoi tratti salienti la presenza di due introduzioni lente anteposte al primo e all'ultimo movimento. Sotto questo aspetto essa conta rari precedenti, il più prossimo dei quali è la Quarta di Schumann. Composta ed eseguita a Lipsia nel 1841, dopo il debutto pubblico essa fu accantonata per oltre un decennio, dopo il quale fu riorchestrata ed eseguita a Düsseldorf nel 1853, sette mesi prima che Brahms trascorresse a casa Schumann un periodo destinato a segnare la sua vita in maniera indelebile.¹

La differenza fondamentale fra le introduzioni ai movimenti estremi della Quarta di Schumann e della Prima di Brahms sta nel fatto che le introduzioni di Schumann hanno un elemento melodico in comune, mentre quelle di Brahms sono indipendenti l'una dall'altra. La ragione di questo fatto sta nella concezione lineare della Sinfonia di Schumann, i cui tempi trascolorano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità e con frequente ricorrenza di idee, e in quella a comparti stagni della Sinfonia di Brahms, lavoro in cui l'unico ritorno tematico percepibile con chiarezza si produce nel Finale (Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio), fra

¹ Brahms trascorse a casa Schumann tutto il mese di ottobre del 1853, presentando i propri lavori a Clara Wieck e Robert. L'impressione suscitata in loro trovò eco nell'articolo *Neue Bahnen*, pubblicato da Schumann sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*», XXXIX, n. 18, 28 ottobre 1853, p. 185 sg.; anche in R. SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, a cura di M. Kreisig, 5^a ed., II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, p. 301 sg. (trad. it.: *Nuove vie*, in *Id.*, *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, II, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, p. 1093 sg.). La nuova versione della Quarta sinfonia era stata eseguita il 3 marzo, sempre di quell'anno, dall'orchestra dello Städtischer Musikverein di Düsseldorf guidata da Schumann, suo direttore da un paio d'anni.

l'introduzione (Adagio – Più andante) e il successivo Allegro non troppo, ma con brio.² Il rapporto stretto fra queste due sezioni ha sollevato in sede critica la domanda relativa al processo compositivo; l'orientamento prevalente è che l'introduzione sia stata composta successivamente all'Allegro, ovvero costituisca un'elaborazione in senso prefatorio di alcuni fra i materiali tematici del suo ordito. Se verificata, tale ipotesi renderebbe simile la genesi dell'introduzione al Finale a quella dell'introduzione all'Allegro iniziale, a sua volta composta a posteriori, come dimostra la sua assenza in un manoscritto inviato a Clara alla fine di giugno del 1862.³

Questo studio focalizza l'attenzione su un elemento che, anticipato nell'introduzione e ripreso nell'Allegro, costituisce un aspetto essenziale del Finale della Prima sinfonia: l'evocazione dello *Alphorn*, lo strumento il cui suono fu per Brahms una fonte d'ispirazione importante ai fini del compimento dell'opera. Prima di affrontare in modo specifico la questione del corno alpino, è bene riassumere le circostanze in cui Brahms attese alla composizione della sua Prima sinfonia, tratteggiando lo sfondo su cui essa intervenne nel panorama musicale del secondo Ottocento.

1. *L'ombra della Nona*

Il primo indizio relativo alla Prima sinfonia si trova nella lettera con cui il 1° luglio 1862 Clara informa Joachim di avere ricevuto da Brahms un manoscritto contenente «einen 1^{ten} Symphoniesatz», ovvero l'Allegro del

² Negli studi dedicati alla Prima sinfonia di Brahms non sono mancate le dimostrazioni di ricorrenza di cellule tematiche e di cifre musicali nei diversi movimenti; pur riscontrabili in sede analitica, esse risultano pressoché impercettibili all'ascolto, a differenza di quelle presenti nella Quarta di Schumann. Si veda M. MUSGRAVE, *Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and Its Secret Origin*, «Music Analysis», II, 1983, pp. 117-133; S. KROSS, *Johannes Brahms – der Sinfoniker*, «Brahms-Studien», V, 1983, pp. 65-89; D. BRODBECK, *Brahms: Symphony No. 1*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 63-78; W. FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies*, New Haven - London, Yale University Press, 2003, pp. 45-66; e rispettive bibliografie.

³ L'invio è documentato indirettamente da una lettera spedita da Clara a Joachim dalla località termale di Münster am Stein il 1° luglio 1862; cfr. *Briefe von und an Joseph Joachim*, a cura di J. Joachim e A. Moser, II, Berlin, Bard, 1912, pp. 210-213. Clara aveva formulato due anni prima a Brahms l'invito a mettere in cantiere una sinfonia, come si evince da una lettera scrittagli da Kreuznach il 21 giugno 1860: «Le persone come te carpiscono ovunque alla natura la loro bellezza e ne ricavano nutrimento per il loro spirito, me lo conferma la bella descrizione nella tua lettera. Un bel cielo tempestoso può benissimo tirarsi dietro una sinfonia – chissà, è già accaduto!?» («Menschen wie Du lauschen der Natur überall ihre Reize ab und schöpfen so Nahrung für ihren Geist, das beweist mir die schöne Schilderung in Deinem Briefe. Ein schöner Gewitterhimmel kann da schon eine Sinfonie nach sich ziehen – wer weiß, was bereits geschehen!?»): C. SCHUMANN - J. BRAHMS, *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, a cura di B. Litzmann, I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p. 312 sg.). Ove non diversamente specificato, le traduzioni sono dell'autore.

futuro tempo d'esordio. L'ultimo si trova in calce a quel che rimane della partitura autografa, il manoscritto dei tre tempi successivi: «Lichtenthal Sept: <18>76» scrive – firmandosi «J. Brahms» – il compositore, mettendo così un punto fermo a un lavoro a cui fra alterne vicende aveva atteso per almeno tre lustri.⁴ In tale lasso di tempo Brahms aveva lavorato un po' a tutti i generi, producendo capolavori dell'importanza di *Un requiem tedesco* (op. 45), del Quintetto con pianoforte op. 34 e dei primi due quartetti per archi (op. 51). Anche in precedenza, negli anni '50, aveva accarezzato l'idea di un progetto sinfonico senza però condurlo oltre lo stato larvale, ovvero accantonandolo a favore di altri o riconfigurandolo diversamente, come nel caso di una sonata per due pianoforti convertita in progetto orchestrale e divenuta infine il Primo concerto per pianoforte e orchestra (op. 15).⁵ Gli unici lavori orchestrali ultimati prima del compimento della Prima sinfonia sono le due Serenate op. 11 e op. 16, composte fra il 1857 e il 1860, e le più tarde *Variazioni su un tema di Joseph Haydn*, nate nell'estate del 1873 per due pianoforti (op. 56b), poi trascritte per orchestra (op. 56a) ed eseguite dai Wiener Philharmoniker il successivo 2 novembre sotto la guida dell'autore.

La cautela con cui Brahms affrontò l'impresa sinfonica ha origine nella difficoltà, diffusa al tempo e da lui avvertita in maniera particolarmente nevralgica, di confrontarsi col genere in cui Beethoven e Schumann prima di tutti, ma anche Mendelssohn e soprattutto Schubert, avevano prodotto autentiche pietre miliari. Ancora all'inizio degli anni '70, in uno dei tanti momenti di stasi, Brahms confessò a Hermann Levi, il direttore cui aveva affidato il varo di alcune sue opere vocali con orchestra (fra le altre la *Rapsodia per contralto* op. 53 su testo di Goethe e il *Canto del destino* op. 54 su testo di Hölderlin) tutto il proprio disagio: «Non comporrò mai una sinfonia! Tu non hai idea di quel che prova uno di noi sentendosi sempre marciare alle spalle un tale gigante (Beethoven)». ⁶ Poi, all'indomani della

⁴ La genesi della Sinfonia, culminata nell'ottobre del 1877 con la pubblicazione della partitura per i tipi dell'editore berlinese Simrock, è illustrata nell'introduzione al volume corrispondente nella nuova edizione delle opere complete dell'autore: J. BRAHMS, *Symphonie Nr. 1*, a cura di R. Pascall, München, Henle, 1996 («Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke», Serie I, Band 1), pp. ix-xi. Conservato dal 1968 nella Mary Flagler Cary Music Collection della Pierpont Morgan Library di New York, il frammento autografo della partitura (segnatura: Cary 27) è disponibile in facsimile cartaceo: J. BRAHMS, *Symphony no. 1 in C minor, op. 68: The Autograph Score*, New York, Pierpont Morgan Library - Dover, 1986 («The Pierpont Morgan Library Music Manuscript Reprint Series», 1).

⁵ Dal progetto abortito della sonata per due pianoforti deriva anche l'idea musicale che innerva la parte iniziale del secondo pezzo di *Un requiem tedesco*, «Denn alles Fleisch, es ist wie Gras».

⁶ «Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsreinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren

nomina a direttore artistico della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna e del riscontro positivo procuratogli dalla prima esecuzione pubblica delle *Variazioni su un tema di Joseph Haydn*, Brahms prese coraggio e nel giro di tre estati portò a termine la Sinfonia, la cui prima esecuzione avvenne il 4 novembre 1876 a Karlsruhe, nel quadro della stagione di concerti della locale orchestra di corte, sotto la direzione di Otto Dessoff.

La soggezione provata da Brahms nei confronti dei suoi predecessori è riconducibile all'ombra proiettata dalla Nona sinfonia di Beethoven sul genere principe della classicità viennese. Tutte le sinfonie prodotte all'indomani della prima esecuzione della Nona, avvenuta a Vienna nel Teatro di Porta Carinzia il 7 maggio 1824, risentono in qualche misura del confronto con essa, anche se nessuna – eccettuata la Seconda op. 52 “Canto di lode” di Mendelssohn, una cantata d'occasione composta nel 1840 per celebrare, intonando coralmemente alcuni testi biblici, il quarto anniversario dell'invenzione della stampa – associa l'intonazione di un testo poetico al suono degli strumenti. La “Grande” D 944 di Schubert, composta sull'abbrivio dell'ascolto della Nona ma rimasta lettera morta per oltre un decennio, riscoperta a fine anni '30 da Schumann ed eseguita nel 1839 da Mendelssohn alla guida dell'orchestra del Gewandhaus di Lipsia, è quella che reca le tracce più evidenti del capolavoro beethoveniano; ma anche la produzione di Schumann, avviata proprio dall'esperienza di quel ritrovamento, si sviluppa in dialogo con la Nona. Il caso più evidente è quello della Quarta, sinfonia che condivide con la Nona la tonalità di Re minore, l'esito nel modo parallelo maggiore e soprattutto il reimpiego nell'introduzione al finale di elementi risuonati nei tempi precedenti, in particolare nell'introduzione al primo, pagina prefatoria dell'intero lavoro.⁷

Alla nuova fioritura di opere sinfoniche inaugurata dall'esecuzione a Lipsia della “Grande” di Schubert il 21 marzo 1839 (equinozio di primavera, ma soprattutto giorno anniversario della nascita di Bach) e culminata

hört». Resa da Brahms in occasione di un colloquio avvenuto a Karlsruhe e successivamente riportata da Levi al primo biografo del compositore, la dichiarazione si legge in M. KALBECK, *Johannes Brahms*, I, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908, p. 165. Levi aveva guidato una prima lettura della *Rapsodia per contralto* op. 53, eseguita dal contralto Amalia Boni con accompagnamento strumentale ma in assenza di coro e di pubblico a Karlsruhe il 6 ottobre 1869; la prima esecuzione pubblica avvenne a Jena il 3 marzo 1870: in tale occasione la parte solistica fu affidata a Pauline Viardot, e la direzione a Ernst Naumann. Diretta da Levi, la prima esecuzione pubblica del *Canto del destino* op. 54 ebbe invece luogo a Karlsruhe il 18 ottobre dell'anno successivo.

⁷ Sull'importanza della Quarta sinfonia di Schumann nella genesi della Prima sinfonia di Brahms cfr. Kross, *Johannes Brahms* cit., p. 71 sg. Nella sua intensa frequentazione di casa Schumann, durante la malattia e dopo la scomparsa di Robert, Brahms ebbe modo di studiare anche la versione originale della futura Quarta sinfonia, accedendo al manoscritto redatto dal compositore nel 1841. Contro il parere di Clara, di essa Brahms promosse verso fine anni Ottanta l'edizione presso Breitkopf & Härtel, adoperandosi nel contempo per una sua esecuzione.

con quella della Quarta di Schumann a Düsseldorf il 3 marzo 1853, Brahms assiste nel suo periodo di formazione, terminato il quale debutta nell'agone musicale nell'ottobre dello stesso anno grazie all'articolo con cui proprio Schumann illustra le sue doti di compositore. Oltre agli elogi per le opere ascoltate e discusse nel corso di un incontro dalla durata estesasi dal paio d'ore preventivate a cinque memorabili settimane, in *Nuove vie* Schumann inserisce un'osservazione importante per gli esiti della carriera di un giovane «intorno alla cui culla vegliarono Grazie ed eroi» («ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten»): là dove commenta le sonate propostegli nel salotto di casa, Schumann le giudica alla stregua di «sinfonie velate» («verschleierte Sinfonien»), ossia composizioni rivelatrici di un'attitudine intimamente sinfonica, maturata in un'operosità sviluppata in «un oscuro silenzio» («in dunkler Stille»)⁸.

Se, considerando la carriera di Brahms nel suo insieme, non si può dire che il giudizio di Schumann non sia stato perspicuo, al tempo stesso non è inutile chiedersi quanto abbia pesato sulla forza creatrice del giovane maestro l'impressione di essere «un chiamato». Essere «ein Berufener»⁹ voleva dire rappresentare il punto di convergenza di un'eredità culturale a cui proprio Schumann aveva contribuito a dar forma, conferendo alla propria musica una densità fatta da un lato di influenze letterarie e dall'altro di rivisitazione di un passato musicale glorioso. Esemplare in questo senso è il quarto tempo della Terza sinfonia "Renana" op. 96 (composta alla fine del 1850 ed eseguita a Düsseldorf il 6 febbraio dell'anno successivo), il movimento in cui l'evocazione degli spazi aulici del Duomo di Colonia è procurata mediante uno stile arcaizzante solennizzato dal timbro austero dei tromboni. Questa modalità d'impiego idiomatichissimo dei tromboni è uno dei tanti elementi che legano la Nona di Beethoven alla Terza di Schumann e alla Prima di Brahms: a parte un'apparizione fugace nel Trio dello Scherzo, nella Nona i tromboni divengono protagonisti solo nel Finale, e solo nel momento in cui interviene la voce umana; nella "Renana" essi entrano in scena nel quarto tempo, elevandone il tono e caratterizzandone il profilo in ossequio all'indicazione agogica 'Feierlich' ('solenne'); nella Prima di Brahms, proprio come nella Nona di Beethoven e nella "Renana" di Schumann, dopo essere rimasti inoperosi per tre tempi essi esordiscono nella seconda parte dell'introduzione al Finale: prima in funzione sussidiaria rispetto ai corni incaricati di evocare le sonorità dello *Alphorn*, poi ergendosi a protagonisti, giganteggiando in una batteria di fiati incaricata d'intonare un icastico inciso corale.¹⁰

⁸ SCHUMANN, *Neue Bahnen* cit., p. 185.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ J. BRAHMS, Sinfonia n. 1 in Do minore op. 68, IV movimento, batt. 30-61. Intonato da

Il ricorso alla sonorità dei tromboni nell'evocazione di melodie corali in ambito sinfonico è una consuetudine la cui origine è individuabile nel clima della Bach-renaissance promossa a Berlino dal giovane Mendelssohn; il quale nelle sue sinfonie fa uso dei tromboni in due soli casi, manco a dirlo in lavori implicantici la presenza o l'evocazione di testi biblici o devozionali: la già ricordata Seconda op. 52 "Canto di lode" e la Quinta op. 107 "Riforma". Dei due, il caso più interessante è il secondo, quello della Sinfonia composta in occasione del trecentesimo anniversario della Confessione di Augusta (1830).¹¹ Dopo un'episodica apparizione nel movimento iniziale, nella Quinta i tromboni divengono i protagonisti del Finale, una vera e propria apoteosi del corale-simbolo della civiltà luterana «Ein' feste Burg ist unser Gott» («Una solida fortezza è il nostro Dio»). Laddove però Mendelssohn adopera i tromboni per intonare una melodia celeberrima, Brahms li impiega per proporre una melodia sconosciuta, verosimilmente scaturita da una fantasia – la sua – nutrita da una lunga consuetudine col repertorio musicale riformato.

Se le sonorità lucenti dei tromboni avevano trovato nell'opera di Beethoven, di Mendelssohn e di Schumann un ambito d'impiego tanto importante quanto ristretto, con le loro sonorità opache i corni s'erano ricavati uno spazio poco meno che infinito all'interno della poetica romantica, virtualmente in grado di illustrarne ogni aspetto (distanza, nostalgia, sogno, mistero, etc.): donde la presenza diffusa del loro timbro in tutta la produzione dell'epoca.¹² Limitando la ricognizione al solo ambito sinfonico, occorre far cenno a due capolavori di natura opposta, l'"Eroica" di Beethoven e la "Grande" di Schubert. Prescrivendo per la prima volta l'impiego non

fagotti, controfagotto e corni, oltre che dai tromboni, l'inciso corale si trova alle batt. 47-50. Coadiuvati da una compagine più ampia e variegata (controfagotto, corni, trombe, archi), i tromboni ripropongono l'inciso nella coda del movimento in *ff* (batt. 407-410), a differenza di quanto accade nell'introduzione là dove, desiderandone un'intonazione in toni soffusi, Brahms prescrive l'adozione della modalità esecutiva *p dolce*.

¹¹ Programmata nel quadro delle celebrazioni convocate a Berlino per il 25 giugno 1830 ma non terminata in tempo utile e quindi eseguita per la prima volta solo il 15 novembre 1832, la Sinfonia n. 5 "Riforma" op. 107 era deputata a celebrare il trecentesimo anniversario della redazione del testo tramite cui Filippo Melantone aveva esposto i principii fondamentali del luteranesimo alla dieta del Sacro Romano Impero, riunita ad Augusta nel 1530 alla presenza di Carlo V. Seconda in ordine di composizione, fra le sinfonie di Mendelssohn essa è catalogata come quinta a causa della sua pubblicazione postuma, avvenuta nel 1868, ventun anni dopo la morte dell'autore.

¹² Della sterminata bibliografia sull'uso del corno nella musica romantica si segnalano qui due fra i contributi che hanno maggiormente orientato la stesura del presente articolo: B. HOECKNER, *Schumann and Romantic Distance*, «Journal of the American Musicological Society», L, 1997, pp. 55-132; D. BELLER-MCKENNA, *Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Schumann and Brahms*, «The Journal of Musicology», XXII, 2005, pp. 47-89.

di due, ma di tre corni, l'op. 55 "Eroica" (1803-1805) aveva inaugurato l'età napoleonica accogliendo nel genere alto della sinfonia gli echi della musica militare risuonante sulle piazze e sui campi di battaglia di mezza Europa. Pur limitando l'impiego alla coppia classica, vent'anni più tardi la "Grande" D 944 (1824-1825) – insieme all'"Incompiuta" D 759, composta nel 1822 ma destinata a rimanere in un cassetto per oltre quarant'anni – aveva messo il genere sinfonico sulla via del Romanticismo: citando le parole dedicatele da Schumann nell'articolo che ne annunciava la scoperta, la "Grande" «ci conduce in una regione dove non possiamo assolutamente ricordare di essere già stati».¹³ La strategia esperita da Schubert era stata quella di assegnare ai corni il compito di inaugurare da soli, con una melodia di seducente vaghezza, un lavoro di celestiale lunghezza («himmlische Länge»); e soprattutto di chiedere loro di suonare all'unisono, agendo in eco con due gruppi di archi, in un episodio memorabile del secondo tempo in cui «si trova un passaggio, là dove un corno chiama come di lontano, che mi sembra essere disceso da un'altra sfera. Qui tutta l'orchestra sembra incantata ad ascoltare, come se un ospite celeste si aggirasse in essa furtivo».¹⁴

2. Il suono dello Alphorn

L'ammirazione di Brahms per la "Grande" è testimoniata da un lato dal lavoro di curatela effettuato nei primi anni '80 sul volume delle opere complete di Schubert destinato ad accoglierne la partitura, insieme a quella di altre quattro sinfonie fra cui l'"Incompiuta";¹⁵ e dall'altro, molto prima

¹³ «sie uns in eine Region führt, wo wir vorher gewesen zu sein uns nirgends erinnern können»: R. SCHUMANN, *Die 7te Symphonie von Franz Schubert*, «Neue Zeitschrift für Musik», XII, n. 21, 10 marzo 1840, pp. 81-83: 82; col titolo *Die C-dur-Symphonie von Franz Schubert* anche in SCHUMANN, *Gesammelte Schriften* cit., I, pp. 459-464: 462 (trad. it.: *La Sinfonia in Do maggiore di Franz Schubert*, in ID., *Gli scritti critici* cit., II, pp. 723-728: 726 sg.). Composta nell'autunno del 1822 e inviata l'anno successivo allo Steiermärkischer Musikverein, forse in vista di un'esecuzione a Graz, la Sinfonia in Si minore "Incompiuta" D 759 rimase lettera morta sino al 17 dicembre 1865, quando Johann Herbeck ne diresse la prima esecuzione nella sala del Musikverein di Vienna; la prima edizione a stampa apparve sempre a Vienna, per i tipi di Spina, nel dicembre dell'anno seguente.

¹⁴ «In ihm findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche»: SCHUMANN, *Die 7te Symphonie* cit., p. 83. Suggestiva, la descrizione si presta a un unico, pedantesco rilievo, là dove si osservi come nel passo in esame (II movimento, batt. 148-160) il richiamo «di lontano» non provenga da «un corno», come dice Schumann, ma da una coppia di corni impiegata all'unisono: si veda a batt. 148 l'indicazione «a 2».

¹⁵ F. SCHUBERT, *Symphonien für Orchester*, II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885 («Franz Schubert's Werke», Serie I).

del varo di quella meritoria impresa editoriale, dalla recezione attiva di uno dei suoi tratti peculiari, ovvero del ruolo di spicco giocato al suo interno dalle sonorità del corno. Intorno a esse Brahms aveva costruito, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, due lavori molto diversi: i quattro *Canti per coro femminile, con accompagnamento di due corni e arpa* op. 17 (1859-1860), e il *Trio in Mi, maggiore per violino, corno e pianoforte* op. 40 (1864-1865). Opera cameristica, la seconda prevede per il corno – strumento sostituibile dal violoncello o dalla viola, dunque non scelto in funzione delle sue specifiche qualità timbriche – un impiego in modalità per lo più brillante, eccezion fatta per il movimento lento, una pagina piena di chiaroscuri che contrasta con le altre in maniera sensibile.¹⁶ Più affine alla sfera espressiva della Prima sinfonia è la raccolta vocale: composta per il coro femminile allora diretto da Brahms ad Amburgo, essa deve la propria, originalissima veste strumentale all'ambientazione di alcune delle sue storie luttuose in un'atmosfera da antica saga nordica, particolarmente palpabile nel canto inaugurale, un compianto su un amore perduto i cui versi sono avvolti dai richiami ominosi di un corno romanticamente preposto a consegnare la vicenda a un passato fosco e nebuloso.¹⁷

L'opportunità di dirigere il coro femminile di Amburgo sta all'origine anche di un'altra raccolta vocale, meno originale ma più estesa dell'op. 17: i *Sedici canti popolari tedeschi per coro femminile a tre e a quattro voci* WoO 37 (1859-1862).¹⁸ Trattandosi di una raccolta per coro a cappella il corno non vi risuona in quanto strumento musicale, ma vi compare in quanto elemento poetico, nella sua variante 'etnica' prevista dal testo di «Zu Straßburg auf der Schanz», canto inserito nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808),¹⁹

¹⁶ Un elemento di continuità fra le due opere può essere rappresentato dal ritmo dattilico che innerva l'ultimo dei quattro *Canti* op. 17 e il movimento iniziale del *Trio* op. 40.

¹⁷ L'intonazione del breve testo di Friedrich Ruperti «Es tönt ein voller Harfenklang», tratto dalla raccolta *Dunkles Laub* (*Fogliame scuro*, 1851), è l'unica delle quattro per cui Brahms adoperava un corno solo. Il suono dell'arpa è invece integrato sempre da quello dei due corni nelle intonazioni dei tre testi seguenti, i cui autori sono rispettivamente Shakespeare («Komm herbei, komm herbei, Tod»), una traduzione effettuata da August Wilhelm Schlegel di «Come away, come away, death», dalla *Dodicesima notte*, Eichendorff (*Der Gärtner*, poesia tratta dalla novella *Dalla vita di un buonannulla*) e Ossian (*Gesang aus Fingal*, nella traduzione di Herder). La prima esecuzione del ciclo ebbe luogo il 15 gennaio 1861 ad Amburgo in occasione di un concerto dedicato alla memoria di Schumann a cui, oltre al coro, presero parte Joachim e Clara, quest'ultima in duo con Brahms nell'esecuzione di un'opera del marito, l'Andante con variazioni per due pianoforti op. 46 (1843).

¹⁸ Rimasti inediti per oltre un secolo, questi canti furono pubblicati nel 1964 dall'editore Bärenreiter di Kassel col titolo *Sechzehn deutsche Volkslieder für drei- und vierstimmigen Frauenchor* WoO 37.

¹⁹ Curata da Ludwig Achim von Arnim e da Clemens Brentano, l'antologia *Des Knaben Wunderhorn* fu pubblicata col sottotitolo di *Alte deutsche Lieder* in tre volumi apparsi a Heidelberg fra il 1806 e il 1808. Un'edizione critica moderna è *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche*

la cui strofa iniziale, oggi nota in special modo grazie alla successiva intonazione di Mahler,²⁰ recita:²¹

Zu Straßburg auf der Schanz,
Da ging mein Trauren an.
Das Alphorn hört ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland muß ich hinüber schwimmen,
Das ging nicht an.

A Strasburgo, nella trincea,
ebbe inizio la mia triste vicenda.
Mi parve di udire il corno alpino, al di là del fiume,
e sentii di dover raggiungere a nuoto la patria,
ma non era possibile.

Pur non riflettendo se non in modo sfumato il tono nostalgico dei versi, la spoglia intonazione a cappella testimonia l'interesse di Brahms per il canto popolare in generale e per il corno alpino in particolare. Strumento idealizzato dalla cultura romantica per le sue proprietà evocative di spazi ampi e fuori dal tempo, lo *Alphorn* deve il proprio innesto in questi versi tramandati da un anonimo foglio volante («*Fliegendes Blatt*»)²² ai curatori del *Wunderhorn*, con ogni probabilità a Brentano, che in un suo romanzo aveva sottolineato sin dal 1802 l'importanza dello *Alphorn* per il sentimento patriottico degli svizzeri: «Mi venne da pensare ai pochi suoni che il corno alpino è in grado di emettere, e che possono spezzare il cuore allo svizzero lontano da casa».²³

Fliegendes Blatt
(vv. 3-4 e 18-19)

Da wollt' ich den Franzosen desertieren
Und wollt' es bei einem andern probieren.

Des Knaben Wunderhorn
(vv. 3-4 e 18-19)

Das Alphorn hört' ich drüben wohl anstimmen,
Ins Vaterland muß ich hinüber schwimmen;

Lieder, a cura di H. Rölleke, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 1975-1978 («Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe», 6-9). Fra i *Sechzehn deutsche Volkslieder* brahmsiani «Zu Straßburg auf der Schanz» sta al tredicesimo posto.

²⁰ Comprendente quattordici canti, la raccolta di *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* per voce e pianoforte di Mahler è suddivisa in tre fascicoli (Mainz, Schott, 1882-1891), l'ultimo dei quali è inaugurato da «Zu Straßburg auf der Schanz»; di esso Mahler abbozzò anche un'orchestrazione, senza però condurla a termine.

²¹ «C. Brentano. S.W. und Briefe» (estremi bibliografici da nota 19), 6, p. 136 sg. (testo) e 9/I, pp. 283-286 (commento critico).

²² Nell'antologia *Des Knaben Wunderhorn* il Lied è dotato di un titolo, *Der Schweizer (Lo Svizzero)*. Al disotto di questo compare l'indicazione «*Fliegendes Blatt*» (*sic*), verosimilmente relativa alla precedente circolazione del canto su uno dei fogli volanti stampati e diffusi in occasione di fiere ed eventi civici.

²³ «Ich dachte an die geringen Töne des Alphorns, die dem Schweizer in der Fremde das Herz brechen können»: C. BRENTANO, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, a cura di W. Bellmann, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 1978 («Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe», 16), p. 374.

Unser Corporal der brave Mann
Ist meiner Sache schuld daran.

Der Hirtenbub' ist doch nur schuld daran!
Das Alphorn hat mir solches angethan.²⁴

Le ragioni dell'innesto dello *Alphorn* nelle strofe trasmesse dal foglio volante sono da ricondurre al desiderio dei curatori di collegare a un oggetto, e in particolare a un suono caratteristico, l'insorgere dello *Heimweh* (la nostalgia di casa) nel cuore del soldato elvetico. Anche se a prima vista può apparire implausibile, la condivisione da parte di un pacifico uomo di pianura come Brahms del sentimento procurato dal richiamo del corno alpino a un montanaro in armi non deve sorprendere, soprattutto alla luce dell'assidua, entusiastica frequentazione delle montagne svizzere da parte del futuro autore della Prima sinfonia.



Fig. 1 – Ritaglio di carta da musica con *Alphorn-Thema*, inviato da Johannes Brahms a Clara Wieck Schumann, [Lauterbrunnen?], 12 settembre 1868 (Berlino, Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Brahms, J. 10).

²⁴ Le varianti relative all'inserimento dello *Alphorn* interessano i vv. 3-4 (*Fliegendes Blatt*: «Volevo disertare i francesi / e provare ad arruolarmi presso altri»; *Des Knaben Wunderhorn*: «Mi parve di udire il corno alpino, al di là del fiume, / e sentii di dover raggiungere a nuoto la patria») e 18-19 (*Fliegendes Blatt*: «Il nostro caporale, brav'uomo, / è colpevole della mia sventura»; *Des Knaben Wunderhorn*: «Il pastorello è l'unico colpevole! / È stato il corno alpino a procurarmi una tale sventura»).

Una melodia attribuibile allo *Alphorn* è l'oggetto dell'unico documento autografo attinente alla genesi del Finale della Prima sinfonia. Dotata dell'indicazione d'andamento *Adagio*, essa è notata su un ritaglio di carta pentagrammata spedito il 12 settembre 1868 a Clara da una località imprecisata dell'Oberland bernese, forse Lauterbrunnen. Destinato ad accompagnare un piccolo dono, il biglietto non reca indicazioni specifiche; esso propone soltanto un tema corredato da una formula di saluto, articolata in quattro versi accuratamente sottoposti ad altrettanti incisi: «Hoch auf'm Berg, / Tief im Thal, / Grüß ich dich / Viel tausendmal!» («In cima al monte, / nel profondo della valle, / io ti saluto / molte migliaia di volte!»).²⁵



Es. mus. 1 – JOHANNES BRAHMS, *Alphorn-Thema*, trascrizione; l'esempio reca la trascrizione del biglietto qui alla Fig. 1.

Secondo il curatore dell'edizione critica della Prima sinfonia, il biglietto fu redatto da Brahms in occasione del quarantanovesimo compleanno di Clara, nata a Lipsia il 13 settembre 1819. Recando la data del giorno anteriore, esso potrebbe però essere stato ispirato dall'anniversario del matrimonio di Clara e Robert, sposatisi a Schönfeld il 12 settembre 1840. Oltre che sull'esattezza della ricorrenza, l'ipotesi alternativa fa leva sulla natura del dono collegato al biglietto. Si veda in proposito il ringraziamento contenuto in una lettera scritta da Clara il 15 ottobre 1868: «Ma adesso, prima di parlare d'altro, ti voglio ringraziare di cuore per lo splendido regalo col fresco, allegro saluto alpino! Ho appena preso in uso la cassetina».²⁶ Con ogni probabilità la cassetina conteneva sei esemplari di una fotografia di casa

²⁵ A lungo montato all'interno di una cornice-*passepartout*, il ritaglio (d'ora in avanti: biglietto) è attualmente conservato alla Staatsbibliothek zu Berlin (disponibile alla pagina web <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000057FE00000000>, consultata il 5 novembre 2021). Esso è riprodotto in varie pubblicazioni cartacee, fra cui l'edizione critica della partitura della Prima sinfonia, qui citata alla nota 4, in cui compare a p. 203; prima del 1996 esso era già stato reso disponibile in *Johannes Brahms. Leben und Werk*, a cura di C. Jacobsen, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1983, p. 117. Il contenuto del biglietto è inoltre trascritto in varie sedi, a cominciare dal carteggio con la destinataria, cfr. SCHUMANN - BRAHMS, *Briefe aus den Jahren 1853-1896* cit., I, p. 597.

²⁶ «Jetzt will ich aber, ehe ich von anderen spreche, Dir herzlich danken für das reizende Geschenk mit dem frisch lustigen Alpengruß! Ich habe das Kästchen gleich in Gebrauch genommen»: *ibid.*, p. 599.

Schumann fatti stampare da Brahms per Clara e per i suoi figli; si veda la nota editoriale alla lettera del 30 giugno in cui ella, offrendosi di pagare le spese di riproduzione, aveva scritto: «Per le fotografie grazie di cuore, grazie di cuore, ne riceverei volentieri sei esemplari, ma naturalmente dietro pagamento».²⁷ Siccome Brahms aveva replicato di non volere alcunché, il 17 agosto Clara aveva acconsentito: «Per le fotografie, ancora il mio miglior ringraziamento – giacché tu vuoi così, io le accetto senz'altro».²⁸

Alla luce della data – 12, non 13 settembre – e degli scambi epistolari intercorsi in quei mesi, la natura del dono induce a ritenere che Brahms intendesse dedicare a Clara un pensiero affettuoso in occasione non del suo compleanno, ma del suo anniversario di matrimonio. L'invio ebbe luogo in un momento di forte tensione la cui origine è da individuare, sempre attraverso il carteggio, in un atteggiamento poco consono tenuto da Brahms in occasione delle sue ultime visite.²⁹ Dono e biglietto rappresentavano dunque un gesto distensivo; un gesto dotato di buone probabilità di successo presso Clara, innamorata almeno quanto lui delle Alpi svizzere, e in special modo dell'Oberland bernese. Le lettere di quel periodo fanno intravedere infatti una preferenza di Clara per la regione di Berna rispetto a quella di Sankt Moritz, località in cui aveva trascorso una parte di quell'estate difficile: «Quel che si trova nell'Oberland, il rasserenamento, non lo si deve cercare in Engadina, dove la natura appare più seria»³⁰ aveva scritto il 17 agosto da Baden-Baden.

²⁷ «Für die Bilder herzlichen Dank, herzlichen Dank, gern hätte ich sechs Stück, aber natürlich gegen Zahlung»: *ibid.*, p. 587.

²⁸ «Für die Bilder noch meinen besten Dank – da Du es so willst, nehme ich sie ohne weiteres an»: *ibid.*, p. 590.

²⁹ Clara aveva dato sfogo al proprio disappunto in una lettera scritta da Baden-Baden il 4 settembre 1868 (*ibid.*, pp. 592-594). Brahms aveva replicato a pronto giro di posta ma con grande imbarazzo, dicendosi incapace di mettere su carta la lettera che avrebbe desiderato scrivere: «La mia lettera non mi esce dalla mente. Vedo come un grande muro fra di noi. Vorrei corrergli contro ripetutamente, anche se so che sarebbe inutile» («Mir will mein Brief nicht aus dem Sinn. Wie eine große Mauer sehe ich ihn zwischen uns. Wieder möchte ich dagegen rennen, ob ich schon weiß, daß es vergebens»: *ibid.*, p. 595). Non datata, nel carteggio la lettera reca il numero 270; essa è dunque ritenuta precedente rispetto al biglietto (n. 271, p. 597), datato 12 settembre.

³⁰ «Was man im Oberland findet, Erheiterung, diese muß man im Engadin nicht suchen, die ganze Natur stimmt mehr ernst»: *ibid.*, p. 590. L'entusiastica frequentazione dell'Oberland è già documentata nella lettera con cui il 1° luglio 1862 Clara aveva informato Joachim dell'avvenuta ricezione della partitura inviata da Brahms (cfr. qui alla nota 3): «rimango qui sino al 18 luglio e vado poi, dopo una visita di qualche giorno agli Schroedter [il pittore Adolf e sua moglie, l'illustratrice Alwine Heuser] a Karlsruhe, direttamente sul Rigi, rimango là sino alla fine di agosto, faccio magari di nuovo un giro nell'Oberland bernese, dove non mancherò di pensare a Lei e di augurarLe qualcosa, e poi non so ancora quel che farò» («ich bleibe bis zum 18^{ten} July hier und gehe dann nach einem Besuche von einigen Tagen bei Schroedters in

È difficile dire se la messa in cantiere del Finale della Prima sinfonia sia da porre in rapporto con la notazione di un tema percepito – o forse concepito – fra i monti dell’Oberland bernese: quel ch’è certo è che in sede di composizione Brahms effettuò su di esso un’operazione magistrale, presentandolo ora per intero, ora per singoli incisi, assegnandone l’intonazione ora al corno, ora ad altri strumenti e armonizzandolo in modo diverso a seconda della posizione.³¹



Es. mus. 2 – JOHANNES BRAHMS, Sinfonia n. 1 in Do minore op. 68, IV movimento, batt. 30-38, corni in Do: *Alphorn-Melodie*.

Scevro del testo verbale e della battuta proemiale dello *Alphorn-Thema*, e con lievi modifiche di natura ritmica, la *Alphorn-Melodie* fa la sua comparsa nella seconda parte dell’introduzione (Più andante), enunciata prima dal corno I in Do (batt. 30-38) e poi dal flauto (batt. 38-46); quindi, dopo l’icastica apparizione del corale intonato dai tromboni (coadiuvati da fagotti, controfagotto e corni, batt. 47-50), essa presenta per quattro volte il proprio inciso iniziale, affidandolo nell’ordine a corni, flauto, clarinetto e oboe (batt. 50-61).³² Intonata dal flauto limitatamente alla sua prima metà, nell’Allegro la *Alphorn-Melodie* compare una prima volta nel ponte modulante che conduce all’esposizione del secondo tema (batt. 114-118); poi, con un grado d’elaborazione sensibilmente superiore, nel punto corrispondente della ri-

Karlsruhe direct auf den Rigi, bleibe dort bis Ende August, mache wohl wieder eine Tour in’s Berner Oberland, wobei ich nicht wenig Ihrer gedenken werde, auch Manches wünschen, und was dann, das weiß ich noch nicht»: *Briefe von und an Joseph Joachim* cit., p. 213).

³¹ Per la melodia notata sul biglietto si adotta qui la definizione di *Alphorn-Thema* coniata nel commento all’edizione critica della Prima sinfonia (cfr. BRAHMS, *Symphonie Nr. 1* cit., p. 203); ai fini di agevolare la distinzione in sede di confronto, per la variante inserita nel Finale della Sinfonia si adotta quella di *Alphorn-Melodie*.

³² Brahms assegna in prevalenza l’intonazione della *Alphorn-Melodie* a strumenti singoli (corno I in Do, flauto I, clarinetto I, oboe I); solo nel caso dei corni prevede in due punti un’enunciazione congiunta: nella prima occorrenza (batt. 30-38), assegnando al secondo strumento l’esecuzione in *f* della nota d’approdo dei primi tre incisi, al fine di circonferarla con un alone suggestivo; nella terza (batt. 50-61), facendo avvicinare i due strumenti nell’iterazione progressivamente ascendente dell’inciso iniziale, e conducendo poi l’orchestra a quello spegnimento in *pp* da cui prende avvio l’Allegro.

capitolazione (batt. 285-294). Ma prima di esaminare questo passo, luogo di convergenza di tutte le forze del Finale, è opportuno tornare al tema annotato da Brahms durante il suo soggiorno nelle Alpi svizzere, nonché al testo verbale a esso sottoposto.

Morfologicamente, lo *Alphorn-Thema* presenta un profilo irregolare. Esso s'inarca a partire da una nota lunga, un Sol₃ semibreve preceduto da un'acciaccatura e sormontato da un punto coronato; una sorta di suono proemiale, fatto echeggiare prima di lasciar spazio all'intonazione dei versi. Rispetto alla prima metà, formata da due incisi di due battute ciascuno, la seconda presenta al centro una battuta in più, proprio in corrispondenza dell'avverbio «viel», l'elemento che la rende metricamente sovrabbondante. Lo *Alphorn-Thema* conta infatti dieci battute, suddivise secondo lo schema 1-2-2 / 2-3; la prima contiene la nota lunga, coronata e priva di testo; le ultime tre contengono le note su cui è intonato il verso finale ipermetro «viel tausendmal!». In assenza di riscontri precisi nel repertorio finora censito dai curatori di raccolte di canti, occorre chiedersi se l'anomalia metrica – ammesso che di anomalia si possa parlare, nell'ambito delle note e della poesia popolare – nasca dalla musica o dal testo verbale. Lo *Alphorn-Thema* si articola in quattro incisi, tre di due e uno di tre battute, preceduti dal suono proemiale; il testo verbale in quattro versi, tre di tre e uno di quattro sillabe. Privata dell'avverbio «viel» la formula di saluto perderebbe parte della sua enfasi, ma anche della sua musicalità («Grüß ich dich / Tausendmal!» – «ti saluto / mille volte!» – suonerebbe un po' assertorio); l'inserimento della battuta contenente l'intonazione dell'avverbio «viel» sul Sol₃ consente alla melodia di respirare, evitando anche un'iterazione stucchevole del Re₄, rispettivamente sulle sillabe «dich» e «tau-». Dunque, malgrado le asimmetrie a cui danno luogo in termini metrici e morfologici, la parola «viel» e il Sol₃ semibreve contribuiscono a migliorare il profilo dello *Alphorn-Thema*. Nel trasferirne una variante all'interno della sua Sinfonia, ovvero nel notare la *Alphorn-Melodie*, Brahms elimina la battuta proemiale ma preserva quella su cui risuona l'avverbio;³³ dunque, innesta nell'introduzione una melodia sghemba, di quattro più cinque battute, raccogliendo una sfida ancor più impegnativa di quella ingaggiata qualche anno prima col Corale di s. Antonio; anche nelle *Variazioni* op. 56, infatti, l'ingegno di Brahms era stato

³³ Al disotto di una cancellatura, una traccia del suono proemiale si scorge ancora nell'autografo: per la precisione, nel Sol₁ semibreve (legato a una minima nella battuta successiva) assegnato al primo trombone alle batt. 30-31, in una prima ipotesi di sostegno armonico all'attacco da parte del corno della *Alphorn-Melodie*, consistente in un accordo di Do maggiore in secondo rivolto (Sol₁-Do₂-Mi₂) affidato ai tre tromboni. Optando successivamente per un accordo di Do maggiore allo stato fondamentale, Brahms intervenne sulla partitura e ridistribuì ai tre strumenti le note Do₂-Mi₂-Sol₂, attenuando così la forza del quinto grado melodico.

stuzzicato dall'irregolarità morfologica del materiale di base, un tema il cui antecedente è formato da due unità di cinque battute costruite entrambe in base allo schema 2-1-2.

Andante quasi Allegretto

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for woodwinds and strings, with parts for Oboe 1 & 2, Cor Anglais (Sib. 1 & 2), Flute 1 & 2, Flute 3, and Cello/Double Bass. The lower system is for piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Es. mus. 3 – JOSEPH HAYDN (attr.), Divertimento (*Feldparthie*) in Si₁ maggiore per ensemble di fiati, Hob. II: 46, Il movimento “Chorale St. Antoni”, batt. 1-10.

L'assorbimento dell'anomalo *Alphorn-Thema* all'interno del Finale avviene dunque in modo sorvegliato: le due enunciazioni complete della *Alphorn-Melodie* presentano rispettivamente una sovrapposizione, là dove il flauto interviene sull'ultima nota affidata al corno (batt. 38), e un subentro, là dove un tremolo d'archi (batt. 46) lascia svaporare la melodia del flauto preparando la solenne epifania del corale.

Considerando la natura privata del biglietto inviato a Clara, vien da chiedersi se e in quale misura Brahms s'aspettasse che qualcuno s'interrogasse sul significato di un'evocazione del suono dello *Alphorn* all'interno della sua Sinfonia. Il profilo della melodia lascia adito a pochi dubbi in merito alla sua natura 'alpina', suffragata peraltro dall'affidamento al corno della sua prima, fastosa enunciazione. Radicata nella tonalità di Do maggiore, la *Alphorn-Melodie* è formata da note appartenenti all'area della tonica e a quella della dominante; l'unica eccezione è il Fa \sharp_4 del terzo inciso, nota a cui è approssimabile un suono di altezza collocabile tra il Fa e il Fa \sharp . Estraneo al sistema tonale, quel suono tonalmente sfocato costituisce un tratto distintivo dello *Alphorn*, commentato – sulla base degli studi dell'etnografo Ferdinand Huber – nella prefazione a un'edizione di canti popolari svizzeri curata nel 1818 da Johann Rudolf Wyss.³⁴ Con la sua altezza più prossima al Fa \sharp che al Fa, il suono tipico dello *Alphorn* risulterebbe particolarmente gradevole al pastore d'alpeggio, e tutto sommato tollerabile per l'individuo educato sulla base del sistema tonale; intonato da un corno normale, esso gli apparirebbe invece «molto offensivo».³⁵

Sin dall'atto di stesura del biglietto per Clara, Brahms approssimò al Fa \sharp l'altezza del suono tipico dello *Alphorn*. Quando decise di inserire una versione ritoccata dello *Alphorn-Thema* nel Finale della Prima sinfonia, gli parve naturale assegnarla al corno. E non è detto che il fatto che a quel suono intonato per approssimazione corrispondesse in origine il pronome «ich» non sia stato per Brahms, artista dal carattere schivo, incapace in quei giorni di

³⁴ Cfr. *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*, 3^a ed., Bern, Burgdorfer, 1818, pp. xiv-xvi. Quella curata nel 1818 da Wyss fu la terza edizione di una raccolta allestita per la prima volta nel 1805 da Sigmund von Wagner e ampliata nel 1812 da Gottlieb Jakob Kuhn; una quarta edizione arricchita e aumentata apparve, sempre a cura di Wyss, nel 1826. Wyss (Berna, 1781 – ivi, 1830) era stato autore nel 1811 del testo dell'inno nazionale svizzero «Rufst du, mein Vaterland», in uso dagli anni '40 dell'Ottocento al 1961; nello stesso 1811 aveva fondato, e da allora curato sino alla morte, l'almanacco poetico *Die Alpenrosen*; sempre per i tipi dell'editore bernese Burgdorfer fra il 1816 e il 1817 aveva inoltre pubblicato *Reise in das Berner Oberland*, due volumi illustrativi di un suo viaggio sulle alture della zona.

³⁵ «Proprio questo suono irregolare, questo più Fa \sharp che Fa, è per il pastore d'alpeggio un tono gradito, e risuona perfino, per lo meno se intonato da questo strumento [lo *Alphorn*], non sgradito all'orecchio di colui che capisce di musica, mentre intonato da un corno normale esso dovrebbe essere per lui molto offensivo» («Indeß eben dieser unregelmäßige Ton, dieses mehr Fis als F, ist dem Sennhirten ein angenehmer Ton, und klingt sogar, bey diesem Instrumente wenigstens, dem Ohre des Musikverständigen nicht unangenehm, während von einem Waldhorn dieser Ton ihm sehr beleidigend seyn müßte»: *Sammlung von Schweizer-Kühreihen* cit., p. xv).

dar forma ai pensieri che gli turbinavano nella mente, un motivo d'interesse ulteriore per lo *Alphorn-Thema*; un tema per cui le fonti etnografiche non hanno fornito sinora corrispondenze letterali, tanto da far supporre che esso sia una rielaborazione, se non addirittura un'invenzione di Brahms.

3. Un saluto echeggiante

«Così suonò il corno alpino oggi:» («Also blus das Alphorn heut:») scrive Brahms sul margine superiore del biglietto, a sinistra della data. Se – com'è logico attendersi da uno strumento 'meraviglioso', di sicuro in grado di fare prodigi ma non al punto di mettersi a cantare – il corno alpino si limitò a suonare il tema annotato sui pentagrammi, chi inventò le parole sottoposte alle sue note? Un modo ragionevole per eludere la domanda è ipotizzare che Brahms abbia inteso dire che quel giorno il corno alpino aveva intonato un tema celebre, forse addirittura noto a Clara, proveniente da un canto contenente quell'originale espressione di saluto. Il patrimonio etnografico, tuttavia, non ha ancora fornito un riscontro letterale; per questo può aver senso rivolgere lo sguardo altrove, non senza sottolineare l'alto tasso di convenzionalità dei versi, e dunque l'alto tasso di diffusione delle parole e dei sintagmi che li formano.

Indagando fra i testi sicuramente transitati sotto gli occhi di Brahms entro l'estate del 1868, l'attenzione è attratta dal terzo fra quelli intonati con l'ausilio di un'arpa e due corni nei *Canti* op. 17. Nella prima strofa della poesia tratta dal primo capitolo della *Vita di un buonannulla* di Eichendorff (1826)³⁶ è ravvisabile una somiglianza col testo sottoposto alla seconda parte dello *Alphorn-Thema*.³⁷

EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*
(BRAHMS, *Der Gärtner* op. 17, n. 3)

Wohin ich geh' und schaue
In Feld und Wald und Thal,
Vom Berg' hinab in die Aue,
Viel schöne, hohe Fraue,
Grüß ich dich tausendmal.

EICHENDORFF, *Dalla vita di un buonannulla*
(BRAHMS, *Il giardiniere* op. 17, n. 3)

Ovunque io vado e guardo
in campi, in boschi e in valli,
dal monte giù verso il prato,
molto bella, alta donna,
io ti saluto mille volte.

³⁶ Col titolo *Der Gärtner* la poesia fu successivamente inclusa nella raccolta *Frühling und Liebe*, in J. VON EICHENDORFF, *Gedichte, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Berlin, Simion, 1841, p. 241. Essa è oggi disponibile anche in Id., *Gedichte. Erster Teil*, a cura di H. Fröhlich e U. Regener, Stuttgart-Berlin-Köln, Kohlhammer, 1993 («Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff», Band 1, Teil 1), p. 209.

³⁷ Apparentemente mai notata in precedenza, la somiglianza è segnalata in M. GIANI, *Brahms*, Palermo, L'Epos, 2011, p. 333.

Nella novella questa strofa compare due volte. Nel primo caso si tratta di un accenno a una canzone che il Buonannulla, da qualche tempo attivo in qualità di giardiniere in un castello alle porte di Vienna, dice di trovarsi a canticchiare sovente;³⁸ nel secondo, della formulazione completa delle sue quattro strofe, cantate dal Buonannulla su sollecitazione di una signora elegante che gli aveva dato un passaggio in carrozza.³⁹ Nel primo caso l'accenno comporta alcune varianti rispetto al testo intonato da Brahms, il quale riproduce la lezione della successiva enunciazione completa. Questi invece i versi richiamati nelle pagine iniziali:

Wohin ich geh' und schaue,	Ovunque io vado e guardo
In Feld und Wald und Thal	in campi, in boschi e in valli,
Vom Berg' in's Himmelsblau	dal monte verso l'azzurro del cielo
Viel schöne, gnädige Fraue	molto bella, graziosa donna,
Grüß ich Dich tausendmal.	io ti saluto mille volte.

Rispetto al testo intonato da Brahms la prima variante concerne la direzione dello sguardo; esso s'irradia sempre dalla sommità del monte ma è indirizzato in alto verso il cielo azzurro e non in basso verso i prati, verosimilmente verdeggianti.⁴⁰ La variante più significativa concerne tuttavia l'attributo della donna, definita «gnädige» («graziosa») anziché «hohe» («alta», nel senso di 'nobile').

L'occasione per l'esecuzione integrale è fornita da una gita in barca per cui il Buonannulla-giardiniere s'è improvvisato rematore. Formulato dalla signora elegante, l'auspicio di udire un canto popolare è commentato da un altro ospite dell'imbarcazione con una frase per il cui tramite Eichendorff prende le distanze dalle operazioni di cosmesi perpetrate nel *Wunderhorn*: «La ringrazio per la splendida idea! Un canto popolare, c a n t a t o dal popolo in un campo e in un bosco libero, è una rosellina delle Alpi sull'Alpe stessa, – i corni meravigliosi sono solo erbari, – è l'anima dell'anima nazionale».⁴¹

³⁸ J. VON EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in ID., *Erzählungen. Erster Teil*, a cura di K. K. Polheim, Tübingen, Niemeyer, 1998 («Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff», Band 5, Teil 1), pp. 83-197: 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ Le indicazioni relative alla direzione verso cui si volge lo sguardo costituiscono l'aspetto più instabile della strofa. Si veda il testo intonato da Mendelssohn nel terzo dei suoi *Sei canti a due voci con accompagnamento di pianoforte* op. 63 (1845), intitolato *Gruß (Saluto)*; in esso l'accenno a un'ulteriore direzione soppianta *tout court* la menzione della donna: «Wohin ich geh' und schaue, / In Feld und Wald und Thal, / Vom Hügel hin auf die Aue, / Vom Berg aufwärts weit in's Blau, / Grüß ich dich tausendmal» («Ovunque io vado e guardo, / in campo, bosco o valle, / dalla collina giù verso il prato, / dal monte in alto verso l'azzurro, / io ti saluto mille volte»).

⁴¹ «Ich danke Ihnen für den sinnigen Einfall! Ein Volkslied, g e s u n g e n vom Volk in frei-

Ecco il testo completo della canzone:⁴²

Wohin ich geh' und schaue,
In Feld und Wald und Thal
Vom Berg' hinab in die Aue:
Viel schöne, hohe Fraue
Grüß ich Dich tausendmal.

Ovunque io vado e guardo,
in campi, in boschi e in valli
dal monte giù verso il prato:
molto bella, alta donna
io ti saluto mille volte.

In meinem Garten find' ich
Viel Blumen, schön und fein,
Viel Kränze wohl d'raus wind' ich
Und tausend Gedanken bind' ich
Und Grüße mit darein.

Nel mio giardino io trovo
molti fiori, belli e delicati,
con essi intreccio molte ghirlande
e collego mille pensieri
e saluti a esse.

I h r darf ich keinen reichen,
Sie ist zu hoch und schön,
Die müssen alle verbleichen,
Die Liebe nur ohne Gleichen
Bleibt ewig im Herzen stehn.

A l e i non posso darne alcuna,
ella è troppo alta e bella,
esse devono tutte sbiadire,
solo l'amore senza eguali
resta in eterno nel mio cuore.

Ich schein' wohl froher Dinge
Und schaffe auf und ab,
Und, ob das Herz zerspringe,
Ich grabe fort und singe
Und grab' mir bald mein Grab.

Io appaio di buon umore
e traffico avanti e indietro,
e, se il cuore sussulta,
vado avanti a scavare e canto
e mi scavo presto la mia fossa.

Nelle strofe successive alla prima la poesia mette in luce il nesso stringente fra il sentimento e la professione dell'io narrante, un giardiniere vittima di una delusione amorosa, cocente al punto da indurlo a usare i suoi attrezzi non per curare fiori, arbusti e piante, ma per scavare la propria fossa.⁴³ Anche l'altezza – di rango e di spirito, più che di centimetri – e la bellezza della donna, elogiate nella prima strofa, divengono nella terza l'ostacolo che impedisce al povero giardiniere di offrirle le corone da lui intrecciate, con pensieri verosimilmente ardenti e con saluti quanto meno calorosi. In questa versione l'altezza soppianta la grazia elogiata nel primo accenno, qualità non necessariamente limitabile all'aspetto fisico: l'ambito semantico dell'ag-

em Feld und Wald, ist ein Alpenröslein auf der Alpe selbst, – die Wunderhörner sind nur Herbarien, – ist die Seele der National-Seele»: EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts* cit., p. 94.

⁴² *Ibid.*, p. 95. In EICHENDORFF, *Gedichte. Erster Teil* cit., p. 209, il testo presenta solo minime varianti relative ad apostrofi e segni d'interpunzione.

⁴³ Nel suo Duetto Mendelssohn limita l'intonazione del testo alle prime tre strofe, eliminando la lugubre quarta, diligentemente conservata da Brahms. Fra l'intonazione di Mendelssohn e quella di Brahms cade intorno a metà secolo quella di Robert Franz, anch'essa limitata alle prime tre strofe, recante il titolo *Der vielschönen Fraue* (*Alla donna molto bella*) e pubblicata come quarto dei suoi *Sechs Gesänge* per voce e pianoforte op. 10, Leipzig, Whistling, [1850].

gettivo 'gnädig' si estende ben oltre l'avvenenza, includendo quanto meno la benevolenza, la clemenza e la misericordia. Una tale varietà di significati induce una corrispondente espansione del concetto di 'altezza', il quale, oltre a riferirsi al ceto d'appartenenza della donna, può individuare una nobiltà di spirito prossima a quella di colei che rifulge piena di grazia.

Messe in parallelo dalla variante, grazia e altezza sono associate alla stralibante bellezza della donna, definita «viel schöne» («molto bella») in entrambi i passi. Ecco dunque spuntare in Eichendorff, associato alla bellezza della donna, l'avverbio che funge da moltiplicatore per i saluti spediti da Brahms a Clara. Collocato fra «dich» e «tausendmal», «viel» («molto») genera nello *Alphorn-Thema* il verso ipermetro sottoposto all'inciso, «grüß ich dich viel tausendmal!». Senza menzionare alcuna «Frau», e senza elogiare alcuna qualità, Brahms invia dunque a Clara un messaggio in cui, giocando di sponda coi versi di un poeta, la saluta in quanto donna molto bella e nobile di spirito.⁴⁴

Se la formula conclusiva stabilisce un contatto fra lo *Alphorn-Thema* e un classico della letteratura romantica, l'indicazione dei punti d'irradiazione del saluto («Hoch auf'm Berg, / Tief im Thal») ne stabilisce uno con l'incipit di uno dei canti adespoti trascritti da Wyss in un supplemento della sua raccolta:⁴⁵

Betrübter Abschied

Hoch auf'm Berg und teuf im Thal,
Soll ich dann um dich truren wohl überall?

Die Sonne und der Mond, das ganze Firmament;
Soll ich dann um dich truren bis an myn
[End?

Schlafest du allda in guter sanfter Ruh,
Und schließest deine schwarzbraunen
[Aeugelein zu?

Schlafest du allda und lassest mich nicht ein,
Und ladest mich gar eben zur Hochzeit bald ein?

Congedo doloroso

Sù in cima al monte e giù in fondo alla valle,
devo essere quindi in lutto per te forse ovunque?

Il sole e la luna, l'intero firmamento;
devo essere quindi in lutto per te sino alla mia
[fine?

Dormi tu laggiù in buona, delicata pace,
e chiudi i tuoi occhietti nerastri?

Dormi tu laggiù e non mi lasci entrare,
e mi inviti a breve financo alle tue nozze?

⁴⁴ La produzione poetica di Eichendorff costituisce una fonte letteraria rilevante per la storia del Lied romantico. A essa attinse in più occasioni anche Schumann, producendo opere d'importanza capitale come il ciclo liederistico dell'op. 39 (*Liederkreis nach Joseph Freiherrn von Eichendorff*, 1840), concepito insieme a Clara nell'imminenza della fine della lunga, tormentata vicenda che avrebbe condotto alla sospirata celebrazione del loro matrimonio.

⁴⁵ *Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*, a cura di J. R. Wyss, 4ª ed., Bern, Burgdorfer, 1826, n. 56, p. 85 (https://www.e-helvetica.nb.admin.ch/view/nbdig-10096!urn%3Anbn%3Ach%3Anbdig-10096%3Anbdig-10096.pdf?q=&v=all&urn=nbdig-10096&start=0&rows=20&sort=score%20desc%2C%20ehs_urn_id%20asc; consultato il 5 novembre 2021). Il volume di supplemento fornisce i testi completi dei canti pubblicati in quello principale, in cui alla notazione musicale è sottoposta di norma solo la prima strofa.

Froh will ich seyn, wenns dir wohl geit; Wenn schon min junges Herze im Truren steit.	Voglio essere contento, se tu stai bene; anche se il mio giovane cuore è già in lutto.
Seit es dir wohl, so freut es mich; Seit's dir aber übel, so kränkt es mich.	Se tu stai bene, me ne rallegro; ma se ti va male, io ne soffro.
Harfenklang und Saitenspiel Hab ich lassen spielen so oft und so viel,	Il suono d'arpa e il gioco di corde l'ho fatto suonare molte volte e tanto,
Hab' ich lassen spielen so oft und so viel, Bis daß mir keine Saite mehr klingen will.	l'ho fatto suonare molte volte e tanto che nessuna corda vuol risuonare più.

Al netto di una variante regionale («teuf» in luogo di «tief») e dell'uso della congiunzione «und» in luogo della virgola adoprata da Brahms, il verso iniziale di questo canto coincide con la prima parte del testo dello *Alphorn-Thema*. Oltre che per il suo esordio, il *Congedo doloroso* – canto non incluso nelle tre edizioni precedenti della raccolta, e per quanto mi consta mai preso in considerazione negli studi dedicati alla Prima sinfonia – si segnala per i versi che Brahms si astiene dal riportare, incentrati sulla circostanza da cui il titolo deriva. Essi fanno cenno al matrimonio che una giovane donna è in procinto di contrarre non già col poeta, evidentemente innamorato di lei, ma con un altro uomo. Pur sforzandosi di condividere la felicità della ragazza, il poeta non riesce a reprimere il proprio disagio, testimoniato dall'incapacità di produrre versi e di accompagnarli col suo strumento: l'arpa, destinata a tacere per sempre.⁴⁶

Completata per quanto possibile la ricognizione sullo *Alphorn-Thema*, resta da indagare la didascalia «Also blus das Alphorn heut:» annotata da Brahms sul margine superiore del biglietto. Oltre all'apocope nell'avverbio «heute» («oggi»), funzionale a un'esigenza di troncamento sancita dai successivi due punti, in essa salta all'occhio l'uso di una forma irregolare del perfetto del verbo 'blasen' (suonare, in esclusivo riferimento agli strumenti a fiato): non 'blies' ma 'blus', una forma tipica della lingua parlata.⁴⁷ Una

⁴⁶ Nel volume principale (*Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern*, 4ª ed., Bern, Burgdorfer, 1826, disponibile alla pagina web <https://www.e-rara.ch/zuz/content/page-view/7772607>, consultata il 5 novembre 2021) il canto compare a p. 82 col titolo bilingue *Be-trübter Abschied - Les tristes adieux* e presenta soltanto i due versi iniziali in un'intonazione con accompagnamento di chitarra e tastiera attribuibile a Huber. In tale sede il testo verbale è normalizzato.

⁴⁷ Il *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (d'ora in avanti: *Grimm Wörterbuch*) sottolinea come nel popolo siano diffuse le forme 'blus' in luogo di 'blies', come 'ful' in luogo di 'fiel', in tal caso in quanto perfetto di 'fallen' (cadere) («im Volk hört man 'blus' für 'blies', wie 'ful' für 'fiel'»: *Grimm Wörterbuch*, versione on-line, *sub voce* 'blasen', disponibile alla pagina web www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B07774, consultata il 5 novembre 2021).

scelta siffatta si potrebbe giustificare ipotizzando in Brahms l'intenzione d'imitare il parlato al momento di introdurre un motivo popolare o artatamente tale. D'altronde si potrebbe scorgere anche in questo dettaglio l'intento d'ingaggiare con Clara un sottile gioco letterario. Radicata nell'oralità, la forma 'blus' s'era guadagnata da quasi un secolo una piccola consacrazione letteraria. Essa era comparsa nel 1774 in un componimento di Matthias Claudius, *Wächter und Burgermeister* (*Guardia e borgomastro*), la cui strofa inaugurale recita:⁴⁸

In einer Stadt ein Wächter war,	In una città c'era una guardia,
Wo? hab' ich nicht gefunden,	dove? Non l'ho trovata,
Der blies da schon manch liebes Jahr	la quale suonava già da qualche anno
Des Nachts, und rief die Stunden;	di notte, annunciando le ore;
Und zwar war das sein Methodus:	e questo era il suo metodo:
Er that das Horn aufs Maul, und blus,	s'appoggiava il corno sul muso, e suonava,
Und denn pflegt' er zu sagen:	e poi provvedeva a informare:
D a s Klock hat zehn geschlagen.	il campanile ha battuto le dieci.

Si può notare come nei versi di Claudius la forma «blus», verosimilmente adottata per ragioni di rima con «Methodus», conviva tranquillamente con la forma «blies».⁴⁹ Non si può non notare però anche come proprio la rima con «Methodus» (parola latina, per di più accentata alla francese, causa la natura giambica del verso) esalti parodisticamente il concetto di 'metodo', di molto superiore alle banali necessità di una guardia incaricata di annunciare le ore; e si può continuare rilevando la malizia nella descrizione del

⁴⁸ M. CLAUDIUS, *Wächter und Burgermeister*, in *Poetische Blumenlese für das Jahr 1777*, a cura di J. H. Voß, Hamburg, Bohn, 1777, p. 151 sg. La grafia 'Burgermeister', senza *Umlaut* sulla 'u' come nel tedesco moderno, trova riscontro nel *Grimm Wörterbuch* alla "voce" corrispondente (disponibile alla pagina web www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B13184, consultata il 5 novembre 2021). La poesia era già comparsa in *ASMUS omnia sua SECUM portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen*, III, Wandsbeck, Verfasser, 1774, p. 41 sg. (disponibile alla pagina web https://archive.org/details/bub_gb_LlYmAAAAMAAJ/page/n53/mode/2up, consultata il 5 novembre 2021), un almanacco che Claudius diresse fra il 1771 e il 1775. Tutta la poesia è giocata sul dissidio – impossibile da rendere in traduzione italiana causa l'assenza del neutro – nell'attribuzione del genere maschile ('der') o neutro ('das') al 'Klock': il campanile, in realtà l'orologio del campanile, individuato per estensione dalla campana, 'Klock' secondo una variante tedesco-settentrionale di 'Glocke', sostantivo di genere femminile il cui articolo determinativo non è 'der' o 'das', ma 'die'. La guardia sbaglia a formulare l'annuncio e rischia dunque una sanzione da parte dell'autorità civica; la quale, sbagliando a sua volta (nonché facendosi comicamente alfiere della virilità del campanile), le contesta il fatto che «Klock ist *genris masculum*» («Klock è di genere maschile»). Ringrazio uno degli anonimi revisori di questo articolo per aver attirato la mia attenzione sul componimento di Claudius.

⁴⁹ In realtà l'edizione del *Wandsbecker Bothe* (1774) adotta le grafie «bließ» e «bluß»; nella presente trascrizione s'è fatto uso del testo recato dall'edizione del *Musen Almanach* (1777), la quale adotta le grafie «blies» e «blus», la seconda delle quali in grado di far rimare meglio di quanto faccia «bluß» la "voce" verbale col sostantivo in coda al verso precedente («Methodus»).

gesto del suonatore, che all'ora stabilita appoggia il corno non sulle proprie labbra ma sul proprio muso («Maul»). Insomma, il componimento umoristico di Claudius è un tipico prodotto degli almanacchi realizzati – loro sì, metodicamente! – negli anni ruggenti dello *Sturm und Drang*. Manco a dirlo, il bibliofilo Brahms aveva in casa tutti i volumi del *Wandsbecker Bothe*, su cui *Wächter und Burgermeister* apparve nel 1774. Dunque, non è improprio supporre che, perseverando nel suo gioco di allusioni letterarie, Brahms si sia atteggiato in un colpo solo a montanaro, guardia, cornista e uomo del popolo attingendo non alla lingua parlata, ma a un vivace dialogo *stürmisch*; senza perdere l'occasione per immettere nella propria didascalia l'energia incalzante del ritmo trocaico («Al-so blus das Alp-horn heut:»).

Sintetizzando: oltre a condividere il tema della delusione amorosa, il canto adespoto raccolto da Wyss e la poesia intonata dal Buonannulla forniscono integralmente, sommando gli apporti, il testo sottoposto allo *Alphorn-Thema*; il che, per due amanti dei libri e della montagna come Brahms e Clara, non è un fatto trascurabile, tanto più in una fase così difficile del loro lungo e complicato rapporto. Nell'impossibilità di mettere nero su bianco le parole a cui la sua mente si rifiuta di dar forma, nella quiete rassereneante dell'Oberland bernese Brahms attinge a un patrimonio culturale condiviso, invitando Clara a leggere i versi collegati allo *Alphorn-Thema* nel contesto delle storie da cui provengono: quella di un giovane arpista amareggiato da una scelta nuziale che lo estromette per sempre e quella di un violinista dilettante che, improvvisatosi giardiniere e all'occorrenza barcaiolo, si sforza di assecondare i desideri di una signora molto bella ed elegante. Tutto questo Brahms lo fa affidando il suo messaggio allo *Alphorn*, lo strumento che è l'emblema della lontananza e della nostalgia romantica, sul finire di un'estate che gli ha riservato un colpo veramente basso: il fidanzamento di Julie Schumann con un nobile piemontese, il conte Vittorio Radicati di Marmorito.

Nei confronti della bellissima quartogenita di Robert, Brahms aveva provato la meno celata delle proprie pulsioni amorose. Scrivendo a Clara il 2 febbraio da Amburgo, aveva confessato:⁵⁰

⁵⁰ «Daß Euer Weihnachtsfest ohne Julie gefeiert werde, habe ich nicht gedacht. Wie traurig für Dich, das arme Mädchen (an das man wirklich nicht wohl ohne einige Schwärmerei denken kann) so weit und dazu leidend zu wissen. Und wenn man Julie sieht, glaubt man alle Krankheit weit, trotz ihrer Zartheit. Von gewissen Zeitperioden möchte ich immer viel hoffen. Nun, ausgewachsen ist Julie wohl, aber ich hätte doch an Deiner Stelle noch eine tröstliche Hoffnung. Kann nur nicht wohl mit Dir darüber plaudern. Ich bin jetzt gerade sehr in Versuchung, mir in Wien eine unmöblierte Wohnung zu nehmen, das heißt Entschluß fassen!»: SCHUMANN - BRAHMS, *Briefe aus den Jahren 1853-1896* cit., I, p. 575. Nel capoverso successivo Brahms auspica che una decisione analoga sia presa a breve anche da Clara, a cui consiglia di porre un freno alla sua vita errabonda e usurante di concertista.

Che i vostri festeggiamenti per il Natale si dovessero svolgere in assenza di Julie, non l'ho pensato. Che tristezza per te, sapere la povera ragazza (a cui non si può pensare se non con qualche infatuazione) così lontana e per questo sofferente. E quando uno vede Julie crede tutte le malattie lontane, malgrado la sua delicatezza. Da certi periodi vorrei sempre sperare molto. Ora, anche se Julie è divenuta adulta, al tuo posto io avrei ancora una speranza di consolazione. Solo che non posso parlarne con te. In questo momento sono molto tentato dall'idea di prendere un appartamento non ammobiliato a Vienna, ovvero di prendere una decisione!

Pur nel suo linguaggio ostinatamente criptico, soprattutto in materia affettiva, con queste affermazioni Brahms stava parlando a cuore aperto. Nei confronti di Julie provava un sentimento che sostanzialmente compensava quello sviluppato negli anni per Clara: in bilico a lungo fra una giovane bellissima e una signora un tempo molto bella, nell'estate del 1868 Brahms non poteva non provare compassione nei confronti del giovane arpista elvetico e del violinista-giardiniere-barcaiolo di Eichendorff, entrambi alle prese con donne altrettanto belle e altrettanto impossibili. A differenza di essi, tuttavia, Brahms era un artista la cui grandezza avrebbe trovato presto modo di rifulgere: nella *Rapsodia per contralto* op. 53, l'opera spaventosamente triste composta su testo di Goethe e dedicata a Julie nel giorno delle sue nozze, celebrate il 21 settembre 1869 a Lichtenthal, presso Baden-Baden, là dove sette anni dopo egli avrebbe messo un punto, finalmente fermo, alla sua prima, travagliata e bellissima Sinfonia.⁵¹

4. Nell'edificio sinfonico

Ripescata dagli anfratti delle memorie private e incastonata con qualche modifica nell'edificio sinfonico, la *Alphorn-Melodie* va soggetta nel Finale a diversi trattamenti, il più frequente dei quali è la riduzione. Sorte analoga era toccata nel primo Allegro a un inciso corale vagamente echeggiante quello che dissolve le nubi della tempesta scatenata da Beethoven nella

⁵¹ L'intreccio fra vicende biografiche e influssi culturali all'origine della *Rapsodia per contralto* op. 53 è illustrato con ampiezza di riferimenti in G. PESTELLI, *Canti del destino. Studi su Brahms*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 35-69. In merito al carattere dell'opera si vedano due giudizi annotati da Clara nel diario, rispettivamente dopo la prova guidata da Levi il 6 ottobre 1869 a Karlsruhe («Come prende in profondità questo pezzo!», «Welch ein tiefergreifendes Stück ist das!») e all'indomani di un'esecuzione avvenuta il 7 novembre 1871 a Brema («esso è proprio molto serio dalla prima all'ultima nota», «es ist eben sehr ernst von der erste bis zur letzten Note!»); cfr. B. LITZMANN, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, 4ª ed., III, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920, pp. 232, 264 (disponibile alla pagina web https://www.schumann-ga.de/wordpress/?page_id=323, consultata il 5 novembre 2021).

Sinfonia “Pastorale”.⁵² Brahms lo aveva collocato all’inizio dello sviluppo, affidandone l’esecuzione ad archi e fiati in modalità antifonale, variandolo di continuo e riducendolo gradualmente a una semplice oscillazione fra note contigue.⁵³ Dopo la doppia enunciazione nella seconda parte dell’introduzione al Finale, prima da parte del corno (batt. 30-38) e poi da parte del flauto (batt. 38-46), nel successivo Allegro la *Alphorn-Melodie* non risuona mai per intero: il flauto ne enuncia la prima metà (batt. 114-118), diversi strumenti fanno altrettanto col suo primo inciso (batt. 285-290), i violini I e il primo flauto presentano tre dei suoi quattro incisi (batt. 291-296) omettendo il secondo per dare maggior risalto al terzo. Oltre che con la strategia retorica esperita nel primo tempo mediante l’inciso corale, una scelta del genere si pone in linea col rifiuto di celebrare in sede di ricapitolazione i fasti del tema esposto in apertura, ricalcato sul *Freudenthema* in modo così palese che qualunque asino lo avrebbe notato.⁵⁴

Nel caso della *Alphorn-Melodie*, tuttavia, nel punto culminante del Finale (batt. 285-302) Brahms effettua un lavoro di cesello straordinario (si veda l’Es. mus. 4, qui alle pp. 94-96). Al termine di un passaggio armonicamente denso e ritmicamente concitato, a batt. 285 Brahms prescrive un attacco in *ff* della *Alphorn-Melodie*, incaricando l’orchestra di enunciarla in modo minore e di armonizzarla con un accordo di settima diminuita, in maniera tale da conferirle un tono fortemente drammatico. Al conseguimento di tale effetto contribuisce da par suo un accorgimento magistrale, la simultanea proposta in *augmentatione* dell’inciso iniziale da parte di fagotti, controfagotto, violoncelli e contrabbassi, strumenti i cui colori gli conferiscono l’aspetto di un fantasma. Mentre il fantasma si prende per un attimo la scena, i violini ripropongono l’inciso originale in tono sommesso (*p dim.*, prescrive Brahms) e di nuovo in modo maggiore (batt. 287-288), decretandone così un’avvincente reduplicazione affidata in crescendo ai due corni in Do (batt. 289-292), assecondati dai violini I (batt. 291-292), dai violini II

⁵² L. VAN BEETHOVEN, Sinfonia n. 6 in Fa maggiore “Pastorale” op. 68, IV movimento “Gewitter. Sturm” (“Temporale. Tempesta”), batt. 146-153.

⁵³ J. BRAHMS, Sinfonia n. 1 in Do minore op. 68, I movimento, batt. 232-260. Dopo essersi affacciato per la prima volta nello sviluppo, l’inciso corale non ricompare nella ricapitolazione, né in altri punti della Sinfonia.

⁵⁴ «Certo, quello lo nota al primo sguardo qualunque asino!» («Jawohl, das sieht ja jeder Esel gleich auf den ersten Blick»: E. RUDORFF, *Johannes Brahms: Erinnerungen und Betrachtungen*, «Schweizerische Musikzeitung», XCVII, 1957, pp. 81-86, 139-145, 182-187: 83) pare sia stata la risposta bruscamente data da Brahms a un ascoltatore che, dopo un’esecuzione della Prima sinfonia, gli aveva fatto rilevare la somiglianza del tema del suo Finale con quello su cui Beethoven intona l’*Inno alla Gioia*. L’aneddoto è tramandato pressoché da tutti i contributi relativi alla Prima sinfonia; le parole verosimilmente pronunciate da Brahms sono riportate spesso in maniera discorde: la versione offerta qui riflette la testimonianza di un suo amico e collaboratore, Ernst Rudorff (1840-1916).

285

Fl. *ff* *dim.* *p dim.*

Ob. *ff* *dim.* *p dim.* 1. *pf cresc.*

Cl. Sib *ff* *dim.* *p dim.*

Fg. *ff* *dim.* *p dim.*

Cfg. *ff* *dim.* *p dim.* *p cresc.* *pf cresc.*

Do *ff* *dim.* *p* *dim.*

Cor. *ff* *dim.* *p dim.*

Mis. *ff* *dim.* *p dim.*

Trb. Do *ff* *dim.* *p dim.*

Trbn. *ff* *dim.* *p*

Trbn. *ff* *dim.* *p*

Tp. *ff* *dim.* *p* 3 3 6 *p marc. e cresc.*

Viol. I *ff* *p dim.*

Viol. II *ff* *p* *dim.*

Vle. *ff* *p* *dim.* *p cresc.*

Vc. *ff* *p dim.* *p cresc.*

Cb. *ff* *p dim.* *p cresc.*

Es. mus. 4 – JOHANNES BRAHMS, Sinfonia n. 1 in Do minore op. 68, IV, batt. 285-302.

291

Fl.

Ob.

Cl. Si.

Fg.

Cf.

Cor. 1, 2.

Tp.

Viol. I

Viol. II

Vle

Vc.

Cb.

p *cresc.* *f* *dim.*

mf *mf cresc.* *f* *dim.* *p*

div. *f* *f*

f

(continua alla p. seguente)

Es. mus. 4 – *continuazione.*

The image shows a musical score for measures 297 to 300. The score is for a full orchestra and includes parts for Ctg. (Cello), Tp. (Tromba), Viol. I, Viol. II, Vle (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabbasso). The tempo/mood markings are 'calando' (decelerando) and 'animato' (vivace). Dynamics include 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), and 'unis.' (unisono). The score features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Es. mus. 4 – *fine*.

(batt. 292-293) e dal primo oboe (batt. 292-293). Quando il crescendo raggiunge il *forte*, Brahms espone non già il secondo, bensì il terzo inciso (batt. 293-294, flauto, corno I in Do, violini I): l'irruzione inopinata delle note corrispondenti alle parole «grüß ich dich» è illividita dal timbro stridulo del flauto, chiamato a intonare di colpo il Sol₃, ovvero a spiccare un balzo solitario ben al di sopra del pentagramma. Dopodiché l'intonazione del quarto e ultimo inciso, quello a cui corrispondono le parole «viel tausendmal», avviene a partire dalla batt. 295 in diminuendo, poi in calando, ma soprattutto sull'iterazione di due note (Re₄ e Mi₄) che oppongono una resistenza tanto strenua quanto pacifica al sopravvento del Do₄ conclusivo. Iterando per tre volte la cellula ritmica $\downarrow \cdot \uparrow$ e avviando poi una discesa destinata a concludersi un'ottava sotto il Do₄, Brahms affida all'orchestra il compito di evocare, amplificandole ulteriormente, le molte migliaia di saluti inviati a Clara otto estati prima.⁵⁵ Da quel punto in avanti la *Alphorn-Melodie*

⁵⁵ Non è facile resistere alla tentazione di paragonare la soluzione esperita da Brahms con quella rinvenibile in «Il bianco e dolce cigno», madrigale di Jacques Arcadelt su testo di Alfonso d'Avalos (J. ARCADELT, *Il primo libro di madrigali*, Venezia, Gardano, 1539, n. 1), composizione i cui versi finali recitano «se nel morir altro dolor non sento / di mille morti il di sarei contento». Nella sezione conclusiva Arcadelt dà luogo a una spettacolare reduplicazione della parola «mil-

non compare più: il Finale, e con esso la Sinfonia, si conclude con la ricapitolazione del secondo tema nella tonalità d'impianto (Do maggiore), con un'enunciazione del terzo motivo dell'introduzione sul sesto grado abbassato e, dopo un episodio incalzante, con una coda al cui centro si staglia, orchestrato in maniera sontuosa, lo scultoreo inciso corale.

Sulla forma e sull'eventuale contenuto della Prima sinfonia la critica s'è interrogata sin dalle prime esecuzioni, avvenute in un'epoca e in un ambiente divisi fra il partito wagneriano, orientato verso una lettura in senso programmatico, e quello guidato da Hanslick, incline a privilegiare gli aspetti strutturali. L'associazione con idee extramusicali era tuttavia scattata fin dagli inizi nella mente di Clara, che nel primo Allegro aveva ravvisato una somiglianza fra il secondo tema e un passo dell'Ouverture composta dal marito per il *Manfred* di Byron.⁵⁶ Percepibile sin dal primo ascolto, l'atmosfera cupa del pezzo che inaugura la Prima sinfonia trova riscontro nell'ideazione della tragedia, avvenuta nel 1817 all'indomani di un viaggio compiuto da Byron nell'Oberland bernese, nonché in quello effettuato negli stessi luoghi una dozzina d'anni dopo da Schumann, i cui riflessi si colgono negli appunti relativi al suo soggiorno a Lauterbrunnen e all'impressione ricavata dallo spettacolo dello Staubbachsfall, la cascata che nel 1779 aveva ispirato a Goethe il *Canto degli spiriti sopra le acque*.⁵⁷ Non a caso

le», intonata per tre volte in imitazione da tutte e quattro le voci. Non è dato sapere se Brahms conoscesse questo madrigale; è tuttavia probabile di sì, essendo esso noto da tempo grazie alla trascrizione offertane da Charles Burney nella sua opera più famosa, *A General History of Music*, III, London, s.e., 1789, p. 303 sg. Una ricognizione sul repertorio corale di musica antica eseguito da Brahms in qualità di direttore a Detmold, Amburgo e Vienna si trova in V. HANCOCK, *Brahms's Performances of Early Choral Music*, «19th-Century Music», VIII, 1984/85, pp. 125-141. Focalizzando l'attenzione sulla sola attività corale, tale ricognizione esclude il repertorio madrigalistico, ma dà comunque un'idea della musica antica praticata da Brahms tra la fine degli anni '50 e la metà degli anni '70.

⁵⁶ R. SCHUMANN, *Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen nach Lord Byron* op. 115 (1848). Raccolto in occasione di una conversazione privata, il parere di Clara è riportato ma non condiviso da Rudorff in RUDORFF, *Johannes Brahms* cit., p. 83. Al 21 marzo 1829 risale l'appunto di Schumann relativo alla sua prima lettura del *Manfred*: «Lettura a letto: Manfred di Byron» («Bettlectüre: Manfred v. Byron»: R. SCHUMANN, *Tagebücher*, a cura di G. Nauhaus e G. Eismann, I, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 183). Sui rapporti fra la Prima sinfonia di Brahms, il *Manfred* di Byron e la musica composta in relazione a esso da Schumann cfr. BRODBECK, *Brahms: Symphony No. 1* cit., pp. 42-50 e L. TURNBRIDGE, *Schumanns "Manfred" and the Mental Theatre*, «Cambridge Opera Journal», XV, 2003, pp. 153-183.

⁵⁷ Lungo, irregolare e straordinariamente denso, il *Gesang der Geister über den Wassern* (*Canto degli spiriti sopra le acque*) dovette attendere quarant'anni per ottenere una veste musicale degna della sua bellezza. Alla sua intonazione provvide Schubert, pervenendo nel 1821 – dopo un quinquennio di tentativi documentati da quattro lavori non sempre ultimati – alla meravigliosa versione definitiva per otetto vocale maschile, due viole, due violoncelli e un contrabbasso (D 714), presentata in pubblico al Teatro di Porta Carinzia il 7 marzo 1821. Sull'argomento mi permetto di rimandare a un mio contributo recente: A. RIZZUTI, *Canto degli spiriti*

le musiche di scena per il *Manfred* s'inaugurano con un *Canto degli spiriti* e ospitano, nella scena ambientata sulla Jungfrau, la vetta regina delle Alpi bernesi, una lunga melopea del corno inglese: un *ranz des vaches* che fomenta nel reietto un irrefrenabile desiderio di annullamento nella materia sonora: «Oh, se fossi / l'invisibile spirito di un soave suono, / una voce vivente, un'armonia spirante, / un gaudio disincarnato nato e morente / con la nota benedetta che mi fece!».⁵⁸ Di questo passo e dell'interpretazione datane da Schumann farà tesoro Wagner, nella scena in cui il pastore saluta l'alba successiva alla «Nacht der Liebe», la notte d'amore che segna il destino di Tristano e Isotta; immerso nel mondo astratto della sinfonia, invece, al momento di evocare il corno alpino Brahms volta le spalle a Byron, a Schumann e a Wagner e affida al primo corno un'irruzione, solenne e spettacolare, della *Alphorn-Melodie*.

Un tentativo di lettura programmatica della Prima sinfonia si deve al primo biografo di Brahms, Max Kalbeck, il quale a pochi mesi dalla scomparsa dell'amico pubblicò – sotto pseudonimo e vietandone ogni riproduzione – un suo poemetto scritto nel 1876 e intitolato *Prometheus*.⁵⁹ L'associazione con l'umanissimo, sventurato titano greco ha origine, come quella con l'eroe byroniano, nel clima cupo del primo movimento; per l'esattezza nella sua introduzione lenta, in cui «la melodia vorrebbe liberarsi dalla pressione che la opprime, e invece rimane bloccata da graffe di ferro. Si pensa a Prometeo incatenato, o alla figura di Don Giovanni dannato all'inferno». ⁶⁰ L'opinione di Kalbeck dimostra come la Sinfonia si presti ad associazio-

sopra le acque», «Musica Docta», X, 2020, pp. 179-194. L'impressione suscitata in Schumann dalla vista della cascata dello Staubbach è riportata nel diario del suo viaggio in Svizzera e nell'Italia settentrionale (*Reise nach der Schweiz und Oberitalien. 1829*) alla data del 1° settembre 1829: «Der Staubbach in s.[einer] vollendeten Schönheit – ewiges Tönen»: SCHUMANN, *Tagebücher* cit., I, p. 245 («La cascata di Staubbach nel pieno della sua bellezza – rombo eterno»).

⁵⁸ «Oh, that I were / The viewless spirit of a lovely sound, / A living voice, a breathing harmony, / A bodiless enjoyment – born and dying / With the blest tone which made me!»: G. BYRON, *Manfred*, in ID., *The Complete Poetical Works*, a cura di J. J. McGann, 2° ed., IV, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 51-102: atto I, scena II, vv. 52-56.

⁵⁹ BEATUS RHENANUS [M. KALBECK], *Brahms' erste Sinfonie. Prometheus*, «Deutsche Rundschau», XCII, luglio-agosto-settembre 1897, p. 87 sg. Risalente all'anno di compimento della Sinfonia e articolato in quattro strofe, una per ogni movimento, il poemetto costituisce la seconda parte di un dittico intitolato *Auf Johannes Brahms*. Esso è preceduto da un componimento simile, articolato in tre strofe di metro più breve, risalente al 1874 e dedicato *Dem Genius* (*ibid.*, p. 86 sg.): in esso l'autore celebra, avvicinandolo al titano, un genio solitario in cui non è difficile scorgere i tratti dell'artista in procinto di licenziare la Sinfonia di cui il poemetto successivo fornisce una lettura 'prometeica'.

⁶⁰ «Die Melodie möchte sich von dem Drucke, der auf ihr lastet, befreien; aber sie wird wie mit ehernen Klammern festgehalten. Man denkt an den gefesselten Prometheus, auch die Gestalt des zur Hölle verurteilten Don Juan»: M. KALBECK, *Johannes Brahms*, III, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910, p. 94. Per esemplificare il suo paragone Kalbeck trascrive in riduzione pianistica le batt. 9-11 dell'introduzione.

ni con vari personaggi-simbolo della cultura moderna quali Don Giovanni e addirittura Faust, il protagonista di una delle opere più ammirate da Brahms, le *Scene* dalla tragedia di Goethe composte da Schumann fra il 1844 e il 1853.⁶¹

Le reazioni della critica viennese alla Prima sinfonia sono documentate all'indomani delle esecuzioni succedutesi nella capitale dell'Impero durante la vita di Brahms, ovvero nel ventennio posteriore al debutto avvenuto a Karlsruhe nel 1876. Da esse si evince la cautela con cui l'opera fu accolta, le riserve su alcune sue parti – soprattutto sul primo tempo, accusato spesso di densità eccessiva e di scarsa comprensibilità – e la necessità di nuovi ascolti ai fini della formulazione di un giudizio meditato. Fra i primi recensori soltanto Hanslick osa esprimersi senza riserve, pur sollecitando un'occasione per riascoltare presto l'opera. Dopo aver sottolineato il debito del suo autore nei confronti di Beethoven, Hanslick dà un saggio del proprio stile critico affermando che «nella nuova sinfonia di Brahms vive un'energia della volontà, una logica del pensiero musicale, una grandiosità di costruzione e una scaltra maestria tecnica che, a parte Brahms, nessun compositore vivente possiede».⁶²

Altre recensioni lasciano filtrare la tendenza a leggere l'opera nei termini di un poema sinfonico: la qualifica di *Tondichtung* è adottata sovente da recensori di sponda hanslickiana come Johann Georg Woerz (critico uso firmarsi con lo pseudonimo, apertamente schumanniano, di Florestan), Theodor Helm, nonché da Hanslick stesso. I riferimenti restano però generici anche nelle recensioni che affondano lo sguardo nelle pieghe della partitura. In una lunga ricognizione apparsa sulla «Wiener Abendpost» un recensore anonimo passa in rassegna ad uno ad uno i movimenti elogiando soprattutto l'ultimo, della cui introduzione lenta abbozza un'esegesi di tipo programmatico:⁶³

⁶¹ R. SCHUMANN, *Szenen aus Goethes "Faust"* WoO 3. L'associazione del movimento d'apertura della Prima sinfonia di Brahms col protagonista della tragedia di Goethe si trova nella recensione pubblicata da Hanslick sulla «Neue Freie Presse» il 28 dicembre 1876 (cfr. qui la nota 65).

⁶² «In Brahms' neuer Symphonie lebt eine Energie des Willens, eine Logik des musikalischen Gedankens, eine Großartigkeit des Aufbaues und eine kühne Meisterschaft der Technik, wie sie außer Brahms kein lebender Tondichter besitzt»: E. H[ANSLICK], *Musik*. (*Der Beethoven Tag*), «Neue Freie Presse», 19 dicembre 1876, pp. 1-3: 3. Insieme ad altre recensioni apparse sulla stampa viennese di fine Ottocento il commento di Hanslick è trascritto in I. FUCHS, *Zeitgenössische Aufführungen der Ersten Symphonie op. 68 von Johannes Brahms in Wien. Studien zur Wiener Brahms-Rezeption*, in *Brahms-Kongress Wien 1983*, a cura di S. Antonicek e O. Biba, Tutzing, Schneider, 1988, pp. 167-186, 489-515: 493.

⁶³ «Nach einer tief elegischen Klage der Contrabässe ermannt es sich plötzlich zu einem ungestümen Pizzicato der Streichinstrumente, wie ein Mensch, der sich von wühlender Pein durch Entschluß zu einer That befreien will. Diese schmerzgeborne Männlichkeit versinnlicht

A un lamento profondamente elegiaco dei contrabbassi succede improvvisamente un impetuoso pizzicato degli strumenti ad arco, come un essere umano che voglia liberarsi da un dolore lacerante decidendosi per un gesto. Questa virilità nata dal dolore è resa in modo veramente grandioso da un colpo di timpano pieno di forza seguito da un corale di fiati. Quando questo risuona, un senso di salvezza investe l'ascoltatore, come il sorgere del sole dopo una notte insonne e piena di patemi. Gli ultimi baffi di nebbia si dissolvono dinanzi alla luce irrompente e una forte, sempre più sana serenità, il trionfo della ritrovata virilità (*Allegro con brio 4/4*) conclude il movimento in modo glorioso. La storia di un cuore umano nobile, messo pesantemente alla prova ma infine vittorioso, risuona in modo così percepibile e avvincente da questo grandioso dipinto sonoro che si vorrebbe metterla per iscritto.

Pur commentando l'introduzione in modo diffuso, proiettandovi sopra una tormentata vicenda umana, il recensore non fa il minimo cenno alla *Alphorn-Melodie*, che a un riscontro oggettivo cadrebbe fra il colpo di timpano e il corale di fiati; e come lui la ignorano molti recensori coevi, come se quell'epifania in grado di folgorare l'immaginazione di tanti esegeti posteriori risultasse per i contemporanei un dettaglio privo di significato; o forse un'eresia, all'interno di un monumento sinfonico firmato da un artista poco incline ad accogliere in orchestra allusioni a sonorità lontane dalla tradizione colta. Un'eccezione è rappresentata da un cenno contenuto nella recensione pubblicata da Hanslick sulla «*Neue Freie Presse*» una decina di giorni dopo il suo sintetico resoconto a caldo. Dopo aver elogiato il magistero profuso nel nuovo lavoro, e prima di collegare lo stile compositivo di Brahms con quello dell'ultimo Beethoven (non senza stigmatizzarne l'eccessiva densità contrappuntistica a scapito della schietta espressione lirica), Hanslick dedica qualche riga ai singoli movimenti. Nel primo egli sottolinea il *pathos* della lotta faustiana che vi si consuma;⁶⁴ nel secondo la nobiltà degli episodi cantabili, alternati ad alcuni sorprendenti interludi; nel terzo

ein machtvoller Paukenschlag mit dem folgenden Chorale der Bläser in wahrhaft großartiger Weise. Bei seinem Klange beschleicht den Hörer eine heile Empfindung, wie beim Aufgange der Sonne nach leidvoll durchwachter Nacht. Die letzten Nebelstreifen fliehen vor dem einbrechenden Lichte und eine starke, durch und durch gesunde Heiterkeit, der Triumph der wiedergewonnenen Männlichkeit (*Allegro con brio 4/4*) beschließt den Satz in glorreicher Weise. Die Geschichte eines edlen, schwer geprüften, aber siegenden Menschenherzen klingt so vernehmlich und ergreifend aus diesem grandiosen Tongemälde, daß man sie niederschreiben vermöchte»: recensione apparsa senza firma sulla «*Wiener Abendpost*» del 30 dicembre 1876, trascritta in FUCHS, *Zeitgenössische Aufführungen* cit., p. 497.

⁶⁴ Il giudizio è ispirato da Theodor Billroth, medico e dilettante di musica amico di Brahms, il quale, scrivendo a Hanslick dopo aver assistito a una prova della Sinfonia avvenuta il 15 dicembre 1876, due giorni prima del debutto viennese, aveva definito il primo tempo «una sorta di Ouverture su Faust» («eine Art Faustouverture»: *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin-Wien, Urban & Schwarzenberg, 1935, p. 228).

una manifesta inferiorità in termini melodici, ritmici e di carattere rispetto agli altri movimenti. Nel quarto, conclude Hanslick, si comincia con⁶⁵

un Adagio in Do minore altamente significativo; da scure nubi temporalesche si leva chiaro e dolce un canto in Do maggiore del corno su un tremolo di violini. “In quel momento tutti i cuori tremano in gara coi violini”, affermò un intenditore ammaliato. L’ingresso dell’Allegro col suo tema semplicemente bello, che ricorda l’Inno alla Gioia della Nona sinfonia, è sconvolgente; esso si libra in alto, sempre più in alto sino alla fine.

L’unica deroga di Hanslick a una lettura per il resto strettamente tecnica è l’accenno alle nubi scure da cui discende, permutando gli aggettivi di un indimenticabile incipit della poesia italiana, il canto del corno; pur in assenza di rimandi espliciti allo strumento popolare, l’*Alphorn-Melodie* finisce in un quadro altamente suggestivo. La minima apertura alle istanze programmatiche costa però cara all’alfiere della critica formalistica che, rapito dalla semplice bellezza con cui s’inaugura l’Allegro, scorge al suo interno il tema principale tanto di frequente da percepirlo anche in quell’epilogo da cui Brahms, con l’intento di schivare ogni enfasi, aveva deliberatamente provveduto a estrometterlo.⁶⁶

Per scovare un esempio di confluenza fra i due tipi di lettura occorre compiere un balzo in avanti di molti anni, giungendo all’articolo scritto da Helm in occasione di una nuova esecuzione della Sinfonia, effettuata il 2 marzo 1890 dai Wiener Philharmoniker sotto la direzione di Hans Richter. Dopo aver snocciolato una serie di riferimenti a opere citate da Brahms in modo più o meno intenzionale (oltre all’*Inno alla Gioia*, *Rigoletto* e la Sinfonia “Jupiter”), a proposito del Finale Helm dice:⁶⁷

⁶⁵ «Der vierte Satz beginnt gleich höchst bedeutend mit einem Adagio in C-moll; aus dunklen Gewitterwolken hebt sich klar und süß ein Gesang des Waldhorns in C-dur über tremolirenden Violinen. “Da zittern alle Herzen mit den Geigen um die Wette”, äußerte ein entzückter Kenner. Der Eintritt des Allegros mit seinem einfach schönen, etwas an den Freuden-Hymnus der Neunten Symphonie erinnernden Thema ist überwältigend, und höher, immer höher schwingt es sich empor bis zum Schlusse»: E. H[ANSLICK], *Musik*, «Neue Freie Presse», 28 dicembre 1876, p. 1 sg.: 2; recensione ristampata in Id., *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885*, 2ª ed., Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1886, pp. 165-169: 167. La frase con cui Hanslick paragona il tremolo dei violini a quello che investe i cuori è presa di peso dalla lettera inviatagli da Billroth il 15 dicembre («Bei dem Hornsolo zittern alle Herzen mit den Geigen um die Wette»: *Billroth und Brahms* cit., p. 228).

⁶⁶ L’approssimazione di Hanslick è comunque un peccato veniale rispetto a quella dell’anonimo recensore della «Wiener Abendpost»: oltre a non rilevare la presenza della *Alphorn-Melodie*, questi attribuisce ai soli contrabbassi la discesa lamentosa realizzata in realtà col concorso di viole e violoncelli, e soprattutto passa sotto silenzio l’altro grande elemento melodico dell’introduzione, il motivo ascendente che risuona a piena orchestra alle batt. 22-23. A discolpa di entrambi, tuttavia, si può invocare la conoscenza del lavoro limitata a un unico ascolto non suffragato dalla consultazione della partitura.

⁶⁷ «Einen überaus imposanten Eindruck macht trotz alledem und alledem Brahms’

Malgrado tutto ciò, il Finale di Brahms fa un'impressione imponente – che meraviglia il suo passo corale di preparazione e il suo ritorno conclusivo! Il pezzo più amato della Sinfonia resta però per noi il delicato, nobile Adagio, dal quale espungeremmo solo un contrappunto un poco lambiccato nel mezzo, al cui bel dissolvimento ci pare che Brahms e Wagner si stringano riconciliati la mano. Anche l'entrata dell'accordo di La maggiore nei tromboni immediatamente dopo il Do maggiore ascoltato prima – proprio il summenzionato corale che conduce all'introduzione del Finale – ricorda con precisione il magnifico «Heil dir, Elsa, nun laß' vor Gott uns gehen» da *Lohengrin*, la successione armonica qui e là è esattamente la stessa.

Anche qui, e per giunta senza gli elogi tributatile a suo tempo da Hanslick, la *Alphorn-Melodie* è degnata solo di un accenno alla tonalità di Do maggiore in cui risuona, rispetto alla quale quella di La maggiore su cui irrompe piano e in modo dolce il corale dei fiati produce uno scarto che allude al passo di *Lohengrin* in cui il cavaliere del Graal invita la giovane brabantina a entrare nel Duomo di Anversa.⁶⁸ Per amor di precisione occorre tuttavia osservare come alle batt. 47-50 Brahms riprenda solo una parte della successione armonica a cui rimanda Helm, ovvero lo stacco da Do a La maggiore e il successivo approdo a Re minore; dopodiché Brahms intraprende una manovra armonica più elaborata rispetto a quella di Wagner; laddove questi punta dritto verso Do maggiore (I_{4/6}-V₇-I), Brahms differisce ad arte tale approdo sino al momento in cui il tema che arieggia la *Freudenmelodie* inaugura l'Allegro finale.

Nella dozzina di battute che separa l'enunciazione dei due corali – rispettivamente batt. 47-50 e 61 sgg. – si conclude lo «schönes Ausklingen» in cui Helm scorge la riconciliazione fra l'autore del *Lohengrin* e quello della Prima sinfonia. Se il «bel dissolvimento» è da identificare con l'intera sezione Più andante (batt. 30-61), in essa Brahms allude non a una ma a due opere wagneriane: *Lohengrin*, nel passo in cui il cavaliere intona le parole

Schlusatz – wie herrlich seine vorbereitende Choralstelle und deren Wiederkehr zuletzt! Das liebste Stück der Symphonie bleibt uns aber das zarte, edelsinnige Adagio, aus dem wir nur einen etwas grüblerischen Contrapunkt in der Mitte hinwegwünschten, bei dessen schönem Ausklingen uns aber ist, als ob sich hier Brahms und Wagner versöhnt die Hände reichten. Auch der Eintritt des A-dur-Dreiklages in den Posaunen unmittelbar nach dem früher gehörten C-dur – eben jenen vorerwähnten Choral in die Einleitung des Finale's einführend – erinnert unwillkürlich an das herrliche "Heil dir, Elsa, nun laß' vor Gott uns gehen" aus *Lohengrin*, die Harmoniefolge ist da und dort ganz dieselbe»: recensione di Theodor Helm apparsa sulla «Deutsche Zeitung» del 4 marzo 1890, trascritta in FUCHS, *Zeitgenössische Aufführungen* cit., p. 497.

⁶⁸ R. WAGNER, *Lohengrin*, a cura di J. Deathridge e K. Doge, Mainz, Schott, 1996-2000 («Richard Wagner. Sämtliche Werke», 7), atto II, scena v, batt. 2095-2111. L'esecuzione della serie di accordi a cui allude Helm è affidata all'organo, incaricato di agire dietro la scena; nella finzione, all'interno del Duomo di Anversa (cfr. la didascalia «Orgel im Münster»).

«Heil dir, Elsa! Nun [laß' vor Gott uns gehen]», e *L'oro del Reno*, nella scena in cui gli dèi s'apprestano a entrare nel Walhalla. A tale scena, in particolare al momento in cui i corni riprendono l'inciso su cui Donner ha appena intonato le parole «Heda! Heda! Hedo!», si attagliano perfettamente gli aggettivi «zart» («delicato») ed «edelsinnig» («nobile») adoprati da Helm per elegiare l'Adagio (*recte*: il Più andante) di Brahms.⁶⁹

Resta ancora da commentare il «contrappunto un poco lambiccato» che Helm avrebbe espunto volentieri dalla prima parte dell'introduzione, ovvero il passo identificabile con l'«impetuoso pizzicato» segnalato nel 1876 dal censore della «Wiener Abendpost». Sempre per amor di precisione conviene affrontare preliminarmente un problemino di natura terminologica, ovvero l'inadeguatezza della parola 'Contrapunkt' ai fini della descrizione della tecnica di contrapposizione, a tratti in modalità di *hoquetus*, fra gruppi di note pizzicate nelle parti degli archi.⁷⁰ L'impiego può essere giustificato, nel contesto di un articolo di giornale e non già di un contributo scientifico, solo ammettendo l'intenzione di voler suggerire una sorta di contrappunto visivo fra parti le cui note sono alternate a pause su accenti diversi. Al di là del problema terminologico, è possibile che il disagio di Helm tragga origine dall'allusione, da lui ritenuta inopportuna, a un altro passo wagneriano: quello in cui, verso la fine della seconda scena dell'*Oro del Reno*, Fasolt e Fafner si caricano Freia sulle spalle e la conducono via lungo una scarpata irta di pietre e piante. Affidando a Loge la narrazione di quanto accade, Wagner punteggia con un pizzicato insistito le parole del dio del fuoco; le quali riportano l'afflizione dell'ostaggio e l'impressione che i giganti non si fermeranno prima di aver raggiunto la marca di Riesenheim, sul lato opposto della valle del Reno rispetto alla «Freie Gegend auf Bergeshöhen», il luogo aperto sulle alture in cui vivono – e da quel momento languono – gli dèi orfani di colei che spande il soffio dell'eterna giovinezza.⁷¹

⁶⁹ R. WAGNER, *Das Rheingold*, a cura di E. Voss, Mainz, Schott, 1988-1989 («Richard Wagner. Sämtliche Werke», 10), scena IV, batt. 3776-3798. Donner comincia il suo intervento intonando l'appello «Heda! Heda! Hedo!» alle batt. 3779-3781; i quattro corni riprendono il suo inciso in *ff* alle batt. 3785-3787, iterandolo varie volte sino al momento in cui a batt. 3810 il dio vibra il colpo di maglio che provoca il lampo, il tuono e la comparsa del ponte-arcobaleno (batt. 3810-3817).

⁷⁰ J. BRAHMS, Sinfonia n. 1 in Do minore op. 68, IV movimento, batt. 16-19. In K.-J. SACHS, *Contrapunctus / Kontrapunkt*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, II, Stuttgart, Steiner, 1972-2006, *sub voce* (disponibile alla pagina web <https://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070510/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=163&pdfseitex=>, consultata il 5 novembre 2021), non si trova alcuna traccia di un uso simile.

⁷¹ WAGNER, *Das Rheingold* cit., scena II, batt. 1666-1671. La descrizione di Loge prende le mosse a batt. 1652, battuta in cui i violoncelli con i contrabbassi cominciano a sgranare i loro ottavi suonando con l'arco in *staccatissimo*, divergendo a batt. 1666 dai contrabbassi, che lascia-

5. Sulle tracce della Bellissima

Quella di Freia era una figura ben nota a Brahms, che sullo spartito dell'*Oro del Reno* aveva compiuto lunghe meditazioni fin dall'epoca della sua pubblicazione. Questa aveva avuto luogo nel 1861, otto anni prima del debutto in teatro avvenuto a Monaco di Baviera il 22 settembre 1869, e addirittura quindici prima della rappresentazione integrale dell'*Anello del Nibelungo*, allestita a Bayreuth nell'agosto del 1876, proprio mentre a Lichtenthal Brahms stava dando gli ultimi tocchi alla sua Sinfonia.⁷² Prima di licenziare la sua partitura, ovvero prima di varcare la soglia della sala della Gesellschaft der Musikfreunde per cominciare a prepararne l'esecuzione, Brahms la sottopose all'esame dell'amico Billroth. Dopo averla studiata attentamente ed essersela suonata tutta al pianoforte, una settimana prima del debutto previsto per il 17 dicembre questi gliela restituì accompagnandola con una lettera in cui elogia innanzitutto il Finale, focalizzando l'attenzione sull'Allegro, pezzo il cui motivo principale «appare come un inno pieno di sacralità, adagiato in modo sublime come trasfigurato».⁷³ Il commento sulla sezione introduttiva arriva un po' più avanti, in un paragrafo incentrato sulle raccomandazioni per le prove successive, a suo avviso da dedicare in buona parte alle difficili pagine prefatorie del primo e dell'ultimo tempo.

Le righe più singolari della lettera di Billroth contengono le previsioni sui commenti destinati ad apparire sulla stampa: «Quel che Hanslick dirà del primo e Schelle dell'ultimo tempo lo so già in anticipo; a quale scemenza si abbandonerà Gehring, è difficile dire; probabilmente farà derivare il meraviglioso solo di corno dell'ultimo tempo da qualcuno dei settantasei

no l'arco e proseguono in pizzicato per sei battute sino a batt. 1671, per poi riconvergere nella battuta seguente. Loge: «Über Stock und Stein zu Tal / Stapfen sie hin: / Durch des Rheines Wasserfurt / Waten die Riesen. / Fröhlich nicht / Hängt Freia / Den Rauhen über dem Rücken! – / Heia! Hei! / Wie taumeln die Töpel dahin! / Durch das Tal talpen sie schon. / Wohl an Riesenheims Mark / Erst halten sie Rast. → («Fra arbusti e pietre a valle / calano essi pesanti: / attraverso il guado del Reno / i giganti sprofondano. / Non lieta / pende Freia / sulle spalle dei grezzi! – / Heia! Hei! / Come barcollano i babbei! / Attraverso la valle già essi vacillano. / Solo nella marca di Riesenheim / essi troveranno probabilmente riposo»).

⁷² Lo spartito per canto e pianoforte dell'*Oro del Reno* fu pubblicato da Schott a Magonza nella primavera del 1861; la partitura nell'estate del 1873, preparata in occasione dell'Esposizione internazionale di Vienna, evento in programma dal 1° maggio al 31 ottobre di quell'anno. Due anni più tardi Brahms ne ricevette in dono una copia direttamente dall'autore, come prova la lettera inviatagli da Wagner il 26 giugno 1875, cfr. *Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen*, a cura di E. Kloss, Berlin-Leipzig, Schuster & Löffler, 1909, p. 570.

⁷³ «[das Hauptmotiv] erscheint wie ein wehevoller Hymnus, erhaben über allem wie verklärt liegend»: *Billroth und Brahms* cit., pp. 225-227: 225 (Billroth a Brahms, Vienna, 10 dicembre 1876).

Leitmotive dei Nibelunghi!».⁷⁴ Nel primo caso Billroth ha gioco facile, essendo egli l'ispiratore del futuro giudizio di Hanslick: in effetti, i tratti faustiani del primo movimento ravvisati dal critico nella recensione pubblicata sulla «Neue Freie Presse» il 28 dicembre trovano riscontro nella lettera inviatagli da Billroth due settimane prima. Nel secondo caso il riscontro è poco gratificante poiché Schelle limita i propri rilievi a una piana descrizione dell'«Adagio drammaticamente trattenuto» e del successivo Allegro con brio, senza affondare criticamente i colpi.⁷⁵ Nel terzo caso Billroth resta con un palmo di naso poiché Gehring si astiene dallo sbilanciarsi, limitandosi a dar conto del maggior gradimento del quarto tempo da parte degli spettatori rispetto agli altri tre. In generale nel suo commento Gehring sottolinea la densità della Sinfonia, tratto derivante a parer suo dal prevalente impegno dell'autore nella composizione cameristica, e confessa un entusiasmo più contenuto rispetto a quello provato dinanzi a *Un requiem tedesco*, al *Canto del trionfo* op. 55 e soprattutto al *Canto del destino*.⁷⁶

Non è un caso che Gehring elenchi tre lavori in cui, a differenza di quanto accade nella Sinfonia, il testo verbale svolge un ruolo di spicco; e non è nemmeno un caso che i suoi favori vadano al *Canto del destino*, di sicuro il più affine dei tre alla poetica di Wagner. La beatitudine di cui godono i celesti che vagano nella luce superna è proprio la condizione compromessa dal repentino, forzato allontanamento di Freia dal luogo in cui vivono i fratelli

⁷⁴ «Was Hanslick vom ersten und Schelle vom letzten Satz sagen werden, weiß ich schon im voraus; auf welchen Blödsinn Gehring verfallen wird, ist unberechenbar; er wird wohl das wunderbare Hornsolo in der Introdution des letzten Satzes aus irgendeinem der sechsundsiebzig Leitmotive der Nibelungen herleiten!»: *ibid.*, p. 226.

⁷⁵ «Den meisten Anklang fand der letzte Satz, der durch ein dramatisch gehaltenes Adagio eingeleitet wird und dann, einen Choral umrahmend, breit in einem Allegro con brio auströmt»: E. S[HELLE], *Theater- und Kunstnachrichten*, «Die Presse», 19 dicembre 1876, p. 8; recensione trascritta in FUCHS, *Zeitgenössische Aufführungen* cit., p. 491 sg.: 492 («L'approvazione più generale toccò all'ultimo tempo, che è introdotto da un Adagio drammaticamente trattenuto e che poi, incorniciando un corale, sfocia in modo ampio in un Allegro con brio»).

⁷⁶ «Daß die neue Symphonie, welche vielleicht nicht so neu ist, als es den Anschein hat, ein bedeutendes Werk sein würde, ließe sich nach den Stücken, welche Brahms für Kammermusik komponiert hat, vermuthen. Die Aufführung hat diese Vermuthung bestätigt; trotzdem ist unser Urtheil über dieselbe nicht bedingungslos anerkennend. Wir vermögen nicht, unsere volle Freude über das neue Werk in der Art zu äußern, wie es einst über das *Deutsche Requiem*, das *Triumphlied* und vor Allem über das *Schicksalslied* geschah»: recensione di Franz Gehring apparsa sulla «Deutsche Zeitung» del 19 dicembre 1876, trascritta in FUCHS, *Zeitgenössische Aufführungen* cit., p. 491 («Che la nuova sinfonia, la quale forse non è così nuova come sembra, sarebbe un lavoro significativo, lo lasciano supporre i pezzi che Brahms ha composto cameristicamente. L'esecuzione ha confermato questa suggestione; cionondimeno il nostro giudizio su di essa non è esente da riserve. Noi non siamo inclini a esprimere la nostra completa soddisfazione sul nuovo lavoro, a differenza di quanto avvenne in passato per *Un requiem tedesco*, il *Canto del trionfo* e soprattutto il *Canto del destino*»).

(Donner e Froh), la sorella (Fricka) e il cognato (Wotan).⁷⁷ Freia ha dovuto seguire i giganti perché, infrangendo i patti di cui è garante, Wotan s'è rifiutato di cederla loro quale ricompensa per la costruzione del Walhalla. La dea della giovinezza resterà in loro ostaggio fino a sera: se entro allora Wotan avrà accettato di cedere il tesoro dei Nibelunghi, ella tornerà a far parte del consesso divino; altrimenti Fafner e Fasolt la tratterranno con loro per sempre. Dando un saggio della sua capacità di dar vita con poche note a oggetti musicali di rara pregnanza, e all'occorrenza di saperne variare infinite volte la fisionomia, Wagner immerge la scena in una nebbia il cui spessore aumenta con lo scorrere del tempo.⁷⁸ Gli dèi si guardano l'un l'altro smarriti, constatando lo sbiadimento della natura che li circonda e il progressivo indebolimento dei loro corpi. A un certo punto, il dio del fuoco annuncia di aver capito quel che sta accadendo;⁷⁹ il chiarimento trova immediata corrispondenza nella musica, depurata come d'incanto dalla nebbia in cui era avvolta.⁸⁰

Von Freias Frucht	Del frutto di Freia
Genosset ihr heute noch nicht.	non avete ancora oggi gustato.
Die gold'nen Äpfel	Gli aurei pomi
In ihrem Garten,	nel suo giardino
Sie machten euch tüchtig und jung,	vi rendevano giovani e vigorosi,
Äßt ihr sie jeden Tag.	assaporandone voi ogni giorno.

L'assenza delle mele d'oro in cui si condensa il potere di Freia è descritta da Loge con una linea vocale che riprende due volte, proprio sui versi «Die gold'nen Äpfel / In ihrem Garten», la seconda parte del *Jugendmachtmotiv*, il motivo della forza di giovinezza.

⁷⁷ Intonato dal protagonista eponimo, il *Canto del destino* op. 54 risuona verso la fine di *Iperione, o l'eremita in Grecia* di Hölderlin cominciando coi versi «Ihr wandelt droben im Licht / Auf weichem Boden, selige Genien!»: F. HÖLDERLIN, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, Tübingen, Cotta, 1797-1799; edizione moderna a cura di F. Beissner, Stuttgart, Kohlhammer, 1957 («Hölderlin. Große Stuttgarter Ausgabe», 3), p. 143 («Voi vagate lassù nella luce / su soffice suolo, o genii beati!»). Intorno al 1870 Brahms intonò il *Canto del destino*, affidandone i versi a un coro misto sostenuto dall'orchestra; alla prima esecuzione, avvenuta a Karlsruhe il 18 ottobre 1871, fu associata l'edizione della partitura, pubblicata a Berlino da Simrock.

⁷⁸ WAGNER, *Das Rheingold* cit., scena II, batt. 1669, didascalia: «Una nebbia scialba riempie la scena con crescente spessore» («Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender Dichtigkeit die Bühne»).

⁷⁹ *Ibid.*, scena II, batt. 1712-1714, Loge: «Ora ho trovato! Udite quel che vi manca!» («Jetzt fand ich's! Hört, was euch fehlt!»).

⁸⁰ *Ibid.*, scena II, batt. 1714-1724, Loge.

1115

1. e 2. in Re

Cor.

4. in Re

Tp.

FAFNER

Cb.

p

pp
(leise)

Gold' - ne Äp - fel wach - sen in ih - rem Gar - ten,

pizz. p

Es. mus. 5 – RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, scena II, batt. 1115-1116, Fafner: *Jugendmachtmotiv*.

L'esecuzione del suo inciso iniziale è in questo punto prerogativa dell'orchestra; la quale incarica una coppia di clarinetti e una di corni di disegnare nell'aria una curva nota allo spettatore grazie a Fafner, il gigante che aveva illustrato su quelle stesse note il valore di quei frutti prodigiosi:⁸¹

Gold'ne Äpfel	Aurei pomi
Wachsen in ihrem Garten,	crescono nel suo giardino,
Sie allein	ella soltanto
Weiß, die Äpfel zu pflügen;	sa quei pomi coltivare;
Der Frucht Genuß	il gustare del frutto
Frommt ihren Sippen	porta ai suoi congiunti
Zu ewig nie	un'eterna mai
Alternder Jugend:	invecchiante giovinezza:

In Re maggiore e col sostegno di due corni nel caso di Fafner (Es. mus. 5), e in Sol maggiore col sostegno supplementare di due clarinetti nel caso di Loge (Es. mus. 6), l'attacco del *Jugendmachtmotiv* esibisce lo stesso profilo di quello della melodia che, nell'introduzione al Finale della sua Sinfonia, Brahms assegna in Do maggiore al corno solista. L'ampiezza del repertorio romantico, poco meno che smisurata, e l'elementarità

⁸¹ *Ibid.*, scena II, batt. 1111-1124, Fafner.

1721

Cl. 1. e 2. in La *p*

2. in Mi *p*

Cor. *p*

4. in Mi *p*

Arpa I. *pp*

Viol. *pp*

Vle. *pp*

LOGE *pp*

Vc. *pp*

Die gold' - nen Äp - fel in ih - rem Gar - ten,

Es. mus. 6 – RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, scena II, batt. 1721-1724, Loge: *Jugendmächtmotiv*.

dell'inciso, formato da quattro sole note, possono innescare una caccia all'analogia virtualmente infinita. Nondimeno l'associazione fra l'attacco del motivo della forza di giovinezza e quello della *Alphorn-Melodie* trova fondamento al di là della mera condivisione di quattro note. L'indagine precedente ha evidenziato come nel testo sottoposto allo *Alphorn-Thema* risuonino un canto adespoto (*Congedo doloroso*) e un classico della letteratura romantica (*Dalla vita di un buonannulla*); e, dietro di essi, le figure di due uomini, un pastore e un giardiniere, ognuno alle prese con una donna bella e impossibile. Quella che silenzia per sempre le corde del montanaro-arpista ha deciso di convolare a nozze con un altro uomo, mentre quella omaggiata dal violinista-giardiniere-barcaiolo è nettamente al di fuori dalla sua portata.

Dea dell'eterna giovinezza, la bellissima Freia trova il proprio corrispettivo musicale in un motivo che si espande nell'aria con l'esuberanza del soffio vitale;⁸² le mele d'oro di cui è custode lo trovano invece in un motivo regolare, imbastito sulle note della triade e adagiato su morbide figurazioni ternarie. La morbidezza è appunto il tratto che il motivo delle mele d'oro condivide con l'*Alphorn-Thema* nonché con l'*Alphorn-Melodie*; una morbidezza armonicamente procurata nell'incipit dall'appartenenza alla triade maggiore di tre delle sue quattro note. Nell'*Oro del Reno* la figura di Freia è costantemente oggetto di considerazioni positive: la dea è chiamata ora «la leggiadra» («die Holde»), ora «la buona» («die Gute»), ora «la bella» («die Schöne»). La qualità che la accomuna alla «donna molto bella», la «viel schöne Fraue» omaggiata dal violinista-giardiniere-barcaiolo di Eichendorff, è decantata in modo toccante da Fasolt: il gigante buono, quello il cui cuore prova sentimenti umani, il meno incline ad accettare il baratto proposto da Wotan; quello che, dopo aver visto scomparire la dea della giovinezza dietro il tesoro dei Nibelunghi, mormora sconsolato «Freia, la bella, / più io non vedo».⁸³

Circonfusi dai suoni dello *Alphorn*, gli aurei pomi di Freia proiettano nella sfera del mito i sentimenti del montanaro-arpista, del violinista-giardiniere-barcaiolo e dell'ammiratore devoto di Frau Schumann e della sua bellissima figlia.⁸⁴ Planando da alture vertiginose nel cuore della Sinfonia, otto anni dopo che il biglietto e la cassetta con le fotografie s'erano posati sulla scrivania di Clara, le note del corno alpino segnano una svolta definitiva nell'itinerario artistico di Brahms. Grazie a esse la Prima sinfonia può dar corso all'Allegro finale, anche se non a un finale propriamente allegro; ma – ed è quel che più conta – l'esistenza del suo creatore può entrare in una fase nuova, confortata dalla consapevolezza che la giovinezza, ancor-

⁸² *Ibid.*, scena II, batt. 922-925, 1103-1105 e *passim*. Nel primo caso il motivo accompagna l'arrivo in scena della dea trafelata, cfr. la didascalia: «Freia entra, come in fuga precipitosa» («Freia tritt, wie in hastiger Flucht auf»). Eseguito dai violini, nel secondo caso esso dà modo a Fafner di esplicitare tutto il proprio senso pratico: «Silenzia il tuo pigro bofonchiare!» («Schweig dein faules Schwatzen!»), esordisce il gigante rimbrottando il fratello, per poi spiegargli come l'importante non sia portarsi a casa la dea, ma sottrarla ai nemici: gli dèi che, orbatì della sua presenza, perderanno insieme alla giovinezza l'immortalità.

⁸³ «Freia, die Schöne, / Schau' ich nicht mehr»: *ibid.*, scena IV, batt. 3385-3388.

⁸⁴ Nella novella di Eichendorff la carrozza che raccoglie per strada il Buonannulla non ancora giardiniere ospita non una, ma due signore, una più bella e giovane dell'altra, entrambe attratte dal suo canto ed entrambe capaci di folgorare la sua fantasia: «due distinte signore sparsero la testa fuori dalla carrozza e si misero ad ascoltarmi. Una era particolarmente bella e più giovane dell'altra, ma a dire il vero mi piacquero entrambe» («zwei vornehme Damen steckten die Köpfe aus dem Wagen und hörten mir zu. Die eine war besonders schön und jünger als die andere, aber eigentlich gefielen sie mir alle beide»: EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts* cit., p. 86 sg.).

ché prossima ad abbandonare un corpo ormai segnato da molte asprezze, vivificherà per sempre una fantasia proiettata con slancio nelle regioni più nobili dello spirito.

6. *Finale. Allegro ma non troppo*

Alla soddisfazione per il compimento della Sinfonia e per l'esito progressivamente gratificante delle sue esecuzioni s'accompagnò in Brahms il consolidamento della consapevolezza di un futuro da uomo celibe. Alla precoce scomparsa di Julie e all'inesorabile invecchiamento di Clara s'era aggiunto il superamento da parte sua della soglia dei quarant'anni, età oltre la quale le prospettive di matrimonio cominciavano a sfumare. Nondimeno le tante amicizie maschili e le attenzioni di alcune interlocutrici sceltissime seppero assicurare a Brahms una vita discreta, almeno sino a quando a metà anni Novanta la malattia prese il sopravvento, proprio mentre Clara andava a ricongiungersi alla sua Julie.

Il passaggio alla fase nuova rappresentato dal compimento della Prima sinfonia avvenne dunque con l'ausilio di varie donne: alcune reali, come Clara ed Elisabet von Herzogenberg, artiste con cui Brahms intrattenne rapporti e carteggi cospicui,⁸⁵ e alcune immaginarie: l'elegante signora ammirata dal Buonannulla, la mancata sposa dell'arpista, la giovane incapace di mantenere una promessa, l'ammaliante custode delle mele d'oro. Tutte costoro finirono implicate in qualche modo nel processo che, dipanatosi lungo tre lustri, condusse nel 1876 al compimento dell'*opus magnum*; anche Elisabet, sua allieva per qualche mese nel lontano 1863 quando era solo la promettente e (per lui "pericolosamente") avvenente figlia dell'ambasciatore Stockhausen, ritrovata a distanza di anni come moglie del barone Herzogenberg, mecenate e pianista dal talento tale da indurlo a dedicarle nel 1880 le travolgenti *Rhapsodie* dell'op. 79.

Se nelle figure della signora elegante, della ragazza sposa di un altro uomo, della dama del cui onore s'era erto a difesa un cavaliere del Graal e della bellissima dea custode dei pomi aurei dispensatori di giovinezza siano da riconoscere i tratti di Clara, di Julie, di Elisabet o di qualche altra donna non è urgente sapere. La determinazione con cui Brahms difese nel tempo la propria sfera privata rappresenta un ostacolo severo per chi tenti di met-

⁸⁵ Il carteggio con Clara è raccolto in SCHUMANN - BRAHMS, *Briefe aus den Jahren 1853-1896* cit. Quello con Elisabet e suo marito, il barone Heinrich, compositore, didatta e co-fondatore nel 1875 del Bach-Verein insieme a Philipp Spitta, è documentato a partire dal 1876 in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg*, a cura di M. Kalbeck, 2^a ed., Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908.

tere in rapporto la sua vita con le sue opere. Esse costituiscono tuttavia un florilegio di musica che, pur non folgorando sempre all'istante, si dimostra infallibile nel sedurre la mente e infiammare il cuore se letta, studiata e ascoltata due, tre o «viel tausendmal».

ABSTRACT – The article investigates some of the literary and musical works that may be hidden behind the famous alphorn theme used by Brahms in the last movement of his First Symphony (1876).

Starting from the texts introducing and underlying the tune notated on the small portion of staff paper that Brahms sent to Clara Wieck Schumann from the Bernese Oberland on 12 September 1868, the article deals with the occurrence of syntagms and music cells displayed in Brahms' greeting card in works such as Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), a folk song included in a Swiss collection published in the same year, Matthias Claudius' parodistic song of half a century before, and Wagner's *Rheingold*.

Apart from Claudius' *Wächter und Burgermeister*, each one of these sources highlights a different attitude a man can have towards a woman: the gentle homage of a gardener to an elder noblewoman, the disappointment of a young man for his beloved's decision to marry another, the sadness of a man who bids farewell to the goddess of youth. These three different attitudes match quite closely Brahms' relationship to Clara, to her daughter Julie, and (on a more abstract level, through the Wagnerian character of Freia) Youth itself, in 1868, such a crucial year for his personal and artistic life.

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995
Iscrizione al ROC n. 6248

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI GIUGNO 2022

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

DIREZIONE

Andrea Chegai (Roma), Raffaele Mellace (Genova),
Alessandro Roccatagliati (Ferrara) direttori; Giuseppina La Face Bianconi (Bologna;
direttore responsabile); Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo)

COMITATO DIRETTIVO

Lorenzo Bianconi (Bologna), Angela I. De Benedictis (Basilea),
José María Domínguez (Madrid),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Giovanni Giuriati (Roma), Daniele Sabaino (Cremona),
Alberto Rizzuti (Torino), Emanuele Senici (Roma), Marco Uvietta (Trento),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Marco Beghelli (Bologna),
Margaret Bent (Oxford), Giorgio Biancorosso (Hong Kong),
Gianmario Borio (Cremona), Juan José Carreras (Saragozza),
Paolo Cecchi (Bologna), Fabrizio Della Seta (Cremona), Paolo Fabbri (Ferrara),
Paolo Gallarati (Torino), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Jessie Ann Owens (Davis, Ca.),
Giorgio Pagannone (Chieti), Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma),
Donatella Restani (Ravenna), Cesarino Ruini (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Manfred Hermann Schmid† (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Nico Staiti (Bologna), Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Simone Caputo (Roma),
Valeria Conti (Bologna; esempi musicali),
Andrea Dell'Antonio (Austin, Tx.; *abstracts* inglesi), Paolo De Matteis (Bologna),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Francesco Lora (Siena),
Andrea Malnati (Pesaro), Anna Quaranta (Bologna), Gabriella Sartini (Bologna),
Francesco Scognamiglio (Bologna), Maria Semi (Bologna), Ruben Vernazza (Palermo)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo segreteria@saggiatoremusicale.it. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).
