

Un Requiem sereno

Le origini del *Requiem tedesco* l'opera che contribuì in modo determinante alla definitiva affermazione di Brahms, si fanno comunemente risalire al 1854. In quell'anno il compositore aveva scritto tre movimenti di una sonata per due pianoforti in re minore, che eseguì più volte a Clara Schumann. Ma presto comunicò al suo grande amico, il violinista Joachim, che «nemmeno due pianoforti mi bastano». Il movimento iniziale fu rivisto e impiegato, in posizione analoga, nel Primo concerto in Re minore per pianoforte, mentre l'*Adagio* successivo sarebbe stato rifuso nel n. 2 del Requiem.

Pesava sulle scelte di Brahms, in questo primo periodo creativo, la dichiarazione rilasciata da Schumann, nell'articolo *Vie nuove* (1853), sulla natura sinfonica del suo genio musicale. Di conseguenza numerosi erano i ripensamenti riguardo alla forma delle opere in cui impiegava l'orchestra, oltre all'urgenza, insieme al timore, di cimentarsi con la sinfonia. Fu così che nel 1861 concepì il progetto di una cantata in quattro parti. La ricerca dell'originalità, mista all'ossessione per evitare di ripetere i modelli dell'idolo Beethoven, lo portarono ad ampliare la struttura originale: nell'estate 1866 aveva già composto sei movimenti, gli attuali primi quattro e ultimi due. Un'esecuzione viennese limitata ai tre tempi iniziali, l'1 dicembre 1867, sortì un esito negativo.

Ma nel frattempo Karl Reinthaler, maestro di cappella nel duomo di Brema, si era appassionato alla partitura dell'opera, dopo averla ricevuta in visione, e premette per assicurarsi la prima esecuzione assoluta della versione integrale facendosi carico del lavoro di concertazione, compito che assolse con tanto scrupolo da ottenere la riconoscente ammirazione dell'autore. Brahms assunse poi la conduzione dei complessi corali e orchestrali nell'ultimo periodo di prove e diresse la prima del *Requiem tedesco* nel duomo di Brema, al cospetto di una folla strabocchevole, il venerdì santo del 1868 (10 aprile). Il lavoro ottenne un tal successo da dover essere replicato pochi giorni dopo. Fu soltanto nei mesi successivi che il musicista compose l'attuale quinto movimento per soprano e coro, che fu provato a Zurigo nel giugno 1868 dalla Suter-Weber, prima di essere inserito all'interno del *Requiem*. Entro la fine del 1869 l'opera era stata proposta in quasi tutte le principali città di lingua tedesca e fede riformata, mentre arrivò a Vienna soltanto nel marzo 1871. Nello stesso anno fu eseguita a Londra, in quello successivo a Pietroburgo e Utrecht, nel 1874 a Parigi.

Nonostante il lungo periodo di gestazione, il *Requiem tedesco* è uno dei capolavori di Brahms in cui spicca più evidente la scintilla dell'autentica ispirazione. Il titolo individua le peculiarità della compo-

sizione, che è un requiem in quanto opera prevalentemente corale dedicata alla morte, e utilizza testi tratti dalle Sacre Scritture, ma nella versione tedesca. L'autore scelse dei passi dall'*Antico Testamento* (*Salmi, Sapienza, Isaia*) e dal Nuovo (*Matteo, Giovanni, Corinzi.1a, Ebrei, Giacomo, Pietro.1a, Apocalisse*, pagine apocrife), e costituì nuove unità significanti accostando versetti di provenienza diversa in ognuno dei sette movimenti. Ciononostante il testo non rivela alcuna frammentarietà, e perviene a una poetica e universale meditazione sui vari aspetti della morte, sempre accettata serenamente.

L'esito complessivo si pone agli antipodi della concezione cattolica romana, nel cui ufficio dei defunti il ruolo più importante è sostenuto dalla drammatica sequenza di Tommaso da Celano, il *Dies irae*, che accentua in modo parossistico la terribile forza vendicativa della collera divina nel giorno del Giudizio universale. Il *Requiem tedesco* invece, pur non essendo un vero e proprio ufficio funebre, riflette la concezione protestante della morte, come trapasso senza contrasti a una vita migliore. Lontana dall'intrinseca teatralità del rito romano, l'opera possiede tutta via una specifica fisionomia espressiva, il cui carattere è individuato, episodio dopo episodio, da una musica che aderisce con vero trasporto alle suggestioni del testo, pur non perdendo mai di vista una compostezza stilistica che è vera cifra di una morte serena.

Il primo tempo, affidato al coro, introduce una tematica che accomuna i tre movimenti iniziali, cioè la descrizione delle miserie della vita terrena e la sua brevità. Scuro il timbro dell'orchestra, determinato dalla mancanza dei violini nella sezione degli archi, e grave l'incedere del canto, trattato secondo lo stile del corale protestante, sopra un movimento quasi ostinato di semiminime ribattute.

Questa tangibile rappresentazione del fluire dell'esistenza, diviene ossessiva nella prima parte del tempo successivo. L'orchestra torna a ranghi completi, e proprio ai violini è affidato il tema iniziale, in Si bemolle minore. L'indicazione agogica di Brahms prescrive un tempo «lento, di marcia moderata», ma in luogo della tradizionale divisione binaria viene impiegato il 3/4. Questo espediente rafforza l'incalzante incedere della musica, scandito dai colpi del timpano, mentre i versetti paragonano l'uomo all'erba e ai fiori. Il passaggio alla dominante maggiore (Fa), conferisce un aspetto consolatorio alla metafora del testo, che ricorda come l'erba si dissecchi e i fiori appassiscano. Dopo un episodio centrale in Si bemolle maggiore, *Un poco più animato*, il cui carattere pastorale ben si adatta all'immagine del contadino che attende il frutto della terra, il coro riprende la quartina iniziale in fortissimo, producendo l'effetto psicologico del manifestarsi di un destino implacabile. Poi la parte conclusiva del brano propone l'idea della salvezza dell'uomo: dopo un breve stacco sulla parola «eternità» ha inizio un fu-

gato in Si bemolle maggiore animato dallo slancio conferitogli dalla lunga frase d'apertura dei bassi «I redenti dal Signore ritorneranno e andranno verso Sion con giubilo». Nel trattamento di questo finale Brahms evita ogni eccessivo rigore formale, aderendo liberamente alla gioia proclamata dal coro.

Nel terzo tempo la voce del baritono s'unisce a quella collettiva: il suo atto di sottomissione alla volontà del Signore è uno dei due momenti dell'opera in cui si possa cogliere un indefinito sentimento di terrore dell'uomo per il proprio destino. Il morbido canto in Re minore del solista viene raccolto dai coristi, che ripetono le sue frasi in tono somnesso, poi fanno da sfondo alla sua voce che ripete la frase iniziale. Dopo un episodio centrale concluso da un ampio fugato, ha inizio una gigantesca fuga in re maggiore sugli ultimi versi «Le anime dei giusti sono nelle mani del Signore e nessun tormento le tocca» appoggiata, per tutto l'arco della sua durata, su un pedale inferiore Re, che pare simboleggiare la ferma volontà del Signore.

I movimenti successivi, nello schema generale, formano la seconda parte del *Requiem tedesco*. Li accomuna il testo, che ora si volge alla felicità della vita eterna, alla consolazione del Paradiso che attende l'uomo dopo le sofferenze dei suoi giorni terreni.

Il quarto brano, in Mi bemolle maggiore, è ancora affidato al coro. Aperto da un'ampia melodia dei soprani, che evoca la dolcezza della dimora divina, è retto da una forma di Rondò, nei cui episodi centrali il trattamento contrappuntistico s'infittisce, in corrispondenza al carattere affermativo del testo.

Nonostante sia stato inserito dopo che l'opera era già stata completata, il quinto movimento in Sol maggiore, per soprano solista e coro, trova una perfetta collocazione all'interno della struttura. Si è attribuito al desiderio di rendere omaggio alla madre, morta nel 1865, l'impulso creativo, lungamente meditato, di Brahms, e questa interpretazione si rivela legittima alla lettura del testo. La prima quartina del soprano è il consolatorio commiato di Gesù ai suoi apostoli durante l'ultima cena (*Giovanni*, 16.22), con la promessa della resurrezione, mentre il coro accompagna la solista con altri versetti, tratti da *Isaia* (66.13), una metafora dell'amore divino paragonato a quello materno. Il brano è in forma tripartita, e dopo l'episodio centrale torna la prima parte, col suo melodizzare disteso, che significativamente si conclude con le parole «vi rivedrò».

Il sesto movimento, in Mi bemolle maggiore, è formalmente il più complesso. Anche in questo caso è il testo a fornire la traccia precisa per l'articolazione musicale in otto episodi, in cui il coro risponde agli interrogativi del baritono solista. Dalla certezza iniziale di una «città futura» si passa al drammatico momento centrale in Do minore, dove le parole

richiamano il giorno del giudizio, come nel *Dies irae*: la frase del baritono che evoca la vittoria sulla morte è posta tra due blocchi corali, dominati dal movimento ostinato degli archi e dallo squillo degli ottoni. Ma anche questo secondo momento dell'opera, dove trapela un indefinito terrore per la morte, viene risolto nella certezza, ed è ancora una volta un brano contrappuntistico, una fuga accompagnata a due soggetti, che si lega semanticamente all'espressione della serenità con cui il coro loda la potenza creatrice del Signore, nella radiosa tonalità di Do maggiore.

La conclusione dell'opera si riallaccia all'affermazione iniziale dopo il compimento della peripezia. Se prima era «Beato chi vive nel dolore», ora lo è «chi muore nel Signore». Anche la tonalità è la stessa del primo movimento, Fa maggiore. L'ampia ed estatica melodia dei soprani viene echeggiata dai bassi, poi ripresa a corale. Ancora più lirico il tono della sezione centrale in La maggiore, in cui la morte viene paragonata al riposo dal lavoro, e precede la ripresa della prima sezione da parte dei tenori, che conclude il *Requiem tedesco*.

Questo finale sembra affermare con largo anticipo sulle poetiche composizioni degli ultimi anni, un punto di contatto fra Brahms e i suoi futuri avversari «neotedeschi», tramite il ricorso a una struttura ciclica, definita da precisi legami formali. Obbedendo alle eterne leggi della parola, Brahms non si comportò in modo dissimile da chi, guardando alle esigenze del teatro, sarebbe divenuto poi, forse al di là dei suoi stessi intendimenti e soprattutto in virtù di una polemica e faziosa pubblicistica, un suo acerrimo nemico.

Per aver rivelato in modo pressoché unico questa capacità di tradurre in musica l'espressione della morte, il *Requiem tedesco* occupa, fra tutte le composizioni di Brahms, un posto particolare. Dette al suo autore quella fama che nessuna opera lirica, genere che egli stesso si vietò di praticare, gli avrebbe potuto conferire. Forse perché solo l'incontro con la concezione protestante della morte, aliena da eccessivi contrasti drammatici, ma ricca di delicate sfumature, poteva permettere a Brahms di coniugare in modo irripetibile la sua olimpica concezione della forma al contenuto di un testo che ha, come punto d'approdo, il raggiungimento di una vera serenità.

Michele Girardi

pubblicato in: DGG 427 252-2 (1 CD), © 1989, pp. 8-11