

MARCO ROSIN

L'EBANO  
*di*  
BRAHMS

*Viaggio nel Quintetto op. 115*

Le Armonìadi

*saggi pocket*

*Le Armonìadi saggi pocket /6*



MARCO ROSIN

# L'EBANO DI BRAHMS

**Le Armoniadi**

*saggi pocket*

© Nuove Musiche, Biella

I edizione: 1996

ISBN: 979-12-210-4670-0

*Tutti i diritti riservati.*

Finito di stampare nel mese di aprile 1996

da Nuove Musiche - Biella

# *Indice*

9	<b>PREMESSA</b>
15	<b>LE ORIGINI</b>
27	<b>IL VIAGGIO</b>
43	<b>INDICE ANALITICO</b>



# PREMESSA





Prima ancora di accingersi alla stesura di una tesi, di un articolo, di un "saggio" e di qualunque altra forma di lavoro analitico e divulgativo che si muova lungo i territori della musica, l'autore fa tradizionalmente i propri conti con le "fonti". Studi preesistenti, d'ogni foggia e portata, interventi che riescano almeno tangenti al succo dei propri obiettivi e, non ultime per lavori strettamente legati al fruscio della partitura, incisioni ed esecuzioni che portino contributi provenienti dal mondo della musica *vi-va e pratica*, quella che si fa senza scriverne e teorizzarne troppo.

Alla fine dell'avventura, il tutto o prende la forma di un apparato mastodontico, sovente anche utilissimo, palesemente in equilibrio tra testo originale e legioni di note a piè di pagina, oppure mostra se stesso come contenitore in cui galleggiano liberamente, qua e là anche anarchicamente senza ombra di gerarchia, spunti, verità, elementi, occasioni di conoscenza, citazioni, deduzioni, induzioni e conclusioni.

Di tutto ciò le variabili e le effettive varianti sono pressappoco infinite e tutte da scoprire. Tuttavia, gli elementi che fatalmente decidono della stesura finale hanno scarsamente a che fare con l'organizzazione mentale, la preparazione filologica e perfino il buon gusto dell'autore. Essi si collocano, invece, decisamente tra le pieghe del rapporto che egli intrattiene con il tema del proprio lavoro e con gli eventuali destinatari.

In quest'ottica, il presente volumetto è figlio di un'irrinunciabile predilezione per la scrittura cameristica brahmsiana ma è desolatamente, volutamente orfano sul piano della destinazione. Non desidera assolutamente scomodare sforzi analitici prolungati né da parte di chi scrive né di chi leggerà, evitando dunque il taglio tipico del *pamphlet* devoluto intera-

mente al sezionamento e all'autopsia del pentagramma. Non gonfierà i muscoli delle note esplicative e bibliografiche a piè pagina o a fine capitolo e nemmeno s'intratterrà lungo volute di aneddoti raccolti in lungo e in largo tra i sentieri della storia della musica.

Dunque, tra i destinatari possibili non ci sono tipologie premeditate: lo scritto non si rivolge, in particolare, all'inteprete né all'ascoltatore, all'iperappassionato della produzione brahmsiana né all'addetto ai lavori della letteratura cameristica. Oppure, se preferite, cerca di portare materiale e qualche idea un po' a tutti costoro e ad altri ancora. Non offre ricette pronte all'uso e non scodella convinzioni con la pretesa che siano tenacemente autentiche e vere per tutti.

Propone, invece, un *viaggio* tra meditazione, riflessione, ricerca, dati oggettivi e soggettivi, insomma lungo pensieri cavati - anche in maniera perfettamente personale - dalla partitura, dall'ascolto, da notizie magari rielaborate nell'economia del discorso. Consiglia, di conseguenza, un approccio altrettanto rilassato e liberale, che ciascuno ritaglierà, come vorrà e come potrà, sul profilo della propria condizione e della personale esperienza.

Il tutto senza dimenticare il peso specifico assoluto del compositore in questione e senza tralasciare d'intravedere il possente potenziale cognitivo e spirituale ancora oggi detenuto dai lavori di Johannes Brahms in generale e dall'opera 115 in particolare.

Dicembre 1993

MR





# L'EBANO DI BRAHMS



## LE ORIGINI

Il Quintetto in si minore op. 115 per clarinetto e archi di Johannes Brahms appartiene al gruppo di composizioni cameristiche con clarinetto create dal compositore amburghese sul principio dell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo. Anche ai fini di considerazioni stilistiche ed osservazioni analitiche, va tenuto nel debito conto che non vi sono precedenti di impiego del clarinetto nella produzione cameristica brahmsiana antecedente tale periodo, mentre esistono notoriamente esperienze pregresse sul piano della scrittura per quartetto d'archi e per quintetto costituito da altro strumento e quartetto d'archi. Inoltre, è importante non perdere di vista il fatto che l'occasione di tale impegno cameristico per il vecchio Brahms (vecchio certamente più sul piano iconografico che su quello anagrafico) sgorga come un colpo di fulmine dall'incontro con il clarinettista Richard Mühlfeld, noto virtuoso del tempo attivo nelle file dell'Orchestra di Meiningen diretta da Hans von Bülow, proprio quando a Meiningen si concerta la Sinfonia n. 4 di Brahms.

Ricordando che altri capisaldi della letteratura cameristica strutturati sul medesimo organico nacquero in circostanze del tutto analoghe - ad esempio, il Quintetto KV 581 di Mozart dall'incontro con Anton Stadler, il Quintetto di Carl Maria von Weber dal contatto con Heinrich Bärmann - viene da pensare che Brahms possa in qualche modo essersi ispirato a tali precedenti vissuti da colleghi di lingua tedesca, forse con un pizzico di modestia in più a giudicare dalla lusinghiera frase rivolta allo stesso Mühlfeld, con la quale Brahms circoscrisse definitivamente alla



scrittura cameristica il rapporto artistico e professionale con lo strumentista, dichiarandosi non abbastanza coraggioso, di fronte alle formidabili qualità del clarinetista, per incamminarsi sui territori del concerto solista: “Ich war nicht so übermütig, ein Konzert für Sie zu schreiben!”<sup>1</sup> (Non sono stato così audace da scrivere un concerto per Lei).

Insieme alla tonalità minore, non utilizzata in alcun altro quintetto con clarinetto dell'epoca e del passato, l'opera brahmsiana presenta almeno un altro carattere di unicità veramente degno di rilievo: l'intrinseca coesione degli elementi tematici che compaiono nei quattro movimenti. Si tratta di un livello di affinità che non ha pari né nella produzione cameristica di Brahms né nella letteratura più nota per clarinetto e quartetto d'archi di ogni tempo.

Il ritorno ad elementi tematici iniziali nelle rispettive aree conclusive è una costante dei primi tre movimenti. Di rilievo, poiché si presenta anche quando l'assetto formale non lo richiederebbe strettamente, come ad esempio nel terzo tempo. Sul piano stilistico globale, il ritorno tematico diviene addirittura un carattere di fondamentale importanza quando, nell'ultimo movimento, facendo per così dire anche eccezione a se stesso, si dirige invece alla restituzione dell'origine assoluta dell'opera.

La straordinarietà strutturale e il significato semantico che vivono in tale identità formale sottendono e si fondano appunto sulla coesione degli elementi tematici che percorre l'opera per intero.

---

<sup>1</sup> In una lettera scritta da Brahms a Mühlfeld nell'estate del 1894.

L'osservazione della possibilità di valenze metaforiche in tutto ciò, nelle riflessioni di chi percorre il Quintetto da interprete o da ascoltatore ma non necessariamente dal punto di vista dell'autore, comunque non con il conforto di dati comprovabili, è ovvia. Oggi rischia perfino di essere banale. Appare non del tutto inessenziale, invece, la riflessione sul fatto che alla vigilia della nascita dell'opera brahmsiana la scienza riconosceva come "trascendentali" relazioni, altrimenti indefinibili, tra aspetti anche apparentemente elementari della realtà. Ad esempio, qualche anno prima dell'elaborazione del Quintetto, il matematico Ferdinand von Lindemann (un altro tedesco del nord che, come Brahms, aveva scelto di vivere ed operare a latitudini più meridionali) dimostrò la natura "trascendente" del numero, ovvero l'impossibilità che esso sia sempre soluzione di un'equazione algebrica di qualsivoglia grado: ciò implica, tra l'altro, che il cerchio - oggettivamente un eccellente esempio di coesione e, per così dire, di continuo ritorno - può essere definito soltanto con il ricorso ad un elemento trascendente. La quadratura del cerchio, problema insolubile per eccellenza e metafora della ricerca di una chiave della perfetta coesione, che aveva afflitto l'umanità fin da epoche pre-cristiane e in ben oltre duemila anni non aveva prodotto molto più del calcolo delle "lunule" di Ippocrate di Chio, veniva finalmente risolta - o definitivamente non risolta - con il ricorso alla trascendenza (che in matematica costituisce l'"al di là" rispetto al mondo dei numeri razionali ed irrazionali).

La trascendenza, dunque, è funzionale alla perfetta coesione. Il Quintetto di Brahms, fuor di metafora, induce a meditare anche sulla verità dell'inverso come via di conoscenza.

Alla risoluzione di scrivere per clarinetto con funzioni ampiamente protagonistiche, seppur accoccolato nei ranghi di formazioni cameristiche come quelle del Trio op. 114, del Quintetto op. 115 e delle due Sonate op. 120 - come è noto - Johannes Brahms (1833-1897) giunse invero tardi e in maniera apparentemente occasionale, quasi senza volontà e ricerca. Apparentemente, si capisce.

Le pagine di storia ci dicono che il camerismo brahmsiano - quello dalle tinte scure e dai sapori più profondi, lontano dai "Frühlingswerke" e proprio invece all'area produttiva cui appartengono i detti lavori con clarinetto - sgorga dalla piena maturità, praticamente dalla vecchiaia e dal distillato di esperienze salde, ormai stratificate, costruite sulla scrittura liederistica, orchestrale, su una lunga pratica della tecnica di variazione.

Ad ogni angolo, poi, si assicura che Johannes da Amburgo avesse sempre pensato alla morte come ad una meta da sudare, da meritarsi, ma foriera di una condizione privilegiata, tutta da godere; specie in quegli anni che disegnavano l'ultimo decennio del diciannovesimo secolo e l'ultimo spicchio di vita. E questo dev'essere sacrosanto, se si considera quella frase che salta fuori ripetutamente - sottolineata e quasi plasmata a bella posta dalla polifonia vocale per una sorta di slogan dello spirito - dalle pieghe migliori di Ein deutsches Requiem, scritto nel 1848: "Selig sind die Toten", ovvero "Beati sono i morti". Il che, proclamato nell'economia di un'

opera così particolare, unica nel suo genere, come il Requiem tedesco, genuino nelle espressioni quanto distante dalle formule vincolate della liturgia cattolica in lingua latina, non lascia dubbi sulle precoci aspettative e sulle convinzioni circa la dimensione ultraterrena nutrite da Brahms.

Anche se, a dirla tutta, l'opinione sovversiva di quanti propongono una chiave di lettura a dir poco alternativa per i contenuti testuali potrebbe portare a considerare quei "Toten" non come dei defunti collocati in sede perfettamente ultraterrena, ma dei viventi spenti, ossia degli uomini morti ancor prima di defungere, portatori inabili di vite annullate prima di attivarsi verso una qualsivoglia crescita spirituale. In questa accezione, dunque, tali "morti" sarebbero beati perché non chiamati a svezzare, accudire e crescere - almeno per il momento - alcuna fiamma di vita, deresponsabilizzati sul piano dell'assoluto, praticamente sospesi alle corde della sopravvivenza animalesca.

Tant'è. Morte per morte, la domanda verte su quale sia il nesso, l'elemento catalizzante che ad un certo punto della produzione e della storia biografica del compositore vibra tra l'inarrestabile, anche se a suo modo pacata e serena, tensione brahmsiana fuori dalla vita terrena e quel vorticoso, accanito innamorarsi del clarinetto, di ciò che sul piano tecnico ed espressivo lo strumento è in grado di materializzare o anche soltanto di paventare.

Certo, le cronache raccontano che il *coup de foudre* si deve all'incontro con un esecutore ed interprete dalle doti formidabili, Richard Mühlfeld (fig. 1), clarinettista trentacinquenne dell'Orchestra di Meiningen - presso la

quale Brahms aveva una certa frequenza grazie alla sua amicizia con il direttore Hans von Bülow - soprannominato "Mam'zell Clarinett", signorina clarinetto, con un gioco di parole a metà tra il tocco di classe alla francese e il genere del sostantivo, che in tedesco come in francese è appunto femminile.

A cent'anni dalla morte di Mozart, di fatto era avvenuto ciò che i decenni precedenti avevano veduto accadere altre volte: un compositore incontra un clarinetista di eccezionali qualità e, anche attraverso le sue capacità, si accosta alla scrittura strumentale in maniera originale e ricca di felici conseguenze per la letteratura strumentale.



**figura 1**

Richard Mühlfeld intorno al 1900, in una fotografia conservata allo Staatliches Museum di Meiningen.

Tra gli altri, come si è già detto, un evento simile era capitato allo stesso Mozart, che aveva incontrato Anton Stadler, e a Weber, a cui il destino aveva riservato in sorte di trovare sulla propria strada niente meno che il virtuoso Heinrich Bärmann.

Se per questi le conseguenze finirono per avere, talvolta, caratteri analoghi (come Brahms, ad esempio, anche Mozart e Weber si cimentarono nella realizzazione di un quintetto per clarinetto ed archi, oltre a vari lavori destinati ad organici differenti), è necessario rilevare quanto le occasioni iniziali furono diverse e, nel caso particolare di Brahms, quanto abbia pesato la conoscenza di imprese compositive altrui, ormai ben note nella piccola Europa musicale del tempo quanto di assoluto successo. Nel caso di Mozart, che subì il fascino del clarinetto fin dal suo girovagare di bambino prodigio proprio attraverso quella piccola Europa musicale, l'incontro con Stadler avvenne grazie ad una circostanza quasi estranea all'operatività musicale, in senso stretto, del compositore. Infatti, i due, entrambi "Freimaurerei", massoni, a Vienna, fecero conoscenza presso la Loggia *Zur gekrönten Hoffnung* e non si persero più di vista fino alla morte di Mozart. Naturalmente, al tempo del genio di Salisburgo il discorso intorno all'utilizzabilità dello strumento era completamente diverso dai termini in cui la cosa si sarebbe presentata oltre un secolo dopo a Brahms: il clarinetto di bassetto, dotato di un'estensione oggi sconosciuta ai clarinetti in la con cui si è soliti eseguire le maggiori opere mozartiane, fu il destinatario prediletto delle invenzioni di maggiore rilievo, come il Quintetto KV 581 e il Concerto KV 622, facendo delle proprie

limitazioni tecniche, come ad esempio la circoscrizione tonale, dei pretesti e dei caratteri d'originalità, la cui memoria non sarebbe andata perduta. Per Brahms l'incontro con Mühlfeld avvenne sul piano eminentemente professionale, nel 1885, quando a Meiningen, sotto la supervisione dell'immancabile von Bülow, si istruiva la concertazione e la presentazione al pubblico della sua quarta Sinfonia. Al burbero Johannes, ormai temprato dall'età, in procinto di varcare la soglia delle grandi imprese cameristiche dell'ultimo decennio di vita, un cocktail di fattori calati ordinatamente nella sua esistenza non dovette mancare di scuotere almeno l'attenzione in favore di quella nuova via espressiva così vicina alle sue esigenze del momento, rappresentata dalla timbrica, dalle peculiarità tecniche e dalle possibilità espressive del clarinetto.

Prima di tutto, l'aver realizzato e compiuto le quattro unità sul territorio delle Sinfonie - numero al quale si era fermato l'amato Schumann - poneva qualcosa in più di una seria premessa al cambiamento di genere. Allo stesso tempo, risultava per certi versi decisiva la conoscenza di quel clarinettista, pure provetto violinista, che aveva ricoperto a lungo il ruolo di maestro sostituto presso la compagine di Meiningen, a cui doveva la scoperta di facoltà insospettate della *Klarinette*, strumento che era stato compagno fedele addirittura di Mozart e Weber, due tra i maggiori calibri del passato musicale mitteleuropeo, ai quali il tardo romanticismo già tributava l'onore della Memoria. Insomma, la possibilità di riaprire i tesori, le verità del passato con una chiave contemporanea, e quindi di impegnarsi - sempre a modo suo, certo - in una nuova sfida, solleticò seria-

mente i desideri di Brahms: chissà se quel Mühlfeld avrebbe reincarnato degnamente l'Anton Stadler morto da quasi sessant'anni, a cui la critica del suo tempo e in generale le cronache viennesi di circa un secolo addietro, avevano ricamato lodi del tipo "... was Du mit deinem Instrument beginnst, das hort ich noch nie... Dein Instrument... ein Herz hat" (Non si era mai sentito ciò che riesci a fare con il tuo strumento... strumento che ha un cuore). Maturati i fatti e i rapporti, il 1891 vide la nascita del Trio op. 114 e del Quintetto op. 115, entrambi eseguiti per la prima volta a Berlino, nel dicembre di quell'anno, naturalmente con Mühlfeld in veste di protagonista. Il primo, inoltre, con lo stesso Brahms al pianoforte e il secondo affidato all'intervento del Quartetto del violinista Joachim. Tre anni dopo, il primo dicembre del 1894, a Vienna, il compositore e l'interprete - a quasi dieci anni dal loro primo incontro - sigillarono il compimento della serie di lavori dedicati al clarinetto, con un concerto strutturato sulle due Sonate per clarinetto e pianoforte che sostanziano l'opera 120. Oggi, a cent'anni da quelle "Uraufführungen" e dai numerosi concerti che seguirono, in occasione dei quali Brahms si mostrò sempre magnanimo, anche e soprattutto sul fronte finanziario, nei confronti di Mühlfeld, al punto da devolvere sempre alla borsa dell'amico anche i propri guadagni, lo scrigno costituito dalla scrittura brahmsiana aderente al clarinetto continua a costituire un "caso"; tuttavia, in termini ragionevolmente diversi da quelli originali, poiché consonanti ai contesti del tempo.



A partire dagli strumenti con cui ai nostri giorni si suonano le quattro opere - prescindendo ovviamente dai peraltro rari casi di utilizzo di strumenti d'epoca o copie fedeli - e dalle tecniche di esecuzione, ciò che potremmo definire il problema dell'Ebano di Brahms, assume tinte e lascia vibrare quesiti consonanti alla fine del secondo millennio. Con lineamenti che strizzano l'occhio a un'età di decadenza, qual'è la nostra, e che proprio per questo non faticano a rendere certi sapori di quella depressione annidata tra le maglie del tardo Romanticismo, di quegli anni '90 dello scorso secolo nei quali la musica tornava a barcollare d'incertezza, nei contenuti come nella forma, nelle funzioni come nell'approccio al mondo esterno. Proprio in questa prospettiva si ripropongono come doppiamente attuali i segreti dell'enigmatico Quintetto op. 115, a cominciare fin dai patrimoni rinchiusi tra i sentieri del percorso tonale, dichiaratamente fondato sugli scuri significati della tonalità di si minore, un'atmosfera d'impianto che sa appunto di quella morte brahmsiana che non è lancinante, fracassona, sanguinolenta, acuminata, bruciante, insomma imperfetta, ma, al contrario, è pacata eppure piena di senso, mastodontica nel suo sopraggiungere eppure duttile e delicata nell'abbraccio del morituro, avvolgente, improvvisamente senza misteri, decisiva, ineluttabile quanto foriera di serenità certa. In questo senso - quello rassicurante di una sorta di ritorno - la veste iniziale del Quintetto coincide con la soluzione conclusiva e finale dell'opera, posta laggiù, al termine del quarto movimento: caso raro, anzi unico, ed enigmatico, oppure chiaro fino all'evidenza che vive di sé.

**Quintett**  
 für  
**Clarinette**  
 (oder Bratsche)  
 2 Violinen, Bratsche und Violoncell  
 von  
**Johannes Brahms.**  
 OP. 115.  
 PARTITUR.  
 Preis Mk 8.—  
 (Die Stimmen kosten Mk 3.—)  
 Verlag und Eigenthum für alle Länder  
 von  
**H. Simrock in Berlin.**  
 1882  
 Lith. v. C. G. Neuberger, Leipzig  
 LONDON  
 H. W. Gray, 15, Abchurch Lane, E.C. 4.



## IL VIAGGIO

Il primo movimento prende le mosse da un intervento degli archi (fig. 2), soli per quattro battute, durante le quali i violini enunciano un tema innestato sull'idea tonale di re maggiore, da cui traspare appena l'ombra del si minore, e i bassi - viola e violoncello - si incaricano di tramare un disegno sincopato, che si rivela a canone e costituisce l'autentico primo motore ritmico dell'opera.

Allegro

Clarinetto in la

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

**fig. 2**

Primo movimento, battute 1 - 4

L'elemento di immediata evidenza, che spinge almeno a verificare l'esistenza nei quattro movimenti del Quintetto di una coesione tematica fuori dal comune, è certamente il fatto che il primo tema del primo tempo (es. 1) è ripreso - più volte nelle sue componenti - alla conclusione dell'opera. Si tratta di un fatto inedito nella scrittura cameristica

brahmsiana. Tale ripresa, non letterale, offre l'inconfondibile ritorno del tema e di sue componenti mediante un procedimento di redistribuzione delle responsabilità strumentali: a misura 193 il tema iniziale si ripresenta, abbassato di una quinta, al secondo violino e alla viola (fig. 3). Quindi torna, limitatamente modificato, al clarinetto e al primo violino.

fig. 3

Successivamente, da battuta 214, ricompaiono elementi della seconda semifrase (vedi ancora, alla fig. 2, le battute 3 e 4) dilatati per aumentare. A tale sensibile rallentamento è affidata la chiusura definitiva dell'opera (fig. 4).

214

Cl. La  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.

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

fig. 4

Ora, questa maniera di portare a compimento l'opera può suscitare diverse ipotesi intorno al senso, anche simbolico oltre che semantico e puramente sintattico, dell'itinerario che Brahms ha inteso percorrere. Su un piano certamente più oggettivo, inoltre, invita a riflettere analiticamente sui materiali tematici dell'intero Quintetto e a ricercare l'eventuale presenza di altre correlazioni tematiche rilevanti.

Nel primo movimento (Allegro) la struttura palesemente aderente al modello classico di forma sonata è di per sé un elemento fortemente significativo, considerato che l'elaborazione del lavoro risale al 1891. La natura del primo tema (vedi fig. 2), derivante dalla prevalenza di intervalli congiunti, dalla presenza numericamente più limitata di terze discendenti e da una generale tendenza discendente della linea melodica, con i movimenti più rapidi sempre affidati al legato, si ritrova nel secondo tema (fig.

5) - esposto dal clarinetto e dal primo violino - che compare in assetto anacrusico, in re maggiore come il primo tema, con un'analogia vocazione discendente e un analogo uso del legato. Mentre l'esposizione del primo tema è dapprima patrimonio esclusivo del primo e del secondo violino, divenendo poi occasione privilegiata per l'ingresso del clarinetto, il quale dopo un arpeggio di re maggiore lo riprende dilatandolo per aumento dei valori lunghi della prima semifrase e per germinazione della linea melodica della seconda, il secondo tema dell'Allegro (fig. 5) è di competenza condivisa di clarinetto e primo violino, che partecipano alternativamente all'emissione della linea melodica preminente.

fig. 5

Alla quinta battuta inizia l'esposizione vera e propria con l'ingresso del clarinetto adagiato su un accordo di re maggiore tenuto dagli archi. Un

ingresso che, a prescindere dai problemi tecnici che lo contraddistinguono, come l'intonazione del pericoloso fa diesis, all'ottava con il primo violino, da cui sorge l'intervento del clarinetto stesso, preannuncia una stagione di confronti, di tesi contrapposte, per alcuni versi di contraddizioni dinamiche.

L'esordio stesso dello strumento a fiato pone la questione dell'imperturbabilità - con quel limpido arpeggio di re maggiore - contrapposta in qualche modo al mesto dialogo iniziale dei due violini e alla sollecita pulsione, quasi di un cuore affannato, di viola e cello. Alla lettera B, ovvero a battuta 25, ciò che era stato cantabilità, preminentemente distesa, subisce una metamorfosi in favore di un progetto che accosta blocchi ritmici quadrati e omogenei, disegnati sulle fattezze naturali dei movimenti del tempo 6/8, ad introspezioni ritmiche in forma di terzine di semicrome svolazzanti da uno strumento all'altro in forma di frammenti di scala, il cui mescolarsi decide l'avvento del secondo tema, che fa capolino a battuta 37, disposto all'ottava tra clarinetto e secondo violino.

L'avvio dell'elaborazione richiama il clarinetto all'arpeggio iniziale, subito assecondato dalla viola che ne riprende la formula tonale di re maggiore trasformandola in una triade diminuita, e da citazioni del frammento melodico originario affidate al violoncello e al primo violino. Il tutto conduce a una cadenza protesa verso il do diesis minore che costituisce l'atmosfera di partenza della nuova sezione esposta alla lettera E (fig. 6), nella quale la complicità di clarinetto e violoncello intessuta sul filo dei rispettivi registri gravi non esita a menare il discorso verso una partecipazione



totale e densissima, la cui conseguenza è un'autentica ridda di frammenti tematici disposti ad incastro sull'azione di un motore che gira al ritmo di sestine di semicrome.

81

Cl. la

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vlc.

*cresc. poco a poco*

*p*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

fig. 6

Il debito sviluppo di tanta energia cinetica sfocia, con una soluzione enarmonica che ci traghetta dalla dominante di do diesis minore alla tonica di re bemolle maggiore, nell'inedita ricetta approntata per il "Quasi sostenuto" alla lettera F (fig. 7). Esso è strutturato principalmente sulla rielaborazione di cellule del ponte modulante e sulla comparsa di un nuovo tema. Da battuta 98 presenta in tutte le parti, e reiteratamente, il tipico ritmo da cui è stato generato il ponte modulante con una significativa presenza di appoggiature. È l'improvviso affermarsi dell'apparato ritmico potentissimo ed inflessibile nel suo incedere, generato dalla coesistenza

d'intenti di secondo violino, viola e violoncello, che riutilizza la pulsione ideata fin dalla lettera B per un itinerario decisamente più esteso e portatore dell'autentica responsabilità circa l'avanzata del pezzo.

Quasi sostenuto

The image shows a musical score for five staves. The first staff is a single melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a fermata. The third, fourth, and fifth staves provide a rhythmic accompaniment, each starting with a piano (*p*) dynamic. The music is in a minor key, indicated by the key signature.

fig. 7

Sopra l'azione dei tre colleghi, il primo violino e il clarinetista incastonano lo sviluppo di una gemma melodica, destinata a coinvolgere più tardi l'intero quintetto verso la strada della ripresa, guadagnata infine a battuta 136 grazie al raccordo tracciato dal ponte modulante espresso da clarinetto e violoncello nelle quattro misure precedenti. Tra ruoli scambiati, ritorni non letterali e una ricorsa da mozzare il fiato che porta alla lettera M, si giunge per la prima volta, proprio al termine del movimento, alla solenne, inoppugnabile affermazione del si minore, intorno al cui interrogativo, alla cui velata presenza - finalmente ce ne rendiamo conto - si sono catalizzati tutti gli elementi dell'Allegro iniziale.

In tema di confronti, perfino di contrasti, l'identikit ternaria del secondo movimento, Adagio - disteso sull'assunto strutturale ABA della forma Lied - è un autentico capolavoro. Riassume, in generale, le cellule tematiche del primo tempo. Particolarmente nell'area centrale (Più lento), la parte del clarinetto, definitivamente preminente sul piano melodico, reca elementi che hanno molto in comune con i materiali tematici dell'Allegro iniziale; in quest'area emerge chiaramente un carattere rapsodico affidato esclusivamente al clarinetto e non vi esiste un assetto cameristico paritetico tra i cinque strumenti, a differenza di quanto accade nelle altre parti dell'opera.

Cl. La  
*p dolce*

VI. I  
 con sordini  
*p dolce*

VI. II  
 con sordini  
*p*

V. la  
 con sordini  
*p*

Vlc.  
 con sordini  
*p*

fig. 8

Tra l'idea iniziale (fig. 8), elegiaca e tumida, autunnale e pensosa, cantata dal clarinetto sul respiro irregolare degli archi, e le arditissime volute, dal piglio tutto tzigano del "Più lento" centrale (fig. 9) - di cui lo strumento a

fiato è insieme protagonista e vittima - infatti il distacco, la lontananza di contenuti e d'intenti non solo giustifica i caratteri della scelta formale ma giunge a ribadire e materializzare, come mai altrove, in maniera quanto meno spettacolare e completamente originale, i termini della dicotomia che pervade tutta l'opera.

The image shows a musical score for measures 52 and 53. The score is for five instruments: Clarinet in A (Cl. la), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (V.la), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked "Più lento". The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score shows a dynamic shift from "poco f" to "dim." and "pp". There are also markings for "6", "9", and "11" above the Clarinet part, indicating fingerings or breath marks. The Clarinet part features a complex, rapid passage in measure 52, followed by a more melodic line in measure 53.

fig. 9

battute 52 e 53

Da battuta 52 il clarinetto offre una fioritura della cellula tematica che inizia il primo tema dell'Allegro (vedi ancora la fig. 2), anche mediante l'adattamento della proporzione ritmica originaria all'attuale contesto binario: l'equivalenza tra il suono di  $\frac{3}{8}$  e la sestina di semicrome del primo tema è rispecchiata qui, proprio all'inizio del "Più lento", dall'equivalenza tra croma e sestina di biscrome. Altre affinità significative: la prevalenza di intervalli congiunti e la presenza più ridotta di intervalli di terza, i movimenti rapidi disposti su suoni legati, la tendenza discendente dei modu-

li generati dalla giustapposizione del valore lungo alla sestina di valori brevi.

Certo, sul piano tecnico la parte centrale del secondo movimento risulta un'impresa di taglio soprattutto virtuosistico per ciascun clarinettista che vi si cimenti (fig. 10), tanto che alcune edizioni propongono addirittura il trasporto del passo più arduo per un eventuale ripiego al clarinetto in si bemolle, le cui diteggiature risulterebbero relativamente più agevoli, almeno per certi sistemi di distribuzione delle chiavi.

The image shows a page of a musical score for the second movement of Brahms' Concerto in E-flat major, Op. 158. The page number 85 is in the top left. The score is for five instruments: Clarinet in A (CLa), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The Clarinet part is the most prominent, featuring a complex, virtuosic passage with slurs and fingerings (3, 6, 5) indicated. The string parts provide harmonic support with chords and moving lines.

fig. 10

Con tutto ciò, la conclusione del secondo movimento, ricamata fino ad afferrare il calore di una chiusura in si maggiore non fa altro che preludere al confacente tepore del re maggiore, condiviso da clarinetto, viola e violoncello, sulle movenze dell'Andantino che costituisce il terzo movimento (fig. 11).

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in B-flat (Cl.La), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked 'Andantino' and the dynamic is 'p semplice'. The Cl.La staff has a melodic line with wide intervals and slurs. The Vln. I and II staves are mostly rests. The Vla. and Vlc. staves have a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking 'p'.

fig. 11

Generato da un'idea tematica iniziale che procede prevalentemente per gradi congiunti, con ampie legature e secondo la consueta predilezione per il cammino melodico discendente, anch'esso è destinato ad uscire risolutamente dallo spirito dell'idea iniziale, fin da battuta 34, grazie all'avvento del "Presto non assai, ma con sentimento", rimbalzante tra gli archi in un ritrovato ambito tonale di si minore, attraverso il quale propone e ripropone volatine con volontà recidiva e contagiosa. Chiusura in re maggiore mediante la svelta ripresa del materiale iniziale.

Il "Con moto", ovvero l'ultimo movimento dell'opera, non dimentica il disegno conclusivo del Quintetto KV 581 di Mozart, il "Tema con variazioni" in cui Wolfgang non esita a dare la stura alle migliori fantasie calzanti al duello - a colpi di fioretto, si capisce - tra clarinetto e archi. Ad esempio, anche il tema iniziale del quarto tempo del Quintetto mozartiano-

no (fig. 12), come l'incipit dell'ultimo movimento brahmsiano (fig. 13), è strutturato sull'intesa di primo e secondo violino con il clarinetto: i due archi espongono la prima semifrase nelle prime due misure, al clarinetto spetta il completamento della frase nelle due battute seguenti.

Allegretto con Variazioni

Cl.La

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

fig. 12

Con moto

Cl.La

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

fig. 13

Sulle strade della variazione, data anche la propria formidabile predilezione per tale tecnica, Brahms non esita a seguire Mozart, anzi a perpetuarlo attraverso una creazione che decolla da una palese volontà di narrazione, da un impulso di cordialità affabulante tutto intriso del reiterato si minore. È notevole che tra i meccanismi della variazione messi in atto,

anche i netti cambiamenti di tempo - l'originale  $\frac{2}{4}$  è trasformato in  $\frac{3}{8}$  a battuta 161 e, quindi, in  $\frac{6}{8}$  a misura 193 - è evidentemente funzionale al

recupero di elementi tematici del primo movimento; anche il tema del "Con moto" è fondato su elementi tendenzialmente discendenti e disegnati sulla supremazia dei gradi congiunti, e poi esso non è affatto estraneo al tema che avvia il precedente Andantino (vedi ancora fig 11).

Attraverso mille peripezie generate dalla comparsa di materiali tematici in buona parte inediti e organizzate nell'incedere per variazioni, ossia per ritornelli in cui tutti gli strumentisti si producono in contributi di rilievo, ottenendo anche momenti di serenità ancora perfettamente terrena, seppur trattata e accolta con le molle, a quasi duecento battute dall'inizio del movimento, inaspettata, torna l'idea primigenia, la scintilla affidata alle voci dei violini da cui ha preso vita l'opera.

Non più secondo un possibile re maggiore, ma ripiegata nell'introspezione riservata ma niente affatto scontrosa del mi minore.

Con i sussulti di una sincope subito presente nella scrittura dei bassi, un'idea sorda, predestinata a volare per poco, lungo una manciata di battute, sulle ali di un convincimento d'ineluttabilità delle cose trasmesso, anzi



assunto dal suono e capace di sopravvivere solo fino a potersi adagiare su quel sì minore che è la gravidanza del nulla, l'oscurità di una luce che non vuole luminosità e finalmente non cerca più progetti (fig. 14).

214

Cl. La  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.

fig. 14

Una cadenza che non vorrebbe applausi dopo di sé.





## *Indice analitico*

### **A**

Adagio 34  
 Allegro 29, 33, 34, 35  
 Amburgo 18  
 Andantino 36, 39

### **B**

Bärmann Heinrich 15, 21  
 Berlino 23  
 Brahms Johannes 3, 10, 15, 16, 17, 18, 19,  
 20, 21, 23, 24, 29, 39  
 Bülow Hans von 15, 20, 22

### **C**

Con moto 37, 39  
 Concerto KV 622 21

### **E**

Ein deutsches Requiem 18

### **F**

Frühlingswerke 18

### **I**

Ippocrate di Chio 17

### **J**

eph 23

### **L**

Lindemann Ferdinand von 17

### **M**

Meiningen 15, 19, 20, 22  
 Mozart Wolfgang Amadeus 15, 20, 21, 22,  
 37, 39  
 Mühlfeld Richard 15, 16, 19, 20, 22, 23

### **Q**

Quintetto KV 581 15, 21, 37

### **R**

Requiem *vedi* Ein deutsches Requiem  
 Romanticismo 24

### **S**

Schumann Robert 22  
 Sinfonia 15, 22  
 Sonate op. 120 18  
 Stadler Anton 15, 21, 23

### **T**

Trio op. 114 18, 23

### **V**

Vienna 21, 23

### **W**

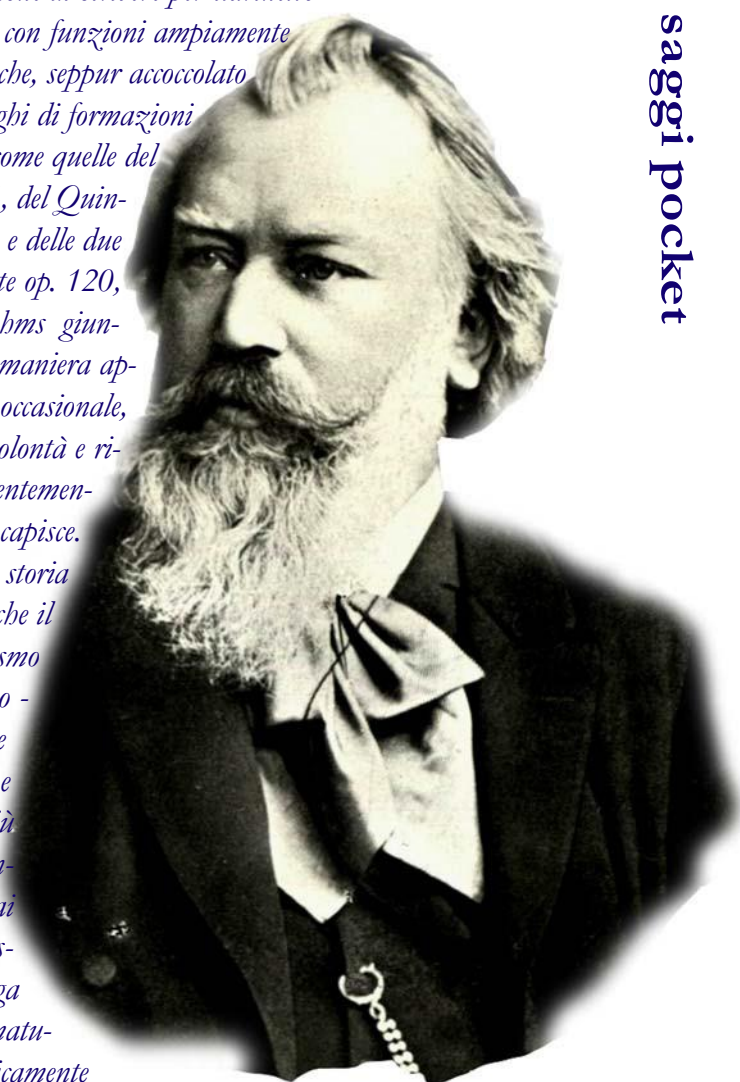
Weber Carl Maria von 15, 21, 22



saggi pocket

*Alla risoluzione di scrivere per clarinetto  
con funzioni ampiamente  
protagonistiche, seppur accoccolato  
nei ranghi di formazioni  
cameristiche come quelle del  
Trio op. 114, del Quintetto  
op. 115 e delle due  
Sonate op. 120,  
Johannes Brahms giunse  
tardi e in maniera apparentemente  
occasionale, quasi senza volontà e  
ricerca. Apparentemente, si capisce.*

*Le pagine di storia  
ci dicono che il  
camerismo  
brahmsiano -  
quello dalle  
tinte scure e  
dai sapori più  
profondi, lontano dai  
"Frühlingswerke", sgorga  
dalla piena maturità,  
praticamente  
dalla vecchiaia e dal distillato  
di esperienze salde, ormai stratificate,  
costruite sulla scrittura liederistica,  
orchestrale, su una lunga pratica della  
tecnica di variazione.*



ISBN 979-12-210-4670-0



9 791221 046700