

Le variazioni per pianoforte di Brahms

Spero mi si voglia dar credito se affermo non essere mero esibizionismo collezionistico la molla che mi ha spinto ad un impegno così complesso come quello di stasera. Sono invece convinto che proprio l'ascolto successivo di tutte le variazioni per pianoforte di Brahms può dare la giusta misura di quanta complessità e quale altezza egli abbia raggiunto in questa forma del comporre. Potrete rendervi conto che in novantacinque variazioni non vi è un solo caso di ripetitività: la fantasia, una delle doti meno evidenti di Brahms, si dimostra inesauribile.

Sembra ovvio pensare che i due pilastri della tradizione musicale tedesca, le Variazioni Goldberg e le Variazioni Diabelli, siano state fonte di ispirazione per tutti i cicli che ascolterete, in particolare per l'op.24. Ma la "consecutio" delle variazioni ha un qualche debito anche con un più piccolo ciclo beethoveniano, le Variazioni in do minore (senza numero d'opus). Vi accorgerete che si hanno due modi primari per collegare il discorso musicale: uno stilizza un elemento motivico sorto in una variazione per svilupparlo nella prossima e così di seguito - in modo da formare gruppi organici di variazioni -, l'altro per contrasto, che può essere di varia natura: di carattere, di ritmo, di modo, di tessitura ecc. È ovvio che le variazioni "variino" il più fantasiosamente possibile, ma Brahms si pone un ben chiaro recinto formale, che impedisce voli pindarici nonostante l'estetica romantica autorizzasse ogni audacia, Brahms resta ostinatamente fedele alla struttura del tema. Ci ritroviamo (con l'importante eccezione dell'ultima variazione di ogni ciclo) quindi ad ascoltare composizioni strutturate in modo invariabilmente uguale al tema, esso stesso scelto - non casualmente - di metro tradizionale (non parlo del "carattere" dei temi, molto lontani tra loro). Così per Händel abbiamo $4+(4)+4(+4)$; per Paganini $4(+4)+8(+8)$; per Schumann $8(=4+4)+16(=8+8)$ per la canzone ungherese $4+4$. La sfida del compositore è ardua: dimostrare negli anni tra il '53 ed il '63 con la Sonata di Liszt fresca di stampa (e le opere 109, 110, 111, le stesse Diabelli alle spalle) che si poteva comporre grande musica in forma accademica. Fu una battaglia di retroguardia? Giudicate voi, a me pare comunque vinta. Incominciando una breve disamina in ordine cronologico, incontriamo la prima prova, il ciclo dell'op. 21 n. 2 su canzone ungherese composto nel 1853. Essa contiene una piccola "anomalia" derivata dall'origine popolare del tema: una battuta in 5/4 in un contesto di 4/4. Notate che Brahms dopo qualche variazione vi rinuncia, considerandolo forse un impaccio. Tema breve, variazioni brevissime, da suonarsi quasi tutte di seguito, dapprima baldanzose e ritmiche come il tema suggerisce, poi sognanti ed intime per preparare con abile crescita di tensione il finale (XII variazione), di gran lunga più ampia delle altre, con due riprese tematiche, prima di torearlo, a mo' di "coda" ciclica, al tema propulsore. Il pianismo è già il suo, anche se un pò acerbo, c'è un virtuosismo esuberante, ma c'è già, ad ascoltare con attenzione, quella dottrina che sarà poi la caratteristica più brahmsiana nell'arte del variare.

L'opera 9 è un omaggio commovente alla musica e alla figura di Robert Schumann. Vari frammenti di quest'opera sono citazioni di brani schumanniani, specialmente dell'opera 5 - l'improvviso su tema di Clara Wieck composizione non molto popolare ai nostri giorni, ma squisitamente sua. La XV variazione del ciclo brahmsiano è una dolcissima parafrasi del brano del Carnaval intitolato "Chopin". In tutta l'opera (del 1854, anno disastroso per la salute di Schumann) circola un'atmosfera di nostalgia, di devozione per un Maestro di arte e di vita. Impressiona in un giovane di 21 anni la scelta di tonalità scure attraversate da venature di profonda malinconia: in un arcano finale (parafrasi di un frammento dell'opera 5 di Schumann) in modo maggiore, il dolore si placa nella contemplazione della morte e nel silenzio. Il pianismo qui è ben lontano dal tema ungherese e ricalca con affetto, mai banalmente, i moduli schumanniani, con un'abilità già spiccata nell'utilizzare formule accademiche - in particolar modo il Canone - in modo tale che un ascoltatore inesperto non lo distinguerà. Nell'opera 21 n. 1, su tema originale (così tipico!) il magistero contrappuntistico mostra una profonda maturazione. Gli elementi "colti"; derivanti dalla tradizione, sono integralmente inseriti in un contesto di meravigliosa omogeneità. Ciò che colpisce di questo ciclo è l'interiorizzazione, l'introspezione, la fluidità e motilità dell'espressione. In ogni pagina Brahms si confessa con una sincerità che onora le più nobili aspirazioni dell'estetica romantica.

Solo le due variazioni eroiche fanno appena di stereotipo. Vi prego di porre la massima attenzione all'ultima ampia pagina del brano: mi pare che qui Brahms ci abbia lasciato una sorta di testamento spirituale di commovente pregnanza. Pur avendo numero d'opera 21, questa pagina è stata composta tre anni dopo le Variazioni "Ungheresi".

Con l'opera 24 (1861) ci troviamo ad una svolta: non più intimismo né confessioni malinconiche, ma l'ambizione di costruire una vasta architettura che sia un omaggio alla grande musica barocca, utilizzando la Fuga, il Canone, una diffusa attitudine all'imitazione, la "Siciliana" ed altri movimenti di danza, contemplando un ampio spettro di atteggiamenti emotivi; una visione universale del messaggio della musica. Un grandioso auspicio di sintesi tra classicismo e romanticismo, un'orgogliosa reazione alla marea wagneriana. Mi pare comunque che il classicismo della Fuga finale non sia un ricalco di amati modelli, bensì una celebrazione di un passato del quale si misura la lontananza. Anche il tessuto strumentale di queste variazioni si astiene dai toni massicci e dal virtuosismo romantico e privilegia tinte pastello e colori "naturalisti" sin nella Fuga dove pure il pianoforte giganteggia sfidando l'orchestra.

E Paganini come si iscrive nell'estetica brahmsiana? È mia opinione che il Nostro non lo prenda troppo sul serio, così come non valutava assai le imprese di Franz Liszt che, a sua volta, aveva trascritto 25 anni prima delle variazioni di Brahms (1838 e 1863) il XXIV Capriccio nella sua interezza. Eppure Brahms sfidò l'ungherese proprio sul terreno della fantasia e del virtuosismo. Il tema di Paganini si presta nel suo semplice schema armonico ad essere stimolo per chi voglia esplorare luci e colori della tastiera. Il pianismo di Brahms in questa occasione è ben lontano dalle precedenti prove e ancor più dai suoi esiti estremi dell'opera 116, 117, 118, 119. C'è da rimanere stupefatti, (e preoccupati) dall'eruzione di trovate tecniche, invenzioni, arditezze che si succedono senza soste in questo spartito. Sono studi per pianoforte, in forma di variazioni (come gli Studi Sinfonici di Schumann): non occorre "spiegarveli", poiché le parole sono inutili a descrivere un pianismo che, a differenza di quello lisztiano o di quello chopiniano, non nasce dalle mani di supremi virtuosi, ma da un intelletto che reputa l'idea musicale superiore ad ogni comodità digitale. In questo brano le difficoltà tecniche sono sistematicamente ricercate in un'ottica attinente al titolo di "Studi", mentre certe melodie accattivanti ed orecchiabili sparse qua e là fanno pensare a gentili concessioni al gusto italico, pittoresco quanto quello ungherese, dal Nostro spesso usato per dare "colore". In Germania qualcuno pensa che l'opera 35 non sia il vero Brahms (!?). Ed ora la parola passi alla musica.

Michele Campanella