

PIERO MIOLI

## DE MUSICA CONSOLATIONE

Morte senza dramma e preghiere senza rituale  
nel *Requiem tedesco* di Brahms

### 1. *Tempi lunghi*

Aveva otto anni quando gli capitò di vedere un film sul mitico Ulisse, e ne aveva ben 64 quando poté rappresentare un *Ulisse* in musica, l'ultima sua opera teatrale: era Luigi Dallapiccola (1904-1974), che così dicendo volle comunicare al mondo tutta la passione lungamente provata per l'omerico personaggio. Eccessi ed eccezioni a parte, nella storia della musica, un'arte com'è noto tanto commessa all'oralità e quindi sempre connessa con la quotidianità e la tempestività, sono molto frequenti i casi di pezzi scritti ed eseguiti nel giro di poco tempo, perfino di pochi giorni, ma non mancano casi opposti, di pezzi (gran brutta parola invero, ma invalsa nell'uso) covati per anni e decenni, prima balenati alla fantasia, poi stesi come appunti, in seguito elaborati, orchestrati, presentati al pubblico, infine rivisti, di nuovo composti, ulteriormente pubblicati (a volte anche maniacalmente, Bruckner e Puccini *docent*). Per un Mozart che butta giù l'*ouverture* di *Don Giovanni* la sera prima della messinscena (secondo il racconto non affidabilissimo della vedova), si dà un Beethoven che compone insieme la *Quinta* e la *Sesta*, come dire i due poli del suo sinfonismo, e insieme fa conoscere i due colossi sinfonici appena l'anno dopo. Per un Donizetti che spiccchia *L'elisir d'amore* in due settimane, ecco un Wagner che nel 1848 comincia a vagheggiare un *Ring des Nibelungen* e solo nel 1976, alla buon'ora, lo potrà esibire a Bayreuth e al mondo.

E Brahms? Parecchia musica da camera Johannes Brahms (1833-1897) la finì e suonò o fece suonare nel giro di pochi mesi, ma già per quella per pianoforte dovette registrare attese di qualche anno. E se la prima sinfonia, clamorosamente, si divaricò fra la concezione del 1855 e l'esecuzione del 1876, il *Requiem tedesco* prese capo nel 1859 (almeno) ed ebbe coda nel 1869. Così si conviene normalmente, ma a ben vedere (e lo si vedrà) il corpo di tali proporzioni era ancora più lungo: come dire che il capo aveva un copricapo, insomma; e aggiungere che l'articolata complessità di questo impegno, se rischiava la disomogeneità o anche la sublime eterogeneità di un esempio illustre come la *Messa in si min.* di Bach (distesa lungo quasi tutta la permanenza di Johann Sebastian a Lipsia, circa dal 1724 al 1749), il rischio lo seppe evitare sicuramente e gagliardamente, sia tecnicamente che artisticamente.

Composto per due solisti (soprano e baritono), coro a quattro voci e orchestra (legni a coppie, parecchi ottoni, timpani, arpa, organo *ad libitum*) su testi liberamente scelti dalle sacre scritture, *Ein deutsches Requiem* è una partitura imponente, maestosa, compatta, che rispetto ai capolavori funebri di Mozart, Cherubini, Bruckner, Verdi, Fauré e Dvořák raggiunge una perfetta caratterizzazione, oltre che con i consueti e superbi mezzi compositivi dell'autore, con gli elementi espressivi più nobili della fede, della poesia, del lirismo e in un certo senso anche dell'umanesimo. Non è affatto, il *Requiem* di Brahms, un'opera di getto, ma riesce a sembrarlo indubitabilmente, spirando un'aura di originalità, di franchezza, di sincerità e di affettuosità che emerge dai passi più semplici ma è anche capace di travolgere quelli più complessi rimanendo intatta, riconoscibile, inconfondibile.

## 2. Come cementare

Una prima idea di unità l'opera la presenta nella tematica e nella struttura dei sette movimenti che la compongono, giustamente definita ad arco: il primo e l'ultimo sono chiare invocazioni di beatitudine e pace eterna, tanto che la fine di questo riprende la fine di quello; l'avanzata della morte che sta nel secondo tornerà nel sesto, con la differenza che nell'un caso il cammino si ferma sopra un inno di gioia mentre nell'altro la meta è l'immagine del giudizio universale che ha l'aspetto di una doppia fuga; lo sgomento del terzo, per baritono e coro, sfocia nella certezza della misericordia divina, e il quinto, per soprano e coro, è tutto speranza e serenità; il quarto momento, centrale, è impostato sul senso di una morte che non è dramma umano ma imprevedibile e superumana beatitudine.

Né sono da meno, come elementi di unificante continuità, la memoria tematica del corale bachiano *Wer nur den lieben Gott läßt walten* («Chi solo l'amato Dio lascia governare»); parola dell'autore riferita dal più giovane collega direttore Siegfried Ochs), la prevalenza della polifonia sulla monodia e dello stile fugato sull'accordalità, un profilo melodico ad arco e cioè prima ascendente poi discendente, la centralità dei registri, la lentezza dei tempi, la *medietas* della dinamica, un assemblaggio di parti possibilmente sempre pieno, fuso, morbido, dolce nonostante certa drammaticità testuale. Un assemblaggio anche organistico, s'è detto, ché raramente una partitura orchestrale si presenta così raccolta e *reducta in unum*; e ancora abbastanza raramente, nonostante le infinite finzze della sua maniera, una scrittura brahmsiana si dispone così volentieri a una trascrizione tastieristica che possa essere pianistica: per due pianoforti ha efficacemente accomodato il *Deutsches Requiem* un contemporaneo dell'autore come August Grütters (1841-1911).

Uomo piuttosto colto e musicista coltissimo, Brahms conosceva perfettamente la liturgia e tutta la maggiore musica sacra d'Occidente; e dunque nel suo singolarissimo *Requiem* non esitò a mettere da parte il testo delle tradizionali messe funebri in latino (o da morto, o *pro defunctis* o appunto *Requiem*) preferendo testi biblici e tedeschi reperiti a suo talento, ma quella grandiosa tradizione musicale la tenne ben presente, cogliendone spunti dagli antichi maestri fiamminghi (fino a Lasso) e italiani (specie Palestrina) di confessione cattolica, da luterani come Schütz (*Musikalische Exequien*) e Bach (specie le cantate, ripetutamente da lui dirette alla Singakademie di Vienna), da un tedesco anglicizzato come Händel, da due "indipendenti" come Mozart (il *Requiem* incompiuto) e Beethoven (la *Missa solemnis*), da due moderni e quasi contemporanei come Mendelssohn e Schumann (un *Requiem* per coro e orchestra e, perché no? il *Requiem für Mignon* per soli, coro e orchestra). Né basta: con la conoscenza del passato non strideva, in Brahms, la frequentazione di certo presente, di un presente sempre meno sacro e più laico, meno solenne e più intimistico, meno collettivo e più personale; e con la volontà di un *Requiem* non liturgico collaborò l'eterna passione per il *Lied*, il romanticissimo genere profano ma anche religioso che rappresentava il settore più cospicuo della sua produzione vocale.

## 3. Dei sette movimenti

*Selig sind, die da Leid tragen* canta il primo movimento, «Beati gli afflitti perché saranno consolati»: dal tessuto orchestrale mancano i violini e i clarinetti, con risultato di una tonalità centrale e scura quasi volutamente contraddetta dai quattro passi corali

(il primo e il quarto, uguali, dal *Discorso della montagna* che tramanda il *Vangelo di San Matteo*, i due intermedi dal *Salmo 125* [126]). *Denn alles Fleisch es ist wie Grass* («Perché ogni carne è come erba») sentenza il secondo, trascogliendo realistiche parole dalla *Prima lettera di San Pietro*, dalla *Lettera di Giacomo* e dalle *Profezie di Isaia*: è una marcia lenta che, in particolare sottolineata dai timpani, adotta un tempo ternario ma spostandone gli accenti troppo forti e come cerca di aprirsi ai venti della serenità così sa puntare verso la maestosa esultanza del possente fugato finale (il primo dei tre).

Per contrasto e mediante il *Salmo 38* (39), la terza parte s'impadronisce dei sensi più tipici del *Requiem*, la fatalità, l'angoscia, il terrore, ma non ha alcuna intenzione di terminare così (anche grazie a una chiara e nostalgica citazione della *Primavera*, la prima sinfonia di Schumann): *Herr, lehre doch mich* («Signore, fammi sapere») attacca una prima e continua una seconda sezione del brano con la voce del baritono, più ariosamente che melodicamente intesa, mentre la terza sezione, tratta dalla *Sapienza*, esprime l'anelito e il gaudio della speranza con un grande fugato in Re maggiore che riesce anche a sveltire l'andamento. Tre versetti del *Salmo 83* (84) danno voce al quarto movimento, il più breve, gentile, liederistico di tutti che in "amabile" canta *Wie lieblich sind deine Wohnungen* («Come sono amabili le tue dimore», rivolto al Signore): è la pausa, la quiete, un intervallo lirico in quello che è pur sempre un dramma, e dunque il regno della melodia cantabile ed espressiva (ma anche piana e uniforme).

Scritto per soprano e coro, aggiunto in un secondo momento di alzare l'opera a sette parti, il quinto movimento ha un palese tono consolatorio, evidente anche in certe movenze cameristiche, come fosse una mamma a rivolgersi a un figlio: certo suggerito all'autore dal ricordo della madre morta da poco, lo canta prima il soprano, *Ihr habt nun Traurigkeit* («Voi siete ora nella tristezza»), sopra una frase del *Vangelo di San Giovanni* e un versetto dell'*Ecclesiaste*, e poi anche il coro, sul frammento di un versetto di *Isaia* che assicura «Io vi consolerò come consola una madre» (appunto), e sempre molto leggermente da parte dell'accompagnamento. Un testo più lungo del solito, assemblato dalla *Lettera agli Ebrei*, dalla *Prima lettera ai Corinzi* e dall'*Apocalisse*, allunga le dimensioni del sesto movimento e contribuisce a dargli una tonalità da *Requiem* tradizionalmente e anzi terribilmente ansioso, teso, si dica pure da *Dies irae*: *Denn wir haben hier keine bleibende Stadt* («Poiché qui non abbiamo stabile dimora»), correlato al secondo ma anche al terzo per la presenza del baritono, si muove attraverso otto sezioni, non eccede in dinamica ma agita non poco le linee, indulge assai alla tragedia della morte, apostrofa direttamente la morte e addirittura l'inferno, ma ancora una volta la conclusione la vuole consolatoria e lo stile lo preferisce contrappuntistico nonché fugato.

Sicché il settimo movimento non ha più dubbi, cantando il Solenne *Selig sind die Toten* («Beati siano i morti») prelevato dall'*Apocalisse*, terminando come il primo (erano beati gli afflitti, ora sono beati i morti) e chiudendo la poderosa composizione come l'aveva aperta. La vita celeste trionfa sulla vita terrestre ed è la logica conseguenza di questa avendone finalmente sconfitto la mala metamorfosi della morte; e la fuga, la forma più complessa mai elaborata dalla musica colta d'Occidente e qui addirittura più maestosa che negli altri due casi, trionfa su tutto, nelle mani di uno dei pochissimi maestri dell'Otto-Novecento che possa dirsi d'aver effettivamente capito il magistero di Bach e Beethoven.

#### 4. Allora e adesso

Due parole di cronaca necessaria. Nel 1854, all'indomani del tentato suicidio del povero Schumann già grande amico e benefattore, Brahms compose una sonata in re min. per due pianoforti, che poi trasformò nel primo concerto per pianoforte (1858), e lo Scherzo inutile alla forma del concerto che aveva tralasciato lo mise nel cassetto per rielaborarlo poco dopo come secondo movimento di una cantata funebre venutagli in mente nel 1859. Nel 1865, appena mancata l'amatissima madre Christiane Nissen, rimise mano, sul serio, al progetto, cui attese fino all'autunno del 1866 per una somma di sei movimenti. Il 10 aprile del 1868 fece eseguire *Ein deutsches Requiem* a Brema, ma poco dopo tornò sui suoi passi componendo un nuovo movimento, consolatorio e "materno" quant'altro mai, che inserì fra il penultimo e l'ultimo portando a sette, come s'è detto, il numero complessivo: ultima e definitiva versione è quella eseguita a Lipsia il 18 febbraio 1869. Evidentissima la suggestione della morte della madre, pertanto, ma evidente anche la memoria della morte di Schumann. Scrivendo alcuni anni dopo a Joachim, il violinista di fiducia (e sgridandolo da par suo), Brahms precisò: «Se tu avessi considerato la questione in tutta *semplicità* avresti capito in che maniera e con quale forza un'opera come il *Requiem* appartenga a Schumann».

Assolutamente autonomo e autosufficiente in concerto, in disco *Ein deutsches Requiem* accetta la vicinanza di altra musica. Ora, fra l'altro in apertura di programma, si tratta del primo di un tardissimo ciclo di "quattro canti seri" per voce e pianoforte, i *Vier ernste Gesänge* op. 121. *Denn es gehet dem Menschen*, tratto dall'*Ecclesiaste*, racconta «Quello che capita all'uomo», cioè tutta la vanità della vita, la necessità della morte, l'esigenza di una rassegnazione religiosa sì ma forse ancora più laica, e fa cantare la voce di basso in uno stile severo, arcaico, modaleggiante, accompagnandola con soluzioni qua e là perfino organistiche. Come dire che questo Brahms del 1896, ancora una volta capace di scegliere dalle sacre scritture per conto suo, era sempre lo stesso di trent'anni prima. Soltanto, erano cambiati i nomi su cui piangere e di cui consolarsi: questa volta il padre di un caro amico appena scomparso e la direttissima, molto anziana Clara Wieck Schumann ormai morente.

Nell'antica Roma la *consolatio* era un genere letterario, fra l'altro esaltato da Seneca ma non di rado prevedibilmente viziato dalla retorica: nessuna enfasi, tanta dottrina, moltissima arte e poesia in quell'autentica, universale *musica consolatio* che è il *Requiem di Brahms*.