

Daniele Mastrangelo

Dottorando in Storia e Analisi delle Culture Musicali
XXIX° ciclo

Brahms e la musicologia del secondo Ottocento

attraverso il rapporto con Philipp Spitta e Gustav Nottebohm.



Relatore: Prof. Franco Piperno
Co-relatore: Prof. Antonio Rostagno
Lettore: Prof. Emanuele Senici

Sapienza Università degli Studi di Roma
2016

Brahms e la musicologia del secondo Ottocento
attraverso il rapporto con Philipp Spitta e Gustav Nottebohm.

Indice

Prefazione	3
I. La musicologia e lo spirito della filologia	6
. Il <i>Musikgelehrter</i>	6
. Dagli studi di archeologia al <i>Mozart</i>	9
. Philipp Spitta, Otto Jahn, Hermann Sauppe	12
. Nottebohm e Jahn	16
. Jahn, Nottebohm e Brahms	21
II. Le fonti per lo studio del rapporto fra Brahms e la musicologia del suo tempo	26
. Introduzione	26
. L'epistolario di Brahms	27
. L'epistolario con i musicologi	30
. La biblioteca	40
III. Philipp Spitta e Johannes Brahms	46
. Da Tacito a Brahms	46
. Il saggio <i>Das Oratorium als Kunstgattung</i> e <i>Ein Deutsches Requiem</i>	53
. Brahms si confida: il carteggio sul <i>Rinaldo</i>	68
. Critica musicale e filologia	83
IV. Intermezzo. Brahms come interprete di musiche del passato	88
. Il contesto viennese e le scelte artistiche di Brahms	88
. Il contributo di Chrysander ai concerti händeliani	99
. Due forme della riscoperta bachiana. Le Cantate sacre attraverso Brahms e Spitta	107

V. Spitta, Brahms e Bach	118
. Uno scambio di doni nel segno di Bach	118
. Che cos'è una <i>Choralfantasie</i> . Un excursus storico attraverso il 'Bach'	124
. Due lettere di Spitta ad Herzogenberg	132
. <i>Fuge für Orgel über 'O Traurigkeit, o Herzeleid': ein Art von abstrakten Musik?</i>	141
. <i>Zwei Motetten</i> op.74: il problema della dedica	149
. <i>Warum ist das Licht gegeben</i> op.74/1	155
. Storia di una <i>emendatio ope ingenii</i>	166
 VI. Gustav Nottebohm e Johannes Brahms. Le lettere	 172
. Premessa	172
. Chi era Gustav Nottebohm	172
. La "tendenza disgregante e individualizzante del nostro tempo"	175
. Testimonianze rilevanti su Brahms e Nottebohm	177
. «Oh über die Philologen!»	180
. L'influenza di Nottebohm sull'attività concertistica di Brahms	184
. Appendice: 1 Lettere di Nottebohm a Brahms	187
. Appendice: 2 Tavola sinottica: <i>Opera omnia</i> , monografie, cataloghi e le edizioni curate da Brahms	236
. Appendice: 3 Una lettera di Spitta ad Hermann Sauppe	240
 Bibliografia	 246

Prefazione

Johannes Brahms (1833-1897) visse in un'epoca in cui la cultura europea riconobbe attraverso le sue forme e figure più ricettive, l'inaggirabile relatività delle esperienze della vita, il problema della compiutezza tanto dell'esistenza quanto di quegli *ἔργα* che avrebbero dovuto costituire la trama degli *ημέραι*. A farsi sismografo di questa crisi non è soltanto l'arte o la filosofia (si pensi ad esempio a Flaubert e Nietzsche oppure, in Italia, alle ultime opere di Verdi) ma anche, secondo vicende peculiari, la ricerca sul passato: la storiografia. Nei reiterati tentativi di fondazione critico epistemologica delle forme della conoscenza storica, il problema della comprensione del passato si costituisce soprattutto attraverso la 'crisi' dello storicismo: (da Burckhardt a Droysen fino a Meinecke) inteso, nei termini più generali, come concezione unitaria della storia e insieme come risorsa metodologica.

Un fenomeno peculiare che corre parallelo a questi grandi mutamenti e che da essi trasse linfa per una inedita, forse irripetibile vitalità è il costituirsi della ricerca musicologica come disciplina: all'interno delle scienze storiche, emergendo soprattutto dallo spirito della filologia, la storia della musica diviene nel secondo Ottocento consapevole di sé stessa, ovvero in grado di riconoscere per la prima volta un orizzonte vastissimo di possibilità d'indagine. Per limitarsi agli esempi più noti, alle opere che fecero scuola, nel senso più alto di studi che alimentarono nuovi studi, si può pensare alla biografia musicale così come si consolida nelle opere di Otto Jahn e Philipp Spitta, rispettivamente dedicate a Mozart e Bach, alle prime *Gesamtausgabe* come quella diretta da Friedrich Chrysander per l'opera di Händel, alla nascita dello studio degli abbozzi con la serie di *Beethoveniana* di Gustav Nottebohm e ancora all'estetica e alla critica musicale, e si pensi non solo al più celebre fra tutti i critici ovvero Eduard Hanslick, ma anche a figure oggi meno note ma ugualmente acute e ricche di dottrina come Hermann Kretzschmar, Hermann Deiters, Adolf Schubring.

Soffermandosi ancora per un momento sul cosiddetto 'contesto' conviene sottolineare la relazione fra l'età di crisi e la salute della nuova disciplina musicologica, relazione tanto stretta da trovare persino un luogo geografico, un centro che la rappresenti come un simbolo: Vienna. Allorché Brahms giunse nella capitale asburgica (nel 1862), quest'ultima non esitava a offrire il suo passato come presenza ancora viva e allo stesso tempo come soggetta all'opera del tempo, e il tempo si sa, può conservare, ma anche modificare o dimenticare o distruggere. Brahms poteva esperire la 'presenza' dei classici viennesi, di Haydn, Mozart, Beethoven fino a Schubert, attraverso l'incontro con familiari, musicisti, editori o semplici appassionati che li avevano conosciuti direttamente, ma poteva anche assistere all'incuria in cui versavano alcuni loro manoscritti complice forse la consapevolezza nell'anima musicale della città di non essere più il centro della musica europea. In una lettera all'editore musicale svizzero Melchior Rieter-Biedermann abbiamo come in un'immagine presa sul momento, Brahms intento a salvare le musiche di Schubert dalla polvere e dall'incuria umana. «Una cosa meravigliosa che c'è a Vienna – racconta Brahms a Biedermann – è l'enorme disponibilità di manoscritti di Schubert, che alcuni editori offrono qui come fossero un dipiù [*Beilage*], tutto ciò è naturalmente assai allettante per persone come me! Sono le mie ore più belle quelle dedicate ad opere inedite

di Schubert e ho raccolto a casa un discreto numero di manoscritti. Ad ogni modo, tanto è dilettevole lo studio di questi, quanto triste è avere a che fare con tutto ciò che a essi è connesso. Ad esempio io ho qui con me molti autografi che appartengono a Spina [editore] o a Schneider [nipote di Schubert] e di cui non esiste nient'altro oltre il manoscritto che ho io, nemmeno una singola copia! Spina poi, a differenza di come faccio io, non è in grado di conservarli nemmeno in un armadio che sia protetto dagli incendi!¹».

Questo esempio, in cui, contemporaneamente in azione, si intrecciano le forze della memoria e dell'oblio, racconta come la passione da collezionista del compositore fosse anche e soprattutto studio: ore fortunate di dialogo con maestri antichi o prossimi, dialogo in virtù del quale si è sempre riconosciuto nella musica di Brahms (sia che fosse intesa come opera di un conservatore o, all'opposto, di un progressivo) un implicito atto di omaggio alla tradizione. Eppure, sia detto per introdurre le ragioni della presente ricerca, occorre chiedersi quanto veramente sappiamo oggi di questo studio, quali e quante siano le tracce da esso lasciate che possano permettere l'ingresso nel laboratorio del compositore e, soprattutto, che ruolo svolse la musicologia del secondo Ottocento nel laborioso processo di appropriazione della storia.

Il lavoro, come più dettagliatamente si mostrerà nelle pagine seguenti, presenta più livelli di articolazione, dove le polarità che dovrebbero dare a questi livelli un orizzonte di compiutezza possono essere riassunte in una doppia direzione d'indagine: da un lato ci si è chiesto se fosse lecito pensare Brahms come vero e proprio testimone-guida per l'indagine storica che voglia ricostruire l'epoca fondativa della musicologia; dall'altro si è intenso ripensare alcune importanti composizioni brahmsiane alla luce del suo incontro con la storiografia e la filologia musicale. Per far questo hanno avuto un ruolo fondamentale tre tipi di fonti. Agli estremi di uno spazio ideale ci sono le vere e proprie opere: da un lato le pubblicazioni musicologiche dell'epoca, dall'altro le composizioni dell'amburghese; al centro di questo campo di tensione, uno *Spannungsfeld*, come ago della bilancia, l'epistolario con i musicologi e tutti quei documenti 'intermedi' o privati (ad esempio glosse ai libri, trascrizioni, partiture annotate) che testimoniano scambi di idee sulla musica, 'sondaggi' sui compositori del passato, reciproche influenze.

Nel primo capitolo si è cercato di offrire una preliminare ricostruzione delle tematiche della musicologia austro-tedesca dando particolare risalto alla funzione esemplare svolta dalla filologia classica a partire dalla stessa formazione dei musicologi. Successivamente, nel capitolo secondo, dopo aver presentato la natura e l'estensione delle fonti per lo studio del rapporto fra Brahms e la musicologia del suo tempo si è discusso criticamente la letteratura specialistica sul tema. Il cuore della ricerca è costituito dalla ricostruzione di due incontri che si è valutato come i più significativi: quelli che hanno visto Brahms testimone partecipe delle ricerche di studiosi così diversi come Philipp Spitta e Gustav Nottebohm. Nell'ambito di studi prescelto, nel genere storiografico praticato, nello stile, questi autori erano come agli antipodi, eppure per entrambi Brahms fu una sorta di primo *lector in fabula*, l'incarnazione di una civiltà musicale e culturale in grado di comprendere e giustificare i loro sforzi.

¹ «Eine schöne Sache ist hier, daß die Verleger Schubertsche Manuscripte gar als Beilage geben können, was denn freilich sehr verlockend ist unsereinen ist! Überhaupt verdanke ich die schönsten Stunden hier ungedruckten Werken von Schubert, deren ich eine ganze Anzahl im Manuscript zuhause habe. So genußvoll und erfreuend aber ihre Betrachtung ist, so traurig ist fast alles, was sonst daran hängt. So z.B. habe ich viele Sachen hier im Manuscript, die Spina oder Schneider gehören, und von denen es nichts weiter als das Manuscript gibt, keine einzige Kopie! und die Sachen werden bei Spina so wenig als bei mir in einem feuerfesten Schrank aufbewahrt», J. Brahms, Lettera del 18 febbraio 1863 a Rieter-Biedermann, Briefwechsel XIV, p.77.

Nella storia della ricezione è assunto, ieri come oggi dato per certo, il fatto che non si possa comprendere la musica di Brahms e la sua funzione storica senza la musica del passato a lui prossimo e remoto. Assai meno scontato e persino inedito negli studi in lingua italiana è invece l'intero significato che ebbe per la sua conoscenza storica, l'incontro con la musicologia del suo tempo.

L'ipotesi fondamentale attorno alla quale si è costruita questa ricerca è che senza far emergere il concreto rapporto che il compositore di Amburgo ebbe con i musicologi del suo tempo non si possa comprendere pienamente la sua musica e la natura del dialogo che essa stabilisce con la tradizione.

Gli epistolari che documentano il rapporto fra Brahms e i *Musikgelehrter* del suo tempo sono del tutto inediti in Italia, mentre nei paesi di lingua tedesca la loro pubblicazione è stata assai parziale e dispersiva. Per questo ringrazio qui quelle istituzioni che mi hanno messo a disposizione importanti documenti manoscritti ed in particolare: la Gesellschaft der Musikfreunde (Wien), la Musikabteilung della Staatsbibliothek di Berlino, la Universitäts- und Landesbibliothek di Bonn, la Niedersächsische Universitätsbibliothek (Göttingen). Le riproduzioni di alcuni di questi documenti che si troveranno nel corso del testo sono finalizzate alla verifica della qualità scientifica del lavoro e non hanno alcun uso commerciale.

In considerazione del carattere inedito per l'Italia dei testi di cui si discute in questo lavoro si è ritenuto opportuno fornire sempre la traduzione nel corpo maggiore del testo e l'originale tedesco nelle note a piè di pagina. Tutte le traduzioni sono, nel bene e nel male, opera mia. Croce, nei suoi saggi sul Goethe, diceva che la traduzione è come una carezza che si fa all'autore che si ama oppure – aggiungiamo noi – essa rappresenta l'equivalente di ciò che per un compositore è la trascrizione. Così come attraverso la trascrizione si fa un passo avanti verso l'appropriazione di uno stile così per me l'esercizio del tradurre è stato decisivo per avvicinare la personalità degli autori discussi.

I

La musicologia e lo spirito della filologia

Il Musikgelehrter

Il pomeriggio del 29 luglio 1856, la notizia della morte di Schumann si diffuse nella città di Bonn e probabilmente in poche ore raggiunse molti luoghi della Renania. Per le strade e nelle piazze ci si chiedeva se il lutto fosse già stato proclamato oppure se il fatto fosse vero e quando era accaduto e chi avesse assistito agli attimi estremi. Si trattava di tutto ciò che si può dire o ascoltare quando viene annunciato un lutto che tocca dolorosamente centinaia di persone. E se molti, per consolarsi, dicevano che in fondo era una liberazione, allo stesso tempo tutti pensavano di essere stati colpiti da una grande perdita. Certo era una liberazione e noi che gli eravamo più vicini avevamo familiarizzato con l'idea che presto sarebbe arrivata la sua ora. [...] Appena mi giunse notizia della morte attraversai la Koblenzer Straße per correre verso l'abitazione di Otto Jahn, il centro di tutto ciò che riguardava la musica: vi trovai molti amici in lutto e tra essi anche la signora Schumann. [...] Da Otto Jahn ci incontrammo anche per partecipare al rito di sepoltura. C'erano Ferdinand Hiller, Reinthaler, Grimm, il sindaco di Bonn e un gran numero di stimabili persone. Il 31 luglio allorché il corteo funebre attraversò la Koblenzer Tor, venne dato il segnale e noi ci unimmo al seguito, non ricordo più esattamente a quale angolo della strada. Ma resta scolpito nella mia memoria il fatto che la processione provenendo da Endenich fosse ancora poco numerosa e ci raggiunse in una meravigliosa serata estiva, con l'aria tiepida e calma. Si potevano vedere col capo scoperto Brahms, Joachim e Dietrich che accompagnavano il feretro con una corona d'alloro. Ho ancora davanti ai miei occhi le figure di Brahms e di Joachim con la loro bella acconciatura di uomini giovani, Joachim dal colore castano, Brahms biondo chiaro; la genialità era già impressa con forza sui loro volti².

² Die Nachricht von Schumanns Tod durcheilte am Nachmittage des 29. Juli 1856 die Stadt Bonn und wahrscheinlich auch die anderen rheinischen Städte in einigen Stunden. Auf Straßen und Plätzen wurde man darauf angedet, ob man die Trauerkunde schon vernommen, oder ob sie wahr sei, wann es geschehen, wer im Tode bei ihm gewesen? und was so gefragt und gesagt wird bei einer Todesbotschaft, die viele Hunderte schmerzhaft berührt. Und wenn auch viele sich und anderen zum Troste sagten, es sei eine Erlösung, so dachte doch auch jeder, es sei ein großer Verlust, der uns betroffen.

Eine Erlösung freilich war es, und wir Nüherstehenden hatten uns auch mit den Gedanken vertraut gemacht, daß ihre Stunde bald kommen werde. [...] Auf die Kunde, daß dies ende eingetragen eilte ich von der Koblenzer Straße [...] zu Otto Jah, dem Zentrum aller musikalischen Interessen, und traf bei ihm [...] auch Frau Schumann.

Bei Otto Jahn versammelten wir uns auch, um uns der Begräbnisfeier anzuschließen. Ferdinand Hiller war da, Reinthaler, Grimm, der Bürgermeister von Bonn und eine Anzahl würdiger Männer. Als der Trauerzug durch das Koblenzer Tor eingetreten war, folgten wir auf ein gegebenes Zeichen, ich weiß nicht mehr genau, an welcher Straßenecke. Aber das ist mir noch deutlich in der Erinnerung, daß der Zug, der von Endenich herein kam, nur klein war. An einem wundervollen Sommerabend am 31. Juli, in lauer, stiller Luft, nahe er uns. Bloßen Haupts gingen Brahms, Joachim und Dietrich mit Lorbeerkränzen nahe hinter dem Sarg. Brahms und Joachim habe ich noch deutlich vor Augen, beide im schönsten Haarschmuck junger Männer, Joachim dunkelbraun, Brahms hellblond, beiden Gesichtern in ebenso entschiedener Art die Genialität aufgeprägt [...]. In Johannes Brahms-Klaus Groth, Briefe der Freundschaft, Verlag Boyens & Co., hrsg. Dieter Lohmeier, Verlag Boyens, Heide, 1997, pp.14-15.

Il racconto dei momenti immediatamente successivi alla morte di Schumann e del corteo funebre proviene dalle memorie di Klaus Groth³ uno dei più grandi poeti tedeschi del secolo decimonono, il più importante e celebre tra quelli che per esprimersi ricorsero al basso-tedesco [*Niederdeutsch*]. Un poeta particolarmente amato dai compositori e tra questi soprattutto da Brahms.

La forza di questa narrazione deriva certamente dalla partecipazione diretta dell'autore al triste evento di cui ci offre testimonianza, ma anche dalla sua qualità visiva, tanto che noi vorremmo essere in grado di leggerla come un dipinto dei fiamminghi, come una delle scene o dei paesaggi dipinti da Peter Breugel 'il Vecchio' che a osservarli destano subito in chi li guarda una disposizione emotiva fondamentale e, allo stesso tempo, racchiudono una miriade di dettagli ciascuno a sua volta con una specifica storia da raccontare. Il grande evento che questo quadro in prosa attesta ovvero la morte di Schumann segna in qualche modo il discrimine cronologico a partire dal quale la presente ricerca intende procedere. Questo evento sancisce la dissoluzione di un microcosmo oramai già irreparabilmente lacerato quale quello degli Schumann e della loro cerchia di amici, allievi, estimatori. Da qui dipartono per le loro carriere le figure di numerosi musicisti e tra queste anche naturalmente quella di Brahms. Proprio in questo microcosmo, in particolare in un luogo specifico di esso come la biblioteca musicale, l'amore di Brahms verso le opere dei grandi maestri del passato aveva trovato il suo combustibile ed era divampato: egli inizia ad approntare per sé copie di musiche di Palestrina, Corsi, Durante tra gli altri; si immerge nella lettura di ricerche storiche come il *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* di Carl von Winterfeld⁴.

Nello stesso quadro narrativo, in una posizione *a latere* emerge la figura di Otto Jahn che il poeta indica come «*Zentrum aller musikalischen Interessen*»⁵. In quanto sintesi di filologia e storiografia applicata alla musica Otto Jahn rappresenta una trasformazione fondamentale nella figura del 'dotto di musica', del *Musikgelehrter*: egli porta lo spirito della filologia negli studi sulla musica; lo spirito della filologia intesa come critica delle fonti e, ad essa strettamente connesso, acume interpretativo: «*gründliche Quellenkritik und Interpretationen eng verbunden*», secondo la formula coniata da Martin Staelhin⁶. Ad Otto Jahn e alla sua attività di musicologo si devono due pubblicazioni fondamentali. La prima è la grande monografia *W.A. Mozart* la cui prima edizione comparve tra il 1856 e il 1859 (in quattro volumi): costituisce il libro fondativo del biografismo musicale ottocentesco. L'opera ebbe una successiva ristampa nel 1867 che la lasciò immutata, mentre in seguito fu sottoposta a due importanti revisioni o riscritture⁷. La prima nel 1889 fu dovuta a

³ In origine le memorie musicali di Groth comparvero sul periodico «Die Gegenwart» (November 1897, Nr.44-47); poi vennero ristampate in Heinrich Miesner, *Klaus Groth und die Musik*, Heide, 1932 pp.18-20.

⁴ Per un approfondimento di questi aspetti cfr. ivi cap. II (*passim*) in particolare la discussione degli Abschriften di Brahms.

⁵ Sempre attraverso le memorie di Groth veniamo a conoscenza di un giudizio non proprio favorevole da parte di Jahn sulla musica di Brahms: «Vivevo a Bonn in una cerchia speciale: Otto Jahn in quegli anni stava scrivendo la sua opera epocale su Mozart. Io (in contemporanea con Hauptmann a Lipsia) leggevo la versione corretta delle bozze che uscivano di volta in volta. Naturalmente tutto ciò accadeva non senza approfonditi dialoghi quotidiani sulla musica di Mozart. L'esperienza fu per me utile e istruttiva poiché le mie conoscenze musicali erano assai lacunose. Ma tutto ciò portò anche ad un atteggiamento sfavorevole verso le novità. A Brahms toccò questa sorte. Albert Dietrich aveva subito e liberamente riconosciuto il valore della sua musica, ma non osava andare contro l'autorità di Jahn», in *Briefe der Freundschaft*, p.172-3 e n.13 p.203.

⁶ Martin Staelhin, cfr. alla voce 'Otto Jahn' del MGG², p.852.

⁷ Le più importanti monografie sul filologo e storico sono quelle di: C.W. Müller, *Otto Jahn*, Leipzig, Teubner 1991 (con bibliografia completa) e di W.M. Calder III/H. Cancik/B. Kytzler (hrsg.) *Otto Jahn. Ein*

Hermann Deiters (Leipzig 1889), la seconda nel 1919-1921 ad Hermann Abert⁸. La seconda pubblicazione che sta alla base di molte ricerche di critica testuale del secondo Ottocento è il saggio *Beethoven und die Ausgabe seiner Werke* originariamente edito nel 1864⁹ e poi incluso nella raccolta di saggi *Gesammelte Aufsätze über Musik* (Leipzig 1866).

Per conquistare un'immagine adeguata del contributo dato da Jahn alla musicologia occorre partire dalla constatazione di un fatto: prima ancora di vestire *per l'occasione* i panni del biografo di Mozart, Jahn era anzitutto un eminente filologo classico¹⁰. Questo è l'assunto dal quale sono partiti alcuni studiosi sia in ambito prettamente storiografico che in quello musicologico per riconoscere i meriti di un autore già divenuto un 'classico' nell'Ottocento e per relativizzare le celebri critiche del Nietzsche¹¹.

Ma questa duplicità non fu una peculiarità di Jahn: articolata di volta in volta in forme diverse essa sarà il tratto caratterizzante la formazione dei diversi studiosi [*Musikgelehrter*] con i quali Brahms entrò in contatto. Questa 'doppia natura' riflette in fondo il carattere ancipite del sapere musicologico: da un lato esso ha bisogno degli strumenti della conoscenza storica [*Geschichtslehre*]; dall'altro, per cogliere il suo oggetto specifico, ovvero la musica, questo sapere deve essere in grado di comprenderla nelle sue leggi [*Musiklehre*] e dunque è richiesta al musicologo la formazione tipica di un musicista. Infine, ma non meno importante, lo studioso di fatti musicali doveva essere in grado di trasmettere le proprie conoscenze: da *Lehre* viene *Lehrer* ovvero colui che trasmette una dottrina, e potremmo aggiungere – seguendo il percorso etimologico – che non si dà dottrina se non nell'atto della sua trasmissione. In questo senso ad esempio Kant rappresentava per Herder la forma più alta di 'dotto' che egli potesse immaginare: «*Mit dankbarer Freude erinnere ich mich aus meinen Jugendjahren der Bekanntschaft und des Unterrichts eines Philosophen, der mir ein wahrer Lehrer der Humanität war [...] Seine Philosophie weckte das eigne Denken auf, und ich kann mir beinahe nichts Erleseneres und Wirksameres hierzu vorstellen, als sein Vortrag war*¹²».

A partire da questa natura ancipite della musicologia, non può meravigliare il fatto che alcuni dei suoi migliori rappresentanti nella seconda metà del secolo decimonono, portassero con sé un destino incompiuto: c'è stato un tempo della loro vita in cui alcuni di loro aspiravano a diventare storici e filologi del mondo antico, altri compositori e interpreti, altri ancora mantennero sempre divisi l'ambito strettamente professionale e quello delle ricerche storico-musicali. Come rivela il percorso formativo di studiosi quali Otto Jahn, Gustav Nottebohm, Friedrich Chrysander, Adolph Schubring, Philipp Spitta, Carl Ferdinand Pohl, Hermann Deiters, Eusebius Mandyczewski per citare alcuni tra quelli più vicini a Brahms, questa forma del sapere veniva esercitata da uomini che erano o avrebbero voluto esser qualcosa e finirono anche con l'esser qualcos'altro: Nottebohm avrebbe voluto affermarsi come compositore e anche quando divenne uno dei più

Geisteswissenschaftler zwischen Klassicismus und Historismus, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991 con contributi diffusi sulla attività musicologica e musicale.

⁸ Cfr. M. Solomon: *Who wrote Hermann Abert's W. A. Mozart?*, «The Journal of Musicology», Bd. 25 (2008), 3, p.318-337.

⁹ Il saggio comparve su «Die Grenzboten», 1 (1864), p.271 sgg., p.296 sgg., p.341 sgg..

¹⁰ Questo non significa che Jahn avesse una scarsa cura e considerazione della sua formazione musicale, anzi egli arriva a scrivere nel *Mozart*: «Devo confessare che la musica per me è stata una faccenda tanto seria quanto lo è la filologia», *Mozart*, I, p. XXI.

¹¹ Cfr. Barbara von Reibnitz, *Otto Jahn bei Friedrich Nietzsche*, in *Otto Jahn. Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassicismus und Historismus*, pp. 204-233.

¹² J.G. Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Herders Sämtliche Werke, Band XVIII, Berlin, p.324.

importanti studiosi della sua epoca non ebbe mai un incarico presso alcuna istituzione pubblica, visse impartendo lezioni private di armonia e contrappunto; Spitta, che si era addottorato con una tesi sulla costruzione del periodo in Tacito¹³, era nel tempo in cui andava alla ricerca di manoscritti bachiani, un professore di lettere classiche e ancora dopo la pubblicazione della sua epocale biografia confessava al suo maestro, il filologo Hermann Sauppe, che pensava di poter magari tornare¹⁴ agli studi sul mondo antico; Chrysander aveva cominciato la sua carriera come insegnante elementare; Pohl era destinato a diventare un incisore etc.

Per gli studiosi di cui verrà indagato il rapporto con Brahms, segnatamente Philipp Spitta e Gustav Nottebohm, possiamo mostrare come le loro ricerche dipartirono lungo la strada tracciata da Jahn e per questo occorre ricostruire il significato che la sua opera ebbe per loro.

Dagli studi di archeologia al Mozart

Forte di una formazione che raccoglieva il meglio di quanto la filologia dell'epoca avesse potuto offrirgli, Jahn ottenne la sua fama di studioso in virtù di un nuovo modo di studiare il mito, un approccio in cui la critica del testo [*Textkritik*] cooperava con discipline 'sorelle' come ad esempio l'archeologia e che si poneva in netto contrasto con le speculazioni dei romantici. Riferendosi alle sue *Darstellungen griechischer Dichter auf Vasenbildern* (1861) lo storico Gerrit Walther ha sottolineato come: «[Jahn] sviluppò un confronto sistematico fra le raffigurazioni di scene tratte dal Mito presenti su vasi e sculture con l'ampio corpus della tradizione scritta – si trattava di un raffronto che oggi può apparire scontato, ma che all'epoca non era mai stato condotto con una tale consequenzialità. Egli divenne uno dei fondatori della moderna archeologia perché smise di rimuginare su simboli misteriosi e preferì invece catalogare tipologie formali, motivi, luoghi di lavorazione e rotte di scambio. Jahn riuscì a ricostruire il Mito come la realtà in cui era immersa la vita dei Greci proprio perché non cercò di parlare in modo mitizzante, ma scelse invece di descrivere quelle forme a lui esterne con quella oggettività fredda e distaccata che risultava dalla coscienza marcatamente razionale della sua epoca¹⁵».

Accanto alla sensibilità storiografica che gli veniva dagli studi sul mondo classico occorre ricordare che Otto Jahn era anche un musicista dalla solida formazione: aveva studiato con Georg Christian Apel (1775-1841), organista di Kiel sua città natale, e aveva pubblicato tra gli anni '40 e '50 dell'Ottocento almeno cinque raccolte liederistiche¹⁶ (edite da Breitkopf) oltre ad una importante riduzione pianistica della seconda versione della

¹³ Cfr. la presente ricerca al cap.III.

¹⁴ Lettera ad Hermann Sauppe del 2 dicembre 1870. Riferendosi alla "*Kritik des Florus*" di Sauppe, così commenta Spitta: «*Sie hat ausserdem in mir den Wunsch verstärkt, mich selber einmal wieder an einer ordentlichen philologischen Aufgabe zu versuchen [...]*», si cita dall'autografo (Göttingen Bibliothek, Ms. Sauppe 112).

¹⁵ G. Walther, *Mozart und Methode. Otto Jahn beitrug zur Begründung der modernen Musikforschung*, in *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Metzler, Stuttgart (2000), pag.34.

¹⁶ Jahn pubblicò in vita 5 raccolte di Lieder tutte per l'editore Breitkopf & Härtel (comprese fra il 1842 e il 1858) Occorre sottolineare che due di queste (*Neun Lieder aus Klaus Groth's Quickborn*, Leipzig 1857 e *Sechs Lieder aus Klaus Groth's Quickborn*, Leipzig 1858) sono dedicate alle poesie in basso tedesco (*Niederdeutsch*) di Klaus Groth uno dei poeti più amati e musicati da Brahms (nonché suo corrispondente).

Leonore di Beethoven¹⁷ che si segnalava per la correttezza testuale (e la presenza delle varianti della seconda versione).

A questo punto furono decisivi però alcuni condizionamenti ‘esteriori’ affinché l’attività di ricerca dello studioso migrasse dal mondo greco al Settecento di Mozart: nel 1850 infatti Jahn fu esautorato dall’insegnamento universitario a seguito della sua partecipazione politica ai progetti costituzionali dell’Assemblea nazionale tedesca (con la Costituzione di Francoforte del 1848), con lui subirono la stessa sorte alcuni fra i più importanti filologi e storici dell’epoca come Moritz Haupt e Theodor Mommsen. Così per gli anni successivi, privato della sua cattedra di ‘Professor der Archäologie’, egli si dedicò a studiare la personalità e l’opera di Mozart.

In queste condizioni di vita così instabili Jahn trovò uno stimolo per le sue ricerche grazie ad Hermann Härtel che dal 1835 guidava la più antica casa editrice musicale tedesca, la Breitkopf & Härtel. Sono gli anni successivi alla fondazione della Bach Gesellschaft¹⁸, quelli che segnano l’avvio della grande stagione delle *Gesamtausgaben* proprio a partire dall’opera di Bach¹⁹. L’editore invogliò il filologo a cimentarsi nelle biografie divulgative, un modello allora in voga soprattutto per gli scrittori (Schiller, Goethe) oppure per gli artisti figurativi (Michelangelo, Raffaello): l’idea era quella di raccontare le tre anime del classicismo viennese Haydn, Mozart, Beethoven. Jahn avrebbe dovuto cominciare con la figura di Beethoven ed era concorde con l’editore nella necessità di rivolgersi al pubblico non specialistico: il risultato finale, un’opera dedicata a Mozart che si adattava meglio alle biblioteche che alle librerie private del grande pubblico²⁰ fu in qualche modo una conseguenza non voluta. Fu infatti proprio un periodo di pausa dalle ricerche documentarie condotte da Jahn allo scopo di realizzare il suo lavoro su Beethoven²¹ (che costituiranno la base su cui sorgerà la biografia di Alexander Wheelock Thayer) a permettergli una scoperta in qualche modo sensazionale, una scoperta che Jahn stesso racconta nella premessa alla biografia: egli ritrovò presso il Mozarteum di Salisburgo una quantità stupefacente di lettere inedite di Mozart, una quantità che permetteva all’occhio dello storico di gettare uno sguardo nella vita stessa e di ricavarne per ricchezza di dettagli, una chiarificazione delle condizioni di esistenza impossibile per qualsiasi altro compositore²².

Le scoperte relative ai carteggi mozartiani solleccarono in Jahn la passione per la ricostruzione della figura umana, della personalità. Egli si sentiva attratto dalla possibilità di far parlare anzitutto i dettagli, nella fiducia che attraverso la verità di questi fosse

¹⁷ *Leonore*, Oper von Beethoven, vollständiger Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichung der ersten, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1853.

¹⁸ La Bach Gesellschaft fu fondata nel 1850 allo scopo di pubblicare l’opera completa di J.S.Bach attraverso i criteri della critica testuale. Tra i fondatori vi furono: Moritz Hauptmann, Otto Jahn, Carl Ferdinand Becker, Robert Schumann.

¹⁹ Il primo volume pubblicato risale al 1851 (ed. Moritz Hauptmann) e conteneva il primo gruppo di *Kirchenkantaten*. Con la Cantata *Wie schön leuchtet der Morgenstern* prendeva avvio anche la numerazione delle opere di Bach (BWV1).

²⁰ Nella lettera a Hermann Härtel del 10 febbraio 1856 si legge infatti: «*Wenn das Buch anstatt ein Publikum zu finden, sich seine Leute suchen muß unter gründlichen Kunstkennern, dann ist es verfehlt*», in *O.Jahn in seinen Briefen*, hrsg. E.Petersen, Taubner, Leipzig/Berlin 1913 pp 109-110.

²¹ Dalla lettera a Gustav Hartenstein del 12 dicembre 1852: «*Für Beethoven habe ich an Briefen (über 350), Documenten, zuverlässigen Notizen und Traditionen soviel zusammengebracht, daß ich nun glaube eine Biographie unternehmen [...]*», in *O.Jahn in seinen Briefen*, p.83.

²² *Mozart*, vol. I, p.24. Il racconto della scoperta si trova anche nella lettera a Härtel del 17 dicembre 1852, *O.Jahn in seinen Briefen*, p.87-88.

possibile tracciare lo sviluppo, l'evoluzione di un singolo essere umano e di un artista. L'individuo, ciò che è irriducibile nella sua specificità, *'das Besondere'*, *'das Eigenthümliche'* rappresentavano per Jahn e per gli storici della sua epoca il presupposto che stava a fondamento della conoscenza storica²³. Allo stesso tempo il costante richiamo alle fonti e alla conoscenza critica di queste ultime – ovvero il contributo specificamente filologico – imponevano a Jahn di distinguersi radicalmente da ogni storiografia apologetica, da quel biografismo che trasformava l'individuo nell'artista e l'artista nell'eroe: un essere sopra la propria epoca, oltre i condizionamenti di questa, senza nulla che lo eguagli e con dietro sé, al massimo, una coda di epigoni. Scrive Jahn nel *Mozart*: «chi seriamente può pensare che i contrappuntisti fiamminghi, Palestrina, Bach ed Händel siano comparsi affinché fosse possibile il *Requiem*, chi può credere che si determini e sviluppi un progresso vitale, secondo la necessità della natura, soltanto per fissarsi in un punto specifico, ebbene costui non solo non conosce l'essenza dell'arte, ma non ha neanche compreso l'artista cui vuol rendere così tanto onore²⁴».

Per Jahn invece si trattava di tener sempre presenti e stabili innanzi a sé «i nessi che permettono una comprensione esatta dello sviluppo di Mozart» ovvero «le circostanze in cui si trovò a vivere, che agirono soprattutto sulle sue opere giovanili, le forze dell'intera epoca che ebbero su di lui un'influenza immediata» e ancora: «il mio compito era anzitutto quello di scrivere una affidabile e completa biografia [*Lebensgang*] di Mozart basata su un'indagine estesa delle fonti [*gründlicher Durchforschung der Quellen*] prestando la massima cura nel considerare tutti i condizionamenti dell'epoca in cui egli visse, tutte le influenze legate ai luoghi e alle persone che esercitarono un influsso specifico su di lui come uomo e come artista; in secondo luogo volevo descrivere in maniera adeguata i suoi risultati artistici attraverso una conoscenza la più ampia possibile delle sue composizioni²⁵».

Philipp Spitta, Otto Jahn, Hermann Sauppe

Nel saggio di Spitta (1841-1894) dedicato allo *Joseph Haydn*²⁶ di Carl Ferdinand Pohl (1819-1887) abbiamo un'importante testimonianza sulla ricezione del biografismo di Jahn da parte di uno studioso appartenente ad una generazione successiva. Sebbene il saggio sia per la sua gran parte dedicato alla monografia di Pohl, il recensore sente anzitutto il bisogno di dover fare i conti con l'eredità lasciata dal *Mozart*.

²³ Sul problema dello storicismo e della sua crisi, per un primo orientamento si vedano: F. Tessoro, *Introduzione allo storicismo*, Roma-Bari, Laterza, 1991; Marcello Mustè, *La storia: teoria e metodi*, Carocci, Roma, 2005.

²⁴ O. Jahn, *Mozart*, I, «Wer nun im Ernst behauptet, daß die niederländischen Contrapunctisten, Palestrina, Bach und Händel dagewesen seien damit das Requiem habe entstehen können; wer den Gedanken eines lebendigen, mit Naturnothwendigkeit stetig treibenden Fortschritts nur faßt und durchführt um an einer beliebigen Punkthalt zu machen und von da an keinen Fortgang mehr anzuerkennen: der hat sicherlich weder jenen Gedanken, noch das Wesen der Kunst, noch den Meister ergründet dem er zu viel Ehre erweisen will», p.19.

²⁵ O. Jahn, *Mozart*, vol. I, «Meine Aufgabe war eine auf gründlicher Durchforschung der Quellen beruhende zuverlässige und vollständige Darstellung des Lebensganges Mozarts, mit sorgfältiger Berücksichtigung Alles dessen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in der örtlichen und persönlichen Verhältnissen, unter deren besonderem Einfluss er stand, seine Entwicklung als Mensch und Künstler zu bestimmen geeignet war», p.21.

²⁶ Ph. Spitta, *J. Haydn in der Darstellung Carl Ferdinand Pohl's*, in *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Paetel, Berlin, 1892 p.151 sgg.

Se per Spitta «negli ultimi quarant'anni nessun libro nell'ambito degli studi di storiografia musicale è stato così influente come la biografia di Mozart scritta da Jahn²⁷», eppure questo testo non è riuscito nonostante la capacità di mettere in moto nuove ricerche a costituirsi come modello: «egli è stato un apripista nella trasposizione per il testo musicale di un metodo costruito sulla fissazione, classificazione, interpretazione dei testi degli scrittori antichi. Per primo ha fissato i principi fondamentali ai quali si deve attenere chiunque aspiri ad essere un editore [*Herausgeber*] competente di testi musicali²⁸». Nonostante questo «il fine che Jahn si era prefisso con l'introduzione del metodo della filologia negli studi musicali non era storico in un senso ampio o piuttosto aveva a che fare con la storiografia soltanto in maniera indiretta». Per Spitta accettato il metodo di Jahn nella fase editoriale dell'attività del musicologo, non si può più seguirlo nello sviluppo successivo, ovvero come storiografo: il limite dell'approccio di Jahn era da riconoscere nel fatto che il suo biografismo era modellato sull'esempio degli autori di testi letterari ovvero non nasceva da una considerazione specifica della musica come fonte primaria della ricerca.

Jahn poteva procedere in questo modo nella misura in cui le figure oggetto del suo interesse erano quelle di Mozart e di Beethoven, ovvero due autori che agivano senza soluzione di continuità sulla musica del suo tempo e non si poneva il problema di ricostruire le fila di una tradizione interrotta. Ma – si interroga Spitta – come comportarsi con opere la cui fortuna è stata discontinua nel corso del tempo? Per comprendere storicamente simili 'oggetti' non basta fissarne la testualità con i criteri della filologia, non basta ricostruire nei minimi dettagli il contesto materiale che li vide nascere, né è sufficiente darne un giudizio estetico²⁹. Di fronte ad opere dalla tradizione interrotta – ed è chiaro che Spitta stesse pensando implicitamente anche alla figura di J.S.Bach – diventa necessario andare oltre la lettura del 'testo': «fare storia significa voler riconoscere i legami fra le cose. Per questo si dovrebbe provare a confrontare l'impressione ricevuta dall'opera d'arte con la personalità del compositore, quella stessa impressione poi metterla in rapporto con le altre prodotte da altre opere dello stesso autore e ancora, quando si è riusciti ad ottenere un'immagine compiuta si dovrebbe provare a stabilire dei raffronti con le personalità di altri artisti³⁰».

Per Spitta nel suo *Mozart* Jahn fu un filologo e un biografo, ma non fu uno storico: «*Geschichte treiben heißt den Zusammenhang der Dinge erkennen wollen*». Il problema o il limite dell'approccio di Jahn è dato dal fatto che tra il momento filologico e quello biografico, della ricostruzione della personalità, vi è una discontinuità, uno spazio ove la qualità dello studioso altrove in grado di illuminare anche il più piccolo dettaglio, qui diventa fioca: è lo spazio delle singole composizioni, dell'analisi, della comprensione dello stile, del rapporto con la tradizione musicale precedente, del loro significato culturale: «considerare

²⁷ Ivi, «*In den letzten vierzig Jahren hat kein Buch auf dem Gebiete der Musikgeschichte eine gleich große Bewegung hervorgebracht wie Jahn's Mozart-Biographie*», p.153.

²⁸ «*In der Übertragung der an den antiken Scheiftstellern ausgebildeten herstellenden, sichtenden und erklärenden Methode auf die in Schrift oder Druck überlieferten Musikwerke ist er bahnbrechend geworden. Er hat zuersts gewisse Grundsätze aufgestellt, nach welchen fortan Jeder verfahren muß, der den Anspruch erhebt ein berufener herausgeber älterer Musik zu sein*», ivi, p.154.

²⁹ «*Aber bei allen Kunstwerken, deren Gestalt sich nicht traditionell und ununterbrochen bis auf die Gegenwart fortwirkend erhalten hat, wird sie [Jahn's Methode] nicht ausreichen*», *ibidem*.

³⁰ Ivi: «*Geschichte treiben heißt den Zusammenhang der Dinge erkennen wollen. Es würde nun darauf ankommen, den vom Kunstwerk empfangenen Eindruck auf die Persönlichkeit des komponisten zu beziehen, ihn mit dem Eindruck von anderen Compositionen desselben Meisters zu vergleichen, in dieser Thätigkeit zum Schauen eines Gesamtbildes des Künstlers vorzubringen, alsdann dieses mit den ebenso gewonnen Bildern anderer Persönlichkeiten zusammenzuhalten*», p.155-6.

storicamente – scrive Spitta - significa conoscere le opere composte secondo i differenti generi, capire come il compositore si comporta rispetto alla tradizione del genere, come reagisce ai predecessori, in che misura riesce a portare avanti i loro risultati oppure in che cosa non è allo stesso livello³¹».

Per Spitta la filologia si arresta nell'ecdotica e il lavoro dello storico comincia quando finisce quello del filologo: «per il primo si tratta di rispondere alla domanda sul 'come' [*Wie*], lo storico invece si chiede il 'che cosa' [*Was*]³²».

Questi principi Spitta aveva avuto modo di chiarirli anzitutto a se stesso provando a metterli in pratica nel suo *Bach*. Già nella prima pagina dell'introduzione si può leggere un monito contro l'assolutizzazione del soggetto biografico: «un'individualità può essere compresa correttamente e in maniera completa se si riesce a dispiegare l'insieme dei rapporti in cui essa si colloca, ciò che la precede e la segue. Questo principio è massimamente valido per un uomo che costituisce il nodo in cui si raccolgono tutte le correnti della musica tedesca degli ultimi tre secoli e dal quale provengono nuovi stimoli alla musica del presente³³».

Spitta vive il paradosso dello storico che è immerso nel flusso del tempo e per questo non può ricostruire *storicamente* gli effetti della musica di Bach sulla sua epoca; tutto diverso è invece il rapporto che intende stabilire con la tradizione dalla quale la musica di Bach deriva. Quanto più forti e ramificate sono state le radici della personalità artistica di Bach tanto più vasta è la zona di scavo che lo storico ha dovuto dissepellire tornando indietro nel passato. Per questo egli sente di dover avvertire il lettore poiché troverà alcuni argomenti che egli probabilmente non si aspetta di trovare in un'opera che dovrebbe seguire il modello del '*Leben und Werke*'. Si tratta in particolare della necessità – per comprendere la musica di Bach - di scrivere anche una storia della musica tedesca del secolo diciassettesimo³⁴.

Accanto agli 'sconfinamenti' nella lunga tradizione musicale precedente l'opera di Bach, la monografia di Spitta si segnala anche perché in entrambi i volumi (il primo edito nel 1873, il secondo nel 1880) compaiono delle 'Appendici' [*Anhang A B* etc.] specificamente dedicate allo studio sulla condizione materiale di singole fonti, a ricerche e analisi di critica testuale, ad approfondimenti eruditi. Questa netta divisione del libro in parti³⁵, da un lato una narrativa (la biografia) storica (i generi musicali) analitica (le opere) ermeneutica (i problemi legati alla storia culturale) dall'altro una più tecnica ovvero legata

³¹ Ivi: «*Historisch würde der Gegenstand behandelt sein, wenn bei all den verschiedenen Kunstgattungen der Nachweis geführt wäre, wie sich das, was Haydn in ihnen geschaffen, zu den Leistungen seiner Vorgänger verhalte, wo und wie er entweder über dieselben hinausgegangen oder hinter ihnen zurückgeblieben sei*», p.166.

³² Ivi: «*Der Historiker fragt nach dem Was; die Arbeit des Philologen muß vorhergegangen sein, dann beginnt die seinige erst*» p.156.

³³ Ph. Spitta, *J.S.Bach*, Breitkopf & Härtel (vol.I 1873, vol.II 1880): «*Aber wenn es unbestritten ist, daß jede Individualität nur dann richtig und vollständig gewürdigt werden kann, wenn die Verhältnisse klar entfaltet vorliegen, aus und unter denen, und die Wirkungen, zu denen sie sich entwickelte, so muß dieser Grundsatz ausgedehnteste Gültigkeit erlangen für einen Mann, der in den deutschen Musik der letzten drei Jahrhunderte gleichsam den Knotenpunkt bildet, welchem alle früheren Richtungen einer neue Periode convergierend zustreben, um aus ihm zu frischen Wirkungen sich zu vereinzeln*» vol.I, p.V.

³⁴ Ivi «*Uebrigens steht, was auch nur das 17. Jahrhundert an Kunstformen hervorbrachte, in so enger und unmittelbarer Verbindung mit der Kunst Seb. Bachs, daß es unverlässlich war, auf deren Geschichte sich etwas genauer einzulassen*», p. XII-XIII.

³⁵ Ivi «*[...] so war es mein Bestreben, eine zusammenhängende, gleichmäßig durchgebildete Darstellung zu geben. Was sich diesem Zwecke nicht fügen wollte und durfte, mußte ausgeschieden werden. So entstanden zwei Anhänge, der eine für streng kritische Untersuchungen, der andere für quellenmäßige Mittheilungen*», p.XVIII.

all'ambito delle questioni filologiche, è importante perché indica come la musicologia sia costretta a porsi già in quest'epoca di fronte ad una costitutiva duplice natura, ovvero quella di un sapere storico e applicato insieme. Si tratta di una fondamentale trasformazione e, se si pensa allo *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* di Forkel (Leipzig, 1802), si può certo dire che l' *'alter Duft der Märchenzeit'* è oramai alle spalle.

Se nell'ambito degli studi storico-musicali la figura di Jahn fu un costante confronto, un metro sul quale misurare il proprio compito e i propri risultati, non bisogna dimenticare che Spitta studiò per diventare filologo classico nel centro più importante che poteva trovarsi nei paesi di lingua tedesca ovvero a Gottinga, in particolare alla scuola di Hermann Sauppe e Ernst Curtius.

Ancor più che a Otto Jahn fu al filologo classico Hermann Sauppe³⁶, tra i massimi studiosi di epigrafia greca del suo tempo, che Spitta mostrò il maggior debito nella formazione e, soprattutto, nel metodo.

Sauppe³⁷ si era formato all'Università di Lipsia con due fra i più importanti esponenti della filologia tedesca, Gottfried Hermann e Moritz Haupt e proprio attraverso i suoi insegnanti aveva vissuto la polemica fra un esercizio della filologia finalizzato all'esegesi del testo (attraverso la grammatica, la metrica e la stilistica) e un altro che - più attento alla dimensione storica - si faceva promotore di una filologia in grado di dialogare con altre discipline come l'archeologia o l'epigrafia. Sauppe e Jahn erano accomunati dall'aver formato la loro mentalità di filologi oltre la stretta osservanza del metodo di *recensio* noto come 'metodo del Lachmann' facendo battere l'accento sull'importanza di conoscere la storia della tradizione³⁸. Insomma si trattava di *aprire* l'applicazione meccanica di un metodo alla dimensione storica. Inoltre Sauppe era uno studioso estremamente sensibile alla musica sia perché cresciuto con lo zio *Kantor* di Naumburg, sia

³⁶ Nel 1865 Sauppe venne invitato proprio da Otto Jahn a trasferirsi all'Università di Bonn, invito che però venne declinato. Oltre che come filologo ed in particolare studioso di epigrafia greca, Sauppe ebbe una enorme influenza come pedagogo: sua la scelta di utilizzare il tedesco invece del latino nelle lezioni universitarie dedicate al mondo classico. Allo stimolo di Sauppe si deve la pubblicazione di importanti *Hilfsbücher* oggi divenuti classici come la *Griechische Geschichte* di Ernst Curtius, o la *Römische Geschichte* di Theodor Mommsen. Le lettere di Philipp Spitta ad Hermann Sauppe si trovano presso l'Universitätsbibliothek di Göttingen (Cod. Ms. Sauppe 108-113). Per un inquadramento di questi temi fondamentale: E. Degani, *Filologia e storia*, in «Eikasmos» (1999) X, 279-314.

³⁷ Le due più importanti opere di Sauppe sono gli *Oratores Attici* e l' *Epistola critica ad Godofredum Hermannum* (Turici, Impensis S. Hoehrii, 1839-1850 e Impensis Weidmannorum, 1841). Si noti a margine come Giorgio Pasquali nel progettare per Ricciardi una collana di classici della filologia avesse giudicato l' *Epistola* tra i testi indispensabili (cfr. G. Benedetto, *Giorgio Pasquali Raffaele Mattioli e una progettata collana di classici della filologia*, in «Sussidi eruditi», 79 (2008), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, in part. p.197 e p.204). Cfr. Erich Ziebarth, [sub voce] *Hermann Sauppe*, ADB, Band. 55 (1910), in part p.151: «*die Wort- und Textkritik als auch die allgemeinen Grundsätze und ihre Anwendung im einzelnen behandelte und mit Recht ein kleines methodisches Handbuch der diplomatischen und Conjecturalkritik genannt worden ist, in der Epistola critica ad Godofredum Hermannum (1841), die seinen philologischen Ruhm fest und dauernd begründet hat*».

³⁸ «In 1841 H. Sauppe in his *Epistola Critica ad G.Hermannum* had emphasized the diversity of transmissional situations and the difficulty or actual impossibility of classifying the manuscripts in all cases. In 1843 Lachmann's pupil O. Jahn, in his edition of Persius, had repudiated the strict application of the genealogical method as unsuitable to the tradition of that poet», Edward J. Kenney, sub voce *Textual Criticism*, in *Encyclopaedia Britannica* (<https://www.britannica.com/topic/textual-criticism/History-of-textual-criticism>).

quando, direttore del Ginnasio di Weimar (1845), divenne frequentatore assiduo del salotto di Liszt³⁹.

Spesso, relativamente a questioni musicali e come esempio nell'applicazione del metodo critico, Spitta si rivolse a Sauppe lungo tutto il corso della sua vita come al suo modello. Proprio quello 'spazio separato' che nella monografia bachiana abbiamo visto essere deputato alle *Kritischen Aufführungen* ovvero le Appendici di argomento filologico era un portato immediatamente legato alla lezione di Sauppe. Le lettere inviate al suo maestro che si trovano conservate presso l'Universitätsbibliothek di Göttingen⁴⁰ costituiscono un documento esemplare del rapporto fra filologia classica e musicologia nella seconda metà dell'Ottocento, inoltre hanno il vantaggio di farci vedere anche il lato umano, la trasmissione diretta di un sapere: una parte dell'apprendistato che resta spesso invisibile. A proposito di quest'ultimo rivelatore è il seguente estratto preso dalla penultima lettera a noi conservata risalente al 9 maggio 1883: «Ho pensato tutto il giorno a Lei e, subito dopo, anche a me e a chi sarei oggi se Lei non avesse atteso ai miei lavori con una così impagabile partecipazione. Col tempo io mi sono mosso in un ambito completamente diverso ma non mi stupisce affatto che il meglio che ho imparato proviene da Lei⁴¹».

Il 'biografo' di Bach affronta spesso nel carteggio con Sauppe, come abbiamo anticipato, questioni legate alle sue ricerche. L'esempio più interessante riguarda una fonte manoscritta del *Wohltemperierte Klavier*⁴² che Sauppe aveva reso accessibile allo studioso. Spitta, nel novembre del 1869, invia in risposta una lettera al maestro che rappresenta in realtà un vero e proprio esercizio di ecdotica. Attraverso una descrizione critica della fonte e un'indagine filologica legata alla genesi del *Clavicembalo ben temperato* egli intende offrire un omaggio alla persona che gli aveva reso disponibili quegli 'strumenti' di indagine. La lettera verrà poi ripresa quasi alla lettera nell'*Anhang A*, 47 che si trova nel primo volume della monografia su Bach⁴³. Il documento epistolare viene riportato in **Appendice (n.3)** non tanto per il suo attuale valore ecdotico, ma piuttosto come testimone della profonda influenza esercitata dalla filologia classica sullo sviluppo della musicologia. Idealmente esso fa il paio con la lettera di Jahn a Nottebohm che sarà presentata nelle pagine successive.

³⁹ Cfr. Erich Ziebarth voce *Hermann Sauppe*, in *Allgemeine Deutsche Biographie* (vol.55 - 1910), p.150.

⁴⁰ Cod. Ms. Sauppe 108-113

⁴¹ Lettera di Philipp Spitta ad Hermann Sauppe del 9 maggio 1883 - Cod. Ms. Sauppe 112: «*Gedacht habe ich den ganzen Tag an Sie - scrive Spitta a Sauppe – und daneben auch ein wenig an mich, und was ich jetzt wäre, wenn Sie sich nicht meiner mit so unverdienter Theilnahme angenommen hätten. Bin ich nun mit der Zeit auch auf ein ganz andres Gebiet gerathen, so erschüttert das doch nicht in geringsten meine Überzeugung, daß das beste was ich gelernt habe, von Ihnen gekommen ist*»; cfr. anche Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, Bärenreiter Hochschulschriften, Kassel, 1993 pp.14-15.

⁴² Oggi il manoscritto viene classificato come NL-DHgm Source 3829: NMI Kluis F, Faszikel 2; presso il Den Haag, Gemeentemuseum, Muziekafdeling.

⁴³ In part. Ph. Spitta, *J.S.Bach*, vol.I, pp. 837-841.

Si può sostenere parafrasando un celebre giudizio di Gianfranco Contini a proposito della poesia del Pascoli, nella quale lo studioso vedeva realizzata una «democrazia poetica» ovvero una eguale cittadinanza letteraria per tutti gli oggetti del reale, che tra i contributi di Jahn alla ricerca musicologica vi sia stato quello di una democratizzazione delle fonti.

L'istanza fondamentale è racchiusa nel concetto di *Entwicklung* ovvero di sviluppo e di formazione dell'individualità artistica contrapposto alla monumentalizzazione della singola opera: se Spitta poteva elaborare criticamente la lezione di Jahn cercando di raccontare Bach attraverso l'*evoluzione* di tutta la musica tedesca a lui precedente, Nottebohm all'opposto lavora su una realtà temporalmente assai più piccola e frammentaria. Si può pensare infatti al peculiare contributo dato da Gustav Nottebohm alla ricerca musicologica⁴⁴ come ad una applicazione del principio di Jahn della *Entwicklung* e della democrazia delle fonti all'ambito 'invisibile' di ciò che nell'attività creativa di un compositore non è finito sulla carta stampata ovvero a tutti quegli 'oggetti' che possono documentare lo *sviluppo* di una singola composizione ma che non sono la realtà 'finita' dell'opera d'arte: stiamo parlando della critica degli schizzi, degli abbozzi o, se si pone l'accento sul *processo* più che sulle 'singolarità', lo studio del processo creativo. Con altre parole si può dire che Nottebohm, il quale si noti era anzitutto attivo come editore, recuperava nei suoi *Skizzenbücher* il *movimento* o la *Entwicklung* dietro la fissità della pagina edita.

Già nel primissimo lavoro di Nottebohm, il lungo saggio *Die Suite. Ein Beitrag zur Geschichte der Klaviermusik*⁴⁵, lo studioso si confronta con le categorie derivate da Jahn, ma in negativo. Egli sente di non poter dare un orientamento eminentemente storiografico alla sua ricerca in virtù della scarsità delle fonti: ciò che si può tentare è piuttosto una tipizzazione, una descrizione formale che astrae a partire da fenomeni singoli, chiusi in un tempo circoscritto. «La storia [*die Geschichte*] – scrive Nottebohm – non ha mai a che vedere con singole manifestazioni [*Einzelheiten*] prese separatamente, essa ha invece a che fare con i loro collegamenti, con il confluire dell'una nell'altra. Il suo compito è lo sviluppo [*die Entwicklung*], il continuo divenire, ma della Suite non si riesce mai a provare con certezza l'origine e altrettanto poco si può seguire il suo percorso evolutivo [*Entwicklungsgang*]⁴⁶».

Nell'epistolario di Nottebohm con il compositore Robert Volkmann⁴⁷, in una lettera del 1859, ritroviamo menzionata la figura di Jahn: siamo in una fase importante dello sviluppo intellettuale di Nottebohm come studioso, in quella immediatamente precedente alla determinazione delle ricerche beethoveniane. Nottebohm tiene aggiornato il compositore sulle sue letture, sul progredire dei suoi studi. Deve essere stato un periodo particolarmente vorace e, forse, anche un po' dispersivo: sul suo tavolo si trovano il *Dodekachordon* di Gloreano e le *Istituzioni armoniche* di Zarlino, egli parla di ricerche intorno alla musica tastieristica di Sweelink, scrive di organologia su strumenti passati in disuso e aggiunge: «ho letto con grande interesse l'*Händel* (il primo volume) di Chrysander, si tratta di un'eccellente biografia; ma non posso porla allo stesso livello del *Mozart* di Jahn: mi

⁴⁴ Si veda anche il capitolo VI della presente ricerca specifico su Nottebohm.

⁴⁵ G. Nottebohm, *Ueber die Suite*, Monatsschrift für Theater und Musik, Wien, Herausgeber Klemm, 1855 und 1857, cfr. ivi cap. VI.

⁴⁶ «*Die Geschichte aber hat es nicht sowohl mit Einzelheiten, mit den einzelnen Erscheinungen an sich, als mit ihrer Verbindung, mit ihrem Zusammenhang und Auseinanderhervorgehen zu thun*», *Ueber die Suite*, p. 409

⁴⁷ *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann*: mit biografischer Einführung. Zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms, a cura di Hans Clauß, Beucker in Komm, Lüdenscheid, 1967.

sembra che il modo di giudicare la musica da parte di Chrysander sia troppo partigiano e limitato⁴⁸».

A partire dal 1861⁴⁹ Nottebohm viene chiamato da Breitkopf & Härtel a partecipare all'attività editoriale per la realizzazione dei *Ludwig van Beethovens Werke*, l'iniziativa, intrapresa quello stesso anno, aveva come obiettivo quello di realizzare una *vollständige, kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe*. A questo punto probabilmente gli studi di Nottebohm trovano il centro, il cardine intorno al quale organizzarsi e procedere. Immediatamente egli si mette al lavoro sulle fonti, sia per approntare l'edizione di singole opere⁵⁰, sia per redigere il catalogo tematico: non si trattava soltanto del censimento delle opere edite, ma anche, soprattutto, di localizzare gli autografi, le edizioni più antiche, gli esemplari a stampa con le correzioni di Beethoven stesso: in questo modo Nottebohm ha costantemente di fronte a sé, come un libro aperto, il laboratorio del compositore e possiamo supporre che proprio ora rinunci definitivamente ad esserlo egli stesso. Ad ogni modo il lavoro al catalogo, che si protrarrà fino al 1868, vede la partecipazione attiva di Jahn, come lo stesso Nottebohm esplicitamente dichiara nell'introduzione⁵¹. Il significato di questa partecipazione è per noi ben visibile nelle riflessioni di Jahn sull'importanza di conoscere l'intera produzione di un compositore.

Già nel *Mozart* ed in particolare nella sua *historia litteraria*, ovvero nella discussione critica della letteratura fino ad allora disponibile, questa necessità emerge quando Otto Jahn prende le distanze dalla *Nouvelle Biographie de Mozart* di Alexander Ulybyshev (Mosca, 1843⁵²) che tanto successo aveva riscosso nei paesi di lingua tedesca⁵³. Nell'opera dello studioso russo veniva individuato l'errore di fornire una visione unilaterale di Mozart perché schiacciata unicamente sulla sua produzione degli ultimi anni, all'epoca in cui la sua arte giunse alla massima compiutezza stilistica ed espressiva. Così facendo la ricostruzione storica mancava il suo obiettivo perché non faceva altro che ripetere ciò che il pubblico tutto aveva già compreso tributando a quelle opere una chiara e imperitura fama e aggiunge: «per comprendere appieno il maestro bisogna avere la consapevolezza di come egli è diventato tale, sarebbe necessario conoscere il suo percorso evolutivo [*Entwicklungsgang*] ⁵⁴ ». In contrapposizione alle pretese storiografiche della *Nouvelle Biographie* Jahn rimarcava poche pagine dopo l'importanza della storia antiquaria ovvero del contributo offertogli da Aloys Fuchs, all'epoca di Jahn forse il più importante collezionista privato di 'mozartiana' vivente a Vienna, perché quest'ultimo aveva vestito i

⁴⁸ Lettera del 10 marzo 1859, «*Chrysander's Händel (1.Bd) habe ich mit großen Interesse gelesen; das ist eine vortreffliche Biographie; aber auf gleiche Höhe mit Jahn's Mozart kann ich sie doch nicht stellen; u. a. kommt mir Chrysander's musik. Urtheil oft sehr parteisch und kurzsichtig vor*», *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann*, p. 24 (Cfr. anche la lettera a Volkmann del 26 novembre 1864) in *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann: mit biografischer Einführung. Zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms*, a cura di Hans Clauß, Beucker in Komm, Lüdenscheid, 1967.

⁴⁹ Il progetto fu annunciato nel novembre del 1861 cfr. Jahn, *Beethoven und die Ausgabe*, p. 294.

⁵⁰ Cfr. lettera a Robert Volkmann del 2 luglio 1863 sul lavoro di collazione per l'edizione del *Concerto per violino e orchestra*, p.

⁵¹ G. Nottebohm, *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, zusammengestellt und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen, Breitkopf & Härtel, 1868, «dann gedenken wir dankbar des thätigen Antheils, welchen Herr Prof. Otto Jahn von Anfang an diesem Verzeichniss zugewendet hat [...]», p.III.

⁵² Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart*, 3voll., Auguste Semen, Mosca, 1843.

⁵³ Nella traduzione di A. Schraiuon, come *Mozart's Leben*, Stuttgart, A. Becher, 1847.

⁵⁴ O. Jahn, *Mozart*, vol.I, p.17-8.

panni dello studioso nel redigere un catalogo di tutte le opere di Mozart, un «*systematisch-chronologische Verzeichniß aller gedruckten und ungedruckten Werke Mozarts*⁵⁵».

Se nel *Mozart* Jahn pose al centro del suo metodo biografico la necessità di conoscere l'intera produzione artistica nel *Beethoven und die Ausgabe seiner Werke* (1864) egli chiarisce a livello metodologico come si trattava di un'esigenza che andava al di là del bisogno di scientificità perché riguardava tutti gli ambiti dell'attività musicale. Attraverso la realizzazione di una *Gesamtausgabe* gli interpreti venivano sollecitati ad ampliare il loro repertorio, ma anche il pubblico - proprio grazie alle ricerche musicologiche - poteva sviluppare un interesse e un bisogno di consapevolezza che sarebbe tornato anche a vantaggio dell'editoria. Si trattava di andare contro la tendenza diffusa a privilegiare pochi specifici ambiti della produzione di un compositore⁵⁶: per la ricerca storica il vantaggio era quello di scongiurare che la fortuna commerciale ed editoriale di alcuni generi musicali determinasse in maniera esclusiva l'immagine storica che si ha dei grandi compositori.

Con Beethoven si aggiungeva inoltre il problema di portare le ragioni dell'attività scientifica in un settore che dal punto di vista commerciale era oggetto di una costante richiesta. Di fronte ad una domanda così alta di edizioni a stampa, per mostrare quanto carenti dal punto di vista della critica testuale fossero le edizioni in uso, occorreva raccogliere fonti primarie eterogenee e disseminate e un gruppo di studiosi capaci di comprenderle. Proprio in questo contesto Jahn ha modo di far emergere, tra gli altri, il contributo di Nottebohm. Per raggiungere le fonti (manoscritti autografi, copie con correzioni dell'autore, edizioni a stampa etc.) occorreva secondo Jahn zelo e tenacia, una conoscenza esperta e una devozione alla ricerca e aggiunge: «specialmente Gustav Nottebohm con instancabile entusiasmo ha portato avanti indagini che offrono numerosi e fertili risultati, attraverso i suoi esperti e affidabili contributi critici egli ha ampliato gli strumenti della critica testuale⁵⁷».

A riprova della stima che Jahn portava verso Nottebohm viene presentata di seguito una lettera del tutto inedita proveniente dalla Universitäts- und Landesbibliothek di Bonn. Il documento è importante anche in virtù del suo valore simbolico: rappresenta il passaggio tra due forme della ricerca musicologica le quali, viste con gli occhi di oggi, possono apparire molto lontane, ma che all'epoca potevano persino riconoscersi come contigue e complementari.

⁵⁵ O. Jahn, *Mozart*, vol.I, p.23.

⁵⁶ O. Jahn, *Beethoven und die Ausgabe seiner Werke*, riflessioni sugli effetti della restrizione a pochi generi musicali per la conoscenza di Haydn pp. 277-278, la stessa situazione per Mozart p.279.

⁵⁷ O. Jahn, *Beethoven und die Ausgabe seiner Werke*, pp.306-7.

Lettera di Otto Jahn a Gustav Nottebohm dell' 8 dicembre 1868 [Figura 1/Cap.I]

Ihr Unternehmen interessiert mich wie ich Ihnen nicht zu sagen brauche, lebhaft, lieber Herr Nottebohm. leider kann ich nicht thun, Sie dabei zu fördern. das ich darauf bin nur die Wiener Manuscripte untersucht und diese kennen Sie besser als ich. Aber ich Kann kaum zweifeln, daß in Berlin auf der Bibliothek mancherlei zu finden sein wird. Ich habe dort vor Jahren hauptsächlich die Conversationsbücher untersucht, aber seitdem ist aus Landsberg, Fischhofs Nachlass aus sonst viel dahin gekommen; Paul Mendelssohn hat einen großen band Skizzen, hauptsächlich zu Leonore, der aber vielleicht auch hierfür einigen Ausbeute gibt. Dies werden Sie freilich in Berlin selbst nachsehen wollen, und dort brauchen Sie meine Empfehlung nicht.

Ich hoffe Sie haben auf diesem Wege die Skizzenbücher alle einer vollständigen Analyse unterzogen und geben aus auch diese; das wird ein Stück Beethovengeschichte, überhaus interessant und einzig in seiner Art. Ihr Skizzenbuch hat für mich einen ganz besonderen Reiz.

Mit Herzlichen Grüß

Bonn 11 Dec. 1868

«caro Signor Nottebohm il suo progetto mi interessa così tanto che non c'è nemmeno il bisogno che io glielo dica. Purtroppo io non posso far nulla per aiutarla a riguardo. Io ho fatto delle ricerche soltanto sui manoscritti che si trovano a Vienna⁵⁸ e questi Lei li conosce meglio di me. Ma io non dubito che nella Biblioteca di Berlino ci sia qualcosa da trovare. Lì io ho esaminato anni fa soprattutto i quaderni di conversazione, ma da allora sono emerse molte cose soprattutto dai lasciti di Landsberg⁵⁹, di Fischhof⁶⁰ e di altri; Paul Mendelssohn possiede un grande volume di abbozzi che riguardano soprattutto la *Leonore* ma che forse anche per questo può essere proficuo. Questi documenti Lei li potrà liberamente consultare a Berlino e non ha affatto bisogno di una mia referenza. Io spero che procedendo in questo modo Lei abbia intrapreso un'analisi completa di tutti i libri di abbozzi, sarà un pezzo della storia di Beethoven oltremodo interessante e del tutto singolare nella sua natura. Il suo libro sul quaderno di abbozzi⁶¹ ha per me un fascino assolutamente particolare.

Saluti affettuosi

Bonn 11 dicembre 1868

Suo

Otto Jahn»

⁵⁸ Otto Jahn si era recato a Vienna nel 1852 finanziato da Härtel per effettuare ricerche archivistiche allo scopo di realizzare la biografia dedicata a Beethoven. In questa fase egli aveva potuto studiare numerosi documenti ed in particolare le lettere (cfr. lettera a Gustav Hartenstein del 12 dicembre 1852, *Otto Jahn in seinen Briefen* p.83). Ancora nel 1856 è documentata nelle lettere di Jahn l'intenzione di scrivere la biografia beethoveniana, nel 1864 arriva l'importantissimo saggio *Beethoven und die Ausgabe seiner Werke*. Al 1868 invece risale una toccante lettera allo stesso Hartenstein in cui egli confessa la sua debolezza psicofisica e la mancanza di forze per il lavoro aggiungendo: «oramai è da molti anni che non suono più e nemmeno ascolto musica, soltanto raramente leggo qualcosa; non riuscirei a sopportare di immergermi nella musica di Beethoven» (lettera del 21 gennaio 1868, *ivi*, p.232).

⁵⁹ Ludwig Landsberg (1805-1858) – tenore e didatta, in particolare attivo a Roma dove visse gli ultimi 25 anni della sua vita - possedeva una delle più grandi collezioni di abbozzi beethoveniani, essa fu acquistata alla sua morte dalla Königliche Bibliothek di Berlino (oggi Staatsbibliothek).

⁶⁰ Joseph Fischhof (1804-1857) pianista e didatta viennese. Presso la Staatsbibliothek si trovano numerosi autografi beethoveniani provenienti dalla sua collezione.

⁶¹ G. Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven* (Leipzig, 1865).

[illegible]

Auf dem R. 3.
 Mit geschliffenen Drüsen
 Bonn 11 Dec. 1868

48 Otto Jahn

So Hochbohren

68.4153

[Brief von Otto Jahn an Gustav Nottebohm, 11/12/1868,

Universitäts und Landesbibliothek Bonn, Autographensammlung; Signatur: Autogr.; Acc. 68. 4153]

Uno degli aspetti più affascinanti delle ricerche di Nottebohm si trova proprio nel fatto che in esse lo studio del dettaglio piccolo e frammentario è possibile solo in virtù di una conoscenza vastissima. Proprio perché costantemente alle prese con ‘oggetti’ minimi, l’approccio musicologico di questo studioso si caratterizza per una grande sensibilità verso i limiti della ricerca, per una consapevolezza del giusto confine entro il quale attenersi. La lezione di Otto Jahn, la sua tendenza ad una sintesi unitaria e organica, costituirono per Nottebohm un riferimento costante, ma, allo stesso tempo, anche un principio la cui applicazione rischiava di compromettere il senso stesso della ricerca sulle varianti. L’idea – espressa da Jahn nella lettera sopra riportata – di poter ricavare dallo studio degli abbozzi una *Beethovensgeschichte* era per Nottebohm qualcosa di estremamente problematico.

Un esempio può essere desunto dal primo saggio sugli abbozzi: *Ein Skizzenbuch von Beethoven* (1865). Dopo aver descritto l’oggetto – oggi noto come *Kesslerschen Skizzenbuch*⁶² – e la sua specificità, il fatto di raccogliere abbozzi circoscritti ad un periodo di tempo molto breve (dall’ottobre 1801 al maggio 1802) e per la gran parte riguardanti brevi *Tanzstücke*, Nottebohm si chiede se sia possibile ricavare una descrizione formale e sempre valida del processo compositivo di Beethoven. Egli però è costretto ad ammettere che l’unica possibile conclusione generale legittimamente deducibile è una caratterizzazione articolata, flessibile, estremamente prudente del modo di procedere beethoveniano, una caratterizzazione che si sottrae alla possibilità di trasformarsi in formula. Da un lato Beethoven aveva l’abitudine di lavorare a più composizioni nello stesso tempo e per far questo nella maggior parte dei casi doveva avere una coscienza chiara dell’obiettivo finale, dall’altro questa deduzione va temperata considerando diversi casi contrari, ove invece il compositore giunse ad un risultato assai diverso dall’idea iniziale⁶³: «*in allgemeinen lässt sich bemerken, dass Beethoven bei allen Arbeiten, welche in Skizzenbüchern unternommen wurden, auf die verschiedenste Art und Weise zu Werke ging, auch wohl auf entgegengesetzten Wegen zum Ziele gelangte*⁶⁴». Non rinunciando però ad individuare delle procedure tipiche nello stesso quaderno e dunque nello stesso periodo di tempo si potevano astrarre due modi di procedere opposti: il primo modo era quello di partire dal tema o da un motivo e sottoporlo ad un processo di elaborazione: gli abbozzi sono *disiecta membra* di questo processo dove ogni sezione del brano segue il suo percorso e l’unità si trova soltanto nell’opera a stampa; il secondo modo invece parte già dalla delineazione compiuta della melodia e del disegno formale complessivo e procede per perfezionamenti⁶⁵.

Piuttosto che essere attratto dalle generalizzazioni, Nottebohm è guidato da un’aspirazione mimetica: egli è affascinato dal processo in divenire di un abbozzo, dall’idea musicale che si fa mano a mano una composizione compiuta: «incomparabilmente più attraente è considerare e osservare come proceda Beethoven a

⁶² Cfr. D.P. Johnson, A. Tyson, R. Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1985, pp.124-5. L’edizione dello Skizzenbuch Kessler con commento è stata realizzata da Sieghard Brandenburg, *Beethoven, Kesslersches Skizzenbuch*, Beethovenhaus, Bonn, 1978.

⁶³ G. Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1865: «*Trotz solchen Durcheinanderarbeitens zeigt sich, dass Beethoven in der Regel von Anfang an über ein zu erreichendes Ziel klar war, dass er dem ersten Concept treu blieb und die einmal erfasste Form bis ans Ende durchführte. Es kommt aber auch das Gegenteil vor [...]*» pag. 5.

⁶⁴ Ivi, p.6.

⁶⁵ *Ibidem*.

poco a poco, frammento dopo frammento, in ogni singolo caso cominciando poi interrompendosi, mutando, collegando, proseguendo [...] misurare i singoli passi avanti, dalla concezione iniziale alla realizzazione finale⁶⁶».

Arrivato a questo punto Nottebohm si trova di fronte al problema se sia legittimo o meno utilizzare la categoria di *Entwicklung*, di ‘sviluppo’, per materiali così eterogenei, incompiuti, talvolta persino banali, talaltra come toccati dall’ombra di quella bellezza che si rivela pienamente solo nell’opera. La sua scelta è quella di prendere le distanze da un uso organicistico degli abbozzi e per far questo critica l’idea che si possa paragonare lo sviluppo di una composizione musicale a quello di una pianta. Vedremo, anche grazie all’aiuto di Brahms, come dietro quest’immagine egli stia sviluppando una critica all’approccio di Jahn.

Se nella natura osserviamo lo sviluppo di una pianta – argomenta Nottebohm⁶⁷ – il punto in cui essa è giunta ci permette di tornare indietro alla sua origine, possiamo ripercorrere geneticamente che cosa essa è divenuta. All’opposto si comporta una realizzazione spirituale come può esserlo un’opera musicale. Le *Gesetzen des Geistes* sono affatto diverse dalle *Naturgesetzen*: se analizziamo una composizione, la scomponiamo nei suoi dettagli tutto questo ci può essere utile a comprenderla, ma non ci dice nulla sulla sua genesi⁶⁸. Se si parte invece dagli abbozzi – continua Nottebohm – siamo di fronte ad una realtà in cui tutto è mobile: certo possiamo scoprire qualcosa riguardo alla capacità inventiva del compositore, al suo modo di dar forma, di precisare le proprie idee, ma tra gli abbozzi in movimento e l’opera a stampa chiusa nella sua fissità vi è sempre qualcosa di fondamentale che manca, che non permette la continuità causale, che deve essere introdotto come un presupposto: si tratta proprio dell’elemento ‘organico’, di ciò che in sintesi con un nome chiamiamo ‘Beethoven’: «*der Einheit seines ganzen Wesens und Geistes*»⁶⁹. Nottebohm aggiunge subito che in questo momento della ricerca, quando si deve far ricorso al presupposto implicito nella parola ‘Beethoven’, lì è la chiave dell’opera d’arte musicale: «ma chi può vantarsi di essere in possesso di questa chiave?» [*Wer mag sich aber rühmen, solches Amt der Schlüssel verwalten zu können?*]⁷⁰.

Nell’edizione dell’*Ein Beethoven Skizzenbuch* classificata come Nachlass Brahms 2903/201 presso la Gesellschaft der Musikfreunde si trovano proprio in corrispondenza di queste riflessioni del Nottebohm due interessanti marginalia scritti dalla mano di Brahms: egli sottolinea l’aggettivo ‘*fortschreitende*’ riferito a ‘*die fortschreitende Entwicklung einer Pflanze*’ e accanto scrive: «*Das Vergleich geht weiter. Auch hier bleibt ein Geheimnis*» [«Il paragone può essere portato avanti perché anche qui c’è un mistero»]. È probabile che Brahms

⁶⁶ «Ungleich anziehender ist es aber, sie gleichsam von Zug zu Zug zu betrachten, zu sehen, wie Beethoven in den einzelnen Fällen verfuhr, wie er in Stück anfing, wie er von Schritt zu Schritt vorwärts drang, wo er abbrach, wie er änderte, welche zwischen erster Conception und Ausführung liegen», Nottebohm, *Ein Skizzenbuch* (1865), p.6.

⁶⁷ «Wir können die fortschreitende Entwicklung einer Pflanze beobachten, die Stufenfolge ihres Wachstums kennen lernen. In beständiger Wandlung begriffen und darin bestimmten Gesetzen folgend, bringt sie immer Neues zum Vorschein. Aber alles Neue ist immer das Alte. So mag es gelingen, sie genetisch zu erklären. Anders ist es beim musikalischen Kunstwerk, das in seiner allgemeinen Erscheinung, an den Ausdruck eines Besonderen Individuellen gebunden ist, und in solcher Besonderheit nicht wie die Pflanze, einem Naturgesetz, sondern den Gesetzen des Geistes folgt. Wir können ein Tonstück im Ganzen und Einzelnen betrachten, seinen Bau zergliedern, uns an seiner Schönheit erfreuen; es wird uns aber seine Genesis, und wie das alles so geworden, verschweigen», *Ein Skizzenbuch*, p.7.

⁶⁸ «Wir können ein tonstück im Ganzen und Einzelnen betrachten, seinen Bau zergliedern, uns an seiner Schönheit erfreuen; es wird uns aber seine Genesis, und wie das alles so geworden, verschweigen», Nottebohm, *Ein Skizzenbuch* (1865), p.7

⁶⁹ «Aber darüber muss man klar sein, dass sie [die Skizzenbücher] auch manches verschweigen und dass wir von allem, was organisch heisst, aus ihnen am allerwenigsten erfahren», *ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p.8.

intendesse che anche nelle leggi della natura il meccanismo della spiegazione causale risulta insufficiente. Ad ogni modo qui interessa il fatto che egli fosse particolarmente attento a questo passo ed è inoltre probabile che lo sottolineò ricordandosi la fonte implicita cui Nottebohm pensava: l'immagine della pianta in rapporto alla musica era stata usata proprio da Otto Jahn nel suo *Mozart* alla pagina 436 del primo volume⁷¹.

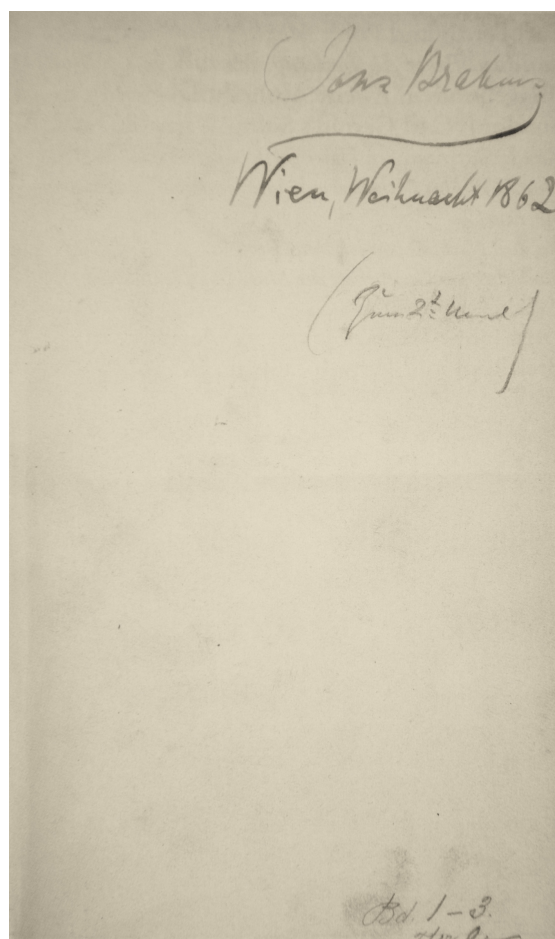
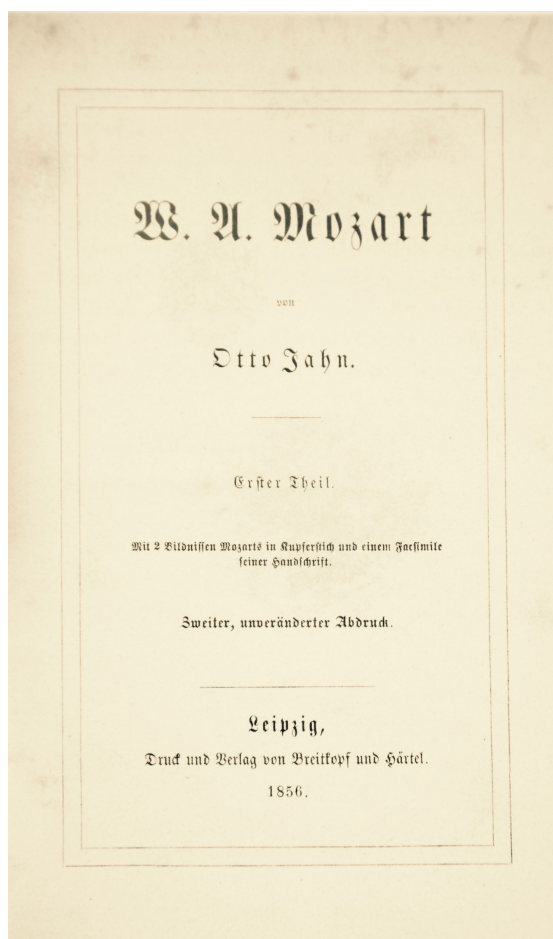


Fig. 2 Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1856-1859

Copia di Brahms con firma [in alto a destra della pagina interna] e altre indicazioni: «Wien, Weihnacht 1862», poi «(Zum 2^{ten} Mal)». Il libro si trova presso la Gesellschaft der Musikfreunde (Signatur: 2429/201, I.Bd)

In realtà Jahn non utilizzava quest'immagine tratta dalla botanica per parlare della musica di Mozart o per descrivere il suo modo di comporre; egli invece stava facendo riferimento alla musica di Palestrina e al senso di totalità organica delle voci. In questa musica era assente per il biografo l'idea di una melodia che emerge dalla tessitura delle voci, una

⁷¹ Non è mai stata ricondotta la riflessione di Nottebohm a quella di Jahn, Ladenburger (M. Ladenburger, *Brahms als Beethovenforscher*, in: Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997, Ber., hg. v. I. Fuchs, 1998, p.464) si ferma nell'attestare che Brahms ha sottolineato il passo sul libro di Nottebohm.

melodia che si faccia carico di veicolare una dimensione espressiva. Quest'ultima è un portato del teatro musicale e dal teatro si è diffusa nella Cantata e nell'Oratorio. Ecco il passo di Jahn: «come la pianta germoglia, così prende forma l'opera d'arte musicale da un sentimento fondamentale la cui forza vincolante è così intensa da essere sempre tutta presente in ogni parte e da fondersi col tutto. L'impressione prodotta da questa musica è simile a quella del mare, il quale senza sosta si rinnova onda dopo onda, senza che nessuna di queste si possa distinguere dall'altra e nonostante ciò la vista di questo movimento all'apparenza uniforme custodisce l'immagine della vita più mutevole [...]»⁷².

Possiamo pensare che sottolineando il passo sulla pianta in Nottebohm, Brahms fosse consapevole del riferimento a Jahn perché nella sua copia del *Mozart* [Fig.2] questo passo è marcato con il segno di attenzione tipico di Brahms; una linea verticale che corre lungo il margine.

Il fatto che Nottebohm dal canto suo sentisse il bisogno di ribadire la specificità dell'opera musicale rispetto ad ogni assimilazione naturalistica, il fatto che interrogandosi sul valore dello studio degli abbozzi egli dovesse arrestarsi di fronte al fondamento inafferrabile, all'idea regolativa in senso kantiano di presupporre la genialità dell'autore, quel presupposto necessario affinché ad esempio dagli abbozzi dell'*Hammerklavier* derivi l'opera che noi conosciamo come la *Sonata op.106 'Hammerklavier'*, tutto questo è una parte essenziale di Nottebohm come studioso. Conferma ulteriore l'abbiamo nel secondo libro monografico sugli abbozzi di Beethoven: l'*Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (edito nel 1880). Qui Nottebohm torna a riflettere sulle categorie ermeneutiche utilizzate nell'introduzione del libro del 1865 e torna a interrogarsi sul tema dell'organicismo. Beethoven nella costruzione dell'*Eroica*, nonostante il suo lavorare a singole parti, a frammenti di queste parti, aveva sempre uno specifico obiettivo davanti a sé «und wenn seine Gedanken auf ein Ganzes gerichtet [...] durch das Arbeiten ins Einzelne hinein wurde das Ganze heraus gearbeitet»⁷³. La consequenzialità (*Folgerichtigkeit*), il principio di necessità che governa la concatenazione dei movimenti, la tensione unitaria dell'*Eroica* è tutta confermata negli schizzi. Eppure Nottebohm non si ferma qui, pure in questa realtà unitaria egli arriva a cogliere il limite, il presupposto non tematizzabile del suo lavoro filologico. Di nuovo anche il passo in cui è espresso questo limite è stato marcato in blu da Brahms nella sua copia del libro (Brahms Nachlass 3231/201) e lo citiamo di seguito:

«Le tipologie di schizzi in cui il compositore dà forma o sviluppa dei temi o delle parti di questi – e come detto la maggior parte degli schizzi appartiene a questa categoria – ci mostrano senza dubbio come Beethoven riferiva qualcosa che segue a qualcosa che precede e viceversa. Su un punto si accende la luce e allora significa che Beethoven vi ha riflettuto su e che la forza coinvolta in questo gioco è la capacità riflessiva [*reflectierende Verstand*]. Ma la riflessione è fredda; essa non è creativa, non è capace di far nascere la bellezza. Essa non è la prima facoltà nell'arte e non potrebbe mai esserlo. La prima facoltà in Beethoven è la fantasia e l'ultima ancora la fantasia, ma quella fantasia che è passata attraverso la riflessione. [...] A differenza di altri mortali in cui la fantasia è assopita durante il lavoro, accade in Beethoven che essa continua a lavorare indomita e spesso soltanto negli ultimi istanti spicca il suo volo

⁷² «[...] wie aus einem treibendem Keim die Pflanze hervorwächst, so gestaltet sich das musikalische Kunstwerk aus einer Grundempfindung, deren bildenden Kraft stark genug ist um in jedem Moment alles einzelne vollständig zu durchdringen und zu einem Ganzen zusammenschliessen. Der Eindruck dieser Musik ist dem des Meeres vergleichbar, welches ohne Aufhören, Woge auf Woge wälzt, von denen keine vor der andern sich auszeichnet; und doch gewährt der Anblick dieses scheinbar einförmigen Treibens den Eindruck des wechselndsten Lebens [...] » O. Jahn, *Mozart*, vol.I, pp. 436-7.

⁷³ G. Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1801 und 1803*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880, p.53.

più alto. Questa elasticità nel gioco tra fantasia e rigore, freddezza, accortezza, costante pazienza costituiscono però soltanto una parte delle qualità su cui riposa la grandezza di Beethoven e senza le quali Beethoven non sarebbe tale. Io dico però una parte perché ci sono ancora altre qualità [...] e che possono essere riassunte sotto il nome di genialità [*Genie*]. Tra queste e quelle qualità esiste una differenza. Queste sono capacità [*Fähigkeiten*] innate, quelle sono qualità [*Eigenschaften*] acquisite ovvero sono qualità che non dipendono dall'individuo e dalla natura ma dalla persona e dal carattere. Solo queste ultime qualità sono quelle la cui attività è registrata negli schizzi in modo da essere accessibile alla trattazione⁷⁴.

Ovvero del genio, della genialità non si può parlare, ma è purtuttavia qualcosa che si deve presupporre. Questo dover presupporre qualcosa di non tematizzabile è il limite delle *Kunstwissenschaft*. Nell'impossibilità di un'applicazione dell'organicismo rigoroso di Jahn allo studio degli abbozzi si compie il passaggio da una stagione all'altra della ricerca musicologica.

⁷⁴ «Diejenigen Skizzen, bei denen es auf die Fortführung und Ausgestaltung erfundener Themen oder einzelner Züge abgesehen war – und die meisten Skizzen gehören, wie schon erwähnt, dieser Kategorie an – stellen es ausser Zweifel, dass Beethoven beständig ein Folgendes auf ein Vorhergehendes bezog, und umgekehrt. Hieraus erhellt: Beethoven hat reflectirt, und die Kraft, welche ins Spiel gezogen wurde, war der reflectierende Verstand. Die Reflexion aber ist kalt; sie ist nicht schöpferisch und nicht fähig, Schönheit hervorzubringen. Sie ist in der Kunst nicht das Erste und kann es nicht sein. Das Erste bei Beethoven war die Phantasie, und das Letzte war wieder die Phantasie, aber die durch die Reflexion hindurchgegangene Phantasie. [...] Anders wie bei andern Sterblichen, bei denen die Phantasie während der Arbeit erschläft, war es bei Beethoven, bei dem die Phantasie ungeschwächt fortarbeitete und sich oft erst im letzten Augenblicke zu ihrem höchsten Fluge erhob. Diese Geschmeidigkeit der Phantasie und der Rigorismus, die Kälte, Bosonnenheit und ausdauernde Geduld beim Arbeiten bilden einen Theil, denn es giebt noch andere Eigenschaften, die an der Grösse Beethoven's participieren und die [...] sic hunder dem Namen Genie zusammenfassen lassen. Zwischen diesen und jenen Eigenschaften ist ein Unterschied. Hier sind es angeborene Fähigkeiten, dort aber errungene Eigenschaften, Eigenschaften welche nicht mehr dem Individuum und dem Naturell, sondern der Person und dem Charakter zuzuschreiben sind. Und diese letzteren Eigenschaften sind es, deren Thätigkeit auf eine der Betrachtung offen stehende Weise in den Skizzen niedergelegt ist», G. Nottebohm, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*: Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1880, p.54-55

II

Le fonti per lo studio del rapporto fra Brahms e la musicologia del suo tempo

Introduzione

Il 3 aprile 1894 il *Künstler* Johannes Brahms scrive al *Kunstwissenschaftler* Philipp Spitta una lettera dettata dallo sdegno e dall'impazienza: «Avevo pensato di venire a Berlino e chiedere a Lei e ad Herzogenberg di trascorrere un'oretta in tranquillità per esporvi un mio scritto polemico contro il *Liederhort* di Böhme! All'inizio è stato il libro che mi ha fatto arrabbiare fino al ribrezzo, ma poi me la sono presa non tanto contro di esso in particolare, ma piuttosto contro Erk e contro la genia di dilettanti di canto popolare¹». A rendere questo brano di estremo interesse non è soltanto la *vis* critica del compositore verso un'edizione musicale (il *Deutscher Liederhort* di Erk e Böhme appena riedito in quell'anno²), ma piuttosto la scelta, irrituale rispetto alle sue normali abitudini, di dare espressione al disappunto attraverso uno scritto in prosa, uno scritto polemico o – come diceva l'autore – uno '*Streitschrift*'.

La storia di questo documento, che nel prosieguo della lettera Brahms prometteva di inviare per posta e che altrove meriterebbe di esser raccontata con maggiori dettagli, si concluse soltanto qualche giorno dopo, con una rinuncia allo stesso: «Lo scritto polemico era una cosa seria. – scriveva Brahms ad uno Spitta fremente di leggere – Ma lei domani riceverà – come spero – una sua più bella trasformazione».³ Brahms aveva accantonato la prosa e stava ora riflettendo sulla possibilità di rispondere, mutando la polemica in qualcosa di «più bello», attraverso la musica: «Ma ora io avrei piacere a lasciar da parte la smania di bisticciare e piuttosto vorrei offrire questa raccolta come un allegro scritto polemico».⁴

La questione, che qui non affrontiamo e intorno alla quale si dibatteva, era in sostanza rappresentata da una delle domande storiche della musicologia, ovvero quella su quali fossero i veri canti popolari e quale forma potesse adeguatamente tramandarli. Piuttosto ci interessa notare come Brahms, rinunciando allo scritto polemico per una diversa soluzione che egli stesso preferiva in quanto 'allegro' (e che oggi è nota sotto il titolo di *Deutsche Volkslieder. Mit Clavier-Begleitung* edita da Simrock nel 1894) mancava l'occasione di lasciarci il primo e probabilmente unico suo documento pubblico in cui avrebbe scritto *di* musical!

Si tratta di un episodio che qui si vuole porre come in epigrafe soprattutto per il suo valore 'simbolico': è un pro-memoria che ricorda allo studioso come Brahms, nell'epoca

¹ «Ich dachte nach Berlin zu kommen und hätte dann Sie und Herzogenberg um ein ruhiges Stündchen gebeten, in dem ich Ihnen eine Streitschrift gegen Böhmes Liederhort vortragen könnte! Zunächst durch dieses Buch veranlaßt, das mich schändlich geärgert hat, dann aber gegen ihn überhaupt, ja gegen Erk und diese ganze Sorte Pächter des Volksliedes», in

² Ludwig Erk, Franz Magnus Böhme (Hrsg.): *Deutscher Liederhort*. 3 Bände. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1893–94 (Nachdruck: Olms, Hildesheim 1963).

³ Ivi, p.100: «Mit der Streitschrift war es ernst. Aber Sie kriegen sie morgen in, wie ich hoffe, schönerer Verwandlung».

⁴ Ivi, p.102: «Jetzt aber hätte ich die Lust, den Zank zu lassen und solche Sammlung als fröhliche Streitschrift zu geben». Dove si noti il gusto per l'ossimoro quale vezzo stilistico spesso presente nella scrittura epistolare del compositore.

dei musicisti scrittori, ebbe con la musica *soprattutto* un rapporto da artista e che la sua penna mal tollerava la prosa. Alla musica e anzitutto alle partiture che la tramandano spetta 'l'ultima parola' per ogni discorso sul compositore, anche per quello – che qui si comincerà a tentare – sul suo rapporto con la musicologia.

L'epistolario di Brahms

Brahms cercò per tutta la vita di proteggere la propria sfera privata prima attraverso un ambito accuratamente circoscritto di amicizie, poi attraverso un'attività che, soprattutto negli ultimi anni, con il progetto di distruggere tutto ciò che fosse manoscritto, aveva come obiettivo consapevolmente perseguito quello di annullare le tracce della propria persona e lasciare che fosse soltanto l'opera a 'parlare'. Nel suo testamento riportato dal biografo Max Kalbeck ma successivamente modificato si può leggere: «Desidero anche che tutto quanto lascio di manoscritto (non stampato) venga bruciato» e, a scongiurare una eventuale disattesa, continuava con ironia che avrebbe lasciato ai posteri poco materiale ancora da distruggere: «Ma ad ogni modo me ne occuperò io, soprattutto per tutto quello che è musica; troverete poco da fare per completare il mio desiderio».⁵

Si potrebbe dire tanto sulla volontà del compositore di annichilire le proprie testimonianze biografiche, ma – al di là di ogni avventurosa disamina psicologica – vale qui la pena di sottolineare il lato paradossale di queste disposizioni: a impartirle era un attento collezionista di musiche e manoscritti d'ogni tipo, di compositori del passato e coevi.⁶

Le lettere di Brahms sono per lo storico un documento affascinante proprio in virtù della reticenza costantemente cercata dall'autore, reticenza come forma di mascheramento, come distanza ironica, come sintomo di sicurezza e, allo stesso tempo, di disagio. Si potrebbe cominciare a tentare una spiegazione di questo disagio considerando come gran parte dei suoi interlocutori provenissero da un *milieu* socio-culturale più elevato. In questo *milieu* che nella storia della cultura tedesca è noto come *Bildungsbürgertum*,⁷ un gruppo sociale che fondava la propria identità sulla possibilità di finalizzare il benessere economico all'educazione umanistica (*Bildung*), rientravano tutti i

⁵ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol.IV/1, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1914, p.230: «Hierfür Sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können. Hierfür Sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können».

⁶ Come hanno efficacemente sintetizzato i McCorkle: «Brahms was clearly ill-disposed to reveal the elements and manifestations of his psyche and the arcana of his craft of composition, other than in a filtered and refined state. As an intensely self-critical perfectionist who abhorred the perverse curiosity of the public toward genius, he knew very well how thoroughly his private being might be subjected to autopsy, should he leave his discarded remnants for analysis. After all, had he not himself watched in intellectual awe the investigations directed by his friends Spitta, Nottebohm, Chrysander, Pohl, and Mandyczewski toward probing the Art of Bach, Beethoven, Handel, Haydn, and Schubert? He was, as a matter of fact, uncommonly interested in historical insights and investigations» (in D. and M. McCorkle, *Five Fundamental Obstacles in Brahms Research*, «Acta Musicologica», 48, fasc.2, International Musicological Society, 1976, p.257).

⁷ Cfr. Carl Dahlhaus, *Das Deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in *Bildungsgüter und Bildungswissen*, hrsg.Reinhart Koselleck, Stuttgart, Klett-Cotta, 1990, pp.220-236.

musicologi di cui possiamo ritrovare traccia nella corrispondenza. Si tratta di studiosi dalle inclinazioni spesso molteplici, che fecero studi universitari di filologia, archeologia, filosofia o giurisprudenza. Brahms per estrazione sociale e per studi non rientrava in questo gruppo.

Le lettere nella loro tendenza alla *brevitas* che sconfina nell'espressione veloce, *come* fossero scritte di fretta («in aller Eile» è uno degli incipit tipici di Brahms, quasi un modo per presentarsi), possono per questo suscitare inizialmente nel lettore l'impressione di una stesura forzata, in alcuni casi come estorta, in altri come se l'abitudine alla scrittura musicale disturbasse o precludesse l'altra scrittura, quella in prosa: «Mi perdoni la pessima calligrafia – scrive un giovanissimo Brahms a Clara Schumann, ma non riesco a controllare la mano quando scrivo lettere. I fogli musicali li imbratto meglio».⁸ Oppure in una lettera ad Elisabeth von Herzogenberg dove lo scusarsi per la fretta diventa quasi un vezzo: «Cara, stimata amica! Se ora cincischio velocemente alcune parole, la prego mi creda, esse dall'inizio alla fine non mi soddisfano affatto. Io dovrei trovare qualcosa di meglio per ringraziarla della sua lettera sempre dolce, amichevole e in alcuni punti eccellente».⁹

Si tratta in genere di documenti privi di un'intenzione artistico-letteraria, scritti in funzione di un unico interlocutore e per l'occhio di quell'unico destinatario, tuttavia in essi si può riconoscere uno 'stile', e, quindi, una personalità che involontariamente si rivela. Da questo tipo di considerazioni parte Ludwig Finscher, uno dei più attenti studiosi del Brahms epistolgrafo, per arrivare a concludere che «*Brahms sei ein großer Briefschreiber in jenem 19. Jahrhundert des Briefes, [...] vielleicht derjenige, der Ironie, Doppeldeutigkeit, Verkleidung und Rollenspiel am virtuosesten beherrschten*».¹⁰

Possiamo aggiungere anche a moderare il giudizio critico del Finscher, che l'epistolario di Brahms, ed in particolare quello con i musicologi, richiede una filologia ed una ermeneutica speciali: si tratta da un lato di ricostruire ed interpretare il 'micro-testo' rappresentato dalla lettera nel 'macro-testo' del laboratorio del compositore; dall'altro di provare a familiarizzare e a far propria la sintassi attraverso la quale egli comunicava con gli altri esseri umani.

Non esiste un'edizione filologicamente aggiornata delle lettere di Brahms. L'epistolario del compositore oggi reperibile, se si escludono le raccolte antologiche,¹¹ è un prodotto della musicologia tedesca dei primi decenni del secolo scorso e, in particolare, dell'attività della

⁸ Clara Schumann, Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896*. Im Auftrage von Marie Schumann, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, vol.I, p.15: «*Entschuldigen Sie die schändliche Schrift doch kann ich meine Hand gar nicht regieren beim Buchstabenschreiben. Noten male ich besser*».

⁹ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1907, vol.I, p.49: «*Liebe, verehrte Freundin! Wenn ich eilig einige Worte flüstere, so glauben Sie mir, dass mir's von Anfang bis Ende gar nicht genügt. Ich wüsste gern 'was Besseres, um Ihnen recht von Herzen zu danken für Ihre – teils vortrefflichen, immer aber so lieben und freundlichen Briefe!*».

¹⁰ Ludwig Finscher: *Kunst und Leben. Bemerkungen zur Kunstanschauung von Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation*. Hrsg. F.Krummacher, M.Struck, München, Henle 1999, p.31: «Nel secolo delle lettere, Brahms è stato un grande epistolgrafo. Forse uno dei pochi in grado di padroneggiare in modo virtuosistico ironia, doppi sensi, mascheramenti».

¹¹ Si segnalano due di queste antologie, entrambe finalizzate a ricostruire un profilo biografico attraverso le lettere del compositore. Si tratta di: Johannes Brahms, *Lettere*, a cura di Hans Gal, trad. e note di Laura Dallapiccola, Fiesole, Discanto, 1985 e di Johannes Brahms, *Life and Letters*, selected and annotated by Styra Avins, translation by Josef Eisinger and Styra Avins, Oxford, Oxford University Press, 1994. L'antologia in inglese include rispetto a quella in italiano un maggior numero di lettere.

Deutsche Brahms-Gesellschaft,¹² che a partire dal 1906 e fino al 1922 pubblicò sedici volumi in carattere gotico (secondo l'usanza dei tempi) per all'incirca una trentina di corrispondenti. Questi stessi volumi sono stati poi ristampati in copia anastatica per i tipi di Schneider nel 1974, senza nemmeno aggiornare l'apparato introduttivo e le poche note, risalenti ai primi del Novecento.

L'edizione dell'epistolario avvenne in parallelo a quella della prima, imprescindibile e talvolta discutibile biografia di Brahms realizzata da Max Kalbeck.¹³ Tanto per la biografia quanto per l'epistolario i pochi anni di distanza che li separano dalla morte del compositore sono stati un fattore che ha minato la completezza e, talvolta, anche la verità del testo. Kalbeck vantava una formazione da musicista avendo studiato composizione con Joseph Rheinberger e canto corale con Franz Wüllner, ma dedicò la sua attività soprattutto alla critica musicale e poi alla traduzione di libretti operistici (anche per opere di Verdi e Puccini). Dati questi presupposti si può comprendere lo scarso rigore scientifico dell'epistolario, le cui mancanze sono così descritte da Christian Martin Schmidt nell'utile capitolo *Le fonti e la loro tradizione* del suo *Brahms*: «Kalbeck non era uno storico di professione e non sapeva distinguere tra ciò che è importante e ciò che non lo è, tra fatti controllabili ed opinioni soggettive. I riferimenti verificabili delle informazioni raccolte sono quasi del tutto assenti, per non dire di un apparato critico scientificamente valido». Inoltre, per quanto riguarda la trascrizione delle lettere: «l'ortografia – continua Schmidt – è stata infatti normalizzata al pari della punteggiatura e non si possono escludere errori di trascrizione e omissioni involontarie. Anche l'ordinamento cronologico, che proprio nelle lettere non datate di Brahms crea notevoli difficoltà, presenta delle contraddizioni, addirittura anche tra un volume e l'altro dell'epistolario».¹⁴

Allo stesso tempo si deve ricordare che Kalbeck per comporre la sua biografia e approntare l'edizione dei sette epistolari che uscirono sotto la sua curatela trascrisse 1.402 lettere delle quali ancora 386 attendono di essere ritrascritte in grafia moderna e pubblicate. Questo significa che senza la sua dedizione alla figura di Brahms molte lettere non avrebbero forse raggiunto gli studiosi.

Per gli studiosi dell'epistolario del compositore e per ogni iniziativa editoriale a riguardo esiste oggi uno strumento indispensabile soprattutto per la verifica della correttezza delle date e per l'individuazione degli autografi: si tratta di un *database* disponibile on-line (http://www.brahms-institut.de/db_bbv/index.php) in cui è possibile, attraverso una ricerca incrociata, conoscere gli estremi (data e luogo di invio, *incipit*, natura dell'oggetto: se lettera o telegramma/cartolina postale, eventuale edizione, luogo dove si trova il manoscritto) di tutte le lettere che Brahms scrisse o ricevette e che ci sono state conservate finora.

Nato come progetto della Deutsche Forschungsgemeinschaft in collaborazione con il Brahms Institut di Lubecca e la Possehl-Stiftung, il Brahms-Briefwechselverzeichnis (dalla sigla allusiva BBV) ha potuto schedare oltre 10.800 lettere, di cui 6.840 scritte da Brahms e circa 3.960 dai suoi corrispondenti. Si tratta di un corpus assolutamente rilevante, tanto più se si considera che ancora 3.476 lettere sono inedite, un corpus che pone Brahms, il

¹² Così Christian Martin Schmidt: «la berlinese Deutsche Brahms-Gesellschaft, fondata nel 1906 e sciolta negli anni Trenta [fu] diretta dapprima da Max Friedländer, dall'editore Hans Simrock (lo zio Fritz Simrock era morto nel 1901) e dal direttore d'orchestra Fritz Steinbach. La società acquisì tutti i diritti sulle opere di Brahms rimaste inedite, dando quindi corso ad una vivace attività editoriale. Anche la casa natale di Brahms ad Amburgo passò alla Società, il cui tentativo di allestirvi un museo venne tuttavia vanificato dalle distruzioni dell'ultima guerra» (in C.M.Schmidt, *Brahms*, Torino, Edt, 1990, p.128).

¹³ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft 1904 sgg.

¹⁴ C.M.Schmidt, *Brahms*, p.129.

compositore reticente e dalla *Schreibfaulpelz* («dalla scorza dura alla scrittura») – come talvolta un po’ per celia si definì a Robert Schumann – allo stesso livello almeno quantitativo di compositori che invece avevano un rapporto più disinibito con la prosa come appunto Schumann stesso o Mendelssohn (del primo si stimano attualmente 5.000 lettere, del secondo 7.000, mentre si è lontani dalle circa 10.000 lettere di Wagner e Liszt).¹⁵

L’epistolario con i musicologi

Un problema preliminare che si presenta in fase di delimitazione delle fonti di studio è quello relativo a cosa intendere per ‘musicologia’ quando ci si riferisce a studiosi attivi nella seconda metà dell’Ottocento, ossia in un’epoca di intenso sviluppo della disciplina e di estrema permeabilità fra gli ‘ordini del discorso’ di questa, ordini individuabili in un arco ideale che dall’ ‘oggettività’ della critica delle fonti arriva alla ‘soggettività’ della critica militante.

Brahms fu il primo musicista a testimoniare pienamente la nascita della musicologia e a servirsene seguendo le diverse possibilità di indagine che questa nuova, polimorfa disciplina sperimentava. Nel suo epistolario, edito e inedito, trovano posto come mediatori ed interlocutori nello studio degli ‘antichi maestri’ autori come Carl Ferdinand Pohl, Friedrich Chrysander, Philipp Spitta e Gustav Nottebohm. Se questi studiosi sono conosciuti anche fuori dalla cerchia degli specialisti di Brahms, lo si deve fondamentalmente a due ragioni. La prima è il loro sostanziale contributo allo sviluppo delle grandi monografie su alcuni compositori ‘classici’, secondo il modello del *Leben und Werke*; la seconda è la loro intensa attività come editori di musiche del passato. Accanto a questo gruppo di *Urvater* della musicologia vi sono però altri studiosi, meno noti ma ugualmente rilevanti, e corrispondono ai nomi di Adolph Schubring, Hermann Deiters, Eusebius Mandyczewski: sono figure che proprio in virtù del loro essere nell’ombra, del loro essere – per così dire – meno universali, possono esser rivelatrici delle peculiarità di una professione e di una disciplina nei suoi anni fondativi.

Nella tabella che segue si è cercato di fornire una sintesi dal punto di vista dello stato delle fonti del rapporto epistolare fra Brahms e i musicologi del suo tempo. Il criterio di ordinamento verticale è dato dall’età anagrafica degli studiosi, mentre sull’asse orizzontale si rende conto anzitutto della quantità della corrispondenza intercorsa tra questi e il compositore. Le due colonne centrali sono dedicate allo stato delle fonti, stato disomogeneo e precario per almeno due ragioni: se si considera l’alto numero di lettere inedite e se si tiene conto della qualità filologica di quelle edite, riassumibile nel fatto che soltanto per due carteggi – quello con Chrysander e quello con Hanslick – si può parlare di un’edizione critica.

¹⁵ La fonte di questi dati è Wolfgang Sandberger, *Hintergrund: Brahms als Briefschreiber*, Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule, 2010, e si può leggere al sito: http://www.brahms-institut.de/web/bihl_projekte/projekt_bbv_hintergruende.html. Nello sviluppo della ricerca di dottorato sarà utile avere un simile computo limitatamente ai rapporti con musicologi e critici musicali: è probabile che esso aiuti meglio a cogliere l’unicità di Brahms nel rapporto con le ricerche di storia della musica del suo tempo.

Andando più nello specifico si può osservare come gran parte degli inediti siano rappresentati da lettere indirizzate a Brahms, inadempienza che risale alla tendenza ancora assai forte ai primi del Novecento di stampare soltanto le lettere del genio, del grande compositore che – forse si immaginava – faceva dei suoi interlocutori soltanto un’occasione per dar sfogo ai propri pensieri, in realtà indipendenti da qualsiasi interlocuzione. Ci si chiede allora come mai l’immagine critica di un Brahms maestro della reticenza, immagine tramandata da una copiosa e come contagiosa aneddotica¹⁶ – non abbia fatto nascere negli editori quantomeno il sospetto che il compositore potesse rivelarsi proprio attraverso il modo e i contenuti con i quali si rivolgevano a lui i suoi corrispondenti...

Nell’ultima colonna sono indicati gli estremi cronologici entro i quali ciascun rapporto epistolare si svolse: appare evidente come per la gran parte si trattò di relazioni durature, che attraversano tutto l’arco dell’attività artistica di Brahms.

¹⁶ Tanto contagiosa l’aneddotica da finire persino in apertura del *Brahms The Progressive* di Arnold Schönberg. In Arnold Schönberg, *Style and Idea*, The Philosophical Library, New York, 1950 pp.52-101. Si rimanda anche alla traduzione italiana dal titolo *Brahms il progressivo*, in Arnold Schönberg, *Stile e pensiero*, a c. di A.M.Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, pp.219-260, in part. pp.219-220.

Epistolario fonti: Brahms- Briefwechsel- Verzeichnis (BBV); Kalliope-Opac.	Numero di lettere complessive	Lettere edite	Lettere inedite	Edizione lettere edite <i>Legenda:</i> <i>E.C.: edizione critica</i> <i>T: Trascrizione</i> <i>R.P.: riproduzione</i> <i>parziale</i> <i>R.P.C.: riproduzione</i> <i>parziale con</i> <i>commento</i>	Inedite presso	Arco cronologico
Brahms / Karl Hermann Bitter (A 1813/ Ω 1885)	10 (5 da Bitter a B.)	2	8 (5 da Bitter a B.)	R.P.: (n.2) in Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd.3 von 4, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 2ed., 1912	(n.5) Da Bitter a B. presso: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/ Brahms Nachlass (n.4) Da B. a Bitter: Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, 62.3715 (n.1) asta, possessore ignoto	Dal 1876 al 1877
Brahms/ Nottebohm (A 1817/ Ω 1882)	14 (10 da Nottebohm; 4 da B.)	7	7 5 di N. 2 di B.	R.P.C.: Rivers Rule Marie, <i>The Allure of Beethoven's 'Terzen- ketten': Third Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms</i> , Dissertation, Urbana, University of Illinois,	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/ Brahms Nachlass	Dal 1863 al 1882

				2011 R.P.C.: Theophil Antonicek: <i>Aus dem Wiener Brahmskreis</i> , in: <i>Brahms-Kongress</i> Wien 1983, a cura di Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing (Hans Schneider) 1988		
Brahms/ Adolf Schubring (A 1817/ Ω 1893)	66 (34 da B. a Schubring; 32 da Schubring a B.)	33	33 (tutte di S. a B.)	T.: (n.33), <i>Brahms Briefwechsel mit [...] Schubring</i> , VIII a c. di M. Kalbeck, Berlin, 1915	Staats-Universitätsbibliothek Hamburg, Brahms-Archiv. BRA : Bi1	Dal 1856 al 1886
Brahms/ Carl Ferdinand Pohl (A 1819/ Ω 1887)	49 (47 da Pohl; 2 da B.)	7	42 41 di P. 1 di B.	R.P.: K. Geiringer/G. Bozarth: <i>On Brahms and His Circle</i> , Harmonie Park Press, Michigan, 2006 R.P.: Otto Biba: <i>Johannes Brahms in Wien</i> . Wien (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) 1983	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien/ Brahms Nachlass	Dal 1871 al 1885
Brahms/ Eduard Hanslick (A 1825/ Ω 1904)	116 (107 da B. ad	116		E.C.: C. Wiesenfeldt: <i>J. Brahms im Briefwechsel mit E.</i>		Dal 1863 al 1897

	Hanslick)			<i>Hanslick, in Musik und Musikforschung, Bärenreiter (2007)</i>		
Brahms/ Friedrich Chrysander (A 1826/ Ω 1901)	48 (33 da Chrysander a B.)	48		E.C.: H. J Marx: J. Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander, in <i>Musik und Musikforschung</i> , Bärenreiter (2007)		Dal 1867 al 1894
Brahms/ Hermann Deiters (A 1833/ Ω 1907)	20 (10 da B. a Deiters)	7 (tutte di B.a Deiters)	13	T.: (n.7), <i>Brahms Briefwechsel mit [...] Deiters, III</i> a c. di W. Altmann, Berlin, 1908	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Brahms-Nachlass, Briefe Hermann Deiters an Johannes Brahms 63a	Dal 1868 al 1896
Brahms/ Philipp Spitta (A 1841/ Ω 1894)	56 (28 da Spitta; 28 da B.)	51	5	T.: (n.49), <i>Brahms Briefwechsel mit Spitta, XVI</i> , Deutsche Brahms Gesellschaft a c. di C. Krebs, Berlin, 1920 T.: (n.1) <i>Brahms Briefwechsel mit Joseph Joachim, II</i> , VI a c. di A. Moser, Berlin 1912 T.: (n.1) Ulrike Schilling: <i>P. Spitta. Leben und Wirken</i> , Bärenreiter, Kassel	(n.1) da S. a B. Privatbesitz Elke Wustmann, Duisburg; (n.1) da S. a B. Staatsbibliothek zu Berlin - Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, N Mus. Nachl. 59, A 52; (n.3) da B. a S. asta, possessore ignoto	Dal 1868 al 1894

				1994		
Brahms/ Max Kalbeck (A 1850/ Ω 1921)	51 (46 da B. a Kalbeck)	20	31	R.P.: (n.19) M. Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Deutsche Brahms Gesellschaft, Berlin (1903-1912).	(n. 5)da Kalbeck: Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 165; (n.8) Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Briefe Johannes Brahms an Max Kalbeck (n.2) Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck	Dal 1872 al 1895
Brahms/ Eusebius Mandyczewski (A 1857/ Ω 1929)	155 (122 da B. a Mandyczew ski)	101	54	R.P.: K. Geiringer/G. Bozarth: <i>On Brahms and His Circle</i> , Harmonie Park Press, Michigan, 2006	(n.41da B.) Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Briefe Johannes Brahms an Eusebius Mandyczewski; (n.1 da M.) Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Briefe Eusebius Mandyczewski an Johannes Brahms; (n.7 da M.) Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 165.289	Dal 1882 al 1892

In virtù del costante travalicare oltre i limiti materiali della comunicazione epistolare, la *Wechsel-wirkung* (come «reciproco influenzarsi») fra Brahms e Spitta è tanto speciale da assumere una funzione paradigmatica. L'edizione approntata da Carl Krebs per la Deutsche Brahms Gesellschaft dell'epistolario fra Brahms e Spitta oltre alla mera trascrizione delle lettere non presenta nessun apparato filologico o interpretativo.¹⁷ Abbiamo invece un'introduzione che traccia un *Lebenslauf* del musicologo ancora utile soprattutto nella prima parte, allorché delinea gli studi musicali di Spitta e le sue poche composizioni pubblicate.¹⁸

Grazie alla studiosa Ulrike Schilling e al suo: *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*,¹⁹ abbiamo un'opera che costituisce il punto di partenza imprescindibile per ogni successivo studio intorno alla figura di questo così importante musicologo. La monografia si divide in due sezioni: la prima è funzionale a comporre un ritratto biografico e segue la carriera dello studioso dalla piccola cittadina di Sonderhausen, dove Spitta svolse l'attività di insegnante liceale (e da dove condusse le sue ricerche per il primo volume del *J.S.Bach*), al successivo trasferimento a Lipsia, dove continuò a fare l'insegnante liceale e aggiunse anche incarichi al Conservatorio. Qui Spitta fondò il *Leipziger Bachverein* insieme a personalità quali Alfred Volkland e Heinrich von Herzogenberg; si trattava di un'istituzione importantissima per la riscoperta delle Cantate di Bach nella seconda metà dell'Ottocento ed in particolare per aver posto il problema di una prassi esecutiva storicamente informata e per questo distante dalle orchestrazioni di tipo tardo-romantico.²⁰ Un'importante parte dell'epistolario fra Brahms e Spitta sarà infatti proprio determinata dall'attività del musicologo all'interno del *Leipziger Bachverein* e permetterà di ricostruire anche la figura di Brahms come interprete di Bach.²¹

A completare il racconto biografico, la Schilling segue poi la carriera del musicologo a Berlino (dal 1875) dove, in particolare grazie agli studi bachiani, Spitta raggiunse un ruolo di primo piano nella vita accademica tedesca: divenne segretario della Königlichen Akademie der Künste, docente di storia della musica alla Königlich akademischen Hochschule für Musik, e, infine, Professor für Musikwissenschaft alla Friedrich-Wilhelm-

¹⁷ Ad esempio non provando a spiegare perché nell'epistolario si determina una sola grande lacuna, ma di ben nove anni: dal 1879 al 1888.

¹⁸ *Brahms Briefwechsel mit Spitta*, pp.8-10.

¹⁹ Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, Kassel, Bärenreiter Hochschulschriften, 1993.

²⁰ Hans Joachim Hinrichsen nel suo saggio «Urvater der Harmonie»? *Die Bach Rezeption* (incluso nel *Bach Handbuch*, hrsg. Von Konrad Küster, Kassel - Stuttgart und Weimar, Bärenreiter-Metzler Verlag, 1999, pp.31-66) ricorda come le critiche del *Leipziger Verein* fossero rivolte in particolare a Robert Franz e alla sua realizzazione del basso continuo «von einem klanglich flexiblen Streicher- und Bläserensemble ausführen zu lassen, weil er den Orgelklang zu starr und spröde empfand» (ivi, p.43). L'approccio dei vari Spitta, Volkland ed Herzogenberg andava invece proprio nel senso contrario: lo spazio acustico della chiesa e l'utilizzo dell'organo per il continuo erano per loro condizioni necessarie ad una corretta fruizione dell'opera di Bach. Andando oltre il problema tecnico-musicale, Hinrichsen fa notare che «Der publizistische Streit, der in den 1870er-Jahren um Franz' Ausgaben entbrannte, betraf nur vordergründig die Frage des Accompaniments; in Wirklichkeit ging es um grundsätzliche Positionen der Einstellung zu Bach. [...] Die Basis der Argumentation bildeten die Vorstellung von der Kirchenmusik als dem idealen Zentrum des Bach'schen Schaffens und das Klangideal einer durch die Orgel gewährleisteten subjektivitätsfreien Erhabenheit» (ivi, p.44).

²¹ Cfr. *Brahms Briefwechsel mit Spitta*, il plesso di lettere dalla numero 18 alla 23, pp.63-73. Sul rapporto fra Brahms e la musica di Bach si rimanda in particolare a: Siegmund Helms, *Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach*, «Bach Jahrbuch», 57 (1971), Neue Bach Gesellschaft, hrsg. A. Dürr und W. Neumann, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, pp.13-81.

Universität. Un importante capitolo è dedicato alle *Philipp Spittas politische und theologische Anschauungen*, dove si discute in particolare del ruolo avuto dal protestantesimo e dal nazionalismo nella sua attività scientifica.

La seconda parte del libro consiste nella catalogazione e descrizione del *Nachlass* del musicologo situato a Berlino presso la Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz. Nel lascito al codice d’inventario SBB1 presso la sede della biblioteca statale della ex Berlino est (ovvero nella storica sede di Unter den Linden) si trovano tutti i manoscritti legati alla monografia bachiana (con la copia a stampa del libro e le relative correzioni dell’autore), l’epistolario con due importantissimi colleghi e protagonisti dello sviluppo della musicologia come Friedrich Chrysander, e Guido Adler con i quali Spitta fondò il «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft»;²² in SBB2 nella zona ovest di Berlino presso Potsdamer Platz (e accanto alla Philharmonie) si trovano manoscritti delle lezioni, documenti privati, importantissimi epistolari come quelli con Heinrich ed Elisabet von Herzogenberg, con Brahms e con Clara Schumann. Fuori dalla Germania, e precisamente presso la Newberry Library di Chicago, si trova invece il carteggio fra Spitta e Joachim.²³ Di tutto questo materiale epistolare – la cui pubblicazione avrebbe un enorme valore nella ricostruzione della storia della musica e della musicologia tedesca del secondo Ottocento – soltanto il carteggio con Brahms è integralmente pubblicato.

Una terza parte del libro si rivela di estremo interesse per la ricerca intorno a Brahms e Spitta poiché riserva, tra gli inediti del musicologo, una lettera in cui egli discute di una possibile edizione dell’epistolario di Robert Schumann. Brahms, nel settembre del 1874, aveva presentato a Spitta il progetto editoriale raccontando come la signora Schumann, durante una lunga pausa dalla sua attività concertistica, avesse cercato «die Correspondenz ihres Mannes genauer kennen zu lernen» e fosse alla ricerca di un editore diligente.²⁴ La risposta di Spitta presa in sé stessa può essere considerata essenzialmente come un ragguaglio sui particolari problemi editoriali posti da un simile epistolario, dove però non manca un’acuta considerazione dettata dalla sua intelligenza storiografica sul rapporto fra ‘opera’ e ‘biografia’, rapporto che egli vede così diverso per compositori come Bach o Haydn e autori assai più vicini come Schumann. Per quest’ultimo, il cui «organismo spirituale» è «so viel bunter, vielgestaltiger und feiner verzweigt», un’opera come l’epistolario potrebbe essere funzionale ad un più forte apprezzamento.²⁵ In realtà la lettera – andando oltre il semplice commento può offrire allo studioso l’opportunità di approfondire il rapporto fra Philipp Spitta e Robert Schumann, rapporto non personale ma, diremmo, ‘di studio’ come testimoniano diversi saggi del musicologo e, tra questi, un *Lebensbild*.²⁶

²² Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, pp.267-286. Ma si noti anche la presenza quantitativamente meno rilevante di Hermann Deiters, p.295.

²³ Si tratta di un carteggio imponente: 90 sono le lettere di Spitta a Joachim e 125 quelle di Joachim a Spitta (la Schilling, che dice di aver letto il carteggio, riferisce come molte lettere siano dedicate all’attività della Königlich akademischen Hochschule für Musik; cfr. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, pp.293-4 e p.299).

²⁴ *Brahms Briefwechsel mit Spitta*, pp.61-62.

²⁵ Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, Kassel, Bärenreiter Hochschulschriften, 1993, p.379.

²⁶ Cfr. in part. di Spitta su Schumann i saggi: *Über Robert Schumann Schriften* e *Balladen* (entrambi in *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Paetel, 1894, pp.383-402 e pp.403-461) e il già citato *Ein Lebensbild Robert Schumann’s* (Sammlung Musikalischer Vorträge, hg. Von Paul Graf Waldersee, Bd.37/38, Leipzig, 1882). Intorno al problema dell’edizione del carteggio di Schumann, sarebbe compito di una ricerca specifica quello di integrare lo scambio epistolare fra Brahms e Spitta, anche con la ‘voce’ di Clara Schumann ed eventualmente, di altri importanti interlocutori. Al fondo vi è il problema dell’immagine dell’uomo Schumann dopo la sua morte, immagine come sviata da una comprensione storicamente veritiera a causa della costruzione biografica di Wilhelm J. von Wasiliewski (*Robert Schumann*, Dresden, 1858). Verso questa biografia Brahms, Clara Schumann, Hermann Deiters ed Hanslick, tra gli altri, espressero in vari luoghi un

Lo studioso che ha cercato con maggiore applicazione di contestualizzare la grande biografia di Johann Sebastian Bach realizzata da Spitta è senza dubbio Wolfgang Sandberger²⁷ al quale si deve anche uno dei migliori saggi sul rapporto fra il musicologo e Brahms. In «*Musikwissenschaft und Musik*», *Johannes Brahms im Dialog mit Philipp Spitta*,²⁸ Sandberger pone al centro come 'luogo' esemplare del rapporto fra il musicologo ed il compositore le vicende relative a come sia sorta in Brahms l'intenzione di dedicare proprio a Spitta gli *Zwei Mottetten op.74*, i successivi ripensamenti del compositore sull'opportunità della dedica e, soprattutto, le implicazioni religiose dell'accoglienza contrastata da parte del musicologo ad un dono che altrimenti doveva riuscirgli assai lusinghiero.

Nel capitolo quinto di questa ricerca ho cercato invece di mettere in dialogo i testi musicologici di Spitta con l'analisi della musica di Brahms: mi sembra che in questo modo si possa meglio capire la reale dimensione della 'posta in gioco'. Verrà mostrato infatti come nella discussione degli *Zwei Mottetten op.74* ed in particolare del primo, *Warum ist das Lich gegeben dem Mühseligen*, il tema di fondo è quello della crisi dell'individuo e del suo rapporto con la storia, il tema cardine su cui ruota tutto l'epistolario fra Spitta e Brahms.

Accanto alla figura di Spitta, particolare rilievo in questo mio lavoro è stato dato a Gustav Nottebohm presentando un'edizione con trascrizione e traduzione di tutte le lettere rimasteci inviate a Brahms (cfr. capitolo VI).

La voce 'Gustav Nottebohm' nel *Musik in Geschichte und Gegenwart* (nella rinnovata seconda edizione 1994-2008)²⁹ è tra le più ridotte fra quelle riservate agli studiosi della sua generazione: appena un trafiletto redazionale nello spazio di mezza colonna. Eppure Gustav Nottebohm poteva essere descritto da Carl Ferdinand Pohl nel 1886 come: «*einer der verdienstvollsten Musikgelehrten der neueren Zeit*». Lo studioso di Haydn (che, a sua volta rappresentava per Eusebius Mandyczewski «*ein lebendiger musikalischen Chronik*»³⁰) continuava aggiungendo che: «*Seine Unermüdlichkeit und philologische Gewissenhaftigkeit im Nachspüren von Quellen und Daten war erstaunlich und sein reiches Wissen kam auch so manchem Forscher auf gleichem Gebiet zugute. In allen Fragen über die Altmeister galt er als Autorität, die noch oft schwer vermisst werden wird*».³¹ Non esiste uno studio che consideri in tutta la sua complessità la figura di Nottebohm come musicologo; oggi essa è essenzialmente rievocata in riferimento a Beethoven³². Eppure nel ritratto appena citato di Pohl si sottolinea la competenza nelle «*Fragen über die Altmeister*»: è il ricordo delle domande sugli 'antichi maestri' nel rispondere alle quali Nottebohm «non aveva pari». Non si trattava di

forte disappunto. Per Brahms si veda in part. la lettera a Clara Schumann del 27 gennaio 1858 (in Clara Schumann-Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, hrsg. Von B. Litzmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p.213).

²⁷ Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd.39), Stuttgart, 1997.

²⁸ In *Musik und Musikforschung*, *Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, Kassel, Bärenreiter, 2007, pp.9-36.

²⁹

³⁰ Carl Ferdinand Pohl, voce *Gustav Nottebohm* in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1887, pp.41-44.

³¹ Eusebius Mandyczewski, voce *Carl Ferdinand Pohl* in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig 1888, pp.370-3.

³² La studiosa Marie Rule Rivers definisce la conoscenza degli abbozzi beethoveniani da parte di Nottebohm come: «the most intensive study of Beethoven's manuscript materials ever undertaken by one person». Ma si veda soprattutto Lewis Lockwood: *Nottebohm Revisited* in «Current Thought in Musicology», Austin, University of Texas Press (1976), pp.139-191.

Mozart o di Beethoven su cui lo studioso aveva composto alcuni libri e saggi, ma di autori di un passato più remoto che evidentemente il musicologo conosceva benissimo, eppure su cui non pubblicò mai nulla se non un oramai dimenticato saggio dal titolo *Die Suite* (1855-1857). Proprio gli 'Altmeister' sono al centro dell'amicizia³³ fra Nottebohm e Brahms e, attraverso alcune lettere, si è cercato nel capitolo sesto del presente lavoro di ricostruire l'ampiezza e la profondità di questo comune interesse.

Insieme al carteggio con Spitta, la Deutsche Brahms Gesellschaft provvide alla pubblicazione di soli altri due corpus epistolari destinati a studiosi di fatti musicali: si tratta delle lettere inviate ad Adolf Schubring e ad Hermann Deiters.³⁴

Dal punto di vista dell'esame delle fonti, in entrambi i casi, valgono i rilievi già espressi a proposito dell'intero progetto editoriale relativo all'epistolario brahmsiano e, in particolare, occorre sottolineare l'assenza delle lettere dei musicologi, pur essendo queste ben conservate nelle due biblioteche più importanti per gli studi su Brahms ovvero la Staats- Universitätsbibliothek Hamburg (lettere di Schubring) e il più volte menzionato archivio della Gesellschaft der Musikfreunde (lettere di Deiters)³⁵.

A. Schubring fu non solo un importante giurista ma anche, per gran parte della sua vita, un critico musicale ed ebbe il merito di essere il primo a fornire un'interpretazione analitica diffusa dell'opera di Brahms (fino al 1862). In particolare si tratta di una lunga serie di articoli stesi tra il 1860 e il 1862 dal titolo generale di *Schumanniana* e licenziati sotto la sigla-pseudonimo DAS sulla «Neue Zeitschrift für Musik». In questi dossier egli affronta la produzione dei più diretti discepoli di Schumann: Carl Ritter, Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel e, infine, Johannes Brahms.³⁶ Dal punto di vista 'estere' i saggi si segnalano come notevoli eccezioni in un'epoca in cui, sotto la direzione di Franz Brendel, la rivista fondata dallo stesso Schumann era per lo più un organo di propaganda

³³ Un'amicizia che cominciò nel 1862 all'epoca del primo soggiorno di Brahms a Vienna e resistette fino agli ultimi giorni della vita di Nottebohm: fu Brahms a sostenere le spese mediche per alleviare la malattia polmonare (tubercolosi) del musicologo, come pure a sollecitare la pubblicazione di *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri* e della serie di studi dedicati agli abbozzi o agli sketchbook di Beethoven e noti sotto i titoli gemelli di: *Beethoveniana*. Si veda in particolare tutta la lettera all'editore Melchior Reiter-Biedermann del 15 ottobre 1870 dove, tra l'altro, Brahms parla dei lavori di Nottebohm come «Resultate eines immensen Fleißes und von höchsten Interesse für Künstler, Kenner und Liebhaber» [«risultati di una diligenza immensa e dal massimo interesse per gli artisti, gli studiosi e i dilettanti appassionati»] e sottolinea a proposito del suo stile che «er außerdem unverdrossen für lichtvolle Kürze und guten deutsche Stil sorgt» [«egli inoltre cerca costantemente una *brevitas* finalizzata alla chiarezza e un bello stile»] (in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Senff, Reiter Biedermann*, hrsg. von W. Altmann, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1920, p.192).

³⁴ Le edizioni di riferimento sono: *Brahms Briefwechsel mit Widmann, E. und F. Vetter, Schubring*, VIII a c. di M. Kalbeck, Berlin, 1915 e *Brahms Briefwechsel mit Reinthaler, Bruch, Deiters, Heimsoeth, Reinecke, Rudolf, B. und L. Stolz*, III a c. di W. Altmann, Berlin, 1908

³⁵ W. Altmann, l'editore del carteggio, specifica che fu Deiters stesso a non voler far pubblicare le sue lettere a Brahms: «Noch kurz vor seinem Tode (11. Mai 1907) gestattete [...] Dr. Hermann Deiters die Veröffentlichung der an ihn von Brahms gerichteten Briefe, wünschte aber, daß seine Briefe an Brahms unveröffentlicht bleiben», in *Brahms Briefwechsel mit [...] Deiters*, p.113.

³⁶ Il primo dei saggi di Schubring comparve sul numero 52 della «Neue Zeitschrift für Musik» nel 1860 e aveva per oggetto gli errori di declamazione nel *Paradies und die Peri* [sic!]. Seguirono diversi altri brevi saggi (numeri 53-54-55) fino alla serie dedicata a Brahms dal titolo *Die Schumann'sche Schule*. IV che venne pubblicata nel 1862 (numero 56, pp.93-96, 101-104, 109-112, 117-119, 125-128). Schubring successivamente scrisse altri importanti saggi su Brahms ma sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung». Ci si riferisce in particolare a quello dedicato alle *Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen*, e a quello sul *Deutsches Requiem* (rispettivamente sul numero 3 del 1868 e sul numero 4 del 1869).

della cosiddetta 'Neudeutsche Schule' (dunque anzitutto della musica di Liszt e di Wagner). Dal punto di vista invece dei contenuti uno degli aspetti più interessanti dei saggi su Brahms, poi riflesso nelle lettere del compositore, è il loro diffondersi sul principio della variazione motivica. Il critico, attraverso esempi, mostra una consapevolezza di questa procedura compositiva da preannunciare gli studi di Arnold Schönberg e Rudolf Reti.³⁷

Su Hermann Deiters e sulla sua singolare figura di studioso la ricerca musicologica e quella brahmsiana in particolare non hanno ancora compiuto alcuna ricognizione. Si parla di una figura 'singolare' poiché Deiters deve la sua reputazione ad un lavoro in verità svolto nell'ombra: la sua opera più nota infatti è l'edizione dall'inglese della celebre biografia di A.H. Thayer su *Beethoven's Leben nach dem originalen Manuskripte* (comparsa per Breitkopf in più volumi negli anni 1866, 1872, 1879 e il cui titolo completo recita: «mit Benutzung von hinterlassenen Materialien des Verfassers und Vorarbeiten von Hermann Deiters»). Lo studioso sottopose quest'opera ad un profondo lavoro di verifica e integrazione delle fonti attingendo soprattutto alla collezione di manoscritti e partiture beethoveniane di Otto Jahn. A quest'ultimo infatti egli doveva il suo passaggio dalla filologia agli studi di storia della musica e l'ingresso nella cerchia di Robert Schumann.³⁸

La lettura delle missive inedite di Deiters resta un compito fondamentale per ogni possibile approfondimento intorno al suo rapporto con Brahms: il loro contenuto andrebbe poi messo a confronto con i due saggi monografici che egli realizzò sul compositore e raccolti in volume sotto il titolo di *Johannes Brahms*.³⁹

La biblioteca

Brahms fu un appassionato lettore durante tutta la sua vita. Da giovane la consapevolezza di non avere una solida cultura scolastica stimolò in lui un vorace bisogno di libri, bisogno all'epoca alimentato per le classi meno abbienti dalle biblioteche circolanti. Sappiamo che quando cominciò ad avere i primi guadagni, egli era solito spenderli nell'acquisto di libri e, ben presto, di partiture; altrimenti approntava delle copie manoscritte dalle edizioni musicali o delle raccolte di citazioni dalle opere letterarie.⁴⁰

Fondamentale per l'approfondimento della musica degli 'antichi maestri' e, insieme, per la formazione dei suoi gusti letterari fu la frequentazione di casa Schumann, dalla cui ricca biblioteca egli ripetutamente attinse. Significativo dell'amore per i libri e del carattere dell'uomo è un singolare accordo che strinse con l'amico e già celebre violinista Joseph Joachim. I due si sarebbero scambiati per posta esercitazioni nel contrappunto

³⁷ Si vedano in particolare: Walter Frisch, *Brahms and Schubring: Music and Politics at Mid-Century*, in «19th Century Music», 7, 1984, 271-281 e Nicole Grimes: *The Schoenberg/Brahms critical tradition reconsidered*, in: «Music Analysis», 31 (2012), 2, p.127-175.

³⁸ In questa ricerca capiterà di trovare diversi musicologi che si esercitano su un tema assai specifico. Un caso 'doppio' particolarmente rilevante è quello che coinvolge Deiters e Spitta: entrambi tentarono un bilancio critico sull'intera opera di Brahms ed entrambi dedicarono un saggio allo Schumann 'scrittore' (su quest'ultimo tema si confrontino: H. Deiters, *Robert Schumann als Schriftsteller*, in «Allgemeine musikalische Zeitung», 3, 1865, pp.761-801 e P.Spitta: *Übers Robert Schumann Schriften*, in *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Paetel Verlag, 1894, pp.383-402).

³⁹ Sammlung musikalischer Vorträge, Ser. 2. No. 23/24, Leipzig, Paul Graf Waldersee, 1880.

⁴⁰ Conserviamo una raccolta di citazioni dai classici della letteratura intitolata dallo stesso Brahms in omaggio ad E.T.H. Hoffmann: *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*. Cfr.: *Johannes Brahms, Album letterario o lo scrigno del giovane Kreisler*, ed. it. a cura di Artemio Focher, Torino, EDT, 2007.

correggendosele reciprocamente. Bisognava però rispettare la scadenza di due settimane per ogni invio, un eventuale ritardo avrebbe comportato la penale di un tallero da adoperare tassativamente nell'acquisto di libri!⁴¹

La biblioteca di Brahms conservata presso la *Gesellschaft der Musikfreunde* a Vienna offre allo studioso una completa rappresentazione tanto dei suoi gusti letterari, grazie alle numerosissime sottolineature e ai segni esclamativi che egli era solito apporre in margine ai suoi libri, quanto di quelli musicali, con le rispettive tracce di lettura o studio.

Il compositore tenne un catalogo della sua biblioteca⁴² che è definito dalla studiosa Virginia Hancock che ha potuto visionarlo come: «a private record of the accumulation of his library, [...] an exceedingly interesting document»⁴³. Il manoscritto in forma di libro può essere letto partendo da entrambi i lati: da una parte si trovano elencati secondo un ordine alfabetico per autore i libri di letteratura, storia e di ogni altro sapere per così dire non-musicale; dall'altra, e quindi ricominciando dalla fine, si trova la musica e i libri sulla musica. Partiture, trascrizioni e saggi musicologici sono dunque pensati da Brahms come un tutt'uno. Il compositore teneva nello stesso volume anche un regesto dei prestiti librari in entrata e in uscita e uno di essi: «shows a loan in March 1856 of works by Keiser and Friedmann Bach to "Prof. Jahn in Bonn"»⁴⁴.

Diversi anni dopo egli rivide e ricopiò il suo catalogo⁴⁵ mantenendo anche questa volta uniti i saggi sulla musica alle partiture, ai manoscritti e alle trascrizioni.

Quest'ultimo catalogo fu pubblicato nel 1830 da Alfred Orel con il titolo di *Johannes Brahms' Musikbibliothek*,⁴⁶ e successivamente, grazie alle cure di Kurt Hofmann, se ne ebbe una ristampa che univa alla parte 'musicale' quella 'non-musicale' sotto il generico titolo di *Die Bibliothek von Johannes Brahms*.⁴⁷ Nella versione a stampa i due cataloghi risultano assai disomogenei in estensione quantitativa e in accuratezza nella descrizione dei singoli volumi. Basti pensare che la parte letteraria è circa cinque volte più lunga di quella musicale. Per la prima abbiamo voci che raggiungono un discreto livello di dettaglio, dove insieme al titolo per esteso seguono le note tipografiche, come ad es.: «224. GOETHE, JOHANN WOLFGANG von. Egmont. Ein Trauerspiel von W. Von Goethe. Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun. O. J. (1873), Universal Bibliothek. 87 S. Obrosch.», e, soprattutto, una descrizione delle tracce d'uso che, seppur talvolta minime, possono rivelarsi estremamente interessanti come questa, sempre per la stessa edizione dell'*Egmont*: «Mit vielen Übersetzungen einzelner Wörter in die italienische Sprache von der Hand Brahms»⁴⁸. Per la seconda parte, quella dei *musicalia*, scopriamo ad esempio in un lungo elenco di manoscritti di musiche di Beethoven, il seguente ingresso: «Lied "ich liebe Dich" zusammen mit Schubert "Andante" von Brahms durchgestrichen» e nulla più

⁴¹ In *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. Joachim*, pp.126-7. La lettera a Joachim è quella del 24 marzo 1856. Cfr. anche il saggio di David Brodbeck: *The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange*, in «Brahms Studies», vol.1, Nebraska, University of Nebraska Press, 1994, pp.30-80.

⁴² Nella collezione dei manoscritti della Wiener Staatsbibliothek, collocazione: 85172 Jc.

⁴³ Sull'autrice e sui suoi studi brahmsiani si veda il seguito della presente indagine bibliografica. La descrizione del catalogo manoscritto che Brahms fece della propria biblioteca si trova in Virginia Hancock, *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*, Michigan, UMI Research Press, 1983, p.9.

⁴⁴ Virginia Hancock, *Brahms's Choral Compositions*, p.171

⁴⁵ Nella collezione dei manoscritti della Wiener Staatsbibliothek, collocazione: 67338 Jc.

⁴⁶ In «Simrock Jahrbuch», III, Berlin 1930.

⁴⁷ Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher und Musikalienverzeichnis*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1974.

⁴⁸ «Con la traduzione di molte parole in italiano di mano di Brahms». Ivi, p.35.

viene detto.⁴⁹ Ai nostri occhi desta stupore che una voce così smilza sia dedicata ad un unico in folio su cui si trova l'abbozzo scritto da Beethoven di un suo Lied (WoO 123), l'abbozzo scritto da Schubert di un *Andante* in Re minore (successivamente trasposto in Sol minore e utilizzato nella Sonata in Mi bem. maggiore, D568), delle annotazioni di mano di Brahms⁵⁰!

Ad ogni modo il passaggio dei cataloghi dalla versione autografa a quella a stampa non dev'esser stato innocuo se ancora la Hancock così può commentare: «However, the best catalogs made so far of his printed music and books on music are the two he compiled himself»⁵¹; e riferendosi in particolare a quello a stampa dei libri di musica aggiunge: «In this version of the catalog there is often even less bibliographic detail than Brahms provided in his original list».⁵²

L'importante utilità dei cataloghi a stampa è comunque quella di fornire la conferma dell'esistenza, nella biblioteca di Brahms, di numerosi libri di storia e teoria della musica come viene confermato dal seguente rapido resoconto di Karl Geiringer, musicologo e archivista negli anni '20 presso la Gesellschaft der Musikfreunde, poi esule negli Stati Uniti: «Brahms's music book – si legge nel saggio Brahms The Collector of Books and Music – are naturally of particular interest to us. First and foremost there are 18th-century theoretical works of Adlung, Albrechtsberger, Forkel, Fux, Gerber, Hiller, Kellner, Kirnberger, Marpurg (revised by Sechter), Mattheson, Scheibe, Walter, and others, which Brahms began assembling as a very young man. Then came the great musicological, theoretical, and critical works of his own contemporaries: Jahn's *Mozart*, Chrysanders' *Händel*, Spitta's *Bach*, and Pohl's *Haydn* and *Mozart and Haydn in London*; Nottebohm's *Beethoveniana* and *Mozartiana*; works which Brahms recommended to young musicians as admirable treatises on composition».⁵³

Delle glosse apposte a questi libri non è stato tentato ancora nessuno studio; eppure, a integrazione degli epistolari con molti dei musicologi citati da Geiringer, esse rappresentano una fonte importantissima per il tema della presente ricerca.

Le trascrizioni (Abschriften)

Per la Vienna in cui Brahms giunse nel 1862 si dovrebbe rimodellare la celebre immagine della città-libro, nel doppio senso di città da leggere come un libro e di città di scrittori e di libri, in quella di una città-partitura ovvero nell'immagine di una realtà urbana che si rivela innanzitutto attraverso la musica. Si intende la musica che anima tanto le sale da concerto quanto le strade, ma anche quella custodita nelle partiture; partiture raccolte presso le librerie delle case editrici, presso ricchi o fortunati collezionisti, dimenticate presso eredi talvolta inconsapevoli, e ancora partiture disponibili – magari per essere trascritte – nelle due maggiori biblioteche della città: l'Hofbibliothek (oggi Nationalbibliothek) e l'Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (oggi nota come Musikverein e con una sala per la musica da camera proprio a Brahms dedicata). Non è un caso che, quando nel maggio del 1863 il compositore tornò da Vienna ad Amburgo per dedicarsi tra l'altro alla composizione del *Rinaldo* e progettare la stagione della

⁴⁹ Ivi, p.147.

⁵⁰ Cfr. la presente ricerca al cap. VI.

⁵¹ Virginia Hancock, *Brahms's Choral Compositions*, p.69.

⁵² Virginia Hancock, *Brahms's Choral Compositions*, p.10.

⁵³ Karl Geiringer, *On Brahms and his Circle*, Essay and Documentary Studies, revised and enlarged by George S. Bozarth, Michigan, Harmonie Park Press, 2006, p.12.

Singakademie, Brahms ricevette una lettera da Gustav Nottebohm che così recitava: «Caro Sig. Brahms, subito dopo che ci ha lasciato mi è venuto in mente che sarebbe stato proprio lei la persona più adatta a scrivere qualcosa sui tesori, sui volumi polverosi che riemergono con opere degli antichi maestri, opere di Buxtehude, Bruhns, R. Keiser e tanti altri [...]. Ora invece il compito tocca a me [...]».⁵⁴

Dall'enorme biblioteca brahmsiana conservata presso la Gesellschaft der Musikfreunde, dagli oltre duemila volumi contenenti partiture di ogni epoca storica e, soprattutto, da un esame ravvicinato della serie vastissima di manoscritti con trascrizioni per la maggior parte di propria mano, si può dedurre che in questioni relative alle musiche del passato Brahms fosse dotato di una conoscenza storica pari a quella dei maggiori musicologi della sua epoca.

Si è già scritto che Brahms, in particolare durante la giovinezza, ricorse alla trascrizione per edizioni che, dato l'alto costo, non gli erano accessibili. Ben presto, a partire dagli anni '70 dell'Ottocento, quando divenne uno dei più importanti ed eseguiti compositori tedeschi e la sua situazione finanziaria gli facilitava l'acquisto di ogni edizione musicale, la trascrizione divenne esclusivamente un mezzo per lo studio della 'musica antica'. Talvolta si trattava di trascrizioni finalizzate a facilitare la lettura, in particolare quando si trattava di opere scritte per doppio coro; ma vi sono anche casi in cui Brahms trasferisce in notazione moderna intavolature per liuto o per organo e, in seguito, si farà riferimento a trascrizioni dai libri-parte. Infine poteva accadere che le trascrizioni fossero dovute alla rarità della fonte musicale e alla difficile accessibilità della biblioteca che la custodiva: è il caso di alcune trascrizioni dalle *Toccate d'intavolatura* di Frascobaldi nell'edizione romana del 1637 di Nicolo [sic] Borbone conservata presso il monastero benedettino di Einsiedeln e che il compositore copiò durante un soggiorno con Clara Schumann nel 1856.

L'organizzazione definitiva del lascito di trascrizioni così come oggi si presenta allo studioso è certamente successivo al 1897 ossia al momento in cui la biblioteca del compositore, dopo la sua morte, raggiunse l'Archivio della Gesellschaft der Musikfreunde a Vienna, archivio che ora la contiene. In particolare le trascrizioni furono catalogate da Eusebius Mandyczewski non solo in virtù della sua funzione 'ufficiale' di archivista della Gesellschaft, ma anche in quanto egli era dotato di una serie di qualità essenziali per tutelare questo piccolo patrimonio: era infatti non solo un musicologo esperto nell'edizione critica delle fonti,⁵⁵ ma aveva avuto anche una formazione da compositore (studiò teoria musicale e contrappunto, tra gli altri, con Nottebohm) e inoltre era uno stretto amico e collaboratore di Brahms.

La classificazione degli *Abschriften* secondo Mandyczewski

(Fonti: V. Hancock, *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*, 1983; R. v. Perger, R. Hirschfeld, E. Mandyczewski, *Geschichte der K.K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, 1912)

A 128	Collezione di canti popolari di diversi paesi
-------	---

⁵⁴Cfr. la presente ricerca, Appendice n.1, lettera I..

⁵⁵ L'attività editoriale di E. Mandyczewski è legata soprattutto alle edizioni musicali di Beethoven (importante il suo supplemento alla Gesamtausgabe, Serie 25, 1888, per i tipi di Breitkopf & Härtel) Schubert e Brahms (sempre per Breitkopf). Da segnalare anche l'edizione di diverse opere di Antonio Caldara (*Kirchenwerke* e *Kammermusik für Gesang*) approntata per i Denkmäler der Tonkunst in Österreich (vol.26 del 1906, e vol.75 del 1932).

	25 fogli sciolti
A 129	Canti popolari dal Siebengebirge, raccolti da Friedrich W. Arnold 29 fogli sciolti
A 130	Trascrizioni di opere dal sedicesimo al diciottesimo secolo 46 fogli sciolti Sono presenti opere/estratti di Palestrina, G.Gabrieli, di Lasso, Scandello, Hassler Schütz, non Papa, Calvisius, Praetorius, Ahle, Gallus [Handl], J.S.Bach, Frescobaldi, Durante, Lotti, G.Corsi, Cesti, Mattheson, Händel, Haydn, Cherubini
A 131	Trascrizioni di canoni 13 fogli sciolti Sono presenti canoni di Caldara, Cherubini, Haydn, W.F.Bach, Kirnberger, Mozart, Beethoven, M.Hauptmann
A 132	«Octaven u. Quinten u A.» sei fogli con pagine numerate da Brahms cfr. ivi, nota 99 Esempi da Caldara, Gabrieli, Eccard, Praetorius, Marenzio, Schütz, Palestrina, di Lasso e altri autori
A 133	Trascrizioni da opere di Schubert 35 fogli Contiene la trascrizione dall'autografo dell'inizio e della fine del I Atto del <i>Lazarus</i> di Schubert e i Lieder <i>Der Storm</i> (D565) e <i>Herbst</i> (D945)
A 134	Trascrizione dell'intera <i>Missa Papae Marcelli</i> di Palestrina e di altre opere di 'musica antica' 62 fogli legati Sono presenti opere/estratti di Lotti, Rovetta, Palestrina (copiato da Clara Schumann), Eccard, J. Krüger, Praetorius, Eccard, Isaac, Hassler, W.F.Bach
A 135	Trascrizione del corale <i>O my arme Sünders</i> nell'intonazione di Johannes Bertram (1569)
A 136	Trascrizione di <i>Ecce quomodo moritur justus</i> di Jacobus Gallus [Handl]
A 137	«'Ave Maria' di Arcadelt, c.1530-1575» Quella che nel 1845 era ritenuta l' <i>Ave Maria</i> di Arcadelt oggi è stata identificata come un adattamento successivo della sua chanson a tre voci <i>Nous voyons que les hommes font tous vertu d'aimer</i>

Il libro di Virginia Hancock intitolato *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music* costituisce la descrizione più completa delle trascrizioni compiute da Brahms nell'arco della sua vita. Si tratta di una tesi in Doctor of Musical Arts discussa presso la University of Oregon nel 1977 e giunta alle stampe nel 1983. L'opera va intesa come un lavoro di 'filologia critica' dove l'indagine sulle fonti è funzionale all'indagine storico-analitica dell'opera musicale. La sua peculiarità risiede da un lato nel controllo diretto dei

manoscritti a Vienna, dall'altro nella familiarità della stessa autrice in qualità di interprete accanto ad Helmut Rilling e alla Gächinger Kantorei della musica per coro a cappella di Brahms.⁵⁶

La completezza dell'opera non consiste semplicemente in una schedatura e descrizione sommaria dei contenuti ovvero in un elenco di autori e opere trascritte, ma l'autrice ricava per ciascuna composizione la fonte (manoscritta o a stampa) da cui Brahms trascrisse e il grado di fedeltà ad essa. Inoltre si cerca anche di stabilire l'epoca a cui ciascuna trascrizione possa esser fatta risalire attraverso l'indagine incrociata di dati biografici, dati editoriali, dati ricavati dall'esame del tipo di carta pentagrammata utilizzata in relazione ai diversi luoghi dove visse il compositore (principalmente Amburgo e Vienna).

Attraverso questa ricerca d'archivio si può rispondere con più esattezza alla domanda su quali fossero le fonti da cui Brahms trascriveva. Se solitamente si può dire che il compositore si serviva di edizioni ottocentesche,⁵⁷ la Hancock riporta anche poche ma notevoli eccezioni ovvero alcune trascrizioni realizzate direttamente dai libri parte che si trovavano presso il Musikverein (Sethus Calvisius dal *Florilegium* raccolto da Bodenschatz ed edito nel 1618, l'amato Schütz dal terzo volume delle *Symphoniae Sacrae* del 1650)⁵⁸ o nella Stadtbibliothek di Amburgo (Jacobus Gallus sempre dal *Florilegium*).

Qui, ovvero nello stabilire il grado di conoscenza degli 'antichi maestri' raggiunto da Brahms, la studiosa si ferma. Il laboratorio del compositore è indagato soprattutto, quasi esclusivamente, attraverso due soli protagonisti: il compositore e le musiche del passato, mentre manca l'anello di congiunzione svolto dalla musicologia.⁵⁹

⁵⁶ L'interesse esclusivo della Hancock verso la musica corale di Brahms andrebbe esteso. Da un esame analitico della produzione strumentale si può facilmente osservare come molti modi espressivi e stilemi della retorica musicale della 'musica antica', e in particolare del primo-barocco, trovarono un' *interpretazione* nella musica strumentale.

⁵⁷ Per individuare con maggior precisione quali potessero essere le fonti a stampa a disposizione del compositore, se tra queste vi fossero dei libri parte o delle tabulature e se infine sia necessario supporre una trascrizione direttamente da manoscritto, la Hancock si serve dell' importante regesto di Robert Eitner: *Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800*, Berlin, Trautwein, 1871 (ristampa: Scarsdale, N.Y., Annemarie Schnase, 1960).

⁵⁸ La Hancock così ricostruisce la ragione di queste trascrizioni: «Since neither piece is complete, he [Brahms] may have made the copies more as an exercise in scoring from old partbooks than from a desire to study the works for their musical content or for possible performances», *Brahms's Choral Composition*, p.24.

⁵⁹ Si dovrebbero in particolare incrociare i dati che emergono dallo studio delle trascrizioni con la lettura dell'opera dei musicologi così come si può ricostruire dai differenti epistolari e dalle tracce d'uso presenti nei libri posseduti da Brahms.

III

Philipp Spitta e Johannes Brahms

Da Tacito a Brahms

Un carteggio non è sempre un dialogo. Talvolta, come in una danza incompiuta, alle iniziali movenze di reciproca fascinazione, può seguire un'improvvisa distanza, gli interlocutori si cercano e si perdono, possono subentrare problematicità, disarmonie, interruzioni, fino a che essi si guardano come da due cime lontane. Il lirico greco Simonide diceva che «ogni aquila ha la sua cima»: questo verso, posto da Cesare Garboli come esergo del carteggio fra i due massimi storici dell'arte del secolo scorso, Bernard Berenson e Roberto Longhi, possiamo tenerlo anche qui come valido a suggello delle lettere che intercorsero fra Johannes Brahms e Philipp Spitta.

Un carteggio è sempre un insieme di 'atti relativi', di documenti privati, che raccontano spesso di esperienze individuali. Quando questi 'atti' vengono attraversati dall'indagine storica essi, inevitabilmente, si trasformano da relativi in 'atti assoluti', non soltanto perché sono pubblicati, ma soprattutto perché ad alcuni di essi viene conferito il valore di fatti storici, in grado di raccontare qualcosa di significativo oltre la sfera privata degli interlocutori. Certamente il carteggio che verrà sondato in questo capitolo e nel V è insieme un documento privato e un documento storico, che si reputa importante non solo per la comprensione dell'opera di uno tra i più grandi compositori del passato, ma anche per lo sviluppo della stessa disciplina musicologica¹. Si cercherà di leggerlo come un documento 'aperto', ovvero in grado di dialogare con le opere, i saggi, le composizioni dell'uno e dell'altro.

Lo scambio epistolare fra Spitta e Brahms non racconta un'unica storia e non lo fa per diverse ragioni. Anzitutto perché si estende lungo un arco cronologico di quasi trent'anni – la prima lettera essendo datata novembre 1868 e l'ultima aprile 1894 – ma anche perché, restando ai rilievi più superficiali, esso riguarda due nature eterogenee, a cominciare dalla loro professione, di *Musikgelehrter* il primo, di compositore e dunque artista il secondo. Eppure si tratta di due interlocutori che eccelsero nei loro rispettivi ambiti, attenti alle conquiste o ai risultati l'uno dell'altro, e, soprattutto, di due autori accomunati dal bisogno di conoscere il passato, di sondarlo e dissodarlo dalle proprie diverse posizioni e per diversi fini. Spitta guarda al passato attraverso la lente della conoscenza storica, partecipando di una disciplina che proprio allora ed anche grazie al suo contributo, articolava le proprie metodologie d'indagine, una disciplina ancora giovane; Brahms invece guarda al passato come se su ogni forma ricevuta dovesse esser detta l'ultima parola, con una sensibilità acutissima verso la tradizione,

¹ Sul rapporto fra Brahms e Spitta il carteggio resta il punto di partenza fondamentale: *Brahms Briefwechsel XVI, Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, (Hg.) Carl Krebs, Tutzing, Hans Schneider, 1971 (ristampa anastatica dell'unica edizione di questo epistolario, quella a c. della Deutsche Brahms Gesellschaft edita nel 1920). Le traduzioni da questo carteggio sono offerte al lettore senza l'originale tedesco per non appesantire l'apparato di note; esse sono state condotte dall'autore di questa ricerca cercando di rispettare e conservare il 'tono' o lo stile proprio degli interlocutori. In questo modo si è ritenuto che potesse meglio emergere l'estremo contrasto fra i due tipi di scrittura epistolare. Al carteggio occorre aggiungere: W. Sandberger, *Musikwissenschaft und Musik J. Brahms im Dialog mit Philipp Spitta*, in *Musik und Musikforschung*, Wolfgang Sandberger/Christiane Wiesenfeldt (Hg.), Kassel, Bärenreiter 2007, pp.9-36. Per ulteriori riferimenti bibliografici, si rimanda alla 'Bibliografia ragionata' al termine di questo capitolo.

nietzscheanamente sperimentando «l'utilità e il danno della storia per la vita», ove 'la vita', in questo caso, sono le 'opere' stesse.

Quando Spitta si decise ad indirizzare la sua prima lettera a Brahms, il 21 novembre 1868, egli vedeva il compositore già alla stregua di un maestro: «le sue opere – scrive – costituiscono per me l'oggetto di uno studio costante tanto quanto quelle di un Bach o di un Beethoven²». Il musicologo, per sua stessa ammissione, si era trovato spesso nella condizione di provare stupore di fronte alle opere degli antichi maestri tanto da fingersi di incontrare quelli di persona; ora egli era consapevole del fatto che, per esclusivo favore della sorte, poteva finalmente avvicinare un artista reputato alla stregua di quei grandi. Fino ad allora però la stima, la modestia, forse persino la pigrizia, gli avevano impedito di provare un contatto personale e di ricevere anche solo qualche parola di incoraggiamento³. Ad ogni modo l'esordio della missiva cerca immediatamente di evocare una familiarità. Dalle primissime righe Brahms si presenta agli occhi di Spitta anzitutto come una figura di raccordo con il proprio passato, una 'presenza' che in particolare rimanda agli anni degli studi universitari a Göttingen. La ricerca di familiarità è però impacciata dalla paura di risultare inopportuni, la costruzione della frase propria del lingua tedesca dell'Ottocento permette al mittente di pensare un periodo lunghissimo e tradisce un atteggiamento cerimonioso:

« Stimatissimo Signore!

Il nome che troverà al termine di questa lettera le si cancellerà dalla memoria così presto come accadde nell'estate del 1864 a Göttingen: in quella occasione, di cui io conservo il ricordo più vivo, grazie all'intercessione del mio amico Grimm, io ho avuto l'onore di fare la sua conoscenza. Lei non potrebbe immaginare quanto la mia all'epoca già grande ammirazione per le sue creazioni musicali divenne ancor più grande attraverso quell'incontro [...]»⁴.

Di fronte al rischio di aver abbattuto con troppa fretta quella distanza lecita ad un rapporto ancora formale e la cui misura non poteva essere l'età⁵ o il ceto, ma doveva essere esclusivamente l'*auctoritas*, Spitta ricorre alla retorica della dissimulazione, vorrebbe che le sue parole portassero un messaggio anonimo: «io vorrei esser visto come uno dei molti che attraverso le sue musiche sono divenuti degli esseri umani più felici e migliori, e come uno dei milioni che ancora lo saranno⁶». Quest'ultima dichiarazione arriva come un mascheramento

² «*Seit vielen Jahren haben Ihre Werke für mich ebenso sehr den Gegenstand beständigen Studierens gebildet, wie die eines Bach und Beethovens*», in *Brahms Briefwechsel XVI*, cit., p.20.

³ Si tratta di qualcosa che ha a che fare con quella che noi oggi chiamiamo l'etica della professione: «*In der Tat, wenn wir mit Staunen vor den Werken unserer großen geschiedenen Meister stehen, und wenn dann ein jeder wohl den Wunsch hegt, diesem nur einmal menschlich nahe sein, nur einmal ein Wort an sie richten zu können, wie viele vergessen da, den großen lebenden Künstlern auch nur das billigste Maß der Erkenntlichkeit entgegenzubringen! Ich möchte die Zahl dieser Undankbaren nicht vermehren*». *Brahms Briefwechsel XVI*, cit., p.21.

⁴ «*Hochgeehrter Herr! Der Name, den Sie am Ende dieses Briefes finden, wird Ihnen vermutlich ebensobald wieder aus dem Gedächtnis verschwunden gewesen sein, als mir jene Zeit in lebendigster Erinnerung geblieben ist, wo ich im Sommer 1864 in Göttingen durch Vermittlung meines Freundes Grimm Ihre Bekanntschaft machen durfte. Sie können es nicht wissen, wie sehr meine schon damals große Verehrung für Ihre musikalischen Schöpfungen durch diese persönliche Begegnung noch gesteigert werden sollte [...]*», Ivi, p.20.

⁵ Johannes Brahms nacque ad Amburgo nel 1833 e morì a Vienna nel 1897, Philipp Spitta nacque a Hilgermissen nel 1841 e morì a Berlino nel 1894. Non esiste uno studio critico sulla figura complessiva di Spitta studioso, mentre possediamo una ricerca documentaria sul suo lascito: Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, Kassel, Bärenreiter Hochschulschriften, 1993. Per ulteriori riferimenti bibliografici, si rimanda alla 'Bibliografia ragionata' al termine di questo capitolo.

⁶ «*Ich möchte nur angesehen werden als einer von den Vielen, die durch Ihre Töne zu glücklichen und bessern Menschen geworden sind, und als einer von den Millionen, die es noch sein werden*», *Brahms Briefwechsel XVI*, p.21.

impacciato rispetto all'esordio della lettera sopra citato, esordio in cui Spitta aveva anche inteso offrire a Brahms una sorta di pro-memoria, un modo indiretto per ricordargli delle sue competenze musicali. Spendendo il nome di Julius Otto Grimm, direttore e compositore tra i più intimi della cerchia di Brahms⁷, Spitta sperava che quest'ultimo potesse riconoscere le sue competenze da musicista, se è vero che, come ricorda Carl Krebs, «non deve meravigliare che Spitta fosse in rapporti amicali con J.O.Grimm, sebbene questi già nel 1860 si fosse trasferito a Münster; all'epoca Grimm era una delle più intense forze motrici delle attività musicali di Göttingen, attività alle quali Spitta diede subito un contributo in qualità di direttore di un coro studentesco e comparando in diverse occasioni pubbliche come pianista, soprattutto in adattamenti per due pianoforti⁸». Il legame con Grimm e la preistoria del rapporto fra Spitta e Brahms sono ulteriormente illuminati da altre testimonianze. La prima di queste proviene da Spitta stesso:

«Sulla mia formazione musicale [*Bildungsgang*] c'è poco da dire; essa è dovuta in gran parte al direttore scolastico e organista Johann Heinrich Konrad Molck di Peine, alle cui lezioni di pianoforte organo e composizione partecipavo assiduamente. Più tardi si avvantaggiò del rapporto [*Verkehr*] con Bernard Scholz, Joseph Joachim e Julius Otto Grimm⁹».

Questa nota autobiografica è, per diverse ragioni, estremamente importante: anzitutto testimonia il numero delle conoscenze di Spitta in quella che all'epoca a tutti gli effetti poteva definirsi la cerchia brahmsiana: proprio nel 1860 Joachim Grimm e Scholz insieme con Brahms redassero un manifesto contro l'egemonia pubblicistica della 'scuola neotedesca'¹⁰; inoltre connota il tipo di gusto musicale entro il quale lo studioso venne educato; infine, ed è un aspetto non meno importante dei precedenti, specifica il tipo di formazione musicale che egli ricevette in cui la pratica strumentale all'organo o al pianoforte era unita all'educazione alla composizione. Sono questi tutti elementi da tenere in considerazione per comprendere lo sviluppo degli studi di Spitta. Nel brano autobiografico occorre inoltre specificare una distinzione che l'autore fa a proposito del proprio apprendistato musicale; da una parte infatti egli parla di un *Bildungsgang* che deve essere riferito agli anni liceali, dall'altro di un *Verkehr*, relativo al periodo di studi universitari. Rispetto al *Bildungsgang* occorre evidenziare come Spitta

⁷ Julius Otto Grimm (1827-1903) fu uno dei più longevi tra gli amici di Brahms. I due si conobbero a Lipsia nel 1853 e restarono sempre in contatto (cfr. *Brahms Briefwechsel IV*, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Otto Grimm*, Richard Barth (Hrsg.), Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1908). Grimm è ricordato soprattutto per la sua attività di direttore del Musikverein di Münster, come interprete dell'opera di Brahms e come dedicatario delle *Balladen* op.10.

⁸ *Brahms Briefwechsel XVI*, p.9

⁹ Questa testimonianza diretta si trova originariamente in W.Gurlitt, *Der Musikhistoriker Philipp Spitta*, «Musik und Kirche» XVI (1942); qui si cita da Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, cit., p.16 e da Bernd Wiechert, *Philipp Spittas Studienjahre in Göttingen 1860 bis 1864*, in «Göttinger Jahrbuch», 1991 (39), Göttingen, E. Goltze Verlag, p.170. Si tratta di una breve comunicazione di Spitta ad Hugo Riemann risalente al 1880.

¹⁰ Il manifesto, stampato sul «Berliner Musik Zeitung Echo» (5 maggio 1860), venne reso di dominio pubblico a seguito di una indiscrezione e acquistò una certa celebrità piuttosto che per sé stesso, per la reazione sapida della fazione che pretendeva di smascherare. Significativamente dopo l'esito depotenziato di questa protesta, Brahms non prese mai più posizioni pubbliche sulla musica a lui coeva (cfr. C. M. Schmidt, *Brahms*, Torino, EDT, 1990, p.11). Bernhard Scholz (1835-1916) fu un importante didatta nonché compositore e direttore attivo in diversi centri tedeschi (ma trascorse l'ultimo decennio della sua vita a Firenze). Fu particolarmente legato a Brahms, Joachim, Clara Schumann (cfr. *Brahms Briefwechsel III*, *J.Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler [...] Bernhard Scholz*, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1908). Si racconta che egli mantenne un giudizio negativo sulla musica di Liszt e Berlioz anche per il resto della sua vita, mentre l'opinione sull'opera di Wagner mutò progressivamente tanto da inserirla nei suoi programmi concertistici.

in qualità di figlio di uno dei più importanti pastori protestanti dell'epoca¹¹, coltivò la sua formazione musicale mantenendo con l'altra educazione, quella religiosa, un rapporto singolare e forse non privo di difficoltà. Krebs, nell'introduzione al carteggio, e senza specificare come sia venuto in possesso di questa fonte, riporta una lettera del padre di Spitta in cui l'entusiasmo per gli ottimi voti ottenuti dal figlio è smorzato dall'eccellenza in musica e dal constatare come la dedizione per questa disciplina potesse distoglierlo dall'auspicata carriera di predicatore¹². Significativamente gran parte delle composizioni riferite al periodo liceale che sono menzionate da Krebs e andate per noi perdute, appartengono all'ambito della musica sacra: si parla di un Agnus Dei, di una intonazione del Salmo 126¹³, di una cantata natalizia e persino di un oratorio intitolato *Die Grablegung Christi*, che Krebs brevemente descrive e di cui segnala in particolare nel finale una fuga doppia. Negli anni universitari dedicati anzitutto allo studio della filologia¹⁴, ma che sono anche quelli del *Verkehr* appunto con eminenti musicisti e sodali di Brahms, significativamente scompare la produzione sacra, mentre le fonti ci tramandano un'attenzione specifica per la musica da camera¹⁵. Ad ogni modo la stessa distinzione terminologica fra *Bildungsgang* e *Verkehr*, affiancata alle testimonianze sulle composizioni, ci raccontano di come Spitta si sentisse all'epoca di Göttingen, non solo un filologo, ma anche come un musicista il cui apprendistato era compiuto.

Ci si chiede ora, tornando a seguire da vicino i primi passi del carteggio, perchè Spitta, che aveva conosciuto Brahms già nel 1864, decida di rivolgersi al compositore soltanto ora, soltanto dopo quattro anni da quell'incontro e – come si evince dalla chiusa finale della missiva¹⁶ – coltivando la speranza di poter rinnovare nel futuro la conoscenza personale del compositore? Perché quest'arco di tempo apparentemente vuoto? Che cosa era cambiato o accaduto?

La prima risposta, la più evidente, è fornita dalla stessa lettera e consiste in una ragione specifica: nella profonda impressione ricavata dallo studio della partitura dell' *Ein Deutsches*

¹¹ Carl Johann Philipp Spitta (1801-1859) fu un teologo ben noto in Germania in virtù della sua raccolta di poesie Psalter und Harfe che a partire dalla prima edizione del 1833 ebbe numerose ristampe in tutta la Germania. Secondo Ph. Meyer, v. *Hannover*, nel *Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG 3) 1959, vol.3, p.70: «Spitta gehört zu den führenden Personen der hannoverschen Erweckungsbewegung des 19. Jahrhunderts, die "die Bedeutung des Bekenntnisses der Kirche und ihrer reformatorischen Ordnungen" wiederentdeckt "und als Neuluthertum die Aufklärungstheologie zu überwinden" strebt» (cfr. Schilling, *Philipp Spitta*, cit., p.16).

¹² Secondo Carl Krebs: «In einem Briefe Karl Johann Spittas findet sich folgende kennzeichnende Stelle: "Philipp hat gute Zeugnisse vorgelegt; in der Musik weit über das Normalzeugnis hinaus. Der letzteren ist er mit einer wahren Leidenschaft ergebe, fast mehr, als uns lieb ist. Wenn wir ihn gewähren ließen, würde er sich derselben ganz widmen», *Brahms Briefwechsel XVI*, cit., p. 6.

¹³ Si tratta dello stesso Salmo che per i vv. 5-6 («Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten/ Sie geben hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben») viene intonato da Brahms nella prima sezione dell' *Ein Deutsches Requiem*

¹⁴ Philipp Spitta si iscrisse inizialmente alla facoltà di teologia, per passare ben presto a quella di filologia (Bernd Wiechert, *Philipp Spittas Studienjahre*, cit., p.171). Al suo apprendistato umanistico, svoltosi sotto l'influsso di due fra i più importanti filologi tedeschi dell'Ottocento: Hermann Sauppe ed Ernst Curtius, si darà spazio in un capitolo precedente a questo ove si cercherà di definire e caratterizzare la formazione di tutti i *Musikgelehrter* con cui Brahms entrò in contatto e, all'interno di essa, il ruolo decisivo svolto dalla filologia.

¹⁵ «An Kompositionen schrieb er hier ein Streichquartett ('Sommer 1860' ist es datiert) in Es dur, das reifer erscheint als die früher komponierten Stücke, bessere Stimmführung und mehr energie des Rythmus zeigt; dann eine Klaviersonate in g moll, in der es von Sturm und Drang gewaltig gärt», da Krebs, *Brahms Briefwechsel XVI*, cit., p. 9.

¹⁶ «Spero che mi sia data una possibilità per l'anno prossimo di poterla di nuovo incontrare; io coltivo la speranza che Lei non voglia negarmi di poter rinnovare una conoscenza che per me è stata indimenticabile», in *Brahms-Briefwechsel XVI*, pp. 22.

Requiem e dal conseguente ascolto in privato ovvero affidato alle capacità aurali e all'abilità dello studioso nella riduzione estemporanea al pianoforte¹⁷:

«da poco è uscito anche il Suo *Requiem tedesco* e, da quando sono entrato in possesso della partitura, essa non è mai stata tolta dal mio leggio. L'opera ha fatto sì che io raccogliessi una tale quantità di predilezione, meraviglia e gratitudine per Lei che sarei stato irresponsabile davanti a me stesso, se non avessi fatto un tentativo di esprimerle direttamente tutto questo¹⁸».

Nel prosieguito della lettera Spitta lascia intendere di potersi soffermare, da musicista, sulla struttura, sugli elementi costruttivi dell'opera («sarebbe inopportuno di fronte al più grande compositore vivente, mettermi a lodare l'eccellente struttura della sua opera¹⁹»), ma un po' per evitare la saccenteria, un po' per essere ligio all'assunto di apparire come uno dei tanti semplici appassionati, preferisce limitarsi solamente alle impressioni generali. L'opera gli si presenta come una meditazione sulla precarietà della condizione umana («in particolare – dice – allorché risuona opprimente la domanda: “Ora Signore, chi potrà consolarmi?²⁰”, ci si sente impotenti come un verme²¹») e sul dolore della morte, entrambi riscattati da un sentimento di pace e conforto: «tutta l'opera – conclude lo studioso – si libera nella fantasia come avvolta da una gloria mistica²²». Tutto dunque in questa prima lettera si colloca nell'ambito dell'ammirazione partecipe e, se dovessimo attenerci soltanto ad essa, saremmo autorizzati a concludere anche dell'ammirazione incondizionata.

La risposta di Brahms arriva oltre un mese dopo, quando siamo oramai nel nuovo anno. Il compositore sente di doversi scusare per il ritardo e attribuisce quest'ultimo – con un contegno un po' lezioso e che come un refrain giunge puntuale in tante sue lettere – al suo essere «un lento e cattivo corrispondente²³». La reazione, sebbene egli confessi di aver scritto di fretta, tradisce una gioia sincera per gli apprezzamenti ricevuti. Nel suo stile secco e puntuale, Brahms sin da subito non considera affatto Spitta come «uno dei tanti» ammiratori, ma quel nome gli riporta alla memoria un saggio apparso a puntate nella primavera dell'anno passato sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung». Significativamente, per una casualità che ora comincia ad apparire non casuale, una di queste puntate precedeva immediatamente una lunga recensione a tre colonne di quello che è passato alla storia come il primo grande unanime successo di pubblico ottenuto da Brahms: l'esecuzione nel duomo di Brema proprio dell'*Ein Deutsches Requiem* (10 aprile 1868) nella sua versione in sei parti²⁴. Ecco allora che Spitta agli occhi del

¹⁷ Spitta nella sua prima missiva (21 novembre 1868) parla esplicitamente di *Partitur* e non di *Klavierauszug*. Si noti inoltre come in entrambi i casi, comunque si trattava di edizioni recentissime, uscite al massimo da qualche settimana (sia la partitura per orchestra, coro e voci soliste che la riduzione per pianoforte erano state licenziate proprio a novembre del 1868, cfr. in part. Margit McCorkle, *Johannes Brahms Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, München, Henle Verlag, 1984, p.172.

¹⁸ «*Ihr deutsches Requiem hinzugekommen ist, dessen Partitur, seit ich sie erhielt, fast nicht aus meinem Pulte kam, hat sich bei mir eine solche Fülle von Liebe, Bewunderung und Dank für Sie angesammelt, daß ich unverantwortlich vor mir selbst handeln würde, wollte ich nicht einen Versuch machen, Ihnen dieses auszusprechen*» *Brahms-Briefwechsel XVI*, pp.20-21.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ein Deutsches Requiem*, III, Andante moderato. Il punto cui fa riferimento Spitta è tratto dal Salmo 39,8 e con esso termina la prima grande sezione di questo movimento, in Re minore, affidata al baritono solista, coro e orchestra. Si veda nelle pagine seguenti la discussione di questa sezione e il relativo giudizio del musicologo.

²¹ *Ivi*, p.22.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p.23. Nello stesso carteggio con Spitta, analoghe espressioni di disagio nella scrittura epistolare a p.48 e a p.49.

²⁴ La prima versione in sette parti – comprendente anche la quinta sezione «*Ihr habt nun Traurigkeit*» – ebbe la sua prima soltanto l'anno successivo, a Lipsia, il 18 febbraio 1869, sotto la direzione di Carl Reinecke.

compositore si presenta innanzitutto come uno studioso, anzi come qualcuno che «si occupa in maniera approfondita di Oratori²⁵»: se aveva potuto anche solo credere di nascondersi nel plauso anonimo degli ammiratori, viene invece identificato come l'autore di un corposo studio intitolato *Das Oratorium als Kunstgattung*²⁶, che il compositore doveva aver letto e di cui conservava appunto memoria²⁷. Ad ogni modo si può dire che se Spitta era riuscito a riannodare le fila di un incontro lontano nel tempo, dall'altra parte Brahms sperava forse di poter trovare un interlocutore: «le esprimo piuttosto il desiderio che mi piacerebbe ascoltare da lei più spesso qualcosa a proposito della mia musica nel caso in cui essa dovesse ancora suscitare così tanto interesse»²⁸. Brahms va persino oltre, non solo rivolge a Spitta questo invito, ma fornisce anche il materiale sul quale lo studioso potrà esercitarsi inviando la sua ultima raccolta liederistica (i *Vier Gesänge* op.43) e aggiungendo come chi vuole fugare il rischio di aspirare ad essere adulato: «per farla breve da chi dice 'sì' in maniera così cordiale, da questi si è disposti ad ascoltare anche il 'forse' o il 'no'²⁹».

C'è poco da aggiungere su questa prima lettera di Brahms dalla quale effettivamente il carteggio prende avvio, se non forse mettere in evidenza il fatto che egli non faccia alcun riferimento all'incontro con Spitta del 1864 che era stato richiamato alla memoria da quest'ultimo. Di quell'incontro il compositore ne parlerà molti anni dopo quando nel marzo del 1892, viene colto dall'amico Richard Heuberger³⁰ intento nella lettura di quello che sarebbe stato l'ultimo libro di Spitta: «Brahms – si racconta nelle *Erinnerungen an Johannes Brahms* – mi mostrò un nuovo libro di Spitta, *Zur Musik*, e mi disse che egli sapeva che avrebbe intrapreso questa carriera, nella quale ha realizzato cose così belle. Era a Göttingen che Brahms e Joachim conobbero Spitta all'epoca ancora giovanissimo studente. Quest'ultimo mostrò a Brahms composizioni di diverso genere e Brahms commentò: “Guardi, il comporre [*komponieren*] è cosa che posso fare anch'io, ma se io avessi le risorse intellettuali che ha lei e se avessi studiato di più, ebbene allora il mio desiderio sarebbe stato quello di occuparmi di musicologia [*Musikforschung*]”³¹». Tornando da questa testimonianza all'epoca delle nostre lettere notiamo dunque che Brahms, nella lettera di risposta, non solo non faccia alcun cenno a quel primo incontro con il suo corrispondente, ma, soprattutto, che limitandosi a constatare lo Spitta saggista («Non credo di sbagliarmi se io ricordo dai vecchi numeri della rivista di Rieter³² che Lei si occupa in maniera approfondita di Oratori»), non fa menzione dello Spitta compositore. Non possiamo dire se questa sia stata un'omissione volontaria o involontaria, ma essa è rilevante in un contesto come questo, dove come in ogni dialogo che sta per nascere, vi è un

²⁵ *Brahms-Briefwechsel XVI*, p.23.

²⁶ Philipp Spitta, *Das Oratorium als Kunstgattung*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», Aprile-Maggio 1868, nr.18, pp.137-141; nr.19, pp.145-147; nr.20, pp.153-155; nr.21, pp.161-164.

²⁷ Brahms era un lettore di riviste musicali se non assiduo, quantomeno assai attento. Certo la coincidenza del saggio di Spitta con la recensione del *Requiem tedesco* può aver facilitato la lettura, ma più in generale non bisogna dimenticare quanto Brahms fosse impegnato con la produzione oratoriale del passato anche in qualità di interprete [Brahms interprete e l'influenza della musicologia saranno discussi in seguito].

²⁸ *Brahms-Briefwechsel XVI*, p.23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Richard Heuberger (1850-1914) era un compositore, direttore, didatta e critico musicale attivo soprattutto a Vienna. Date le sue molteplici competenze, le sue critiche musicali hanno conservato un'enorme importanza per ricostruire la vita e la prassi concertistica dell'epoca (egli fu tra l'altro il successore di Hanslick sulla «Neuen Freien Presse»).

³¹ Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897, hrsg. von Kurt Hofmann, 2. überarbeitete und vermehrte Auflage, Tutzing, Hans Schneider, 1976, p.53. La notizia diaristica risale al 31 marzo 1892.

³² Jacob Melchior Rieter-Biedermann (1811-1876) fondatore dell'omonima casa editrice svizzera. Pubblicò l'«Allgemeine Musikalische Zeitung» succedendo ai Breitkopf dal 1866 fino alla chiusura della rivista nel 1882

‘gioco delle parti’ e i ruoli devono essere assegnati. Così argomentando si dovrebbe allora riformulare la domanda sul perché Spitta decise di scrivere a Brahms, in quella su chi fosse il futuro grande studioso di Johann Sebastian Bach, all’altezza cronologica dell’inizio di questo carteggio.

Attenendoci alle notizie biografiche possiamo affermare che nel periodo compreso fra la fine degli studi universitari (epoca dell’incontro con il compositore) e la prima lettera del novembre 1868, Philipp Spitta avesse più di un’unica aspirazione lavorativa. Innanzitutto egli era un insegnante di lettere classiche³³ prima a Reval (l’attuale Tallin in Estonia), poi presso il liceo di Sondershausen, in Turingia, nel cuore di quella che ancora non era la Germania unificata. Questa professione, coerente con il suo percorso universitario, doveva essere certo anche una fonte di sostentamento, ma non è da escludere che Spitta coltivasse all’epoca il desiderio di aspirare ad una carriera accademica se si considera che tra il 1866 ed il 1867 egli pubblicò - e sono le sue uniche monografie fino al primo volume su Bach (del 1873) - uno studio sulla costruzione del periodo tacitino e una raccolta di problemi filologici virgiliani³⁴. La stessa attività di compositore almeno fino al 1866 non era stata ancora abbandonata, anzi aveva avuto un esito pubblico licenziando alle stampe due raccolte liederistiche, una per coro misto a cappella (op.1) e l’altra per voce e pianoforte (op.2)³⁵, presso l’editore Carl Spielmeier di Göttingen. Nello stesso anno 1866 sappiamo che Spitta tenne anche due conferenze pubbliche di argomento storico musicale, una dedicata a Bach e l’altra a Schubert³⁶, ma entrambe non superarono i confini della stampa regionale. Soltanto nel 1868, grazie alla pubblicazione del saggio *Das Oratorium als Kunstgattung*, anche l’anima di ‘*Musikgelehrter*’ di Spitta aveva trovato il suo riconoscimento ufficiale su uno degli organi più prestigiosi tra quelli dedicati all’informazione musicale³⁷. Tra tutti questi dati occorre inoltre metterne in rilievo uno all’apparenza secondario, ovvero la collocazione geografica del centro cittadino in cui Spitta insegnava. Sondershausen era infatti collocata in un punto ideale dal quale si diramavano percorsi verso i maggiori luoghi bachiani, verso Eisenach, Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, Ohrdruf se si vuole restare in Turingia, mentre Lipsia, Dresda e Berlino non erano affatto lontane. Questa osservazione viene supportata dal passo di una lettera successiva di Spitta a Brahms, la prima in cui egli fa menzione dei suoi studi bachiani: «io non so – scrive il 21 febbraio 1870 – se possa interessarle sapere che già da diversi anni sono impegnato nel lavoro preparatorio per una biografia dedicata a Bach [...] Qui in Turingia io ho a disposizione le fonti biografiche per lo più abbastanza vicine e non scanso alcuna fatica per esaminarle fino in fondo»³⁸.

Se nel 1870 era già da diversi anni che Spitta si dedicava ad indagini sulle fonti bachiane, si può allora dire con certezza che all’epoca della prima lettera a Brahms egli fosse già impegnato in questa ricerca.

³³ Si veda U. Schilling, *Philipp Spitta*, cit., p.17.

³⁴ Si fa riferimento in particolare a Philipp Spitta, *De Taciti in componendis enuntiatis ratione*, pars prior, Philologische Dissertation, Göttingen 1866 e a *Questiones Vergilianae*, Göttingen 1867

³⁵ Cfr. Philipp Spitta, *Sechs vierstimmige Lieder für gemischten Chor*, op.1, Göttingen, Carl Spielmeier, [1865 (probab.1866)] e a Philipp Spitta, *Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier*, op.2, Göttingen, Carl Spielmeier, [1866]. Si veda anche «Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung», I, 1866, p.177 per la recensione dell’op.1, e p.192 per la recensione dell’op.2.

³⁶ Si tratta di: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach, ein im estländischen Provinzial-Museum gehaltener Vortrag*, ed. in «Extrablatt zur Revalschen Zeitung», Nr.29 e Nr.35, febbraio 1866 [Rist. in U. Schilling, *Philipp Spitta*, cit., pp.363-378] e di Philipp Spitta, *Franz Schubert*, in «Baltische Monatschrift», XIII, Riga, 1866, pp.447-473.

³⁷ Cfr. n. 46.

³⁸ *Brahms-Briefwechsel XVI*, p.33.

Inoltre se si considera che dopo il 1866 non pubblicò più proprie composizioni, che dopo il '67 cessarono anche i suoi contributi nell'ambito della filologia classica, si può dedurre allora che egli scriva a Brahms soltanto nel 1868, pur avendone già fatto conoscenza quattro anni prima, perché solo a quest'epoca ha finalmente capito – forse anche grazie a Brahms stesso – quale fosse la sua vocazione, non quella di compositore, non quella di professore di filologia, ma quella invece di musicologo. Si tratta ora di determinare la funzione di 'occasione' svolta dall'*Ein Deutsches Requiem*.

Il saggio 'Das Oratorium als Kunstgattung' e 'Ein deutsches Requiem'

Sin dalle prime battute del carteggio, Brahms elegge Spitta a suo interlocutore e, grazie alla ricca messe di musiche licenziate alle stampe nel solo 1868, fornisce allo studioso un campo esteso entro il quale esercitarsi. Si può dire che Spitta raccolse l'invito e che svolse in maniera brillante il compito assegnatogli, con una cura mai servile e, soprattutto, non limitandosi allo spazio d'azione che in qualche modo il compositore aveva finito col tracciargli, ma piuttosto, almeno in un primo momento, provando ad alzare la posta in gioco. Egli lo stimola a confidarsi sulla propria opera, a riflettere su questioni riguardanti l'evoluzione dei generi musicali, lo rende partecipe nella sua ricerca sulle fonti dei precursori di Johann Sebastian Bach.

Dopo aver ricevuto l'album liederistico op.43, e rivolgendo allo stesso tempo uno sguardo sinottico a tutte le raccolte di canti di quell'annata, Spitta attiva la sua comprensione critica ponendo in evidenza specifici dettagli stilistici: la novità rappresentata dalla ricchezza dell'accompagnamento pianistico, la costruzione melodica, la peculiare *Volktümlichkeit*, le raffinatezze armoniche e formali, la capacità di interagire con la versificazione del testo e di esaltarne il carattere, l'esattezza nel conferire ad ogni canto una *Stimmung* peculiare³⁹. Se da un lato non mancano gli abbandoni ad una fruizione emotiva, dall'altro Spitta cerca di contestualizzare l'opera nel percorso evolutivo del genere con una ricettività che fa pensare ad una sorta di storicizzazione in tempo reale, qualcosa che è di più di una semplice impressione estemporanea:

«in una forma così incredibilmente raffinata qual è il Lied, soltanto un grande talento può creare qualcosa di simile. Ci si trova come in un altro mondo, anche in questo genere lei dischiude nuove vie [*neue Bahnen*]. Non c'è più alcuna traccia dell'esasperato soggettivismo degli epigoni di Schumann: piuttosto nel canto e nell'accompagnamento vi è una nobile, spesso popolareggiante, semplicità; accanto ad un'indicibile profondità del sentimento, si trova la quiete obiettiva [*objective Ruhe*]⁴⁰ dell'elaborazione chiara artisticamente⁴¹».

Questa seconda lettera che Spitta invia a Brahms è tutta attraversata dall'emozione di chi può esercitare il proprio mestiere di storico su una materia ancora viva e dalla gioia di chi assiste al

³⁹ Spitta si augura da Brahms un'opera di teatro musicale proprio a partire dalle qualità 'mimetiche' delle intonazioni liederistiche: «[...]so muß ich immer den guten Genius deutscher Musik bitten, daß er Sie noch einmal eine Oper schreiben beße, die in der jetzigen Verirrung auf diesem Gebiete den rechten Weg weise. Wer freilich sieht, wie schwer es jetzt ist, ein anständiges Libretto zu bekommen, muß sich auch sagen, daß ein solcher Wunsch nicht so einfach zu erfüllen ist», ivi, p.26.

⁴⁰ Si noti in particolare un certo lessico legato all'estetica neoclassica dell'arte figurativa.

⁴¹ «In einer so unglaublich viel cultivierten Form, wie es das Lied ist, noch solches zu schaffen, das vermag nur das größte Talent. Man lebt wie in einer andren Welt; Sie eröffnen auch hier neue Bahnen. Keine Spur mehr von dem oft übertriebenen Subjectivismus der Nachfolger Schumanns: überall eine edle, vielfach volkstümliche Einfachheit in Gesang und Begleitung, und bei einer ganz unaussprechbaren Tiefe und Gemütsinnigkeit doch die objective Ruhe des künstlerisch klar Ausgestalteten», BBW XVI, p.24.

concretizzarsi di un dialogo fino ad allora soltanto sperato. Inoltre il musicologo è convinto di poter ricavare dalla musica di Brahms e dalla sua conoscenza personale un «nutrimento» anche per le proprie ricerche:

«Come ho sempre ritenuto una fortuna quella di poter essere testimone partecipe dei Suoi risultati artistici, così io vedrei come un insperato favore del destino il poterla, da ora in poi e di tanto in tanto, frequentare personalmente, e ricevere nutrimento da questo rapporto anche per i miei propri lavori, come ci si arricchisce da ogni attività piena di forza ed energia⁴²».

Accanto ai commenti sui nuovi Lieder, ritorna prepotente il bisogno di comunicare le impressioni suscitate dall'*Ein Deutsches Requiem*. L'opera ha lasciato una traccia indelebile non solo nell'esperienza dello studioso di fatti musicali, ma anche, come si vedrà poi, nell'animo dell'uomo di fede. Così la seconda lettera di Spitta a Brahms tracima - sarà la lettera più lunga - progressivamente spostandosi in un ambito di riflessioni che non sono più immediatamente funzionali all'interesse del compositore; ma che piuttosto vorrebbero chiamare il compositore a partecipare degli interessi dello storico della musica. Spitta è consapevole di correre il rischio di risultare tedioso offrendo al musico pratico forse soltanto una «graue Theorie», ma è un rischio che sente di correre perché coinvolge l'intera percezione che egli aveva dello sviluppo storico della musica tedesca e, al suo interno, la funzione 'rivelatrice' svolta dal *Requiem* di Brahms. L'occasione per tornare sul *Requiem* viene offerta da una recensione del critico Adolf Schubring⁴³. Spitta esprime anzitutto il suo disappunto sulla stessa possibilità che un'opera simile possa essere adeguatamente affrontata attraverso una recensione su un giornale: «se qualcuno vorrà introdurre alla comprensione di essa, dovrà - così mi pare - scrivere un intero libro». Poi egli si rivolge direttamente a Brahms chiedendogli un'eventuale reazione di approvazione o rifiuto su quello che è il suo modo di intendere l'opera:

«Poiché lei mi ha cortesemente incoraggiato a tornare su questa enorme composizione, allora io vorrei brevemente toccare un paio di aspetti generali e poi attendere di sapere se ho colto le sue intenzioni o meno. Schubring e altri, forse ingannati dal titolo, considerano l'opera come una composizione di musica sacra e da questo assunto fanno derivare il loro giudizio. Io al contrario sono già da qualche tempo dell'opinione che nella nostra epoca non sia più possibile uno specifico genere come la musica sacra, e per questo considero il *Requiem* come una grande, pura e semplice, opera d'arte. Si può definire come musica sacra soltanto quella che ha bisogno del rito religioso per realizzare pienamente il suo effetto, quella che si costruisce a partire da questa predeterminata disposizione emotiva e

⁴² «Wenn ich es schon immer also in Glück empfunden habe, Zeitgenosse und Theilnehmer Ihrer künstlerischen Leistungen sein zu dürfen, so würde ich es also in ungehoffte Schicksalsgunst ansehen, Ihnen forthin ab und an auch persönlich näbertreten zu können, und im Fortgange meines Lebens aus solchen Verührungen auch für mein eigenes Arbeiten und Wirken die Nahrung zu schöpfen, welche aus jeder kraft- und energievollen Thätigkeit eines andern zu schöpfen ist», *Brahms-Briefwechsel XVI*, pp.29-30

⁴³ A. Schubring fu un importante giurista ma accanto a questa attività egli fu anche, per gran parte della sua vita, un critico musicale ed ebbe il merito di essere il primo a fornire una analisi diffusa dell'opera di Brahms (fino al 1862). In particolare ci si riferisce ad una lunga serie di articoli stesi tra il 1860 e il 1862 dal titolo generale di *Schumanniana*, sotto la sigla DAS e pubblicati per la «Neue Zeitschrift für Musik». In questi dossier egli affronta la produzione dei più diretti discepoli di Schumann (di cui Schubring era un fervente sostenitore): Carl Ritter, Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel e, infine, Johannes Brahms. [La sua figura di critico e il suo rapporto con Brahms verranno approfonditi in un capitolo specifico] Da questi articoli nacque un profondo sodalizio (Brahms tenne anche a battesimo il secondo figlio di Schubring) che proseguì nel corso degli anni fino alla cessazione dell'attività di critico di Schubring a causa dell'acutizzarsi dei suoi problemi alla vista, ma che fortunatamente è in parte documentata da un carteggio. A questa figura di 'dilettante' della critica musicale e ad altre simili con le quali Brahms intrattenne rapporti personali verrà dedicata una parte specifica della tesi.

che perde gran parte della sua essenza quando il rito viene a mancare. Alcune Messe di Palestrina mi hanno singolarmente commosso in un duomo immerso nell'odore d'incenso, ma in una sala da concerto esse mi sembrano sbiadire. Se un tempo l'arte era al servizio della Chiesa, ora essa è certamente libera; un'opera che da sola si offre nella sua piena bellezza è per sé stessa edificante, ha in sé la propria religiosità e non deve essere funzione di qualcos'altro. Secondo il mio parere un artista non può avere altro scopo se non la bellezza e il Requiem ha bisogno per dispiegare appieno la sua forza, soltanto di uno spazio adeguato dal punto di vista acustico, ma non ha niente a che fare con la Chiesa⁴⁴».

Spitta esclude la stessa possibilità di una vera e propria musica sacra come musica funzionale al culto: questo assunto viene offerto come un dato di fatto, come un portato dei tempi: «in unserer Zeit eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr gibt». Desta impressione, considerando soprattutto la sua educazione luterana, l'affermazione così in linea con la sua epoca, che l'artista non debba avere altro scopo che quello della bellezza. Nel passato – e dal modo in cui qui Spitta si esprime sembrerebbe trattarsi di un passato irripetibile – il carattere sacro di una messa, ad esempio di Palestrina, era per lui qualcosa di indissolubilmente connesso con l'occasione, ovvero con le esigenze poste dal culto, esigenze giammai riducibili a mere condizioni materiali, a pretesti; la musica sacra del passato non può per questo essere astratta, assolutizzata e così apprezzata pienamente come composizione musicale se avulsa dal suo contesto, esso è necessario affinché si dischiuda appieno in tutte le sue potenzialità.

La seconda riflessione sul *Deutsches Requiem* serve a Spitta per stabilire in quale contesto possa essere intesa l'opera: escluso l'ambito sacro, quale tra i generi musicali può essere pensato come il più adatto ad esprimerne la religiosità?

«Mi sembra chiaro che tutta la musica vocale si divida in due gruppi a seconda che l'accento batta sulla parola [Sprache] oppure sulla musica [Ton], entrambi congiunte poi nel canto. Nel secondo caso le voci umane sono per il compositore solamente strumenti: in tutto ciò che esse cantano, esprimono per via diretta solo l'interiorità del musicista che crea. Nel primo caso invece le voci devono essere intese come individui autonomi: la parola è il contrassegno di un essere umano che pensa coscientemente. In quest'ultimo modo si costituisce il dramma per musica dove il compositore deve immedesimarsi nel sentire di figure altrui. Io penso che tutto questo sia valido anche per distinguere l'Opera e l'Oratorio; quest'ultimo è un genere prettamente lirico e si basa su un'azione [*Handlung*] che permette sempre all'artista di essere presente con la sua soggettività⁴⁵».

⁴⁴ «Da Sie so freundlich ermutigt haben, noch einmal auf dies riesige Werk zurückzukommen, so möchte ich wenigstens ein paar allgemeine Momente kurz berühren, und dann abwarten, ob ich Ihren Sinn getroffen habe oder nicht. – Schubring und Andere behandeln das Werk, vielleicht durch den Titel verleitet, als kirchliche Composition, und leiten daraus für die Beurtheilung allerlei ab. Ich war dagegen schon lange der Ansicht, daß es in unserer Zeit eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr giebt, und habe daher das Requiem auch nur als in großes, rein musikalisches Kunstwerk aufgefaßt. Kirchenmusik kann man doch nur solche nennen, die zu ihrer vollen Wirkung des Cultus bedarf, sich auf einem durch diesen gegebenen Stimmungsuntergrund aufbaut, und einen Theil ihres Wesens einbüßt sobald man diesen fortzieht. Palestrinas Messen haben mich im weihraucherfüllten Dome merkwürdig ergriffen, im Concertsaale scheinen sie mir zu verblassen. Wenn die Kunst früher im Dienste der Kirche stand, so ist sie doch jetzt freigeworden; ein Werk, was sich in voller Schönheit derstellt, wirkt dadurch schon erhebend, trägt seine eigne Religion in sich und braucht nicht danach borgen zu gehen. Ein Künstler kann nach meiner Ansicht keinen anderen Zweck haben als die Schönheit, und das Requiem braucht, um seine Wirkung zu thun, nur einen akustisch geeigneten Raum: es hat mit der kirche gar nichts zu schaffen», *Brahms-Briefwechsel XVI*, pp. 27-28.

⁴⁵ «Es scheint mir klar, daß alle Vocalmusik in zwei Gruppen zerfällt, je nachdem man den Nachdruck auf die Sprache oder auf den Ton legt, was beides im Gesange sich verbindet. Im letzten Fall sind die Menschenstimmen dem Künstler nur Instrumente, in allem, was sie singen, tönen sie auf direktem Wege nur das Innere des schaffenden Musikers aus. Im ersten Falle wollen Sie als selbständige Individuen aufgefaßt sein, denn die Sprache ist Kennzeichen des denkenden Selbstbewußten Menschen; dann bildet sich

Distinguendo fra Oratorio e Opera lo spazio ideale dei generi della musica polifonica – e si noti la spiccata tendenza a pensare la singola composizione musicale a partire dalle implicazioni poste dal genere di appartenenza ed escludendo l'opera in musica in quanto legata ad una dimensione teatrale, l'Oratorio come «rein musikalisches Kunstwerk» prende su di sé ogni espressione musicale della religiosità non confessionale, espressione circoscritta in un «rein lyrische Genre» nettamente distinto dal genere drammatico. L'*Ein Deutsches Requiem* non è musica sacra, ma invece è musica religiosa, «ha in sé stessa la sua propria religione» e per questo appartiene al genere dell'Oratorio.

La chiarezza e la perentorietà dell'argomentazione propria di questo lungo passo epistolare – di fronte al quale lo stesso autore nelle righe successive si ritrarrà quasi stupito, come a volerlo mettere in sordina – tradiscono un'origine saggistica, sono infatti il distillato e insieme l'integrazione della prima vera sortita di Spitta di fronte alla comunità musicale tedesca, di quel contributo critico sull'Oratorio cui Brahms stesso aveva fatto riferimento nella sua prima lettera.

Das Oratorium als Kunstgattung si presenta al lettore non tanto come una ricerca musicologica 'sul campo', ma piuttosto come un'indagine severa di estetica della musica: animato da una fiducia razionalistica nella definizione e delimitazione dei generi musicali, proprio in un'epoca in cui questi limiti cominciavano a sfaldarsi, in esso l'autore vuole far emergere la peculiarità dell'Oratorio, la sua irriducibilità all'Opera e conseguentemente il ruolo da protagonista che il primo può avere per lo sviluppo della musica tedesca. Si noti *a latere* che il saggio fu scritto a tre anni di distanza dalla prima del *Tristan und Isolde* (1865) e che la seconda lettera di Spitta a Brahms, quella in cui sono trasfuse le idee del saggio, precede di pochi mesi la prima del *Rheingold* (settembre 1869). Spitta era all'epoca fortemente critico verso l'opera in musica tedesca del suo tempo, pur nutrendo una grande attenzione verso questo genere⁴⁶. Ad ogni modo lasciando da parte la questione circa l'essenza dei generi musicali e il modo in cui Spitta pretende di determinarla, occorre sottolineare come nel saggio l'intelligenza dei fatti musicali, ovvero del repertorio, è così approfondita da far sì che esso possa esser letto anche come una guida per il compositore alla scelta del giusto libretto oratoriale⁴⁷.

das musikalische Drama, und der Künstler muß sich in das Fühlen fremder Gestalten hineinversetzen. Ich glaube, daß dieser Unterschied auch zwischen Oper und Oratorium stattfindet; letzteres gehört trotzdem, daß es sich auf eine Handlung gründet in das rein lyrische Genre, wo der Künstler überall mit seiner Subjectivität gegenwärtig ist, Ivi, pp. 28-29.

⁴⁶ Con un movimento tipico del suo fare storiografico, Spitta proprio partendo dalla criticità del teatro musicale tedesco del suo tempo, si spinse negli ultimi dieci anni della sua vita ad indagarne la storia a partire dal secolo XVIII. La Schilling, avendo consultato i manoscritti relativi agli studi di Spitta, sostiene che: «die deutsche Oper ist der Schwerpunkt seiner Arbeit in seinen letzten zehn Lebensjahren» (Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, cit., p.120; ma cfr. anche ivi p.124, n.354: Spitta dispose che lo stipendio ricevuto dal preußische Kulturministerium per la scrittura di una monografia sulla "Geschichte der Oper" dovesse essere restituito nel caso egli fosse morto prima del completamento del progetto). Tra i saggi di Spitta dedicati al teatro musicale occorre menzionare quelli su Paride ed Elena di Gluck/Calzabigi, su Carl Maria von Weber, su Spontini a Berlino, sulla *Jessonda* di Spohr.

⁴⁷ *Das Oratorium* fu il saggio principale dell'«All. Mus. Zeit.» per quattro numeri consecutivi (cfr. n. 26) e la sua impostazione a metà tra la storia e l'estetica non dovrebbe meravigliare il lettore di oggi essendo essa connaturata sin dalle origini alla politica culturale di questa rivista (che J. Murray Barbour nel 1948 definì il «prototipo del giornalismo musicale moderno», cfr. «Notes», Vol. 5, No. 3 (1948), pp. 325-337). Secondo l'editore dell'epoca, Selmar Bagge, la AmZ aveva come compito quello di informare su un ambito «della produzione musicale da Palestrina a Schumann», di raccontare gli «sforzi del presente», di «sostenerne le iniziative più vive ed autentiche, mantenendo una autonomia critica» (Selmar Bagge, *Unser Programm*, «Allgemeine musikalische Zeitung», I (1), 1863, pp.2-6, *passim*). Da sottolineare come questi obiettivi fossero perseguiti attraverso un'apertura a metodologie di indagine diversissime: dall'estetica (Hanslick) alla teoria musicale (Hugo Riemann), dalla critica delle varianti (Nottebohm) all'antiquaria (Pohl), dalla storiografia (Chrysander, Spitta) al problema della prassi esecutiva della musica antica.

Attraverso gli esempi paradigmatici di Händel, Mendelssohn e Schumann ed entrando nella discussione dettagliata di specifici passi dalle loro opere, Spitta approfondisce il rapporto peculiare che nell'Oratorio dovrebbe stabilirsi fra il compositore e l'argomento, la materia letteraria, il libretto (*der Stoff*). Inoltre – ulteriore ragione per spiegare il rilievo con il quale il saggio è pubblicato sull' «Allgemeine Musikalische Zeitung»⁴⁸ - il tema prescelto era stato già discusso da due fra le voci più autorevoli con le quali Spitta doveva confrontarsi per maturare nel proprio apprendistato, ovvero quelle di Otto Jahn e Friedrich Chrysander⁴⁹. In questa sede interessa approfondire attraverso il saggio i contenuti della lettera inviata a Brahms, come se il primo fosse il retroscena della seconda. L'epistolario dovrebbe diventare così procedendo come un ideale spazio transizionale poiché 'aperto' da un lato sulle opere del musicologo, dall'altro su quelle del compositore. In particolare il problema che nella lettera a Brahms era emerso come quello dell'impossibilità di una vera e propria musica sacra trova qui una ulteriore e più radicale spiegazione. Vi si giunge attraverso il tentativo di dare una risposta alla domanda su quale sia la differenza fra il libretto oratoriale e la poesia epica essendo entrambi alternativi al testo operistico, poiché sì dotati di un'azione (*die Handlung*), ma che è priva di finalità drammatiche (*das Drama*). Al fine di determinare la specificità dell'Oratorio il confronto con l'Epos svolge nel saggio la stessa funzione che nella lettera a Brahms aveva la musica da chiesa:

« [...] una vera e propria poesia epica non esiste più nella nostra epoca. La ragione è data dal fatto che l'oggettività [*Gegenständlichkeit*], o per usare un concetto di Schiller, la sostanzialità [*Substantialität*], che costituisce il tratto essenziale della rappresentazione epica e quello attraverso il quale essa può essere veramente distinta da quella lirica e da quella drammatica, può essere raggiunta nella sua pienezza solo in un'epoca in cui l'individuo non si è ancora sciolto dalla collettività e in cui tutte le sue azioni possono essere riconosciute come direttamente determinate attraverso la vita di una grande totalità. Questa è l'epoca della giovinezza dei popoli [*Jugendalter der Völker*] in cui l'Epos si sviluppa nei suoi singoli elementi a partire dalla creazione di saghe che crescono spontanee sul suolo della vita comune. [...] in ogni caso lo stato di un popolo estremamente evoluto dal punto di vista culturale non può essere il terreno su cui attecchisce l'Epos⁵⁰»

Se l'affermazione dell'individuo 'borghese' era stata tra le cause della crisi della musica sacra, lo stesso tema riemerge ora: «un legame fra la musica e l'Epos – scrive Spitta - non sarebbe diverso da quello fra il fuoco e l'acqua. La musica è, a differenza dell'obiettività anonima dell'Epos, il risultato e l'immagine di una soggettività acculturata [*ausgebildeten Subjectivität*]:

⁴⁸ Forse non è inutile ricordare che si trattava comunque del testo di un esordiente di ventisette anni, anni all'epoca bastanti per essere un compositore, ma forse meno per essere già un musicologo.

⁴⁹ Si veda in part. F. Chrysander: *Über das Oratorium*, in *Über die Moll-Tonart in den Volksgesängen und über das Oratorium*, Schwerin, Oertzen & Schlöpke, 1853; F. Chrysander, *Das Oratorium auf der Bühne*, in «All. Mus. Zeit.» V (1870); fino alla monografia F. Chrysander, *Händels biblische Oratorien in geschichtlicher Betrachtung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1897. Per Otto Jahn si vedano in part. i due saggi *Über Felix Mendelssohn Bartholdy's Oratorium 'Paulus'* e *Über Felix Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Elias* in *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1866.

⁵⁰ «[...] eine ächt epische Dichtkunst in unserer Zeit gar nicht mehr existirt. Denn die Gegenständlichkeit, oder nach Schiller: Substantialität, welche das wesentlichste Merkmal epischer Darstellung ist, und wodurch allein diese in einen reinen Gegensatz zur lyrischen und dramatischen tritt, kann nur in einer Zeit völlig erreicht werden, wo das Individuum sich von der Gesamtheit noch nicht losgelöst hat, und alle seine Handlungen unmittelbar durch das Leben eines grossen Ganzen bedingt erkennt. Dies ist das Jugendalter der Völker, in welchem durch die unwillkürlichen und auf dem Boden der Gemeinsamkeit erwachsenden Sagenbildungen das Epos in seinen einzelnen Bestandtheilen sich entwickelt [...]. Unter allen Umständen aber ist der Zustand eines hochentwickelten Culturvolkes nicht der Boden, auf dem das Epos gedeihen kann», *Das Oratorium* pag.139.

mentre la poesia epica si ha nell'epoca della giovinezza dei popoli, la musica al contrario si sviluppa assai più tardi e soltanto lì dove ha attecchito una consapevole vita culturale⁵¹.

Nella lettera inviata a Brahms la soggettività dell'artista, o per meglio dire, la natura autoriale del comporre, rappresenta un punto di non ritorno⁵². Piuttosto da essa si parte per raggruppare tutta la musica vocale in due categorie, determinate a loro volta dall'interazione fra la soggettività del compositore e il libretto. Se nell'opera in musica il compositore 'sacrifica' la propria soggettività per dar vita, attraverso un processo di immedesimazione, ai personaggi del dramma; invece l'Oratorio diventa il luogo elettivo attraverso il quale il compositore può esprimere la propria interiorità, il proprio mondo di sentimenti, la propria cultura ed anche la propria religiosità: i personaggi dell'Oratorio essendo infatti soltanto strumenti o maschere di un unico sentire. Così Spitta specifica nel saggio che:

«[...] nel caso in cui subentrino singole figure [*Personen*], la loro caratterizzazione è necessariamente moderata. Esse dovrebbero certamente emergere, altrimenti sarebbe del tutto superfluo introdurle, ma ciò si realizza a sufficienza grazie alla musica che ad esse assegna una voce specifica al momento della loro comparsa. Ma queste figure sono solo maschere [*Masken*] dietro le quali si nasconde il compositore stesso: il carattere delle Arie del *Paulus* non dipende dal fatto che sia Paolo a cantare, ma dal fatto che il compositore le ritenga in quella forma adatte per esprimere la propria individualità [...]»⁵³.

Oltre la coltre di assunti filosofici, occorre sottolineare un aspetto che resta implicito nello sviluppo del saggio e che pure è essenziale per comprendere non solo il pensiero di Spitta, ma tutta la grande fioritura dell'Oratorio nel secolo decimonono nei paesi di lingua tedesca. Ci si riferisce al fatto che il compositore in questi discorsi non è mai visto soltanto come un artigiano dei suoni, non si tratta del semplice '*komponieren*' che Brahms motteggiava, ma è sottinteso sempre come esponente di una cultura (*die Bildung*) che egli contribuisce a determinare e la cui musica viene vissuta dal pubblico come espressione di una appartenenza. Siamo nell'ambito di quella che gli storici definiscono come *Bildungsbürgertum*⁵⁴.

Significativamente, proprio al termine della sua lunga indagine sull'Oratorio come genere musicale e dopo aver fatto riferimento a 'momenti' salienti nella storia del genere⁵⁵, Spitta ritorna al confronto con la poesia epica: se nei primi sviluppi concettuali di questo saggio, la distanza e l'alterità fra la dimensione lirico-soggettiva (propria dell'Oratorio) e la dimensione epica era stata posta in termini tanto rigorosi e netti, ora, quasi d'improvviso, come un ravvedimento, lo studioso sostiene che «alcune analogie sono possibili»:

⁵¹ *Ibid.*

⁵² La seconda lettera a Brahms ripete quasi alla lettera quanto si può leggere in *Das Oratorium*, p. 145: «*Aber beim Oratorium zieht der Künstler die Handlung ganz in seine Subjectivität [...]*».

⁵³ «[...] falls einzelne Personen hervortreten, die charakteristik derselben durchaus gemässigt ist. Sie müssen sich natürlich als solche bemerklich machen, denn sonst wäre es ganz überflüssig, sie einzuführen; musikalisch aber geschieht dies zur Genüge dadurch, dass man ihnen eine bestimmte Stimme zuteilt, und diese festhält, wo sie auftreten. Sie sind ja doch nur Masken, hinter denen der Componist selbst steckt; die Arien des Paulus tragen das ihnen eigene Gepräge nicht deshalb, weil Paulus sie singt, sondern weil der Componist seiner eigenen Individualität gemäss ihnen diesen Ausdruck unmittelbar zu geben für gut fand [...]», *Das Oratorium*, p.162

⁵⁴ Si veda in part. Carl Dahlhaus, *Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik*, in *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, ed. Reinhart Koselleck, Stuttgart, 1990, pp.220-236; rist. in C. Dahlhaus, *Gesammelte Schriften*, vol.10, Köthen, laaber Verlag, 2007, pp.727-744.

⁵⁵ Spitta considera in particolare i più importanti Oratori di Händel, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann. Si veda inoltre ivi, n.98.

«così come nell'Oratorio è ovunque presente il poeta lirico con il suo sentire individuale, allo stesso modo nell'Epos lo è la persona del narratore; anche nell'Epos, come nell'Oratorio, non è richiesta una azione che fatalmente tenda ad un esito necessario; in entrambi l'esposizione dei fatti è uniforme e continua, in entrambi i singoli caratteri sono risolti in una totalità unitaria, solo che nell'Epos essa è rappresentata del mondo obiettivo [*die objective Welt*], nell'Oratorio dal sentire in sé concluso del soggetto. Sulla base di queste analogie si spiega il fatto che possano esservi libretti oratoriali tanto sfaccettati da sembrare adeguati piuttosto per un trattamento proprio della poesia epica, mentre vi sono altri argomenti che possono ricevere una compiuta espressione artistica soltanto attraverso uno specifico, determinato genere poetico. Tra questi ultimi quelli che hanno un carattere precipuamente drammatico, sono naturalmente del tutto inadatti ad esser messi in forma di Oratorio. Proprio quando il soggetto è ricavato dai grandi eventi della storia, dagli eventi che commuovono il popolo, allora l'Oratorio attinge frequentemente ad una dimensione epica. Da questo punto di vista egli è in vantaggio rispetto alla nostra poesia moderna. La capacità di un vero e proprio Epos è per noi perduta, a seguito di una cultura [Cultur] sempre più crescente e a causa del conseguente isolamento dell'Individuo [...].⁵⁶»

L'emergere dell'individuo dalla collettività e l'autorialità del comporre sono due fenomeni distinti, ma anche correlati; sono fatti che Spitta mostra di dover accettare come un portato storico ovvero come legati all'evoluzione della società da un lato e della musica in quanto parte di essa dall'altro; eppure egli non si limita ad una accettazione acritica di questi. Così si spiega perché un saggio inizialmente impostato entro i limiti valutativi della ricerca scientifica, assuma nel finale un'intonazione quasi divinatoria. Dopo aver ricostruito le possibilità espressive ed estetiche dell'Oratorio, Spitta auspica che, proprio attraverso questo genere, si possa superare la tendenza all'individualismo propria della sua epoca. Così come dall'individuo, ovvero dal compositore, può trovar voce un sentire collettivo, allo stesso modo nell'Oratorio si può realizzare il recupero di una dimensione epica. Questi due mondi poetici, che all'inizio del saggio erano stati posti come lontani e persino inconciliabili, possono ritrovare un'affinità rispetto ad un bisogno attuale. Così procedendo all'Oratorio viene assegnato un compito storico precipuo, quello del recupero di una dimensione epica: se nell'Epos la totalità (come *die objective Welt*) è un presupposto da cui emerge e a cui ritorna la poesia, ora – attraverso la musica e un suo genere specifico – è possibile ed auspicabile una totalità alla quale si può giungere però soltanto a partire dall'individuo e grazie ad esso: «vi sono – continua Spitta - nella nostra attuale vita artistica 'argomenti' (Stoffe) che possono essere elaborati in modo congruo al loro significato unicamente e soltanto attraverso l'Oratorio. Non senza fondamento si può dire che l'Oratorio contemporaneo è subentrato al posto dell'Epos, sebbene esso non si limiti certo solo a soggetti epici⁵⁷».

⁵⁶ «Wie beim Epos die Person des Erzählers, so ist im Oratorium der Lyriker mit seinem eigenen Empfinden überall gegenwärtig; auch im Epos wird nicht so streng eine mit Notwendigkeit an einem Punkt abschliessende Handlung erfordert; auch hier Gleichförmigkeit und Continuität der Darstellung; und im Oratorium wie im Epos sind die Einzelcharaktere durch ein Allgemeines gebunden, hier durch die objective Welt, dort durch die alles in sich verzehrende Empfindung des Subjects. Damit hängt zusammen, dass die oratorische Stoffe sehr vielfach solche sein werden, die auch zur epischen Behandlung geeignet erscheinen, da es ja in der That manche Stoffe giebt, deren Gehalt nur in einer ganz bestimmten poetischen Gattung vollständig künstlerisch ausgeprägt werden kann, und solche, die schon an sich einen dramatischen Charakter tragen, natürlich völlig unoratorisch sind. Und gerade dann wird das Oratorium häufig zu einem epischen Sujet greifen, wenn es grosse, völkerbewegende Ereignisse aus der Geschichte aufnimmt. Hier aber ist es gegenüber unserer modernen Poesie durchaus im Vortheil. Das Vermögen, eigentlich episch zu dichten, ist uns mit der zunehmenden Cultur und der daraus hervorgehenden Isolirung des Individuums verloren gegangen [...].», *Das Oratorium*, cit., p.163

⁵⁷ Ivi, p.164

Queste valutazioni confinate dall'autore alla fine del saggio giungono senza esempi concreti che le possano supportare eppure vogliono avere nelle intenzioni un valore di impegno nel presente. Sono animate dalla convinzione che nel passato si trovino esempi a partire dai quali pensare ad uno sviluppo o ad un'evoluzione dell'arte musicale che sono già già incominciati. Quest'arte è nelle ultime parole di Spitta inestricabilmente connessa «al risveglio in Germania di un'autentica coscienza storica [*mit dem Erwachen des wahrhaft historischen Sinnes in Deutschland*] e con una ad essa collegata libertà e profondità di sguardo⁵⁸», ed è assai probabile, come tra poco mostreremo, che in questa conclusione egli adombrasse il significato che poteva avere per lui – a questa altezza cronologica – proprio la figura di Brahms⁵⁹. Per sostenere questa conclusione si tratta anzitutto di capire in che misura il *Requiem tedesco* poteva soddisfare le esigenze poste dal musicologo con il suo saggio.

Das Oratorium als Kunstgattung è tanto più significativo per l'attenzione dello storico, e dello storico delle mentalità in particolare, se si considera il fatto che nella stesura e nelle concezioni in esso espresse, non poteva risentire *direttamente* del *Requiem* di Brahms, la partitura di quest'ultimo essendo stata edita soltanto nel novembre del 1868 e – come si è già detto – non avendo potuto lo studioso attendere alle uniche due interpretazioni pubbliche dell'opera⁶⁰. Invertendo il punto d'osservazione, sebbene sia lecito supporre che Brahms avesse letto il saggio di Spitta, quest'ultimo non ebbe influenza sul *Requiem*: essendo l'opera nella sua versione in sei parti già compiuta all'epoca della pubblicazione del saggio. A livello di evidenze cronologiche l'unico movimento che avrebbe potuto in qualche modo risentire, tra gli altri, proprio dell'influsso del saggio di Spitta, è la parte composta nel mese di maggio dello stesso 1868, quella che sarà la quinta sezione della versione definitiva del *Requiem*, l'episodio in cui viene introdotta la voce del soprano solista insieme al coro e all'orchestra e noto dal suo incipit come «*Ihr habt nun Traurigkeit*». Se noi dovessimo porre sul nostro leggio questa parte del *Requiem* e sulla nostra scrivania il saggio di Spitta nella sua interezza, alla ricerca di una reciprocità ideale, o – sarebbe meglio dire – culturale, dovremmo concludere che il passo di Brahms realizza in maniera esemplare le intenzioni dello studioso. In particolare si ritrova quella presenza di voci soliste come figure (proprie dell'Oratorio) che permette alle intenzioni del compositore e alle sue istanze culturali di emergere senza dover esser sottoposte al processo di immedesimazione in *dramatis personae* (peculiare del teatro musicale). Il percorso a partire da questa singola parte dell'*Ein Deutsches Requiem* che di seguito si propone tende a pensare l'intera composizione utilizzando il saggio di Spitta come uno strumento ermeneutico. La contestualizzazione che ne dovrebbe conseguire non vuole relativizzare l'opera, ma metterne in rilievo i tratti peculiari. In questo modo, attraverso la figura di Spitta e il suo saggio, si può verificare anche quanto la musicologia fosse pronta ad elaborare una composizione che la critica musicale tedesca aveva immediatamente accolto come «un capolavoro moderno; in maniera ideale, la più alta espressione del nostro tempo⁶¹».

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Si veda inoltre più avanti la discussione del commento di Spitta sul *Choralvorspiel* di Brahms *O Traurigkeit, o Herzeleid*.

⁶⁰ *Ein Deutsches Requiem* op.45 compare in pubblico per la prima volta in versione ridotta alle tre parti iniziali il 1 dicembre 1867 a Vienna diretta da Johann von Herbeck. La versione in sei parti viene interpretata il 10 aprile 1868, nel duomo di Brema diretta dal compositore stesso (ma concertata da Karl Reithaler). Infine la versione così come oggi noi la conosciamo, ovvero comprensiva della quinta sezione, l'ultima composta, soltanto il 18 febbraio 1869 a Lipsia sotto la direzione di Carl Reinecke.

⁶¹ Dalla recensione di Adolph Schubring alla prima esecuzione, quella di Brema. In A. Schubring, *Schumanniana* Nr.12, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 13 gennaio 1869 (Nr.2, Anno IV), p.9.

«*Ihr habt nun Traurigkeit*», la quinta sezione del *Deutsches Requiem*, ha una genesi ben nota, ma allo stesso tempo estremamente delicata: essa fu introdotta ad opera che sembrava già completa⁶², ed è tradizionalmente⁶³ giustificata a partire da una ragione autobiografica: la morte della madre del compositore avvenuta nel febbraio del 1865. Ma, come è stato messo in rilievo in particolare da Franz Grasberger, «l'inserimento posticipato della quinta sezione risponde anche a ragioni architettoniche. Certamente la morte della madre costituisce il substrato emotivo, ma questo non significa che, mosso da un'istanza interiore, il compositore abbia intuitivamente ampliato un'opera in sé già conclusa, come spesso si tende ad assumere⁶⁴». Si può dire in estrema sintesi che dovevano giungere a maturazione almeno due percorsi paralleli, ma non necessariamente coincidenti: il processo compositivo e di orchestrazione da un lato (messo alla prova dall'esecuzione di Brema) e il processo psicologico di elaborazione del lutto dall'altro⁶⁵, per far sì che il centro dell'opera fosse messo al suo posto.

Dal punto di vista musicale «*Ihr habt nun Traurigkeit*» è di fatto un'aria da concerto in tempo lento [Langsam] per soprano solista, coro e orchestra. La struttura formale ad arco (A – B – A)⁶⁶, particolarmente sfruttata nel Lied, lo stile melismatico che pone in rilievo le parole 'polari': «Traurigkeit» e «großen Trost»⁶⁷, l'introduzione orchestrale che espone il materiale melodico, l'orchestrazione⁶⁸, tutti questi elementi favoriscono un processo di 'individualizzazione' che viene però riscattato da due scelte peculiarmente oratoriali: la prima consiste nel fatto che la melodia fondamentale appartiene tanto alla voce solista quanto al Coro [es. mus. 1a e 1b], la seconda, ancora più rilevante, è quella di assegnare i due versi finali «Ich will euch trösten,/ wie einen seine Mutter tröstet»⁶⁹, quelli che alla sola lettura immediatamente inducono all'immagine di una madre che conforta, esclusivamente al coro. In questo modo il rapporto fra il solista e la compagine corale non si costituisce come un vero e proprio dialogo, ma è piuttosto un rispecchiamento di due entità non autonome. Un interprete moderno come Michael Musgrave commenta queste scelte in una prospettiva concorde con quella di Spitta: «It is significant that Brahms gives to the choir the text which brings the most intimate consolation

⁶² Ovvero successivamente al concerto di Brema. La lettera del 24 maggio 1868 all'editore Rieter-Biedermann è la fonte che attesta come la quinta parte del Requiem sia stata l'ultima ad essere ultimata. *Brahms Briefwechsel XIV*, pp.152-4. Si veda inoltre in part. Grasberger, cit. sotto, p. 6 e Michael Musgrave, *Brahms: A German Requiem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.9-13.

⁶³ Ad esempio nel recente contributo di Diether Rexroth, v. *Deutsches Requiem op.45*, in *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Claus Bockmaier und Siegfried Mauser (Hrsg.), Laaber, 2013, p.305.

⁶⁴ Johannes Brahms, *Ihr habt nun Traurigkeit. 5. Satz aus dem "Deutschen Requiem"*,. Faksimile der ersten Niederschrift. Mit Einleitung von Franz Grasberger, Hans Schneider, Tutzing, 1968, p.4

⁶⁵ Si veda a questo proposito il dibattito filologico che a partire da Kalbeck si è sviluppato intorno ad un foglio sciolto a nove pentagrammi ove sul recto Brahms aveva appuntato le ultime battute delle *Magelone-Romanze* op.33 (1861) e sul verso tutto il testo del *Deutsches Requiem* (rif.: Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, II, 1, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, p.234 sgg.; Michael Struck, *Requiem in wechselnden Gestalten*, nel catalogo *Johannes Brahms-Ein deutsches Requiem*, Wolfgang Sandberger (Hrsg.), München, edition text + kritik, 2012, p. 28.

⁶⁶ Come prevede la *Bogen-Form* la sezione centrale è modulante. Nel caso specifico Brahms realizza una modulazione al VI grado abbassato di un semitono (tonalità di Si b maggiore) della dominante della tonalità d'impianto (Sol maggiore). Il procedimento attraverso il quale viene ottenuta la modulazione mostra una forte affinità con i procedimenti armonici impiegati ad esempio nel *Rinaldo*, opera contenutisticamente 'lontana' dal *Requiem*, ma affine invece dal punto di vista stilistico.

⁶⁷ Per l'intonazione melismatica della parola «Traurigkeit» si vedano le batt. 6-8, 53-55, 56-57, 58-60; per «großen Trost» le batt. 32-34, 43-46.

⁶⁸ M. Musgrave, *Brahms: A German Requiem*, cit., p.50.

⁶⁹ «Come una madre consola il proprio figlio, così io consolerò voi» (Isaia, 66:13).

in the work, creating a more universal sense of assurance and avoiding the more obvious association of ‘a mother’ with the solo soprano voice⁷⁰».

[Es.1a] *Ein Deutsches Requiem*, V, batt. 16-20

[Didascalia all’esempio 1a] Prima apparizione della melodia principale (sez. A) alla voce solista in sedicesimi (Sop.) e al Coro (soprani) per aumentazione.

[Es. 1b] *Ein Deutsches Requiem*, V, batt. 62-64

[Didascalia all’esempio 1b] La melodia principale al soprano solista e la sua versione aumentata al Coro (tenore) sono ora (Sez. Aⁱ) sovrapposte e nella tonalità d’impianto (Sol maggiore)

Ritroviamo lo stesso rapporto fra dimensione solistica e corale nella terza parte del *Requiem*: «Herr, lehre doch mir, daß ein Ende mit mir haben muß», quella che acquista retrospettivamente ancora maggior rilievo ed equilibrio grazie all’introduzione di «Ihr habt nun Traurigkeit». Come quest’ultima, la terza parte è destinata ad una voce solista (questa volta di baritono), e come quest’ultima sviluppa una relazione fra solista e coro di stile eminentemente oratoriale, anche se, significativamente, diverse sono le risorse formali e la scrittura vocale. Si tratta di un arioso inscrivibile in un’estesa forma bipartita (A – B)⁷¹ seguito da una transizione (C) che mette capo

⁷⁰ M. Musgrave, *Brahms: A German Requiem*, cit. p.48

⁷¹ Sez. A: batt. 1-104; sez. B: batt. 105-163; sez. C: batt.164-172; sez.D: batt. 173-208.

ad una fuga (D). Il tipo di scrittura vocale del solista è improntato alla massima intelligibilità della parola in particolare grazie al diffuso ricorso alla monodia accompagnata e trova riscontri, per restare alla produzione di Brahms, in importanti esperimenti liederistici⁷². Dopo la sezione B (in particolare alle batt. 142-163) ove viene posta la domanda fondamentale per l'individuo, quella sul senso della sua esistenza⁷³, la voce del solista scompare come risolta nel tessuto corale, che sviluppa la transizione (C, sul testo: «Ich hoffe auf dich») e sfocia in una Fuga di 36 battute in 4/2 (Andante moderato), tutta svolta su un pedale di Re (la fondamentale della tonalità d'impianto; ma anche suono d'organo *ad libitum*, secondo l'antica prassi), simbolo della fermezza di Dio rispetto alla fragilità umana. Dunque abbiamo due universi espressivi, l'arioso e la Fuga, che sono lontani, agli antipodi, ma entrambi coerenti e coesi in virtù del genere musicale. Fondamentale per evitare l'effetto di una giustapposizione fra scritture eterogenee è che la voce solista non si costituisca come personaggio attraverso le possibilità di caratterizzazione della musica. Decisivo anche in «*Herr, lehre doch mir*» come nella quinta parte è il ruolo del Coro: quest'ultimo sin dall'inizio raccoglie e universalizza l'acuta fragilità del solista [Es.mus. 2a] in particolare lì dove riprende le parole del Salmo 39, al quinto versetto: «[Ecco, tu hai ridotto i miei giorni alla lunghezza di un palmo] e la durata della mia vita è come niente davanti a te⁷⁴» [Es.mus.2b].

[Es. 2a, *Deutsches Requiem*, III, sez.A (batt.33-48)]

⁷² Ad es. Op. 32, n. 1 *Wie rafft ich mich auf in der Nacht* e 2 *Nicht mehr zu dir du gehen*. Ma anche op. 46, 3 *Die Schale des Vergessenheit*. «Esperimenti» perché questi Lieder sono quanto di più vicino Brahms abbia scritto ad un numero operistico.

⁷³ «Nun, Herr, wess soll ich mich trösten?» (Antico Testamento, Salmo 39).

⁷⁴ Dalla Bibbia Diodati. Nella traduzione di Lutero: «[Siehe, mein Tage sind einer Hand breit vor dir,] und mein Leben ist wie nichts vor dir».

33

Baritono

Sie he, mei ne Ta — ge sind ei ner Hand breit vor

Piano

re: VI
Si_b: I V del IV IV- $\frac{6}{4}$ Si_b: I I $\frac{6}{4}$ I⁶

Movimento delle fondamentali

39

Bar.

dir, und mein

Pf.

3 Si_b: ?
si: V7 I

43

Bar.

Le — ben ist — wie nichts vor dir

Pf.

si: ?
re: VI V VI

[Es. 2b, *Deutsches Requiem*, III, sez.A (batt.48-64)]

48

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Sie-he mei-ne Ta-ge sind ei-ner Hand breit vor dir, und

Sie-he mei-ne Ta-ge sind ei-ner Hand brei vor dir, und

Sie-he mei-ne Ta-ge sind ei-ner Hand breit vor dir, und

Sie-he mei-ne Ta-ge sind ei-ner Hand breit vor dir, und

re: VI
mi: V V⁷ I₄⁶ V⁷ I⁶ I ?
mi: V⁷ IV

57

S.

A.

T.

B.

mein Le-ben mein Le-ben ist wie nichts

mein Le-ben mein Le-ben ist wie nichts

mein Le-ben mein Le-ben ist wie nichts

mein Le-ben mein Le-ben ist wie nichts

mi: ? (V₉⁰ del -II⁶) mi: V₄⁶
re: V₉⁰ VI I -II⁶ V₉⁰ del V V I₄⁶

[Didascalia per i tre esempi successivi: Brahms, in entrambi i casi, es. 2a e 2b, realizza uno scontro fra tonalità distanti un semitono. Se nell' es. 2a il percorso è: Si b magg. poi si min. per tornare a Si b magg.; nell' es. 2b, quello in cui il Coro riprende la melodia del baritono solista, viene implementata la tensione: abbiamo solo tonalità minori, mi b min – mi min – mi b min., e due accordi semidiminuiti (batt.57 e batt.61) a rendere lacerato il percorso armonico. Cfr. es. 2c, modulazioni e movimento delle fondamentali]

Mov. delle fondamentali

VI I°

-II° I

Baritono solo

Coro

[Es. 2c, Il solista (bb.33-48) e il Coro (bb.48-64) presentano la stessa oscillazione di semitono nel movimento delle fondamentali]

Nella seconda lettera di Spitta a Brahms, quella che, come si è visto, offriva in fondo un compendio del saggio sull'Oratorio e, insieme, un'interpretazione del *Requiem*, proprio i numeri solistici dell'opera erano discussi nel senso di un'interpretazione «lirica» e non «drammatica». Il punto di osservazione del musicologo mera ad evitare l'errore di un'interpretazione 'teatralizzante' ed è probabile che egli scorgesse questo rischio persino nella recensione, che in verità era piuttosto una descrizione analitica, di Schubring⁷⁵. Scriveva Spitta:

«Il Requiem appartiene certamente a quest'ultima tipologia [ovvero all'Oratorio, *n.d.t.*]; per questo io ritengo errato e fuorviante individuare negli episodi solistici del baritono nella terza e nella sesta sezione la personificazione di un profeta. A me sembra che le Sue intenzioni non vadano oltre il confronto fra il solista ed il Coro. Questo si mostra in maniera assai chiara nella quinta sezione. Il modo in cui in questo trasfigurato episodio viene combinata la voce del soprano con il Coro permette solamente una interpretazione lirica e non drammatica⁷⁶».

Una caratteristica essenziale dell' *Ein Deutsches Requiem* nella sua totalità è la peculiare composizione del testo letterario. L'aggettivo 'tedesco' accanto alla parola latina 'Requiem' sta innanzitutto a indicare la lingua dei testi sacri intonati e, sebbene qualche anno dopo, nel 1871, Brahms avesse dedicato al neonato impero germanico e al suo imperatore il *Triumphlied* op.55, non si dovrebbe vedere alcuna intenzione nazionalistica nell'intitolazione della Messa. Ma oltre al fatto che i testi sacri fossero in tedesco ed in particolare nella classica traduzione di Lutero, è ancora più importante notare come nessuno di essi appartenga a quelli canonici del messale. Brahms invece sceglie di costruire il testo estrapolando i passi dalle sacre scritture (incluse le apocrife)⁷⁷ che meglio si adattavano alle sue intenzioni poetiche e musicali, in questo modo

⁷⁵ Si veda in particolare A.Schubring, *Schumanniana* Nr.12 [Fortsetzung], «Allgemeine Musikalische Zeitung», Nr.3 (Anno IV), p.19, lì dove, a proposito dell'intonazione della sesta parte al verso «*Siehe ich sage euch ein Geheimnis: wir werden nicht Alle entschlafen, wir werden aber Alle verwandelt werden, und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune*» (Prima lettera di Paolo ai Corinzi, 15:51-2) il critico descriveva «un continuo crescendo drammatico, dall'inquietante silenzio della profezia fino al risuonare dei tromboni del giudizio universale».

⁷⁶ «Das Requiem nun gehört ganz gewiß dahin; deshalb halte ich es für unrichtig und außerkünstlerisch, in dem Bariton Solo in Nr. 3 und Nr. 6 die Stimme eines Sebers zuerkennen; mir scheint Ihre Absicht ging auf die Gegenüberstellung von Solo und Chor und weiter nichts. Ganz klar für jeden muß die Sache bei Nr.5 werden; die Art, wie in diesem erklärten Satz die Sopranostimme mit dem Chor combinirt wird, läßt nur eine lyrische, keine dramatische Auffassung zu», *Brahms Briefwechsel XVI*, cit., p.29.

⁷⁷ Si noti, a sottolineare la familiarità di Brahms con la Bibbia, che nel complesso il *Deutsches Requiem* consta di 16 strofe estratte da 10 libri del Vecchio, del Nuovo Testamento e degli Apocrifi.

attingendo ad una tradizione protestante che apparteneva a Pretorius, a Schütz⁷⁸, al Bach delle Cantate sacre, ma che non era stata praticata dai grandi compositori che lo avevano preceduto: Mozart, Cherubini⁷⁹, Beethoven, Schubert e Schumann erano sempre ricorsi al latino per la loro musica sacra⁸⁰. È probabile che l'indeterminativo «Ein» del titolo possa anche essere letto come un segno di consapevolezza da parte di Brahms della tradizione più antica, ma l'aspetto essenziale, decisivo, è che un testo di 'frammenti' così composto risponda innanziesigenze musicali e conferma la natura non liturgica dell'opera.

Si può dire che con il *Deutsches Requiem* la Bibbia divenga un testo letterario persino più duttile e maneggevole per le esigenze del musicista rispetto ad una poesia di Goethe o di Hölderlin. Su quest'ultimo aspetto l'opinione di Spitta e quella di Brahms convergono. Nel saggio *Das Oratorium als Kunstgattung* Spitta affronta questa tipologia di scelta testuale e commenta:

« [Allo stesso tempo si nota come] nel libretto realizzato per un Oratorio, assai meno che nel libretto per il teatro musicale, si debba riporre un'aspirazione all'autosufficienza poetica. Nel secondo caso il libretto è per una parte significativa responsabile di ciò che nell'Opera è l'essenziale, ovvero la poesia come scopo; ma il testo di un Oratorio invece deve innanzitutto offrire qualcosa che vale solo come mezzo per uno scopo, ovvero una concretezza che permetta alla vita dei sentimenti di manifestarsi. Da tutto ciò ne consegue che nell'Oratorio la musica sia ancora più determinante nella costituzione del testo che nell'Opera e che per esempio sia possibile con un po' di gusto e di esperienza, assemblare senza difficoltà pregevoli libretti oratoriali dai passi della Bibbia⁸¹»

Abbiamo la possibilità di mostrare come Brahms di fatto fosse concorde con Spitta grazie ad una importante testimonianza diretta. Ci si riferisce al momento in cui il compositore fu sollecitato in particolare da Karl Reinthaler, maestro concertatore dell'esecuzione di Brema, a render conto delle sue scelte testuali. In particolare quest'ultimo così individuava nel testo una lacuna dal punto di vista dottrinale:

⁷⁸ Il Salmo 126, presente nella II sezione del *Deutsches Requiem*, trova due volte riscontro nell'opera di Heinrich Schütz, nei *Psalmen Davids*, (al numero 21) e nella *Geistliche Chormusik* (al numero 10); il Salmo 84 (di cui un estratto è presente nella IV sezione del *Requiem* di Brahms) di nuovo nei *Psalmen Davids*, (al numero 8), il versetto 13 dell'Apocalisse di Giovanni (l'ultimo numero del *Requiem*) tanto nella *Geistliche Chormusik* (al numero 23) che nelle *Musikalische Exequien* (terza sezione).

⁷⁹ Brahms aveva un'altissima considerazione della musica di Luigi Cherubini tanto da porre un suo ritratto, quello realizzato da Ingres, nella stanza-studio della sua abitazione viennese (cfr. per un'efficace descrizione di quest'ultima e del 'pantheon' di ritratti e busti che conteneva: M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, II, 2, in part. p.408). Ma, ancor più importante, è l'influsso esercitato sulla sua musica da un'opera in particolare di Cherubini, il *Requiem* (Missa pro defunctis) in do minore, del 1816. Quest'opera, ascoltata per la prima volta da Brahms ad Amburgo nel 1860, è orchestrata nell'*Introitus* senza far ricorso ai violini proprio come accade nella prima sezione del *Requiem* tedesco («*Selig sind, die da Leid tragen*»). Si veda inoltre ivi, pag. seg., per una discussione dell'interpretazione che Brahms diede a Vienna di questa composizione e si veda inoltre Wolfgang Sandberger (Hg.), «*Ich will euch trösten...*». *Johannes Brahms – Ein Deutsches Requiem*. Symposium - Ausstellung – Katalog. Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, edition text + kritik, 2012, p.69.

⁸⁰ L'osservazione si complica se dall'ambito della musica sacra 'confessionale' si passa a quello della musica religiosa ovvero non confessionale: un esempio tra i possibili, il *Requiem für Mignon* op. 98B di Robert Schumann.

⁸¹ «*Zugleich sieht man, dass an einen Oratorientext noch viel weniger als an eine Operndichtung der Anspruch eines selbständigen Kunstwerkes gestellt werden darf. Denn in letzterer fällt immer noch ein bedeutender Theil dessen, was für die Oper das Wesentliche ist, der Dichtung als Aufgabe zu, der Oratorientext aber hat hauptsächlich das zu bieten, was in diesem Fall nur Mittel zum Zweck ist, das Gegenständliche, an dem sich das gefühlsleben offenbaren soll. Daber kommt es denn auch, dass hier auf die Anordnung des Textes die Musik noch viel mehr bestimmend einwirkt, als beim dem Opernbuch, und z. B. mit einigem Geschmack und einiger Erfahrung aus Bibelstellen unschwer vorzügliche Oratorientexte zusammengestellt werden konnten*», *Das Oratorium*, cit., pag.145

«io penso che lei in quest'opera si collochi su un terreno non soltanto religioso, ma specificamente cristiano. Già nella seconda parte si fa riferimento alla profezia dell'avvento del Signore e nella penultima parte in maniera esplicita viene affrontato il mistero della resurrezione dei morti e che "noi tutti non moriremo in eterno". Ma manca per il credo cristiano il punto attorno al quale tutto si regge, ovvero la morte redentrice di Cristo. [...] Lei ha mostrato attraverso la composizione del testo di conoscere molto bene la Bibbia e sono certo che nel caso in cui ritenesse necessaria allo scopo qualche ulteriore integrazione, saprà trovare le giuste parole⁸²».

Attraverso la risposta di Brahms si mostra come avesse ragione Spitta sia nel considerare il *Requiem* «*nur als ein großes, rein musikalisches Kunstwerk*⁸³», e dunque non un'opera di musica sacra, confessionale; sia nel teorizzare le scelte librettistiche, nell'Oratorio, come funzionali alle esigenze del compositore:

«[...] Mi si confà così poco lo scrivere lettere – scriveva Brahms a Reinthaler – che anche questa volta posso consolarmi con la possibilità di incontrarla di persona e allora si potrà chiacchierare finché si vuole. [...] Per quanto concerne il testo le confesso che io avrei tolto volentieri [nel titolo, *n. d. t.*] anche il 'Tedesco' e lo avrei sostituito semplicemente con 'Umano', e che deliberatamente e coscientemente ho evitato passaggi come ad esempio Gv., 3:16⁸⁴. Dall'altro lato comunque io ho preso alcuni passi perché sono un musicista, perché ne stavo facendo uso, perché io non posso emendare o tagliare i miei venerati poeti, neanche attraverso un 'da qui in poi'.⁸⁵».

Brahms si confida: il carteggio sul 'Rinaldo'

Dopo la lettera del marzo 1869 in cui come abbiamo visto Spitta rivela a Brahms le sue idee sull'Oratorio e, per contrasto, sull'Opera, il carteggio presenta una lacuna di circa un anno stando alle lettere a noi oggi pervenute. L'unica traccia di una comunicazione che evidentemente non si era interrotta è rappresentata dall'invio al musicologo della partitura della *Rhapsodie / Fragment aus Göthe's Harzreise im Winter) für eine Altstimme, Männerchor und Orchester* op.53 edita da Simrock nel gennaio del 1870, come si può dedurre dall'incipit della prima lettera con cui il carteggio riprende negli ultimi di febbraio.

⁸² «*Sie stehen in dem Werke nicht allein auf religiösen, sondern auf ganz christlichem Boden. Schon die zweite Nummer berührt die Weissagung von der Wiederkunft des Herrn, und in der vorletzten wird das Geheimniss der Auferstehung der Toten 'und das nicht alle entschlafen' ausführlich behandelt. Es fehlt aber für das christlichen Bewusstsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn [...]. Sie zeigen sich durch Zusammenstellung des Textes so sehr als einen bibelkundigen, daß Sie gewiß die richtigen Worte finden werden, falls Sie irgend noch eine Veränderung für zweckmässig halten sollten*», Brahms Briefwechsel III, cit., pp. 7-8, lettera del 5 ottobre 1867.

⁸³ Brahms Briefwechsel XVI, cit., p.28, cfr. sopra.

⁸⁴ «Poiché Dio ha tanto amato il mondo, che ha dato il suo unigenito Figlio, affinché chiunque crede in lui non perisca, ma abbia vita eterna». (Trad. Diodati).

⁸⁵ «*Briefschreiben ist jedoch so wenig meine Sache, daß ich mich auch diesmal darauf vertrösten muß, Ihnen etwa persönlich zu begegnen und dann nach Herzenslust einiges zu plaudern. [...] Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das 'Deutsch' fortließe und einfach den 'Menschen' setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen wie z.B. Evang. Joh. Kap.3 Vers 16 entbehrte. Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch 'von nun an' nicht abdisputieren oder streichen kann*», Brahms Briefwechsel III, cit., pp. 9-10.

Se si osserva la bibliografia delle opere a stampa di Philipp Spitta appare evidente come dopo la pubblicazione del saggio sull'Oratorio la sua produzione si faccia improvvisamente assai rada ed estremamente specialistica: di brevi puntuali interventi che riguardano un periodo storico circoscritto, dedicata a figure che contribuirono alla nascita di una tradizione musicale tedesca tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento, figure di sintesi tra la polifonia fiamminga, la tarda stagione del madrigale veneziano di Giovanni Gabrieli e uno stile nazionale più omofonico e legato all'intelligibilità del testo sacro. Si tratta fondamentalmente di *Mitteilungen*⁸⁶ filologiche applicate al genere biografico dove assumono rilievo gli iniziatori della musica da chiesa evangelica come Joachim von Burck⁸⁷ che fu il primo ad intonare a più voci il testo in tedesco della passione di Giovanni o come Melchior Vulpius (*Mathäus-Passion*, 1613) e ancora tanti altri autori di corali, inni e mottetti, tutti accomunati dal servire la causa del luteranesimo e, soprattutto, avendo essi operato in centri come Mühlhausen, Weimar, Lipsia entrati poi a far parte del sapere enciclopedico di Johann Sebastian Bach. Non è un caso se il primo, già 'definitivo' e agli occhi dei contemporanei già 'classico', lavoro musicologico di Spitta arriverà soltanto nel 1873 e sarà il primo volume della monografia bachiana. Ma nel 1870 quest'opera era ancora *in fieri* sebbene la ricerca sulle fonti e la loro raccolta fossero state intraprese da diversi anni.

Ora che il carteggio con Brahms poteva dirsi incardinato lungo le direttrici segnate dal reciproco riconoscersi, ora che i rispettivi ruoli erano stati fissati, Spitta, nella lettera del 1 marzo 1869, si sente libero di poter raccontare al compositore di questa ricerca ancora 'privata', all'esterno 'silenziosa'. Occorre sottolineare che è la prima volta in cui egli, rivolgendosi a Brahms, si presenta come un musicologo e lo fa non soltanto per parlare dell'oggetto delle sue ricerche ma anche per descrivere e così sottolineare il *metodo* in cui esse avvenivano, la cura filologica⁸⁸: «il gran lavoro spesso consiste nella scoperta delle fonti – racconta Spitta – e alcune di queste, tra le più importanti per documentare la vita di Bach, sono andate disperse ai confini dell'Europa ed è un mezzo prodigio che si siano conservate e che sia riuscito a trovarle [...]; spesso la ricerca si incunea nell'imponderabile e già solo il saper orientarsi nella vastità della produzione di Bach ed in particolare tra i numerosi inediti richiederebbe di essere sempre in viaggio⁸⁹». Ad ogni modo, anche grazie ad una ricostruzione sull'asse cronologico dell'opera di Bach, lo studioso dichiara di voler realizzare «einen zusammenhängenden und auf breiter geschichtlicher Basis ruhenden Bilde», dove nella parola *Bild*, nella fattispecie nel *Bach-Bild*, si dovrà vedere espresso non soltanto l'ideale di una sintesi fra vita e opera secondo il modello del *Leben und Werke* 'fissato' dal Mozart (1856-59) di Otto Jahn, ma anche l'idea di uno sviluppo organico dell'opera di Bach⁹⁰.

Accanto al racconto circa la propria attività di ricerca Spitta si sofferma anche sulla recente produzione di Brahms, seguendo in questo modo la sollecitazione fattagli dallo stesso

⁸⁶ Questi saggi non uscirono su riviste a larga diffusione come l'«All. Mus. Zeit.», ma sui più specialistici «Monatshefte für Musikgeschichte». Furono però anche i primi saggi accolti nel 'canone' dal suo autore, infatti furono raccolti nell'antologia di 'scritti storici': Philipp Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, Paetel Verlag 1894.

⁸⁷ Noto anche attraverso altre grafie: Joachim a Burck o Joachim von Burgk. Il suo vero nome era invece Joachim Moller.

⁸⁸ Come i musicologi che entrarono in contatto con Brahms raccontano il loro lavoro, il loro metodo, come interagiscono reciprocamente e come si rapportano ai loro precursori sono tutti temi da discutere in un capitolo precedente a questo e dal carattere 'sinottico'.

⁸⁹ *Brahms Briefwechsel XVI*, p.33.

⁹⁰ Come ha efficacemente sintetizzato H.J. Hinrichsen: «die These von der ideellen Genese aller bach'schen Kompositionen aus der Orgelmusik [...] und die Auffassung des Chorals als 'Grundelement'», in *'Urvater der Harmonie?' Die Bach-Rezeption*, p.46, in *Bach Handbuch*, Konrad Küster (Hg.), Kassel, Bärenreiter-Metzler, 1999.

compositore. Se all'apparenza si può dire che egli testimoni a Brahms la propria fedeltà di ascoltatore (di un ascolto interiore), in realtà non fa altro che dar voce di nuovo al problema, ai problemi sollevati dall'*Ein deutsches Requiem*: dell'Oratorio, dei suoi limiti, di come il genere possa influenzare il musicista nel suo rapporto con il libretto. La materia però che Brahms, involontariamente si intende, gli aveva come predisposto era divenuta ora più impervia, difficile da maneggiare soltanto con le armi della teoria formale: si trattava del *Rinaldo* e della *Rhapsodie* (*Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter*), due opere che sin dalla loro intitolazione aspirano ad una eccedenza rispetto al genere dell'oratorio⁹¹ in cui pure formalmente e per tradizione si collocano, nomi e titoli che portano in sé l'eco del teatro o perfino quello della programmatica mancanza di una forma rigida, della libertà dai vincoli del genere. «Essa – scrive Spitta a proposito della *Rhapsodie* – appartiene alle cose più grandi che siano state fatte nel suo genere. Io dico 'nel suo genere' sebbene proprio rispetto a questo l'opera è così nuova ed originale che in effetti non può essere comparata con nulla»: lo studioso intuisce subito il portato di novità della *Rhapsodie* e il suo apprezzamento è incondizionato.

Diverso, più articolato è invece il suo giudizio sul *Rinaldo*: un'opera che la tradizione ha ormai escluso dal canone; ma opera 'carsica' per Brahms a partire dalla sua gestazione: riemerge infatti come da un cassetto dopo diversi anni e proprio al completamento del *Requiem*⁹².

Per Spitta il *Rinaldo* nel suo complesso è «pieno della più pura bellezza musicale e di ingegnosi dettagli⁹³», lo studioso però sente anche il dovere, ed è la prima volta, di esprimere a Brahms alcune sue perplessità. Esse riguardano l'inizio dell'opera, quando si tratta di stabilire la funzione che il coro avrà nell'Oratorio:

«Se, come credo, ho capito bene sue intenzioni, lei ha voluto porre come cardine sin dall'inizio, la figura di Rinaldo con i suoi nostalgici desideri rivolti ad Armida; il Coro, a confronto con il protagonista, si comporta piuttosto come una figura di appoggio, un ingrediente vivificante della scena. Certo tutto questo sarebbe immediatamente comprensibile ed evidente qualora lo svolgimento dell'azione fosse affidato alla rappresentazione scenica. Purtroppo però noi abbiamo soltanto il testo a chiarirci l'intera situazione e io sospetto che possa essere disorientante per l'ascoltatore che in questo punto dell'opera, stando al libretto, altro non attende che un Coro vivace che richiami all'azione⁹⁴»

Per rendere più espliciti i dubbi di Spitta occorre specificare che quando egli, parlando del Coro, lo pensa come una «figura di appoggio», un «ingrediente vivificante» [*als Staffage oder*

⁹¹ Nel saggio *Das Oratorium als Kunstgattung* tanto l'Oratorio quanto la Cantata sono intese come l'equivalente in musica della poesia lirica. La distinzione è per l'autore da determinare in virtù di ragioni piuttosto empiriche. Per Spitta (in part. *Das Oratorium* p.145) la poesia lirica segue fondamentalmente due strade: da un lato quella di attingere alla vita dei sentimenti [*Gefühlsleben*] attraverso le loro cause o effetti (es. «Nur wer die Sehnsucht kennt» di Goethe); dall'altro attraverso immagini o eventi esteriori intesi come simbolici (es. «Capelle» o «Das Schloß am Meere» di Uhland) e aggiunge: «Im erstern Fall nannte man das entstehende Werk wohl Cantate, obgleich der Begriff dieses Wort kein bestimmter ist, und man es darum neuerdings verzogen hat, solche Stücke nur nach der Veranlassung und dem Inhalt des Textes zu benennen. Im andern Fall ergibt sich das Oratorium. Es enthält dieses ebenswohl eine Handlung wie die Oper».

⁹² Il *Rinaldo* da Goethe fu composto per due terzi tra giugno e settembre del 1863 e venne ripreso per essere completato nell'estate del 1868, proprio dopo l'introduzione della sez. V del *Deutsches Requiem* (cfr. Margit McCorkle, *Johannes Brahms, Thematisch-Bibliographisches Werkeverzeichnis*, München, Henle, pp.203-204).

⁹³ *Brahms Briefwechsel* XVI, p.32

⁹⁴ «Ich glaube Ihre Intention zu verstehen: Sie haben sich auch hier schon den *Rinaldo* mit seinem sehnsüchtigen Verlangen nach der Armida als Mittelpunkt gedacht und den Chor mehr als Staffage oder belebendes Ingrediens der Szene. Gewiss würde des alles sofort verständlich werden, wenn uns der Vorgang durch wirkliche scenische Darstellung augenfällig gemacht würde. So aber, da der Text allein die ganze Situation erklären soll, weiß ich nicht, ob diese Auffassung den Zuhörer nicht befremden wird, der hier den Worten nach nichts als einen frischen rüstig-treibenden Chor erwartet», Ibid.

belebendes Ingrediens], ebbene altro non intende dire se non che esso non dovrebbe avere un'autonomia drammatica, ma dovrebbe essere invece quasi come un controcanto, un personaggio secondario, una sorta di pertichino collettivo. Il dubbio che egli esprime con circospezione è che Brahms possa aver agito diversamente, complicando e confondendo. Inoltre – ed è un elemento che sollecita e forza i limiti del genere – non vi è una rappresentazione scenica [*scenische Darstellung*], eppure se ne sentirebbe il bisogno.

Questa critica di Spitta darà occasione a Brahms di esplicitare le sue intenzioni, di fare una delle rarissime dichiarazioni confidenziali su una sua opera e già solo per questo meriterebbe di essere approfondita, se non fosse che essa racconta molto di più, come se avesse un valore simbolico. Nella discussione sul cominciamento del *Rinaldo*, la musicologia e la composizione, si osservano, si studiano, ma al momento della verifica reciproca – quando l'accordo sembrava sancito (la congruità 'ideale' del saggio *Das Oratorium* con l'*Ein Deutsches Requiem*) e il cammino da percorrere comune, improvvisamente si ritrovano lontane. Non è un caso forse il fatto che in questi mesi Spitta sembri pronto per scrivere qualcosa sulla musica di Brahms⁹⁵, ma che invece non scriverà mia nulla legato ad un'opera in particolare del compositore, legato all'occasione, ovvero interno al genere della critica musicale giornalistica; mentre potrà e saprà storicizzare l'intera figura di Brahms in un saggio che giunge alla fine di tutto il suo percorso di studioso. Non è un caso inoltre che il *Rinaldo* resterà l'unica opera discussa nel carteggio da entrambi i corrispondenti. La forma di questo dialogo: una vicinanza progressiva e accuratamente preparata che arriva fino alla confessione e il successivo, improvviso distacco, diventerà come un tema musicale di cui il carteggio successivo, nei suoi momenti salienti, non offrirà altro che variazioni. Occorre dunque ritornare al saggio sull'Oratorio per capire meglio l'origine dei dubbi del musicologo e poi confrontare questi dubbi con l'opera del compositore.

Si è già detto di come per Spitta i caratteri o personaggi di un Oratorio siano soltanto maschere, epifenomeni di una fantasia che è lirica e non drammatica, figure che in questo senso dovrebbero parlare come se a loro fossero messe in bocca le parole⁹⁶. A partire da questo assunto un criterio fondamentale per capire quale argomento o libretto aspiri ad una rappresentazione drammatica o ad una puramente concertistica è dato dalla natura dei dialoghi, dal modo in cui le voci dei cantanti tra loro si condizionano. Se:

«[...] se l'impiego musicale di voci solistiche e delle compagini corali fosse dovuto al bisogno di esprimere singole personalità o gruppi di uomini, allora questi per essere giustificati come necessari rispetto al tutto, dovrebbero, nelle loro azioni e nei loro sentimenti, entrare in un rapporto di reciproco contrasto e influenzarsi. Se questa esigenza viene soddisfatta, accade che si sviluppa un vero e proprio dramma: i semplici caratteri cominciano ad avere una vita autonoma e l'artista perde la piena libertà della propria soggettività. [...] Al contrario possono essere presenti nell'Oratorio, in virtù delle esigenze del libretto, molte situazioni vive che sono trasposte in forma dialogica, sebbene servano solo a intramezzare parti liriche o introspettive o narrative. In questo modo viene superata la staticità data dalla mera successione di singoli personaggi e, inoltre, si viene posti di fronte all'opera secondo il giusto punto di vista⁹⁷».

⁹⁵ Cfr. ivi p.7 e ivi pag. 36 segg. ove viene discusso il rapporto fra Spitta e la critica musicale.

⁹⁶ «Sodann muss das Gegenständliche desselben derart sein, dass es, ohne in Unnatur zu verfallen, den Einzelnen Personen berichtend in den Mund gelegt werden kann», *Das Oratorium*, p.154

⁹⁷ «[...] so dass alle Einzelstimmen und alle Stimmencomplexe, die darin zur musikalischen Verwendung kommen, durch entsprechende einzelne oder mehrere Persönlichkeiten oder Menschenmassen motiviert erscheinen, so erwächst um der Einheit des Ganzen willen die Forderung, dass diese Persönlichkeiten oder Menschenmassen motiviert erscheinen, so erwächst um der Einheit des Ganzen willen die Forderung, dass diese Persönlichkeiten in ihrem Handeln und Empfinden in gegenseitige Beziehungen treten und sich einander beeinflussen. Wird dieser Forderung Genüge geleistet, so entwickelt sich in mehr oder weniger vollkommenes Drama, da nun die einzelnen Persönlichkeiten selbständiges Leben zu zeigen beginnen, und der Künstler die volle Freiheit seiner

Spitta poi supporta la sua argomentazione riconoscendo tutti questi assunti virtuosamente attivi nel *Paulus* e nell'*Elias* di Mendelssohn, opere che rappresentano per lo studioso il conio di un artista luminoso, in grado di comprendere l'essenza della forma oratoriale⁹⁸. Ora questi assunti teorici che per l'autore hanno una validità tanto nella costruzione del testo poetico che nella composizione musicale, possono esser posti alla verifica concreta del libretto del *Rinaldo* che Goethe stesso aveva approntato come tale, ovvero per essere musicato, e, successivamente, della relativa intonazione di Brahms. Osserviamo anzitutto il testo poetico nei suoi primissimi versi, dove i cavalieri crociati⁹⁹ sono chiamati a riscattare il loro compagno d'armi reso molle dalle lusinghe amorose di Armida:

*Chor**

Zu dem Strande! zu der Barkel!
Ist Euch schon der Wind nicht günstig,
Zu den Rudern greifet brünstig!
Hier bewähre sich der Starke:
So das Meer durchlaufen wir.

5

Coro

Veloci alla riva, alla nave!
Sebbene il vento non sia propizio
afferrate con coraggio le remi!
Qui si mostra la nostra nobiltà:
se riusciremo ad attraversare il mare.

Rinaldo

O laßt mich einen Augenblick noch hier!
Der Himmel will es nicht, ich soll nicht
[scheiden.
Der wüste Fels, die waldumwachsne Bucht
Befangen mich, sie hindern meine Flucht.

10 Ihr wart so schön, nun seid ihr umgeboren,
Der Erde Reiz, des Himmels Reiz ist fort.
Was hält mich noch am Schreckensort?

Mein einzig Glück, hier hab'ich es verloren.

Rinaldo

Vi prego, lasciatemi qui ancora un attimo!
Il cielo non vuole, io non posso distaccarmi.

I nudi scogli, la baia boscosa
mi tengono prigioniero, impediscono la mia
[fuga!

Tutto era così bello, ed ora è cambiato;
l'incanto della terra e del cielo è svanito.
Che cosa mi trattiene ancora in questo luogo
[spaventoso?

Ho perduto qui la mia unica fortuna.

Subjectivität verliert [...]. Dagegen können ja nach der Beschaffenheit des Stoffs viele lebendige in Wechselrede sich abrollende Situationen in Oratorium enthalten sein, wenn nur auch lyrisch-reflectierende Partien dazwischen treten oder einfache Erzählung, damit die Stätigkeit im Einführen einzelner Persönlichkeiten aufgehoben, und man dadurch zugleich auf den rechten Standpunkt dem Werk gegenüber gestellt wird [...], Ibid.

⁹⁸ «Im übrigen trägt dies vortreffliche Werk [i.e. *Paulus*] ganz den Stempel des hellen Künstlergeistes, der das Wesen der Oratorienform so vollständig begriff [...] nicht minder mustergültig ist, nach dieser Seite hin, *Paradies und Peri* [...], *Das Oratorium*, p.154, *passim*. Ma si veda anche nelle pagine precedenti ove l'autore aveva stilato il suo canone: «Die so gewonnene Definition findet nun auch wirklich auf die Hauptwerken unserer grossen Oratoriencomponisten Anwendung, so auf Händel *Messias*, *Israel*, *Alexanderfest*, auf Bach's *Passionen* und *Weihnacht's Oratorium*, Haydn's *Schöpfung* und *Jahreszeiten*, Mendelssohn's *Paulus* und *Elias*, Schumann's *Paradies und Peri*», *Das Oratorium*, cit., p.146.

⁹⁹ Nell'originale tassesco erano invece solo i due compagni Ubaldo e Carlo. Le vicende di Rinaldo e Armida abbracciano i Canti XIV-XVI della *Gerusalemme liberata*.

* La seguente traduzione è stata condotta sul testo della prima edizione della Cantata in *Goethe's Werke*. Erster – Zwanzigster Band. Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1815-19, pp.36-42. Lo stesso testo è rimasto immutato nell'*Ausgabe letzter Hand* e nella *Weimarer Ausgabe*

Possiamo constatare come le considerazioni di Spitta si adattino benissimo al libretto approntato da Goethe: i personaggi in gioco ci appaiono immediatamente come funzioni di realtà ideali, vi è più una giustapposizione di figure che un dialogo, essa avviene tra un'entità collettiva che incarna la voce del dovere e del coraggio (il Coro in rigorosi ottonari) – e che aiuta l'ascoltatore a collocarsi nel giusto 'punto di vista' rispetto all'argomento – e un singolo (in versi sciolti) dominato da un sentimento lirico fatto di desideri nostalgici, con una singolare tendenza a sottrarsi allo scorrere del tempo, tempo che significa per lui dovere, necessità. Personaggio apparentemente statico dunque, in un genere musicale che ha nel rischio della staticità il suo principale problema.

Attraverso il saggio *Das Oratorium* si può tornare alla lettera inviata a Brahms in cui Spitta commenta il *Rinaldo* e intendere meglio le ragioni dei suoi dubbi. Questi riguardano dunque il modo in cui la musica interagisce con il testo: se – come Spitta confessa a Brahms – vi è una tendenza verso la rappresentazione scenica, questo accade perché il pubblico non ha più di fronte la stessa situazione suggerita dal libretto, la musica subentrando al testo lo arricchisce, lo interpreta, ne esplicita le implicazioni, diventa discorso 'parallelo'. Il Coro – che per lo studioso doveva restare un mero elemento di sostegno o accessorio¹⁰⁰ – inaspettatamente complica l'immagine complessiva e lo fa acquistando un'autonomia drammatica.

Il salto che noi facciamo quando passiamo dal libretto di Goethe alla musica di Brahms misura sull'asse cronologico oltre cinquant'anni, mentre è più difficile da misurare in termini di storia della cultura e della musica in particolare¹⁰¹.

Vi sono due aspetti fondamentali dell'intonazione di Brahms che si allontanano molto – e che forse arrivano persino a contraddire la teorizzazione che Spitta ha fatto dell'Oratorio. Sono due aspetti che dipendono dall'approccio del compositore al test goethiano e che possono esser fatti emergere solo a partire dal linguaggio musicale e dalle risorse stilistiche adottate. Si può dire che sia per quanto concerne il rapporto fra la soggettività del compositore e le figure del libretto, sia per la relazione dei personaggi interni all'opera tra loro, l'Oratorio di Brahms non solo mette in discussione i confini del genere così come Spitta li aveva indicati, ma illumina anche – nella posizione defilata che la tradizione gli ha consegnato di 'opera minore' e dall'esterno – una tendenza peculiare dell'Opera in musica tedesca dell'Ottocento: il *Rinaldo* di Brahms non sconfina mai in una teatralità basata sull'azione, ma nel suo essere sufficientemente statico (Spitta direbbe basato su una fantasia lirica e non drammatica) egli rende questa staticità teatrale.

Vi è un principio di immedesimazione, di ricreazione di un ambiente 'altro' alla base del modo in cui il compositore concepisce l'introduzione orchestrale: non si tratta di una sinfonia o di un preludio che come corrispettivo a quello che in letteratura è lo sguardo onnisciente dell'autore sintetizzano la storia attraverso le risorse della musica strumentale, piuttosto si può

¹⁰⁰ La parola utilizzata da Spitta è 'Staffage' che veniva e viene usata per l'arte figurativa ed in particolare per la pittura del Barocco: la 'Staffage' è l'elemento decorativo (fatto di gruppi di uomini o animali) di contorno che serve meglio ad apprezzare un paesaggio oppure un'architettura.

¹⁰¹ Goethe pensò il *Rinaldo* come una *Kantate* da essere musicata. L'occasione esteriore (databile 1811) gli venne da una sollecitazione del principe Friedrich IV di Sassonia, tenore dilettante che propose a Goethe come compositore per quest'opera Peter von Winter. Quest'ultimo all'epoca era tra i compositori più importanti del suo tempo: divenne il direttore della National-Schaubühne di Monaco e da qui le sue opere raggiunsero i centri principali di tutta Europa (compresa La Scala con il *Maometto II*, libretto di Felice Romani da Voltaire, 1817). Come compositore fu particolarmente versatile: dall'opera italiana (v. in part. le numerose collaborazioni con Da Ponte) poté spaziare verso il *grand opera* (*Tamerlan* scritto per Parigi, 1802) oppure verso il Singspiel (in part. con la continuazione del *Flauto Magico*: *Das Labyrinth oder der Kampf mit der Elementen – Die Zauberflöte, Zweiter Teil*, 1798, su libretto dello stesso autore dell'opera mozartiana ovvero Emanuel Schikaneder).

dire che viene fissata una disposizione emotiva e il punto di osservazione è interno alla vicenda e mobile. La tenuta dell'insieme è garantita dall'idea di un pathos in cui lo stile concitato e quello melanconico si alternano. Così si realizzano le parole che Goethe aveva utilizzato allorché, rivolgendosi al suo committente, raccontava la genesi dell'opera come un «collocarsi spiritualmente sulla riva di quell'isola deserta»¹⁰².

[Es. mus. 3, *Rinaldo*, bb.1-67]

Allegro $\text{♩} = 100$

Corn. Fag. Viol. Clar. *pp*

8 12 17 23 27

¹⁰² Per giustificare al principe di Sassonia il ritardo nel completamento del *Rinaldo*, Goethe scrive: «Aber die Zerstreung war so Groß, daß ich mich an das Ufer jener einsamen Insel im Geiste nicht versetzen konnte» (lettera del 6 marzo 1811), Goethe, *Sämtliche Werke*, [Aus den Briefen], München, Müller Verlag, [s.d.], p.80.

31

35

40

46

52

58

L'opera è introdotta da un semplicissimo segnale musicale: un'ottava di si $\flat$ che dai corni riecheggia ai fagotti poi ai clarinetti e infine ai flauti, mentre la stessa nota, a creare instabilità, viene trattata dai violini e dalle viole come un pedale sincopato.

Partendo dal carattere idiomático dell'orchestrazione e dalla funzione simbolica dell'intervallo di ottava affidato ai corni si può dire che l'ascoltatore è posto immediatamente di fronte ad una doppia prospettiva: da un lato quello dei corni è un richiamo marziale e rimanda all'imperativo che annuncerà l'ingresso del Coro (*Zu dem Strande! Zu der Barke!* b.64 sgg.), dall'altro evoca una dimensione di memoria e di ricordo e, nella memoria uditiva dell'ascoltatore, unito allo sviluppo successivo del discorso musicale, diventerà vettore di un mondo 'incantato', quello di Armida e Rinaldo¹⁰³. Sulla stasi prodotta dall'ottava emerge il primo motivo tematico che si genera, a suggerire l'idea di un unico flusso musicale, come la semplice articolazione (come arpeggio) dello spazio sonoro: nelle prime battute – a creare l'effetto di 'incanto' – si può dire che propriamente non vi è armonia, ma piuttosto siamo di fronte alla messa in scena dell'armonia con il progressivo ampliamento dell'intervallo di ottava ad un bicordo di terza minore fino a giungere all'accordo vero e proprio a quattro voci, per poi ripercorrere il cammino all'inverso, tornando nel grembo del suono di ottava.

[Es mus. 4]

Seppure dal punto di vista melodico si b sia la dominante di mi b , tonica della tonalità d'impianto, non vi è per 80 battute nessuna affermazione dell'armonia fondamentale attraverso una cadenza perfetta. Possiamo solo assumere a partire dall'armatura di chiave che la tonalità d'impianto sia quella di Mi b maggiore, mentre nella realtà Brahms sceglie di distribuire il peso sull'armonia di dominante (in modo maggiore e minore) e su quella del III grado (Sol minore): così procedendo non solo la tonalità, ma anche il modo è instabile¹⁰⁴. Si noti come tra le bb. 12

¹⁰³ Il suono del corno come simbolo di memorie è una costante della cultura dell'Ottocento (tra i possibili esempi si veda: Baudelaire, «Così, nella foresta dove si esilia il mio spirito/un vecchio ricordo suona a perdifiato il corno», *Il cigno*, II vv.22-24). In Brahms celeberrimo è l'uso del *Waldhorn* (non a valvole) nel *Trio für Pianoforte, Violine & Waldhorn* op.40 del 1866.

¹⁰⁴ Il passaggio maggiore-minore dalla b.8 alla b. 9, ovvero accordo – variante dell'accordo, è non solo un 'effetto', ma ha anche una forza di affermazione del centro tonale.

e 13 Brahms avrebbe avuto l'occasione per realizzare una cadenza perfetta (V – I), mentre mantiene l'indeterminatezza tonale passando, complice la dinamica (indicazioni di *diminuendo* e *pianissimo*), dall'accordo e dall'armonia al semplice suono (il segnale rappresentato dall'ottava)¹⁰⁵. Nell'elaborazione tematica del motivo iniziale si può dire che il compositore ribadisca il punto di vista di Rinaldo, e dunque la sua immedesimazione con il protagonista, intensificando l'alternanza fra il modo maggiore e il minore e stabilendo una relazione fra tonalità assai lontane attraverso due risorse: l'affinità di terza e la relazione di enarmonia.

[Es. mus.5a]

Batt. 1 5 7 8 9 12 13 16

Accordo/interv. ottava terza min sol min Mi ♭ si ♭ min Fa ottava ottava

Si ♭ : VI si ♭ : I⁶ V

18 19 21 22 23 25 27 29 30 31

terza min mi ♭ min Do ♭ Sol ♭ Fa # min do # min sol # min Si Fa# ottava

si ♭ : IV Sol ♭ : VI IV sol ♭ : I⁶ enarm. sol ♭ = fa# V⁶ II⁶ IV I Si : V⁶ (I)

[Es. mus 5b, macro-forma armonica (movimento delle fondamentali) nella prima sezione del *Rinaldo*]

(Mi ♭ :) (V) Si ♭ : I — si ♭ I - : VI Sol ♭ : I — sol ♭ : I - = fa# Si : V I

¹⁰⁵ Cfr. es. mus. 3 sotto.

Il suono di sol $\flat$ che risuona a b.16 si trova ad una distanza di terza rispetto al si $\flat$ e al mi $\flat$, di rappresentando il III grado del modo minore. Se dal punto di vista espressivo approfondisce il clima di sospensione, di una sospensione senza attesa però, dal punto di vista armonico introduce un procedimento peculiare dell'armonia schubertiana e tanto caro a Brahms: quello di pensare come compresenti nell'ambito della stessa tonalità, le possibilità armoniche date da entrambi i modi. Allorché dalle ottave riemerge il primo motivo, lo stesso sol $\flat$, vertice ascendente del profilo melodico, attraverso l'enaarmonia e in qualità di 'nota perno' viene reinterpretato come Fa#, quindi come dominante della tonalità di Si maggiore, quanto di più distante rispetto al si $\flat$ di partenza¹⁰⁶ se si ragiona nell'ambito delle possibilità di modulazione offerte dal circolo delle quinte [Es.mus.5]. Su quest'ultima armonia di dominante e sulla sezione discendente del primo motivo Brahms indugia dando all'introduzione orchestrale una luce crepuscolare, sono quei «sehensüchtige Verlangen» di cui parlava Spitta nella sua lettera. La relazione fra due centri tonali a distanza di semitono, assunta come 'funzione strutturale', diventa così la rappresentazione dello 'schweben', dell'oscillare del protagonista: l'aspetto ora essenziale sarà quello di capire come essa si irradia, come getta la sua influenza, fino al Coro.

Poco prima che il coro faccia la sua comparsa, Brahms adopera di nuovo, sebbene in sintesi, lo schema di modulazioni finora utilizzato (due centri tonali tra loro a distanza di semitono raggiunti attraverso le affinità di terza) aggiungendo però un ulteriore elemento motivico: mentre il primo [Es. mus. 4] si basava sull'arpeggio, questo si muove sulla scala cromatica e, soprattutto, costituisce un approfondimento in senso drammatico della *Stimmung* iniziale (batt.47-62). Per realizzare il passaggio da uno stile melanconico ad uno più concitato, il compositore reinventa un *topos* della retorica musicale barocca, il *passus duriusculus*, il movimento cromatico ascendente in funzione di lamento¹⁰⁷; ma a questa disposizione emotiva, attraverso l'irruzione aspra, carica di espressività degli archi con accordi diminuiti in *sforzando*, aggiunge quella della lacerazione, una sorta di canto interrotto o, se si vuole, una memoria del beethoveniano *bittende Prinzip*. Sfruttando di nuovo il Sol $\flat$ come nota perno (per enarmonia ora Fa #), mentre le altre voci procedono cromaticamente, la modulazione a Si maggiore (b.55 sgg.) coincide con l'arcata discendente per gradi congiunti della melodia di lamento che stancamente si avvia a spegnersi.

Tutte le risorse stilistiche impiegate da Brahms, risorse che all'analisi inevitabilmente si offrono sciolte e separate, andrebbero pensate come convergenti: la relazione fra tonalità 'estreme', l'incertezza modale, l'improvviso rarefarsi della scrittura a 4 voci a favore di una tessitura armonica arcaicizzante o *volkstümlich*, l'orchestrazione idiomática, la tecnica timbrica e armonica del trascolorare di un suono guida, il pensiero melodico, tutto questo coopera al fine di ottenere una caratterizzazione drammatica impensabile da parte di un compositore conservatore, che avesse voluto fare della fedeltà al libretto un criterio operativo. Si può dire

¹⁰⁶ Fondamentale è il concetto di 'variante' (Variante der Haupttonart) per indicare l'accordo di modo opposto rispetto a quello di riferimento così come viene desunto da Hugo Riemann, Musik-Lexicon, quinta ed., Leipzig, Hesse, 1900, p.1179 (nel nostro caso la variante di Mib. maggiore è Mib minore), combinato con quello di 'accordo parallelo' ovvero avente due suoni in comune con l'accordo fondamentale (Mib maggiore ha così due accordi paralleli: Do minore e Sol minore). Dalla combinazione di questi due concetti (accordi paralleli della variante e varianti degli accordi paralleli) si generano le possibilità date dall'affinità di terza. Si veda in particolare la trattazione dell'affinità di terza in Diether de la Motte, Manuale di Armonia, a c. di Loris Azzaroni, Roma, Astrolabio, 2007, in part. p.213 sgg.

¹⁰⁷ Due esempi classici di questo *topos* nella forma ascendente (distinta rispetto al più frequente basso di lamento) possono essere individuati in Monteverdi, *Lamento d'Arianna*, «Invan piangendo, invan gridando» e Bach, *Matthäus Passion*, il Corale «*Mir hat die Welt trügglich gerich*».

infatti che Brahms, attraverso le risorse della musica orchestrale e in virtù della ricchezza di mezzi espressivi sopra ricordata, anticipi all'ingresso del Coro non solo la presentazione di Rinaldo, ma anche quella di Armida, intesa come personaggio senza voce.

Finalmente eccoci arrivati all'oggetto dei *Bedenken*, delle perplessità di Spitta, ovvero alla resa eccessivamente drammatica o poco oratoriale – secondo i criteri dello studioso – del primo numero corale. Inizialmente essa avviene grazie ad un drastico cambiamento nel linguaggio musicale: la scansione del ritmo in anapesti $\sim$ – che impone un carattere marziale; il ritmo armonico meno intenso e tonalmente più stabile, la scrittura omoritmica, tutto inizialmente sembra conferire al coro un carattere tetragono e che per questo si contrappone alla ‘musica degli affetti’ ascoltata finora:

[Es. mus.6]

64

Tenori I e II

Bassi I e II

mf *cresc.*

Zu dem Stran - de, zu der Bar - ke!

Eppure l'iniziale contrapposizione viene progressivamente smussata, i cavalieri crociati iniziano pian piano ad essere affetti dal mondo di Rinaldo, l'intonazione musicale permette loro di rivelare un'umanità tale da renderli personaggi e non maschere. Ci si soffermerà soltanto su due esempi per illustrare questo processo di avvicinamento, mentre un terzo esempio sarà segnalato da Brahms stesso nella lettera di risposta ai dubbi di Spitta. Il primo è dato dalla costante ricomparsa del Leitmotiv per terze [Es. mus.4] mentre il coro svolge il suo richiamo al dovere: le 'ragioni' di Rinaldo sono così prolungate e disposte 'in parallelo' a quelle del coro che in questo modo comincia ad esserne toccato. Dove è da sottolineare come il motivo compaia più volte in modo maggiore, ma dalla b.135 e sgg. (al flauto e all'oboe concertanti) in re minore e poi in mi minore:

[Es. mus.7]

135

S A

T B

mf *cresc.*

ist euch schon der Wind nicht gün - stig ist euch ist euch schon der Wind nicht

Mig: I⁶ III re: IV I

139

schon der Wind nicht gün - stig

gün - stig, zu den Ru - dern, zu den

V- V-
mi:IV

L'altro esempio risulta assai utile a mostrare le risorse drammatiche del Brahms compositore di oratori e, a posteriori, giunge quale prova di una affermazione che Schönberg – in singolare concordanza con Spitta – lascia come cadere nel vuoto, affidandola magari alle capacità uditive dei suoi lettori, nel celeberrimo saggio *Brahms the Progressive*:

«Sarebbe davvero illuminante osservare tutti i requisiti del teatro musicale realizzati con l'armonia enormemente avanzata di Brahms [...]. La sfera di Brahms come compositore di Lieder, di musica da camera e di sinfonie, va definita epico-lirica. La libertà del suo linguaggio sarebbe meno sorprendente se fosse stato un compositore teatrale [...]»¹⁰⁸.

La valutazione di Schönberg può adattarsi bene, nel *Rinaldo*, al modo in cui Brahms tratta l'ultimo verso della prima strofa affidata al coro: «so das Meer durchlaufen wir» [«se riusciremo ad attraversare il mare»]. In particolare alla fine della seconda intonazione completa (batt.160 sgg.), Brahms ripete questo verso più volte, ma nelle ultime due conferisce un enorme risalto al pronome «wir». Nella penultima prepara una cadenza perfetta alla tonalità d'impianto (Mib, maggiore) che disattende opponendo un'armonia di settima diminuita; nella seconda realizza quella cadenza ma in maniera del tutto speciale: mentre il Coro risolve sull'ottava di Mib, nell'orchestra in *sforzando* risuona l'accordo appartenente ad altra armonia di Si maggiore, in cui il Mib ovvero Re# è tradotto come mediant. Lo scontro implicito fra tonalità a distanza di semitono, già fissato come sonorità ricorrente (cfr. in part. batt.63-4) è il ritorno di Rinaldo all'ambito chiuso del suo mondo interiore e all'universo che Armida ha delimitato. L'improvviso Si maggiore tradisce la volontà di Rinaldo di ignorare il «wir». O piuttosto: il «wir» diviene una voce interna al suo personaggio scisso, una voce che egli ora non può e non vuole ascoltare.

¹⁰⁸ A. Schönberg: *Brahms il Progressivo* [tit. orig. *Brahms the Progressive*], in *Stile e pensiero* [orig. *Style and Idea*, 1950], Scritti su musica e società; a c. di A. M. Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp.258-9 *passim*.

152

S A

T B

so das Meer durch - lau - fen wir, so das Meer, so das Meer, das

Mi; V7 ? VII⁷ del II II

Si: VII⁷

157

Meer durch lau - fen wir!

V⁷ (I)

II I₄ V⁷ ?

Se Brahms aveva atteso più di un mese per rispondere alla prima missiva di Spitta, ora che sono arrivate delle critiche o anche solo dei dubbi, ma da parte di un ascoltatore consapevole e nella consapevolezza capace di sincero entusiasmo per la sua opera, ora – dicevamo – egli reagisce repentinamente: nonostante mantenga la reticenza o la concisione tipiche della sua scrittura epistolare, conferisce a queste qualità una intenzione speciale e fulminea, fissata nell'inciso nominale impiantato su una avversativa: «Etwas bedenklich – aber sehr menschlich», ovvero: «può essere cosa discutibile, ma è tanto umana» e fa riferimento al modo in cui è intonata la prima strofa corale del *Rinaldo*. Se si vede la faccenda dalla parte di Spitta si può dire che egli sia riuscito nel suo compito strappando a Brahms una confessione o un chiarimento, tanto più importante se si considera la volontà di quest'ultimo a «nicht von selbst den Mund aufmachen, für meine Sachen zu reden»; ed è probabile scorgere in queste parole un riferimento

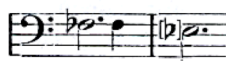
a chi invece della propria autopromozione aveva fatto un'attività parallela a quella del comporre¹⁰⁹.

«Mentre – scrive Brahms – la ringrazio per la sua cortese lettera e ammesso che non abbia niente da ridire su tutte le lodi, non posso tralasciare di rispondere dove la sua lode si fa più sfumata.

Può essere cosa discutibile, ma è tanto umana.

L'inizio del Rinaldo, lei dice, risulta al pubblico inatteso e privo d'efficacia. Ora dato che lei è il primo a cercare con argomenti un fondamento alle mie intenzioni, sarà anche il primo a conoscerle poiché in genere non amo affatto monologare sui miei lavori.

Voglio dirle che un Coro distaccato e freddo non sarebbe stato adeguato, né sufficiente alla situazione. Il musicista deve possedere in questo caso un talento alla Gropius¹¹⁰ in modo da immergerci completamente nell'atmosfera che la maga effonde sull'isola. Gli stessi cavalieri crociati dovrebbero in qualche modo esserne affetti e provare un dolce leggero brivido allorché cantano:



Hier bewähre sich der Starke!

».¹¹¹

Per il compositore il coro è dunque una presenza attiva e, soprattutto, funziona come un 'medium' tra l'universo di Rinaldo e Armida da un lato e quello dello spettatore dall'altro. Per illustrare questa sua idea Brahms richiama alla memoria dello studioso poi un punto preciso della partitura, punto che è immediatamente successivo all'esempio musicale sopra analizzato (Es.8): dopo aver fatto ascoltare il dolente Leitmotiv [v. Es. mus.4] (su un pedale di si naturale che deriva direttamente dalla fondamentale dell'ultimo accordo posto sul 'wir' dell'es. mus.7), il compositore ci riporta all'atmosfera iniziale dell'introduzione orchestrale. In *pianissimo*, mentre agli archi si spegne un disegno per semitoni discendenti e la tessitura orchestrale e armonica

¹⁰⁹ Non è stato forse Wagner stesso a parlare dei propri scritti come di un diario sulla sua attività compositiva? (cfr.: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften* Bd.1, Leipzig 1871, S.V.; ma anche E. Voss: "... eine Art von Tagebuch über alle meine Arbeiten" - *Gedanken zu einer Kritischen Ausgabe der Schriften Richard Wagners in Schwerpunkt: Wagner und Liszt*, num. monograf. di «Wagnerspectrum», Udo Bernbach (Hrsg.), 1/2011, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp.172-3. Si tenga conto inoltre che da pochi mesi era stata pubblicata la versione autografa ed ampliata del *Das Judentum in der Musik*, che aveva avuta un'ampia eco e non solo nella stampa musicale. Tracce aspramente critiche vi si possono trovare anche nel carteggio fra Spitta e Max Bruch, in Dietrich Kämper (Hg.), *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, Berlin, Merseburger Verlag, 2013, p.21 e p.26.

¹¹⁰ Karl Wilhelm Gropius (1793-1870), allievo di Schinkel e Daguerre, poi noto pittore decorativo, fu attivo a Berlino come Hoftheatermaler. Importantissimo il suo contributo al teatro musicale romantico. Si ricordano in part. le scenografie per la prima del *Freischütz* (1821) e quelle esotiche per la *Jessonda* (1825) di Spohr (cfr. Roger Parker (ed.), *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p.211).

¹¹¹ «Indem ich Ihnen herzlich danke für Ihren freundlichen Brief, auch alles Lob unbesehen und unbekrittelt einstecke, kann ich nicht unterlassen, da zu antworten, wo Ihr Lob leise wird. Etwas bedenklich – aber sehr menschlich. Der Anfang des Rinaldo scheint den Leuten unerwartet zu kommen und wirkungslos zu sein. Sie sind der erste, der nach einer Entschuldigung, einem Grund meiner Auffassung sucht. Da ich nun nicht von selbst den Mund aufmache, für meine Sache zu reden, so sind Sie auch der erste, dem ich mittheile. Ich meine also, daß ein bloß frischer Chor nicht passend wäre, nicht genügend dürfe. Der Musiker hat etwas Gropius u sein und muß uns durchaus die ganz eigne Luft athmen lassen, die auf der Insel der Zauberin weht. Auch den Rittern darfs gern etwas schwül werden und sie mögen einen gelinden Schauer empfinden, wenn sie singen: [es.mus. v. sopra]», BBW XVI, pp.34-35.

dirada (b.181 sgg.) fino al rintocco di semplici ottave, il coro assottigliato alle sole voci maschili intona il suo motivo [v. Es.mus.6] all'unisono vagando su un basso agli archi cromaticamente alterato (bb.186-188) e sincopato. Significativamente il punto di massima tangenza tra i due mondi è anche quello a partire dal quale ricomincia rapido il distacco e la contrapposizione: seguendo il *poco a poco crescendo* e poi ancora *crescendo*, il coro torna alle sue 'ragioni' che Rinaldo non conosce.

«E' questo – continua Brahms - ciò che io propriamente volevo far percepire al pubblico, tanto da anteporre alcuni versi del Tasso. Non è un caso che lo stesso motivo di Armida, ritorna allorché Rinaldo constata la distruzione del palazzo. Una introduzione descrittiva e un freddo Coro di cavalieri, che restano impassibili di fronte alla bella maga, non mi piace per diverse ragioni. Ricordo assai bene che, quando ebbi tra le mani la poesia, non pensavo a nulla di tutto questo. Era come se io fossi con i cavalieri sull'isola e, ancora oggi, non trovo sciocco questo approccio.

[...]

Intanto i più cordiali saluti

Il suo assai devoto

Johs. Brahms

[Vienna, febbraio 1870]¹¹²».

Occorre infine sottolineare nella risposta di Brahms il riferimento al pittore decorativo Karl Wilhelm Gropius, all'epoca celebre soprattutto per il contributo fondamentale dato al successo della *Jessonda* di Louis Spohr, in virtù delle sue scenografie esotiche. Il rimando al mondo dell'Opera – che per Spitta doveva essere consapevolmente distinto da quello dell'Oratorio – racconta di quanto i generi fossero permeabili e gli esempi concreti difficili da far rientrare in una teorizzazione universale. La staticità del *Rinaldo* era carica e risentiva di una teatralità nuova, legata a quel processo di isolamento dell'individuo che pure Spitta aveva visto e che aveva posto a fondamento del suo scritto. Tutto questo Oratorio non è in fondo altro che l'articolazione dell'irrisolutezza del suo protagonista e da questo carattere deriva la sua modernità.

Critica musicale e filologia

Quando chi, dopo aver letto nella sua interezza il carteggio fra Spitta e Brahms, ripercorra poi nella memoria le varie tappe ideali in cui esso si articola, e consideri di nuovo lo scambio epistolare intorno al *Rinaldo*, non potrà non provare un sentimento di rimpianto nel leggere le parole di entusiasmo con le quali Spitta accolse le precisazioni di Brahms che abbiamo sopra discusso, parole che qui di seguito riportiamo dalla lettera di risposta allo stesso compositore: «mi ha procurato una gioia straordinaria constatare che la mia interpretazione del primo Coro del *Rinaldo*, sebbene non del tutto esatta, non fosse nemmeno completamente errata; ma

¹¹² «Eigentlich glaubte ich dies den leuten mitzutheilen, indem ich auch bei der Aufführung einen Vers aus dem Tasso dem Text vordrucken ließ. Es mag Spielerei sein, daß das Motiv der Einleitung Armiden auch bei der Zerstörung hilft. Eine schildernde Einleitung und hierauf ein frischer Chor der Ritter, die sich von der schönen Zauberin ganz unberührt zeigen, gefiele mir aus manchen Gründen nicht. Ich erinnere freilich sehr gut, daß ich eigentlich nichts von diesem dachte, als ich das Gedicht vornahm. Ich war eben von selbst mit den Rittern auf der Insel und kann das heute auch noch nicht so dumm finden», Brahms-Briefwechsel XVI, p.35. La data esatta non è leggibile sull'originale.

soprattutto che essa sia stata l'occasione per indurla a confidarsi sulla sua opera»¹¹³. Il rimpianto nasce dal fatto che per tutto lo sviluppo successivo del carteggio e nonostante qualche raro, ma rilevante tentativo di Spitta, noi non avremo più quella situazione, in certo qual modo ideale per noi posteri, in cui il compositore, messo di fronte allo 'specchio' dello studioso che lo interpreta, rivela le intenzioni nascoste nella sua musica: il tipo di dialogo 'alla pari' che l'Oratorio di Brahms generò resterà un unicum¹¹⁴. Interrogarsi sulle ragioni di questa unicità, sebbene non metta capo ad una sola risposta, significa però toccare quelle corde fondamentali che risuoneranno in tutto lo sviluppo successivo del carteggio. Si tratta, come ora vedremo, di ragioni profonde, ragioni che sono alla base delle rispettive vocazioni.

Anzitutto, come è stato più volte sottolineato, Brahms fu un campione di reticenza e questa sua indole ha riservato ai pur numerosi volumi del suo epistolario un posto speciale, defilato rispetto a quelli di altri compositori romantici che furono più disinvolti nella scrittura in prosa. Ne consegue che in esso assai rare sono le confessioni, le autoanalisi, tutto ciò che di soggettivo o autobiografico incide sulle opere musicali, ma a cui gli interpreti difficilmente possono attingere. Eppure quando il compositore racconta a Spitta le proprie intenzioni, egli non lo fa contro voglia, ma anzi insiste nella parte finale della lettera affinché su di esse il musicologo ritorni e ne discuta¹¹⁵. Subito dopo a tal proposito occorre notare come sul limitare della missiva, egli lasci cadere una singolare proposta, appena velata: «con gioia io ho visto che lei scrive di musica (la Messa di Bruch). (Detto fra noi) non sarebbe più simpatico il giornale di Chrysander?»¹¹⁶. Brahms qui allude alla recensione che Spitta dedicò alla Messa di Bruch¹¹⁷, recensione che, a differenza del saggio sull'Oratorio fu ospitata del «Musikalisches Wochenblatt»¹¹⁸ diretto da Oscar Paul. Si può supporre che Brahms accanto al desiderio di fare da tramite fra Chrysander e Spitta, coltivasse anche quello di guadagnare per la propria musica un critico così competente? Insomma si potrebbe arrivare a dire che egli fosse interessato per promuovere la propria opera ed in particolare il *Rinaldo* (che già alle sue prime uscite non riscuoteva il favore del pubblico) a incentivare Spitta anche verso la critica musicale? Nel carteggio non si troveranno altri tentativi del compositore in questa direzione, ma che Spitta si sia sentito sollecitato verso la critica musicale lo conferma la sua stessa risposta. Quest'ultima

¹¹³ *Brahms-Briefwechsel XVI*, p.36

¹¹⁴ Attraverso un altro carteggio edito, quello fra Spitta e Max Bruch, capiamo come la risposta di Brahms e la confidenza circa le sue intenzioni, fossero per Spitta già allora in qualche modo 'eccezionali', sia per il loro valore in sé, sia perché il musicologo era consapevole di quanto Brahms fosse affatto incline a parlare della propria opera. Il modo in cui Spitta racconta a Bruch di questo scambio di opinioni è estremamente istruttivo: «Mi trovo attualmente – così scrive – in un interessante carteggio con Brahms a proposito del *Rinaldo*. Gli scrissi per ringraziarlo della *Rhapsodie* e colsi l'occasione per esprimergli direttamente anche alcune riserve sull'inizio di quello. In particolare più approfondivo la totalità dell'opera più mi risultava fuori bersaglio il suo inizio, che del resto stupiva anche Lei. Così è accaduto che lui ora mi ha scritto una lettera assai gentile ed originale in cui mi comunica le sue opinioni a riguardo. Non sono del tutto convinto che egli abbia colto appieno nel segno, ma, dopo più lunghe riflessioni, trovo una tale profondità che la stima che avevo dell'opera è cresciuta ancora [...] Quando ci vedremo Le mostrerò la lettera. Brahms ha ragione, l'inizio dell'opera, considerato secondo il suo punto di vista ha qualcosa di singolarmente favoloso [*merkwürdig Phantastisches*]. La lettera di Spitta a Bruch è del 6 marzo 1870, il 30 dello stesso mese quest'ultimo, che ne ha evidentemente preso visione, commenta «Brahms' Rinaldo Bf. [Brief] ist interessant!»; in Dietrich Kämper (Hrsg.), *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Band 175, Berlin, Merseburger Verlag, 2013, p.80 e p.93.

¹¹⁵ «Sarei – scrive Brahms a Spitta – troppo avido se le chiedessi una parola sulle mie osservazioni?», *Brahms-Briefwechsel XVI*, p.35

¹¹⁶ Ivi, p. 35-36. L'uso delle parentesi è di Brahms.

¹¹⁷ Apparsa per i tipi di Breitkopf & Härtel di Lipsia come: *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei* für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad lib.) op.35.

¹¹⁸ Philipp Spitta, *Max Bruch Kyrie, Sanctus und Agnus Dei*, «Musikalisches Wochenblatt», 1 (1870), pp.114-115, 133-134, 147-150.

rappresenta, oltre la sua funzione specifica all'interno del carteggio, un'importantissima testimonianza di disagio: è traccia di quella problematica relazione fra musicologia e critica musicale di cui Spitta ne coglie anzitempo i sintomi. La recensione alla messa di Bruch resterà l'unico contributo di critica estemporanea da parte dello studioso e, significativamente, esso avviene a vantaggio di un'opera di musica religiosa¹¹⁹.

Ecco dunque la reazione di Spitta (del 17 marzo 1870) all'invito di Brahms:

«Lei in maniera amichevole menziona nella sua lettera la mia recensione alla Messa di Bruch. Il fatto che sia apparsa sul *Musikalisches Wochenblatt* è solo una contingenza; con essa io non ho voluto testimoniare alcuna particolare inclinazione per la rivista, sebbene non abbia nulla contro di essa. Allo stesso tempo non posso dire di provare una maggiore simpatia per il giornale di Rieter¹²⁰. Il modo in cui Chrysander esercita la critica musicale non mi piace affatto e anche le sue restanti prove d'autore le posso condividere solo a metà. Per essere un vero uomo di scienza, egli non è scrupoloso e inoltre per vanità pone troppo la sua persona in proscenio. Io non lo conosco di persona, ma ho ascoltato molti giudizi positivi su di lui come uomo e forse lo giudico in maniera troppo tendenziosa. In questo caso sarebbe comunque da biasimare il fatto che nei suoi scritti non viene rispecchiata adeguatamente la sua natura. Il fatto che io sia intervenuto come recensore è dovuto al congiungersi di una serie di circostanze esterne e private; altrimenti questa attività non la reputo conforme ai miei principi. Io credo di essere attivo già in diverse direzioni e che sarebbe il caso che mi tutelassi da ulteriori dispersioni e frammentazioni del lavoro, sebbene spesso in maniera assai forte io abbia sentito lo stimolo a esprimere un giudizio pubblico su alcune novità musicali. E, per dirla tutta, io non riesco a dare un così alto significato al giornalismo musicale dei nostri giorni. I saggi di carattere prettamente scientifico troverebbero in altri luoghi una maggiore considerazione, e alla fine la realizzazione pratica della musica e l'ascolto sono sempre la cosa principale!¹²¹»

Si vi sia stata una connessione fra il disagio verso la critica musicale confessato da Spitta, la speranza da parte di Brahms di contare su un critico competente e la scomparsa nel carteggio di uno scambio di opinioni sull'opera del compositore simile a quello sul *Rinaldo*, è qualcosa di opinabile, ma non certo. Dal punto di vista storico però questi aspetti costituiscono come l'altra

¹¹⁹ Spitta fu una figura attiva nella stessa genesi dell'opera di Bruch e condivise la scelta del compositore di rompere con la struttura tradizionale a sei parti della Messa. In part. cfr. lettera di Spitta a Bruch del 5 marzo 1869, ove si legge: *«Ich wünschte nur immer, daß Sie nicht die ganze Messe componieren möchten, wie Sie nun ja auch entschlossen sind. Es ist durchaus nötig, daß einmal Jemand kommt, der bei einer Messencomposition sich aus der Umzäunung des Cultus herauswagt und muthig auf den Boden der reinen Kunst stellt. Was geht den Künstler denn die Kirche an? Ich halte dieses Unternehmen für einen Fortschritt künstlerischer Aufklärung»*, in Dietrich Kämper (Hrsg.), *Max Bruch und Philipp Spitta*, cit., p.16.

¹²⁰ Si veda ivi, n.32.

¹²¹ *«Sie erwähnen in Ihrem Briefe freundlichst meine Besprechung von Bruchs Messe. Wenn sie im musikalischen Wochenblatte stand, so hatte das in einer Zufälligkeit seinen Grund; ich habe damit keine vorwiegende Inclination für dieses Blatt kundgeben wollen, die ich nicht bege, obwohl ich auch zum Gegentheil keinen Grund habe. Daß mir die Riettersche Zeitung sympatischer wäre, könnte ich nicht behaupten. Chrysanders Art, Kritik zu üben, mißfällt mir geradezu, und auch seine schriftstellerischen Leistungen kann ich nur halb goutieren. Zu einem echten Manne der Wissenschaft ist er nicht besonnen genug, und drängt zu eitel seine Person in der Vordergrund. Persönlich kenne ich ihn nicht, habe aber viel Gutes von ihm gehört, und beurteile ihn vielleicht schief. In dem Falle wäre es zu beklagen, daß sein Schriftstellerthum sein volles Wesen nicht abspiegelte. Daß ich als Recensent auftrat, geschah infolge einer Menge äusserer und innerer Umstände, die zusammentrafen; sonst ist dies eigentlich meinen Grundsätzen nicht gemäß. Ich glaube mich, da ich doch schon nach verschiedenen Richtungen tätig bin, von jeder weiteren Zersteuung und Zersplitterung hüten zu müssen, so stark schon oftmals der Sporn in mir war, über gewisse musikalische Erscheinungen mire in öffentliches Wort zu erlauben. Und schliesslich! – ich schätze die Bedeutung des musikalischen Zeitungswesens in unserer Zeit nicht sehr hoch. Die rein wissenschaftlichen Aufsätze fänden an anderer Stelle mehr Beachtung, und im übrigen ist das praktische Vorführen und Hören der Musik doch immer die Hauptsache!», Brahms-Briefwechsel XVI, pp.40-41.*

faccia della medaglia o lo sfondo, a partire dal quale comprendere meglio l'impegno filologico di Spitta, inteso anche come un'attività che agisce nel presente e che viene svolta da chi ritiene comunque necessario essere culturalmente attivi nel proprio tempo. Certo la critica musicale poteva essere la soluzione immediata per questa istanza, ad essa del resto avevano 'ceduto' quasi tutti i grandi *Musikgelehrter* del secondo Ottocento, da Otto Jahn fino ad Heinrich Schenker¹²² ed è probabile che essa restò per Spitta una questione non risolta¹²³. Ancora nel gennaio del 1874, quasi quattro anni dopo la lettera da cui abbiamo appena citato, Spitta racconta a Brahms di aver mostrato a Hermann Kretschmar che si apprestava a scrivere proprio del *Rinaldo* sul «Musikalisches Wochenblatt», il loro scambio di punti di vista su quest'opera e aggiunge: «di buon grado io avrei voluto pronunciarmi su quest'opera dopo le sue importanti delucidazioni dell'anno 1870, ma dove avrei potuto farlo? Io non trovo alcuna rivista musicale per la quale potrei scrivere¹²⁴».

Spitta visse in un'epoca in cui da un lato l'indagine storico filologica si sforzava di delimitare con precisione il proprio ambito e la propria legittimità scientifica; dall'altro la critica risentiva di una divisione in fazioni (complice l'attività pubblicistica di Wagner e la dedizione 'religiosa' dei suoi seguaci) tale da essere difficilmente attraente per chi avesse coltivato per educazione la critica delle fonti e contestualmente anche il desiderio di affermarsi come compositore. Si può dire, tenendo conto della storia intellettuale di molti studiosi di lingua tedesca dell'epoca, che fosse più facile passare dalla filologia classica alla musicologia storico-filologica, che da quest'ultima alla critica musicale.

Inoltre, connesso al bisogno scientifico di una delimitazione degli ambiti 'discorsivi', vi era il problema del pubblico, altrimenti detto il problema di rispondere alla domanda sul per chi si scriva: di essa Spitta ne ebbe percezione assai acuta¹²⁵. L'edizione critica dei testi musicali, considerata sotto quest'ultimo punto di vista, poteva offrire una risposta più agevole al problema e sarà questa disciplina quella che accompagnerà per tutta la successiva carriera di

¹²² Schenker come critico musicale esordì proprio sull'opera di Brahms, in part. nel 1892 con un saggio sui *Fünf Gesänge für gemischten Chor a Cappella* op.104 (1888), cfr. «Leipzig Musikalisches Wochenblatt», agosto e settembre. Si veda anche l'ed. ingl. in Walter Frisch, Kevin Karnes (Ed.), *Brahms and his World*, rev. ed., Princeton, Princeton University Press, 2009, pp.253-266.

¹²³ L'unico altro grande studioso che si potrebbe affinare a Spitta per il distacco dalla critica musicale fu Gustav Nottebohm, ma su basi diverse che saranno discusse in un capitolo specifico.

¹²⁴ *Brahms-Briefwechsel XVI*, p. 57

¹²⁵ Correndo il rischio di essere schematici si può dire che se da un lato le edizioni musicali di autori del passato avevano nei musicisti pratici (interpreti o dilettanti) il loro pubblico immediatamente individuabile e dall'altro la critica giornalistica poteva rivolgersi al pubblico dei concerti, più difficile era individuare quella 'terra di mezzo' di lettori che avrebbero potuto appassionarsi alle ricerche storico filologiche. Spitta si tornerà ad affrontare questo problema all'epoca della fondazione di una 'sua' rivista ovvero del «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» (la rivista uscì nel 1885, ma il problema si pose concretamente a partire dalla chiusura dell' «Allgemeine musikalische Zeitung» nel 1882. Si veda a riguardo: Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, cit., p.129-151). Significativamente proprio nel carteggio con Brahms abbiamo un' importante testimonianza in cui la problematica del pubblico emerge in maniera netta. Quando il compositore, reagendo ad una sollecitazione del musicologo si fa sfuggire la seguente espressione di disappunto a proposito del quadrimestrale (lettera del 2 dicembre 1888): «io - mi perdoni il giudizio perentorio - ma non mi aspetto più tanto dal Vierteljahrsschrift», allora la delusione di Spitta è cocente: «ciò che Lei dice sul Vierteljahrsschrift - scrive rispondendo a Brahms - è qualcosa che mi ha abbastanza sconsolato. Noi non lavoriamo per il pubblico dei giornali musicali, ma non vorremmo nemmeno limitarci a quella dozzina o poco più di studiosi [*Musikgelehrter*] che ci sono in Europa. Ora se una persona come Lei può trovare la lettura della rivista come uno sforzo, allora significa che almeno in parte noi manchiamo il nostro obiettivo. Ci sono delle cose che nella musicologia [*Musikwissenschaft*] possono essere particolarmente interessanti per il musicista pratico e altre che a lui invece restano completamente estranee. Ma ci dovrebbe essere sempre un pezzo che soddisfi tutti. Se non è così significa che la stessa esistenza di una simile rivista è in discussione» (*Brahms-Briefwechsel XVI*, p. 86).

Spitta le sue ricerche storiografiche. Non è un caso che anche il carteggio con Brahms da questo punto in poi offrirà i suoi momenti di maggior interesse proprio a partire da questioni e problematiche storico-filologiche.

Non può essere questo il luogo in cui ricostruire l'impegno e l'importanza delle edizioni curate da Spitta, di autori che egli in un certo senso scoprì come Buxtehude o Schütz, o dire in maniera esaustiva del suo enorme lavoro per la conoscenza della figura di Johann Sebastian Bach; ciò che invece si proverà a fare nelle pagine successive sarà capire come Brahms visse – grazie a Spitta – questi sviluppi della musicologia, partendo dalle evidenze del carteggio fino agli effetti tracciabili nella sua musica e nella sua attività d'interprete.

IV

Intermezzo.

Il ruolo della musicologia nell'attività di Brahms come direttore del Wiener Singverein (1872-1875).

Il contesto viennese e le scelte artistiche di Brahms

Un punto d'osservazione privilegiato per comprendere il rapporto fra Brahms e la tradizione musicale del passato ci è offerto dalla sua attività di interprete sia in qualità di pianista, sia soprattutto come direttore¹. Come pianista la possibilità di attingere alla tradizione era di necessità limitata dalla storia 'recente' dello strumento², inoltre la sovraesposizione del solista lo portava a soffrire la presenza del pubblico e la routine del concertismo³. Come direttore invece maggiore era la possibilità di attingere alle musiche degli 'antichi maestri' e poi la sua attività di compositore poteva beneficiare del rapporto diretto con l'orchestra e le voci.

Brahms si diede il compito di scoprire un repertorio ignoto al pubblico delle sale da concerto e comprese che la via d'accesso a questo non poteva prescindere da una consapevolezza negli interpreti che noi, a posteriori, definiremmo musicologica. Se il compito era quello di creare un ponte fra la musica del passato e quella del presente, questo ponte non poteva più essere soltanto episodico e attualizzante: Mozart aveva potuto reinventare Händel, Mendelssohn J.S.Bach, Wagner Pergolesi; Brahms invece

¹ Gli studi su Brahms come interprete sono ancora ad uno stadio iniziale. Essi sono pochissimi e divisi fra l'apologetica (Maria Komorn, *Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger*, Wien-Leipzig, Universal Edition, 1928) e la mera catalogazione (Hofmann Kurt - Hofmann Renate, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing, H.Schneider, 2006). Cfr. Renate und Kurt Hofmann, *Brahms als Interpret in Brahms Handbuch*, a c. di Wolfgang Sandberger, Stuttgart-Weimar-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2009, pp.77-86.

² Accanto alle composizioni pianistiche di Beethoven e Schumann, Brahms amò particolarmente la musica per tastiera di Bach adattando al pianoforte non solo quella per cembalo (ad es. la *Chromatische Fantasie und Fuge* BWV 903), ma anche quella per organo (ad es. *Orgel-Toccata* in fa maggiore BWV540, *Fantasie und Fuge* in sol minore BWV 542).

³ Tracce di queste paure e ritrosie si trovano nelle lettere. Ecco alcuni esempi: «Quest'inverno dovrò suonare in pubblico e constato con terrore che la mia timidezza a suonare davanti alla gente sta prendendo troppo il sopravvento» (in *J.Brahms im Briefwechsel mit J.O.Grimm*, Brahms Briefwechsel IV, Berlin, Deutschen Brahms Gesellschaft, 1912, p.32); «Di tournée come queste avrei piacere più spesso! Ogni due giorni un concerto, in modo che si abbia tempo e voglia di conoscere i luoghi e le persone. Invece i virtuosi di oggi hanno bisogno sempre di denaro. Ogni giorno deve esserci un concerto, si arriva un'ora prima e si parte un'ora dopo. Questa sarebbe per me l'attività più ripugnante e spregevole se non fosse che tra noi è così apprezzata! Alla stazione si viene accolti dal sindaco e dalla direzione, poi si viene portati subito nella migliore società e la gente non sa come poter rivolgerci un gesto buono e amorevole» (in C.Schumann-J.Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, a. c di Berthold Litzmann, volIII, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p.183).

viveva entro una forma mentis in virtù della quale non era più eludibile il problema della musica del passato per sé stessa considerata. L'immediata conseguenza era che egli sentiva l'importanza del confronto con quanti attraverso l'interpretazione storiografica e la pratica filologico editoriale permettevano ai musicisti e ai tanti appassionati dilettanti una nuova consapevolezza della tradizione. L'attività di direttore di una compagine sinfonico-corale, sebbene esigua e ristretta nel tempo, finiva dunque con l'essere il luogo di immediata verifica della ricerca musicologica. Si può dire che Brahms fu egli stesso musicologo allorché si trovò nella necessità di immaginare una programmazione, di preparare il testo musicale che avrebbe interpretato, oppure quando si pose il problema del 'contesto' sonoro, del rapporto con 'i moderni', entro il quale avrebbe collocato la musica antica nel singolo programma.

Vienna fu per Brahms il luogo reale di un duplice incontro: quello con la direzione d'orchestra e quello con la musicologia: le tre stagioni alla guida del Wiener Singverein, dal 1872 al 1875, segnarono il periodo culminante nella sua attività di *Dirigent*. Al rilievo che aveva l'istituzione poteva ora corrispondere il riconoscimento pubblico di cui la figura del compositore oramai finalmente godeva, alla sopraggiunta sicurezza nel trattamento dell'orchestra faceva riscontro la maturità con la quale Brahms affrontò l'attività organizzativa e di programmazione.

Nel capitolo precedente abbiamo visto come per Philipp Spitta l'attività di editore fosse a discapito della critica musicale l'impegno più sincero, efficace, immediato grazie alla quale egli, attraverso il passato, aspirava ad agire sul presente. Lo stesso si può dire per Brahms a proposito della sua attività di direttore. Max Kalbeck, testimone imprescindibile per comprendere la vita e la personalità di Brahms, riassume efficacemente in poche righe le scelte di programmazione allorché il compositore diresse l'attività concertistica della Gesellschaft der Musikfreunde e segnatamente del suo coro, il Wiener Singverein⁴ : «in

⁴ Il Wiener Singverein è ancora oggi tra le più importanti compagini corali mondiali. Sin dalla sua nascita (1858) e anche all'epoca in cui Brahms ne divenne direttore, esso era governato, come istituto derivato, dall'associazione privata «Gesellschaft der Musikfreunde». La funzione di questo coro può essere meglio compresa all'interno delle attività di una tra le più celebri «Società degli amici della musica» che proliferarono in Europa nell'Ottocento. Sin dal suo primo statuto del 1814 la «Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Keisersstaates» come istituzione nel suo complesso aveva tra gli indirizzi alla base delle sue attività: offrire concerti al pubblico viennese; raccogliere manoscritti, partiture a stampa e ogni materiale librario attinente alla musica e alla vita musicale; infine educare alla pratica musicale attraverso l'istituzione di un Conservatorio.

Lungo tutto il diciannovesimo secolo la «Gesellschaft der Musikfreunde» – in particolare attraverso il suo coro – rappresentò una forza fondamentale nella vita concertistica del centro del regno asburgico: a partire dal 1831, quando dal Palais Lobkowitz si spostò al Haus an den Tuchlauben (considerato il primo luogo per i concerti pubblici a Vienna) e poi nel 1870 presso il Musikverein, l'istituzione contribuì al passaggio dei concerti dalla dimensione della corte a quella privata e cittadina (rivolta ad un pubblico di tesserati) e poi pubblica (semplici paganti). La platea divenne così non più esclusivamente composta dalla nobiltà di nascita, ma l'istituzione incentivò l'incontro nelle sale da concerto della *erste Gesellschaft* non solo con la borghesia in ascesa (banchieri, imprenditori, commercianti) ma anche con la cosiddetta *Bildungsbürgertum*, la classe borghese liberale, attiva soprattutto nel mondo della cultura umanistica e della scienza.

Il coro di cui Brahms divenne direttore denominato «Wiener Singverein» nacque di fatto molto tempo dopo la Gesellschaft, soltanto nel 1858. Non che prima non vi fosse stata una pratica della musica corale, ma questa dall'epoca di Salieri – che fu il primo a organizzarla – fino alla metà dell'Ottocento aveva un carattere ridotto ed episodico: non solo il coro era composto esclusivamente da dilettanti ma mancava una regolare programmazione e il pubblico era ristretto ai tesserati; inoltre non era ancora giunto a compimento quel processo di fissazione del repertorio che poi portò ad una maggiore richiesta di qualità interpretativa da parte del pubblico. La pratica di regolari concerti di musica sinfonica a partire dal 1842 con i *philharmonische Konzerte*, la concorrenza di un coro 'gemello', ovvero della Wiener Singakademie

un arco temporale di tre anni suddivisi in una serie di 18 concerti non si trova quasi traccia degli oratori e della cantate composte dai suoi contemporanei, mentre sono numerosi quelli di due grandi maestri: Bach e Händel. Dalla fondazione della Società degli amici della Musica viennese celebrata con il *Samson* (1814)⁵ fino al primo concerto di Brahms era stato possibile ascoltare una dozzina di composizioni di Händel e di Bach. Con Brahms vennero eseguiti quattro oratori di Händel, altrettante cantate di Bach e la *Passione secondo Matteo*, così che si può dire che in tre anni i viennesi ascoltarono pressappoco lo stesso numero di opere di Bach e di Händel che avevano ascoltato nei 58 anni precedenti⁶.

Brahms non credeva che la novità di un'opera fosse una qualità, né aveva una visione teleologica, evolucionistica della storia della musica: ogni opera fosse antica o moderna per essere eseguita doveva soddisfare il suo standard in termini di qualità, il suo gusto nella fattura o nella maestria compositiva. Egli rischiò di rompere il legame con uno dei suoi interpreti più vicini e fidati, Franz Wüllner⁷, perché pensava che quest'ultimo fosse interessato a garantirsi la *IV Sinfonia* in prima esecuzione assoluta soltanto in virtù del suo portato di novità: «Scusami – scriveva Brahms – se a proposito ti dico che io non sopporto tutte queste prime esecuzioni e la tendenza tutta moderna di andare a caccia di

(meritevole tra l'altro della prima viennese della *Matthäus-Passion* nel 1862, trentatré anni dopo Berlino) fecero sì che si affrettassero i tempi per una nuova stabile realtà corale, il Wiener Singverein appunto. Il coro era divenuto semi-professionistico (con l'immissione di studenti maturi dal conservatorio), le prove, aumentate nel numero divennero con Brahms anche diversificate per gruppi ridotti, e stabile fu resa la partecipazione ai concerti della migliore orchestra viennese, quella dei cosiddetti *Philharmoniker*, altrimenti nota come Hofopern-Orchester (oggi Wiener Philharmoniker). Secondo la testimonianza di Kalbeck, fu di nuovo Brahms a imporre la partecipazione di quest'orchestra ai concerti corali: «Es war nicht mehr das, aus verschiedenen Elementen zusammengewürselte, "Gesellschaft-Orchester", in welchem früher auch Dilettanten mitwirken, sondern das Hofopern-Orchester, die Mustertruppe der 'Philharmoniker', mit Josef Hellmesberger als Vilindirigenten und Konzertmeister an der Spitze. Brahms hatte auf diese Neuerung bestanden, und die Direktion hatte nachgeben müssen» (Kalbeck, *Johannes Brahms*, II 2, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1909, p.412. Precedentemente, negli anni '60, la Gesellschaft aveva cercato di tirar su una propria orchestra con risultati alterni). Cfr.: August Böhm, *Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien, A.Holzhausen, 1908; Richard von Perger – Robert Hirschfeld: *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, [vol. II *Sammlungen und Statuten zusammengestellt von dr. Eusebius Mandyczewski*], Wien, A. Holzhausen, 1912.

⁵ Tradizionalmente si fa risalire la nascita della Gesellschaft der Musikfreunde all'anno 1812 allorché fu eseguito il *Timoteo* di Händel (ma nella revisione di Mozart) presso la Winterreitschule, un edificio che fa parte del complesso della Hofburg. Il concerto all'epoca fu promosso sì da una *Gesellschaft*, che però non era quella dei *Musikfreunde*, ma quella delle «nobili donne per la promozione delle azioni buone e utili» (*Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und des Nützlichen*). L'informazione di Kalbeck è dunque corretta poiché fu proprio la realizzazione del *Samson* il primo concerto organizzato dalla «Società degli amici della musica» viennese costituitasi in quello stesso 1814.

⁶ Kalbeck, *Johannes Brahms*, II 2, p.414. Quando si tratta di giustificare come fosse poi possibile, rispetto a scelte di programmazione così coerenti, la presenza di opere 'contemporanee' come il *Vorspiel* ai *Sieben Raben* di J. Rheinberger, il *Violinkonzert* di A. Dietrich, la *Ouverture zu 'Demetrius'* di Hiller, allora Kalbeck commenta: «questi tre pezzi sono anche gli unici che agli occhi del pubblico possono aver destato il sospetto che essi fossero stati eseguiti non solo per ragioni puramente artistiche», *ibidem*.

⁷ Franz Wüllner (Münster 1832 – Braunsfels an der Lahn 1902) fu tra i più importanti direttori della sua epoca nonché compositore pianista e didatta. Si ricorda in particolare la sua attività presso le orchestre e i teatri d'opera di Monaco (ove si segnalano le prime wagneriane di *Das Rheingold* nel 1869 e *Die Walküre* nel 1870), Dresda, Colonia. Wüllner conobbe Brahms già nel 1853 e la stima reciproca, rinnovata nel corso degli anni attraverso numerose interpretazioni, è ancora oggi testimoniata dal loro carteggio. Cfr. *Johannes Brahms Im Briefwechsel mit F.Wüllner*, a c. di Erst Wolff, vol XV, Deutsche Brahms Gesellschaft, Berlin, 1921.

novità. Se oggi sono così alte le quotazioni di un Bruckner, questo è dovuto soprattutto alla ricerca della novità⁸».

Se si considera il peso esercitato dalla tradizione e al contempo la così esigua presenza di compositori a lui contemporanei, si è indotti ad assegnare al Brahms direttore una tendenza nettamente conservatrice; ma in verità la sua attività visto nel contesto storico e nella peculiare vita musicale viennese – ha un senso diverso, ben più articolato, forse opposto.

Come racconta la testimonianza di Kalbeck occorre riflettere su un fatto essenziale: nessuna composizione di musica ‘antica’ interpretata da Brahms era in quel momento un’opera entrata nel repertorio, nessuna poteva dirsi possesso stabile né del pubblico, né dei musicisti chiamati a realizzarla.

Rispetto ai suoi predecessori Brahms invertì il rapporto fra la musica del presente e quella del passato⁹, in fondo egli si trovava in una condizione opposta a quella in cui siamo noi oggi: per noi è un problema urgente il superamento della musealizzazione della tradizione musicale, per Brahms invece la tradizione era qualcosa da costruire.

Le opere di Händel e di J.S.Bach, caratterizzate da Kalbeck come presenza peculiare e costante nell’attività di Brahms come interprete non erano del tutto assenti nella programmazione dei suoi predecessori. In particolare alcuni oratori di Händel appartenevano alla storia della Gesellschaft der Musikfreunde – almeno al livello della forza esercitata dai simboli – sin dalla sua fondazione. Già nel 1812 l’associazione femminile «Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung der Guten und des Nützlichen» aveva organizzato una grande festa musicale il cui ricavato era destinato a scopo benefico: vennero radunati oltre 600 musicisti dilettanti, il re Francesco I concesse la sala della Winterreitschule e 5000 persone ascoltarono il *Timotheus oder die Gewalt der Musik* ovvero l’*Alexanderfest* di Händel, nella doppia trasformazione subito dopo esser stato riarrangiato prima da Mozart (1790), poi da Ignaz von Mosel (1812) in modo che alla fine tanto l’assetto musicale che quello testuale risultavano sensibilmente cambiati¹⁰: siamo infatti in un’epoca, quella precedente agli anni ’50 del secolo decimonono, in cui non era ancora stato posto il problema delle intenzioni dell’autore e della accuratezza filologica nella restituzione delle musiche del passato. Ad ogni modo il successo ottenuto favorì nel 1814 l’esecuzione del *Samson*, nel 1815 del *Messiah* e di numerose altre composizioni di Händel fino al 1858, anno inaugurale del Wiener Singverein, quando fu ripreso lo *Judas Maccabens*. Significativamente il primo storico del Wiener Singverein, August Böhm, che scrive nel 1908, sottolinea per questo lungo periodo tutto compreso nel processo di fondazione, l’onnipresenza della musica di Händel¹¹. Ma l’aspetto più interessante per noi è che dovendo egli pensare ad una alternativa, l’unica che senta di poter retrospettivamente immaginare per quei primi decenni sia quella rappresentata da Haydn e segnatamente da *Schöpfung* e *Jahreszeiten*, ovvero dal peculiare contributo viennese alla tradizione

⁸ Lettera dell’ottobre 1885, *Johannes Brahms Im Briefwechsel mit F.Wüllner*, vol. XV., p.122.

⁹ Cfr.: <http://www.singverein.at/archiv/134/saisonon-wiener-singverein.htm> ove è possibile consultare i programmi di tutte le stagioni del Wiener Singverein a partire dal 1858.

¹⁰ Händel/Mozart/Mosel: *Timotheus oder die Gewalt der Musik*, Concentus Musicus Wien, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, dir. N. Harnoncourt, CD-Sony 2013.

¹¹ «Geht man die programme dieser ersten Serie von Musikfesten durch, so liest man: Händel, Händel, Händel. Kein Zweifel: die Gesellschaft der Musikfreunde wurde gegründet und stand Jahre hindurch ganz unter dem Zeichen Händels» si legge in August Böhm, *Geschichte des Singvereins*, p.24.

dell'Oratorio¹². Con questo si vuole sottolineare come la musica di J.S.Bach ed in particolare la sua produzione vocale sacra – se si eccettuano le due Passioni – fosse implicitamente assunta come eccezionale rispetto al repertorio. Un'ulteriore prova la si ha ancora attraverso lo stesso testimone quando, più avanti nella sua monografia, dovendo raccontare il contributo offerto da Brahms come direttore del Singverein, sbrigherà questo compito in pochi paragrafi¹³ e, soprattutto, nell'elenco¹⁴ dei momenti salienti della sua attività di interprete escluderà del tutto le interpretazioni bachiane, quelle che con tanta fierezza Kalbeck metterà in grande in rilievo appena un anno dopo, nel 1909.

Occorre dunque evitare il rischio di ingrandire retrospettivamente il significato dei tre anni di Brahms alla guida del Singverein relativamente alla loro importanza storica per la vita musicale viennese; Brahms, in qualità di interprete, si fece carico di una proposta di rinnovamento culturale e nelle abitudini d'ascolto che fu probabilmente troppo in anticipo rispetto ai tempi¹⁵: egli non realizzò, attraverso il grande spazio dato alle opere del passato, una duratura riforma del repertorio prediletto dal pubblico, un ampliamento storicamente orientato delle abitudini d'ascolto della specifica platea dei concerti sinfonico-corali¹⁶. Una conferma di ciò l'abbiamo nel fatto che ancora nel 1895, quando gli venne chiesto da Richard von Perger¹⁷, neo-eletto direttore dei concerti della Gesellschaft, un consiglio sulle musiche da mettere in programma, egli rispose con una lettera in cui nello stesso tempo indirettamente ammetteva il proprio insuccesso e faceva un ritratto delle oramai inveterate abitudini d'ascolto dei viennesi.

« [...] ma Lei – scrive Brahms - vorrebbe che io esprima la mia opinione sul Suo progetto di stagione! Anche se qui mi lascio convincere a parlarne e lo faccio, secondo necessità, in modo sbrigativo – rifletta anzitutto sul fatto che Lei non realizza il suo programma per me, mentre io faccio le mie osservazioni effettivamente 'per me'; altri probabilmente le diranno esattamente l'opposto e alla fine Lei dovrà tirare le somme da sé. Potrà comprendere che io pensi soprattutto a come i viennesi abbiano a stento un'idea di ciò che è veramente la grande musica corale, a quanto poco conoscano Bach e Händel e a come ignorino del tutto i loro grandi precursori. Ogni anno viene scelta una sola composizione entro un gruppo assai ristretto di

¹² «Wenn man nun weiß, welchen Einfluß Haydn durch seinen Symphonien und Oratorien anderwärts auf die Gründung und Ausbildung eines öffentlichen Konzertwesens ausgeübt hat ...» e prosegue rimproverando l'assenza di Haydn dai programmi del Singverein, *ibidem*.

¹³ August Böhm, *ivi*, pp.166-7.

¹⁴ Böhm menziona fra le interpretazioni bachiane soltanto la *Passione secondo Matteo*, esclude tutti gli altri autori antichi frequentati da Brahms, ma ricorda Cherubini, Beethoven, Bruch.

¹⁵ «Der Begriff der 'Klassik' verwandelte sich in eine konservative Kategorie, denn viele Musikliebhaber suchten die durch den gesellschaftlichen Wandel bedrohten Werte und Werke zu bewahren. Im Zeitalter rapider wirtschaftlicher, sozialer, und politischer Umwälzungen entschied sich das Publikum für einen Gewinn an kultureller Sicherheit und machte sich auf die Suche nach den Werken derjenigen Genies, die es schon seit langem gelernt hatte zu bewundern» si legge in Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, p.126. Si può aggiungere a partire dall'esperienza di Brahms che anche l' 'antico' era in questo senso un fattore di perturbamento e instabilità. Cfr. William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp.169-207.

¹⁶ Sulla distinzione non esclusiva fra pubblico dell'opera e pubblico dei concerti 'da camera' nel secondo Ottocento cfr. S. O. Müller, *Das Publikum*, p.230.

¹⁷ R. von Perger (1854-1911) entrò nella cerchia di Brahms come giovane compositore intorno agli anni '80. Nel 1895 venne nominato direttore della Gesellschaft der Musikfreunde e successivamente del Conservatorio. Egli scrisse un ritratto biografico di Brahms e una storia della Gesellschaft (cfr. *ivi*, n.4) Fu tra l'altro il primo direttore a Vienna dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi (il 13 novembre 1898).

capolavori (come ora avviene con la *Matthäus-Passion*). Per il canto a cappella non ci sono nemmeno queste poche eccezioni, così anche se non si dispone di troppo tempo per esso, la scelta è tanto semplice quanto garantito l'effetto sul pubblico. Ci sarebbe da dire ancora molto, ad esempio che lei non può fare musica corale troppo impegnativa per le voci e che deve aver cura di trovare degli intermezzi. Anche per questo compito ha il vantaggio che risulta nuovo tutto ciò che non appartiene ai più comuni programmi sinfonici e concertistici. Mi riferisco a Bach ad Händel e ai loro migliori eredi. Se il Signor Direttore ha a cuore anche gli animi più delicati, allora io consiglio di non ruzzolare per la fretta subito fino all' *Eva*¹⁸ francese [...]. Contro la *Messa in Do maggiore* di Beethoven e il magnifico *Requiem* di Cherubini parla a sfavore il fatto che nella cattolica Vienna opere simili vengono maltrattate nelle chiese in maniera grossolana e ne consegue che manca la necessaria pietà da parte dei cantanti e degli ascoltatori. Lei ora si ritrarrà atterrito di fronte ad un giudizio critico così esteso, ma accade sempre così quando si chiede il parere a qualcun altro. In fondo voglio suggerirle quanto ampio può essere l'orizzonte che Lei può abbracciare con lo sguardo. Alla fine dovrà comprendere la direzione più adatta a Lei e aver successo, per la qual cosa le faccio i più sentiti auguri [...] ¹⁹»

Ufficialmente la stagione del direttore del Wiener Singverein cominciava all'epoca di Brahms il primo del mese di ottobre, data d'inizio delle prove corali, per protrarsi fino alla fine di aprile dell'anno successivo. L'intera attività si concretizzava in sei concerti complessivi di cui due fuori abbonamento e rivolti ad un pubblico più ampio rispetto a quello dei tesserati della Gesellschaft²⁰.

Brahms realizzò dunque complessivamente diciotto concerti su tre stagioni. Nell'anno 1875 non rinnovando il suo contratto terminò anche il suo ultimo incarico come

¹⁸ Il riferimento è all'oratorio *Ève* di Jules Massenet del 1875. Von Perger ebbe cura di programmarlo non per il concerto inaugurale, ma come quarto appuntamento della stagione (il 9 febbraio 1896).

¹⁹ «*Sie wünschen aber, daß ich meine Meinung über Ihren Programm-Entwurf äussere! Wenn ich mich darauf einlasse, so bitte ich vor allem zu bedenken, daß Sie Ihr Programm nicht für mich machen, ich dagegen meine Betrachtungen wirklich 'für mich'; andere werden Ihnen hinwieder das grade Gegenteil sagen, und Sie müssen schliesslich das Fazit für sich ziehen. Von mir werden Sie begreifen, daß ich vor allem denke, wie die Wiener kaum eine Ahnung von wahrhaft grosser Chormusik haben, wie sehr wenig hier Bach und Händel gekannt sind, und wie gar nicht ihre grossen Vorgänger. Nur unter ganz wenigen Hauptwerken wird jährlich eines gewählt. (So Sie diesmal die Matthäus Passion). Den A cappella-Gesang angehend, gibt es auch diese wenigen Ausnahmen nicht, und wenn auch nicht viel Zeit dafür bleibt, so ist die Wahl dafür um so leichter, die Wirkung um so sicherer. Schliesslich wäre im allgemeinen noch zu sagen, daß Sie nicht lauter Chormusik machen können, daß Sie für Intermezzi zu sorgen haben. Auch hier haben Sie den Vorteil, daß alles, was nicht zum allgewöhnlichsten Symphonie- und Konzertprogramm gehört, neu ist. Hier denke ich an Bach, Händel, und ihre besten Nachfolger. Will der Direktor für zartere Gemüther nebenbei besorgt sein, so wünschte ich, er purzele nicht gleich bis zur französischen Eva hinunter [...]. Gegen die C-dur Messe von Beethoven und das herrliche Requiem von Cherubini spricht sehr, daß im katholischen Wien derlei Werke in den Kirchen handwerksmässig mältratiert werden, und deshalb die nötige Pietät bei Sängern und Hörern fehlt. Sie werden mit Schrecken sehen, wie weit meine Kritik geht; das wird aber wohl bei jedem so kommen, den Sie um seine Meinung fragen. Es zeigt, wie weit der Horizont ist, den Sie überschauen können. Sie müssen schliesslich die Ihnen gemäße Richtung kennen und einschlagen, wobei Sie die herzlichsten Wünsche begleiten [...]*», in M. Kalbeck, J. Brahms, IV, vol.I, p.402. Nelle scelte di programmazione von Perger (che diresse il Singverein negli anni dal 1896 al 1900) non si può dire che seguì alla lettera i consigli di Brahms: se certamente egli mantenne viva la presenza di Händel, assai più sporadiche furono le interpretazioni bachiane (il *Weihnachtsoratorium* e la *Matthäus-Passion*, ciascuno una sola volta, ma nessuna cantata), talvolta si ritrovano alcune opere che fino ad allora rappresentavano degli *unica* risalenti alle stagioni brahmsiane del Singverein come ad es. il *Davidde Penitente* di Mozart, ma, ad esempio, non c'è traccia di sconfinamenti nell'epoca pre-bachiana.

²⁰ Cfr. M.Kalbeck, *Johannes Brahms*, II/2, p.384 sgg. in cui sono trascritte le lettere attraverso le quali Brahms discute con la direzione della Gesellschaft non solo il proprio contratto dal punto di vista economico, ma anche le condizioni artistiche.

lavoratore dipendente e certamente dovettero contare in questa scelta il bisogno esclusivo di dedicarsi all'attività compositiva insieme alla profonda diffidenza che egli nutriva verso le forme e il contesto in cui veniva a svolgersi l'attività concertistica.

Raramente i programmi di Brahms hanno un carattere monografico: su un singolo autore o su uno specifico genere musicale, ma, allo stesso tempo essi presentano una forte sotterranea coerenza che si mostra sia nell'impaginazione di ciascuno sia nella possibilità di individuare un percorso unitario attraverso le diverse serate. Certamente, come abbiamo già messo in rilievo, una direttrice fondamentale è rappresentata dalla musica corale del passato con al centro gli oratori di Händel e le cantate sacre di J.S.Bach, ma si possono evidenziare anche altre direttrici fondamentali. Con la passione di un cercatore di tesori nascosti Brahms dedicò anche una particolare attenzione, attraverso scelte inconsuete, all'approfondimento della produzione per coro dei classici viennesi, di Mozart, Beethoven e Schubert presentando spesso al pubblico prime esecuzioni o talvolta persino opere inedite (Tabella 1, pagina seguente). Inoltre se da un lato la musica corale rappresentava in virtù della sua storia di necessità un ancoraggio alla tradizione musicale del passato allo stesso tempo proprio la fortuna di questa nel periodo romantico aveva mantenuto vivo l'interesse tanto per gli antichi maestri quanto per i canti di carattere più popolare. In questo modo si spiegano le ulteriori due costanti della programmazione di Brahms: da un lato le musiche di Mendelssohn e di Schumann, dall'altro l'arrangiamento per il canto a-cappella degli amatissimi Volkslieder.

Tabella 1 *I concerti di Brahms come direttore del Wiener Singverein (1872-1875)*

1^a stagione (1872-1873)

	<i>Autore</i>	<i>Opere</i>		<i>Editore</i>	
10/11/1872	G.F. Händel	<i>Te Deum</i> zur Dettinger Siegesfeier 1743 ²¹		Chrysander, 1865	1
	W.A. Mozart	Arie für Sopran mit obl. Klavier und Orchester [<i>Ch'io mi scordi di te?</i> (K505)]		Nottebohm, 1881	
	Johannes Eccard Heinrich Isaac	<i>Über's Gebirg Maria geht Inspruk, ich muß dich lassen</i>			
	F. Schubert	<i>Symphonie C-Dur</i> (Nach dem Duo op.140 für Orchester bearbeitet von J. Joachim)	Inedito	Joachim, 1873	
08/12/1872	G.F. Händel	<i>Concert für Orgel und Orchester</i>			2
	W.A.Mozart	<i>Offertorium de venerabili sacramento</i> (K260) [<i>Venite populi</i>] Für Doppelchor, Orchester und Orgel	Inedito	Brahms, 1873 Nottebohm, 1880	
	C.W.Gluck	Arie aus <i>Alceste</i> [<i>Wo bin ich? unglückliche Alceste!</i>]			
	J.S.Bach	<i>Preludium und Fuge E-dur</i> für Orgel			
	J.Brahms	<i>Triumphlied</i>	Prima viennese		
05/01/1873	F. Hiller	<i>Ouverture</i> zu Schiller's 'Demetrius'			3
	R. Schumann	<i>Des Sängers Fluch</i> , Ballade nach L. Uhland			
	F. Mendelssohn	<i>Die erste Walpurgisnacht</i> von Goethe			
28/02/1873	G.F.Händel	<i>Saul</i>	Prima viennese	Chrysander, 1862	4

²¹ Sono state mantenute le denominazioni come riportate sul programma dell'epoca. In parentesi quadra, ove necessario, la denominazione moderna.

23/03/1873	J.S.Bach	Cantate am Osterfeste: ‘ <i>Christ lag in Todesbanden</i> ’, (Text von Luther) [BWV4]	Prima viennese	Hauptmann, BGA 1851	5
	J.Haydn	<i>Symphonie</i> in C-dur [Hob 97]			
	[Volkslieder]	‘ <i>In stiller Nacht</i> ’ ‘ <i>Dort in Wälden steht ein Haus</i> ’		Brahms, arr.	
	F.Schubert	<i>Ellen’s zweiter Gesang</i>		Brahms, arr.	
	L.v.Beethoven	<i>Chor</i> aus Festspiele ‘Die Weihe des Hauses’ Für Sopran- und Violinsolo, Chor, Orchester [WoO98]	Inedito	Mandyczewski da Nottebohm, 1888	
06/04/1873	J.S.Bach	Cantate ‘ <i>Liebster Gott wann werd ich sterben?</i> ’ [BWV8]		M. Hauptmann, BGA 1851	6
	L.Cherubini	<i>Requiem</i> (C moll)			

2ª Stagione (1873-1874)

09/11/1873	L.v. Beethoven	<i>Ouverture</i> op.115			7
	G.F. Händel	<i>Alexander’s Fest oder die Macht der Tonkunst</i>			
07/12/1873	F.Schubert	<i>Ouverture</i> zu ‘ <i>Fierrabras</i> ’			8
	F.Schubert	<i>Arie</i> für Tenor (componiert 1821, ungedruckt) [Tag entflieht, der Abend glüht, D723]	Inedito	J.N.Fuchs, Schubert’s Werke, 1893	
	R.Volkman	<i>Concertstück</i> für Clavier und Orchester			
	J.Rudolph Ahle	<i>Es ist genug</i> (Chöre a capella)		C.v.Winterfeld, 1845	
	J.S.Bach	<i>Es ist genug</i> [da BWV 60]			
	J.S.Bach	<i>Nun ist das Heil und die Kraft</i> [BWV50]	Prima viennese	W.Rust, BGA, 1860	
	Jac. Gallus	<i>Chor</i> a capella [Ecce quomodo moritur justus]		E.Bodenschatz, <i>Florilegium</i> , 1618	
	L.v.Beethoven	<i>Fantasie für Clavier, Orchester und Chor</i> [Fantasia per pf., coro e orch. in Do minore, op.80]			

25/01/1874	J. Rheinberger	<i>Vorspiel</i> zur Oper 'Die sieben Raben'			9
	K. Goldmark	Frühlingshymne	Inedito		
	W.A.Mozart	Davidde Penitente, Cantate für Soli, Chor und Orchester [K469]		Ph.Spitta, Mozarts Werke, 1882	
02/03/1874	F.Schubert	<i>Kyrie</i> und <i>Credo</i> aus der Messe in As	Prima viennese		10
	R.Schumann	' <i>Manfred</i> ' op.115	Prima viennese		
28/02/1874	G.F. Händel	<i>Salomo</i>		F.Chrysander, Händel's Werke, 1866	11
19/04/1874	J.Haydn	<i>Symphonie</i> in Es-dur [Hob.103]			12
	A.Dietrich	<i>Concert</i> für die Violine	Inedito		
	J.Brahms	<i>Schicksalslied</i>			
	J.Ritz	<i>Arioso</i> für Violine mit Orgelbegleitung			
	J.S.Bach	<i>Pastorale</i> (aus den Weihnachtsoratorium)			
	G.F.Händel	<i>Chor</i> aus 'Salomo'			

3ª Stagione (1874-1875)

08/11/1874	A.Rubinstein	Ouverture zur Oper 'Dimitri Donskoi'			13
	L.v.Beethoven	5 Clavierkonzert			
	[Volkslieder]	<i>Waldesnacht</i> <i>Dein Herzlein mild</i> <i>Von alten Liebesliedern</i>			

	H.Berlioz	<i>Harold in Italien</i>			
06/13/1874	L.v. Beethoven	<i>Missa Solemnis</i>			14
10/01/1875	F.Mendelssohn	<i>Ouverture zur Oper 'Die Hochzeit des Camacho'</i>	Inedito	J.Rietz, 1875	15
	J.Joachim	<i>Concert in ungarischer Weise</i>			
	J.Brahms	<i>Rhapsodie</i> (Fragment aus Göthe's Harzreise im Winter)			
	R. Schumann	<i>Fantasie für Violine und Orchester</i>			
	J.S.Bach	<i>Pfingst-Cantate: 'O ewiges Feuer' [BWV34]</i>	Prima viennese	W.Rust, BGA, 1857	
28/02/1875	J.S.Bach	<i>Preludium</i> (Es-dur für Orgel) für Orchester bearbeitet		Arr. Bernhard Scholtz	16
	W.A.Mozart	<i>Arie</i> aus 'Davidde Penitente'		Ph.Spitta, Mozarts Werke, 1882	
	J.Brahms	<i>Ein deutsches Requiem</i>			
23/03/1875	J.S.Bach	<i>'Passions-Musik' nach dem Evangelisten Matthäus</i>		J.Rietz, BGA, 1854	17
18/04/1875	M.Bruch	<i>Odyssens</i>	Inedito		18

Il contributo di Chrysander ai concerti händeliani

Le scelte di programmazione di Brahms ancora molto ci possono raccontare sulla sua mentalità, sul suo rapporto col passato: di seguito si cercherà di analizzarle da un punto di vista ‘obliquo’, ovvero a partire dal ruolo che ebbe la musicologia nell’orientarle. Si tratta di un’angolazione funzionale a definire meglio il rapporto fra il compositore e gli studiosi del suo tempo e in grado di far emergere questioni essenziali alla definizione di questo rapporto.

Brahms scelse come composizione d’apertura del concerto del 10 novembre 1872, quello che inaugurava la stagione 1872-73 del Wiener Singverein e il suo triennio di direzione artistica, il *Te Deum* di Händel in re maggiore (HWV 283): come riportato dal sottotitolo presente sul programma di sala (cfr. Appendice, Img.IV/1), si trattava di un lavoro nato per celebrare la vittoria dell’esercito britannico contro i francesi a Dettingen nel 1743. Attenendosi ad una considerazione di superficie si può immaginare che l’occasione che fu da stimolo alla creazione di quest’opera²² e il carattere fastoso che adeguatamente la riflette dovettero apparire a Brahms come assai adatti per inaugurare la stagione. L’opera di Händel inoltre permetteva a tutte le compagini che avrebbero seguito il direttore durante il resto dell’anno di rilucere al loro meglio: essa richiedeva infatti non solo una grande sonorità corale e orchestrale, ma prescriveva anche l’intervento di alcune voci soliste²³ e l’accompagnamento dell’organo. La scelta inoltre non rischiava di esser vista come un arbitrio del direttore artistico avendo con sé anche un richiamo ideale al concerto che, con l’esecuzione del *Timotheus*, sancì la fondazione della Gesellschaft der Musikfreunde nel lontano 1814.

Come spesso accade con un musicista come Brahms, le ragioni che ad un primo sguardo sembrano esteriori o formali spesso rivelano radici profonde e articolate. Se il Brahms che qui si sta considerando è il direttore sinfonico corale, questo non significa che egli avesse dismesso la sua più intima natura di compositore e che, conseguentemente, non fosse operante nelle sue scelte di programmazione un interesse *da* compositore. Già solo attraverso l’osservazione dell’orchestrazione che in Händel prevedeva accanto agli interventi corali, diversi numeri dedicati alla voce solista di basso-baritono, già da questi elementi viene suggerita un’affinità con un’opera di Brahms stesso, il *Triumphlied* per coro a otto voci, baritono e orchestra (con organo *ad libitum*) che proprio qualche mese prima aveva ricevuto la sua prima esecuzione²⁴. Le profonde analogie proseguono se si considera l’aspetto testuale: da un lato il *Te Deum* di Händel ricorreva al celebre inno

²² Non è forse inutile ricordare che questa battaglia avvenne all’interno delle guerre per la successione austriaca (1740-48). La Prussia e la Francia si erano alleate contro l’Austria approfittando del problema dinastico interno alla casa degli Asburgo: sostenevano in virtù della legge salica che una donna, Maria Teresa d’Austria non potesse legittimamente succedere al trono. In soccorso dell’Austria intervenne tra le altre nazioni proprio l’Inghilterra: se volessimo dar credito alle facili schematizzazioni dovremmo constatare che Brahms, il filo-prussiano Brahms, apriva a Vienna la sua attività di direttore del Musikverein con un’opera che celebrava una vittoria avvenuta a discapito della Prussia.

²³ La realizzazione del *Te Deum* di Händel da parte di Brahms fu integrale: su un totale di sedici sezioni, si contano quattro episodi con il basso solista e un trio (IX: *Thou sittest at the right hand of God/Du sittest zu der Rechten des Herren*) per contralto tenore e basso. Il contralto era Rosa Girzik, le voci maschili quelle di ‘Dr.Kraus’ e ‘Dr.Pirk’ (non identificate): tutti sono annoverate sul programma come solisti del Teatro dell’Opera di corte.

²⁴ La prima del *Triumphlied für achtstimmige Chor und Bariton mit Orchester*, op.55 avvenne il 5 di giugno del 1872 a Karlsruhe, a dirigere il coro e l’orchestra del teatro di corte era Hermann Levi, come voce solista Julius Stockhausen.

cristiano, dall'altro anche il *Triumphlied* si basava sull'intonazione di un testo sacro, addirittura sull'*Apocalisse di Giovanni* e soprattutto lo faceva, ancora in analogia, per celebrare una vittoria militare, quella della Prussia contro la Francia nella guerra franco-prussiana (1866-1871). L'oratorio di Brahms, oggi decaduto fra le sue composizioni meno eseguite, venne messo in programma a Vienna per la prima volta proprio in quella stessa stagione diretto dall'autore²⁵: in questo modo un'influenza compositiva veniva resa esplicita attraverso il rimando diacronico all'interno della programmazione concertistica. In altre parole si può dire che il confronto fra i due oratori racconta come l'interesse del Brahms compositore si fosse tradotto in una scelta del Brahms interprete. Manca però la terza forma di interesse che lo spingeva verso un'opera del passato: l'interesse musicologico. Per riconoscere quest'ultimo conviene tornare all'estate del 1872, quando il compositore stava predisponendo i concerti che avrebbe diretto.

Nel periodo in cui Hermann Levi concertava il *Triumphlied*, tra la primavera e l'estate del 1872, Brahms cercava di definire le composizioni che avrebbe diretto durante la stagione e così il loro epistolario tramanda una traccia importante degli interessi che lo mossero nel recupero del *Dettingen Te Deum*. In Levi²⁶ Brahms non trovava soltanto un interprete prediletto, ma anche un collega cui rivolgersi per avere dei consigli sui problemi legati alla direzione, dall'orchestrazione alla scelta dei programmi. Possediamo una lettera di Brahms a Levi, risalente proprio a questo periodo, che, per chi voglia comprendere come la ricerca musicologica coeva si inserisse nell'attività di Brahms, come agisse sulla sua sensibilità fornendogli conseguentemente stimoli per le sue scelte di compositore e di interprete, ha un valore importante e possiede inoltre una qualità speciale, la freschezza di essere una sorta di *slice of life* in cui il compositore è come colto nel suo laboratorio di letture. Brahms incomincia esprimendo la sua nostalgia per l'amico lontano, una nostalgia che – così confessa – si trasformava in invidia considerando come Levi fosse in vacanza in Italia mentre egli sentiva alle calcagne il comitato della Gesellschaft e, dopo aver accennato al desiderio di far cantare alle prove alcune parti della *Medea* di Cherubini, così prosegue:

«procurati e cerca di seguire con attenzione i *Denkmäler der Tonkunst*²⁷. Il quinto volume [1871] contenente il *Te Deum* di Urio ti susciterà una piacevole sorpresa! Già

²⁵ Si tratta della prima viennese del *Triumphlied* avvenuta l'8 dicembre del 1872. A differenza dell'opinione che ne abbiamo noi oggi, all'epoca il *Triumphlied* trovò subito un felice riscontro nel pubblico, nella critica, tra qualche interprete (si vedano le reazioni di Spitta, Billroth, Levi).

²⁶ Hermann Levi (1839-1900) è considerato tra i più importanti direttori del secolo decimonono. L'amicizia con Brahms risale al periodo in cui egli fu nominato direttore presso la Hofoper di Karlsruhe, nel 1864. Intorno a Levi e a Brahms si creò una speciale cerchia di amici: si annoverano musicisti come Clara Schumann, ma anche letterati (la famiglia Lessing) e artisti figurativi (Julius Allgeyer, Anselm Feuerbach). Ad un certo punto, alla fine degli anni '70, l'amicizia fra Levi e Brahms terminò per un gomitolo di ragioni, sia umane che professionali.

²⁷ La serie dei *Denkmäler der Tonkunst* curata da Fr. Chrysander uscì in un arco di tempo relativamente breve, tra il 1869 e il 1871. Significativamente essa aveva un carattere sovranazionale (a differenza dei successivi *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* e dei *Denkmäler deutscher Tonkunst*) come mostrano i 5 'monumenti' pubblicati (Palestrina, Carissimi, Corelli, Fr. Couperin, Urio). Chrysander scrisse che ad essere pubblicate erano quelle «Werke der Vergangenheit welche einen bleibenden Kunstwerth besitzen, oder im Entwicklungsgange der Tonkunst von Epochmachender Bedeutung waren» (in «Allgemeine musikalische Zeitung», 4-1869, p.1). Brahms partecipò attivamente alla redazione del IV volume (in 4 tomi separati), quello dedicato ai *Pièces de clavecin* di François Couperin certamente per il primo tomo (1869 circa). Nel 1871 e infine nel 1888 (ed. Augener) venne completata l'edizione dei *Pièces*. (Cfr. Elaine Kelly, *An Unexpected Champion of François Couperin: Johannes Brahms and the 'Pièces de clavecin'*, «Music & Letters», vol. 85, n.4 (Nov. 2004), ove si legge: «the exact nature of Brahms's involvement with the

dalle prime due pagine è stupefacente la somiglianza con il *Saul* e il *Te Deum* di Händel. Ma soprattutto cerca di sostenere l'attività di Chrysander, si tratta certo di un uomo onesto. Io mi vergognavo di non possedere gli «Jahrbücher»²⁸ – così chiesi in prestito i due numeri a Stockhausen e a Joachim – entrambi erano rimasti intonsi! Allora smisi di vergognarmi e ora ho con me questi libri²⁹».

Nell'estratto della lettera a Levi, Brahms fa dunque riferimento a due opere di Händel, il *Te Deum* e il *Saul*, entrambe debitrice verso una fonte comune, il *Te Deum* di Urio appunto; significativamente egli concertò nella stagione che abbiamo cominciato ad analizzare, quella del '72-'73, entrambe le composizioni³⁰. In particolare il concerto dedicato all'oratorio *Saul* del 28 febbraio 1873 costituirà a posteriori uno dei momenti più alti della sua intera attività per la Gesellschaft der Musikfreunde sia in termini di impegno realizzativo che di risposta nel pubblico.

Da quanto detto finora emerge con sicurezza come Brahms seguisse costantemente e spesso in tempo reale il lavoro dei musicologi, sostenesse e promuovesse Chrysander, fosse interessato non solo ai risultati ovvero le edizioni, ma anche agli studi storici, ai saggi. Si affaccia inoltre l'ipotesi che il lavoro musicologico contribuisse alla sua programmazione permettendo di stabilire fra i diversi concerti corrispondenze e rimandi 'interni': quest'aspetto va considerato allorché si sia inclini a confinare le scelte del Brahms direttore nell'ambito della mera collezione antologica di opere di diverse epoche e stili; la stagione considerata nel suo complesso mostrava un carattere fortemente unitario.

Un aspetto inoltre non trascurabile per l'epoca e che invece a noi oggi potrebbe apparire scontato è rappresentato dal fatto che Brahms si entusiasmasse per un tipo di pubblicazione che in qualche modo andava contro l'immagine del grande compositore, dell'antico maestro, che solo svetta sulla propria epoca e di cui doveva essere preservato l'assunto acritico dell'originalità dello stile. Il rapporto fra il *Te Deum* di Urio e alcune opere di Händel fu infatti indagato da Chrysander con acribia critica e arrivò a mostrare

Couperin volumes is unclear. he is named as the solo editor of the Denkmäler der Tonkunst edition and as joint editor, with Chrysander of the latener Augener edition», p.580).

²⁸ Brahms sta parlando dei «Jahrbücher für musikalische Wissenschaft» (1863-1867, ed. Breitkopf & Härtel). Si tratta questa volta di una pubblicazione scientifica di cui uscirono soltanto i due volumi cui Brahms fa riferimento in questa lettera, rispettivamente nel 1863 e nel 1867. Salvo qualche rilevante eccezione (Moritz Hauptmann, Heinrich Bellermann) essi contenevano soprattutto saggi e notizie dal Werkstatt di Chrysander.

²⁹ «Bekümmere und interessiere Dich doch um die Denkmäler der Tonkunst. Der 5te Bd., *Te Deum* von Urio, wird Dich erstaunlich amüsieren! Auf den ersten zwei Seiten gleich *Saul* und *Te Deum* von Händel ungemein frappant. Überhaupt, bekümmere Dich um Chrysanders Tätigkeit, das ist doch ein ordentlicher Kerl! Ich schämte mich, die Jahrbücher nicht zu haben – 2 Exemplare lieb ich von Stockhausen und Joachim – beide waren unaufgeschnitten! Da hörte ich auf mich zu schämen, und jetzt habe ich sie auch», in *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi*, a c. di L. Schmidt, vol.VII, Berlin, Deutschen Brahms Gesellschaft, 1910, p. 120. Anche nella lettera successiva a Levi (p.121) Brahms rimanda alla memoria dell'interlocutore i debiti händeliani verso il *Te Deum* di Francesco Antonio Urio: egli provava stupore, attraverso la mediazione di Händel, per la musica italiana del barocco e, allo stesso tempo, grazie ad essa, pensava di essere idealmente vicino all'amico che in viaggio poteva attingere direttamente ai tesori d'arte del nostro paese.

³⁰ Occorre precisare che il compositore amburghese conosceva il *Dettingen Te Deum* e il *Saul* prima che fosse rivelata la fonte comune, queste due opere erano state infatti pubblicate proprio grazie alla curatela editoriale di Chrysander sotto la sigla della Deutsche Händelgesellschaft rispettivamente nel 1865 e nel 1862, la loro qualità artistica giustificerebbe da sola l'inserimento nella programmazione da parte di Brahms, ma non si può escludere che il compositore così attento, come si vedrà ancora in seguito, ai rimandi interni fra i vari programmi della stagione, si sentisse supportato da quanto il lavoro musicologico aveva fatto emergere per dare coerenza alle sue scelte

come non si trattasse solo di qualche prestito sporadico³¹: stava accadendo per Händel – e pochi anni dopo lo stesso accadrà con Spitta per Bach – quello che negli studi di storia letteraria ad esempio con Gervinus si andava conducendo sull'opera di Shakespeare.

Inoltre occorre qui segnalare una profonda disparità fra il carattere europeo dell'interesse musicologico rappresentato dai *Denkmäler* di Chrysander e dall'altro lato le scelte del Brahms direttore quasi tutte – fatta salva l'importante eccezione di Cherubini – interne alla tradizione austro-tedesca³².

L'influenza esercitata da Chrysander sulle scelte di Brahms era del resto portata in superficie anche in alcune recensioni dell'epoca, in particolare quelle apparse sull'«Allgemeine musikalische Zeitung». Franz Pyllermann³³, nel 1872 corrispondente da Vienna della rivista lipsiense, così introduce questo primo concerto di Brahms: «il Singverein, che negli ultimi due anni, dopo il ritiro di Herbeck, ha compiuto dei preoccupanti passi indietro, sembra ora voler ridestarsi sotto la direzione del maestro severo e competente; questi ha conquistato durante le prove un vivo interesse e si mostra completamente calato in un impegno artistico così importante». Successivamente il recensore rimarca il miglioramento tecnico dell'orchestra e giudica «come un importante arricchimento delle possibilità interpretative il nuovo grandioso organo [...]. Potrebbe apparire – continua Pyllermann – solo come una coincidenza esterna il fatto che l'organo sia stato ultimato proprio quando Brahms ha raccolto la direzione dei concerti. Eppure proprio per un musicista dalle convinzioni così nobili e dotato di una sensibilità storica così autentica sarebbe stata una sciagura dirigere le opere corali dei nostri maestri del secolo decimottavo senza l'adeguato e indispensabile sostegno dell'organo». Pyllermann sente poi il bisogno di fornire ulteriori dettagli legati alla prassi esecutiva adottata da Brahms: sono informazioni per noi fondamentali, non solo perché stabiliscono un diretto collegamento con le ricerche e l'attività di Chrysander, ma anche perché rivelano una attenzione che ha assunto come valore il principio della consapevolezza storica, ci troviamo in altre parole di fronte al sintomo di un radicale mutamento dell'ascolto e delle richieste che ad esso venivano poste.

«Grazie alla perfetta installazione dell'organo – scrive il recensore – ci siamo trovati nelle condizioni di poter ascoltare una delle più grandi creazioni di Händel, il *Dettinger Te Deum*, proprio secondo le intenzioni originarie dell'autore. Io non credo ci sia il bisogno di garantire che Brahms ha concertato l'opera con il più grande rispetto, ovvero senza quel genere di peggioramenti che nascono dalla presunta volontà di migliorare [*Verschlimmbesserung*]; egli è troppo pervaso dal principio sostenuto da Chrysander, si intende da principi genuinamente artistici, da poter farsi sviare dall'intenzione di rendere i più grandi capolavori familiari alle orecchie del grande pubblico attraverso l'incontrollato inserimento di abbellimenti o di cosiddetti 'miglioramenti'. Alcuni piccoli cambiamenti nelle parti delle trombe sono stati operati

³¹ I prestiti da Urio sono presenti in maniera diffusa in diverse opere di Händel, tra queste essi si ritrovano nel *Dettingen Te Deum*, nel *Saul*, in *Israel in Egypten*. Una segnalazione dei passi si trova nella 'Vorwort' di Max Seiffert alla ristampa di Urio («Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken», vol.2, *Te Deum* von Francesco Antonio Urio, a c. di Fr. Chrysander, Deutsche Händelgesellschaft, Leipzig 1902). Per i saggi sull'argomento di Chrysander cfr. «Allgemeine musikalische Zeitung», XIII (1878) e XIV (1879).

³² La biblioteca musicale di Brahms offre però un'immagine diversa rispetto alle sue scelte come direttore artistico: importante è la presenza di musica italiana o francese, sia antica che moderna. Cfr. Alfred Orel, *Johannes Brahms Musikbibliothek*, in Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms*, Hamburg, Verlag Karl Dieter Wagner, 1974, p. 139 sgg.

³³ Cfr. AmZ, 1873, 234-235

con tale accortezza che gli avrebbe fatti Händel stesso [...]. Il continuo organistico – se sono stato informato bene – è stato realizzato da Brahms di suo pugno; io l’ho trovato assai efficace e svolto con straordinaria delicatezza³⁴»

L’attenzione del recensore alla realizzazione del continuo da parte di Brahms non è un dettaglio fatto notare solo per rendere più esatta la testimonianza. Essa risente invece dell’accesa polemica intorno alle *Einrichtungen* praticate e diffuse da Robert Franz³⁵: rispetto a questi c.d. ‘arricchimenti’ la scelta di Brahms di mantenere la strumentazione originale e di utilizzare l’organo per il continuo schierava il direttore del Singverein nel partito degli editori-filologi. Inoltre dall’incidentale in cui l’autore confida di ‘essere stato informato’ si comprende come sebbene egli non avesse seguito il concerto con una chiara immagine sonora della partitura (che averla alla mano, date le dimensioni, sarebbe stato oltremodo goffo e comico) quantomeno egli doveva essere a contatto con qualcuno vicino a Brahms e non è da escludere che lo stesso Chrysander potesse avergli dato un suggerimento.

L’informazione in realtà è doppia: da un lato Brahms aveva seguito Chrysander in una prassi diremmo oggi storicamente informata; dall’altro però egli aveva offerto la sua realizzazione del continuo organistico – si noti nella recensione la caratterizzazione di questa come dotata di una «straordinaria delicatezza» [*ausserordentlicher Delicatesse*] – e non quella proposta proprio da Chrysander nel volume 25 degli *Händels Werke* (edizione del 1865) che conteneva esclusivamente il *Dettingen Te Deum*³⁶. Ora questa scelta non deve essere interpretata meccanicamente come un giudizio negativo di Brahms sulla qualità della parte organistica approntata da Chrysander: lo stesso musicologo nella breve premessa³⁷ all’edizione appena ricordata si era soffermato quasi esclusivamente sul problema dell’accompagnamento organistico specificando che «le indicazioni a riguardo hanno rispetto all’effettiva realizzazione soltanto il valore di uno schizzo o di un disegno a mano libera; eppure allo stesso tempo esse assolvono allo scopo fondamentale di indicare

³⁴ «Dank der vollendeten Aufstellung des Werkes kamen wir nun in die glückliche Lage, eine Händel’sche Schöpfung, und zwar einer seiner grandiosesten: das ‘Dettinger Te Deum’ getreu nach den Intentionen des Meisters aufführen zu hören. Ich brauche nicht besonders zu versichern, dass Brahms das Werk mit vollster Pietät, ohne jede Art von Verschlimmbesserung einstudiert hatte; er ist viel zu sehr durchdrungen von der Wahrheit der Chrysander’schen, d.h. der echt künstlerischen Grundsätze, um sich dazu verirren zu können, Kunstwerke von allerstem Range durch allerlei Aufputz und ‘Verschönerungen’ der grossen Masse mundgerecht – will sagen – obgerecht machen zu wollen. Einzelne kleine Aenderungen in den Trompeten wurden so geschickt angestellt, wie sie ungefähr Händel selbst gemacht hätte, [...]. Die Orgelstimme war – wenn ich gut unterrichtet bin – durchaus von Brahms ausgesetzt; ich fand sie höchst wirksam und zugleich mit ausserordentlicher Delicatesse behandelt», in «Allgemeine musikalische Zeitung», 27 November, Nr. 48 (1872), pp.773-774.

³⁵ Robert Franz (1815-1892), compositore e, soprattutto, direttore della Singakademie di Halle. Attraverso quest’ultima attività ebbe un ruolo fondamentale nel secondo Ottocento per la riscoperta della musica di Bach e di Händel (cfr. il suo *Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bach’scher und Händel’scher Werke*, a c. di Robert Bethge, Leipzig, Leuckart, 1910). R. Franz partiva dalla valutazione del suono dell’organo come troppo poco flessibile e poco familiare al pubblico. La soluzione che dunque egli forniva al problema di come realizzare il continuo consisteva nella modifica della strumentazione originale e nella distribuzione dell’originale basso continuo cifrato ad un ensemble strumentale (ad es. l’Aria ‘Geduld’ dalla *Matthäus Passion*, n.41, II parte: se nell’originale è intesa per continuo e viola da gamba concertante, invece nell’edizione di Franz viene resa attraverso l’intera sezione degli archi a cui si aggiungono flauti, clarinetti e fagotti tutti raddoppiati). Cfr. Hans Joachim-Hinrichsen, “Ur-Vater der Harmonie”? *Die Bach-Rezeption*, in *Bach Handbuch*, a c. di Konrad Küster, Kassel-Weimar, Bärenreiter-Metzle, 1999, pp.31-66, in part. p.43-45.

³⁶ G.F. Händel’s Werke, XXV, *Dettingen Te Deum*, Leipzig, Deutschen Händelgesellschaft, [senza data].

³⁷ Ivi, op. cit., *Vorwort*, firma: Chr., con data e luogo: 1 novembre 1866, Lipsia.

in che modo ed entro quali limiti l'organo debba essere utilizzato». In altri termini Chrysander demandava alla responsabilità del musicista pratico la realizzazione completa ed effettiva del continuo, ma, allo stesso tempo, assegnava a se stesso e dunque al musicologo in veste di editore di stabilire i limiti stilistici entro i quali l'esecutore avrebbe dovuto muoversi.

Come possiamo determinare l'informazione generica che il recensore ci offre quando parla della *ausserordentlicher Delicatesse* della parte d'organo predisposta da Brahms? Nei materiali conservati presso l'Archivio della Gesellschaft der Musikfreunde non si trovano tracce di materiali preparatori approntati da Brahms o da copisti per il *Te Deum* di Händel e dunque non è possibile fare un confronto diretto fra l'edizione utilizzata e l'effettiva realizzazione³⁸. Possiamo, non è tanto ma non è poco, dire ciò che certamente Brahms non fece, i *limiti* entro i quali si tenne.

Nella stessa premessa che abbiamo sopra menzionato Chrysander critica apertamente la precedente edizione del *Dettingen Te Deum*, quella inglese della Handel Society del 1846: il carattere non prescrittivo ma propositivo della realizzazione del continuo era tanto più necessario perché nella precedente edizione «die [in der Ausgabe der *Handel Society*] Orgelbegleitung nur geeignet ist, die Praxis irre zu führen». Significativamente, pochi anni più tardi, Chrysander mosse lo stesso tipo di critica verso l'edizione inglese: si trattava questa volta però dei *Duetti e Trii italiani* di Händel e per la nuova edizione Chrysander aveva chiesto la collaborazione proprio di Brahms³⁹. In una lettera al compositore del gennaio 1870 l'editore scende nello specifico degli errori commessi finora in materia di realizzazione del continuo:

«La mia unica raccomandazione per quanto riguarda l'arrangiamento – scrive Chrysander a Brahms – consiste nel fatto che noi utilizziamo il basso di Händel tal quale come il basso dell'accompagnamento pianistico (ad un voce sola), il restante accompagnamento dovrebbe esser affidato tutto alla mano destra. Quest'ultimo verrà stampato a note di dimensioni un po' più piccole e potrà così esser collocato facilmente nell'originale. [...] Per quanto riguarda nello specifico l'accompagnamento io vorrei che non ci fosse troppo contrappunto nella condotta delle voci, come si mostra in questa bozza; anzi, se ce ne sarà ancor meno, se sarà un semplice sostegno armonico, l'accompagnamento risulterà ancor più bello e utile al canto. [...] Sottolineo questo aspetto in particolare perché l'accompagnamento nella versione a stampa che abbiamo (dell'inglese Smart⁴⁰) è, con il suo stile figurato e contrappuntistico, completamente fuori strada. Io stesso posso essere testimone di come questi pezzi vocali siano resi inaccessibili in questo modo: non voglio mettermi a contestare che non vi siano delle belle idee, ciò che mi convince lo prendo senza

³⁸ Cfr. Virginia Hancock, *Brahms's Performance of Early Choral Music*, «19th Century Music», 8/2 (18984), pp.125-141, in part. p.126.

³⁹ Vi fu una prima (1870) e una seconda edizione (1880) dei *Duetti e Trii italiani* all'interno dell'*opera omnia* curata da Chrysander, entrambe sono numerate come fascicolo XXXII. La prima include 13 duetti e 2 trii, la seconda 22+2. In entrambe le edizioni il contributo di Brahms resta invariato, cambia solo la numerazione (nella prima ed.: Duetti VII-XIII, Trii, I-II; nella seconda: Duetti, I-XIV; Trii: I-II).

⁴⁰ Henry Smart (1813-869), 13 Chamber Duets and Trios. Composed by George Frederic Handel, Handel Society, 1851

remore nel mio accompagnamento, ma egli non comprende affatto lo stile di questa musica⁴¹».

Sebbene i rilievi di Chrysander siano stati scritti per la musica vocale da camera di Händel possiamo pensare che essi furono accettati da Brahms anche due anni dopo, allorché si trattava di predisporre la parte organistica del *Te Deum*. Tra la lettera del gennaio del 1870 che abbiamo citato e il 1876 non possediamo alcuna altra lettera tra i due. Per conoscere una esplicita presa di posizione da parte di Brahms in questa materia possiamo invece far riferimento ad un'importante lettera inviata a Chrysander nel 1877: si tratta dell'edizione del *Requiem* (KV 626) di Mozart curata da Brahms stesso per la Gesamtausgabe edita da Breitkopf⁴². Il compositore scrive contro voglia, ma quel tanto che basta a noi per dire che il criterio della ricerca di semplicità nell'accompagnamento è qualcosa a cui anche lui tiene fede, con qualche importante precisazione:

«Detto per inciso: io accompagno dalla partitura o dalla voce del basso in modo completamente diverso da come potrei metterlo per iscritto, ovvero io mi prendo la libertà di accompagnare ogni giorno in maniera differente. Non proverei nemmeno oggi a scrivere le migliori idee che possono venirmi in mente perché so che domani già non ne sarei più soddisfatto. Per quanto riguarda in particolare i suoi fini io credo che ciò che è più semplice è anche la cosa più adeguata.

Con l'accompagnamento a stampa non voglio dire che io accompagno proprio in questo modo, ma voglio solo offrire un espediente [*Notbehelf*] agli inesperti (anche agli strumentisti inesperti). Oggi poi si parla così tanto e invano su questa faccenda – penso alla diffusa tolleranza verso Franz⁴³ che ha reso tutto così confuso – che io non vogli immischiarmi⁴⁴».

⁴¹ «*Meine einzige Bemerkung hinsichtlich des Arrangements ist nun die, daß wir den Händelschen Baß im Stich zugleich als (einstimmigen) Klavierbaß benutzen, die übrige Begleitung also in die rechte Hand gelegt werden muß. Sie wird mit etwas kleineren Noten gestochen und fugt sich dann ganz bequem und bescheiden zwischen das Original. [...] Was die Begleitung selbst anlangt, so gestehe ich, daß ich nicht mehr contrapuntieren möchte, als auf diesem Probeblatt geschehen ist, und glaube, daß Begleitung ganz gut und genügend zu dem Gesange sein werden, die hierhin noch weniger thun und sich noch mehr nur einfach harmonisch bewegen. [...] Ich erwähne diesen Punkt aber besonders deshalb, weil die beige druckte Begleitung (von dem engländer Smart) so ganz in das Figurieren und Contrapunktiren sich verirrt hat. Ich war selber Zeuge, daß diese Gesangstücke dadurch vollständig unzugänglich gemacht sind. Ich will nicht in Abrede stellen, daß es ihm nicht an guten Einfällen fehlt; was mir paßte, habe ich in meine Begleitung unbedenklich aufgenommen, aber den Stil dieser Musik begreift er doch fast garnicht*», in Hans Joachim Marx, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander*, p.233. Si tratta della traduzione della corrispondenza fra il compositore e lo studioso. Il saggio fa parte del volume: Wolfgang Sandberger-Christiane Wiesenfeldt: *Musik und Musikforschung, Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, Kassel, Bärenreiter, 2007.

⁴² Mozart, *Requiem* (KV626), Serie 24, Nr.1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877. Tutti i volumi di questa edizione non portano la firma dell'editore. Brahms curò anche il *Revisionsbericht* che fu edito però soltanto nel 1886.

⁴³ Cfr ivi n. 33.

⁴⁴ «*Beiläufig: ich begleite aus der Partitur oder der Baßstimme ganz anders, als ich es aufschreiben würde, namentlich aber habe ich die Freiheit, jeden Tag anders zu begleiten. Ich möchte nicht versuchen, das Geistreichste aufzuschreiben, das mir einfallen könnte – würde auch, eben des 'Morgen' wegen, niemals fertig damit. Überhaupt aber und insbesondere für Ihren Zweck finde ich auch das Einfachste so angemessen als genügend. Nun will ich aber doch mit einer gedruckten Begleitung nicht sagen, daß ich eben so begleite, ich will nur dem Ungeübten (auch dem ungeübten Spieler) einen Notbehelf liefern. Heute aber wird so viel über die Sache gekohlt – namentlich die langeübte und gewohnte Höflichkeit gegen Franz hat alles so unklar gemacht – ich möchte nicht mitmachen [...]*», Hans Joachim Marx, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander*, p.240.

Attraverso il *Dettingen Te Deum* è probabile dunque che Brahms avesse scelto di preparare sé stesso, i suoi musicisti, il pubblico viennese alla novità più impegnativa fra quelle dell'intera stagione e certamente fra le sue interpretazioni händeliane: il concerto monografico dedicato al *Saul* del 28 di febbraio del 1873. Non mi soffermerò per questa interpretazione sugli aspetti più strettamente connessi alla prassi esecutiva. Accenno soltanto al fatto che le annotazioni di Brahms in partitura e le scelte interpretative desumibili dalle parti staccate divennero grazie soprattutto ad Heinrich Schenker oggetto di un culto ristretto e rispettosamente devoto⁴⁵. Vorrei invece continuare a cogliere l'incidenza della musicologia nelle scelte di Brahms interprete attraverso lo specchio delle reazioni sui periodici dell'epoca. Naturalmente si tratta di uno specchio deformante, ma proprio per questo, se criticamente vagliato, ancor più adatto a far emergere il significato delle scelte individuali rispetto alla mentalità diffusa.

Se attraverso il *Dettingen Te Deum* e la problematica dell'accompagnamento organistico l'«Allgemeine musikalische Zeitung» aveva potuto far emergere i meriti dell'attività dello studioso che quest'opera aveva riportato a nuova luce, ora con il *Saul* una nuova problematica, ovvero la questione se si debba tagliare le opere del passato e in che modo, diviene un argomento per trasformare l'inedita scelta artistica di Brahms in un vero e proprio peana per l'attività di Chrysander. Un nuovo recensore, S. Weiss, non solo ci racconta le ragioni della selezione compiuta dal compositore – si tenga conto che il concerto durò tre ore piene, la stessa durata che ha oggi una qualsiasi delle incisioni c.d. 'filologiche' – ma specifica persino i numeri corrispondenti sulla partitura degli Händels Werke. Il critico prosegue indicando il passo della grande monografia di Chrysander dedicata ad Händel in cui è discusso come e cosa selezionare nel *Saul*, infine, al termine della recensione, arriva ad attribuire il merito della riuscita del tutto proprio al musicologo: «con le soppressioni di Brahms si può dire di essere soddisfatti. Egli ha espunto i numeri: [segue elenco] e ha seguito così del tutto i consigli di Chrysander. La pesante sovrabbondanza delle Arie in confronto ai concertati è stata per quanto possibile ridotta a favore di una maggiore percezione dell'equilibrio complessivo. Quest'ultima è stata dunque straordinaria. Il pubblico ha mostrato di nuovo così bene quale nocciolo giudizioso si nasconde in esso, quanto sia capace di accogliere in sé ciò che è più elevato e più grande, se solo si conosce il giusto modo di andargli incontro. [...] Giunti alla fine non possiamo mancare di esprimere un ringraziamento all'uomo cui si deve la restituzione di Händel al popolo tedesco, Friedrich Chrysander».

Non dovrebbe sorprendere il fatto che su un periodico come l'Allgemeine musikalische Zeitung si desse rilievo a questa ascendenza: Chrysander aveva tenuto la direzione editoriale della rivista fino al 1871 e l'avrebbe poi ripresa nel 1875. È probabile che Chrysander avesse un interesse a 'deviare' il successo delle interpretazioni händeliane di Brahms per gettar luce sulla propria attività di editore, ed è probabile che Brahms fosse in qualche modo, anche per semplice autentica solidarietà, accondiscendente. L'aspetto più interessante per noi risiede nel legame che il recensore vuole attestare fra efficacia dell'esecuzione, la correttezza scientifica su cui essa si basa, il conseguente entusiasmo del pubblico.

Attraverso l'epistolario fra Chrysander e Brahms sappiamo che lo studioso era stato oggetto di espliciti attacchi dal fronte della critica viennese: in particolare egli era stato

⁴⁵ Hellmut Federhofer, *Georg Friedrich Händel's Oratorium "Saul" in der Bearbeitung von Johannes Brahms*, pp.125-138, in *Brahms Kongress Wien 1983*, a c. di Susanne Antonicek-Otto Biba, Tutzing, Hans Schneider, 1988.

punto dal giudizio di Hanslick che sulla «Neue Freie Presse» nel 1869, commentando una realizzazione moderna dell'*Armide* di Gluck e condividendo le 'innovazioni' nell'orchestrazione e i tagli del direttore di quella rappresentazione, aggiungeva:

«le più piccole variazioni ad una partitura di Gluck saranno malviste dai *Kunstzelen*, tanto quanto ogni tentativo di una modernizzazione dell'orchestrazione di Händel o di Bach. Eppure io ritengo tanto le prime quanto le seconde qualcosa di salutare nella misura in cui sia una mano d'artista saggia e moderata quella che esegue la pennellata rinfrescante su un punto del quadro troppo sbiadito. A me sembra questa mano più premurosa per l'interesse dell'opera d'arte di quella dei puristi che sacrificano le energie vitali di questa alla mera fedeltà testuale. Essi preferiscono piuttosto veder fallire nella fattura originale una composizione per noi insufficientemente orchestrata che riscattarla ad una nuova vitale efficacia attraverso moderati aiuti⁴⁶».

L'accusa rivolta alla musicologia, in sintesi, era quella di un integralismo che dietro la difesa dell'*intentio auctoris* finiva con l'allontanare il pubblico dalla riscoperta del passato. Invece nella recensione di Weiss si vuole ribaltare quanto aveva generato lo spunto polemico di Hanslick: qui la filologia è vista come uno strumento per avvicinare il pubblico alla musica antica.

Due forme della riscoperta bachiana. Le cantate sacre attraverso Brahms e Spitta

Mentre l'accoglienza alle interpretazioni händeliane fu nella stampa, secondo diverse sfumature, sempre partecipe e favorevole, un'eco assai diversa ebbe la ferma volontà di Brahms di far conoscere la musica vocale sacra di Johann Sebastian Bach. L'esecuzione del *Saul* era stata salutata come una festa musicale⁴⁷, dove una direzione trascinante aveva trovato la sua complicità in un pubblico sempre attento; passa soltanto un mese e il concerto che includeva la cantata per la domenica di Pasqua *Christ lag in Todesbanden* del 23 marzo 1873 viene accolto dallo stesso cronista con una disposizione ben diversa. Dopo aver accennato alla fattura della composizione di Bach, non sono tanto le scelte direttoriali ad esser analizzate, quanto, in maniera quasi esclusiva, l'effetto psicologico prodotto sul pubblico (Appendice, Img. IV, 4):

«l'intera composizione – scrive Weiß - nella sua cupa dimensione emotiva fondamentale, nel suo amaro rigore, nella sua intrecciata artisticità ha agito su di noi piuttosto in maniera opprimente che liberatoria; deprimendo piuttosto che

⁴⁶ «Die Geringste Abänderung einer Gluck'schen Partitur wird zwar von der Partei der Kunstzelen ebenso verpönt, wie jegliche Modernisierung der Orchestration von Händel und Bach. Ich halte das Eine wie das Andere für wohlgetan, sobald nur eine weise und maassvolle Künstlerhand es ist, welche den auffrischenden Pinsel über die allzu verblassten Stellen des gemäldes führt. Sie scheint uns redlicher für das Interesse des Kunstwerkes thätig, als jene Puristen, welche dessen lebendige Wirkung gerne der philologischen Buchstabentreue opfern. Sie möchten ein für uns unzureichendes instrumentiertes Tonwerk lieber in der Originalgestalt durchfallen sehen, als durch bescheidene Nachhilfe zu neuer lebendiger Wirksamkeit erweckt.», Cfr. Fr. Chrysander, *Was Herr Prof. Hanslick sie hunder 'Kunstzelen' vorstellt*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 4 (1869), p.387. Nell'articolo di Chrysander si trova un ampio stralcio dell'originale di Hanslick citato tra virgolette, la traduzione proviene da questa fonte.

⁴⁷ S. Weiß, *Amz*, 19 marzo 1873, pp.185-187.

sollevandoci. Certo è uno spirito profondo e potente quello che si manifesta in questa musica, uno spirito le cui ali audaci noi seguiamo con lo sguardo stupiti, ma a cui manca la bellezza sensibile, l'espressione piena, tanto da poterci veramente riscaldare, da poterci condurre con sé⁴⁸».

Significativamente, per supportare la propria argomentazione, il recensore muta persino l'ordine dei brani ascoltati: ponendo una accanto all'altra la prima e l'ultima composizione del programma il nostro testimone viene a stabilire fra Bach e la *Sinfonia in do maggiore* di Haydn una opposizione che ad altro non serve se non a ribadire l'estraneità all'universo viennese e cattolico della musica corale di Bach: «ma finalmente – scrive Weiss - arriviamo al padre Haydn! Egli si rivela completamente nella sua Sinfonia in Do maggiore. L'opera risuona con una felicità e una freschezza che i volti ammusiti ritornano tondi [...]».

Com'era accaduto con Hanslick, anche in questo caso la reazione del pubblico viene assunta come metro ultimo per giudicare o sarebbe meglio dire sconfessare la riuscita di una proposta 'nuova', lì si trattava della novità rappresentata dalle esigenze poste dalla filologia musicale, qui di una 'novità' nel repertorio. Per il recensore dell' «Allgemeine musikalische Zeitung» la musica di Bach è inadatta al pubblico viennese e la sua inadeguatezza risiede nell'essere questa estranea al principio di piacevolezza che si pensa ispiri il giudizio di quello stesso pubblico⁴⁹.

Da questo tipo di recensioni emerge un carattere essenziale nelle scelte di Brahms come direttore artistico, ovvero la consapevolezza di come il principio di piacevolezza della musica fosse oramai retaggio di un'abitudine d'ascolto del passato: ad esso andava quantomeno unito quello della profondità di pensiero e, qualora vi fossero stati dei testi, di profondità del messaggio veicolato dalla musica⁵⁰.

Diversi periodici musicali, soprattutto tedeschi, guardano alla preferenza accordata da Brahms alle cantate sacre di Bach con uno stupore che si traduce presto in disappunto e insofferenza. Sul «Musikalisches Wochenblatt», T. Helm raccogliendo in un unico resoconto⁵¹ i concerti del marzo e aprile del 1873 sottolinea e stigmatizza il fatto che

«Brahms ha perseguito un culto pressoché esclusivo di J.S.Bach; ora, se si considera l'abitudine ad una cucina meno pesante dello spensierato popolino viennese, alla fine ciò ha più nuociuto che favorito la fama del grande maestro. Si è prodotta nella stagione appena conclusa di nuovo quella profonda crepa fra conoscitori e profani, la quale nei primi anni Herbeck e Dessoff educando il pubblico moderatamente erano

⁴⁸ «Die ganze Composition in ihrer düstern Grundstimmung, ihrer herben Strenge, ihrer verwickelten Künstlichkeit wirkt mehr beklemmend als befreiend auf uns; mehr niederdrückend als emporrichtend. Gewiss ein tiefer, gewaltiger Geist, dessen kühnem Fluge wir staunend nachsehen: allein ihm fehlt die sinnliche Schönheit, der vollgesättigte Ausdruck so sehr, als dass er uns wahrhaft erwärmen, uns unbedingt mit sich fortreißen könnten», in S. Weiß, «Allgemeine musikalische Zeitung», 16. April, Nr.16 (1879), pp.252-253.

⁴⁹ Nelle recensioni dei concerti bachiani successivi apparse sulla AmZ il giudizio si fa ancora più negativo, sia verso Brahms che verso la musica di Bach. V. AmZ 16 aprile 1873, pp.253-4; AmZ, 24 dicembre 1873, p.845.

⁵⁰ Così William Weber: «Classical music achieved hegemony after 1850, but, as we shall see, its authority was limited in significant ways. By about 1870 the proponents of serious music predominated in musical learning and pedagogy, sacred music, and the most prominent sacred concerts. [...] Classical music also began to be seen as a source of both civic and national pride. [...] The association of 'good' music with moral notions became established all over Europe and North America», in *The Great Transformation of Musical Taste*, op.cit., p.236.

⁵¹ «Musikalisches Wochenblatt», 27 giugno 1873, p.385.

riusciti quasi a chiudere. Non c'è quasi nessun programma della Gesellschaft che Brahms abbia pensato senza Bach»⁵².

Il 1873 è l'anno in cui arrivano idealmente a congiungersi due percorsi tra loro paralleli eppure indipendenti: mi riferisco in particolare da un lato ai concerti in cui Brahms riscopre la musica vocale sacra di J.S.Bach, dall'altro al fatto che il 1873 è anche l'anno in cui per i tipi di Breitkopf & Härtel arriva alla pubblicazione il primo volume di un grande progetto di studio monografico dedicato all'intera figura artistica e storica di J.S.Bach. Sto facendo riferimento alla per noi celebre opera di Philipp Spitta intitolata semplicemente *Johann Sebastian Bach*⁵³.

La lettera indirizzata a Brahms con la quale Spitta omaggia il compositore del primo volume della sua monografia, scritta nel maggio del 1873, giunge come una sorta di sigillo posto sulla reciprocità dei due percorsi di riscoperta bachiana⁵⁴, rappresenta il momento ideale in cui l'attività del musicologo sembra potersi accordare e come rispecchiare in quella del musicista pratico, in cui le due differenti prospettive convergono in un unico punto di fuga. La lettera per la sua prosa sobria ed accurata, che Heinrich von Herzogenberg paragonava ad un tessuto di lana compatta dal quale si potevano trafilare interi panneggi⁵⁵, meriterebbe un'analisi concetto per concetto. Rivelatore di un'intera epoca degli studi musicologici è il modo in cui in essa Brahms si costituisce di fronte a Spitta quale *lector in fabula*, tanto che l'autore arriva persino a sostenere come «non vi sia nessun tedesco rispetto al quale io mi auguro che il libro piaccia, quanto mi auguro che piaccia a lei. E per ciò che riguarda Sebastian Bach in particolare io non saprei indicare nessuno il cui giudizio su questo maestro sia per me più importante del suo.⁵⁶». [...] Occorre però che in questa sede ci si soffermi su un aspetto in particolare: su ciò che la lettera racconta a proposito della cantata di Bach, della loro diffusione e di come un testimone lontano (dunque non presente fisicamente alle serate come lo erano invece i recensori) ma partecipe, potesse vedere l'attività interpretativa di Brahms.

Scriva Spitta:

«Io credo che la musica di Bach – e mi riferisco soprattutto alla musica vocale sacra da chiesa [*kirchliche Vokalmusik*] – possa destare un'impressione profonda sul grande pubblico, ma a condizione che essa sia correttamente compresa ed

⁵² «In den Gesellschaftsconcerten betrieb Johannes Brahms einen etwas exklusiven Bach-Cultus, welcher dem grossen Meister bei dem an minder schwere Kost gewöhnten leichtlebigen Völklein der Wiener mehr schadete, als nützte. Es bildete sich in der abgelaufenen Concertsaison wieder jene gähende Kluft zwischen Kennern und Leuten, welche in früheren Jahren Herbeck und Dessoff, das Publicum weise erziehend, beinahe zu schliessen verstanden hatten. Brahms liess fast kein Gesellschaftconcert ohne Seb. Bach», in T.Helm, «Musikalisches Wochenblatt», 27. Juni 1873. Ad opera di Theodor Helm, ma risalente al maggio dell'anno successivo (1874), si trova sul «Musikalisches Wochenblatt» (22 maggio 1874, p.258 sgg.) una recensione sulla programmazione di Brahms in cui sebbene il compositore e direttore sia indubbiamente considerato un passatista, allo stesso tempo gli viene riconosciuto il merito di aver proprio in questo modo mantenuto fede agli scopi culturali e pedagogici di una istituzione come la Gesellschaft der Musikfreunde.

⁵³ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, vol.1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1873. Il secondo volume sarà edito nel 1880.

⁵⁴ Si noti come nel carteggio conservatoci questa lettera arrivi a consegna con una distanza temporale di tre anni rispetto alla precedente: possiamo supporre o una lacuna nelle fonti a noi pervenute oppure che la stessa lettera costituisca la ripresa di un dialogo altrimenti interrotto.

⁵⁵ Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, op. cit., p.40.

⁵⁶ *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ph. Spitta*, vol. XVI, op. cit., p.46.

eseguita. In questa musica si dischiude la più pura e propria essenza dell'anima del popolo tedesco [*das reinste und echteste Wesen der deutschen Volksseele*] e noi siamo così caduti in basso, grazie a Dio non tutti, che non siamo più in grado di riconoscere in essa la parte migliore di noi stessi. A me sembra che lei abbia avuto un'esperienza simile, attraverso le belle interpretazioni bachiane realizzate a Vienna, le quali ho seguito da qui con il più grande interesse. Le cantate *Christ lag in Todesbanden* e *Liebster Gott wann werd ich sterben* hanno avuto, da quanto ho potuto capire, un' interpretazione che ha destato enorme partecipazione nel pubblico e la cosa ha una grande importanza se si considera che si è trattato di un pubblico cattolico e superficiale com'è quello viennese. L'effetto di esecuzioni così ricche di pathos sarebbe stato ancor più coinvolgente nella Germania del Nord, più seria e maggiormente legata all'intima natura di Bach. Ma direttori che siano in grado di eseguire queste opere dove sono? Possa per queste arrivare un'epoca migliore! Quanto mi piacerebbe poter contribuire ad aiutarla a far ciò!⁵⁷».

Da questa lettera si può dedurre dunque con certezza che quando Spitta si apprestava a licenziare alle stampe il suo volume egli stesse seguendo l'attività direttoriale di Brahms e le reazioni che stava suscitando. Inoltre egli tendeva a stabilire un collegamento fra i risultati storiografici delle sue ricerche e l'attività di Brahms in qualità di interprete. Una prova di quest'ultimo punto, che diventerà una corda sensibile del loro rapporto, la possiamo individuare nel fatto che la terminologia e i concetti della lettera sopra citata si ritrovano proprio nell'introduzione al primo volume del *Bach*, ed in particolare nell'ultima sezione di questa. L'introduzione al *Bach* è concepita da Spitta in ottemperanza ad una impostazione rigorosamente scientifica⁵⁸: procede con una disamina degli studi esistenti sull'argomento, espone i problemi di natura filologico-critica, si sofferma sulle questioni analitiche e sui problemi stilistici, fa emergere in particolare l'unicità della ricerca nella misura in cui aspira a ricostruire la lunga storia dei precursori di Bach, infine arriva all'ultimo paragrafo, quello in cui l'autore dichiara di volersi concedere un «linguaggio più personale», un linguaggio che serva a dire in fondo il significato di Bach nel presente, ed in particolare per la nazione tedesca. Mentre la lettera a Brahms è idealmente il gesto attraverso il quale il musicologo tende la mano al compositore e allo stesso tempo vale come un tentativo di sondare i limiti di ciò che può essere detto e discusso tra loro, di espandere l'«ordine del discorso» del loro epistolario; dall'altro lato l'ultima parte

⁵⁷ «Ich glaube, daß Bachs Musik – und ich meine hier zunächst seine kirchliche Vocalmusik – auch auf das große musikalische Publikum eines tiefen Eindrucks sicher ist, sobald sie nur richtig erfaßt und vorgeführt wird. Es ist doch das reinste und echteste Wesen der deutschen Volksseele, was sich in ihr entfaltet, und so heruntergekommen sind wir, Gott sei Dank, noch samt und sonders nicht, daß wir unser besseres Selbst darin nicht wiedererkennen sollten. Mir scheint es, als ob Sie bei Ihren schönen Bach-Aufführungen in Wien, denen ich mit dem grössten Interesse von hier aus gefolgt bin, eine ähnliche Erfahrung gemacht hätten. Die Cantaten 'Christ lag in Todesbanden' und 'Liebster Gott, wann werd ich sterben' haben nach allem, was ich erfahren konnte, doch sehr eine theilnahmevolle Aufnahme gefunden, und das will bei einem katholischen und einem leichtlebigen Publikum, wie es das Wiener ist, viel bedeuten. Viel eindringender würde natürlich noch die Wirkung wahrhaft gelungener weihervoller Aufführungen in dem ernsteren und Bachs Wesen verwandteren Norddeutschland sein. Aber Dirigenten, die sie zustande zu bringen vermöchten – wo sind die? Möchte hierfür bald eine bessere Zeit kommen! Wie sehr wünschte ich, etwas beitragen zu können, Sie herbeizuführen!», lettera di Spitta a Brahms del 14 maggio 1873. Si veda anche la lettera di Spitta a Max Bruch del 9, 04, 1869 in cui lo studioso confessa all'amico compositore di non aver ascoltato alcuna grande opera corale di Bach ad eccezione della Passione secondo Matteo (in *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, a c. di Dietrich Kämper, Berlin, Merseburger, 2013, p.31).

⁵⁸ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, vol. I, op. cit., pp.V-XX.

dell'introduzione al *Bach* rappresenta lo studioso che abbandona i panni dell'uomo rivolto al passato per vestire quelli dell'intellettuale militante⁵⁹: «oltre le agitazioni politiche – sostiene Spitta – sono i potenti sentimenti religiosi la più profonda essenza del popolo tedesco ed essi precludono ad una nuova grande epoca. Poiché sempre e ovunque la religione ha rappresentato la madre dell'arte, così essa potrà rappresentare di nuovo il nucleo dal quale la musica potrà trarre nuovi ideali». Per Spitta dati questi presupposti, l'arte di Bach si costituisce come l'esempio più alto da seguire in un senso specifico: «la peculiarità di Bach come *Kirchenkomponist* – scrive – così spesso equivocata, consiste nel fatto che egli non ha abbattuto gli stretti confini di un '*kirchlichen Ideal*' attraverso '*ein allgemein religiöses Empfinden*', ma li ha piuttosto ampliati nella maniera più grandiosa». Ma tutto questo come si lega al presente? Per Spitta «la nostra epoca anela insoddisfatta da una lunga e assai lodata generica religiosità [*eine lange und viel gepriesene allgemeine Religiosität*] a nuove stabili forme religiose [*neuen festeren kirchlichen Formen*]»

Significativamente nel discorso conclusivo di Spitta si costituisce una contrapposizione fra *religiöse* e *kirchliche Musik*: un dualismo che nel carteggio con Brahms era già emerso nella discussione del *Deutsches Requiem*⁶⁰. Altrettanto significativamente questa distinzione investe direttamente il problema della resa, dell'esecuzione della musica vocale sacra di Bach. Se la dimensione religiosa esprime la più profonda essenza del popolo tedesco, se Bach è stato il più grande fra i compositori che questo popolo abbia avuto e per questo la musica sacra è il cuore della sua opera, allora questa musica «non può essere offerta in maniera approssimativa, attraverso una qualche sporadica esecuzione che non lascia traccia». Spitta vedeva dunque insita nell'universo delle cantate di Bach un'attualità rispetto alla quale: filologia, storia, religione, prassi esecutiva erano tutte forze che avrebbero dovuto trovare una sintesi in un processo di riscoperta. Si noti come tutta questa parte così vera e rivelatrice dell'opera dello studioso non sarà inclusa nell'edizione inglese apparsa oltre dieci anni dopo l'originale tedesco⁶¹ e che l'autore stesso aveva licenziato sotto la sua supervisione considerandola come «not merely as a translation, but as a revised and improved edition⁶²». Nel passaggio tra le due versioni tutte le argomentazioni sulla figura di Bach e sull'importanza della sua musica sacra scompaiono: quelle che l'autore aveva introdotto come convinzioni 'scritte in un linguaggio più personale' divengono ora in lingua inglese un semplice inciso: Bach è stato «one of the grandest spirit of any time or nation»⁶³.

Qual era la posizione di Brahms rispetto alle esigenze poste da Spitta? Possiamo pensare che il contributo dato dal compositore alla conoscenza del repertorio sacro di Bach potesse essere mosso dalle medesime istanze culturali e religiose? Cosa ci racconta la sua attività concertistica?

Per provare a dare una risposta concreta a queste domande vorrei tornare all'analisi della programmazione e alle reazioni della stampa specializzata. Purtroppo noi non

⁵⁹ Una simile impostazione retorica non è nuova all'opera di Spitta, in piccolo l'avevamo potuta constatare già per il saggio *Das Oratorium als Kunstgattung*.

⁶⁰ Si veda il cap.III del presente lavoro.

⁶¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach, His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, trad. dal tedesco da Clara Bell e John Alexander Maitland, Novello & Co., London 1884/1885. Tra il primo volume in tedesco del 1873 e la traduzione completa in inglese bisogna collocare, edito nel 1880, il secondo volume nella sua lingua originale.

⁶² Ivi, *Preface*, p.14 [si cita dalla ristampa ed. Dover del 1950].

⁶³ *Ibid.*

possediamo riflessioni di Brahms sulla musica di Bach in genere: Brahms non sentiva il bisogno di dover giustificare con un impegno di tipo pubblicistico le proprie scelte, nella prassi musicale egli forniva implicitamente una risposta alla domanda su che cosa rappresentasse per lui la musica di J.S.Bach. All'interno del vasto dominio della 'prassi musicale' noi possiamo intendere certamente le opere originali composte e discutere dunque dell'influenza di Bach esercitata sul linguaggio musicale, sullo stile compositivo del nostro autore, ma possiamo anche includere nella 'prassi' l'impaginazione dei concerti: in quest'ultimo ambito può emergere il significato culturale e storico che un interprete assegna ad un compositore del passato.

Osservando le tre stagioni nel loro complesso si può anzitutto notare cometre dei quattro concerti che accolgono al loro interno almeno una cantata sacra di Bach (cfr. Tabella 1) vedano questa collocata faccia a faccia con una musica di ispirazione profana, una musica che alla lettera si colloca davanti al *fanum*, al tempio, al luogo sacro. Soltanto una volta Brahms chiude un intero concerto nell'ambito esclusivo della musica sacra, attraverso la giustapposizione di una composizione interna al culto luterano (J.S.Bach, Cantata *Liebster Gott wann werd ich sterben?*[BWV8]) con una legata al rito cattolico (Cherubini, *Requiem*).

Il primo concerto in cui troviamo una Cantata di Bach risale al 23 di marzo del 1873, si tratta di *Christ lag in Todesbanden*, composta da Bach per la domenica di Pasqua e risalente alle sue prime realizzazioni tramandateci in questo genere musicale (viene datata di solito Mülhausen 1707-1708): si noti come nel programma del concerto viennese (Appendice, Img.IV/6) già nell'intitolazione veniva sottolineato come il testo della Cantata fosse stato scritto direttamente da Lutero; inoltre all'interno il pubblico viennese poteva trovare la notazione musicale del corale su cui la composizione si basa⁶⁴. La Cantata di Bach entra in diretto confronto dal punto di vista ricettivo, nella memoria dell'ascoltatore, con la *Sinfonia* londinese in Do maggiore di Haydn (Hob I, 97) e, al termine del concerto, con una rara musica sinfonico-corale di Beethoven: un Coro con soprano solista, violino concertante e orchestra tratto dal Festspiele *Die Weihe des Hauses*⁶⁵.

Se la musica di Haydn, come aveva sottolineato il recensore della AmZ, poteva incanalare la tensione e la concentrazione espressiva della Cantata di Bach verso una sensibilità più vicina, dall'altro lato l'esito finale del concerto con il Coro *Wo sich die Pulse jugendlich jagen* (WoO 98) di Beethoven produceva un contrasto ancor più interessante nella misura in cui da un lato rappresentava un ritorno ad una dimensione rituale, dall'altro aveva il carattere, il vitalismo di una celebrazione laica. Quest'opera, che in origine era un episodio danzato proveniva infatti come IV scena da *La consacrazione della casa*, una festa teatrale pensata per celebrare l'inaugurazione del Theater in der Josephstadt⁶⁶. In origine nell'episodio coreutico e mimico – scelto poi da Brahms come pura musica corale per concludere il concerto che stiamo analizzando – entravano danzanti la personificazione della danza (*Der Tanz*) e quella delle *Grazie* con il relativo seguito. Queste poi si mostravano a Tespi che, secondo quanto narrato dal libretto di Carl Meisl, dopo aver cercato con il suo carro e gli attributi dell'arte scenica di trovare un

⁶⁴ Questo punto è sottolineato da Brahms nella lettera a Spitta del 14 maggio 1873, *Briefwechsel*, vol. XVI, pp.46-7.

⁶⁵ Per il pubblico viennese tanto la Cantata di Bach quanto il Coro di Beethoven erano delle novità assolute, in particolare il secondo fu concertato da Brahms direttamente dal manoscritto.

⁶⁶ Eccetto *Wo sich die Pulse* e l'*Ouverture* op.124 tutto il resto del *Festspiel* era un adattamento della musica composta per *Die Ruinen von Athen*.

luogo di riposo e un tempio per la sua arte, era stato infine accompagnato da Apollo in persona in un paesaggio bucolico sulle rive del Danubio, proprio presso il Theater in der Josephstadt. Al termine di questa azione scenico-musicale un Sommo Sacerdote consacrava al Genio tutelare la nuova casa dell'arte.

Certamente la musica del Coro *Wo sich die Pulse* aveva ed ha ancora un carattere dolce e festoso: rappresentava una soluzione efficace e nuova per concludere un concerto apertosi nel segno della musica austera e sacra di Bach. Allo stesso tempo però finiva retrospettivamente col proiettarsi sulla Cantata includendola in un contesto che se da un lato era religiosamente ispirato, dall'altro si offriva come inevitabilmente laico, fuori dai confini del sacro da chiesa e interno a quelli diversamente 'sacri' del teatro.

Il secondo esempio che vorrei discutere è dato dal concerto del 7 dicembre 1873, siamo dunque arrivati alla seconda stagione di Brahms come direttore dei concerti del Singverein. In generale, osservandone l'impaginazione, si può dire che sia composto da autori e musiche particolarmente eterogenei fra loro: eppure non è difficile trovare una logica nelle scelte di Brahms (Appendice, Img. IV/7). Dal punto di vista più estrinseco, il concerto è divisibile in due parti, la prima dedicata alla musica sinfonica (Volkman, *Concertstück* für Clavier und Orchester) con una peculiare attenzione alle musiche di derivazione teatrale di Schubert (*Ouverture* zu 'Fierrabras' e una *Arie* für Tenor); nella seconda parte, l'ingresso del coro coincide con un mutamento radicale nel carattere della musica: il passaggio alla dimensione sacra viene realizzato attraverso un brusco salto indietro nel passato, attingendo non solo all'opera di J.S.Bach, ma anche, e si tratta di una scelta importante e singolare, da un lato ai suoi precursori meno noti come Johann Rudolph Ahle (Mühlhausen 1625 – 1673), dall'altro alle amate musiche dell'età di Giovanni Gabrieli con Jacob Handl - Gallus (1550-1591). Il concerto però non si conclude nella dimensione della musica corale sacra, ma ha una coda in cui, di nuovo attraverso un passaggio da Bach a Beethoven, il pubblico viennese ha la possibilità di sentirsi trasfigurato in una dimensione laica e briosa.

Vorrei ora porre l'attenzione su alcuni momenti salienti di un'impaginazione altrimenti particolarmente articolata. Partiamo dal secondo numero, della seconda parte del concerto: si tratta del corale conclusivo *Es ist genug* dalla cantata *O Ewigkeit du Donnerwort* [O Eternità parola folgorante]⁶⁷ di Bach. Questa composizione sacra – che Brahms non eseguì integralmente – è tutta concepita come un dialogo fra la *Furcht* ovvero la paura della morte (voce di contralto) e la *Hoffnung* ovvero la speranza (tenore) riposta nella salvezza intesa come regno di Dio⁶⁸. Di questa cantata Brahms esegue solo il corale conclusivo, l'unica sezione affidata al Coro: in essa trova espressione il sentimento dell'uomo di fede che accoglie la morte come liberazione. La melodia del corale, nota per l'incipit musicale sulle parole *Es ist genug* [E' quanto basta] quattro note ascendenti a formare un intervallo melodico di tritono (La – Re#)⁶⁹, risale al 1662 – come venne indicato anche nel programma del Musikverein – e fu composta da Johann Rudolf Ahle predecessore di Bach al posto di organista presso Mühlhausen: significativamente Brahms scelse di far ascoltare anche questa prima versione e in questo modo cercò di sollecitare la consapevolezza storica del pubblico sulla musica pre-bachiana (torneremo tra poco su

⁶⁷ BWV 60.

⁶⁸ Nella quarta sezione di *O Ewigkeit du Donnerwort* BWV 60 abbiamo l'unico verso intonato dal *Christus* (voce di basso), si tratta di Apocalisse, 14:13: «Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben», lo stesso che, intonato però dal coro, ritroviamo in conclusione del *Deutsches Requiem* di Brahms.

⁶⁹ Alban Berg, *Violinkonzert*, II b Adagio (Chorale Variationen, batt.136).

questo punto). Al corale *Es Ist Genug* seguì il Coro *Nun ist das Heil und die Kraft* [Ora è giunta la salvezza, la potenza e il regno del nostro Dio]⁷⁰ tradizionalmente indicato come Cantata ma di cui in realtà sono andate perdute le altre eventuali sezioni. Dal punto di vista tematico l'accostamento di quest'opera al corale precedente è estremamente consequenziale ed è la rappresentazione del passaggio dalla morte alla salvezza, ma dal punto di vista musicale non abbiamo più solo un corale armonizzato a 4 voci, ma una composizione di grande ampiezza e potenza espressiva, grazie in particolare alla scrittura per doppio coro (ad 8 voci) e la struttura formale di una grande fuga. Proseguendo nella disamina del concerto è interessante notare come Brahms non abbia pensato di far seguire immediatamente dopo Bach la musica corale di Beethoven, ma abbia invece inserito il coro a 4 voci *Ecce quomodo moritur justus* di Jacob Gallus/Handl (1550-1591)⁷¹, così tornando al tema della morte attraverso la passione di Cristo. Quest'ultima scelta si spiega non soltanto con la speciale predilezione che Brahms aveva per quest'opera⁷², ma anche per giustificare l'introduzione, una cadenza per pianoforte solista, con la quale si apre la successiva *Fantasia* per pf. orch. e Coro in do minore op.80 detta *corale* di Beethoven⁷³. Se quest'ultima opera avesse immediatamente fatto seguito a *Nun ist das Heil und die Kraft* sarebbe stato dal punto di vista retorico come avere due finali e in questo modo si sarebbe generata incomprensione e ridondanza: si può dire che dopo la maestosa composizione bachiana era necessario un adagio per poter legittimare l'incipit (anch'esso in partitura indicato come *Adagio*) così particolare che Beethoven scelse per la sua *Fantasia*. Proprio Beethoven aveva composto quest'opera in funzione della conclusione di una tra le sue più celebri 'accademie' come allora si chiamavano i concerti, quella in cui venivano presentate per la prima volta la *Quinta* e la *Sesta Sinfonia* e non è un caso se quella sera del 22 dicembre del 1808 il pubblico del Theater an der Wien ascoltò la *Chorfantasie* proprio dopo alcune parti di una composizione corale sacra (dopo tre sezioni della *C Dur Messe* op.86) al termine del concerto. In realtà è assai probabile che Brahms conoscesse la genesi dell'opera e la storia della sua 'prima'⁷⁴: la forma della *Chorfantasie* e l'occasione che la vide nascere raccontano di nuovo un processo di traduzione di valori religiosi in una dimensione laica. L'opera infatti acquistò subito un posto di riguardo nella produzione beethoveniana per la sua anomala organizzazione formale e strumentale: in fondo non si trattava di nient'altro che dell'introduzione della musica corale nel genere del concerto per pianoforte e orchestra, un'operazione che diversi anni dopo Beethoven ripeterà su più

⁷⁰ BWV 50. Per esteso il versetto recita: «Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes». Di nuovo abbiamo un testo tratto dall'Apocalisse di Giovanni in questo caso cap. 12. ver.10. Occorre ricordare che da questo stesso libro dell'Antico Testamento Brahms trasse i versi del suo *Triumphlied*.

⁷¹ Jacob Gallus era un importantissimo compositore del tardo rinascimento, attivo prima a Vienna e poi a Praga come organista. Il suo stile può essere descritto come una sintesi di polifonia franco fiamminga e di scrittura corale veneziana. Sebbene esistessero all'epoca edizioni in notazione moderna (ad es. Friedrich Rochlitz, *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke*, Main, Schott, 1835) Brahms aveva trascritto la composizione di Gallus direttamente dai libri-parti nell'edizione a stampa del Bodenschatz (*Florilegium*, 1618).

⁷² Cfr. Virginia Hancock, *Brahms's Choral Composition and His Library of Early Music*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983 p.28.

⁷³ *Fantasia für Klavier, Chor und Orchester* in c-Moll op. 80.

⁷⁴ Naturalmente tutte le notizie sulla genesi dell'op.80 Brahms le aveva ricevute ancora una volta da Nottebohm, cfr. in part. *Zweite Beethoveniana, Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1808*, pp.495-507 (ed. post.1897).

vasta scala con il genere della sinfonia⁷⁵. Dopo la cadenza del pianista, la composizione si trasforma in un tema e variazioni per pianoforte e orchestra su una melodia di grande forza comunicativa, una melodia che Beethoven aveva già utilizzato in un suo Lied (*Seufzer eines Ungeliebten – Gegenliebe* WoO 118) a celebrare l'amore finalmente corrisposto: per il profilo melodico e anche per la funzione il tema costituisce uno stadio precedente nel processo di elaborazione di quello celeberrimo su cui verrà intonato l'*Inno alla gioia* di Schiller. Nella *Fantasie* op.80 questo tema all'ingresso del Coro, si trasforma in un inno alla vita attraverso la bellezza e l'arte.

In queste due analisi di concerti diretti da Brahms ho voluto mettere in rilievo il contesto sonoro in cui l'interprete colloca la musica sacra di Bach, rintracciando in esso i caratteri di un *programma d'ascolto*. Naturalmente la tendenza ad una progettualità unitaria può essere vista non solo attraverso i possibili rimandi interni di ciascun concerto, ma anche, forse soprattutto, attraverso la continuità nelle scelte che si stabilisce confrontando i concerti tra loro. Da questo raffronto si può dedurre che la musica sacra da chiesa, la musica che Spitta vedeva come parte del rito luterano, è immessa da Brahms nel mondo borghese, nel tempio laico della sala da concerto, in un contesto profano, secolarizzato.

Si possono ricavare anche altre ragioni a supporto di questa interpretazione. Ad esempio si può sottolineare come Brahms si rapporti all'universo del Bach sacro fondamentalmente attraverso due criteri. Il primo è quello del messaggio esistenziale, della tensione morale della musica sacra di Bach. Questa musica era per Brahms un luogo spirituale in cui trovava espresso al massimo grado non solo il magistero compositivo, ma anche quella peculiare sensibilità düreriana in cui la musica si costituisce come meditazione sulla morte e sulla vita, sul terrore e la speranza, sull'afflizione e il conforto⁷⁶. Questa *Stimmung* emotiva, questa *Unruhe* romantica di cui Thomas Mann diede una mirabile definizione come *Sehnsucht nach dem Tode* proprio parlando di J.S.Bach⁷⁷, apparteneva anche a Brahms e la si può riconoscere ai più diversi livelli: ad esempio nelle sue scelte poetiche, nei suoi *cut up* dalle sacre scritture o, per antifrasi, nell'estrema attenzione dedicata alla dimensione formale del comporre.

Il secondo criterio è quello del valore compositivo. Seguendo quest'ultima traccia si può notare come *Christ lag in Todesbanden* sia una cantata corale che adotta la tecnica delle variazioni su un *cantus firmus*, la melodia del corale appunto, applicandola sistematicamente in ciascun movimento (ovvero per *omnes versus*). *Nun ist das Heil*, come si è già accennato, è una fuga con una doppia esposizione e i relativi sviluppi, dunque formalmente ampia e impegnativa. Brahms in una lettera a Spitta a proposito di queste due cantate dichiarerà che furono le esperienze più entusiasmanti di tutta la sua attività concertistica⁷⁸. La stessa idea di proporre due corali di epoche diverse composti sulla stessa melodia, quella di *Es ist Genug*, sta ad indicare il fatto che egli volesse non solo veicolare una speciale *Stimmung* religiosa, ma anche che intendesse sollecitare l'attenzione del pubblico per le differenze stilistiche. In questo modo Brahms stava seguendo un accostamento che, di nuovo, gli veniva suggerito dalla ricerca storico musicologica: nel libro *Der evangelischen Kirchengesang* di

⁷⁵ Negli abbozzi della *Phantasie* op.80 Beethoven aveva pensato di introdurre il canto corale con qualche parola che facesse da collegamento con la parte strumentale (un'idea che diventerà diversi anni dopo il recitativo del basso: "O Freunde nicht diese Töne", IX Sinfonia, Finale).

⁷⁶ «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen/Die das Zeichen Jesu tragen» recita il primo Coro dell'omonima Cantata di J.S. Bach (BWV 12).

⁷⁷ Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, [orig. *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918)] a c. di M. Marianelli, Milano, Adelphi, 1997, p.162.

⁷⁸ Lettera dell'ottobre 1874, *Briefwechsel mit Spitta*, vol.XVI, op.cit.,p.65.

Carl von Winterfeld sono presentate di seguito entrambe le versioni di questo corale, quella di Ahle e quella di Bach, e trascrivendole da questo libro Brahms aveva deciso di interpretarle entrambe⁷⁹.

Ancora: si può dire che soltanto un uomo che non riconosceva i rigidi vincoli di una specifica confessione religiosa poteva concepire come particolarmente adatto ai viennesi un programma che nella successione vedesse una cantata sacra di Bach come *Liebster Gott wenn werd ich sterben* [O mio Dio quando verrà la morte?] e il *Requiem* di Cherubini. Max Kalbeck, il più importante tra i biografi di Brahms, a proposito di quest'ultimo concerto, ci ha tramandato la reazione mordace di Hanslick – dunque di un critico 'vicino' a Brahms – il quale espresse il suo disagio di fronte ad una simile impaginazione con le seguenti parole: «non manca certo a Vienna un tipo di pubblico che apprezzi e ricerchi le più serie bellezze della musica, ma qui come in qualsiasi altro luogo non si è disposti ad andare ai concerti con l'unico scopo di farsi seppellire prima con il rito protestante e poi con quello cattolico⁸⁰». Al di là della battuta mordace mi sembra evidente che una simile impaginazione possa essere concepita solo se si intende privilegiare il valore sovraconfessionale ovvero i valori eminentemente musicali delle due Messe.

Eppure faremmo un torto alla natura di Brahms se isolassimo soltanto gli aspetti secolarizzati e in questo senso più vicini a noi delle sue scelte come direttore: la secolarizzazione va di pari passo al bisogno di creare una dimensione rituale dell'ascolto. L'esperienza dello studio della sua musica e della sua personalità suggerisce di considerarlo spesso come una figura anfibia, bifronte e si può dire che nei suoi concerti viennesi degli anni '70 vi siano aspetti che vanno in un senso diverso ma non contrario a quanto detto finora, ovvero vanno verso una configurazione religiosa – *religiös* ma non *kirchlich* – dell'esperienza dell'ascolto, a fronte dell'ideale di piacevolezza e spensieratezza cui erano abituati i viennesi [non bisogna dimenticare – per differenza – che a proposito del Parsifal (1882) Wagner elaborerà la categoria del *Bühnenweihfestspiel*. In quest'ottica si può osservare come Brahms assegni ad Händel una funzione inaugurale (1^a e 2^a stagione) in accordo con l'originaria destinazione per la sala da concerto dei suoi oratori, mentre colloca le interpretazioni bachiane nei periodi delle due più importanti festività sacre cristiane (1^a e 3^a stagione). Inoltre all'interno del vasto corpus delle Cantate bachiane, Brahms privilegia quelle corali [nel senso di cantate dal Coro] e non quelle costruite sulle forme del teatro musicale con recitativi e arie (secondo il modello proposto da E. Neumeister). Certamente alla base vi era il fatto che il suo compito fosse quello di istruire anzitutto un coro, il Singverein appunto, ma questo non gli vietò di inserire composizioni per cantanti solisti (in particolare si vedano le scelte mozartiane). Soprattutto non bisogna dimenticare l'effetto sul pubblico: il fatto che la parola sacra arrivi attraverso un coro suscita immediatamente l'idea di una comunità. Di nuovo la critica dell'epoca supporta questa deduzione. Come registrò il cronista del periodico «Signale für die musikalische Welt» per il concerto del 23 di marzo del 1873 (Appendice, Img.IV/8): «Christ lag in Todesbanden è una composizione alla quale guardiamo stupiti come ad un monumento di ferro. La grandezza propria di questa musica si mostra però ai profani solo in penombra; si può solo intuire che si abbia a che fare con uno spirito

⁷⁹ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, II, n.123, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1845. Cfr. Virginia Hancock, *Brahms's Choral Composition*, op. cit., p.27. Si veda inoltre la lettera del 18 maggio 1886 a Julius Spengel, assai lontana nel tempo rispetto al periodo che stiamo raccontando, in cui Brahms suggerisce all'amico la fonte per i due corali e definisce quello di J.R.Ahle «ein lieblicher Gegensatz zu den Bach'schen Choral», in *Johannes Brahms an Julius Spengel*, a c. di A.Spengel, Hamburg, Gesellschaft der Bücherfreunde, 1959, p.26.

⁸⁰ M. Kalbeck, *Johannes Brahms*, op. cit., II, 2, p.418.

possente. La breve introduzione orchestrale ha subito avvinto gli spettatori insieme alla prima intonazione a quattro voci della strofa 'Christ lag ...'; i numeri successivi sono sfociati in qualcosa di amaro, soltanto il corale conclusivo ha scosso l'uditorio, quest'ultimo sembrava allora piuttosto che il normale pubblico di un concerto invece una comunità di fedeli disposta come sotto un ampio arco dall'inflessibile curvatura⁸¹.

⁸¹ «Signale», n.21, aprile 1873, p.323.

V

Spitta, Brahms e Bach

Uno scambio di doni nel segno di Bach

Nel capitolo III abbiamo introdotto e in parte citato la lettera del maggio 1873 che Spitta scrive a Brahms per accompagnare il dono di una copia della sua monografia dedicata a J.S. Bach. Nella lettera il musicologo stabilisce un parallelo fra la propria indagine storica e l'attività di Brahms come interprete della musica vocale sacra di Bach: ai suoi occhi entrambe le loro attività hanno il merito di portare all'attenzione del pubblico una musica non ancora veramente conosciuta, ma piuttosto fraintesa tanto nei suoi presupposti culturali quanto nella prassi esecutiva. Spitta scorge nella musica vocale sacra di Bach il luogo ideale in cui pensa di poter accordare la sua sensibilità con quella del compositore che più apprezza fra i suoi contemporanei. Nella medesima lettera lo storico istituisce un ulteriore parallelismo al quale vogliamo ora dedicare la nostra attenzione. Così scrive rivolgendosi al compositore: «lei mi ha reso tanto felice facendomi omaggio negli ultimi tempi di molte delle sue splendide musiche. Accetti questo libro anzitutto come un dono offerto senza pretese in contraccambio¹».

Questo breve estratto fa emergere un ulteriore livello attraverso il quale si articola il rapporto fra Spitta e Brahms, un livello se vogliamo 'superiore' allo stesso scambio epistolare perché la reciprocità si stabilisce ora fra le diverse produzioni intellettuali dei due interlocutori. La pubblicazione di un'opera storica così poderosa in qualche modo ridefiniva l'immagine pubblica del suo autore e, conseguentemente, anche l'atteggiamento di Brahms verso di lui: il compositore non parlava più soltanto ad un appassionato professore liceale di una piccola città della Turingia, ma ad una voce tra le più importanti della cultura musicologica del suo tempo, uno studioso che avrebbe da allora in poi necessariamente mediato e favorito il suo rapporto con la musica del passato. L'accoglienza al libro è entusiasta:

Mentre leggevo il libro saltando da una pagina all'altra – scrive Brahms – [...], io provavo un grande piacere e lodavo lo stile peculiare e molto vivo, la notevole accuratezza, la capacità di ricostruire un quadro storico in maniera avvincente, le analisi così puntuali, tutto mi sembrava riuscito sia per le opere che già conoscevo che per quelle che mi erano sconosciute. Quanto a lungo abbiamo atteso un libro dedicato a Bach simile a questo!²

Nella seconda metà dell'anno 1873 Brahms invia a Spitta due manoscritti di sue composizioni all'epoca ancora inedite: essi contenevano la fuga per organo sulla melodia del corale 'O Traurigkeit, o Herzeleid' e le *Variationen über ein Thema von J. Haydn* nella versione per due pianoforti. Se fino ad allora Brahms aveva inviato allo studioso soltanto

¹ «Sie haben mich unlängst durch mehrere Ihrer herrlichen Compositionen, die sie mir zum Geschenke machten, auf das höchste erfreut», lettera di Spitta a Brahms del 14 maggio 1873, BBW, vol. XVI, p. 46.

² «Bis jetzt habe ich hin und her gelesen. [...] Gern freute ich mich nun hier und lobte das Einzelne, den warmen lebendigen Ton, die schöne Gründlichkeit, die fesselnden Zeitbilder, die trefflichen Analysen, die mir gleich gelungen erscheinen bei mir bekannten wie bei unbekannten Sachen», lettera di Brahms a Spitta del 14 giugno 1873, BBW, XVI, p. 49.

edizioni a stampa della sua musica, ora, dopo aver ricevuto il *Bach*, egli rafforza il legame attraverso manoscritti di musica propria, persino, come si è appena detto, inedita.

Brahms faceva circolare i propri manoscritti all'interno di una cerchia estremamente delimitata di amici: persone di cui poteva fidarsi nel senso che non avrebbero divulgato quanto avevano ricevuto, interlocutori di cui conosceva il gusto e le abilità musicali e dai quali non si attendeva una acritica approvazione. Si tratta di figure come quelle di Clara Schumann e Joseph Joachim che, sebbene in maniera alterna, accompagneranno tutta la sua vita creativa, oppure delle nuove amicizie che il trasferimento a Vienna aveva fatto nascere, anche queste in un numero particolarmente limitato, e si possono ad esempio fare i nomi di Elisabeth von Herzogenberg e di Theodor Billroth, entrambi dotati di ottime abilità nel suonare, ma non impegnati professionalmente nel fare musica.

Spitta poteva dunque sentirsi in un certo qual modo eletto in una cerchia ristretta, inoltre le partiture che il compositore gli aveva inviato erano coerenti con il suo percorso intellettuale, con gli ambiti delle sue ricerche. Già nel 1870 lo studioso aveva ricevuto l'edizione a stampa della *Alt-Rhapsodie* e il dono poteva esser letto come una 'risposta' di Brahms al saggio del 1868 *Das Oratorium als Kunstgattung*³; ora, dopo la pubblicazione del primo tomo della monografia bachiana, le composizioni che Brahms dona a Spitta si caratterizzano per l'estrema ricercatezza tecnico-compositiva, per la trama contrappuntistica ancor più elaborata e, in particolare, per il ricorso a forme di organizzazione del pensiero musicale peculiari del Barocco come la Fuga, la Ciaccona o il Mottetto. Il punto culminante di questo nuovo dialogo indiretto, affidato alle opere più che alle lettere, sarà da parte di Brahms la dedica pubblica nel 1878 degli *Zwei Motetten* op.74 ove appunto si tratterà di una forma oramai quasi scomparsa fra i romantici e comunque confinata ad un ambito 'minore' ma, allo stesso tempo, di una composizione che discendeva da quella tradizione vocale sacra tanto cara a Spitta.

Dal comportamento di Brahms si può desumere che egli tenda a stabilire un dialogo essoterico, un 'dialogo' che va oltre la sfera privata e per lui inospitale della scrittura epistolare: attraverso la sua musica ed in particolare attraverso quella in cui il suo dialogo con il passato è più intenso, esplicito, identificabile, Brahms predispone davanti allo storico un'immagine di sé quale compositore dotto perché consapevole di quella stessa tradizione musicale che la musicologia andava riscoprendo.

Di tutti questi doni la Fuga corale occupa una posizione privilegiata non soltanto perché fu il primo manoscritto ad esser donato a Spitta, ma anche per altre ragioni più sostanziali. La prima, la più evidente, è che si tratta di una composizione per organo: Brahms fino ad allora aveva utilizzato la sonorità di questo strumento soltanto come possibile accompagnamento per alcune sue composizioni sacre, la scelta in questi casi era intesa come *ad libitum* ossia rimessa alle possibilità della sala da concerto e alla volontà dell'interprete⁴. Durante tutta la vita egli non inserì tra le sue opere numerate alcuna composizione organistica e confinò le uniche due opere edite pensate per esso alle pagine delle riviste musicali: nel 1864 egli pubblicò sulla «Allgemeine musikalische Zeitung» una Fuga nell'ostica tonalità di la *b* minore⁵, molti anni dopo, nel 1882, ancora una Fuga - proprio quella inviata nel 1873 a Spitta - trovò la via della pubblicazione nella forma di un

³ Cfr. la lettera del gennaio 1869 di Brahms, BBW XVI, p.23 e la lettera del 21 febbraio 1870 di Spitta, ivi, p.30.

⁴ Si fa riferimento alle composizioni: *Ave Maria* op.12, *Der 13. Psalm* op.27, *Geistliches Lied* op.30, *Ein Deutsches Requiem* op.45, *Triumphlied* op.55. Per tutte queste opere vale l'indicazione '*Orgel ad libitum*'.

⁵ «Allgemeine musikalische Zeitung», n.29, del 20 luglio 1864.

dittico, come *Choralvorspiel und Fuge für Orgel über 'O Traurigkeit, o Herzeleid'*, dittico apparso questa volta sulle pagine del «Musikalisches Wochenblatt»⁶.

La pubblicazione come 'in sordina' di queste opere per organo, il luogo defilato e il carattere semiufficiale che Brahms volle ad esse conferire, non dovrebbero trasmettere al lettore l'idea che si tratti di qualcosa di minore, semmai il contrario: proprio lì dove il debito e il peso del passato si faceva più evidente e ingombrante, Brahms sentiva come un bisogno di tutelarsi. Certamente questo bisogno era suscitato dal fatto che l'organo, la fuga, il preludio corale apparivano e appaiono ancora oggi come tre declinazioni di un unico nome che è appunto quello di Johann Sebastian Bach: una presenza come vedremo costante in tutta l'opera di Brahms, di volta in volta carica di nuovi valori. Occorreva allo stesso tempo stare attenti a non suscitare tra il pubblico e nella critica l'idea di un possibile tentativo di emulazione.

Il *Choralvorspiel und Fuge* può essere considerato anche come l'affioramento di un torrente carsico che arriverà alla piena luce soltanto negli ultimissimi mesi della vita del compositore. Infatti la composizione organistica inviata a Spitta resterà nel cassetto per altri dieci anni prima di essere edita. Questo dettaglio è importante se si considera come tra la versione manoscritta della Fuga e quella a stampa non vi sia alcuna differenza⁷. A trattenere Brahms dalla pubblicazione vi era probabilmente l'idea di voler realizzare una silloge di pezzi organistici, lo testimonia la lettera di presentazione del *Choralvorspiel 'O Traurigkeit, o Herzeleid'* inviata all'editore del «Musikalisches Wochenblatt» nel 1881: «molto spesso – scrive Brahms – si hanno cose che restano inedite soltanto perché non vi è un luogo adatto dove metterle. Per esempio vorrei proporle un 'Preludio e Fuga su un Corale per organo' – che non è affatto male [...]. Cose come queste potrebbero certo essere vendute separatamente e devo pregarla affinché resti in mio possesso il diritto di stampa nel caso in cui volessi pubblicarla in una raccolta più numerosa»⁸.

L'amore verso la musica di Bach, lo studio del suo stile, la reciprocità che egli sentiva con Spitta spinsero dunque il compositore a omaggiare il musicologo del manoscritto inedito. Più difficile risulta stabilire una diretta influenza del libro di Spitta su Bach per quanto attiene alla genesi stessa dell'opera. Conviene ribadire alcune coordinate cronologiche: Spitta invia a Brahms il suo *J.S.Bach* il 14 maggio del 1873, Brahms 'risponde' con il dono di una Fuga sul corale '*O Traurigkeit, o Herzeleid*' manoscritta nell'estate dello stesso anno, verso la fine di luglio⁹. Brahms ebbe dunque circa due mesi per conoscere attraverso la lettura della monografia bachiana le competenze di Spitta in

⁶ «Musikalisches Wochenblatt», XIII, luglio 1882.

⁷ Cfr. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, p.521.

⁸ «Ich würde Ihnen z.B. ein 'Vorspiel und eine Fuge über einen Choral für Orgel' anbieten – die gar nicht schlecht sind [...] Derlei Sachen könnten ja auch für sich verkauft werden, und müßte ich mir wohl nur ausbitten, daß sie trotzdem mein Eigentum herausgeben wollten», lettera di Brahms a Fritsch del 10 luglio 1881, BBW XIV, p.325-6. Fino all'epoca di questa lettera a Fritsch possiamo annoverare perché ci sono rimaste conservate quattro composizioni organistiche di Brahms: *Praeludien und Fugen in a-Moll* (WoO 9), *Praeludien und Fugen in g-Moll* (WoO 10), *Fuge in as-Moll* (WoO 8) e il *Choralvorspiel und Fuge 'O Traurigkeit, o Herzeleid'* (WoO 7). Qualche anno dopo la morte di Brahms, nel 1902, vennero pubblicati gli *Elf Choral-Vorspiele* op.122: si trattava di undici Preludi corali la cui genesi non è però riconducibile al periodo che qui stiamo esaminando. Quest'ultima serie di composizioni organistiche infatti, in assoluto l'ultima opera di Brahms, furono concepite all'indomani della morte di Clara Schumann nel 1896. Cfr. Barbara Owen, *The Organ Music of Johannes Brahms*, Oxford University Press, Oxford, 2007, p.71.

⁹ Non è ancora emersa la lettera con la quale Brahms accompagna il suo dono, lettera che pure dobbiamo supporre secondo l'incipit della successiva di Spitta: «Ihr werter Brief hat mich hier im hohen Norden erreicht», BBW XVI, p.50.

materia organistica. Piuttosto che un'influenza diretta sulla genesi dell'opera si può certamente supporre una contemporaneità di interessi: proprio in un periodo di intensa ripresa dei suoi studi di contrappunto, Brahms lesse con particolare attenzione e ricavandone personale beneficio, le approfondite riflessioni e le analisi che Spitta svolge sulla musica organistica di Bach. Una testimonianza a proposito di questi studi è offerta dalla lettera dell'aprile 1872 dal compositore inviata a Clara Schumann:

«Durante l'inverno mi sono esercitato assai intensamente nel contrappunto! A quale scopo? Per poter denigrare meglio le mie belle cose? - ma per questo non ce n'è bisogno. Per diventare professore al Conservatorio? - nemmeno. Per imparare a scrivere meglio la musica¹⁰? Forse – eppure anche questa non è la mia speranza. C'è qualcosa di tragico quando alla fine si diventa più saggi di quanto ce ne sia bisogno¹¹».

In realtà l'impegno nella pratica contrappuntistica non restò solo confinato alla dimensione dello studio, ma trovò - per fare solo un esempio - una grandiosa, lampante concretizzazione nella Passacaglia conclusiva delle *Haydn-Variationen* o, se si preferisce un luogo dove solitamente è raro trovare una scrittura eminentemente imitativa ad esempio in un Lied come *Phänomen* (dall' op.61)¹².

¹⁰ Brahms sta evidentemente giocando con le parole: *besser Notenschreiben* può infatti essere inteso alla lettera come 'avere un migliore calligrafia musicale'.

¹¹ «*Ich habe den Winter über ganz energisch kontrapunktische Studien gemacht! Wozu? meine schönen Sachen mir besser heruntermachen zu können, dazu war es nicht nötig. Professor an der Hochschule werden, auch nicht. Aber etwas tragisch ist es doch, wenn man gar schließlich klüger wird, als man's brauchen kann*», lettera di Brahms a Clara Schumann aprile 1872, in Clara Schumann-Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, vol.II, p.9.

¹² Cfr. *Vier Duette für Sopran und Alt mit Klavier*, op.61, n.3. Il Lied *Phänomen* fu composto nel dicembre del 1873.

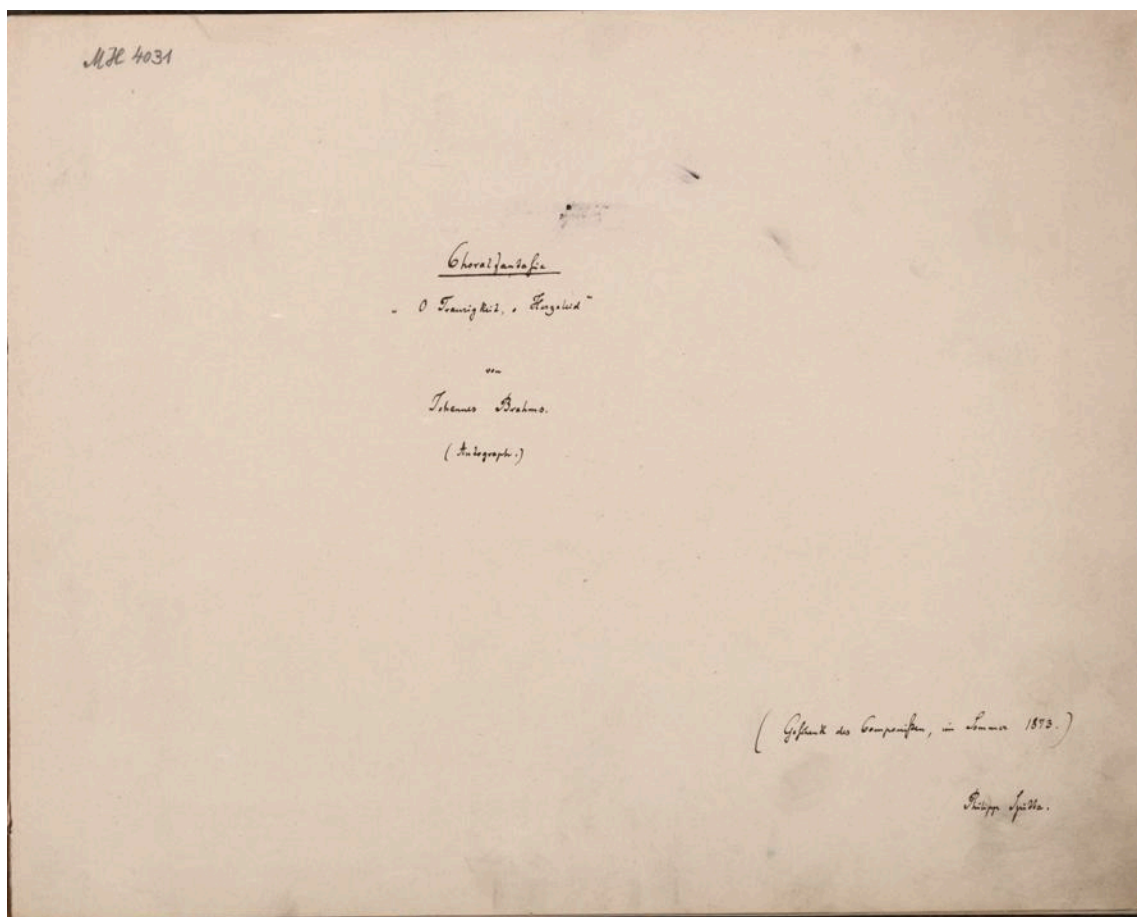


Fig. 1/cap.V

Da: Brahms, *Fuge für Orgel über 'O Traurigkeit, o Herzeleid'*, Manoscritto autografo
(Wienbibliothek im Rathaus, 4031 MH)

[foglio aggiunto]

[titolo nella calligrafia di Spitta:] Choralfantasie

"O Traurigkeit, o Herzeleid"

von Johannes Brahms

(Autograph)

[in basso a destra:] (Geschenk des Componisten, im Sommer 1873)

[firma:] Philipp Spitta

La prima reazione di Spitta al dono fu quella di costruire una genealogia in cui Brahms rappresentava l'erede del 'messaggio' custodito dall'opera di Bach: si trattava di un'immagine forte, non solo per le aspettative che proiettava sul compositore, ma anche perché, implicitamente, ammetteva la possibilità che la tradizione bachiana potesse avere un seguito nella sua epoca. Leggendo direttamente un estratto dalla lettera attraverso la quale lo studioso ringrazia per il dono ricevuto, possiamo cogliere anche una remora che, come un piega della pagina, improvvisamente attraversa un giudizio altrimenti pieno d'elogi:

«quest'estate al ritorno dal Nord io ho trovato il bel manoscritto di suo pugno del corale organistico [Orgelchoral] 'O Traurigkeit, o Herzeleid': mi piacerebbe chiamarlo piuttosto 'Choralfantasie' secondo la terminologia che io stesso ho coniato. L'ho

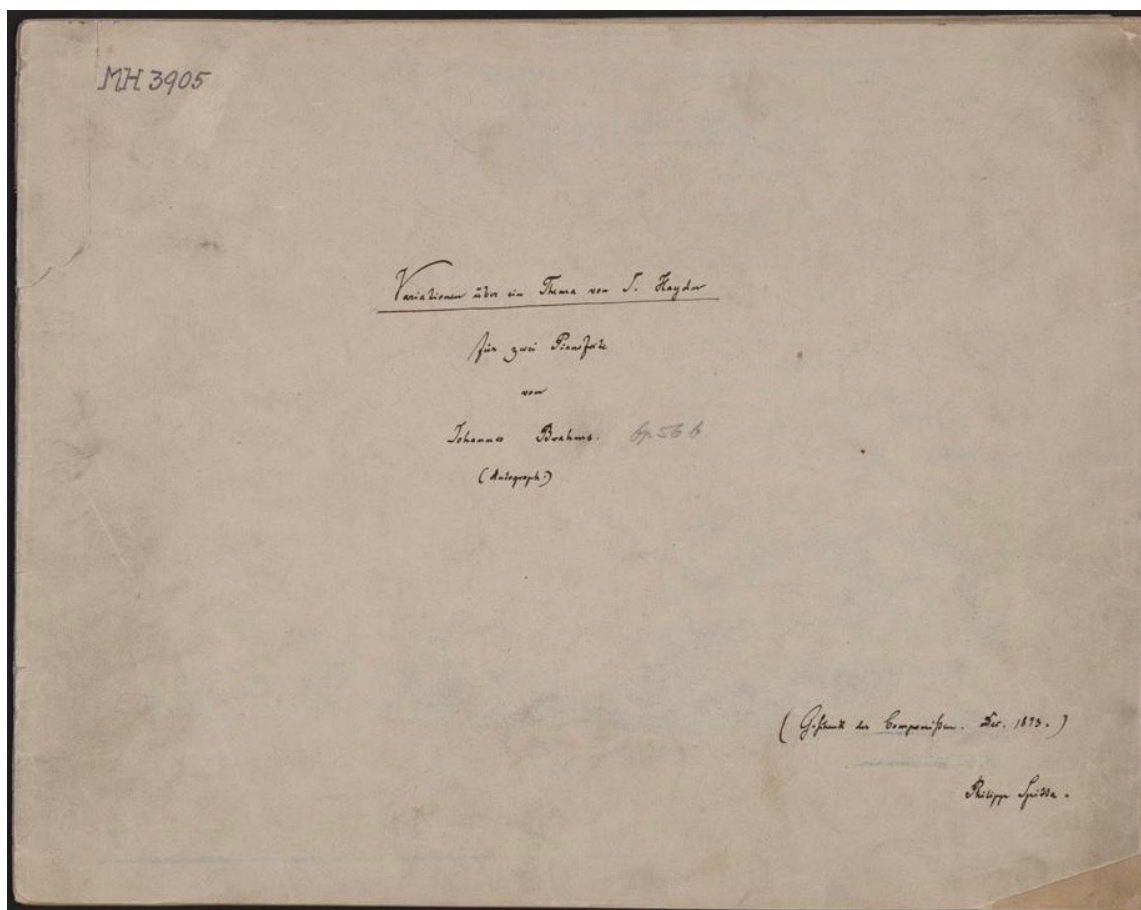


Fig. 2/cap.V

Da: Brahms, *Variationen über ein Thema von J. Haydn* op.56b, Manoscritto autografo
(Wienbibliothek im Rathaus, 3905 MH)

[foglio aggiunto]

[titolo nella calligrafia di Spitta:] *Variationen über ein Thema von J. Haydn*
für zwei Pianoforte
von
Johannes Brahms
(Autograph)

[in basso a destra:] (Geschenk des Componisten, Dec. 1873)

[firma:] Philipp Spitta

trovato per qualità artistica, per profondità emotiva degno del grande esempio rappresentato da Seb[astian] Bach. D'altra parte però esso si distingue da quel modello in virtù di una raffinamento soggettivo [*subjective Verfeinerung*] come vuole l'attuale stato della musica e secondo l'orientamento del nostro tempo. Con questo voglio dire che questa composizione organistica non mi sembra affatto una mera copia [*bloße Nachahmung*] ma piuttosto un'imitazione-ricreazione autosufficiente [*selbständige Nachbildung*]¹³ ed è la sola cosa che ci si può attendere da Lei. Le sue creazioni sono un vero conforto per tutti coloro che credono che lo sviluppo dell'arte possa scaturire da fondamenta già date. Ad ogni modo lei conosce le belle parole di Giesebrecht (dalla *Gesch. der deutschen Keiserzeit* I, 767): "è compito del

¹³ Si è tradotto la parola tedesca *Nachbildung* attraverso due sostantivi per evitare che nel concetto di 'imitazione' fosse introdotta dal lettore meccanicamente una connotazione negativa.

popolo tedesco ricongiungersi con l'intera tradizione dei primi tempi, di ridestare le forme morte con il soffio del proprio spirito, di elevare la propria forza individuale oltre la regola irrigidita, per aspirare ad una legge della libertà, la quale possa valere per tutti i rapporti, per ogni luogo, per ogni nazionalità. Prendere su di sé l'intera somma della cultura tramandata, rielaborare questa attraverso la natura del proprio spirito, sollevarsi oltre i caratteri costitutivi della propria natura verso ciò che si offre come bene comune del mondo: questa è la natura del nostro popolo così come essa si esprime nella Chiesa e nello Stato, nell'Arte e nella Scienza, in tutti gli ambiti della vita¹⁴».

Nel giudizio di Spitta emerge come i due tratti caratterizzanti la Fuga di Brahms nascondano una aporia, essi vanno nel senso della continuità con la tradizione, ma anche nell'altro senso, quello della discontinuità. Da un lato la Fuga appartiene a quel peculiare sottoinsieme del genere 'Corale organistico' che lo stesso storico ha denominato *Choralfantasie* [Figura 1] ed è l'elemento di continuità con la grande tradizione bachiana, dall'altro essa ha come incisa una traccia del proprio tempo, si tratta del «raffinamento soggettivo» portato nell'universo del Corale organistico. Occorre approfondire entrambe le caratterizzazioni.

Che cos'è una Choralfantasie. Un excursus storico attraverso il 'Bach'

Quando Spitta, raccogliendo il manoscritto di Brahms in una cartella, vi appose il titolo di *Choralfantasie*, in quel momento egli stava esprimendo per l'opera la sua più alta ammirazione: si può comprendere quanta stima ci sia in questo giudizio soltanto se si comprende l'uso che lo studioso fa di questo concetto nella sua monografia.

La *Choralfantasie* è per Spitta il tipo più evoluto cui era pervenuta la tradizione del corale organistico: si tratta di una sintesi e insieme di un punto culminante dovuto esclusivamente al genio di Bach in quanto capace di assorbire e ripensare l'intero sviluppo della musica da chiesa per organo in ambito protestante. Il corale organistico nel corso della sua evoluzione aveva sviluppato tante tipologie, ciascuna di esse rappresentava un

¹⁴ «Als ich im Sommer aus dem Norden zurückkehrte, fand ich Ihren schönen, von Ihnen selbst geschriebenen Orgelchoral 'O Traurigkeit, o Herzeleid' vor; 'Choralfantasie' würde ich ihn, nach der von mir gebildeten terminologie, nennen. Ich finde ihn an Kunst und Tiefsinn, an Innigkeit der großen Seb. Bachschen Vorbilder würdig, von denen er sich andererseits wieder unterscheidet durch eine gewisse subjective Verfeinerung, wie sie der jetzige Stand der Musik und die Richtung unserer Zeit mit sich bringt. Damit ist zugleich gesagt, daß dieses Orgelstück mir keineswegs alse eine bloße Nachahmung erscheint, sondern alse eine selbständige Nachbildung, wie das von Ihnen ja auch nur zu erwarten war. Ihr Schaffen ist für alle, die sich die Fortentwicklung der Kunst nur auf den gegebenen Grundlagen denken können, ein wahrer Trost. Sie kennen jedenfalls die schönen Worte Giesebrechts (Gesch. der deutschen Kaiserzeit I, 767): "Das ist die Aufgabe des deutschen Volkes, sich mit der gesamten Tradition der früheren Zeiten zu erfüllen, mit dem Hauch seines Geistes erstorbene Formen neu zu beleben, die erstarrte Regel durch die ihm wohnende, individualisierende Kraft zu einem Gesetz der Freiheit zu erheben, welches sich für alle Verhältnisse, jeden Ort, jede Nationalität eignet. Die ganze Summe der überlieferten Bildung in sich aufzunehmen, sie nach der Natur seines Geistes durcharbeiten und von den Elementen seines Wesens durchdrungen als gemeingut der Welt hinzugeben – das ist die Art unseres Volkes, wie sie sich in Kirche und Staat, in Kunst und Wissenschaft, in allen Gebieten des lebens erwiesen hat"», lettera di Spitta a Brahms del 29 dicembre 1873, BBW XVI, pp. 51-2. L'autore della lunga sentenza che Spitta cita è Wilhelm von Giesebrecht, allievo di Ranke, storico della Germania moderna e celebre per esser riuscito a unire padronanza delle fonti, brillantezza espositiva e una certa tendenza patriottica (in particolare nella sua *Geschichte des deutschen Kaiserzeit* (6 voll., pubblicata dal 1855 al 1895).

diverso modo di rapportarsi alla melodia del corale e attraverso quest'ultima al testo e al contenuto poetico implicito. Per Bach esso non era più soltanto un preludio al canto del coro come era in origine, né, come era accaduto grazie al contributo di Pachelbel, un'opera del tutto autosufficiente perché trattava la melodia un tempo cantata come un semplice tema¹⁵. Quest'ultimo esito era per Spitta l'esempio di una musica strumentale troppo lontana dal contenuto poetico che avrebbe dovuto trasmettere ed inoltre, valutata come pura musica strumentale, ancora troppo poco unitaria dal punto di vista strutturale. Una *Choralfantasie* non è nemmeno un preludio corale nello stile dell'*Orgelbuchlein*, non condividendo con questo gli stretti vincoli compositivi che in quell'opera didattica Bach si era dato, tra tutti la presenza esclusiva della melodia corale al registro più acuto in modo da essere ben riconoscibile all'ascolto e da abbracciare con la sua intera lunghezza l'inizio e la fine della composizione polifonica.

Ecco come Spitta riassume la questione in termini storici: «Pachelbel aveva compreso che il Corale poteva essere una composizione strumentale all'interno delle esigenze poste dalla Chiesa. Bach, nella nuova forma che noi vogliamo denominare '*Choralfantasie*', diede espressione esclusivamente a quei sentimenti che la sua persona provava ponendosi di fronte alla melodia di un corale». Secondo il dettato del testo: «*Bach gab in der neuen Form, welche wir 'Choralfantasie' nennen wollen, fast nur denjenigen Gefühlen Ausdruck, die sein Person beim Vernehmen einer Chormelodie erfülltem*»¹⁶. Dalle poche parole utilizzate per definire il genere si desume che la partecipazione soggettiva è determinante per questo tipo di preludio corale sin dalla sua origine.

Le categorie ermeneutiche in Spitta scaturiscono sempre anche da esigenze poste dal testo musicale: occorre partire da quest'ultimo per comprendere di conseguenza il significato e la coerenza di quelle. Nella ricostruzione storica realizzata lungo il corso della monografia, Pachelbel si configura come il primo compositore che portò nell'universo sovraindividuale del Corale la dimensione del soggetto: si trattava di una tendenza implicita nella progressivo decadere del corale come canto vocale comunitario e nel contemporaneo emergere del corale organistico (*Orgelchoral*)¹⁷. Secondo Spitta ci si sforzò di trasformare il canto da chiesa (*kirchliche Lied*) attraverso le forme del sentire soggettivo: il singolo suonando o ascoltando ciò che veniva suonato si abbandonava al flusso sonoro come se egli stesso cantasse la melodia, avendo presente allo stesso tempo i concetti del testo e concentrandosi in un determinato ambito emotivo¹⁸. In questo modo il

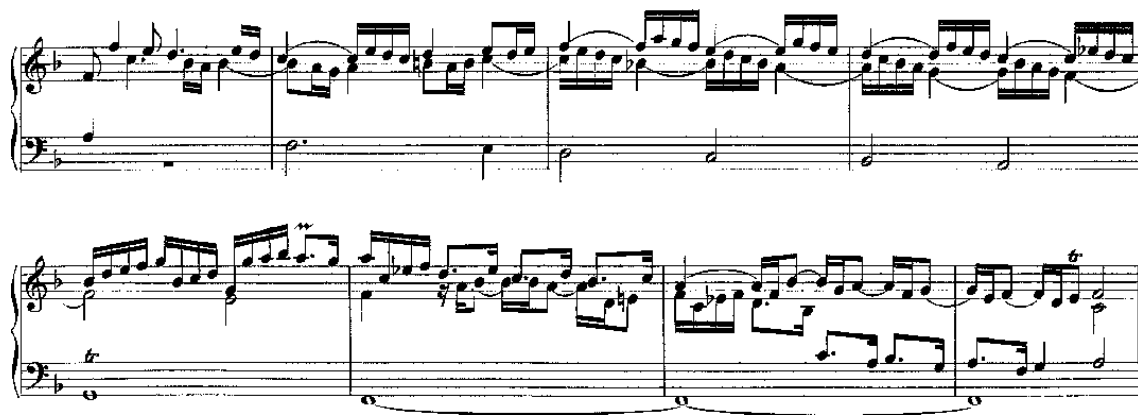
¹⁵ «*Ursprünglich nur zur Einleitung in die Stimmung des kirchlichen Gemeindegesanges bestimmt, hatte sie [der Orgelchoral als Kunstgattung] auch nur im Zusammenhange mit diesem ihren Werth*». Successivamente invece «*sie nahm einen hervortretenden Zug der Melodie, etwa ihre Anfangszeile, als Thema und baute darüber nach rein musikalischen Gesetzen ein Tonstück auf, dann bedeutete der Choral an sich nur den Stimmungs-Grund, in welchen das Kunstbild eingezeichnet wurde*», in P. Spitta, *J.S.Bach*, vol. I, p.110.

¹⁶ Ivi, p.600. Tra le composizioni organistiche di Bach annoverabili secondo Spitta all'interno della categoria '*Choralfantasie*' vi sono: *Jesu meine Freude* BWV 713, *Nun freut euch lieben Christen g'mein* BWV 734, *Komm, Heiliger Geist, Herr Gott* BWV 651, *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659, *Dies sind die heiligen zehn Gebot* BWV 678 *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* BWV 684 *Jesus Christus unser Heiland* BWV 665. Cfr. Russel Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works*, Oxford University Press, Oxford, 2006, in part. p.160 sgg.

¹⁷ Nel 1873, ovvero all'epoca della stampa del primo volume del *Bach*, Spitta annoverava in particolare le 8 *Choralarbeiten* di Pachelbel contenute nell'edizione a cura di Franz Commer, *Musica sacra*, Nr.48-55, come i vertici nel genere del corale organistico da parte di questo compositore, in Spitta, *J.S. Bach*, vol.I, p.111.

¹⁸ Per Spitta il corale protestante nella sua forma vocale subì una sensibile crisi a seguito degli effetti della Guerra dei Trent'anni (1618-1648). Successivamente la *Volksseele* che si esprimeva nel corale cantato si incanalò in due forme, quella della danza e del corale strumentale: «*Aber auch das frische Gemeingefühl, mit*

progressivo decadere della partecipazione diretta e collettiva che nella realizzazione del Corale si attuava attraverso il canto¹⁹ diventava il presupposto per aprire una realtà altrimenti sovraindividuale alla dimensione soggettiva. Nella presentazione che l'autore fa del corale organistico *Wie schon leucht't uns der Morgenstern*²⁰ (in Fa maggiore) possiamo comprendere le caratteristiche, ma soprattutto i limiti del genere come praticato da Pachelbel. Il compositore assume come guida la melodia del corale dividendola in periodi melodici: essi compaiono nella voce più acuta o in quella più grave con valori di durata lunghi, come un *cantus firmus*. La scrittura a tre o a quattro voci permette alla melodia da un lato di essere sempre in risalto e dall'altro di acquistare un valore formante dal punto di vista armonico. Inoltre se da un lato i singoli periodi melodici sono introdotti da brevi passaggi imitativi che ricavano il loro materiale motivico a partire dalle prime note della stessa melodia corale, dall'altro il materiale contrappuntistico che sostiene la melodia è liberamente inventato e non dipende da un rigoroso principio di 'elaborazione motivica'²¹.



Es. mus. 1/cap.V, Pachelbel, *Wie schon leucht't uns der Morgenstern*²²

I caratteri messi in evidenza da Spitta nel corale organistico di Pachelbel servono a mostrare come esso abbia raggiunto lo statuto di un'autonoma composizione strumentale. I 'limiti' secondo lo studioso invece sorgono a partire da un punto cruciale: il tessuto contrappuntistico che accompagna il dispiegarsi della melodia corale per la qualità della scrittura non ha raggiunto quell'autonomia tale da permettere alle voci di interagire con la

welchem in der Roformationsepoche tausende im Gesange der kirchlichen Volksmelodien ihr eigenes Empfinden wieder erkannten, hatte Schaden genommen und war siech geworden, nicht allein durch das Kriegsglück, auch durch den unfruchtbaren Verlauf, welchen die Reformationsbewegung später genommen hatte. Das Bestreben zeigte sich, das kirchliche Lied zum Gesänge subjectiver Empfindungen zu machen, was sich leider erreichen, wer der einzelne spielend, oder das Gespielte hörend, sich in die anheimelnden Tonreihen versenkte, als wenn er singend sie durch die Begriffe des Textes auf ein bestimmtes Empfindungsgebiet zusammen drängte.», Ph. Spitta, Über Johann Sebastian Bach, in «Sammlung musikalischer Vorträge», hg. Paul Graf Waldersee, 1. Serie, Nr.1, Leipzig 1879. Questo testo rappresenta una sintesi agile ed efficace dei contenuti del libro maggiore, su di esso si tornerà in seguito.

¹⁹ J.S. Bach, vol.I, p.584.

²⁰ Cfr. l'edizione di Max Seiffert (1868-1948) che fu allievo di Spitta: Pachelbel, *Choralbearbeitungen*, Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. IV/1, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1903-1904, p.22.

²¹ «Das eigentlich contrapunctische Material wird aber nicht daher genommen, sonder frei erfunden», J.S. Bach, vol.I, p. 111.

²² L'esempio musicale è discusso in P.Spitta, *Bach*, I, p. 112. Si noti l'affinità con il Klavierstück op.76/1 di Brahms.

melodia anche a livello semantico²³: in altre parole non si può scorgere nel corale organistico di Pachelbel quel carattere di riflessione del singolo che si espande sopra l'oggettività' sovraperonale del testo poetico. Inoltre gli *Zwischenspiele* in cui ciascun periodo della melodia corale è distinto hanno un carattere fortemente idiomatrico dal punto di vista della scrittura organistica ma, interrompendo il continuum dato dalla melodia corale a note lunghe, indeboliscono anche la percezione dell'unità della composizione²⁴.

Occorre chiarire come tutti i rilievi mossi a Pachelbel nascano dal confronto con Bach e, allo stesso tempo, vanno nella direzione di preservare al corale organistico una doppia natura: quella di composizione strumentale e quella di composizione poetica, ovvero di una composizione che pur presentandosi in veste di musica 'strumentale', mantenesse viva nella sua *Stimmung*, nella sua espressività, qualcuna delle emozioni o dei sentimenti che il testo poetico, cui in origine era legata, evocava. Per far questo erano necessari due presupposti: il compositore doveva farsi interprete del testo e 'tradurlo' secondo una sorta di equivalenza strumentale; non si doveva abbandonare il legame con la melodia del corale, ma piuttosto potenziarlo: «si trattava di comporre un brano con alla base dei pensieri musicali autonomi *«das den Stimmungsgehalt des betreffenden Chorals zur musikalischen Erscheinung brachte»²⁵*, dei pensieri musicali che avrebbero accolto la melodia-corale come una sorta di cuore sacro: «intrecciata a questi la melodia del corale sarebbe stata illuminata da un più chiaro sentimento poetico²⁶». Riferendosi alle *Choralfantasien* presenti negli *Achtzehn Choräle* o corali di Lipsia, Spitta sottolinea come queste opere siano insieme testimonianza del talento musicale e del talento poetico di Bach²⁷.

Poiché si tratta di una musica-poetica o sarebbe meglio dire di una vera e propria *Nachdichtung* allora, conseguentemente, anche il modo in cui lo studioso deve descriverla ed analizzarla non può essere limitato soltanto agli aspetti musicali e formali, ma deve mostrare come questi elementi si pongono in relazione con il testo poetico.

Tra le composizioni organistiche appartenenti alla tipologia della *Choralfantasie* e discusse nel primo volume della monografia, ovvero quelle appartenenti alla stagione in cui Bach era *Konzertmeister* a Weimar (1714-1717), Spitta si sofferma in particolare sulla prima versione di *Jesus Christus unser Heiland* inclusa nei corali di Lipsia (BWV 665)²⁸ che considera come «una delle più grandi e profonde creazioni²⁹» di Bach: la composizione organistica viene raccontata attraverso la costante interrelazione fra testo 'implicito' e musica:

²³ «Auf den Inhalt des Melodietextes geht der Componist bei Bildung der contrapundierenden Themen gewöhnlich nicht ein», J.S. Bach, vol.I, p. 112.

²⁴ «Daß die Zwischenspiele mit dem Contrapunct nicht desselben Stoffes sind, ist ebenfalls ein Mangel. Aber sonst ist der Fluss der Stimmen doch schon einsehr zwangloser und geschmeidiger, dabei natürlich durch und durch orgelgemäßer [...]» *ibidem*. Sulla funzione di Buxtehude accanto a quella di Pachelbel cfr. J.S. Bach, vol.I, 598-99.

²⁵ J.S. Bach, vol.I, p.599.

²⁶ «Der nächstliegende Schritt war, mit selbständigen Gedanken ein freies Stück anzuführen [...] und dasselbe durch die heineingewobene Choralmelodie von einer helleren poetischen Empfindung durchleuchten zu lassen», *ibidem*.

²⁷ «Der reine Form der Choralfantasie hat Bach hier [ovvero nei Corali di Lipsia] nur für die ersten Bearbeitungen der melodien 'Dies sind die heiligen zehn Gebot', 'Christ unser Herr zum Jordan kamm' und 'Jesus Christus, unser Heiland' angewandt. Es sind diese gewaltigen Stücke zugleich beredete Verkündiger seines poetischen und tonbildlichen Tiefsinns», Ph. Spitta, J.S.Bach, vol.II,p.694.

²⁸ J.S.Bach, *Ächtzehn Choräle von verschiedener Art*, ed. Wilhelm Rust, Bach Gesellschaft Ausgabe (BWV 651-668), vol.XXV (1878), p.136.

²⁹ «Der zweite Satz gehört wieder unter die großartigsten und tiefsinnigsten Schöpfungen des bewundernswerthen Meisters», J.S.Bach, vol.I, p.602.

Jesus Christus unser Heiland,
 Der von uns den Zorn Gottes wandt
 Durch das bittre Leiden sein
 Half er uns aus der Höllenpein

I primi due versi alludono all'Ultima Cena e sono dominati da una solenne agitazione [*feierlicher Erregung*]³⁰ significativamente Bach elabora tutto il materiale musicale a partire da questo motivo e dalla sua inversione:



Es. mus. 2/ cap.V, J.S. Bach, *Jesus Christus unser Heiland*, motivo sui vv.1-2, batt.1 sgg. (BWV 665)

Nella terza sezione (dalla batt.27) - e qui è il punto essenziale dell'innovazione rappresentata da Bach - il movimento cromatico discendente in rapidi sedicesimi dell'accompagnamento, condotto su più voci che tra loro si scontrano, è l'equivalente sonoro dei *bittren Leidens* del terzo verso. la musica interpreta il testo poetico al punto da spingersi ai confini della pittura sonora:



Es. mus. 3/cap.V, J.S.Bach, *Jesus Christus, Unser Heiland*, III sez., batt.27 sgg.

Infine nell'ultima sezione (dalla batt.41), attraverso una trasformazione del motivo di base è possibile uscire dall'atmosfera dolorosa e inquieta, Bach può concludere con una musica che esprime la più seria grandiosità (in accordo con il quarto verso del corale).

L'aspetto più interessante delle interpretazioni di Spitta è dato dal fatto che tanto più egli insiste sulle implicazioni soggettive di questo tipo di corale organistico tanto più è portato a riconoscere l'aderenza della musica al testo; non sotto forma di musica illustrativa, ma come capacità di interpretarlo e viverlo poeticamente: «qui come ovunque

³⁰ Ivi, p.603.

in Bach, ciò che è più degno di attenzione – scrive lo storico – è constatare con quale esattezza gli impulsi che provengono dal contenuto poetico si ritrovano nelle esigenze costruttive³¹».

Allo stesso tempo la necessità di vivere la dimensione testuale implicita porta a far emergere la personalità del compositore. Il portato di soggettività della *Choralfantasie* è tale che «essa non offre solo una nuova prospettiva sulla ricchezza della fantasia di Bach, ma in virtù dell'elemento soggettivo, permette allo stesso modo una conoscenza in profondità di un carattere della sua persona³²».

Il corale organistico nella ricostruzione storica di Spitta non è semplicemente un ambito fra gli altri della vasta produzione bachiana; il rilievo esegetico che questo genere assume è assolutamente eccezionale, si può dire che esso costituisce l'asse cardinale che orienta tutta l'interpretazione della funzione storica e della personalità del compositore. Se questo è l'asse cardinale allora il suo centro rappresenta il punto più sensibile: questo centro è il tipo specifico di corale organistico che egli denomina *Choralfantasie*.

Ogni biografo inevitabilmente è portato a seguire le tracce autobiografiche lasciate dall'artista che vuole raccontare; nella storia della musica eurocolta queste tracce sono tanto più significative quanto più si va indietro nel tempo, quando tende progressivamente a diminuire il grado di autorialità. Allora diventa in qualche modo inevitabile scegliere tra i generi che un compositore ha frequentato quello che si ritiene più permeabile a rivelare il suo autore: questo genere diventa una sorta di controprova degli assunti del biografo. Così la *Choralfantasie* è per Spitta il punto di accesso privilegiato insieme all'arte e all'uomo³³:

«Nel diciassettesimo secolo esistevano in Germania uno accanto all'altro due orientamenti artistici, il primo era prossimo a finire, l'altro era appena cominciato: si trattava della musica da Chiesa e della musica strumentale [...], Bach si sentiva legato a queste due correnti da un' affinità profonda e si sforzò di riunirle. La parola 'Organo' – il punto di partenza e il fulcro di tutta l'opera di Bach - rappresentava al meglio questa duplicità. Come strumento [*Instrument*] esso appartiene alla sfera del sacro, come meccanismo che produce suoni [*Tonwerkzeug*] e non ha parola, esso non vi appartiene. Come meccanismo di suoni senza parole esso è in contrapposizione al canto umano uno strumento morto, in quanto capace di annunciare e interpretare i testi a tutti noti dei corali esso ha un'anima e poesia. La musica vocale e la musica strumentale o la musica con un testo poetico e la musica pura che dir si voglia, questi sono i due poli che contrapponendosi o avvicinandosi determinano lo sviluppo della musica. Nell'arte di Bach si può assistere ad un costante movimento da un ambito all'altro. Così come nel corale organistico il contenuto spirituale spinge verso una dimensione poetica che fa sentire il bisogno della resa vocale, così nelle Cantate, nei Misteri e nelle Messe i pezzi vocali anelano ad una dimensione strumentale. A partire da questa commistione si può dire che Bach fu un romantico nel senso più alto, in

³¹ *Ibidem*. Spitta prosegue scongiurando l'equivoco di una musica illustrativa o tendente ai madrigalismi: «Durch kleinliche Detailschilderungen das Ganze zu zerfetzen, war ihm unmöglich».

³² J.S.Bach, vol.II, p.695.

³³ J.S.Bach, vol.II, p. 695 e pp. 701-2.

questo aspetto si trova anche la ragione dell'affinità elettiva del nostro tempo con la sua opera [...]»³⁴.

Spitta scrive negli anni '70 del secolo decimonono in un periodo storico in cui la cosiddetta scuola 'Neotedesca' aveva prodotto un gran numero di musiche con un rimando letterario. Trattandosi di composizioni strumentali questo rimando poteva essere reso esplicito soltanto attraverso il titolo o un'iscrizione in partitura. Per un ascoltatore come Spitta che univa alle sue competenze di studioso del passato il gusto per il rinnovamento attraverso la tradizione, Berlioz Liszt Wagner e i loro emuli rappresentavano una realtà alla quale egli guardava attraverso un distacco molto critico³⁵. Il problema del referente poetico di una composizione strumentale non era tanto un problema in sé, lo diventava nel momento in cui veniva a legarsi con le tendenze musicali proprie dei neotedeschi: attraverso la letteratura e la poesia si cercava di legittimare uno stile compositivo che Spitta vedeva come dominato da un esasperato soggettivismo.

Nel momento in cui lo storico si trovava dunque a sottolineare il legame fra le composizioni organistiche di Bach e gli inni religiosi che come realtà poetico-musicali permanevano quale substrato e orizzonte di possibilità semantiche della musica strumentale, egli sentiva più forte il rischio di un fraintendimento da parte del lettore e conseguentemente si preoccupava di scongiurare un possibile accostamento fra quelli che egli vedeva come due modi assolutamente distinti di attingere ad una fonte letteraria. La soggettività che egli costantemente riconosce nella sensibilità poetico musicale di Bach è sempre una soggettività che si definisce e realizza nel cerchio chiuso della Chiesa, dove l'esperienza emotiva del singolo non si dà senza quella della comunità e per questo la presenza della melodia-corale è insieme una risorsa musicale e allo stesso tempo l'evocazione di una dimensione oggettiva, sovraperonale, in cui idealmente si può riconoscere tutta la comunità di fedeli.

Che il confronto con i propri tempi fosse latente allorché Spitta sottolineava questi aspetti lo possiamo dedurre da una precisazione o piuttosto da un'ipotesi in cui immagina Bach come sulla soglia del soggettivismo romantico: «[Dopo esser pervenuto alla *Choralfantasie*] Bach avrebbe potuto abbandonare del tutto il *cantus firmus* lasciando l'incipit del corale, per chiarimento poetico, come iscrizione al vertice della partitura, oppure doveva cercare un modo per ristabilire il ruolo predominante del corale senza però

³⁴ Im 17. Jahrhundert liefen in Deutschland zwei Kunstströmungen neben einander her, die eine ihrem nicht fernen Ende entgegen, die andere von einem nicht entlegenen Anfang her: Kirchenmusik und Instrumentalmusik. Bach [...] fühlte sich zu beiden in gleich innigen Verhältniß, und sie mit einander zu vereinigen strebte. Dies Zwiefältige wird durch das Wort 'Orgel', den Ausgangs- und Kernpunkt von Bachs Schaffen, scharf gekennzeichnet. Als Instrument, das ganz der Kirche angehört, in ihr und durch sie seine Vervollkommungen erfahren hat, ist sie kirchlich; als wortloses Tonwerkzeug ist sie es nicht. Als wortloses Tonwerkzeug ist sie im Gegensatz zum menschlichen Gesang ein todes Instrument, als Kündlerin und Deuterin von Chorälen mit allbekannten Texten hat sie Seele und Poesie. Vocale und instrumentale oder poetische und reine Musik sind die beiden Pole, durch deren gegenseitige abstoßende oder anziehende Einwirkung die musikalische Entwicklung in Fluß erhalten wird. [...] Ein beständiges Uebergeben aus einem Gebiete in das andere ist in Bachs Künstlerthum in die Augen fallend. Bald drängt der ideale Gehalt, wie im Orgelchoral nach der poetischen Seite hinüber und treibt die choralischen Vocalstücke hervor, bald neigen sich die freien Gesangstücke der Cantaten und Mysterien und die Messen weit in das Gebiet des reinen Tonwesens hinein [...] In dieser Mischung liegt es, das man Bach einen Romantiker im höchsten Sinne nennen kann, hierin liegt endlich auch der wahlverwandte Zug, der die Kunstwelt unserer Zeit zu ihm hinüberwingt [...], in Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach* [Vortrag], Sammlung Musikalischer Vorträge, Hrsg. Paul Graf Waldersee, N.1, Breitkopf & Härtel, 1879, pp.57-58.

³⁵ Cfr. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, Kassel, Bärenreiter Hochschulschriften, 1993, pp.183-190 in part. ove sono messi in evidenza i giudizi su Wagner attraverso l'epistolario di Spitta con Max Bruch.

rinnegare quelle grandiose conquiste ottenute nell'ambito della musica strumentale³⁶». Detto in altri termini il passo successivo oltre le *Choralfantasien* non poteva che essere la musica vocale delle *Cantate* e delle *Passioni* in cui il legame fra il soggetto e la comunità attraverso l'introduzione del testo letterario era così rinsaldato: «Bach si espose fino ai limiti estremi nel processo di approfondimento e soggettivizzazione [*Subjectivierung*] del corale organistico, ma egli non pose nessun piede oltre questo limite nel vuoto [*ins Bodenlose*]; sublime sacerdote della sua arte, egli si sforzò di comunicare e render chiaro alla comunità ciò che scorgeva nella profonda solitudine del divino³⁷».

Mi sembra estremamente significativo il fatto che quando Spitta si troverà ad introdurre la musica strumentale di Brahms nel saggio monografico che conclude la silloge *Zur Musik*³⁸, egli utilizzerà come primo argomento proprio quello del rifiuto da parte del compositore di ricorrere ad un programma che in qualche modo integrasse o spiegasse la sua immaginazione musicale: «*Brahms nicht liebt in der Instrumentalmusik zu poetisieren. Schumann's reizvolle Clavierbilder mit Ueberschriften finden bei ihm nur wenige Seitenstücke [...]. Ich meine nicht das poetische Vorstellungen in seine Instrumentalmusik nicht doch zuweilen ihre farbigen Lichter würfen [...] Worauf er von Anfang an mit seiner ganzen Energie losgeht, ist organische, einheitliche Durchbildung nach ausschließlic musikalischen Gesichtspunkten*³⁹».

La griglia ermeneutica entro la quale Spitta collocava la Fuga organistica di Brahms, sancita dalla sussunzione nel genere della *Choralfantasie*, era qualcosa di euristicamente potente; allo stesso tempo lo studioso rischiava di collocare un'opera moderna in un 'luogo' che la storia aveva come congelato: come lo stesso Spitta scrive nella sua monografia, Bach rappresenta l'ultima grande, viva e vera espressione della musica da chiesa protestante: «la musica organistica è stata l'ultimo genere artistico autonomamente prodotto dalla Chiesa e Bach fino ad oggi è stato l'ultimo compositore per la Chiesa [*Kirchenkomponist*]. Dopo di lui noi abbiamo potuto far esperienza soltanto di una musica religiosa [*religiöse Musik*]⁴⁰». Fino a che punto allora questo genere musicale poteva riconfigurarsi attraverso l'opera di Brahms? La *Fuge für Orgel über 'O Traurigkeit, o Herzeleid'* donata dal compositore al musicologo poteva essere allo stesso tempo l'improvviso e inaspettato riaffiorare di una tradizione che era stata data per morta oppure l'ospite che non ripaga le aspettative entrato in una vecchia e nobile dimora oramai priva di abitanti.

³⁶ «Der folgende Schritt auf diesem Wege wäre entweder gewesen, den Cantus firmus ganz fortzulassen und nur zur poetischen Erläuterung den Anfang des Chorals über das Stück zu schreiben. Oder man mußte sich nach einem Mittel umsehen, das Uebergewicht des Chorals wieder herzustellen, ohne jenen großartigen Errungenschaften auf instrumentalen Gebiete Abbruch zu thun», in J.S.Bach, vol.I, p.600.

³⁷ «Bach ging in der Vertiefung und Subjectivirung des Orgelchorals bis an die äußerste Gränze fort, aber keinen Fuß setzte er darüber hinaus ins Bodenlose», *ibidem*.

³⁸ Ph. Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, ed. Paetel, Berlino 1892.

³⁹ Spitta, *Zur Musik*, p.416.

⁴⁰ «Allerdings da die Orgelmusik der letzte Kunstzweig war, den die Kirche selbständig producirt, so ist auch Bach bis heute der letzte Kirchencomponist geblieben; seit ihm haben wir nur noch religiöse Musik erlebt», in J.S.Bach, vol.I, p.480 (cfr. anche Ph.Spitta, *Johann Sebastian Bach* [Vortrag], p.34).

Due lettere di Spitta ad Herzogenberg

Una *Choralfantasie* nasce dall'essenziale partecipazione individuale, soggettiva da parte del compositore di fronte al mondo 'oggettivo' del corale organistico. La domanda che ci si può porre data questa premessa è la seguente: che senso aveva per Spitta scrivere a Brahms che la sua *Choralfantasie* si distingueva da quella di Bach per un tratto di raffinatezza soggettiva se proprio la soggettività doveva essere un prerequisito? Da quanto detto finora si capisce che il problema non era tanto l'intenzione soggettiva, ma il fatto che essa stessa fosse accompagnata o che si fondasse su una dimensione collettiva di riferimento.

Per comprendere meglio a cosa stesse realmente pensando il musicologo, cosa dalle sue parole veniva semplicemente accennato attraverso l'espressione equivoca che egli utilizza nella lettera sopra citata quando parla di un «raffinamento soggettivo [*subjective Verfeinerung*] come vuole l'attuale stato della musica e secondo l'orientamento del nostro tempo» si possono considerare come integrazione due estratti dalle lettere che egli inviò ad Heinrich von Herzogenberg nel 1882. In esse si parla della *Fuge für Orgel über 'O Traurigkeit, o Herzeleid'* e si coglie l'occasione per individuare a partire da quest'opera un tratto oltremodo problematico di una parte importante della musica di Brahms⁴¹. Le lettere custodite presso la Staatsbibliothek di Berlino, sono qui presentate per la prima volta e trascritte dall'autografo.

Lettera n.1

Berlin, 29. 10. 82

[...S.2...]

Schulz wird einige Stellen des Orgelstücks anzeichnen, die ihm nicht ganz orgelgemäß erscheinen; er sagt aber gestern auch, man könne sich doch ganz gut in das Stück einspielen, so wie es aber ist. Jedenfalls ist es viel orgelgemäßer, als das Brahmsche Stück "O Traurigkeit"; hier weiß ich manchmal garnicht wie es herauszubringen ist. Das ist so ein Art von abstrakten Musik, wie er sie leider nicht selten schreibt. Du bekreuzigst Dich vielleicht vor mir, wenn ich dir gestehe, daß mir auch die Nanie und das zweite Concert einstweilen garnicht gefallen. In dem Concert ist ein eigensinnige Vermeidung des Selbstverständlichen, gleichsam als ob das Selbstverständliche trivial wäre, während es doch das höchste Lob für ein Kunstwerk ist, ganz durch und durch selbstverständlich zu sein. In früheren Brahms'schen Werken finde ich diesen Zug auch; aber ich dachte immer, er würde sich mit der Zeit verlieren. Nachdem dies durchaus nicht geschieht, fange ich an verdrüsslich zu werden, wo von der tiefen Disharmonie mich gepeinigt zu fühlen, die wie ich nun annehmen muß, ein Charakterzeichen seines Wesens ist. Ich habe in der letzten Zeit viel Mozartsche Concerte gelesen – Gott im Himmel! Wie weit hat sich doch unsere Zeit von dem Natürlich-Schönen entfernt. Am Freitag spielt Barth das Brahms'sche Concert hier öffentlich; ich will sehen, ob mir dann vielleicht ein besseres Verständniß aufgeht. [...]

Philipp Spitta

⁴¹ Le due lettere sono state segnalate per la prima volta, senza essere trascritte, in Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, pp.176-7.

Lettera n.1

Berlino, 29 ottobre 1882

[...da pag. 2 ...]

Schulz verrà a mostrarle alcuni punti della sua composizione organistica che a lui non sembrano ben scritti per questo strumento; ma preferirebbe domani in modo da avere tutto il tempo per entrare a fondo nel pezzo. Ad ogni modo esso è assai più conforme alla scrittura organistica di quanto lo sia 'O *Traurigkeit*' di Brahms; a volte in questo pezzo non so proprio come far uscire la musica. Si tratta infatti di quella specie di musica astratta che gli accade di scrivere, purtroppo non raramente. Tu forse ti faresti davanti a me il segno della croce se ti dicessi che per il momento anche le *Nenie* e il *Secondo Concerto* non mi piacciono affatto. Nel Concerto vi è un'ostinazione a evitare ciò che è immediato, come se l'immediato, l'ovvio, fossero qualcosa di triviale; invece la più grande lode che si può fare ad un'opera d'arte è proprio quella di essere immediata da cima a fondo. Questa caratteristica negativa la trovo anche nelle prime opere di Brahms, ma ho sempre pensato che sarebbe scomparsa con gli anni. Ma visto che ciò non è successo affatto, io ho cominciato ad infastidirmi, credo che questa profonda disarmonia che a me da così fastidio sia in realtà anche un tratto della sua persona. Negli ultimi tempi ho letto molti Concerti di Mozart – Cielo! Quanto lontano siamo andati dal bello naturale! Venerdì Barth suonerà il *Concerto* di Brahms; cercherò di capire se posso averne una migliore comprensione [...]

Philipp Spitta

Berlin, 29. 10. 82.

Lieber Freund,

Auf Deinen Brief, der mich sehr erfreute, antworte ich sofort, da ich in der bevorstehenden Woche vielleicht nicht dazu kommen könnte. Ein Verlag, dessen Specialität Orgelwerke sind, existiert jetzt meines Wissens in Deutschland nicht mehr. Früher war Köster in Erfurt ein solcher, auch Heinrichshofen in Magdeburg, aber beide sind sehr zurückgegangen. Richter-Biedermann und Breitkopf und Härtel wären jetzt am meisten zu empfehlen. Wirst Du dich mit diesen zur Zeit nicht gern in Verbindung setzen, so schlage ich Bote und Bock in Berlin (Leipzigerstraße 37) vor. Der Verlag war eine Zeit lang wegen seines Offizialbuchs n. alia hujus generis etwas zurückgegangen. Jetzt hat er sich wieder gehoben. Karl gibt schon seit Jahren alles was er schreibt dort heraus; Rubinstein sehr viele, neuerdings haben auch Joachim und Andorff (Lieserle) dort verlegen lassen. Ich würde aber rather, ihnen mehr zugleich zugeben: das neue Trio, die Notizen u. die Orgelcompositionen. Sind denn aber Härtels wirklich so unzugänglich, oder suchst Du dir das nur?

Fig.3 a) / Cap. V

Brief von Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 29. Oktober 1882, s.1
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 98

Auf das neue Trio freue ich mich sehr u. erwarte es
mit Ungeduld. Hoffentlich kann ich es schon in 8 Tagen
haben, dann werden wir es gleich spielen. Schütz wird einige
Stellen des Orgelpunktes anzeichnen, die ihm nicht ganz ordnung-
gemäß erschienen; er sagt aber gestern auch, man könne sich
doch ganz gut in das Stück einfinden, so wie es eben ist. In-
demfalls ist es viel ordnungsmäßiger, als das Brahms'sche Stück
"O Traurigkeit". Hier weiß ich manchmal gar nicht, wie es
herauszubringen ist. Das ist so eine Art von abstrakter
Musik, wie er sie leider nicht selten schreibt. Die kürzeste
Dich nicht nur vor mir, wenn ich Dir zeige, daß mir auch
die Mängel u. das zweite Concert einwandlos gemerkt gefallen.
In dem Concert ist eine eigenartige Vermeidung des Selbstver-
ständlichen, gleichsam als ob das Selbstverständliche trivial wäre,
während es doch das höchste Lob für ein Kunstwerk ist, ganz
durch und durch selbstverständlich zu sein. In früheren
Brahms'schen Werken finde ich diesen Zug auch; aber ich
dachte immer, er würde sich mit der Zeit verlieren. Nachdem
dies durchaus nicht geschieht, fange ich an verdrießlich zu
werden, u. von der tiefen Dissonanz mich gereizt zu
fühlen, die wir ihn nun annehmen muß, ein Charakterzeichen
seiner Kunst ist. Ich habe in der letzten Zeit viel Mozart's
sehr Concerte gelesen - Gott im Himmel! wie weit hat sich
doch unsere Kunst von dem Natürlich-Schönen entfernt. Am

Fig.3 b) / Cap. V

Brief von Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 29. Oktober 1882, s.2
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nach. 59, A 98

Freitag spielt Barth das Brahms'sche Concert hier öffentlich;
ich will sehen, ob mir denn vielleicht ein besserer Verständnis auf-
geht.

Meine Frau grüßt herzlich. Mit Elisabeths Gesundheit geht
es wirklich. Gern besuchten wir Euch einmal im Winter, doch
läßt sich noch nicht sagen wann. Zu dem Barthconcert das
bist. Gelingen; das Programm ist wirklich schön.

Mit diesen Grüßen an Dich und Deine Frau

Dein treuer

Philipp Spitta.

Fig.3 c) / Cap. V

Brief von Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 29. Oktober 1882, s.3
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nach. 59, A 98

Lettera n. 2

[...S.2...]

Die neuen Compositionen von Brahms kenne ich noch nicht; sind sie überhaupt schön im Handel? Was Du von Ihnen sagst, wird wohl auch mein Urteil sein; habe ich doch auch gegen frühere Werke von Brahms schon meine starken bedenken gehobt. In den neuen Lieder finde ich vieles noch ausgezeichnet schön, andres macht mir wieder einen gemischten Eindruck, die ich Brahmsisch nennen muß. Es ist mir manchmal, als ginge ein Riß durch das ganze Wesen des Mannes, als wäre er eine im Grunde unharmonische Natur; etwa wie sein Landsmann Hebbel, der einen auch rührend ergreifen, erschüttern kann, u[nd] der uns, wenn wir uns aufrichtig fragen, doch nicht innerlich glücklich macht. Bei manchen der neuen Lieder habe ich ein Gefühl, als seien Melodie und Begleitung nicht als Einheit erfunden, u[nd] paßten auch innerlich nicht zusammen, so geschickt sie äußerlich in einander gefügt sind. Ein wie ganz andere Sache ist es immer bei Bach; hier leuchtet es auch bei den compliziertesten Stücken ein, daß der Phantasie des Componisten zuerst immer das Totalbild verstand.

[...]

Philipp Spitta

Berlin 24. 12. 82

Lettera n.2

Berlino 24. dicembre 82

[...da p.2 ...]

Io non conosco ancora le nuove composizioni di Brahms; sono già in vendita? Ciò che tu mi dici al proposito potrebbe essere anche quello che penso io, infatti ho già espresso i miei forti dubbi su alcune delle precedenti opere. Nei nuovi Lieder io trovo tanto ancora di squisitamente bello, altre cose mi lasciano invece un'impressione mista, un'impressione che io chiamo 'brahmsiana'. Mi sembra talvolta come se ci fosse una crepa che attraversa l'intera natura dell'uomo, come se egli al fondo fosse una natura disarmonica; c'è in lui qualcosa del suo conterraneo Hebbel, il quale può toccare fino alla commozione, può farci tremare ma che se siamo sinceri non ci rende intimamente felici. Da alcuni degli ultimi Lieder ho avuto l'impressione che il canto e l'accompagnamento non siano stati concepiti in unità e che difficilmente si accordino, come fossero pensati in modo estrinseco. Cosa completamente diversa accade con Bach, egli ci ricorda che anche nelle composizioni più difficili, la fantasia del compositore ha sempre davanti a sé un'immagine unitaria. [...]

Philipp Spitta

Berlin, 24. 12. 82.

Lieber Freund,

Ein empfehlenswerthes Buch über Geschichte und Theorie der Musik ist Arrey von Dommers Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig, Grunow), das einzige Werk derart, welches ich überhaupt zu empfehlen wüßte. Es genügt aber auch für die jetzige Lage der Dinge. Eine allseitig befriedigende Geschichte der Musik läßt sich zur Zeit noch nicht schreiben, es läßt sich also auch nicht verhindern, daß mittlerweile die Schenker- à la Reissmann auch diesem Gebiete ihre Unwissen treiben. Sie werden aber dem vernünftigen Verdachte der Nachwelt nicht entgehen.

Du wirst gelesen haben, daß die Chrysander'sche Leitung eingeht u. mit mir den großen Verlust beklagen, welcher der Musikliteratur hieraus resultiert. Einfluß ist an einem Ersatz noch nicht zu denken. Ich hoffe aber, es wird sich in einigen Jahren der Gedanke einer musikalischen Monats- oder Quartals-Schrift verwirklichen lassen, wenn die junge Generation - Genetiken, die sich hier nun mehr zu bilden anfangt,

Fig.4 a) / Cap. V

Brief von Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 24. Dezember 1882, s.1
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 99

zu selbständigen Eingriffen veranlaßt sein wird. Jetzt, wo es überhaupt in Deutschland nur etwa 4 oder 5 wirkliche Musikgiganten gibt, läßt sich noch nichts machen.

Die neuen Compositionen von Brahms kenne ich noch nicht; sind sie überhaupt schon im Handel? Was Du von ihnen sagst, wird wohl auch mein Urtheil sein; habe ich doch auch gegen frühere Werke von Brahms schon meine persönlichen Bedenken gehabt. In den neuen Liedern finde ich vieles noch ausgezeichnet schön, anderes macht mir wieder jenen gemischten Eindruck, den ich Brahms' Werke nennen muß. Es ist mir manchmal, als ginge ein Riß durch das ganze Wesen des Mannes, als wäre er eine im Grunde mehreremonistische Natur; etwa wie sein Landsmann Heibel, der einen auch rührenden, ergreifenden, erschütternden Reiz ausstrahlt, wenn wir uns aufrichtig fragen, doch nicht innerlich glücklich macht. Bei manchen der neuen Lieder habe ich ein Gefühl, als seien Melodie und Begleitung nicht als Einheit entstanden, vielmehr auch innerlich nicht zusammen, so geschnitten sie äußerlich in einander gefügt sind. Eine wie ganz andere Sache ist es immer bei Bach; hier leuchtet es auch bei den complicirtesten Stücken ein, daß der Phantasie des Componisten garst immer das Totalbild vorstand.

Dein Trio hoffe ich nun in der Weihnachtszeit endlich

Fig.4 b) / Cap. V

Brief von Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 24. Dezember 1882, S. 2
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nach. 59, A 99

zu erhalten. Fient ein frohlicher Fatz, u. sind von mir
allen herzlich begrüßt.

Dein

Philipp Spitta.

Herr Waldner ist bis jetzt nicht bei mir gewesen.

Fig.4 c) / Cap. V

Brief von Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 24. Dezember 1882, s.3
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nach. 59, A 99

Fuge für Orgel über 'O Traurigkeit, o Herzeleid' : ein Art von abstrakten Musik?

La Fuga è scritta nella tonalità di La minore e in un tempo indicato come *Adagio*: se la tonalità rimanda all'armonizzazione del corale pubblicata da C.P.Emanuel Bach⁴², il tempo è prossimo al *Molto Adagio* col quale J.S. Bach aveva pensato di realizzare il preludio corale sulla stessa melodia nell'*Orgelbüchlein* (BWV Anh. 200)⁴³: è significativo il fatto che Brahms abbia scelto di scrivere una Fuga su un corale organistico lasciato da Bach soltanto allo stato di frammento⁴⁴ [Fig.5].

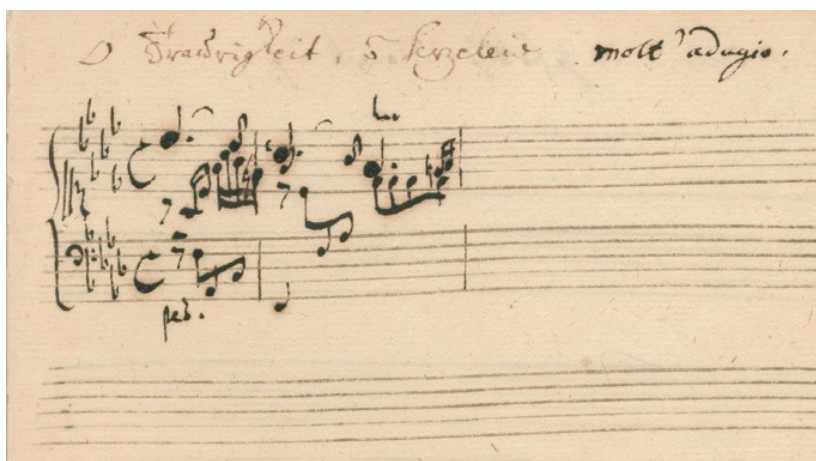


Fig.5/cap.V

J.S.Bach *O Traurigkeit, o Herzeleid*, dall', Anh.200
Autografo D-B Mus. ms. Bach P 283, p.33r
Staatsbibliothek, Berlin

La trama contrappuntistica è intessuta inizialmente da tre voci, la quarta voce, quella del basso, subentra a partire dalla batt. 13 attraverso l'introduzione della melodia corale come *cantus firmus*⁴⁵ a note lunghe di minima: il termine della Fuga si ha quando è compiuta l'enunciazione completa della melodia corale. Quest'ultima è pressoché identica a quella utilizzata da Bach nella sua armonizzazione⁴⁶, ma non viene esposta in modo continuo, bensì è suddivisa in cinque periodi in corrispondenza delle 'fermate' (attraverso il punto coronato) dell'originale: ciascun periodo è seguito da brevi *Zwischenspiele* di tre o quattro battute; allorché il corale al basso giunge al termine approdando alla tonica questa viene prolungata sotto forma di pedale.

⁴² K. Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*. Hamburg, 1974, p.146, sub voce 'J.S. Bach': «Altere Ausgabe Peters».

⁴³ Cfr. Peter Williams, *The Organ Music of Johann Sebastian Bach*, 2ª ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp.237-238; e *Bach Handbuch*, (Hrsg.) Konrad Küster, Bärenreiter-Metzler, Kassel 1999, p.570.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ L'autore della melodia originaria è Johann Rist (1607-1667). Per la prima volta la melodia comparve in Johann Rist, *Himmlischer Liedert, Das Erste, Zeben Schop*, Lüneburg, 1641, p. 13.

⁴⁶ L'unica differenza è nell'incipit (batt.13-15) per ragioni di condotta delle voci.

FUGE. Risposta inv.

Soggetto

Adagio.

Controsogg. 1

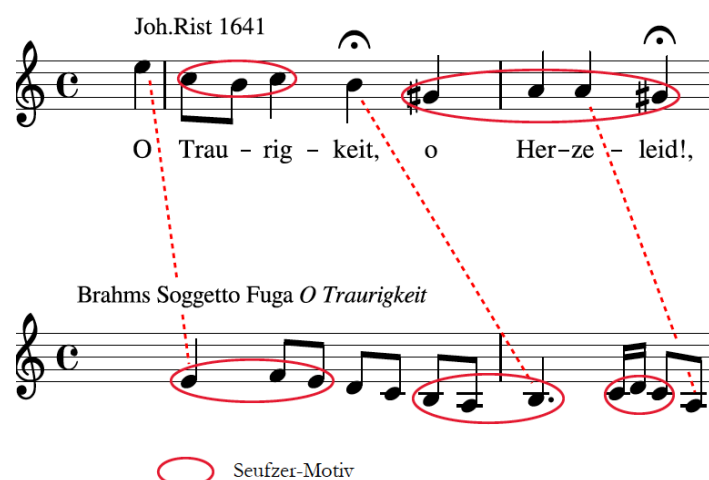
Inv controsogg. 1

Controsogg. 2

Stretto con sogg. accorciato

Es. mus.4/cap.V, J.Brahms, *Fuge über 'O Traurigkeit, o Herzeleid'*, schema Esposizione.

L'elemento della 'dottrina' insieme a quello del *pathos* doloroso costituiscono il carattere peculiare di questa composizione. Come abilità nella scrittura contrappuntistica, la grande dimostrazione di dottrina è evidente dagli elementi che ne costituiscono l'Esposizione: posto il Soggetto, la Risposta ne è l'inversione e la tecnica dell'inversione è scrupolosamente applicata nel corso della composizione anche per ben due Controsoggetti (es.mus.4). Si intende dunque come 'dottrina' l'abilità del compositore nel dare musicalità e individualità ad un'opera quanto più alto è il tasso di prescrittività delle regole che essa si è data. Se la Risposta è data dall'inversione del Soggetto, quest'ultimo è a sua volta ricavato direttamente dalle note iniziali della melodia corale come conviene alla tradizione della *Choralfuge*:



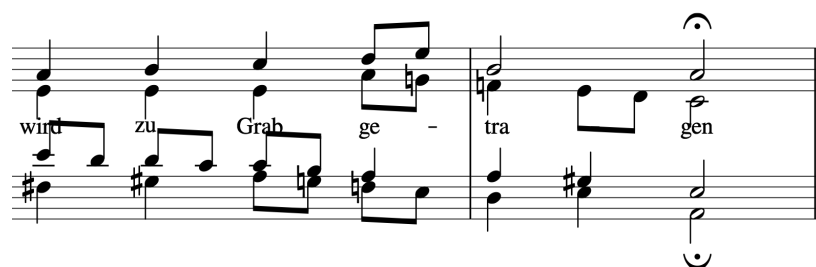
Es.mus.5/cap.V

Se nella melodia di Rist-Bach il peso melodico è posto sulla nota in levare e poi sulla sopratonica collocata nel terzo tempo della prima battuta, le stesse note hanno la funzione di cardini nel soggetto di Brahms, ma sono normalizzate dal punto di vista ritmico trovandosi entrambe sul tempo forte⁴⁷. Allo stesso modo la sospensione sulla sensibile della melodia corale (sol# in batt.2) difficilmente potrebbe essere gestita come Soggetto di una Fuga, il suo profilo melodico è meno irto e procede attraverso un compiuto movimento dalla dominante alla tonica. Se da un lato nella costruzione del Soggetto Brahms deve rinunciare ad alcune 'ricchezze' della fonte originaria, dall'altro lato egli può amplificare un elemento strutturante della melodia, un elemento intensivamente sfruttato da Bach nella sua armonizzazione ovvero l'oscillazione di semitono con funzione retorico-espressiva di lamento, nella doppia direzione, sia dal basso che dall'alto (es.mus.5).

Naturalmente già nell'armonizzazione di Bach la condotta delle voci interne riecheggia un elemento melodico della melodia corale. Il *Seufzer-Motiv*, si potrebbe obiettare, è una semplice conseguenza della prassi comune nell'armonizzazione di una melodia di attenersi al minimo movimento melodico soprattutto nelle voci interne; ma che vi sia un'intenzione espressiva è confermato indirettamente dal fatto che Bach non mantiene costantemente questa tipo di condotta ma invece l'abbandona nell'ultimo periodo melodico per far ricorso ad un'altra procedura di arricchimento melodico, quella dell'anticipazione. Lo stesso si ritrova anche nella Fuga di Brahms in particolare dalle batt. 45 sgg. dove l'anticipazione è combinata con la nota di volta secondo un uso caratteristico e frequente in Bach e nella musica del primo Settecento⁴⁸ (es.mus. 6 ed es. mus.7).

⁴⁷ Spitta aveva evidenziato nella sua monografia come le Fughe organistiche di Bach tendessero ad evitare l'incipit in levare a differenza di molte presenti nel *Wohltemperiertes Klavier*: «Bei den Orgelfugen ist das Verhältniß ein anderes, der Einsatz mit dem vollen Takte herrscht hier vor», Ph.Spitta, *J.S.Bach*, vol. I, p.775. Cfr. P.Williams, *The Organ Music of Johann Sebastian Bach*, p.151.

⁴⁸ Cfr. J.S. Bach, *Passione sec. Matteo*, n.36.



Es.mus.6/cap.V, J.S.Bach, *O Traurigkeit* (Choralgesang)



Es.mus.7/cap.V, J.Brahms, *Fuge über O Traurigkeit*

Finora gli elementi su cui ci siamo soffermati rimandano tutti ad una scrupolosa e approfondita assimilazione del linguaggio bachiano, si sarebbe tentati di giudicare l'opera come un ottimo esercizio 'in stile'. Ma quali sono invece quegli elementi stilistici che possono rientrare nella categoria delle *subjective Verfeinerungen* che Spitta ritrovava in questa composizione? Conviene anzitutto osservare il piano tonale dell'intera composizione partendo dal presupposto che l'introduzione nella voce del basso della melodia corale a note lunghe e, soprattutto, il bisogno di renderla intelligibile, costituiscono una forza di attrazione verso un uso regolare e 'vicino' delle possibili modulazioni: i cardini armonici restano infatti sempre la tonica (la minore) e la dominante (mi).

Batt. 2	6	12-13	15	21	25	28-29	30	32	43	47
La min.	Mi min.	Re min.	Mi min.	Mi magg.	Do magg.	Fa magg./min.	Do magg.	Mi min.	La min.	La magg.
I	V	IV-	V-	V+	III	VI	III	V	I-	I+
			I-	I+	VI			I		
					«Ist zu	...beklagen»				

Fig.6/cap.V

Il colore brahmsiano che man mano acquista la Fuga è legato a ragioni espressive. Un primo esempio di questo 'colore' lo abbiamo nel primo Stretto (batt. 12 sgg., es.mus.4) che precede immediatamente l'ingresso del *cantus firmus*. Dal punto di vista melodico il motivo del lamento ha un trattamento ipertrofico, dal punto di vista armonico la preparazione di una cadenza dalla dominante alla tonica subisce un'improvvisa deviazione verso la sottodominante minore (IV-, batt.12-13): si tratta di una deviazione 'brahmsiana' che serve a destare l'attenzione dell'ascoltatore e a prepararlo per l'ingresso del corale.

La melodia corale, la nuova 'voce' che compare nel registro più grave, insieme ai relativi interludi agisce sullo sviluppo della musica aumentandone la drammaticità: l'armonia di riferimento si sposta dall'area della tonica a quella della dominante e nella macro-sezione

compresa fra le battute 15 e 32 si determina una sorta di traduzione delle risorse ‘drammaturgiche’ dell’armonia brahmsiana nell’universo bachiano secondi i seguenti tratti caratterizzanti:

- tonalità parallele, ovvero l’alternanza fra modo maggiore e minore nell’ambito della stessa tonalità (in part. batt.15 e 21: da Mi minore a Mi maggiore e batt. 28-29 da Fa maggiore a Fa minore)
- modulazione fra tonalità a distanza di terza attraverso un accordo perno di sovra- o sottodominante (tonalità di La, Do, Mi magg./min. in fig.6 ovale).

Questi tratti si trovano esemplarmente compresenti nel vertice drammatico della fuga, quello compreso fra la sezione melodica del corale corrispondente al verso «*Ist das nicht zu beklagen?*» («Non dobbiamo forse piangere?») – l’interrogativo che si pone il soldato incaricato di seppellire Cristo - e il successivo *Zwischenspiel* (batt.25 sgg.). Il climax melodico è raggiunto grazie alla capacità di Brahms di variare una melodia dal punto di vista ritmico (batt.32 sgg.): qui la Risposta (Soggetto inverso) alla voce di soprano viene prolungata e intensificata attraverso la sincope, in questo modo acquista un’intensità e un’elasticità propria del canto vocale:



Es.mus.8/cap.V, J.Brahms, *Fuge über 'O Traurigkeit'*, batt.32-34.

La *Choralfantasie* di Brahms può essere considerata alla luce di quanto è stato analizzato come una realtà musicale anfibia: non è del tutto risolta nel calco stilistico e, allo stesso tempo, non è una creazione assolutamente originale: certamente i vincoli posti dal genere e dalla forma così rigorosamente assunta della Fuga, non possono suscitare in chi ascolta l’attesa di una autorialità pari, ad esempio, a quella di una Sonata, di una Fantasia, di un Intermezzo. Occorre poi tener presente che si tratta di un’opera che il compositore non incluse nel suo catalogo, ma che quasi dieci anni dopo aver donato il manoscritto a Spitta, decise di pubblicare come allegato del «*Musikalisches Wochenblatt*»⁴⁹. Il fatto che la Fuga apparve su un periodico indica un diverso grado di autorialità: pubblicare brevi composizioni era qualcosa di diffuso e usuale anche nel corso dell’Ottocento, se da un lato la rivista poteva offrire ai suoi lettori un inedito, dall’altro il compositore poteva comunicare con questi ultimi ad un livello diverso rispetto alla musica a stampa, poteva sentirsi protetto dalla logica di fruizione del ‘pezzo d’occasione’ e in questo modo libero di far conoscere un prodotto del suo laboratorio⁵⁰ (fig.7).

Il luogo in cui l’opera venne pubblicata mi sembra che abbia un’ulteriore rilevanza se si considera l’origine ‘da chiesa’ del genere della Fuga corale o – secondo la terminologia di

⁴⁹ «*Musikalisches Wochenblatt*», 20. Juli 1882, Jhg. XIII, n.30, Leipzig, p.357 sgg..

⁵⁰ Precedentemente Brahms aveva pubblicato su periodici qualche manciata di altre composizioni che resteranno senza numero d’opera. Tra queste la *Fuge für Orgel* (in La b min.) comparsa sull’ «*Allgemeine Musikalische Zeitung*», n.29, 20 luglio 1864, pp.17-21 e il canone *Töne, lindernder Klang* comparso sul «*Musikalisches Wochenblatt*» III, del 19 gennaio 1872. Tempo dopo, nel 1881, sarà pubblicato come inedito brahmsiano il singolare canone enigmatico *Mir lächelt kein Frühling*, con il sovratitolo *Aus einem leipziger Album* e il nome del compositore in abbreviazione, «*Musikalisches Wochenblatt*», XII, 28 aprile 1881, p.216 e soluzione a p.382. Si trattava comunque di una brevissima composizione presente all’interno della rivista e non come allegato.

Spitta - della *Choralfantasie*: di norma sulle riviste dell'epoca comparivano Lieder, canoni, riproduzioni di pagine autografe ma raramente si trattava di opere afferenti alla sfera del 'sacro'. Se in origine il pubblico ideale per il quale si componeva una fuga su corale era quello dei fedeli, ora, un secolo e mezzo dopo Bach, Brahms identificava una comunità di ascoltatori che non era più quella della Chiesa, ma quella diversa, ristretta, laica, 'astratta' dei lettori di una rivista specialistica. Inoltre si trattava di una rivista diretta da Ernst Wilhelm Fritzsche⁵¹, lo stesso editore degli scritti di Richard Wagner. Sul «Musikalisches Wochenblatt» le opere di quest'ultimo erano approfonditamente discusse: basti pensare che nella stessa annata del 1882, quella in cui comparve anche la Fuga di Brahms, gli unici saggi dedicati ad un compositore vivente vertevano sul *Parsifal*. Allo stesso tempo il periodico manteneva anche un forte interesse per la musica antica secondo un indirizzo che gli veniva dal suo primo editore Oskar Paul⁵² e in questo modo si può spiegare l'omaggio brahmsiano ai lettori. Il fatto che Brahms avesse deciso di entrare in un territorio a lui poco 'familiare' attraverso la mediazione di un'opera così permeata dalla tradizione è certamente significativo, potrebbe essere letto come una dichiarazione d'intenti, una sorta di «torniamo al passato e sarà un progresso» secondo la famosa esortazione verdiana, e così facendo non si andrebbe lontano dall'interpretazione che lo stesso Spitta dava di quest'opera citando le già ricordate parole di Giesebrecht⁵³.

Una differenza di fondo fra Bach e Brahms però resta e non va cercata soltanto nell'ambito delle differenze stilistiche che si dischiudono all'analisi della partitura, anzi per un genere come il corale organistico, così fortemente legato al contesto che lo promuove, questa differenza è piuttosto 'fuori' dalla partitura, nel bisogno da cui essa scaturisce, nel tipo di ascolto che presuppone, nella comunità cui si rivolge.

Bach, il 'Bach' di Spitta, si tiene dentro e non oltre il limite in cui il soggettivismo avrebbe potuto farsi esperienza del singolo senza una comunità. Spitta riconosceva nella *Choralfantasie* un legame profondo con la vita: sebbene il numero, la quantità di composizioni organistiche scritte in questa forma fosse infinitamente più piccolo rispetto ai corali scritti per le voci umane⁵⁴, questa forma aveva una sua necessità radicata nella storia del popolo cui essa si rivolgeva e «arrivava ad attingere nelle profondità della vita [*in Tiefen des Lebens*] come nessun'altra forma, anche se esteticamente più elevata⁵⁵».

Brahms, dal canto suo, aveva realizzato secondo la lettera di Spitta una *selbstständige Nachbildung*, un'imitazione e non una copia, ma alla quale però mancava quel substrato che

⁵¹ E.W.Fritzsche incominciò la pubblicazione del «Musikalisches Wochenblatt» dal 1870, a partire dal 1871 è documentata la sua conoscenza di Brahms. Nel 1873 Fritzsche portava a compimento la pubblicazione dei *Gesammelte Schriften und Dichtungen* di R. Wagner (Leipzig, 1871-1873), cfr. Peter Clive, *Brahms and his World*, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Oxford, 2006 p.157-158.

⁵² Oskar Paul, il primo direttore del «Musikalisches Wochenblatt», era soprattutto uno storico della musica, all'epoca noto per la sua edizione/traduzione del *De Musica* di Boetio (1872). Nel suo saggio *Das musikalische Streben in der Gegenwart*, apparso sul primo numero, egli sosteneva che un reale rinnovamento compositivo era possibile solo sulla base della conoscenza approfondita e storicamente informata del passato.

⁵³ Una simile lettura potrebbe esser data alla partecipazione di Brahms al concerto in onore di Franz Liszt nel 1873 presso il Musikverein. In un programma che raccoglieva una *Ouverture* di von Weber ('Abu-Hassan') la *Wanderer Phantasie* di Schubert, una *Rapsodia ungherese* di Liszt (in Fa minore per pianoforte e orchestra) etc., Brahms scelse di proporre il 43. *Psalm* di Mendelssohn e il Coro – una Fuga - *Nun ist das Heil und die Kraft* di J.S.Bach. Sul «Musikalisches Wochenblatt» del 23 gennaio 1874 si racconta di come le scelte di Brahms non riscossero «die rechte Stimmung» tra il pubblico.

⁵⁴ «Gegen die Choralhörer [...] ist die Zahl der Choralfantasien verschwindend klein», P.Spitta, *J.S.Bach*, vol.I, 600.

⁵⁵ «Denn die Form hatte ihre Berechtigung wie alle, die regelrecht historisch geworden sind, und reichte in Tiefen des Lebens hinab, die keiner andren, auch der ästhetisch höheren nicht zugänglich waren», *ibidem*.

secondo Spitta era essenziale in Bach. Bach ricreava a partire da una realtà ‘oggettiva’ che era quella della Chiesa protestante ovvero a partire da una realtà ‘*kirchlich*’ – sovraperonale, che Spitta vedeva tradotta nel dialogo fra l’ ‘oggettività’ della melodia corale e la ‘soggettività’ delle altre voci della tessitura contrappuntistica. Brahms aveva anche lui un’ ‘oggettività’ di fronte a sé, ma questa era rappresentata da Bach stesso: non più da una comunità, ma da un individuo sebbene della grandezza di un antico maestro. Quanto grande potesse essere il suo modello, quanto partecipe la ripresa e il ripensamento del suo stile, esso era pur sempre una realtà storica: da essa poteva nascere una musica religiosa, che da un individuo parla ad altri individui, ma non una musica da Chiesa.

Nel 1879 – sei anni dopo il dono della *Choralfantasie* - Spitta affronta di nuovo la questione del corale organistico e del contributo dato ad esso da Bach in un lungo saggio biografico dal carattere divulgativo⁵⁶. Questo scritto è importante anche perché cade nell’anno in cui l’autore stava chiudendo per la stampa il secondo volume della sua monografia dedicata a J.S.Bach e per questo può essere visto come una sintesi di oltre dieci anni di lavoro. La parte che però a noi ora interessa è quella in cui si ricostruisce per brevi efficaci tratti il contesto entro il quale occorre collocare il corale organistico di Bach. In particolare vi è un passo ove Spitta riflette sull’attualità del corale organistico e riaffiora la problematica dischiusa dalla *Choralfantasie* ‘*O Traurigkeit, o Herzeleid*’, opera minore e ‘separata’ di Brahms, come una presenza particolarmente viva:

I corali organistici di J.S. Bach non sono opere d’arte puramente musicali, ma poetico-musicali: ciò rende oggi difficile anche soltanto la loro comprensione generale, l’intimo fervore che li anima è sempre meno accessibile. Vi era stato un tempo per loro più favorevole, in cui erano note ai più non solo le melodie che ne costituiscono come l’anima, ma anche i testi cui appartenevano e la loro funzione nel culto protestante. In questo modo i corali organistici si presentavano al pubblico già in un predeterminato ambito emotivo [*selbstbegrenztes Stimmungsgebiet*] sul cui sfondo l’opera emergeva in tutte le sue parti più chiara ed efficace. Ora non si vuole qui negare la pretesa estetica del nostro tempo che prescrive all’artista di esprimersi solo attraverso i mezzi della sua arte senza far affidamento ad una preesistente realtà emotiva, ma allo stesso tempo occorre ammettere che tutto ciò è realizzabile solo al prezzo di una artisticità accademica e fredda [*akademisch-kühlen Kunstthums*]. Invece tanto più stretto è il legame fra l’arte e la vita, tanto più l’arte è efficace e autentica l’attività dell’artista stesso⁵⁷.

⁵⁶ Ph.Spitta, *Johann Sebastian Bach. Vortrag*, in «Sammlung musikalischer Vorträge», Hrsg. Paul Graf Waldersee, Breitkopf & Härtel, 1879.

⁵⁷ «Die Bachschen Orgelchöre sind eines der köstlichsten Geschenke, welche je ein Künstler der Welt gemacht hat [...]. Aber eben daß sie nicht rein musikalische, sondern poetisch-musikalische Kunstwerke sind, das erschwert jetzt ihr allgemeineres Verständniß, und hat sie wohl von jeher auch nur der innigen Hingabe weniger ganz erschlossen. Darin war freilich eine frühere Zeit ihnen gegenüber im Vortheile, daß nicht nur die Melodien welche ihren Kern bilden, sondern auch deren Texte und ihre Beziehungen zum protestantischen Kultus den meisten bekannt waren, daß daher ein solches Tonstück bei den meisten schon ein selbstbegrenztes Stimmungsgebiet vorstand, auf dessen Hintergrunde es in allen seinen Theilen deutlicher und wirksamer hervortrat. Ist nun gleich die ästhetische Forderung nicht zu bestreiten, daß der Künstler auf solche subjective Vorempfindungen nicht rechnen darf, sondern was er sagen will, nur mit den Mitteln seiner Kunst sagen soll, so muß man doch gestehen daß sich diese Forderung vollständig nur um den Preis eines akademisch-kühlen Kunstthums befriedigen läßt, mit dem niemandem gedient ist. Je enger die Kunst sich mit dem Leben verbindet, desto größer ihre Wirkungen, desto echter die Thätigkeit der Künstler selbst», in P.Spitta, *Bach-Vortrag*, p.28.

Beilage zum 13. Jahrgang
des „Musikalischen Wochenblattes“.

Choralvorspiel und Fuge
für
ORGEL
über
„O Traurigkeit, o Herzeleid“
von
JOHANNES BRAHMS.

LEIPZIG, E.W. FRITZSCH.

Stichl. der Kober'schen Officin.

Fig.7/ Cap. V

«Musikalisches Wochenblatt», 20. Juli 1882, Jhg. XIII, n.30, Leipzig, p.357 [Beilage]

L'epistolario fra Brahms e Spitta non ha la virtù della continuità (fig.8); eppure, in virtù delle tematiche che lo attraversano, si presenta al lettore con un carattere fortemente unitario.

Per l'anno 1876 conserviamo solo tre lettere seppure importanti poiché riguardano l'edizione degli *Orgelwerke* di Buxtehude; mentre nessuna lettera possediamo per gli anni 1877 e 1878. Soltanto a ridosso del Natale del 1879 il carteggio ha come un improvviso sussulto, improvviso ma isolato. Successivamente infatti le fonti epistolari tacciono per quasi dieci anni, riprendendo solo nel 1888. Non si può stabilire con certezza quale sia la ragione di questo lungo silenzio: potrebbe essere che le lettere non siano ancora emerse o che siano andate distrutte o piuttosto che non esistano. Quest'ultima ipotesi sembra la più probabile se si considera un evento esteriore che in qualche modo poté produrre una cesura nell'epistolario: ci si riferisce alla rottura nei rapporti fra Brahms e Joachim che si determinò dal 1880 al 1883. La causa fu sostanzialmente legata alla gelosia di Joachim il quale sospettava che la moglie, la cantante Amalie Weiss (Schneeweiss) avesse una relazione segreta con Fritz Simrock. Brahms, riconoscendo come del tutto ingiustificata la gelosia dell'amico, prese le difese di Amalie e così quell'amicizia che risaliva ai tempi della loro gioventù si interruppe per un po'. Le conseguenze di questo dissidio si riverberarono probabilmente anche sul rapporto fra Spitta e Brahms: il primo infatti condivideva con Joachim la carica di docente presso l'Akademische Hochschule für Musik⁵⁸ a Berlino ed era suo amico⁵⁹. Questa spiegazione, oggi accettata⁶⁰, ci sentiamo di metterla in dubbio sia perché non chiarisce come possa esser durato così tanto il silenzio nello scambio epistolare fra Spitta e Brahms, ben oltre il tempo in cui i rapporti di quest'ultimo con Joachim si erano ristabiliti; sia perché alla ripresa del carteggio nel 1889, non vi è alcun riferimento ad una riappacificazione.

Anno	1868	1869	1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879	1880	
Numero di lettere	1	2	4	/	/	3	7	4	3	/	/	1	/	
Anno	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893	1894
Numero di lettere	/	/	/	/	/	/	/	8	/	1	/	4	4	5

Fig. 8, *Distribuzione quantitativa dell'epistolario Spitta-Brahms*

La lacunosità delle tracce epistolari è tanto più rilevante se si considera come poco tempo prima del caso Joachim-Weiss, l'affinità fra Brahms e Spitta aveva ricevuto la sua

⁵⁸ L'Accademia fu fondata sotto l'egida di Joachim stesso nel 1869 come 'Königlich akademischen

⁵⁹ Per i dettagli circa il dissidio fra Brahms e Joachim la prima fonte è l'epistolario intercorso tra i due da completare con il saggio di Arthr Holde, *Suppressed Passages in the Brahms-Joachim Correspondence*, «The Musical Quarterly», Vol. 45, No. 3 (Jul., 1959), pp. 312-324; Carl Krebs fu il primo a mettere in relazione le vicende personali di Joachim con la lunga interruzione del carteggio di Spitta con Brahms cfr. Carl Krebs, *Einleitung*, p.15 in Brahms Briefwechsel XVI; ulteriori dettagli attraverso il carteggio fra Spitta ed Herzogenberg in Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, p. 180 sgg..

⁶⁰ W. Sandberger, *Musik und Musikforschung, Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, p.10.

consacrazione pubblica: nel dicembre del 1878 infatti erano stati pubblicati gli *Zwei Motetten* op. 74, che il compositore aveva scelto di dedicare proprio a Spitta⁶¹.

Se in generale la comprensione dei meccanismi attraverso i quali avviene la scelta di dedicare una composizione può essere un importantissimo strumento nell'interpretazione della musica stessa e può rivelare intenzioni altrimenti difficilmente afferrabili, nel caso specifico l'accostamento sembrerebbe quasi meccanico: anche ad una considerazione superficiale il genere musicale entro il quale l'opera si collocava unito all'uso del corale non poteva che evocare la figura ideale di J.S.Bach⁶² e pertanto era del tutto pertinente che fosse dedicata al suo maggior studioso. Occorre inoltre segnalare come in tutto il lungo elenco dei destinatari delle dediche delle opere di Brahms registriamo la presenza soltanto di un altro *Musikgelehrter*, si tratta di Eduard Hanslick a cui sono associati i sedici *Walzer* op.39 per pianoforte a quattro mani, come si intende una composizione per finalità, carattere, organico assai meno impegnativa dei *Motetti*. Resta dunque un fatto singolare che un compositore così vicino alla musicologia anche in virtù dei profondi legami personali con diversi studiosi, li abbia però così poco omaggiati nella forma della dedica.

In realtà anche l'intitolazione a Spitta ha una storia singolare, essa non fu il risultato di una scelta ferma, priva di dubbi, da parte di Brahms. Nella lettera all'editore Fritz Simrock del 2 luglio 1878 il compositore annunciava in questo modo la sua nuova creazione:

«io penso di pubblicare due eccellenti, magnifici Mottetti per coro. Lei sarebbe disposto a rischiarmi su qualcosa? Poiché si tratta comunque di povere creazioni spirituali, allora pensavo che potrebbe elemosinarmi 500 talleri. Essi sono (io credo: migliori dei precedenti dello stesso genere che ho scritto) anche pratici da cantare ed efficaci. Uno di essi è più difficile, ma per questo ci sono anche singole sezioni che possono essere cantate con grande vantaggio in una chiesa o nella sala da concerto. [...]Potrei dedicare l'intera cosa a Spitta?⁶³».

L'indicazione riguardo la dedica era dunque precisa e sembrava esser stata a lungo meditata come lo erano stati del resto i tempi, i luoghi e la commerciabilità della propria opera. Qualche mese dopo, ad ottobre, Brahms torna indietro rispetto alla sua decisione: «preferirei togliere via la dedica - scrive rivolgendosi all'editore - mi sembra rischiosa perché chi legge il nome potrebbe reputare l'opera come pretenziosa⁶⁴». A questo punto intervenne un fattore 'esterno' a scongiurare che il nome di Spitta scomparisse dalla copertina della partitura: nei tre mesi trascorsi tra la prima e la seconda lettera a Simrock

⁶¹ Cfr. M. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, p.315.

⁶² La produzione mottettistica di J.S.Bach è quantitativamente ridotta e allo stesso tempo estremamente importante, sia per qualità specifica sia per importanza storica. Si tratta infatti di quelle poche opere del compositore che mantennero un posto nella tradizione sempre costante. In particolare «als Mozart 1789 nach Leipzig kam, ließ ihm der Cantor Doles die Motette 'Singet dem Herrn' vorsingen, und entzückte ihn damit so sehr, daß er alles durchstudierte [...]», in Spitta, J.S.Bach, vol.II, p.442.

⁶³ «Ich denke wohl 2 ganz überhaus vortreffliche – herrliche – Motetten für Chor herauszugeben. Wollen Sie die etwa riskieren? Da es immerhin arme geistliche Geschöpfe sind, so denke ich mir, 500 Taler sollten sie sich als Almosen erbetteln. Sie sind (ich denke: besser als sonstiges Derartiges von mir) aber auch recht praktisch und wirkungsvoll. Die eine ist schwieriger, dafür aber sind mehrere kleine Nummern darin, die vortrefflich allein gesungen werden können in Kirche und Konzert [...] Ich möchte die Dinge wohl Spitta widmen?», Lettera di Brahms a F.Simrock del 2 luglio 1878, in BBW X, pp. 79-80.

⁶⁴ «Und die Widmung lasse ich wohl besser weg, es ist doch gerade damit etwas riskant, auf was anderem steht der Name nicht so anspruchsvoll aus», Lettera di Brahms a Simrock del 13 ottobre 1878, ivi, p.86.

la notizia della dedica era cominciata a circolare e Joachim non si era potuto trattenere dal parlarne con il diretto interessato:

«Devo confessare – scriveva Joachim a Brahms – che l'uomo non è mai sufficientemente prudente anche se lo è stato già almeno un centinaio di volte!! Io non ho potuto evitare di stuzzicare la curiosità di Spitta facendo un cenno fugace alla progettata dedica dei Mottetti, che egli ha naturalmente subito colto. Ora mi dispiace tantissimo venire a sapere da Simrock che hai rinunciato alla tua intenzione iniziale – essa è proprio irrevocabile?⁶⁵».

La reazione di Brahms a questo brusio giunse sul tavolo dell'editore come piccata, per noi però essa è allo stesso tempo rivelatrice del grado di affinità che il compositore tendeva a stabilire fra l'opera e il destinatario della dedica:

«Joachim mi ha scritto riguardo a Spitta. Io credo che voi tutti date troppa importanza ad una piccolezza! Se è necessario sono disposto a lasciare la dedica, sebbene per esperienza io credo che si agisce bene quando si segue la sensazione immediata e più semplice. Non potrebbe lei parlare con Spitta in maniera molto franca? Con la signora Herzogenberg le cose sono andate esattamente allo stesso modo. Io stesso le avevo promesso la dedica delle *Balladen* [*Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen mit Pianoforte*, op.75] e poi [le ho detto] che non le ritenevo adatte. Ma ad entrambi già prima della prossima primavera io potrei dedicare qualcos'altro! Nel caso in cui io dedicassi i Mottetti al musicologo [*Musikgelehrter*] e al biografo di Bach, ciò sembrerebbe come se io credessi di poter realizzare in questo genere musicale qualcosa di assolutamente speciale, qualcosa di esemplare etc. etc. Ma l'intera faccenda è in fondo una sciocchezza [...]»⁶⁶.

Dal documento epistolare citato emerge con chiarezza come non si trattasse semplicemente di una questione privata; siamo di fronte infatti al tentativo così frequente in Brahms di evitare che alle sue composizioni si potessero aggiungere dei contenuti, dei significati ulteriori rispetto a quelli veicolati dalla musica stessa. Probabilmente il compositore temeva che la sua opera potesse apparire, già a partire dal suo aspetto esteriore, con il marchio di un esercizio antichizzante, in questo modo orientando negativamente una pubblicistica musicale già di suo propensa a distinguere fra profeti dell'avvenire e custodi del passato.

Il problema della dedica, almeno per ora, può essere risolto constatando come gli *Zwei Motetten* op.74 avrebbero portato nel tempo, oltre la vita stessa dell'autore e del destinatario, indelebilmente uniti i due nomi (fig. 9/cap.V). Ma oltre alla felicità per il prestigioso riconoscimento, quale fu la reazione di Spitta al contenuto dell'opera?

⁶⁵ «Ich muß nun noch was beichten – der Mensch ist immer noch nicht vorsichtig genug, wenn er sich's auch hundertmal vornimmt!:: ich hab's nicht lassen können, Spitta mit einem Wink über die beabsichtigte Dedikation der Motetten zu intriguiere, den er natürlich verstanden hat. Es tut mir nun schrecklich leid von Simrock zu hören Du habest Deine ursprüngliche Absicht aufgegeben – ist's unwiederrufbar?», lettera di Joachim a Brahms, BBW VI, vol.2, p.145.

⁶⁶ «Joachim hat mir wegen Spitta geschrieben. Ich finde, Sie alle nehmen die kleine Sache gar zu wichtig! Ich lasse ja im Notfall auch die Widmung, obwohl ich die Erfahrung habe, daß man gut tut, einer ersten und ganz einfachen Empfindung zu folgen. Können Sie nicht mit Spitta ganz simpel darüber reden? Mit Frau Herzogenberg ist es mir ganz gleich gegangen. Ich selbst habe ihr von der Widmung der Balladen gesagt und dann- daß ich sie nicht passend fände. Beiden aber widme ich noch vor dem nächsten Frühling was anderes! Widme ich dem Musikgelehrten und Bachbiographen Motetten, so sieht es aus, als ob ich Besonderes, Mustergültiges in dem Genre machen zu können glaubte, usw. usw. Das Ganze ist ja eine Kinderei [...]», lettera di Brahms a Simrock, 31 ottobre 1878, p.91. Cfr. anche Kalbeck, Brahms, III, p. 160 sgg..

Fortunatamente, nonostante il diradarsi delle lettere, oggi disponiamo di due reazioni da parte dello studioso: la prima data ad un anno di distanza dalla pubblicazione e occupa buona parte della singolare e isolata lettera del 1879⁶⁷; la seconda, più lontana nel tempo, la si ritrova nel bellissimo saggio che Spitta dedicò alla musica di Brahms, un saggio incluso nella silloge di interventi critici intitolata *Zur Musik* edita nel 1892⁶⁸.

La lettera del 1879 ci racconta fondamentalmente due fatti: il dono a Brahms del secondo e ultimo volume della monografia dedicata a Bach, la reazione di Spitta agli *Zwei Motetten* op. 74. Singolare è che la reazione alla composizione arrivi dopo un anno: certamente Spitta in quel lasso di tempo abbastanza lungo cercò non solo di studiarla ma anche di seguirne le interpretazioni pubbliche. Probabilmente egli attese anche di poter rispondere con un suo dono e il modo in cui porge a Brahms il suo volume ha il sapore di una dedica implicita: «accolga il secondo volume del Bach con lo stesso generoso favore che ha riservato al primo e che per me è stato così proficuo e incoraggiante⁶⁹».

Per quanto riguarda invece l'opera di Brahms è significativo che Spitta si soffermi esclusivamente sul primo dei due *Mottetti* quello che prende il titolo da un versetto tratto dal libro di Giobbe: *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?*. Si tratta certamente dell'opera più matura della coppia, ma anche la più controversa e petrosa. Prima di provare a discutere la musica cerchiamo di leggere nel dettaglio la missiva dello studioso:

Il Mottetto *Warum ist uns Licht gegeben* [sic] è stato diretto da Schulze davanti ad un pubblico di invitati presso la Hochschule in una esecuzione riuscita, tecnicamente esemplare. L'opera mi ha commosso profondamente. Ci sono momenti di una forza così intensa che tra le sue opere si ritrova soltanto nel *Deutsches Requiem*. La musica da chiesa [*kirchliche Musik*] come Lei può immaginare è qualcosa che a me sta particolarmente a cuore. Accanto all'immensa gioia che il Mottetto mi ha procurato in virtù del suo particolare valore, sono stato stimolato a riflettere sulla musica da chiesa del nostro tempo e innanzitutto se oggi essa sia veramente possibile. Su questo argomento mi piacerebbe una volta poter parlare con Lei. Scrivere di questo non porterebbe a nulla: il tema porta con sé così tante cose, domande così profonde e importanti, che io non ne vedo la fine. Nel frattempo ho lasciato che il Mottetto agisse su di me solo come musica religiosamente ispirata [*nur als religiöse Musik*] e come tale l'ho trovato bello. Eppure esso dovrebbe essere qualcosa di più come mostra il corale conclusivo e proprio su questo vorrei discutere se mai ve ne sarà l'occasione. Il fatto che agisca dentro di me un dubbio sulla sua legittimità estetica, lo avrà notato da queste parole. Ma io so bene che Lei deve aver avuto le sue ben ponderate ragioni per far concludere l'opera attraverso un canto della comunità cristiana⁷⁰.

⁶⁷ BBW XVI, pp.76-78.

⁶⁸ P.Spitta, *Johannes Brahms*, in *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*; ed. Paetel, Berlino 1892, pp. 385-428.

⁶⁹ «Nehmen Sie den 2. Band des 'Bach' mit demselben nachsichtigen Wohlwollen auf, das Sie dem ersten geschenkt haben und das mir so wohltuend und ermuthigend gewesen ist», lettera di Spitta a Brahms del 20 dicembre 1879, BBW XVI, p.76.

⁷⁰ «Die Motette 'Warum ist uns Licht gegeben' brachte Schulze im vorigen Sommer in der Hochschule vor einem geladenen Publicum zu einer sehr gelungenen, in allem technischen musterhaften Aufführung. Das Werk hat mich tief ergreifen. Es sind Momente darin von so erschütternder Kraft, wie außer im Deutschen Requiem kaum irgendwo bei Ihnen. Mir steht, wie Sie sich denken können, kirchliche Musik vor allem nahe. Die Motette hat neben der hohen Freude, die mir ihr besonderer Wert verursacht, mich auch wieder zum nachdenken über die kirchliche Musik unsrer Tage angeregt, und ob eine solche überhaupt möglich sei. Hierüber würde ich gern einmal mit Ihnen sprechen. Schreiben führt zu nichts, denn es kommen dabei so viele, wichtige und tiefgreifende Fragen in Betracht, daß ich kein Aufhören fände. Einstweilen habe ich die Motette mehr nur als religiöse Musik auf mich wirken lassen und als solche schön gefunden. Sie solla her mehr sein, das beweist der Schlußchoral, und an ihn würde ich meine Unterredung anknüpfen, wenn es einmal zu einer solchen käme. Das über seine

Spitta indicava con le sue osservazioni una criticità dell'opera di Brahms e allo stesso tempo come un incredulo Tommaso poneva il dito in una piaga sempre aperta nel loro rapporto, un divario che ciclicamente veniva alla luce e lo distanziava nelle convinzioni più profonde dal compositore.

Lo studioso dunque faceva emergere un'ambivalenza: la musica del primo Mottetto era per lui qualcosa e insieme qualcosa d'altro, da un lato un'opera che termina nella rappresentazione della pace come sentimento comune e impersonale, che aspira all'universalità oggettiva della musica da Chiesa [*kirchliche Musik*] attraverso il corale conclusivo; dall'altro una composizione che poteva anche essere ascoltata come espressione di una religiosità laica [*religiöse Musik*]. Spitta era inoltre colpito dalla forza espressiva di questa musica e possiamo immaginare che si riferisse all'intensa drammaticità della prima sezione dove parla la religiosità del singolo con i suoi tormenti. Fino a che punto questa lettura dipendeva dalla sensibilità del suo speciale ascoltatore e fino a che punto aderiva all'opera in modo da esserne un'immagine veritiera?

Occorre verificare questa eventuale ambivalenza, darle un correlato sonoro, capire come essa possa vivere nel linguaggio musicale di Brahms.

ästhetische Berechtigung ein leises Bedenken bei mir waltet, werden Sie diesen Worten anmerken. Ich weiß aber auch, daß Sie Ihre wohlwogenen Gründe gehabt haben werden, Ihr Werk in ein Lied der christlichen Gemeinde ausgeben zu lassen.», ivi, p.77.

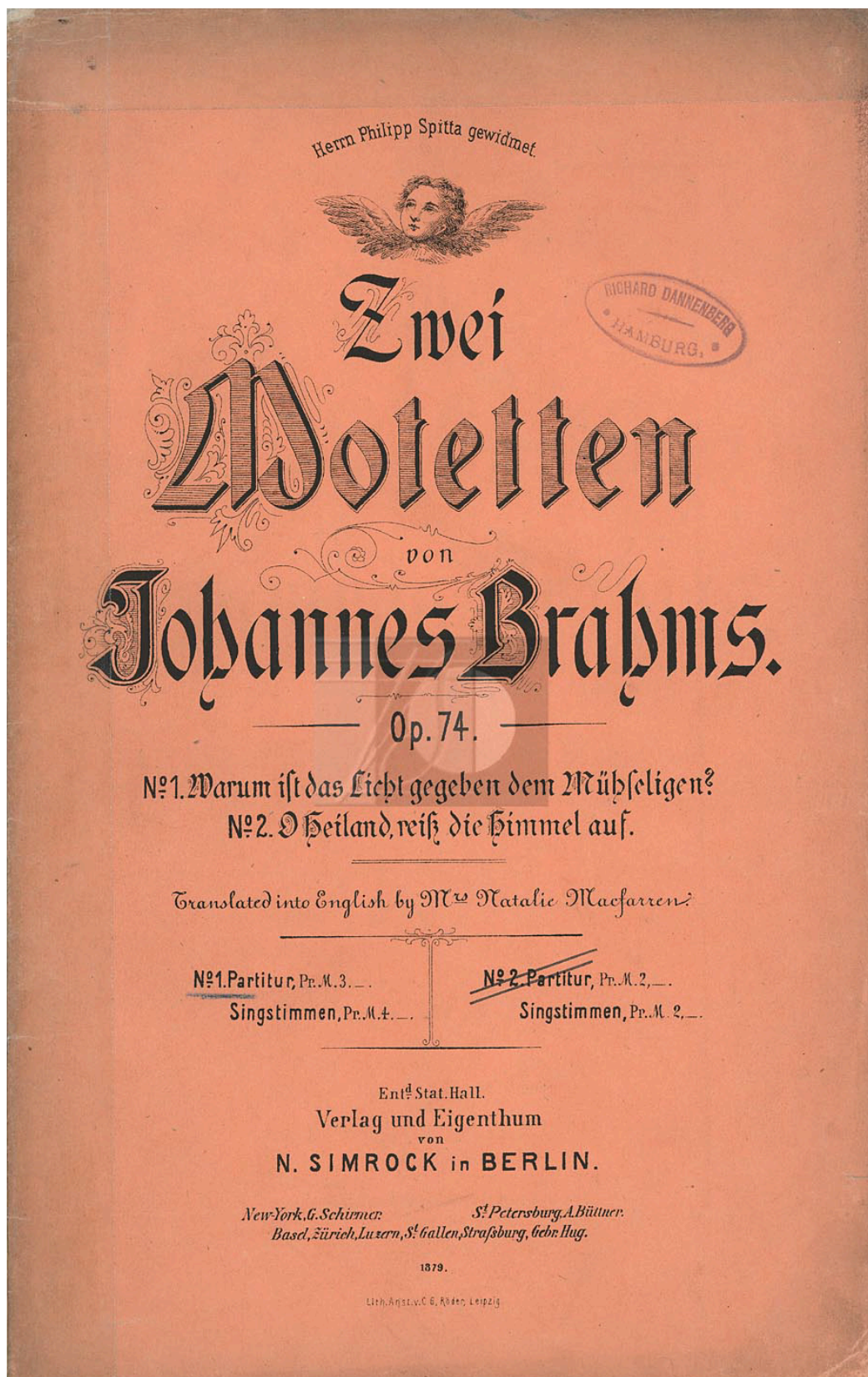


Fig. 9 / Cap.V
[prima edizione con la dedica a stampa, al centro in alto
Fonte: Brahms Archiv etc.]

Warum ist das Licht gegeben op.74/1

I *leise Bedenken* di Spitta riguardano il primo Mottetto dell'op.74 (*leise Bedenken* è la stessa espressione che lo studioso aveva usato per esprimere i suoi dubbi sul *Rinaldo*) una composizione che si presenta sia nel testo che nella musica come costruita attraverso una 'tecnica mista' – per dirla con un termine preso in prestito dall'arte figurativa. Il materiale poetico di *Warum ist das Licht* è composto attraverso il montaggio di passi tratti da alcuni libri della Bibbia uniti nell'ultima sezione ad un inno di Lutero. Un simile modo di assemblare il testo per una composizione in più sezioni era già stato adoperato da Brahms ad esempio nel *Deutsches Requiem*, ma questa volta la presenza di un corale luterano rimanda anche, immediatamente, alle Cantate di Bach.

Dal punto di vista musicale l'opera condivide con la tradizione del Barocco l'intensa permeabilità alle istanze semantiche del testo, ne consegue un frequente ricorso alle figure della retorica musicale. Le quattro sezioni diverse in cui si articola sono unite attraverso una logica contrastiva che si riflette nello stile della scrittura, la quale può essere di volta in volta diatonica o cromatica, polifonica o omofonica, può richiedere un canto sillabico o con colorature. In ottemperanza al genere del Mottetto con *Warum ist das Licht* siamo di fronte ad un virtuosismo compositivo cui corrisponde uno testuale: il testo è eterogeneo in origine, ma aspira ad una narrazione; allo stesso modo nella musica le forze di differenziazione sono controbilanciate ad un livello più sottile da altre forze, questa volta di integrazione.

Testo	Tempo	Metro	Forma	Macroforma	Durata
<i>Libro di Giobbe</i> III, 20-23	Langsam und Ausdrucksvoll	4/4 4/4 3/4	Fuga con refrain A (Esposizione) B (Parte libera) A' ¹ (Stretto/Coda)	A I	~6'10"*
<i>Lamentazioni</i> <i>Geremia</i> III, 41	Wenig bewegter	6/4	Canone Su un ritmo di siciliana	B II	~ 1'
<i>Lettera di</i> <i>Giacomo</i> V, 11	Langsam und sanft + Im vorigen Zeitmaß	4/4 6/4	<i>Durchimitation</i> + Canone	C III B'	~ 1' 30" ~ 1'
Lutero Corale		4/4	<i>Kantionalsatz</i> _z	D IV	~ 1' 70"

Fig.10 Brahms, *Warum ist das Licht* (op.74/1), Macroforma

* come riferimento si è presa l'incisione del RIAS Kammerchor, dir. M.Creed, Harmonia Mundi 1996

Per la prima sezione Brahms trascoglie quattro versetti dal III libro di Giobbe intitolato *Il lamento di Giobbe* (*Hiobs Klage*). Si tratta di versi attraversati da un *pathos* che arriva alle soglie della disperazione: l'insostenibilità del vivere per l'uomo che soffre e pure cerca una

ragione della propria sofferenza, viene tradotta dal compositore in un'unica, sempre rinnovata domanda che si proietta su tutti gli otto versi:

Refrain	Warum ? Warum?	Perché ? Perché?
Fuga (Esposizione)	v.1 Warum ist das Licht gegebendem Mühseligen	Perché dare la luce a un infelice
	v.2 und das Leben den betrübten Herzen	e la vita a chi ha l'amarezza nel cuore
Refrain	Warum? Warum?	Perché ? Perché?
Parte libera	v.3 die des Todes warten und <u>kommt nicht</u> <u>und kommt nicht</u>	a quelli che aspettano la morte e non viene
	v.4 und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen	che godono alla vista di un tumulo
	v.5 die sich fast freuen und sind fröhlich,	che gioiscono e sono felici
	v.6 daß Sie das Grab bekommen,	se possono trovare sepoltura
Refrain	Warum? Warum?	Perché ? Perché?
Stretto/Coda	v.7 und dem Manne, deß Weg verborgen ist,	a un uomo la cui via è nascosta
	v.8 und Gott vori hm denselben bedeckt?	e che Dio da ogni parte ha sbarrato?
Refrain	Warum? Warum?	Perché ? Perché?

Fig.11, *Warum ist das Licht*, ri-composizione del testo da parte di Brahms
In rosso sono indicate le 'modifiche' del compositore

Giobbe reitera la domanda sul senso del dolore e su quello di un Dio che nonostante tutto continua a cercare. La musica trova già suggerita dal testo la forma che dovrà organizzarla: attraverso la Fuga Brahms può tradurre tanto il domandare quanto l'incessante ricerca.

Per la seconda sezione Brahms sceglie di nuovo un *threnos* nella forma del dolore del profeta Geremia per la distruzione di Gerusalemme (dalle *Lamentazioni* o *Klagelieder Jeremias*, III, 41): l'attenzione alla continuità tematica permette di cogliere un percorso narrativo attraverso i testi. Geremia come Giobbe perde la fiducia e la speranza (III, 18) ma poi cerca soccorso proprio in colui che lo colpisce (III, 21) e aggiunge: «alziamo i nostri cuori e le palme delle mani a Dio ne' cieli⁷¹». L'immagine ascensionale si trasforma in termini musicali nella forma di un canone: ma le risorse del contrappunto non servono ora per dare alla musica un carattere serio, piuttosto l'estrema tensione espressiva della prima sezione viene sciolta attraverso il ritmo di una danza.

Al centro di *Warum ist das Licht*, nella terza sezione, Brahms rende esplicita la sua ricerca di collegamenti intertestuali attraverso un estratto dalla cosiddetta *Lettera di Giacomo*. Nel testo la voce narrante riflette proprio sulla sorte di Giobbe, ricorda come la sua virtù fu la *Geduld* e che proprio grazie ad essa Dio ebbe pietà di lui. Così il percorso iniziato con versi tratti da due libri del Vecchio Testamento (I e II sezione), attraverso il Nuovo (III sezione), sfocia infine nell'inno di Lutero *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (IV sezione), di cui viene intonata la prima strofa. Nel testo poetico – nato come parafrasi del *Nunc dimittis* – è posto in risalto il sentimento di riconciliazione e di accettazione della morte: Simeone, dopo aver incontrato Maria e Giuseppe che conducevano il neonato Gesù al

⁷¹ Traduzione secondo Diodati, *La Sacra Bibbia* (1641), Pietro Chovët, Ginevra, p.707.

tempio, è consapevole di poter morire in pace. L'inno ha allo stesso tempo anche un significato di purificazione. Si tratta di una doppia funzione di cui Brahms era certamente consapevole anzitutto attraverso le due Cantate che Bach compose per la festività fissa nell'anno liturgico della 'Purificazione di Maria' (*Mariae Reinigung*): le due cantate erano infatti *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* BWV 125 e la cantata direttamente basata sul *Nunc dimittis* ovvero *Ich habe genug* BWV 82.

Quando dalla costruzione del testo passiamo all'analisi della musica troviamo, anche soltanto al livello dell'organizzazione formale più ampia e immediatamente percepibile, lo stesso bisogno di continuità: vi è un'intenzione esplicita del compositore volta ad integrare le parti altrimenti distinte per stile, carattere, tessitura timbrica. Se si osserva la fig.10 si può riconoscere meglio uno degli accorgimenti adoperati da Brahms per questo scopo: si tratta della ripresa della musica della II sezione sopra gli ultimi due versi della III (vv.5-6) in modo da abbracciare il centro della composizione attraverso una forma ad arco secondo lo schema B C B¹. Questa struttura circolare non si rispecchia però in tutta l'opera, almeno a livello percettivo: includendo infatti le sezioni esterne (sez. I e sez. IV) abbiamo una successione del tipo A B C B¹ D, dove A e D tanto dal punto di vista musicale che testuale hanno una caratterizzazione opposta. Per quanto riguarda la musica la sez. I è scritta in un contrappunto severo, un contrappunto reso espressivo dalle dissonanze e dal cromatismo; mentre l'ultima parte, la sez. IV, è scritta nel *simplici stilo* di una armonizzazione a quattro voci (*Kantionalsatz*). L'arco della sezione centrale unisce dunque due realtà che *all'ascolto* si presentano sotto il segno dell'eterogeneità; allo stesso tempo proprio la forte spinta verso l'integrazione data dalla forma A B C B¹ D fa sì che le sezioni esterne emergano rispetto al centro, siano da questo come messe in rilievo. Per quanto concerne almeno l'aspetto macro-formale giocano dunque insieme, ambigualmente, due tendenze: una di tipo circolare, un'altra di tipo lineare, tensivo, orientato verso la fine.

La prima sezione del Mottetto op.74/1 rappresenta uno dei vertici dell'arte contrappuntistica di Brahms: l'interrogativo reiterato e senza risposta che sorge dalla disperazione di Giobbe si traduce in uno stile fortemente segnato come si è detto dal cromatismo. Inoltre l'intensità della scrittura contrappuntistica è resa ancor più moderna ed espressiva dal suo carattere interrotto: all'ascolto infatti il primo elemento ricorsivo e in questo senso formante è dato dall'interrogativo sul perché si vive, interrogativo reso attraverso la semplice reiterazione dell'avverbio bisillabo '*Warum*'. Questa parola viene resa musicalmente attraverso quattro accordi, dunque ad ogni comparsa la ascoltiamo due volte sempre secondo la stessa successione armonica: un cerchio chiuso dalla fondamentale maggiore alla fondamentale minore.

Es. mus.9/cap.V, *Warum*-refrain

Ognuna delle parti in cui si può suddividere la sez.I è scandita da questo interrogativo-refrain che di volta in volta è introduzione, *Zwischenspiel*, coda⁷². Esso si ripete per tre volte secondo la medesima durata e armonia mentre la quarta e ultima volta viene sottoposto ad una aumentazione (da quattro a otto battute): la domanda è in questo modo come proiettata in una ideale, infinita reiterazione affidata alla mente dell'ascoltatore.

La prima successione di quattro accordi sulla parola '*Warum*' ha una funzione introduttiva e serve allo stesso tempo a fissare la dimensione emotiva della prima sezione. Subito dopo ascoltiamo una compiuta Esposizione di una Fuga reale (parte A). Il soggetto nella tonalità di Re minore ha un profilo smarrito, fatto di mutamenti di direzione e di salti: le parole '*Licht*' e '*Mühseligen*' sono poste in rilievo rispettivamente attraverso un intervallo melodico di quinta diminuita e attraverso il moto discendente per gradi congiunti, cromaticamente alterato e sincopato. A differenza del soggetto tutto in canto sillabico, il controsoggetto presenta un lungo melisma su '*betrübten Herzen*': l'ambito espressivo è quello dell'afflizione e del dolore che, con la costante ripetizione del controsoggetto, si proietta in tutta la prima parte di questa sezione. Inoltre il continuo modulare scandito dagli ingressi del soggetto per tutte e quattro le voci trasmette l'immagine di un continuo cercare senza requie.

The image displays a musical score for the vocal parts of Brahms' 'Warum ist das Licht'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 4-8) features a Soprano part and an Alto part. The Soprano part has lyrics: 'War-um ist das Licht ge-ge-ben dem Müh-se-li-gen, und das Le-ben den be'. The Alto part has lyrics: 'War-um ist das Licht ge-'. Below the Soprano staff, there are labels 'Soggetto' and 'Controsoggetto' with brackets indicating their respective melodic lines. The second system (measures 9-12) also features Soprano and Alto parts. The Soprano part has lyrics: 'trüb-ten Her-zen, den be-trüb-ten'. The Alto part has lyrics: 'ge-ben dem Müh-se-li-gen, und das Le-ben'. Below the Soprano staff, there is a label 'Controsoggetto'. Below the Alto staff, there is a label 'Risposta' with a bracket. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Es. mus.10/cap.V, Brahms, *Warum ist das Licht*, Fuga

La seconda parte (B) segue l'Esposizione e può essere considerata un libero Svolgimento costruito su una scrittura imitativa che ha alla base il disegno discendente di terza minore già ascoltato sulla parola '*Mühseligen*'. Più i vincoli della Fuga si indeboliscono più aumenta il colore brahmsiano della scrittura: gli accordi di settima diminuita e il cromatismo (in particolare nel basso di lamento dei tenori a batt.30 sgg.) che espressivamente sottolineano la richiesta inappagata di morire da parte di Giobbe sono infatti pensati all'interno di un percorso armonico lacerato tra le polarità di Re minore e Do maggiore.

⁷² Si potrebbe parlare anche di una forma a Rondò dove ciascun episodio è fugato.

Il punto di maggiore luminosità lo incontriamo allorché il percorso armonico improvvisamente si distende in una chiara tonalità maggiore (Re maggiore), in corrispondenza del quinto verso: ‘*die sich fast freuen und sind fröhlich*’: l’idea di poter accogliere la morte come una liberazione agisce in Brahms stimolandolo ad un’associazione con la Cavatina dal *Quartetto op.130* di Beethoven:

44 Brahms, sez.B, *Warum I*

Sop. 

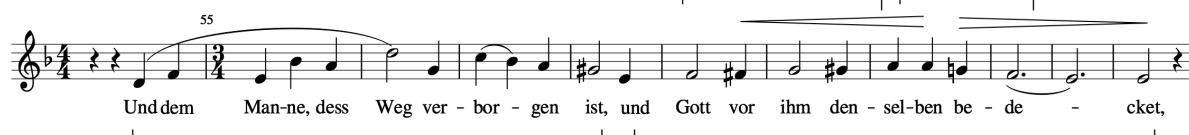
die sich fast freu - en und sind fröhlich, dass sie das Grab be - kom - men

4 Beethoven, Cavatina dal *Quartetto op.130*

VI. 

Es.mus.11

Nell’ultima parte (A¹) della prima sezione di *Warum ist das Licht*, Brahms sceglie di mitigare i rigidi vicoli formali della Fuga: dopo l’Esposizione (parte A) e uno Svolgimento libero (parte B) avremmo potuto trovare uno Stretto rigoroso, mentre invece abbiamo qualcosa di un po’ diverso. Si può riconoscere da un lato una sintesi degli elementi tematici finora ascoltati, dall’altro il passaggio verso le sezioni successive, in particolare con l’accorgimento di cambiare il ritmo da una suddivisione binaria (4/4) ad una ternaria (3/4). Come in uno Stretto di Fuga abbiamo una riproposizione del soggetto, ma esso non viene esposto in imitazione a breve distanza, bensì all’ottava in omoritmia. L’effetto tipico di uno Stretto dato dalla successione a brevissima distanza delle voci è destinato ad un’idea musicale nuova caratterizzata dal cromatismo. Quest’ultima idea viene divisa poi in due frammenti sovrapponibili. Sovrapposti i frammenti mostrano di essere l’uno inversione dell’altro: questa *figura* viene utilizzata da Brahms per esprimere l’idea-ossimoro di un Dio che da vita all’uomo e allo stesso tempo gli nasconde la via.

55 

Und dem Man-ne, dess Weg ver - bor - gen ist, und Gott vor ihm den - sel-ben be - de - cket,

Soggetto Nuova idea/ sez. A¹

67 

und Gott vor ihm den

67 

und Gott vor ihm den

Es. mus. 12, *Warum ist das Licht*, sez. A¹

Tutta la prima sezione dell'op.74/1 è caratterizzata dalla permeabilità della scrittura contrappuntistica alle esigenze espressive della *Unruhe* romantica, l'ordine rigoroso della Fuga, come era accaduto in alcune opere dell'ultimo Beethoven (si pensi alla Sonata *Hammerklavier* e al *Quartetto op.133*), non è più l'immagine per antonomasia di una musica 'teologica', ma piuttosto la traduzione sonora di una religiosità laica che vive e si dispera nel continuo cercare.

Le due sezioni successive del Mottetto (II e III), come anticipato (fig.10), appartengono ad un'unica macro-forma (B *Wenig bewegt* – C *Langsam und sanft* – B¹ *Im vorigen Zeitmaß*) che può essere sintetizzata come una preghiera incorniciata da una danza di ringraziamento. Nella sez. B (*Lasset uns unser Herz*) la disposizione delle voci che si inseguono a canone, la melodia per gradi congiunti con il suo carattere ascensionale da fa₃ a fa₄, sottolineato dal piede trocaico e dalla *repercussio* finale, il modo sempre maggiore (Fa maggiore), il ritmo danzante su un tempo composto di 6/4, sono tutti elementi che conferiscono al brano un carattere insieme arcaico e popolare (*volkstümlich*): da un lato creano la più forte discontinuità con quanto ascoltato fino ad ora, dall'altro possono essere anche intesi come un omaggio al Mottetto quale 'luogo' di incontro per tradizione fra mondo sacro e mondo profano. Molti 'dettagli' stilistici vanno verso una direzione arcaizzante: una tendenza che si rafforzerà in tutto lo sviluppo successivo della musica. La sezione centrale *Siehe wir preisen selig* (denominata C) è una preghiera: deve il suo fascino all'atmosfera di profonda devozione che riesce a creare in particolare attraverso l'uso intensivo della cadenza plagale. Un ulteriore elemento stilistico arcaizzante è dato dal modo in cui Brahms organizza il movimento delle voci e da come dentro questa tessitura l'elemento modale diventa sempre più formante. Mentre viene intensificato il numero delle voci dividendo in due sottogruppi i soprani e i bassi (per un totale di sei voci), il compositore assegna ai soprani I il compito di svolgere un'unica melodia, lunga quanto l'intera sezione (batt.104-117, *Langsam und sanft*). Questa melodia è nel modo dorico di Sol e ha dunque un colore minore dato dalla terza, Si *b*, nonostante l'armonia fondamentale sia quella di Do maggiore. Il Si *b* è dal punto di vista armonico la sottodominante di Fa e può essere 'gestito' proprio attraverso la relazione plagale IV – I, Fa – Do. Mentre i soprani I sono come lontani e indifferenti nel loro svolgere il canto, sotto di loro la scrittura è invece fatta di continui richiami a modo di imitazione tra le voci. I piccoli nuclei che si alternano in vari punti della tessitura sonora danno all'ascolto la percezione che non sia l'armonia a render possibile e a governare il movimento delle voci, ma piuttosto il contrario: dal contrappunto bachiano si retrocedere nel tempo alla *Durchimitation* di Josquin des Prez.

Sugli ultimi versi della sezione C abbiamo – come detto - la ripresa della musica di B cui segue l'ultima sezione D ovvero il corale armonizzato a quattro voci *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*.

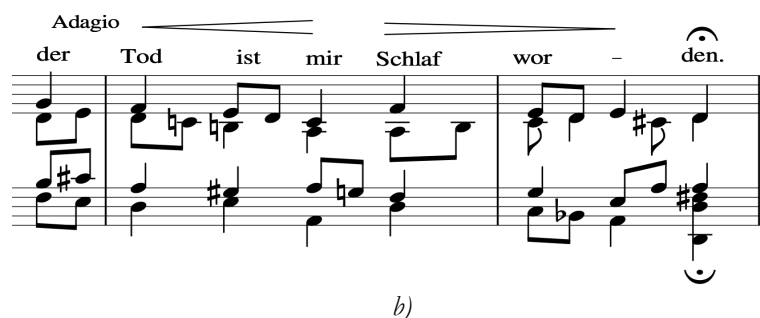
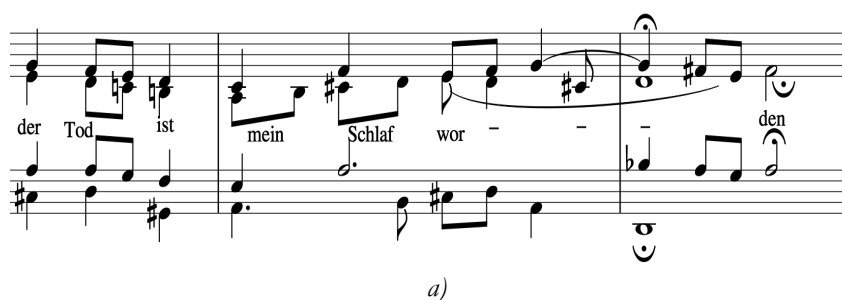
Il tipo di elaborazione che il compositore sceglie per concludere il Mottetto è quello del *Kantionalsatz* ovvero dell'armonizzazione a quattro voci in cui la melodia è affidata ai soprani nella sua veste più semplice, senza abbellimenti, e l'uso del contrappunto è limitato alle note di passaggio soprattutto per le voci interne al fine di creare una percezione di movimento all'interno di una scansione ritmica regolare. Si tratta di una scelta che all'ascoltatore dell'800 si mostrava come immediatamente legata a Bach: questo stile, quasi l'immagine stessa del canto corale, era anche una risorsa espressiva ed egli utilizzò con grandi risultati 'drammaturgici' certamente nella *Passione secondo Matteo* ma anche, ad esempio, nella sezione conclusiva di molte delle cosiddette Cantate-corali di

Lipsia⁷³. Le armonizzazioni dei corali realizzate da Johann Sebastian Bach finirono ben presto con l'identificarsi con la musica devota in quanto tale tanto che già i suoi figli Carl Philipp Emanuel e Johann Christian potevano utilizzarle copiandole alla lettera nelle loro Cantate e Oratori sacri. Inoltre il *Kantionalsatz* aveva ed ha tutt'ora un valore pedagogico in quanto fonte di studio privilegiata per imparare il corretto movimento delle voci in una scrittura accordale dal ritmo armonico ricco, una sorta di introduzione al contrappunto attraverso l'armonia. Queste considerazioni appartengono alla nostra *pratica* come a quello di Brahms e devono esser tenute presenti per comprendere la sua scelta. Brahms infatti non elabora il corale, non traduce nel suo linguaggio le immagini che il testo e la relativa melodia potevano suscitare in lui. Tantomeno si può dire che egli imiti Bach perché, proprio in virtù del significato che il *Kantionalsatz* aveva assunto, questa musica poteva essere intesa come l'immagine stessa di una scrittura corale e di uno stile senza tempo.

La Cantata corale *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* BWV 125 che si conclude con un *Kantionalsatz* può essere stata una fonte di ispirazione per Brahms: fu pubblicata nella BGA proprio nel 1878 come gli *Zwei Motetten* op.74. Tantomeno si può escludere che il compositore avesse tenuto in considerazione l'armonizzazione del corale nella raccolta dei *Choralgesänge* pubblicata da Carl Philipp Emmanuel Bach, oppure la versione organistica data nell'*Orgelbüchlein* (BWV 616), oppure ancora il bellissimo effetto prodotto dall'ingresso della stessa melodia corale affidata ai contralti che si sovrappone all'assolo del basso in *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus)* BWV 106. Ad ogni modo tutte queste versioni, inclusa dunque anche quella di Brahms, sono concordi nell'utilizzo della melodia in modo dorico come originariamente si presentava nella sua prima edizione a stampa nel *Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch* di Johann Walther (1524)⁷⁴: si tratta di un aspetto importante quando si valuterà il rapporto fra questa sezione conclusiva e il resto dell'opera. Per ora occorre brevemente sostare sul rapporto fra l'armonizzazione di Brahms e quella di Bach, scegliendo per quest'ultimo quell' unica armonizzazione a quattro voci – BWV 382 - in cui la melodia del Corale si presenta sulla stessa strofa intonata da Brahms. Dal confronto emerge come l'intenzione di Brahms sia stata quella di creare una musica del tutto impersonale e allo stesso tempo risolta nella '*Frieden*' e nella '*Freuden*' affermata dal testo poetico. Un passo in particolare è assai significativo perché mostra come, nell'ambito ristretto delle possibilità espressive date dal *Kantionalsatz*, egli cerchi di evitare una eccessiva sottolineatura drammatica tanto da essere meno 'espressivo' di Bach stesso. Si tratta dell'intonazione dell'ultimo verso: '*der Tod ist mein Schlaf worden*', dove in Bach la tensione prodotta dall'immagine della morte è resa prima attraverso un'accordo di settima diminuita, poi proiettata fino alla fermata nell'ultima battuta, mentre in Brahms il percorso risulta estremamente conciliato:

⁷³ Un esempio strettamente legato alla scelta di Brahms è la Cantata di Bach *Erfreute Zeit im neuen Bunde* BWV83 (pubblicata nella BGA nel 1872) che si conclude sullo stessa melodia e sullo stesso inno luterano da cui è tratto *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* ma di cui viene intonata soltanto la quarta strofa.

⁷⁴ Johann Walther, *Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch* (1524), Neue Partitur-Ausgabe nebst Klavierauszug; von Otto Kade, Trautwein, Berlin 1878, Nr.27, p.56.



Es. mus.13, a) J.S. Bach, *Mit Fried und Freud* (Choralgesang) b) Brahms, *Warum ist das Licht*, IV (Corale)

Oltre tredici anni dopo, nel 1892, Spitta torna su questo Mottetto nel suo unico saggio dedicato a Brahms, quello omonimo contenuto nella silloge *Zur Musik* di cui si parlerà nelle pagine seguenti. Il saggio nel suo complesso è divisibile in due parti: nella prima si offre una caratterizzazione dei tratti comuni che possono descrivere l'opera del compositore, nella seconda Spitta approfondisce il contributo peculiare nei singoli generi. Così procedendo egli però non si colloca in un punto di osservazione asettico o classificatorio, offre invece un percorso interpretativo in cui l'opera di Brahms è un'occasione per riflettere sull'intero sviluppo della musica del secondo Ottocento e sul rapporto di quest'ultima con la tradizione. Le riflessioni indirette o dirette dedicate a *Warum ist das Licht* si trovano tanto nella prima parte quanto all'interno del capitolo sulla musica corale. Dalla prima parte possiamo ad esempio riferire alla composizione che stiamo discutendo un giudizio come questo: «La capacità di apprendere da tutto ciò che incontra nel suo percorso è una costante di tutta la vita di Brahms. Non c'è nessun musicista che sia in grado come lui di appropriarsi del nuovo, ma soprattutto di ciò che è stato nuovamente scoperto dell'antico⁷⁵»; oppure, particolarmente cogente se si pensa alla parte III di *Warum ist das Licht*: «Brahms è negli ultimi cento anni il primo grande compositore che intenzionalmente e con consapevolezza di nuovo scrive melodie in modo dorico mostrando come in questa scelta vi sia ancora una risorsa espressiva⁷⁶».

Nel capitolo specificamente dedicato alla musica corale Spitta esordisce con una riflessione che abbraccia l'intera tradizione polifonica occidentale, da Schumann procedendo a ritroso fino a Palestrina. Per lui la scrittura contrappuntistica non può essere considerata un dono naturale ma piuttosto un'abilità artigianale che può essere resa

⁷⁵ «Die Fähigkeit, Alles, was ihm in den Weg kam, aufzusaugen, hat Brahms sein Leben hindurch behalten; sie gehört zu seinem hervortretendsten Eigenschaften. Es giebt keinen Musiker, der in seiner Kunst belesener wäre und so unausgesetzt geneigt, neues, vor Allem auch neugefundenes Altes sich anzueignen», P.Spitta, *Zur Musik*, p.390.

⁷⁶ «Brahms ist seit hundert Jahren der erste große Componist, der mit Bewußtsein und Absicht wieder dorische Melodien schrieb und darthat, welche Ausdrucksfähigkeit ihnen auch heute noch innenwohnt», ivi, p.392.

solida con lo studio⁷⁷; un dono è invece l'attitudine al pensiero lineare, il contrappunto o la polifonia intesi come predisposizione mentale del compositore. Secondo il musicologo, Schumann possedeva questo dono, ma esso agiva soprattutto nell'ambito della musica strumentale. Brahms, che Spitta considerava almeno al livello di Schumann in questo riguardo, non aveva per la musica vocale un modello nella tradizione più recente cui agganciarsi, egli era chiamato ad una sintesi storica che per necessità doveva abbracciare una tradizione più ampia, una tradizione in cui agiva tra i condizionamenti anche quello confessionale. Secondo Spitta:

una soluzione nella direzione indicata da Cherubini e da Mozart non era per lui praticabile. Questi ultimi componevano con dei mezzi che avevano la loro fonte originaria in Palestrina; ma per un uomo cresciuto nella cultura protestante della Germania del Nord vi era, inevitabile nel mezzo, la figura di Bach. La polifonia di Bach non è originariamente modellata sul canto, ma è piuttosto adattata a esso. Egli era in pieno diritto di procedere in questo modo: se la musica liturgica [*kirchliche Musik*] era per lui l'inizio e la fine della sua opera, ciò era possibile solo sulla base dell'arte organistica. I tempi sono mutati, la musica da chiesa protestante è decaduta, Bach è rimasto [...] ⁷⁸.

Dati questi presupposti si comprende la difficoltà in cui Brahms e i compositori della sua generazione vennero a trovarsi: da un lato vi era una tradizione che si era sviluppata toccando Bach solo tangenzialmente e per di più di matrice culturale cattolica; dall'altro la tradizione più direttamente riconducibile a Bach non poteva più far affidamento sul contesto liturgico in cui quella musica era sorta: la comunità per cui quella musica era stata pensata era radicalmente mutata in virtù del processo di secolarizzazione. Inoltre la lezione bachiana fino ad allora era stata assimilata soprattutto a partire dalla musica strumentale.

Brahms cercò di tracciare un doppio ponte: dall'epoca della Riforma a Bach e da questi al periodo post-beethoveniano. In questa prospettiva mi si mostrano i suoi *Mottetti*, il *Deutsches Requiem*, il *Triumphlied*. La liturgia della Chiesa non gli offre alcun appoggio su cui far leva ma non per questo le sue musiche spirituali [*geistlichen Tonwerke*⁷⁹] oscillano smarrite nell'aria. Esse hanno alle fondamenta il sentimento religioso popolare [*religiöse Volksempfindung*], quello che da secoli si esprime attraverso la Bibbia di Lutero e la poesia spirituale. Brahms ha arricchito il suo patrimonio immaginativo attingendo in egual misura da questa fonte così come dal canto popolare profano. Egli è in rapporto con queste fonti in modo del tutto spontaneo. Non si tratta affatto di chiedersi se le profezie della Bibbia o le preghiere dei Corali contengono la sua personale professione di fede. Semplicemente sono forme

⁷⁷ «Polyphon schreiben läßt sich lernen; was nicht gelernt werden kann, ist ursprünglich polyphon empfinden und also auch erfinden», *Zur Musik*, p.410.

⁷⁸ «Um eine Lösung im Sinne Cherubini's und Mozart's konnte es sich für ihn nicht handeln. Diese schöpften die Mittel aus Palestrina's Born; für den protestantischen Norddeutschen stand Bach dazwischen. Bach's Polyphonie ist nicht original gesänglich, sondern dem Gesang nur angepaßt. Er besaß ein Recht, so zu verfahren; sollte ihm einmal die kirchliche Musik Anfang und Ende alles Schaffens sein, so war dies nur möglich auf Grund der Orgelkunst, welche damals im protestantischen Bereich allein noch kirchlich war. Die Zeiten haben sich geändert, die protestantische Kirchenmusik ist untergegangen, Bach ist geblieben», *ibidem*.

⁷⁹ Per Spitta *geistliche Musik* è un concetto in grado di abbracciare tanto quello di *kirchliche Musik* che quello di *religiöse Musik*.

attraverso le quali si esprime la cultura e il sentimento popolare e in quanto tali, per lui, delle realtà concrete⁸⁰.

Inevitabilmente, leggendo le parole di Spitta, vien fatto di considerare come la funzione svolta da Brahms nello sviluppo della musica corale sia il correlato della più importante acquisizione musicologica relativa a Bach nella seconda metà del secolo decimonono, ovvero la centralità della sua produzione vocale sacra. In fondo, riflettendo sulla funzione culturale della musica di Brahms, Spitta sta anche parlando di sé e dei propri meriti di studioso. Nello sviluppo dell'argomentazione egli riconosce nell'opera corale di Brahms la progressiva acquisizione di un linguaggio personale: in questo percorso gli *Zwei Motetten* op. 29 del 1864 vengono valutati come l'ultima opera di apprendistato, mentre tutte le successive mostrano un linguaggio assolutamente personale e tutte sono degne di ammirazione. Eppure, tra gli elogi, c'è tempo ancora per una remora:

Soltanto l'introduzione del Corale '*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*' al termine dello splendido Mottetto '*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*' appartiene a quel tipo di omaggio offerto a Bach che non trova una giustificazione nell'idea stessa dell'opera d'arte. Un Corale, inserito come corpo eterogeneo all'interno di un'opera originale, può valere solo come simbolo della comunità evangelica. Bach poteva far questo perché le sue opere appartenevano alla liturgia [*dem Gottesdienste*]; ma per Brahms non può esserci più questo presupposto. Egli era ben consapevole di tutto questo tanto quanto lo siamo noi e per questo io considero la sua scelta come un omaggio⁸¹.

Nella lettera di Spitta del dicembre 1879 dalla quale siamo partiti, il dedicatario dell'opera individuava un'aporia in *Warum ist das Licht*, un'aporia che si mostrava a lui nella veste dell'alternativa fra *religiöse* e *kirkliche Musik*. Nel saggio del 1892, giudicando la stessa opera, allo studioso si mostra come il momento che dovrebbe essere il più 'anonimo' della composizione perché espressione della *Gemeinde* [della comunità di fedeli] sia allo stesso tempo quello più culturalmente connotato, addirittura l'omaggio di un artista ad un altro artista. Eppure c'è qualcosa di riduttivo nel giudizio di Spitta sia rispetto all'indole di Brahms così abile nel mascheramento o, se si vuole, nell'omaggiare restando sé stessa - si pensi ad esempio al finale della *Prima Sinfonia* – sia rispetto al significato della musica del Mottetto op.74,1.

Il progressivo retrocedere della scrittura lineare al Mottetto pre-bachiano (sezione C), l'emergere dell'armonia e dell'omioritmia (sezione D), il colore modale (sezione C e D), l'utilizzo antifonale del coro attraverso sezioni divise, l'espressività derivata dalla musica

⁸⁰ «Brahms sucht den doppelten Bogen zu schlagen von dem Reformationszeitalter zu Bach, von diesem zur nachbeethoven'schen Periode. In diesem Lichte erscheinen mir seine Motetten, das Deutsche Requiem und das Triumphlied; die Zeit will lehren, ob ich richtig sah. Die kirchliche Liturgie gibt ihm keinen Stützpunkt. Aber darum schweben seine geistlichen Tonwerke doch nicht in der Luft. Ihr Unterbau ist die Religiöse Volksempfindung, wie sie sich in Luther's Bibel und der geistlichen Dichtung seit Jahrhunderten ausspricht. Er hat aus dieser Quelle seinen Ideenschatz in gleicher Weise bereichert, wie aus dem weltlichen Volkslied. Er steht zu ihr ganz ebenso naiv, wie zu diesem. Es kommt dabei gar nicht in Frage, ob die Verkündigungen der Bibel und die Gebete des kirchenliedes seine persönlichen Glaubensgrundsätze enthalten. Als ausdrucksformen der Volksanschauung und Volksempfindung sind sie ihm Wesenheiten.», *Zur Musik*, p.411.

⁸¹ «Nur die Einführung des Chorals '*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*' am Schluß der köstlichen Motette '*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*' gehört zu den Bach dargebrachten Huldigungen, die in der Idee des Kunstwerkes selbst nicht begründet sind. Ein Choral, als fremder Bestandtheil in einem Originalwerke verwandt, kann nur als Symbol der evangelischen Gemeinde gelten. Bach durfte dies thun, da seine Werke dem Gottesdienste zugehörten; bei Brahms trifft die Bedingung nicht zu. Das wußte er gewiß so gut wie mir. Darum nenne ich eine Huldigung, was er gethan hat», *Zur Musik*, pp.411-412.

popolare, sono tutti tratti che soppiantano quel carattere prettamente romantico di aspra dottrina contrappuntistica con il quale *Warum ist das Licht* principiava (sezione A). Quest'opera all'ascolto produce su di noi un effetto di continuità fra le diverse parti non solo in virtù di accorgimenti strutturali come l'uso del refrain o la ripresa di sezioni attraverso la forma-ad-arco; la continuità, la sua forza coesiva le viene soprattutto dal fatto che col procedere della musica noi assistiamo ad un purificarsi del linguaggio musicale da tutto ciò che Brahms poteva immediatamente ricondurre alla propria epoca.

L'opera si configura in questo modo come un esperimento di purificazione e liberazione, è un'opera religiosa [*religiöse Musik*] nella misura in cui realizza una sorta di itinerario verso la liberazione da tutto ciò che significa 'individuo' quindi anche dal proprio linguaggio personale: nel progredire la musica perde man mano le fattezze più immediatamente riconducibili allo stile del suo autore: con il proprio linguaggio Brahms poteva dire che l'individuo è dolore, inappagamento, temporalità; la pace è invece intesa come l'approdo ad un linguaggio 'senza tempo' o sempre valido nel tempo, sempre presente e perciò eterno⁸².

Considerata sotto questo punto di vista *Warum ist das Licht* rappresenta, sotto la forma dell'espressività del dolore e quella dell'anelito alla pace, qualcosa che nella musica del Novecento diventerà un problema essenziale, ovvero quello della natura storica oppure meta-storica del linguaggio musicale. La sua peculiarità è forse nel dirci che una natura presuppone l'altra.

⁸² Dal punto di vista psicologico bisogna segnalare l'affinità con l'*Alt Rhapsodie* (*Rhapsodie für Alt und Männerchor mit Orchester* op.53) in particolare per il passaggio dalla rappresentazione iniziale (Do minore) di disperazione alla redenzione finale con l'ingresso del Coro (Do maggiore). Cfr. «James Webster setzt es als 'psychologische Auflösung' mit Richard Wagners Tristan und Isolde (erster Aufzug) gleich und hebt es damit von den religiös-erhabenen Auflösungen wie in Haydns Schöpfung oder Mozarts Zuoberflöte ab», in C. Bockmaier, S. Mauser, *Johannes Brahms-interpretationen seiner Werke*, vol.I, Laaber, Augsburg, 2013, p.371.

La lettera del dicembre 1879 con la quale Spitta invia la seconda e ultima parte del suo *J.S.Bach* e in cui ringrazia Brahms per il dono degli *Zwei Motetten* op.74 costituisce l'ultimo tentativo documentato dall'epistolario in cui lo studioso prova a rompere la coltre di reticenza posta dal compositore e a trasformare il loro scambio in qualcosa di più personale. Esprimendo le sue remore, nel riproporre l'alternativa fra *religöse* e *kirchliche Musik*, Spitta sapeva già che mai avrebbe ricevuto per iscritto una dichiarazione d'intenti.

Il libro *Zur Musik*, pubblicato molti anni dopo, ovvero nel 1892, anzitutto in virtù della presenza al suo interno del lungo saggio monografico intitolato semplicemente *Johannes Brahms* può essere considerato come la continuazione e insieme l'esito maturo dello scambio di lettere fra lo studioso e il compositore. Come tale esso è anzitutto la rappresentazione di un distacco: da un lato si tratta probabilmente della più importante riflessione sull'opera di Brahms scritta prima del celebre *Brahms The Progressive* di Arnold Schönberg (1933-1950), dall'altro leggendolo nessuno direbbe che l'autore scriva quelle pagine essendo ancora in un rapporto di conoscenza diretta, personale con la 'materia' narrata, con il compositore di cui ricostruisce il significato storico e le cui opere analizza. «Il fatto che il mio libro sia dedicato a lei – scrive Spitta a Brahms il 28 marzo 1892 – è qualcosa che avrà certo notato. Il modo in cui questa dedica si palesa differisce certo dai consueti, ma chi non lo intende...vorrà dire che non ne ha bisogno. Da tempo desideravo scrivere sulla sua arte, ma le grandi difficoltà di questo compito mi hanno trattenuto sempre dal farlo. Possa ora questo ritratto funzionare almeno fino al punto che lei vi si possa in qualche modo riconoscere⁸³». L'accoglienza di Brahms fu come può facilmente prevedere il lettore un misto di gioia sincera, ironia e distanza: «il suo meraviglioso dono mi renderà felice ancora a lungo e spesso, eppure oggi mi procura un po' di vergogna. Da quanto tempo avrei voluto ringraziarla e avrei voluto farlo con serietà e con affetto. Forse con troppa serietà ed è per questo che non ci sono finora riuscito. Ma non era il caso di scrivere una cosa troppo densa, invece lei non riesce ad immaginare con che gioia io guardo il denso libro e – solo quando avrò concluso questo fuggevole ringraziamento, allora con gioia lo prenderò e comincerò a gustarlo.

Naturalmente l'ho già sfogliato ed ho notato che bisogna conservare gli estratti più vecchi (ad es. *Hunold u. M. Z.*)⁸⁴ e che un'intera parte del libro rientra tra i miei possessi speciali. Penso spesso di poterla ringraziare per questo esprimendomi nel modo più confidenziale possibile. Non sarebbe forse nemmeno stupido e inutile scriverle – ma è proprio questo il problema: scrivere!⁸⁵».

⁸³ «Daß mein Buch Ihnen gewidmet ist, werden Sie gemerkt haben. Die Form der Widmung nur weicht von der landesüblichen etwas ab, und wer sie nicht versteht, nun – der braucht sie nicht zu verstehen. Einmal mich über Ihre Kunst zu äußern, war längst mein Vorhaben. Die großen Schwierigkeiten der Aufgabe ließen mich immer wieder von ihr zurücktreten. Möchte nun das Bild wenigstens so ausgefallen sein, daß Sie sich einigermaßen in ihm wiedererkennen», lettera di Spitta a Brahms del 10 aprile 1892, BBW XVI, p.89.

⁸⁴ Brahms fa qui riferimento alla pubblicazione a puntate sull'«Allgemeine musikalische Zeitung» (1880), Nr.47-49, di estratti dall'opera *Die Manier, höflich und wohl zu Reden und zu Leben* dello scrittore Friedrich Hunold (si veda a proposito: P.Spitta: *Über die Beziehungen Sebastian Bachs zu Christian Friedrich Hunold und Mariane von Ziegler*, orig. in *Historische und philologische Aufsätze*, Ernst Curtius zu seinem siebenzigsten Geburtstage am zweiten September 1884 gewidmet, Berlin 1884).

⁸⁵ «Wie oft schon hatte ich Ihnen zu danken und habe es auch ernstlich und herzlich wollen. Vielleicht zu ernstlich und ist es darüber eben immer ganz unterblieben. Dicker aber kann's nicht kommen und Sie glauben nicht, wie fröhlich ich das dicke Buch ansehe und – wenn ich erst den flüchtigen Dank los bin, wie fröhlich ich es dann die Hand nehmen und genießen werde. Geblättert habe ich natürlich schon darin und gemerkt, da man die früheren einzelnen Hefte bewahren muß (Hunold u. M.Z.) und daß gare in ganzer Theil des Buches mein besonderes Eigenthum ist. Der gedanke liegt nabe, hierfür durch vertraulichste Mittheilungen und

Spitta pose una cura speciale nell'impaginazione di *Zur Musik*. Il libro raccoglie una serie di contributi tutti già apparsi su rivista eccezion fatta proprio per quello dedicato alla musica di Brahms che invece fu scritto per l'occasione. Si tratta di contributi non specialistici in quanto comparsi su periodici culturali come ad esempio la «Deutsche Rundschau», contributi dal carattere divulgativo. L'ordinamento di questi non è semplicemente cronologico, dagli autori più antichi ai contemporanei, ma è possibile anche individuare una suddivisione per aree tematiche e rintracciare nessi fra i singoli saggi. Spitta ha costruito il libro con saggi dedicati ai temi costanti della sua attività di studioso: la musica antica e i problemi legati alla sua comprensione e restituzione, alcuni momenti essenziali del teatro musicale in Germania, la musica dei romantici. Il libro però non è soltanto una silloge di momenti di storia della musica, esso è anche una storia della musicologia: ai saggi su Schütz, Händel, Bach, Spontini, Spohr, Weber fanno da contrappeso due lunghi approfondimenti sulle opere di Carl Ferdinand Pohl e di Gustav Nottebohm, approfondimenti che sono anche riflessioni sui metodi della storia antiquaria⁸⁶ e sullo studio degli abbozzi⁸⁷.

Ma ad un livello ancora più profondo l'intero libro può essere letto come inscritto in una cornice che è l'immagine stessa del rapporto fra Spitta e Brahms. Non si tratta infatti soltanto della parte finale, quella dedicata ai contemporanei, ove si trova il saggio su Brahms, ma anche del primo saggio in cui si affronta il rapporto fra l'attività del musicologo e quella del compositore e intitolato *Kunstwissenschaft und Kunst*⁸⁸. Vi è una forte affinità fra i punti estremi del libro: ciò che in principio si mostra sotto l'astrazione di figure ideal-tipiche (il 'musicologo', il 'compositore') nel finale si mostra nella concretezza di due figure specifiche, il musicologo Spitta, il compositore Brahms.

«Viviamo nell'epoca dei musicisti che fanno i letterati – scrive Spitta in *Johannes Brahms* e prosegue - Brahms non scrive. Inoltre è stato scritto poco su di lui e io suppongo che questo fatto deve avergli dato più piacere che dispiacere⁸⁹». Se questo è l'*explicit* del saggio, per l'*incipit* dobbiamo tornare indietro all'inizio del libro lì dove per Spitta l'attività del compositore e quella del musicologo si configurano come «rigidamente separate»: «per preservarle da un vicendevole danno occorre tracciare con forza la linea di demarcazione fra entrambi gli ambiti⁹⁰». Stabilito con forza il distacco, il giudizio dello studioso però pian piano si mitiga fino a individuare in questi due 'universi' una complementarietà di fini distinti: «e se l'artista a ragione si attribuisce il merito attraverso le proprie creazioni di aver dischiuso all'arte nuove vie [*neue Bahnen*], allora lo studioso [*der Gelehrte*] può replicare che in innumerevoli casi è stato proprio grazie a lui che le fonti sepolte sono state portate di nuovo alla luce, quelle fonti da cui l'artista ha attinto nuova linfa vitale⁹¹». Per Spitta vi è dunque un nesso causale fra le riscoperte '*verschüttete Quellen*' e le '*neue Bahnen*' dischiuse dalla fantasia del compositore: non possiamo dire se la scelta

Außerungen zu danken. Auch wäre es vielleicht nicht dumm und unnützt, sie zu schreiben – da steckt's aber – schreiben!, lettera di Brahms a Spitta del 28 marzo 1892, BBW XVI, pp.88-89.

⁸⁶ Cfr. P.Spitta, *J.Haydn in der Darstellung C.F.Pohl's*, in *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, ed. Paetel, Berlin 1892, pp. 153-176.

⁸⁷ Cfr. P.Spitta, '*Beethoveniana*', in *Zur Musik*, pp.179-195.

⁸⁸ Il saggio originariamente apparve sotto il titolo *Kunst und Kunstwissenschaft*, Rede in der Königlichen Akademie der Künste in Berlin am 21. März 1883, «National Zeitung», Nr.145 (36 Jg.), Mittwoch 28.3.1883.

⁸⁹ «*Wir leben im Zeitalter der schriftstellersnden Musiker. Brahms schreibt nicht. Es ist auch wenig über ihn geschrieben worden, und ich vermeine, daß ihm dies eher lieb als leid gewesen ist*», in *Zur Musik*, p.427.

⁹⁰ «*Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen. Zur Verhütung gegenseitiger Schädigung muß zwischen beiden Gebieten die Scheidelinie scharf gezogen sein*», P.Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst*, in *Zur Musik*, p.13.

⁹¹ «*Und wenn der Künstler mit Recht von sich rühmt, daß es seine Schöpferthaten sind, welche der Kunst neue Bahnen eröffnen, so darf der Gelehrte dagegen sagen, daß in ungezählten Fällen er es war, der die verschütteten Quellen wieder aufgrub, aus denen der Künstler sich neue Lebenskraft trank*», P.Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst*, in *Zur Musik*, p.14.

dell'espressione '*neue Bahnen*' sia venuta soltanto meccanicamente, come una locuzione abituale della critica musicale, oppure se dietro di essa vi sia un'intenzione esplicita. Ma, ad ogni modo, anche se quell'espressione grazie a Robert Schumann era diventata come una sorta di epiteto che dagli esordi aveva accompagnato e talvolta condizionato la fortuna di Brahms⁹², l'essenziale è che in questa immagine astratta del rapporto fra '*Kunstwissenschaft*' e '*Kunst*' Spitta ci offre uno strumento concreto per comprendere il suo rapporto con Brahms e l'opera di quest'ultimo. Possiamo osservare come le 'nuove vie' si aprano dalla riscoperta della tradizione attraverso un esempio specifico tanto più significativo nella misura in cui tra i due 'momenti', dalle fonti disseppezzate alla creazione originale, intercorre un lasso di tempo di oltre quindici anni. Questo esempio vale come un sigillo sulla storia del rapporto fra Spitta e Brahms così come abbiamo cercato di raccontarla finora.

Occorre brevemente tornare indietro al 1873, all'epoca in cui il primo volume della monografia su Bach desta in Brahms la curiosità di conoscere alcune delle musiche inedite degli antichi maestri che Spitta analizzava nel suo libro. Brahms chiese copie manoscritte di composizioni di Böhm, di Buxtehude e naturalmente di Bach anche in virtù del comune interesse per le stesse da parte di Nottebohm. Il musicologo, con generosità, mise a disposizione questi importanti documenti anche perché stava riconoscendo quanto profondo fosse il processo di assimilazione della musica antica da parte di Brahms: erano state infatti pubblicate da poco le *Variationen über ein Thema von J. Haydn* op.56b e le variazioni finali su un basso a mo' di ciaccona avevano entusiasmato Spitta:

«Mit welchem Interesse ich mir vor allem das Finale immer wieder betrachte, können Sie sich denken. Das ist in der That eine Ihrer allerbedeutensten Gestaltungen. Die ganze Strenge des alten Passacaglio (oder, wie ich wegen Takt 66 bis 80 noch lieber möchte, der Ciaccona), und dabei doch welche blühende Modernität!»⁹³

Sulla scia dell'interesse mostrato per questo specifico sottogenere della Variazione, Spitta invia a Brahms una copia manoscritta della *Ciaccona* in Re minore di Buxtehude e una Cantata anch'essa inedita di Bach di cui aveva dato specifica trattazione nella monografia e che voleva offrire all'attenzione del compositore in virtù dell'«audace trasposizione della forma-ciaccona nell'ambito della musica corale⁹⁴». Si trattava della Cantata *Nach dir Herr verlanget mich* che Spitta aveva potuto conoscere nella redazione offerta dal manoscritto conservato ancora oggi presso quella che allora si chiamava Königliche Bibliothek zu Berlin (oggi Staatsbibliothek). Nel *Bach* lo studioso parlava di quest'opera come di una delle più alte realizzazioni del maestro di Eisenach vi ritrovava quel carattere essenziale dello stile bachiano che consiste nel portare le acquisizioni formali ed espressive della musica strumentale nell'ambito di quella vocale⁹⁵.

Sorprendenti sono per noi le tracce lasciate dall'interesse e dalla curiosità di Brahms per questo inedito. Anzitutto nella copia personale del *Bach* oggi presso la Gesellschaft der Musikfreunde (A-GDM 3037/203) troviamo un segno del compositore su una delle pagine in cui Spitta descrive questa Cantata. L'attenzione di Brahms è stata attratta dall'esempio musicale alla pagina 440 – si tratta di una figura d'accompagnamento eseguita dai due violini e del fagotto nel

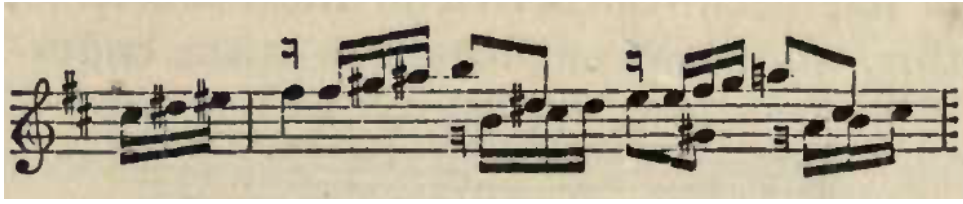
⁹² Robert Schumann: *Neue Bahnen*, in: «Neue Zeitschrift für Musik», Leipzig, Band 39, Nr. 18, 28. Oktober 1853. Spitta stesso aveva usato quest'espressione citando Schumann in una lettera a Brahms: cfr. ivi cap.III, n.41.

⁹³ BBW XVI, p.52.

⁹⁴ «eine kühne Übertragung der Ciacconen-Form auf die Chormusik», BBW XVI, p.60.

⁹⁵ Cfr. P.Spitta, *J.S.Bach*, vol.I p.439.

primo Coro (batt.24-25, *Nach dir Herr verlanget mich*, II)– dove Brahms individua un movimento di ottave parallele.



Due pagine dopo il compositore trova un altro esempio musicale che lo incuriosisce questa volta perché suppone di trovarsi di fronte ad una *lectio* errata, un errore nella scrittura da parte del copista. Così nel settembre del 1874 Brahms informa Spitta dei suoi sospetti e propone un'*ope ingenii*:

«[...]»

Al mio ritorno non ho lasciato il suo libro sul ripiano della biblioteca. Posso comunicarle un piccolo dubbio?

Si tratta del primo esempio musicale a pagina 442.

Nel mio manoscritto della Cantata si trova due volte alla voce del soprano



La legatura di fraseggio che va dal mi al re mi sembra una prova indubitabile che questo passo è errato. Attraverso l'autografo si dovrebbe chiarire l'errore (per esempio dovuto al cambio pagina etc.).

Molto probabilmente è da intendere in questo modo:



Potrebbe essere così secondo Lei?

Dovremmo ancora aspettare tanto per leggere il proseguimento del suo libro? [...]»

La congettura (*emendatio ope ingenii*) di Brahms era corretta, come era corretta l'ipotesi sull'origine dell'errore. Nel manoscritto presso la Staatsbibliothek di Berlino alla VI sezione della Cantata, il Coro *Meine Augen sehen stets zu dem Herrn*, batt. 38 sgg., p.3r, troviamo infatti il passo che Spitta aveva erroneamente trascritto (e che sul tempo forte implicava una dissonanza di seconda minore) proprio sul voltare di pagina:

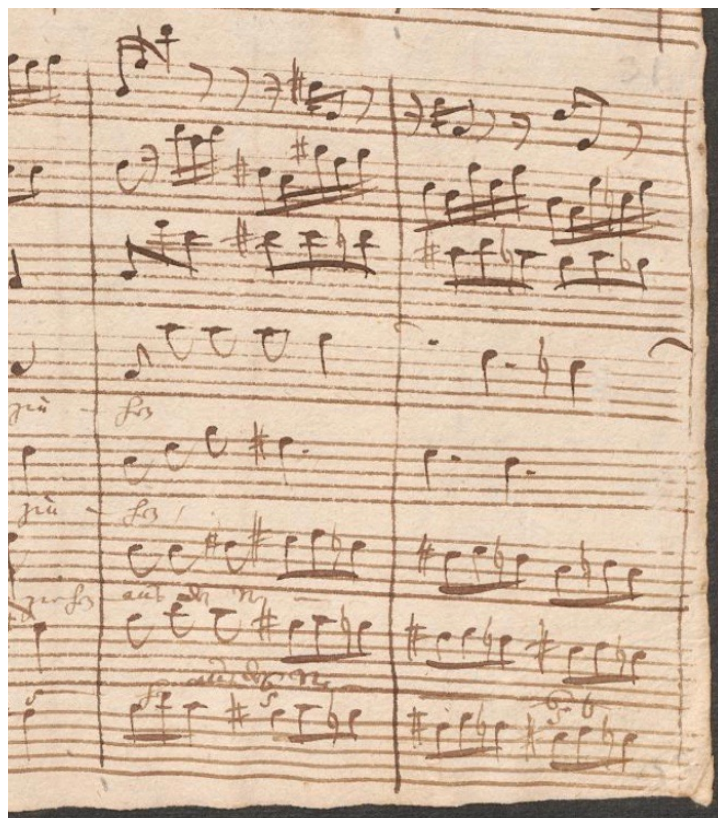


Fig. 12 J. S. Bach, *Meine Augen sehen stets zu dem Herrn*, part.
 Coro, sez.VI di *Nach dir Herr verlanget mich*, BWV 150
 Particolare del manoscritto D-B Mus. ms. Bach P 1044, p.3r., Staatsbibliothek zu Berlin
 Schreiber: Penzel, Christian Friedrich (25/7/1755)

A partire dalla testimonianza di Siegfried Ochs⁹⁶, rappresenta una conoscenza acquisita il fatto che l' *Allegro energico e passionato*, ovvero il finale della *IV Sinfonia* di Brahms sia scritto nella forma di una ciaccona e che il basso ostinato in tempo ternario (3/2) lungo otto battute derivi dal basso ostinato (in 3/2) che sorregge il coro nella ciaccona conclusiva della Cantata di Bach *Nach dir Herr verlanget mich*.



[J.S.Bach, Soggetto di Ciaccona, dalla Cantata *Nach dir Herr verlanget mich* BWV 150, per la sez. VI-Coro *Meine Tagen in den Leiden*]



[Brahms, *IV Sinfonia*, *Allegro energico e passionato* –IV, Soggetto di Ciaccona]

⁹⁶ S.Ochs, *Gesehenes Geschehenes*, Grethlein und Co., Leipzig, 1922, p.299 sgg.

Questo basso occupa nel *Bach* di Spitta l'esempio successivo a quello su cui Brahms aveva esercitato il suo acume di filologo. Finora è rimasto ignoto il fatto che nell'edizione inglese della stessa monografia⁹⁷ edita nel 1884-5, circa dieci anni dopo quella in tedesco, Spitta fa menzione della *emendatio* avanzata da Brahms:

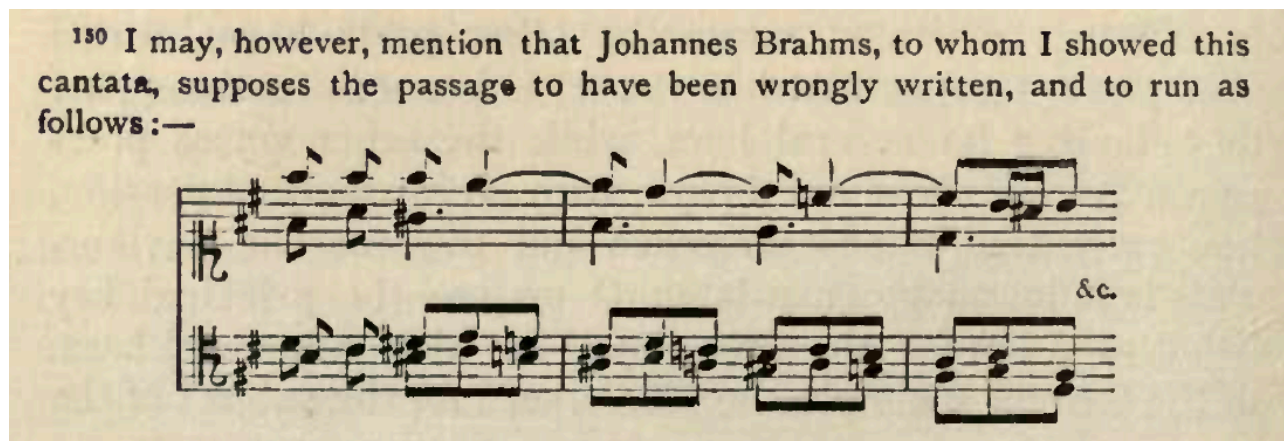


Fig.13, particolare, nota alla pag.446 dell'edizione inglese della monografia di Spitta (1884-5)

Non possiamo sapere se nella catena degli eventi il finale lacerato e poi grandioso della *IV Sinfonia* sarebbe stato possibile anche senza che tanti anni prima un professore liceale animato dall'intenzione di scrivere una monografia su Bach non avesse cercato in Germania le fonti autografe e non avesse reso partecipe di questa *verschüttete Quelle* uno dei più grandi *Künstler* della sua epoca.

Spitta aveva immaginato il rapporto fra il musicologo e l'artista come quello fra due dimensioni rigidamente separate, due realtà che si guardano a distanza. Eppure, allo stesso tempo, per Spitta poteva esserci una musica nuova soltanto se i compositori della sua epoca fossero stati in grado di conoscere e assimilare la lunga tradizione di cui pure erano figli. In queste ultime pagine abbiamo visto come Brahms in fondo avesse rotto quella distanza, come avesse direttamente partecipato alla riscoperta di una fonte dimenticata. Nell'epoca dei musicisti scrittori, Brahms non si adeguò all'esercizio pubblico della parola scritta; allo stesso tempo però possiamo dire che egli fu, tra i compositori, un grande lettore.

⁹⁷ P. Spitta, *J.S.Bach, His Work and Influence on the Music of Germany, 1685-1750*, translated by C.Bell and J.A.Fuller-Maitland, London, Novello 1884-5, vol.I, p. 446.

VI

Gustav Nottebohm e Johannes Brahms

Premessa

Le pagine che seguono non aspirano ad essere una disamina critica dell'attività di Gustav Nottebohm come studioso, né di fornire un ritratto complessivo della sua personalità, esse sono piuttosto da intendere come una custodia per le lettere che sono sopravvissute in cui è documentato il suo rapporto con Brahms. Le lettere mi sono state messe a disposizione con grande cortesia dal personale della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna di cui ringrazio in particolare il suo direttore, il Prof. Otto Biba. Presso questa istituzione è conservato l'intero *Nachlass* di Gustav Nottebohm, di cui non esiste un catalogo sistematico. Come per ogni documento custodito presso la GDM, la ricerca è stata condotta sulle singole schede cartacee che descrivono l'intero *Archiv*. Accanto allo studio del materiale epistolare sono stati presi in esame anche i libri scritti dal Nottebohm che appartenevano alla biblioteca di Brahms, anch'essa conservata presso questa istituzione.

Avvertenza indispensabile da apporre ad ogni ricerca relativa al rapporto e alle influenze che si esercitarono vicendevolmente Nottebohm e Brahms è quella che ricorda come entrambi risiedessero a Vienna e come la loro assidua frequentazione si svolse essenzialmente attraverso il contatto diretto, il dialogo orale. Anche da questo punto di vista si tratta di un rapporto che presenta allo studioso condizioni e caratteristiche estremamente diverse rispetto a quello fra Spitta e Brahms.

Questo Capitolo VI, l'ultimo della presente ricerca, chiude idealmente un cerchio che si è cominciato a tracciare nel Capitolo I dove si era già discusso di Nottebohm e di un aspetto importante del suo modo di intendere la ricerca musicologica: quell'aspetto emergeva a partire dalla lettura che sia Nottebohm, sia Brahms davano di un passo specifico del *Mozart* di Otto Jahn; si chiede alla pazienza del lettore di tener presente nel prosieguo anche quelle pagine.

Chi era Gustav Nottebohm

Le indagini di Gustav Nottebohm sul processo compositivo così come esso si può ricostruire dai numerosi quaderni di abbozzi realizzati da Beethoven rappresentano ancora oggi un punto di riferimento per ogni studioso: la sensibilità nel trattamento delle fonti, l'acume filologico, la capacità di incanalare una vastissima conoscenza musicale nella sobrietà espositiva delle sue 'attribuzioni' si offrono come un modello ben oltre l'ambito vasto ma pur sempre specialistico degli studi beethoveniani. Come ha sottolineato Lewis Lookwood: «*He was a man devoted to editorial labors [...], to close textual and historical studies of individual works by Beethoven, and above all, to the decipherment of the Beethoven sketches. Because his Beethoven studies have clearly and deservedly attracted more attention than his other work, the commonly accepted portrait is too narrow to do justice to his breadth of interests or to the remarkable musical preparation that Nottebohm brought to his scholarly work*¹»

¹ L. Lookwood, *Nottebohm revisited*, in «Current Thought in Musicology», pp.139-191, University of Texas Press, Austin (1976), p.139.

Nonostante l'opera di Nottebohm sia accompagnata da un costante riconoscimento, estremamente esigue sono le testimonianze sulla sua vita² e nessuno studioso ha mai provato a raccontarne lo sviluppo intellettuale. In particolare tutto ciò che possiamo dire sulla sua personalità dobbiamo anzitutto ricavarlo dall'analisi delle sue opere e, in secondo luogo, da qualche testimonianza indiretta. Queste ultime sono state a noi conservate spesso proprio nella memorialistica dedicata a Brahms in virtù del profondo sodalizio intellettuale fra il compositore e lo studioso.

Nottebohm era nato nel 1817 e dalla giovinezza fino all'età matura cercò anzitutto di affermarsi come compositore. Egli pubblicò diverse musiche con i maggiori editori dell'epoca almeno fino alla fine degli anni '50 dell'Ottocento: frequentò soprattutto il genere della musica da camera (due quartetti per archi, un quartetto per archi e pianoforte, un trio) e quello dei 'pezzi di carattere' per pianoforte solo dove sin dai titoli - *6 Charakter- und Phantasiestücke für Clavier*, op. 6; *La Sérène, Impromptu*, op. 14, *La contemplative, pour Piano* op.15 - sono tradite l'influenza schumanniana o le suggestioni barocche³. Ancora nel 1875, in un'epoca in cui egli era stimato soprattutto come studioso beethoveniano, è documentata l'esecuzione a Vienna di una sua composizione sacra, un *Salve Regina* oggi inedito. La sua unica composizione che ha lasciato un'importante traccia relativa alla ricezione è la serie di *Variazioni su un tema di J.S.Bach* op.17 (Breitkopf & Härtel, 1865) per pianoforte a quattro mani: Brahms era solito suonarle con l'autore⁴ e ne parla in una importante lettera ad Heinrich von Herzogenberg in cui distingue fra le variazioni dei romantici ovvero le *Phantasievariationen* e quelle di Beethoven e Bach, intese piuttosto come *Veränderungen*⁵.

Nella biografia intellettuale di Nottebohm non si trova dunque quel livello di formazione accademica che poteva vantare ad esempio Spitta, ma il suo è l'apprendistato tipico di un compositore dell'epoca. Egli crebbe sotto l'egida di alcuni fra i più importanti didatti allora attivi: studiò composizione prima a Berlino tra gli altri con Siegfried Wilhelm Dehn⁶, poi a Lipsia soprattutto con Mendelssohn ma per un breve periodo anche con Schumann⁷. Attraverso diverse testimonianze epistolari è possibile documentare l'impegno di Mendelssohn per trattenere a Lipsia, prima contro i voleri del padre che lo richiamava nell'azienda familiare,

² Ancora oggi il ritratto biografico migliore risulta essere: C.F.Pohl, [voce] *Gustav Nottebohm*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. XXIV (1887), pp.41-44. Fondamentali per comprendere lo sviluppo intellettuale di Nottebohm sono: R. Federhofer-Königs: *Das Wiener Musikleben der Jahre 1846-1848 in der Korrespondenz Gustav Nottebohm - Robert Schumann*, in «Studien zur Musikwissenschaft», Vol. 37 (1986), pp.47-101 e *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann* : mit biografischer Einführung. Zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms, a cura di Hans Clauß, Beucker in Komm, Lüdenscheid, 1967. Esemplare in negativo è la voce dedicata a Nottebohm nell'ultima edizione del MGG².

³ Le composizioni sono elencate in C.F.Pohl, [voce] *Gustav Nottebohm*, p.44.

⁴ Cfr. la lettera a Clara Schumann del 4 febbraio 1866, in *Clara Schumann-Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853-1896*, a c. di Berthold Litzmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p.531.

⁵ Cfr. la lettera ad Heinrich ed Elisabet von Herzogenberg del 20 agosto 1876, in *BBW* 1, p.8.

⁶ Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858) fu un celebre teorico musicale e didatta dell'epoca. La sua importanza maggiore è però legata alla funzione di responsabile per la parte musicale del patrimonio della Königlische Bibliothek (oggi Staatsbibliothek) di Berlino (dal 1842). Egli provvide alla prima classificazione e catalogazione dei 'musicalia' e all'ampiamiento di questi attraverso l'acquisizione di importanti collezioni private come quella di Georg Poelchau (Altbachische Archiv) e quella di Anton Schindler.

⁷ Sul rapporto fra Nottebohm e Schumann si veda il fondamentale: R. Federhofer-Königs: *Das Wiener Musikleben der Jahre 1846-1848 in der Korrespondenz Gustav Nottebohm - Robert Schumann*, in «Studien zur Musikwissenschaft», Vol. 37 (1986), pp.47-101. Ulteriori notizie in *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann* : mit biografischer Einführung. Zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms, a cura di Hans Clauß, Beucker in Komm, Lüdenscheid, 1967, in part. p.11.

poi contro gli obblighi della leva militare, quello che considerava un assai promettente compositore e pianista⁸.

Nottebohm si trasferì a Vienna nel 1846 per approfondire gli studi di contrappunto con Simon Sechter che era stato o sarebbe diventato maestro tra tanti altri di Franz Schubert, Eduard Marxsen – quest’ultimo poi insegnante di Brahms –, Anton Bruckner, Carl Ferdinand Pohl [Appendice 3]. Come accadrà circa venti anni dopo a Brahms, ben presto Vienna si mostrò agli occhi di Nottebohm in una luce meno splendente di quella che immaginava dalla Germania: a deluderlo era in particolare la qualità e l’umanità dei musicisti professionisti. Dalle lettere inviate a Robert Schumann⁹ che risalgono a questi primissimi anni viennesi emerge inoltre la fascinazione per un modo di vivere più gaudente e disinvolto rispetto alla sua terra d’origine: la musica che accompagna questo sentimento della vita è quella degli organetti per strada e dei walzer di Johann Strauss padre.

Agli anni 1856-1857 risalgono i primi studi storici del Nottebohm finora rintracciabili¹⁰: si tratta di un unico lungo saggio comparso a puntate sul «*Monatsschrift für Theater und Musik*» (1855-1857) e dedicato a tracciare una caratterizzazione della Suite dal punto di vista formale. Nottebohm discute l’origine e soprattutto le caratteristiche ricorrenti delle diverse parti che la compongono (Allemande, Courante, Sarabanda, Giga etc.), inoltre prova a rintracciare le possibili varianti che questo genere ha assunto nel corso della sua storia. Molto probabilmente sul finire della prima metà del secolo egli decise di dedicarsi alla ricerca storica in virtù anche degli incarichi lavorativi che gli vennero offerti. In particolare dopo esser stato archivista e componente della direzione della Gesellschaft der Musikfreunde, egli divenne nel 1861 collaboratore permanente per Breitkopf & Härtel dell’edizione delle opere complete di Beethoven. Da questo punto in poi, attraverso il lavoro svolto per le edizioni critiche beethoveniane, egli acquisì un prestigio tale da renderlo indispensabile anche per i *Mozarts Werke*¹¹ (Breitkopf, dal 1877) e nel 1882, come sostituto di Wilhelm Rust, per la *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Nottebohm sviluppò le sue ricerche come una propaggine della sua attività di filologo-editore: da questo laboratorio nacque il libro *Ein Skizzenbuch von Beethoven* che, pubblicato nel 1865, può essere individuato come il momento fondativo della critica delle varianti in ambito musicale. Successivamente egli scelse di comunicare i risultati dei suoi lavori di collazione e delle sue ricerche sugli abbozzi attraverso la forma asciutta di brevi *Mitteilungen* che vennero pubblicate prima sui periodici («Allgemeine musikalische Zeitung», «Musikalischen Wochenblatt») poi raccolte in libri sotto i titoli di *Beethoveniana* (1872) e *Zweite Beethoveniana* (1887)¹²: si tratta di contributi ciascuno di una manciata di pagine dove non vi è quasi alcuna concessione all’ideale del ‘bello stile’ o della prosa d’arte¹³, la presenza dell’autore è tutta tesa

⁸ Si tratta di un ‘Attest’ scritto da Mendelssohn il 15 marzo 1843 per le autorità militari di Lipsia. Il documento è riprodotto in Clauß, *Nottebohms Briefe an Robert Volkmann*, p.10.

⁹ Si veda ad esempio la lettera a Schumann del 12 ottobre 1846 in Federhofer-Königs: *Das Wiener Musikleben*, pp.52-59.

¹⁰ Il primo scritto di Nottebohm censito nelle bibliografie è il saggio *Die Suite*, «*Monatsschrift für Theater und Musik*», Wien, Herausgeber Klemm, 1855 und 1857. Dopo questo scritto bisogna attendere il 1865 per individuare una pubblicazione di Nottebohm (*Ein Skizzenbuch*). Dalle lettere a Volkmann si comprende come tra la seconda metà degli anni ’50 e i primi anni ’60, Nottebohm fu attivo anche nell’ambito della critica musicale e in scritti scientifici di varia natura tutti però finora non rintracciati nelle bibliografie dello studioso. Cfr. in part. Clauß, *Nottebohms Briefe an Robert Volkmann*, p.17 e la lettera del 19 novembre 1861.

¹¹ Nel 1877 Brahms editò per i *Mozarts Werke* il Requiem K.626 (serie XXIV Supplemente, Bd.1, No.1).

¹² Gustav Nottebohm, *Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen*, Peters, Leipzig 1872 e *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, Hrsg. Eusebius Mandyczewski, Rieter Biedermann, Leipzig 1887.

¹³ Per comprendere lo stile del Nottebohm è molto utile un confronto con quello di Spitta, per quest’ultimo infatti la ‘prosa d’arte’ non è qualcosa da bandire dall’ambito della comunicazione scientifica, ma anzi un presupposto necessario soprattutto lì ove si tratta di evocare al lettore opere inedite o mai eseguite. Cfr. Philipp Spitta, *J. S.*

alla ricostruzione dell'oggetto ovvero a seguire la direzionalità implicita nelle 'varianti' che documentano il processo di elaborazione e revisione compiuto da Beethoven. L'ultimo libro pubblicato, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (1880) è forse l'opera più nota del Nottebohm: lo studioso può tornare alla forma monografica adottata nel libro del 1865 perché ha di fronte una raccolta di abbozzi dal carattere unitario e dal valore importantissimo. Il manoscritto oggi noto come *Landsberg 6*¹⁴ raccontava infatti del lavoro alla *Sinfonia 'Eroica'* e permetteva di 'osservare' e documentare un momento fondamentale nell'evoluzione stilistica di Beethoven.

“La tendenza disgregante e individualizzante del nostro tempo”

[“Die zersetzende, individualisierende Richtung unserer Zeit” (Nottebohm, *Die Suite*, 1856)]

Sebbene la vita di Nottebohm come quella di tanti studiosi tenda a coincidere con le sue opere, non per questo si dovrebbe rinunciare a tracciare una caratterizzazione della sua personalità di studioso, dei motivi che ispirarono le sue scelte, una caratterizzazione attenta soprattutto allo sviluppo intellettuale. In fondo i primi veri frutti dei suoi studi arrivarono relativamente tardi, quando egli si avviava verso la soglia dei cinquanta anni, mentre pochissimo sappiamo del percorso che portò ad essi.

In particolare qualcosa si può già dire su come l'amore per il passato, non importa se più recente o più remoto, fosse per Nottebohm l'espressione di un bisogno estraneo all'estetica tradizionalistica o classicistica, a riprova della sua posizione atipica tra gli studiosi del tempo e come segno della sua indipendenza di giudizio. Si può addurre a questo proposito un esempio che riguarda un periodo della vita dello studioso ancora in ombra, un'epoca, siamo nel 1855, in cui egli non aveva ancora compiuto la scelta definitiva fra la composizione e la ricerca filologica e in cui probabilmente era attivo anche nell'ambito della critica musicale: stiamo facendo riferimento al saggio già menzionato intitolato *Die Suite. Ein Beitrag zur Geschichte der Klaviermusik*¹⁵. Questo saggio non è solo la testimonianza del rinnovato interesse intorno alla metà dell'Ottocento per le forme della musica barocca, ma è anche un documento sulla musica della sua epoca.

Il punto di partenza di Nottebohm infatti sono le composizioni pianistiche di Mendelssohn, Schumann e Chopin: in queste egli individua un abbandono dell'ideale della 'grande-forma' beethoveniana¹⁶ e, in positivo, una tendenza alle piccole forme. Questa tendenza è da individuare secondo lo studioso tra le ragioni della riscoperta della musica di Bach: «il peso maggiore che hanno assunto le piccole forme è l'espressione di quella tendenza del nostro tempo che è attiva da un lato come forza disgregante dall'altro come forza individualizzante». Per Nottebohm così come esistono periodi storici in cui il bisogno di rinnovamento richiede una rottura con il passato («i nuovi tempi considerano ciò che è stato raggiunto dai predecessori

Bach, vol. I, p.XIII e Ph. Spitta, *Robert Schumann Schriften*, in *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Pachtel, Berlin, 1894, pp.383-402.

¹⁴ Cfr. D.P. Johnson, A. Tyson, R. Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1985 ove si legge: «Nottebohm's 1880 Monograph on Landsberg 6 has made it perhaps the most famous of all the sketchbooks», pp.137- 143

¹⁵ Cfr. *ivi* nota 10.

¹⁶ «Seit Beethoven ist man, was Claviermusik betrifft, im Wesentlichen nicht über die Sonatenform, wie er sie hinstellte und uns hinterließ, hinausgegangen. Im Gegenteil die Sonate ist mehr zurückgetreten und andere, kleinere Formen haben sich hervorgedrängt und in der musikalischen Welt große Verliebtheit erlangt. So Mendelssohn in seinen Lieder ohne Worte; Chopin in seinen Mazurkas, Etüden, Waltzern; Schumann in seinen früheren Clavierwerken u.s.w. – Diese Übergewicht kleiner Formen entspricht ganz der einerseits zersetzenden, andererseits individualisierenden Richtung unserer Zeit» in G. Nottebohm, *Die Suite*, p. 409.

come qualcosa da dismettere¹⁷)), così vi sono altre fasi in cui il processo di maturazione è tale da tradursi di necessità in un guardare indietro ai tempi più remoti. Sia che ci si collochi nel solco classicista di Mendelssohn¹⁸, sia in quello più lacerato di Schumann, Nottebohm riconosce in entrambe le direzioni un fondamentale tratto comune, un bisogno che può essere descritto in termini psicologici come una tendenza riflessiva e in termini storici come una conoscenza critica della musica del passato:

«Durch Beethoven erwachte ein neues Kunstleben. Ihm schließt die ganze moderne deutsche Musik an. Wie er sich zum Repräsentanten und Herrscher einer neuen Kunstrichtung aufschwang, hörten Haydn und Mozart allmählig auf der unmittelbare Ausdruck der Zeit zu sein; dieses ihr Zurücktreten aber war begleitet von einem Mehrvortreten der Heroen der älteren Zeit; namentlich war es J.S.Bach der nun außer Beethoven den mächtigsten Einfluss auf die Entwicklung der neuen Musik gewinnen sollte. In dieser Rückwendung zu einer ältern, der Gegenwart nicht angehörenden und außer ihr stehenden Kunstlerscheinung erscheint unserer Zeit also eine reflectierende. Um ihrer selbst bewusst zu werden, um sich selbst erfassen und ihre Aufgabe ergreifen zu können, musste sie aus ihrer Unmittelbarkeit heraustreten und in die Vergangenheit zurückgreifen. [...] Überhaupt ist diese Hinneigung zu Bach allen neuen Erscheinungen auf dem Gebiet der deutschen Musik eigen, die unserm modernen Kunstbewusstsein am nächsten stehen, die von dem Geist der Gegenwart durchdrungen und ergreifen sind.¹⁹»

Nello studio *Die Suite* la centralità di Beethoven dichiarata nelle prime pagine non si traduce – come nelle opere successive – in un problema ‘materiale’, ovvero nel bisogno di stabilire la correttezza della partitura, ma agisce al livello dell’interesse storiografico. La musica di Beethoven è quella forza che porta al recupero di forme risalenti ad epoche più remote: da essa promana nei romantici il bisogno di guardare indietro e dai compositori questo bisogno si traduce in un compito proprio della ricerca musicologica. Il saggio degli anni ’50 è importante anche perché ci offre una sorta di preistoria di quello che sarà il futuro iniziatore e maestro della critica delle varianti e dello studio del processo creativo. Il rapporto fra questo studio e le opere successive avviene però nel segno della discontinuità: tanto il primo Nottebohm si pone come obiettivo l’astrazione e la generalizzazione – egli dichiarava come suo scopo quello di ricostruire la *Wesen der Suite*²⁰ – quanto nelle opere successive egli si sforza il più possibile anzitutto di ricostruire il dato materiale. Nelle prime due lettere inviate a Brahms risalenti al 1863 [**Lettera 1** e **Lettera 2**] possiamo cogliere il lavoro storiografico di Nottebohm sulla Suite, la vastità di fonti che egli riteneva essenziale conoscere. Nella quarta lettera del 1864 invece [**Lettera 4**] l’attenzione dello studioso si concentra su una *lectio difficilior* di una Sonata di Beethoven, all’opera è il filologo con la sua passione per il dettaglio, per la singola variante.

A partire dai primi anni sessanta Nottebohm, come è stato già detto, diviene uno dei più importanti e attivi revisori nel progetto di Breitkopf & Härtel per realizzare l’opera omnia di Beethoven. In questi anni egli non è soltanto un editore-filologo il cui compito è quello di

¹⁷ «[...] die neu eintretende Zeit anfänglich das von der alten Errungene als etwas Abgethaners, Ueberwundenes vollständig negirt und ignorirt», *Die Suite*, p.408.

¹⁸ Cfr. le lettere di Nottebohm a Schumann dell’11 dicembre 1847 e dell’ 8 ottobre 1848. In queste lettere Nottebohm svolge notevoli riflessioni sull’influsso di Schumann sulle ultime opere di Mendelssohn (in part. dell’*Elias* op.70) e mostra come la sua ricezione sia indipendente dall’estetica classicista (in Federhofer-Königs: *Das Wiener Musikleben*, p.69 sgg.). Cfr. inoltre Gerrit Walther, *Mozart und Methode*, p.32 sulla funzione ideale Mendelssohn per Otto Jahn e per l’estetica classicista.

¹⁹ G. Nottebohm, *Die Suite*, p.408.

²⁰ G. Nottebohm, *Die Suite*, [«Monatschrift für Theater und Musik», 3 (1857)], zweite Folge, p.288.

approntare un testo corretto ma, come abbiamo visto nel cap. I, lo studioso prova a gettare lo sguardo oltre la fissità del testo, in una dimensione costitutivamente frammentaria quale è quella delle tracce lasciate dal lavoro che precede l'opera compiuta.

Se il compito di un editore è quello anzitutto di ricostruire correttamente la pagina musicale a stampa, nel caso dello studio sugli schizzi invece, si tratta di un esercizio della filologia in cui il momento ipotetico ha un'incidenza maggiore rispetto a quello di fissazione del dato: le operazioni pure indispensabili della corretta trascrizione dello schizzo o dell'abbozzo o l'attribuzione di questi ultimi all' 'opera' di cui rappresentano gli stadi preliminari non sono l'essenziale. L'essenziale è nella capacità dello studioso di capire cosa è successo nel mezzo, di provare a intuire il percorso delle scelte del compositore. Inoltre si ha a che fare con 'oggetti' in cui la variabile 'tempo' ha un peso ontologico: sono 'oggetti' costitutivamente provvisori perché in mutamento.

Testimonianze rilevanti su Brahms e Nottebohm

Brahms e Nottebohm si conobbero a Vienna nel 1862²¹ in occasione del primo viaggio del compositore nella città: Brahms vi giungeva per la prima volta, Nottebohm vi si era trasferito da oramai oltre quindici anni. La prima testimonianza epistolare risale al 20 maggio 1863 [Lettera 1] e in essa si ha una prova dell'intima amicizia che si era stabilita fra i due, un'amicizia sedimentata non solo dall'interesse che ciascuno nutriva per l'attività dell'altro, ma anche da una comune e continua vita conviviale²².

In questa prima lettera Nottebohm mostra di avere già una familiarità con Brahms, egli non ha remore nel discutere le scelte professionali del compositore invogliandolo ad accettare l'incarico di *Chormeister* presso la Singakademie, né lo preoccupa il suo lungo elenco di composizioni tastieristiche che suggerisce di cercare nelle biblioteche della Germania. Brahms condivide l'interesse per le musiche antiche e probabilmente è al corrente dell'intenzione di Nottebohm di realizzare una storia della musica per tastiera. Occorre notare a questo proposito come proprio nel periodo iniziale della loro amicizia, Brahms sia particolarmente attivo anche in qualità di editore: tra il 1862 e il 1864 egli fa pubblicare opere inedite di Carl Philipp Emanuel e di Wilhelm Friedmann Bach nonché di Schubert²³; in uno di questi casi – per le *Due Sonate per violino e clavicembalo* di Emanuel Bach (1864) – per giustificare la bontà del manoscritto si rifà con l'editore alla competenza di Nottebohm²⁴.

²¹ Cfr. Kalbeck II, tomo primo, p.14. Probabilmente la conoscenza fra i due avvenne attraverso la mediazione del Musikalienhändler Josef Paul Gotthard.

²² Brahms e Nottebohm usavano riunirsi presso il Gause Restaurant nella Johannissgasse insieme ad altri amici come Ludwig Speidel e Moritz Thausig. Questo convivio era solito intonare una filastrocca sulla melodia del canto studentesco *'Es steht ein Wirtshaus an der Lahn'* in cui ogni strofa rappresentava in maniera caricaturale un membro del gruppo. Quella dedicata a Nottebohm prendeva a pretesto il viaggio compiuto da questi con Brahms e Billroth in Italia nel 1881 e ironizzava sul fatto che lo studioso rimase a Venezia abbandonando i compagni, secondo il Lied a causa del suo amore per un vino di Cipro: *«Bei Gause trank auch Nottebohm,/ Der wollte eines tags nach Rom/ Und kam nur bis Venedig; /Ein alter Cyprer macht ihn dort/ Der Weiterreise ledig»*, in Kalbeck II, tomo secondo, p.424.

²³ Le edizioni curate da Brahms ed editate tra il 1862 e il 1864 sono: Carl Philipp Emanuel Bach: *Tre Concerti con clavicembalo* [H.471-474-475] A. Cranz 1862 – anonimo; dello stesso, *Due Sonate per violino e clavicembalo* [H.512-H.514] Rieter Biedermann, 1864 – anonimo; Wilhelm Friedmann Bach: *Sonate für zwei Klaviere zu 4 Händen/ Concerto a doui cembali concertati*, Rieter Biedermann, 1864 – anonimo; Franz Schubert, *12 Ländler für das Pianoforte*, Spina, 1864 – anonimo.

²⁴ Lettera all'editore Rieter Biedermann del 16 dicembre 1863, BBW XIV, p.82.

Tra le testimonianze che si possono addurre a riprova del loro peculiare sodalizio, una delle più belle è certamente quella tramandataci da Max Kalbeck²⁵:

«Mit Gustav Nottebohm, der bald das A und O in allen musikalischen, -theoretischen und -kritischen Angelegenheiten für ihn wurde, war Brahms in intime Fühlung gekommen [...] Nur wenn er eine gewisse Schumannsche Novelette vortragen wollte, zog ihm Brahms den Sessel unter den Beinen weg und setzte sich aufs Klavier. Von Brahms ließ sich Nottebohm alles gefallen, und das war auch die einzige Art, wie er ihm seine Zuneigung und seinen Respekt zu erkennen gab. Andererseits fand Brahms soviel an ihm zu schätzen, daß er die kleinen und großen Fehler seines Charakter, sein bis zum Hochmut verstiegenes, abweichendes Selbstgefühl, seinen in harte Gefühllosigkeit ausartenden starren Gerechtigkeitsinn, seine mit Blindheit und Taubheit geschlagene Heimatliebe, seine zur pedanterie hinneigende Gewissenshaftigkeit und seine vielleicht gar zu übertriebene Sparsamkeit nicht nur ertrug, sondern als berechnete Eigentümlichkeiten dieses besonderen und einzigen Menschen gelten ließ²⁶».

Brahms si impegnò per aiutare Nottebohm nella pubblicazione in volume dei suoi saggi. Non si conosce da parte del compositore nessun'altra esplicita dichiarazione di ammirazione per il lavoro di un musicologo come quella presente in questa lettera. Così scriveva all'editore Rieter-Biedermann nel 1870²⁷:

«Lei ha pubblicato sul suo periodico²⁸ la serie dei *Beethoveniana* di Gustav Nottebohm; ora siete al corrente del fatto che Nottebohm ha ultimato dei lavori su Beethoven estremamente completi e rilevanti? Per quanto ne so, si tratta di tre opere speciali: una riguarda gli studi di Beethoven editi dal Seyfried e la loro inautenticità²⁹, un'altra assai stimolante riguarda gli studi di Beethoven con Haydn e Albrechtsberger e infine un insieme di testi brevi (come quelli pubblicati sul periodico) che meriterebbero di esser raccolti in un libro. A lui è accaduto come a molti che un rapporto estremamente cordiale con gli Härtels si sia deteriorato e così egli non ha ancora offerto loro questi suoi lavori. Lei non avrebbe piacere a pubblicarli? Io non sono un dotto [*Gelehrter*]; i lavori di Nottebohm non hanno bisogno del mio consiglio, ma Lei si convincerà che si tratta di risultati che vengono da uno zelo immenso e che sono del massimo interesse tanto per l'artista, quanto per lo studioso e anche per l'appassionato. Lei può rendersi conto attraverso il libro *Skizzenbuch Beethovens* di come l'autore si curi costantemente di realizzare uno stile dove al buon tedesco è unita brevità e chiarezza espressiva. Vorrei suggerirle di non farsi sfuggire l'occasione e di assoldare Nottebohm anche per la pubblicazione di musiche antiche (lui ad esempio ha curato l'edizione di Scarlatti per Härtel).³⁰»

²⁵ In altri luoghi della sua biografia Kalbeck lascia trasparire anche un sottile risentimento verso il musicologo, che, secondo la sua stessa testimonianza, fu per qualche tempo suo insegnante privato di armonia, cfr. Kalbeck II, tomo primo, p.107.

²⁶ Kalbeck II, tomo primo, 109-11.

²⁷ Lettera a Rieter Biedermann del 15 ottobre 1870, BBW XIV, p.191-2.

²⁸ Si tratta dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung* in cui dal 1863 fino al 1871 comparvero la gran parte delle ricerche poi comprese nel volume: Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig, Peters, 1872

²⁹ Brahms fa riferimento al saggio di Nottebohm: *Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethovens und J. R. v. Seyfried's Buch 'Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte' u. s. w.*; in *Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen*, Leipzig 1872, pp.154-203.

³⁰ «Sie haben in Ihrer Zeitung 'Beethoveniana' von Nottebohm gebracht. Ist es Ihnen bekannt, daß N. höchst gründliche und bedeutende Arbeiten über Beethoven fertig hat? So viel ich weiß, sind es 3 besondere Werke. Eins über die Studien Beethovens und Seyfried und ihre Unechtheit, ein jedenfalls sehr gehaltvolles über Beethovens Studien bei Haydn und Albrechtsberger und schliesslich eine Sammlung kleinerer Sachen (wie in der Zeitung), die doch in Buchform erscheinen müssten. Ein sehr freundliches Verhältnis zu Härtels hat sich nun (wie bei jeden) auch bei ihm so gelockert, daß er ihnen die Sachen noch nicht angetragen hat. Hätten Sie nicht Lust? Ich bin nicht Gelehrter; meine Empfehlung darf ich Nottebohms arbeiten nicht anhängen, aber Sie können überzeugt sein, daß es Resultate eines immensen Fleißes und von höchstem Interesse für Künstler, Kenner und Liebhaber sind», BBW XIV, p.192.

Presso l'Archiv della Gesellschaft der Musikfreunde si trovano la gran parte dei documenti attraverso i quali si può documentare l'attività di Nottebohm. Un caso estremamente interessante è rappresentato dai libri a stampa del Nottebohm stesso: questi alla morte dello studioso passarono in eredità a Brahms e da Brahms entrarono a far parte del patrimonio della Gesellschaft, così oggi si trovano catalogati sotto la dicitura 'Brahms Nachlass'. Vari sono gli aspetti che li rendono particolarmente importanti. Il primo è legato al fatto che si trattava delle copie personali del musicologo ovvero delle edizioni a stampa sulle quali egli poi aveva apposto diversi tipi di *marginalia*: vi sono correzioni agli esempi musicali, cassazioni, precisazioni cronologiche alle composizioni citate, miglioramenti alla punteggiatura. Le annotazioni a fondo pagina presenti in alcuni testi come *Ein Skizzenbuch von Beethoven* (Brahms-Nachlass 2903/201) oppure nel saggio *J.S.Bach's letzten Fuge*³¹ (Brahms-Nachlass 8330/80) sono tra le più interessanti fra le glosse autografe e mostrano come queste copie rappresentino il punto di partenza indispensabile per chiunque fosse intenzionato a ripubblicarle.

Il secondo aspetto importante legato alle opere a stampa è certamente quello rappresentato dai segni di lettura di Brahms, sia quelli apposti alle proprie copie, sia quelli che si trovano nelle copie in origine possedute da Nottebohm. Il compositore era un lettore attento, spesso puntiglioso fino al dettaglio³², ma allo stesso tempo non amava lasciare tracce scritte troppo estese. I suoi segni di lettura ricorrenti sono le linee verticali tracciate a matita (talvolta di colore blu) oppure la piega sull'angolo delle pagine che lo interessavano. Un esempio particolarmente significativo di quanto la sua lettura fosse partecipe è offerto da una copia del libro *Beethoven's Unterricht bei J.Haydn, Albrechtsberger und Salieri*³³ (Brahms-Nachlass 3026/201). Nel testo sono editi dal Nottebohm gli esercizi di Beethoven nel contrappunto, da quello più elementare di prima specie a due voci fino alla Fuga e al contrappunto libero. Brahms in qualità di lettore ripercorre tanto le correzioni dei maestri su Beethoven quanto l'interpretazione che di queste correzioni ha dato Nottebohm nel testo. Egli interviene a matita sull'esempio musicale in modo da vedere meglio gli effetti della correzione. Talvolta è come se lo vedessimo inforcare gli occhiali del maestro di composizione quando – andando oltre i rilievi del Nottebohm – corregge la correzione, nel senso che individua gli ulteriori errori che si sarebbero prodotti nella condotta delle voci una volta adottate ad esempio le 'soluzioni' di Haydn³⁴.

Il Nachlass di Nottebohm presso la Gesellschaft der Musikfreunde è importante anche perché racconta quelle ricerche dello studioso che non divennero pubblicazioni³⁵. Così ad esempio troviamo i materiali preparatori per i suoi *Beethoveniana* (Faszikel I und III) oppure quelli che documentano i suoi studi con Simon Sechter (*Nottebohms Studien Harmonie u. Kontrapunkt bei Sechter*) e persino un fascicolo di appunti sull'opera di Brahms: *Brahmsiana* Faszikel II.

Come per i libri a stampa anche i manoscritti delle ricerche del Nottebohm si possono trovare talvolta nel Nachlass di Brahms. Tra questi vi sono ad esempio sei fascicoli raccolti sotto la comune denominazione di *Abschriften alter Musik* che sono stati già descritti nel loro

³¹ G. Nottebohm, *J.S.Bach's letzten Fuge*, in «Musik Welt», n.20, (1880-81), pp.232-236; n.21, pp.244-246.

³² Tanto puntiglioso che, secondo Imogen Fellingner, le sue correzioni al catalogo Köchel (*Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke W. A. Mozart's*, Breitkopf, 1862): «were taken into consideration in Graf Waldersee's second edition (1905) and/or in Einstein's third editin (1937)» (in Imogen Fellingner, *Brahms's View of Mozart*, in Robert Pascall, *Brahms Biographical, Documentary, Analytical Studies*, Cambridge University, Cambridge, 1983, p.47).

³³ *Beethoven's Studien, nach den Original-Manuscripten dargestellt*, Band 1, *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, Leipzig 1873.

³⁴ Ivi, Brahms-Nachlass 3026/201, un esempio si trova alla pag.43.

³⁵ Questi documenti presentano tutti la stessa indicazione di inventario: Nachlass Nottebohm I.N. 10925

contenuto da Siegfried Kross³⁶. Si tratta di una collezione dedicata in gran parte alla musica strumentale: all'interno di ciascun fascicolo vi sono copie manoscritte o a stampa con frequenti commenti di Nottebohm stesso³⁷. Le musiche contenute in questi fogli datano dai primissimi anni del '500 fino al primo Settecento: si va da un *Ricercare* pubblicato ne l'*Intavolatura de lauto libro primo* edito dal Petrucci (1507-8) a una *Fuga in Do minore* di Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795). In generale si trovano soprattutto nei primi fascicoli un gran numero di musiche ricavate da danze della tradizione tedesca italiana e francese, poi musica strumentale di Monteverdi, Cavalli, Carissimi, Cesti, Palestrina, Gabrieli, Frescobaldi, Vivaldi, Pasquini, Kerll, Telemann, Fux, Froberger, Giovanni Battista Martini, Lully, Rameau. Sin dalla prima lettera che Nottebohm scrive a Brahms [Lettera 1] si può dedurre dunque che il compositore fosse coinvolto nel reperimento delle musiche ben prima che la raccolta di *Abschriften* entrasse in suo possesso. Tra le musiche si trovano anche estratti dalla *Terpsichore* (1612) di Michael Praetorius di cui si parla nella seconda lettera inviata a Brahms del 28 giugno 1863 [Lettera 2]. Se Kross rimanda la funzione di questa collezione al lavoro editoriale di Nottebohm per il quarto volume della *Geschichte der Musik* di August Wilhelm Ambros intitolato *Musik in Italien von Palestrina bis gegen 1650*³⁸, forse con più esattezza si dovrebbe collegare l'antologia al saggio *Die Suite* che nell'intento dell'autore era pensato come un capitolo di una più generale storia delle forme della musica strumentale (il sottotitolo era *Ein Beitrag zur Geschichte der Claviermusik*): la conferma può essere trovata nel fatto che ad esempio per le *Sonate à violino e violone o cimbalo* op.5 di Corelli, Nottebohm ha trascritto soltanto otto pezzi, tutti derivati da forme di musica coreutica e nessuno dal gruppo delle sonate 'da chiesa'.

«Oh über die Philologen»

*Oh über die Philologen! [...]
eine falsche Note ist ihnen wichtiger als die ganze Sinfonie
und ein Datum lieber als der ganze Mensch*³⁹

Brahms condivideva con Nottebohm una passione quasi maniacale per l'opera di Beethoven, così si spiegano quelle lettere in cui lo studioso lo rende partecipe delle proprie scoperte in fatto di collazioni e scavi d'archivio [Lettere 4 e 5]. Questo interesse nacque ben prima che il compositore si trasferisse a Vienna⁴⁰, ma solo grazie al trasferimento nella città asburgica egli poté costruire una collezione delle dimensioni di un inestimabile patrimonio: manoscritti redatti da differenti copisti ma con correzioni autografe di Beethoven, quaderni di abbozzi, prime

³⁶ Siegfried Kross, *Die "Abschriften alter Musik" in der Bibliothek von Johannes Brahms*, in *Musik und Musikforschung* a . di W.Sandberger/C.Wiesenfeldt, Bärenreiter (2007), pp.123-132.

³⁷ Secondo Kross: «Nur ganz vereinzelt finden sich Gebrauchsspuren von Brahms' Hand», ivi p.130.

³⁸ L'opera era stata lasciata incompleta a seguito della morte dell'autore. Per questo il quarto volume fu edito dal Nottebohm e uscì come 'Fragment' per i tipi di Leuckart, Leipzig 1878.

³⁹ Dalla lettera di Brahms a E.W. Fritsch del 7 dicembre 1890, BBW XIV, p.391.

⁴⁰ Cfr. ad esempio la lettera a Clara Schumann del 4 dicembre 1855: «Von meiner Bibliothek will ich Ihnen noch vielleicht zum Schluß erzählen. Ich habe eine Handschrift von Beethoven!! Eine Abschrift der letzten As dur-Sonate (110), mit Korrekturen und Titel von Seiner Eigenen Hand! Avè [Lallemand] gab es mir, [...] Dann habe ich die 8. Sinfonie von B. in schöner Abschrift und vielen Sachen von J.S.Bach und Ph. E. Bach usw.», in Clara Schumann-Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, a c. di Berthold Litzmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, p.156.

edizioni, tanti sono i tesori beethoveniani presenti oggi nel suo 'Nachlass' presso la Gesellschaft der Musikfreunde⁴¹.

Tra tutti questi tesori ve ne era uno al quale egli doveva certi sentirsi molto legato, un manoscritto che racconta molto del suo rapporto con il passato ed è come una cristallizzazione della tradizione musicale viennese⁴². Si tratta di due pagine di carta pentagrammata originariamente appartenenti ad un unico foglio: in una pagina si trova, nella calligrafia di Beethoven, il Lied *Ich liebe dich/Zärtliche Liebe* (WoO 123); nell'altra Schubert aveva scritto l'*Andantino* in re minore, un frammento che valeva come prima versione del tempo lento della *Sonata in Mi b maggiore* D568. Schubert stesso aveva diviso il foglio in due regalando la parte beethoveniana al suo amico Anselm Hüttenbrenner; Brahms riuscì a ricongiungere le due pagine comprandole da persone diverse e vi appose la propria firma "Johs. Brahms, im April 1872" naturalmente ben lungi dall'idea di avere tra le mani un oggetto intangibile, ma allo stesso tempo fiero di veder riunite due anime della vita musicale viennese, Beethoven e Schubert.

Da un esame dei manoscritti, delle partiture, dei documenti di varia natura come lettere, frammenti dai quaderni di conversazione o cimeli legati a Beethoven si può dire che Brahms era certo anche un uomo della sua epoca e, come tale, amava circondarsi di oggetti simbolici che fossero al tempo stesso testimonianza dei grandi del passato. Allo stesso tempo il suo interesse era soprattutto di tipo contenutistico: il valore dell'oggetto dipendeva dalla sua qualità musicale e dalla sua importanza storica. Così il materiale beethoveniano da lui collezionato era oggetto di un autentico studio, uno studio che soltanto fino ad un certo punto poteva dirsi finalizzato al mero interesse del compositore e che poteva tradire invece momenti di autentico esercizio della filologia⁴³. Brahms era solito, non solo per Beethoven ma anche ad esempio per Haydn⁴⁴, confrontare le primissime edizioni, quelle editte vivente l'autore con quelle successive e verificare di nuovo i risultati della collazione con gli autografi qualora questi ultimi fossero disponibili⁴⁵.

Un primo esempio ci viene suggerito da una lettera che Brahms invia all'editore Breitkopf & Härtel nell'aprile del 1862, dunque in un'epoca in cui ancora non aveva compiuto il suo primo viaggio a Vienna che accadrà nel settembre di quello stesso anno. Nello stesso periodo in cui manteneva intensi i contatti con l'editore nel desiderio di veder pubblicate da questi le sue *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel* op.24, egli invia il 5 di aprile un manoscritto

⁴¹ Cfr. Kurt Hofman: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*. Hamburg, 1974, in part. p.147. Tra gli 'Handschriften' si segnala una copia manoscritta della *Missa Solemnis*, op.123 eseguita da Schlemmer e con correzioni di Beethoven, tra gli 'Skizzen' due quaderni tascabili di abbozzi dedicati alla Sonata op.106 *Hammerklavier*. Questi manoscritti, oggi classificati secondo i codici A45 ed A44, contengono rispettivamente materiali per il secondo terzo e quarto movimento (A45: 36 fogli musicali)⁴¹ e per la Fuga finale (A 44: 14 fogli di piccolo formato e 3 grandi).

⁴² Nel 1893 Brahms ha donato questo documento noto come *Doppelautograph Beethoven-Schubert* alla Gesellschaft der Musikfreunde (come si può leggere dalla nota in basso sulla prima pagina ad opera di Mandyczewski). Cfr. *Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven, Zeugnisse einer künstlerischen Auseinandersetzung*, [Catalogo della mostra], hrsg. Michael Ladenburger und Otto Biba, Beethoven – Haus Bonn, 1997, p.24-25.

⁴³ A proposito della collezione di 'Beethoveniana' di Brahms così Ladenburger «[...]er hat nach zwei wesentlichen Kriterien zusammengetragen: inwieweit sie ihm Einblicke in Beethovens Werkstatt, in den Kompositionsprozeß gewährten, bzw. inwieweit sie von textkritischer Relevanz waren», in M. Ladenburger, *Brahms als Beethovenforscher*, in: Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997, Hrsg. Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, p. 460.

⁴⁴ Karl Geiringer successore di Mandyczewski alla direzione dell'archivio della GDM testimonia il minuzioso lavoro di collazione compiuto da Brahms fra manoscritti ed edizioni a stampa per i Quartetti op.17 ed op.33 di Haydn, in Karl Geiringer, *On Brahms and his Circle, Essays and Documentary Studies*, rev. George S. Bozarth, Harmonie Park Press, Michigan, 2006, p.22.

⁴⁵ Fa notare Ladenburger come: «Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien werden auch außerhalb des Nachlasses von Brahms Partituren von Werken Beethovens verwahrt, die Handschriftliche Eintragungen von Brahms enthalten, die in der Regel textkritischer Natur sind», in *Brahms als Beethovenforscher*, p.470.

contenente la *Sonata in La b maggiore* op.110 di Beethoven, un manoscritto «corretto da Beethoven» e utile «per la comparazione [*zum Vergleich*]: «la Sonata – scrive Brahms – è a vostra disposizione fino a quando lo desideriate. Aggiungo soltanto che questa copia era precedentemente in possesso del Sig. Cranz (un libraio di musica) e solo attraverso una interposta persona essa è giunta a me⁴⁶». Singolarmente in questa prima lettera riguardante la *Sonata* op.110 Brahms non aggiunge nient'altro, non specifica quali potrebbero essere i motivi di interesse del suo testimone per la collazione, evidentemente anche nel rispetto dei compiti editoriali altrui. Breitkopf – che in quell'epoca era impegnato con i *Ludwig van Beethovens Werke* – a breve distanza di tempo ha modo di apprezzare la generosità del compositore: prima conferma la correttezza dell'attribuzione a Beethoven delle correzioni («non abbiamo dubbi che lo correzioni, purtroppo fatte a inchiostro, siano di mano di Beethoven e che egli stesso ha apposto il titolo sul manoscritto⁴⁷») poi rimanda il lavoro al responsabile di quella edizione ovvero a Carl Reinecke. Qualche giorno dopo però Brahms sente di tornare sul manoscritto che ha affidato ai revisori dei *Beethovens Werke*: gli preme indicare un punto in particolare, un errore collocato nella Fuga (la sezione conclusiva del terzo movimento) che egli ritrovava in particolare nella cosiddetta Haslinger – Original Ausgabe (dal 1828 al 1845)⁴⁸: «è assai importante notare un *più moto*, che è posto qui nel punto giusto, sebbene solo attraverso la linea continua che unisce i due pentagrammi, mentre nella nuova Original Ausgabe si trova con un effetto fuorviante in un punto sbagliato». Si trattava in particolare di un «*poco a poco più moto*» che venne correttamente posto a partire dalla battuta num. 171 («*poco a poco*») per proseguire nella batt. 172 («*più moto*»): si tratta delle due battute immediatamente precedenti l'ingresso del Soggetto in inversione raddoppiato all'8^{va} alla mano sinistra con il quale la Fuga e l'opera tutta prendono congedo dall'ascoltatore.



Es.mus.1, cap.VI, L.v.Beethoven, Klaviersonate op.110, III, batt.169 sgg.

⁴⁶ «Die Sonate steht Ihnen natürlich, solange Sie wünschen, zu Diensten. Noch füge ich bei, daß die Kopie früher im Besitz des Herrn Cranz (Musikhändler) war und erst durch die dritte Hand mir zuteil wurde», Lettera a Breitkopf & Härtel del 5 aprile 1862, BBW XIV, p.66.

⁴⁷ «Wir haben die Abschrift der Sonate op.110 erhalten und zweifeln nicht, daß die leider mit Tinte überzogenen Korrekturen von Beethovens Hand eingetreten sind», Lettera di Breitkopf & Härtel a Brahms dell' 8 aprile 1862, BBW XIV, p.67.

⁴⁸ «In meinem Exemplar der Beethovenschen Sonate [op.110] ist wohl besonders ein *più moto* zu bemerken, das hier wohl, wenn auch nur durch fortlaufende Striche, die richtige Stelle bezeichnet, während es in der neuen Original-Ausgabe gar zu entschieden und unangenehm beirrend an einer falschen steht», lettera di Brahms a Breitkopf del 14 aprile 1862, BBW XIV, p.68. Cfr. Bernhard Appel, *Zur Editionsgeschichte der Werke Ludwig van Beethovens. Ein Überblick*, in a c. di Reinmar Emans, Ulrich Krämer, *Musikeditionen im Wandel der Geschichte*, De Gruyter, Berlin, 2015, p.372-3.

Si può fornire un altro esempio che riguarda la *Sinfonia n.8* op.93 in Fa maggiore. Brahms era entrato in possesso delle bozze di stampa di questa Sinfonia per la prima edizione della partitura, quella pubblicata da Steiner und Comp. nel 1816-1817. Le bozze di stampa presentavano indicazioni autografe di Beethoven e del copista e arrangiatore, Tobias Haslinger. Il 24 di maggio del 1876 Brahms scrive a Joachim⁴⁹ felice per una sua scoperta: nella partitura vi è un errore segnalato da Beethoven che in fase di stampa sarebbe stato rimediato però soltanto per le parti staccate. Fortunatamente le edizioni successive, in particolare i *Beethovens Werke* (Breitkopf, dal 1862), tennero conto anche di queste ultime⁵⁰ e l'errore restò confinato alla partitura orchestrale della prima edizione. Si tratta del solo del corno all'inizio del *Trio* nel terzo movimento (*Tempo di menuetto*) [Fig. 1/ cap.VI].

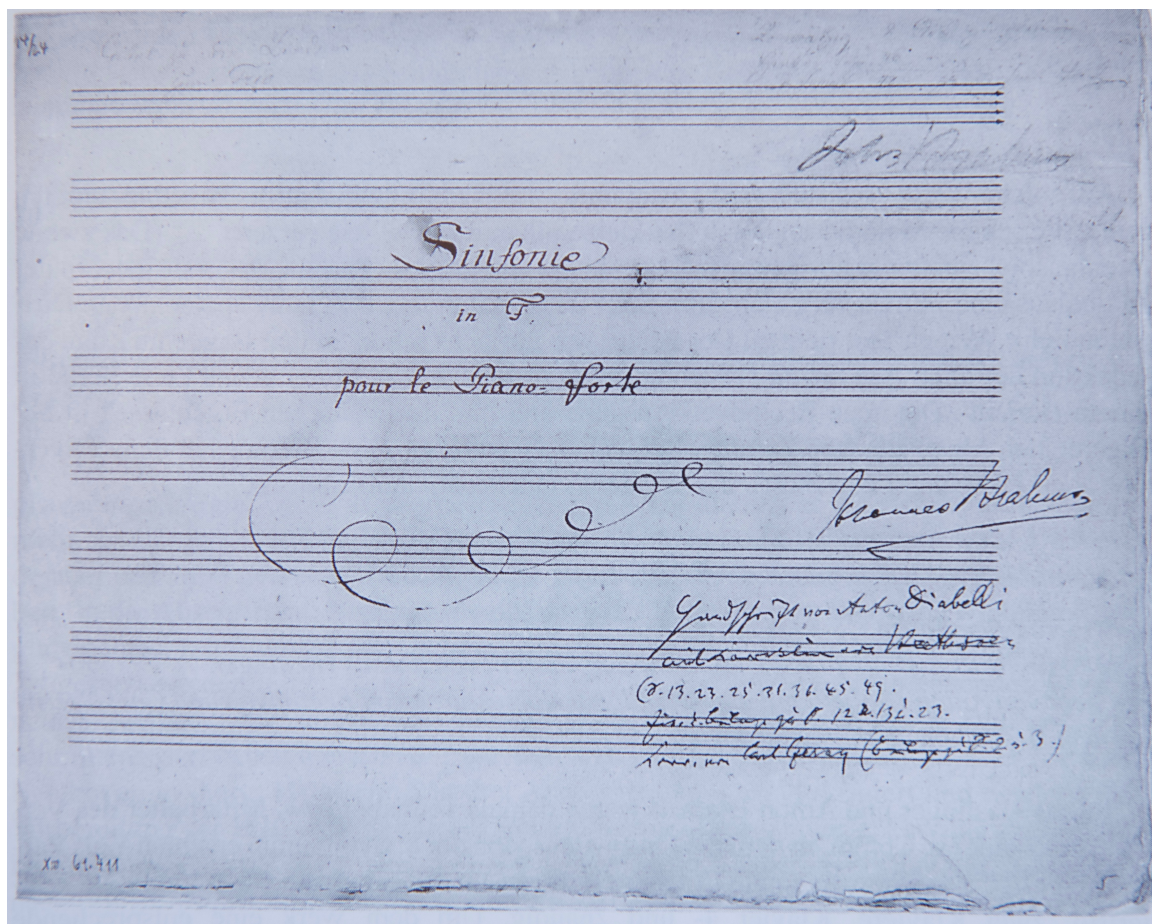


[Fig. 1/cap. VI, Beethoven, 8. *Sinfonie* Op.93, Trio batt.1 sgg., a) Prima edizione Steiner 2570, 1816
b) *Beethovens Werke* ed. Breitkopf & Härtel, B.8, 1863]

Sempre della stessa *Sinfonia n.8* Brahms aveva ricevuto in eredità da Nottebohm una copia manoscritta della trascrizione pianistica approntata sempre da Tobias Haslinger. La copia era stata fatta da Anton Diabelli all'epoca socio e collaboratore della casa editrice Steiner e doveva il suo valore alla presenza di correzioni di Beethoven e Czerny. Brahms era evidentemente assai orgoglioso di possedere il manoscritto tanto da firmarlo due volte [Fig.2 sotto]. A noi interessa soprattutto l'acribia del compositore nell'indicizzare secondo il numero di pagina le correzioni. Sul frontespizio infatti si legge: «Manoscritto realizzato da Anton Diabelli/ con correzioni di Beethoven (pagg. 13, 23, 25, 31, 36, 45, 49, in più le aggiunte a pagg. 12, 13 e 23) Correzioni di Carl Czerny (aggiunte a pagg. 2 e 3)». Le lettere da Nottebohm a Brahms fornite in appendice nascono dunque da un comune laboratorio.

⁴⁹ Lettera a Joachim del 24 maggio 1876 BBW VI, vol.2, p.123.

⁵⁰ Cfr. Selmar Bagge, *Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 7 settembre 1864.



[Fig.2/cap.VI, Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr.8 F-Dur op.93*, riduzione pianistica manoscritta concorrezioni di Beethoven e Carl Czerny, in 'Brahms Nachlass', Gesellschaft der Musikfreunde. Riproduzione dal catalogo della mostra *Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven* (Bonn 1997)]

L'influenza di Nottebohm sull'attività concertistica di Brahms

Brahms non era soltanto interessato alla correttezza del testo o alle questioni 'genetiche', legate agli abbozzi, anche se certamente questo interesse fu in lui assai vivo. In fondo egli non era un filologo di professione e si dovrebbe affrontare il tema della sua *forma mentis* da filologo andando al di là della semplice raccolta di casi esemplari. Si potrebbe provare a spiegare questa forma di attenzione al dettaglio sia in termini culturali che tecnici. Dal punto di vista culturale si può dire che Brahms viveva in un'epoca in cui il bisogno di esattezza dominava tanto nella scienza quanto nelle discipline storiche e persino nella creazione artistica. Un'epoca che si apriva con le ricerche di Gauss (1820) per calcolare il margine di discrepanza e in qualche modo per prevedere l'errore nell'osservazione astronomica (non a caso Gauss viveva a Göttingen), proseguiva con gli studi dei filologi del mondo classico e finiva con letterati come Flaubert ove

il virtuosismo della scrittura si applicava alla descrizione più esatta possibile di un piccolo particolare apparentemente insignificante come ad esempio un cappello⁵¹.

A questo proposito si potrebbe stabilire una relazione fra questa *forma mentis* e le numerose amicizie del compositore provenienti dall'ambito delle scienze applicate, penso a uomini come Theodor Billroth o Theodor Engelmann. Dal punto di vista tecnico dietro la sensibilità all'errore del testo vi possono essere molte ragioni. Certamente come compositore Brahms poteva essere sensibile a punti specifici: nell'esempio tratto dal Trio della *Sinfonia n.8 in Fa maggiore* la scrittura solistica per i corni è una risorsa che sarà caratteristica di tutti i suoi lavori sinfonici. Oppure non è un caso che egli sia così attento alla *Sonata* op.110 ed in particolare alla Fuga considerando anche il suo interesse per le forme musicali legate al passato. Nell'attenzione filologica di Brahms doveva però agire anche un altro aspetto, quello legato al fatto che egli fosse anche un interprete, sia in qualità di pianista che di direttore: un interprete dovrebbe essere un ottimo lettore della partitura anzitutto a partire dalla necessità di verificare la coincidenza fra la propria memoria musicale e il dettato scritto, la sua sensibilità all'errore può nascere dalla necessità di una verifica di ogni dettaglio. Poi essendo Brahms un interprete e un compositore egli era predisposto a leggere la partitura non solo come *Augenmusik*, ma anche come risultato sonoro di un'interpretazione: l'errore nell'edizione della *Sonata op.110* riguarda uno di quei passi di transizione che non avendo un evidente peso strutturale potrebbero risultare in ombra mentre invece diventano essenziali per determinare la qualità di un'interpretazione.

Esiste un ulteriore livello in cui l'attività di Brahms come interprete veniva rafforzata dalla sua sensibilità filologica e dalla collaborazione con Nottebohm: è il livello delle sue scelte di programmazione concertistica, di cui si è parlato diffusamente nel cap. IV del presente lavoro. Occorre brevemente tornare su alcune scelte avvenute durante il periodo in cui Brahms fu direttore del Wiener Singverein (dal 1872 al 1875) per far emergere la reciprocità di queste con l'attività di ricerca di Nottebohm⁵² [Lettera 4]. Occorre osservare anzitutto i titoli mozartiani messi in programma [Tabella I del cap.IV]. Si tratta di tre composizioni accumulate dall'essere o autentiche rarità o, come è il caso dell'*Offertorium* inedite. Esse sono nell'ordine di esecuzione⁵³: *Recitativ und Rondo "Ch'io mi scordi di te?" für Sopran* (K505), *Offertorium de venerabili sacramento* (K260), *Davidde Penitente. Oratorium* (K469). Brahms cercò dunque di far conoscere proprio a Vienna opere di Mozart che tutt'ora restano poco note, rare o del tutto ignote, il suo gusto per la scelta preziosa certamente doveva qualcosa ai suggerimenti che gli venivano dagli studi dei musicologi. Come abbiamo visto nel cap. I, la necessità di conoscere l'evoluzione artistica di Mozart attraverso le sue opere meno note era una delle esigenze alla base della biografia di Otto Jahn⁵⁴, un'esigenza immediatamente fatta propria da Ludwig von Köchel che nel suo *Chronologisch-thematisches Verzeichnis* puntualmente per ciascuna opera rimandava alla trattazione nella monografia di Jahn. Attraverso il saggio di Imogen Fellingner *Brahms's View of Mozart* sappiamo quanto attentamente Brahms consultasse la sua copia del catalogo Köchel fino a emendarla e integrarla⁵⁵. Significativamente le prime due composizioni mozartiane scelte da Brahms per essere eseguite con il Singverein furono edite dal Nottebohm, l'ultima fu edita da Spitta. Non sappiamo le ragioni specifiche che portarono Brahms a scegliere per il suo concerto inaugurale alla Gesellschaft der Musikfreunde l'Aria per soprano con pianoforte

⁵¹ Cfr. G. Most, L.Daston, *History of Science and History of Philology*, in «Isis», vol.106 (n.2), Chicago, University of Chicago Press pp.378-390.

⁵² Nela lettera ad Amalie Joachim del 10 gennaio 1873 Brahms scrive «Dio – come Nottebohm – è sempre favorevole», BBW VI, tomo secondo, p.77.

⁵³ Cfr. ivi cap. IV, tabella dei concerti di Brahms alla guida del Wiener Singverein.

⁵⁴ Cfr. cap. I, *Nottebohm e Jahn*.

⁵⁵ Cfr. sopra nota 32.

obbligato e accompagnamento orchestrale intitolata *Ch'io mi scordi di te* (K505), in maniera un po' irrituale essa è posta a cavallo fra due opere sacre (il *Dettingen Te Deum* di Händel e un coro di Johannes Eccard). L'Aria come detto fu edita dal Nottebohm nei *Mozart's Werke* Serie VI (1881)⁵⁶ mentre nel 1882 fu edito il *Revisionsbericht* con in particolare la collazione sempre ad opera del Nottebohm fra l'autografo e le edizioni a stampa e la segnalazione di tutti i passi mutati nel passaggio dall'uno all'altra. Purtroppo non esiste presso la Gesellschaft der Musikfreunde una partitura di questa composizione con tracce d'uso da parte di Brahms né tantomeno le parti staccate⁵⁷. Nel caso dell'*Offertorium de venerabili sacramento* Brahms ottenne il manoscritto dalla collezione personale di Köchel e arrivò persino ad anticipare Nottebohm nel senso che non solo diresse la prima esecuzione 'moderna' della composizione per doppio coro organo e due violini ad libitum, ma si fece egli stesso curatore della pubblicazione offrendola personalmente all'editore Gotthard: tenendo conto della ritrosia di Brahms a concedere la propria realizzazione del basso continuo⁵⁸ non dove apparire singolare il fatto che l'edizione venne pubblicata anonima presso un editore minore e con una premessa di Köchel stesso. In questo caso alle ragioni della filologia egli anteponeva il bisogno di far conoscere il più presto possibile un'opera che egli reputava di grande valore⁵⁹.

Gustav Nottebohm morì il 30 ottobre del 1882, Brahms gli fu vicino negli ultimi giorni della malattia e si occupò personalmente di pagare le spese mediche e il soggiorno nell'Hotel di Graz dove lo studioso si trovava per le cure. Le lettere finali [Lettere 7,8,9] raccontano anche quest'ultima vicenda. A sigillo del loro rapporto merita di essere ricordato come l'editore Breitkopf & Härtel inviò a Brahms una lettera di cordoglio lamentando la perdita del filologo⁶⁰. Dalla lettera apprendiamo che Nottebohm avrebbe dovuto lavorare al *Revisionsbericht* della Bach-Ausgabe e l'editore sente di non poter contare su una persona dalla stessa competenza, poi aggiunge rivolgendosi a Brahms: «vielleicht wäre zu einem Teile auch auf Ihre gewichtige Mitwirkung für dieses große Werk zu rechnen [...]»⁶¹.

L'idea di poter partecipare ai lavori di revisione editoriale della Bach Ausgabe produsse in Brahms piuttosto dell'amarezza che compiacimento, in fondo gli ricordava la perdita dell'amico e il suo valore: «Nel lavoro di revisione della *Bach Ausgabe* egli avrebbe potuto ottenere risultati significativi. Il fatto che voi pensiate ora a me per un compito così difficile rappresenta un complimento eccessivo. A me mancano tutte le conoscenze necessarie per questo lavoro. Io posso solo con gratitudine apprezzare lo zelo serio e bello di qualcun altro che vi si cimerà e riflettere con estrema prudenza e in privato sui risultati che potrebbero sembrarmi incerti»⁶².

La risposta del compositore è l'ulteriore prova di come egli fosse estremamente consapevole del limite insuperabile che separava l'arte dalla scienza, la *Kunst* dalla *Kunstwissenschaft*.

⁵⁶ Nei *Mozart's Werke*, serie VI *Arien, Duette, Terzette und Quartette*, Band 2, Breitkopf & Härtel, 1881

⁵⁷ Cfr. Imogen Fellingner, *Brahms's View of Mozart*, pp.45-6

⁵⁸ Cfr. *ivi* cap. IV, pag.105.

⁵⁹ Lo stesso avrebbe voluto fare ad esempio con la Ciaccona in re minore di Buxtehude (BuxWV 161), ma Spitta lo riportò all'esigenza di una contestualizzazione storica (attraverso l'edizione dell'intera opera organistica dell'autore allora conosciuta) e alla necessità di una maggiore sicurezza nell'edizione del testo (attraverso un maggior numero di testimoni). Cfr la lettera di Brahms a Spitta del 19 gennaio 1874 e la risposta di Spitta del 21 gennaio 1874, in BBW XVI, pp.53-57.

⁶⁰ Lettera di Breitkopf & Härtel a Brahms del 7 novembre 1882, BBV XIV, p.342.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Für die Revision der Bach- Ausgabe hätte er allerdings Bedeutendes leisten können. Daß Sie aber für diese hohe künstlerische Aufgabe jetzt an mich denken, ist eine zu weitgehende Schmeichelei. Es fehlen mir alle möglichen Kenntnisse, die dazu nötig sind. Ich kann mich hier, nur dankbar genießend, des schönen ernsten Fleißes anderer freuen und höchst bescheiden etw. Bedenken – in mich hinein überlegen», Lettera di Brahms a Breitkopf & Härtel del 9 novembre 1881, *ivi*, pp.343-4.

Appendice n.1, Lettere di Nottebohm a Brahms

①

Lieber Herr Brahms!

Als Sie mich soeben sahen,
sagte ich mir, daß Sie wohl das erste
mal sind, welches Sie persönlich von
unsen Lesern mit über allseitigen
Besitz, über ausgedehnten persönlichen
Bekannten mit Theilnahme von Brahms,
Brahms, A. Kaiser u. v. Malierung
unsen sind. Statt dessen sollte
der Brief an mich kommen. Sie
sind mir, daß Sie in der
Generalversammlung der Vereinigung
am 18. Mai, zum Gedenken
gewünscht sind. Ich spreche Ihnen
mein herzlichste, und Ihnen zu
Wohl zu gratulieren und Ihnen zu
sagen, daß ich darüber sehr
freue mich in der Hoffnung,
daß es Ihnen nicht unlieb sein wird,

[Lettera I]

Lieber Herr Brahms!

Als Sie uns verlassen hatten dachte ich mir, daß Sie wohl der ersten sein würden, welcher sich schriftlich vernehmen ließe und über allerlei alte Schätze, über aufgefundenem verstaubte Bände mit Stücken von Buxtehude, Bruhns, R. Keiser u[nd] a[ndere] Meldung machen würde. Statt dessen sollte die Reihe an mich kommen. Sie werden wissen, daß Sie in den Generalversammlung der Singakademie vorgestern, 18. Mai, zum Chormeister gewählt wurden. Ich schreibe Ihnen nur weniger, um Ihnen zu diesen Wahl zu gratulieren und Ihnen zu sagen, daß ich darüber erfreut bin, sondern mehr in der Voraussetzung daß es Ihnen nicht unlieb sein wird

caro Sig. Brahms!

quando ci ha salutato io ho pensato che lei stesso per primo avrebbe incominciato a interrogarsi per iscritto e magari avrebbe lasciato una nota su ogni sorta di antico tesoro, sui volumi polverosi da poco ritrovati con pezzi di Buxtehude, Bruhns, R.Keiser e di altri autori. Invece la serie è toccata a me. Lei verrà messo a conoscenza del fatto che l'altro ieri nella riunione generale della Singakademie è stato scelto come maestro del coro. Scrivo poche parole per congratularmi con lei di questa nomina e per dirle che sono felice di ciò; qualche parola in più, sapendo che non Le dispiacerà,

Die Ansicht von Jannardes zu
 verwerfen, welcher mit dem Vor-
 schlage nicht unbekant ist und
 als Uebersehter sein Urtheil
 ganz Meinung geben kann. Ich
 würde Ihnen ein kleines Gut
 verschenken, welcher mir die Ansicht
 einer solchen Stellung als nicht ein-
 schließlich vorzuziehen liegt.
 Falls Sie keine Begründung
 geben, welche Sie ablehnen, so
 muss ich, sollten Sie zögern.
 Die Ringkammer ist nach dem
 Vorbild der Berliner Ringkammer
 angelegt, sie ist eine selbstständige
 für sich bestehende, geschlossener
 Gesellschaft; sie fängt mit
 einem undem Zustand zusammen,
 was mit dem Gesetz, nach dem
 der Ring d. Meinschaft, nach, wie
 es beim Ringverein der Fall ist,

die Ansicht von jemanden zu vernehmen, welchen mit den Verhältnissen nicht unbekannt ist und also Unbeteiligter eine unbefangene Meinung haben kann. Ich wüßte Ihnen nur keinen Grund umzugeben, welchen mir die Annahme einer solchen Stellung als nicht wünschenswert erscheinen ließe. Falls Sie keine Beweggründe haben, welche Sie abhalten, so meine ich, sollten Sie zugreifen. Die Singakademie ist nach dem Vorbild der Berliner Singakademie angelegt, sie ist ein unabhängige für sich bestehende geschlossene Gesellschaft; sie hängt mit keinen andern Institut zusammen, weder mit dem Theater, noch mit der Kirche u[nd] Universität, noch, wie es beim Singverein der Fall ist,

per farle conoscere l'opinione di qualcuno che non è estraneo alle circostanze ma che non essendo coinvolto direttamente [nella scelta] può offrirle un punto di vista imparziale. Io non saprei suggerirle alcun motivo che a me possa far apparire indesiderabile la scelta di una simile posizione. Nel caso in cui Lei non abbia motivi contrari, allora io credo che dovrebbe cogliere l'occasione. La Singakademie è strutturata secondo il modello della Berliner Singakademie, si tratta di una associazione privata, indipendente, autosufficiente; essa non è collegata a nessun'altra istituzione, né con il teatro, né con la chiesa o l'università, né tantomeno, come accade per il Singverein con il Conservatorio.

mit dem Conservatorium, sie ist auch
kein eigentliches Conservatorium und gibt
ein selbstständige Conservatorium für ihre Mit-
glieder; alle Musik ist ein Bürgerrecht;
im Conservatorium sind keine, das erste
Gefühl ist zwar nicht bedeutend, nur
400 G. (Hagenern fallen in der letzten
Zeit mit Zulagen schon 800 G.); die
Mitglieder sind hauptsächlich Liebhaber
der Musik und gehören der gebildeten
Klasse an. — Alles das sind
dinge, die früher in Wien nicht
geboten wurden.

Außer Herrn Lohmann hat sich Hr.
Gärtner für Herrn Wolf interessiert;
er ist ja Mitglied der Akademie.
Außer Herrn von Krumpholtz und
Minerale vorgeschlagen; beide blieben
in der Minorität. Wollen Sie noch
noch etwas wissen, oder einen Aufbruch haben,
so gehen ich Ihnen, so gut ich kann, zu
Hilfe.

mit dem Conservatorium, sie ist auch kein eigentliches Concert Institut und gibt nur selbständige Concerte für ihre Mitgliederschaft; alle Woche ist ein Singabend, im Sommer sind Ferien; der feste Gehalt ist zwar nicht bedeutend, nur 400 Gu[lden] (Stegmayer hatte in der letzten Zeit mit Zulagen etwa 800 Gu[lden]); die Mitglieder sind meistentheils Liebhaber der Musik und gehören den gebildeten Kreisen anheim, - Alles das sind Dinge, die einem in Wien nur selten geboten werden.

Unter Ihren Bekannten hat sich Dr. Gänsbacher für Ihre Wahl interessiert; er ist je Mitglied der Singakademie. Außer Ihnen waren Krenn und Weinwurm vorgeschlagen; beide bleiben in der Minderheit. Wollen Sie sonst noch etwas wissen, oder eine Auskunft haben, so stehe ich Ihnen, so gut ich kann, zu dienen.

Essa non è una vera e propria istituzione concertistica e offre ai suoi soci concerti che si finanzia da sola; tutte le settimane c'è una serata dedicata alla musica corale, in estate ci sono le ferie; lo stipendio fisso non è così alto, soltanto 400 fiorini (Stegmayer negli ultimi tempi era riuscito ad arrivare con i supplementi a circa 800); i soci sono per la gran parte appassionati di musica o musicisti dilettanti e appartengono ad un milieu acculturato. — Tutte queste sono cose che, a Vienna, vengono offerte a qualcuno solo raramente.

Tra le persone che Lei conosce, il Dr. Gänsbacher ha sostenuto la sua elezione; egli è naturalmente un socio della Singakademie. Oltre a Lei sono stati proposti anche Krenn e Weinwurm; entrambi sono risultati in minoranza. Nel caso in cui Lei volesse avere qualche ragguaglio o informazione io sono, per quanto è nella mie capacità, a sua disposizione.

Nun mit andern Dingen zu kommen,
 wird es die interessantesten zu nennen,
 daß ich gestern mehrere alte Geffir-
 von Orchesterstimmen der Erica mit-
 gesunden habe, welche Locomotiven
 von Landbesitzer's Goud aufstellen. Ich
 bin nun noch mit Musikinstrumenten
 beschäftigt. Gesunden habe ich bei
 jense: Flauto 1. u. 2., Clarinette 1. u. 2.,
 Oboe 2. und viertel auf Viola. für
 jeden Fund mußte ferner finden.

Für den Fall, daß die vorigen
 Lektoren befehlen sind sich einander
 schriftlich Aufgabe freundlich wis-
 sen wollen, wenn ich eine kleine
 Anzahl von verschiedenen Marken, die
 für mich besonders wichtig sind und
 die ich nicht kenne. Alle diese Marken
 beziehen sich auf Instrumentalstücke, wie Violon u. dgl.:
 Bruchst., M. - Orgel u. Klavierstücke
 Buchstabe, D. - Klavierstücke
 Bertholdo, Toccata (u. 1. Jahr 1891)
 Diruta, G. - St. Transilvano (1615)
 1. April mit Toccata

Um auf andern Dinge zu kommen, wird es Sie interessieren zu vernehmen, daß ich gestern mehrere alte geschriebenen Orchesterstimmen der 'Eroica' aufgefunden habe welche Correcturen von Beethovens Hand enthalten. Ich bin nun noch mit Nachgrabungen beschäftigt. Gefunden haben sich bis jetzt: Flauto 1^o u[nd] 2^o, Oboe 2^o und vielleicht auch Viola. Ein solchen Fund macht einen Freude.

Für den Fall, daß Sie dortige Bibliotheken besuchen und sich meinen historischen Aufgabe erinnern wollen, nenne ich eine Anzahl von verschiedenen Werken, die für mich besonders wichtig sind und die ich nicht kenne. Alle diese Werken beziehen sich auf Instrumentalmusik, auf Suiten u[nd] d.g.l. [dergleichen]:

Bruhns, Nic.[olaus] – Orgel- u[nd] Klavierstücke

Buxtehude, D.[ietrich] - Klaviersuiten

Bertholdo, [Sperindio] - Toccaten (n[ach] d[em] Jahre 1591)

Diruta, G.[irolamo] - Il Transilvano (1615)

1. Theil mit Toccaten

Per passare ad altri argomenti, le interesserà sapere che ieri ho ritrovato molte vecchie parti orchestrali manoscritte dell'*Eroica*, queste contengono correzioni manoscritte fatte da Beethoven di suo pugno. Io sono ancora impegnato con gli scavi. Fino ad ora sono state trovate le parti di: Flauto 1^o e 2^o, Clarinetto 1^o e 2^o, Oboe 2^o e forse anche di una Viola. Una simile scoperta è una gioia.

Nel caso in cui lei dovesse frequentare le biblioteche del posto e gentilmente volesse ricordarsi delle mie ricerche storiche, io le nomino di seguito una serie di diverse opere che sono per me particolarmente importanti e che io non conosco. Tutte queste composizioni appartengono al genere della musica strumentale, alla Suite e simili:

Bruhns, Nic.[olaus] – Orgel- u[nd] Klavierstücke

Buxtehude, D.[ietrich] - Klaviersuiten

Bertholdo, [Sperindio] - Toccaten (n[ach] d[em] Jahre 1591)

Diruta, G.[irolamo] - Il Transilvano (1615)

1. Theil mit Toccaten

- Durante L. - *Studio e divertimento* (Alte
 Sammlung ist in Berlin; ist sehr für
 den noch nicht benutzbar können)
 Ford H. - *Musicks of sundry Kindes*
 — 1607 — mit voff. Ju:
 „Brünnelstücken, u. u. Tiggs
 Goulier S. - *Livre de tabulature*
 d'Espinettes — 1560
 Graupner, *Monstliche Liederstücke*
 1722
 inb. Püiten, Püiten
 Gabrieli, Andr. } *Canzone Ricercari*
 d. Giov. } u. u. *Purgen für*
Orgel in ältere
Stückgaben.
 Hoffheimer (oder Hoffheimer) Paul, — (um 1520)
Orgelstücke,
 Keiser, Reinhard — *Püiten* (ist verwandt
 mit Monteson's Orgelbuch I, p. 217,
 wo sich anwiesel anwiesel)
 Kerl, J. C. von. (+ um 1690) — *Püiten* u.
Trouten, — u. *facile*:
Modulatio organica —
 Lotti, Antonio — *Püiten für Klavier*
oder Orgel.
 Legrenzi, *Püiten, Sonate da camera*
im Selbststücken.
 Morlaye, J. *Tabulature de Guiterne*, 1550.

- Durante, Fr.[ancesco]* - *Studi e Divertimenti für Klavier* (diese Sammlung ist in Berlin; ich habe sie aber noch nicht benutzen können)
- Ford, Th.[omas]* - *Musicke of sundry Kindes* - 1607 - mit versch.[idenen] Instrumentalstücken, u[nd] a[ndere] Tiggs
- Gorlier, S.[imon]* - *Livre de Tabulature d'Espinette* - 1560
- Graupner, [Christoph]* - 'Monatliche Klavierfrüchte' 1722 - Suiten, Partien
- Gabrieli, Andr.[ea]* *Canzoni, Ricercari*
- d[ergleiche] Giov[anni]* u[nd] a[ndere] Sachen für Orgel in ältere Ausgaben
- Hoffheimer (oder Hofbaimer) Paul* - (um 1520) Orgelstücke
- Keiser Reinhard,* - *Suiten* (ich verweise auf Mattheson's Orchester I, S.217, wo solche erwähnt werden)
- Kerl, J. C. von* - (+ um 1690) - *Suiten u[nd] Toccaten*, ferner: *Modulatio organica*
- Legrenzi, [Giovanni]* - *Sonaten, Sonate da camera* um des Jahr 1655 ff.
- Morlaye, G.[uillaume]* - *Tabulature de Guiterne*, 1550

6
Pachelbel, J. *Chaconne* = sehr Orgelstück
in alten Drucken od. Handschriften.

Pasquini, Poglietti et Kerle - *Toccata*
Schles - um 1704
gedruckt.

Reinken J. A. , *Die Kunst des Orgelspiels*
Leipzig 1707 - Generalbassleitung

Scarlatti, Alessandro - *Toccata per Con-
balo*

Reusner, E. „*Musikalisches Gesetzbuch*“
ergänzung für die Schüler“
1675. (Nürnberg)

Speck J. *Organspiel* - enthält klavierbegleitete
Taubers, *Ausgewählte Orgelstücke*
(um 1700, auf einer
Hefenreihe von Nürnberg)

Wright, - *Lessons for Harpsichord*
in 4ten und 5ten

Nach dem letzten Briefe in meinem Ausga-
ben steht, können ich. Ihnen aber genügt.
Die haben mich den Vorgangszeit, wann ich
noch fehlt, u. wann ich wichtig. Ich wird ab
früher, wenn Sie ein mal oder das andere zu-
gänglich werden können. Und in jedem Fall
ist es Ihnen wieder in Wien zu sehen.
Mit freundlichen Grüßen
Jf

Wien, 20. Mai 1863.

(Königsplatz No. 13.)

G. Nottebohm

Pachelbel, J.[obann] Klavier- oder Orgelstücke in alten Drucken od[er] Handschriften

Pasquini, [Bernardo] Poglietti et Kerle – Toccates + Suites – um 1704 gedruckt

Reinken, J.[obann] A.[dam] ‘An Wasserfhyssen Babylons’ – Orgelbearbeitung

Scarlatti, Alessandro - Toccate für Cembalo

Reufsner, E.[saias] ‘Musikalisches Gesellschaft: ergötzung für die Laute’ 1673. (Suiten)

Speth J.[obannes] Organisch-instr/ Kunst-garten

Taubert, rechtschaffener Tanzmeister (um 1700, enth[ält] eine Beschreibung von Tänzen)

Wright, Lessons for Harpsichord u[nd] s[o] w[eiter] mit Suiten

Was von diesen Sachen in neuerer Ausgaben steht, kenne ich. Nun aber genug. Sie sehen aus den Verzeichniß wieviel mir noch fehlt, u[nd] wieviel Wichtiges. Mich wird es freuen, wenn Sie mir eins oder des andern zugänglich machen können. Und im Herbst hoffe ich Sie wieder in Wien zu sehen.

Mit herzlichsten Grüßen

Ihr

G.Nottebohm

Wien, 20. Mai 1863 (Krügerstrasse N.13)

[elenco v.sopra]

Tutto ciò che di queste cose è stato pubblicato in edizione moderna io lo conosco già. Per ora basta. Lei vede dall'elenco quante cose ancora mi mancano e quanto siano importanti. Sarei felice se Lei riuscisse a rendermi accessibili una o l'altra di queste musiche. Spero di rivederla a Vienna durante l'inverno.

Cordiali saluti

suo

G. Nottebohm

Vienna, 20 maggio 1863 (Krügerstrasse N.13)

(2)

1

Lieber Herr Brahms!

Ihren Brief habe ich erhalten und bin
 ich Ihnen sehr dankbar für Ihre biblio-
 graphischen Mittheilungen. Das Werk
 von Frobenius „Toccate“ etc. etc. kenne ich;
 es ist gewiss in Wien. Jedoch ist
 unter ein Thema, welche Sie aufsuchen,
 immer, das für mich von Wichtigkeit
 ist. Es ist Michael Praetorius. Sein
 wichtigstes Werk: „Syntagma“ etc. kenne
 ich; es enthält etc. etc. Beschreibungen aller
 Instrumente (im 1620) Formen, stellt aber
 keine Beispiele oder Stücke mit. Mög-
 lich, daß sich in einem geographischen Ab-
 theilung, welche ich nicht kenne, Sonettiges
 findet. Den Titel nach sind folgende 3
 Werke zu nennen:

- 1/ M. Praetorius, Anderer Theil Terpsichore, darin
 allerlei musikalische Kunst von
 Sammelbüchern — Leipzig 1612
- 2/ d. — Terpsichore, Musarum Romanarum
 quinta. Darin vorzüglichste Lieder
 etc. Lieder — — — — — Hamburg 1611
- 3/ d. — Musarum Romanarum sexta, Terpsi-
 chore — (Auch mit 7. Theil)
 Hamburg 1611.

Lieber Herr Brahms

Ihren Brief habe ich erhalten und bin ich Ihnen sehr dankbar für Ihre bibliothekarischen Stöberungen. Das Werk von Frescobaldi 'Toccate' u[nd] s[o] w[eiter] kenne ich; er ist zweimal in Wien. Jedoch ist unter den Namen, welche Sie anführen, einer, der für mich von Wichtigkeit ist. Es ist Michael Praetorius. Sein wichtiges Werk 'Syntagma' M[usicum] kenne ich es enthält u[nter] a[nderen] Beschreibungen aller damaligen (um 1620) Formen, theilt aber keine Beispiele oder Stücke mit. Möglich, daß sich in andern grundlichen Werken, welche ich nicht kenne, derartiges findet. Dem Titel nach sind folgende 3 Werke zu nennen

- 1) M. Prätorius, *Anderer Theil Terpsichore*, darin
allerlei englische Tänz[e] vors
Frawenzimmer – Leipzig 1612
- 2) “ - *Terpsichore, Musarum Aoniarum*
quinta. Darin französische Tänze
u[nd] Lieder ----- Hamburg 1611
- 3) “ - *Musarum Aoniarum sexta Terpsichore*
(Auch ent[hält] fr.[anzösische] Tänzen) Hamburg 1611

caro Sig. Brahms!

Ho ricevuto la sua lettera e Le sono assai grato per aver frugato in biblioteca. Conosco già l'opera di Frescobaldi "Toccate" etc. è presente a Vienna in doppia copia. Però nell'elenco di nomi che adduce ce n'è uno che è importante per le mie ricerche. È quello di Michael Praetorius. Io conosco la sua importante opera che si intitola "Syntagma Musicum"; essa contiene tra l'altro descrizioni di tutte le forme dell'epoca (intorno al 1620), ma non porta nessun esempio o pezzo intero. Questi ultimi però potrebbero trovarsi in altri lavori fondamentali che io non conosco. Distinte dal titolo, bisogna citare le tre seguenti opere:

- 1) M. Praetorius, *Anderer Theil Terpsichore*, darin allerlei englische Tänz[e] vors Frawenzimmer – Leipzig 1612
- 2) " , *Terpsichore, Musarum Aoniarum quinta*. Darin französische Tänze u[nd] Lieder,
---- Hamburg 1611
- 3) " , *Musarum Aoniarum sexta Terpsichore*, (anche questa con danze francesi), Hamburg 1611

Wollten Sie nun wohl die Güte haben,
 gelegentlich nachzusehen, ob etwas von diesen
 Werken noch ist und ob sich dieses Ver-
 binden und Gigen befindet? Mit
 diesen Formeln bin ich, und die früheren
 sind unterbrochen, wohl schon versehen. Alle-
 menden z. B. Verbinden sich ich in ganz
 dieses Augenblick, und auch das frühere
 sind. Die ältesten Verbindungen, die ich
 habe, sind aus der Jahre 1636 z. 1606,
 und die sind mit den letzten Jahren
 ist die vollständige Verbindung zum Geist
 zurückgeführt. Nach diesem bin ich nicht
 Gigen befolgt, die ältesten sind aber
 mit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Es
 würde eine Sache sehr fein, wenn ich
 mich in diesen beiden Formeln man-
 chmaligen könnte. Sollten sich alle
 Verbindungen und Gigen und früheren
 sind und die Verbindungen finden, so
 bitte ich Sie, mir einige von jedem
 Art abschreiben zu lassen, um dieselben auf
 meine Kosten, und wenn Sie das
 Lustig nicht auf das Zusammenpacken
 des Chiemsee in Kasten zu lassen
 sollte, nur die einzelnen Chiemsee sollten
 da ich dann das Zusammenpacken selbst
 vornehmen kann. Die Note 

Wollten Sie nun wohl die Güte haben, gelegentlich nachgesehen ob etwas von diesen Werken dort ist und ob sich darin Sarabanden und Gigueen befinden? Mit diesen Formen bin ich, aus die frübeste Zeit anbetrifft, noch schwach versehen. Allemanden u[nd] Couranten habe ich in ziemlichen Anzahl, auch aus der frübesten Zeit. Die ältesten Sarabanden, die ich habe, sind aus der Jahren 1636 u[nd] 1606 und bei dem aus den letzten Jahren ist die rhythmische Einrichtung zum Theil zweifelhaft. Noch schlechter bin ich mit Gigueen bestellt; die ältesten sind etwa aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Es würde mir daher lieb sein, wenn ich mich in diesen beiden Formen vervollständigen könnte. Sollten sich also Sarabanden und Gigueen aus frühen Zeit und bei Prätorius finden, so bitte ich Sie, mir einige von jeder Art abschreiben zu lassen, natürlich auf meinen Kosten, und wenn sich der Kopist nicht auf des Zusammensetzen der Stimmen in Partitur verstehen sollte, nur die einzelnen Stimmen derselben; ich dann das Zusammensetzen selbst vornehmen kann. Die Note
┌ mag der Kopist

Vorrebbe avere la bontà di cercare quando ha tempo se è lì qualcuna di queste opere e se all'interno si trovano Sarabande e Gige? Per quanto riguarda l'uso di queste forme nei tempi più remoti mi muovo ancora a tentoni. Allemande e Courante ne possiedo in buon numero, anche dei tempi remoti. Le più antiche Sarabande che ho risalgono agli anni 1636 e 1606 e per quest'ultima l'impostazione ritmica è in parte dubbia. Sono messo ancor peggio con le Gigue, le più antiche provengono da circa la metà del secolo diciassettesimo. Sarebbe bello per me riuscire ad avere una conoscenza più completa di queste due forme. Inoltre se Lei dovesse trovare Sarabande e Gigue dei tempi più antichi in Praetorius, io la prego di far trascrivere, naturalmente a mie spese, qualcosa di entrambi i tipi e se il copista non fosse in grado di collocare in partitura le singole voci, allora che le trascriva una ad una, poi ci penserò io a farlo. Il copista può rendere la nota

┌

Was sind das für Beschreibungen deutscher
Länder, die Sie so studieren gedenken?
Haben Sie Fortsch. "Deutschland" - u. andere
auch gefunden, vielleicht die Rheinberger
Landesbeschreibung (121 ungar. Länder) v. J. 1533-?

Brief von Gustav Nottebohm an Johannes Brahms, 28. Juni, 1863, S.3

durch unsere  wiedergeben, die Note  durch unser Viertelnote , u[nd] s[o] w[eiter], sonst aber keine Taktstriche hinzufügen u[nd] dgl. mehr. Nicht Wahr Sie nehmen diese Angelegenheit freundlich auf und entschuldigen, daß ich Ihnen damit lästig falle.

Was sind das für Bearbeitungen Deutscher Lieder, die Sie zu studieren gedenken? Haben Sie Forsters ‘auszug’ – u[nd] anders mehr gefunden, vielleicht die Nürnberger Liedersammlung (121 neue Lieder) v[on] J[ahr] 1533?

Ich wünsche, daß sich Ihre Hoffnung, Chormeister zu werden verwirkliche. Gewählt sind Sie, daß Sie es nun wirklich werden, hängt nur von Ihnen und der Annahme der Wahl ab. Ich kann mir nicht denken, daß Sie die Wahl ausschlagen. Was in Wien ist, wissen Sie, und Stegmeyers Vorgang brauchen Sie nicht zu fürchten. Eben so weniger die Rivalität anderer Verein, dann diese kann doch nur der Verein selbst, nicht aber Sie treffen. Daß die Singakademie Lebensfähigkeit besitzt, beweist ihr bestehen trotz mancher Hindernisse.

attraverso la nostra  e la nota  attraverso il nostro quarto  e così via ma senza stanghette di battuta. Consideri questa faccenda serenamente e mi scusi se con essa le risulterà seccante.

Che tipo di elaborazioni di canti popolari tedeschi lei pensava di studiare? Ha trovato l’ “auszug” di Forster oppure altre cose come la Nürnberger Liedersammlung (121 Neue Lieder) dell’anno 1533?

Spero che il suo desiderio di diventare direttore del Coro si realizzi. Lei è stato scelto e dunque che la cosa si attui dipende solo da Lei e dall’approvazione della nomina. Io non riesco a credere al fatto che Lei possa rifiutare la nomina. Lei sa come funzionano le cose a Vienna e non deve temere le azioni di Stegmayer. Né tantomeno la rivalità fra le diverse Società che riguarda loro e non può toccarla. Che la Singakademie sia in grado di sopravvivere lo dimostra il suo esserci stesso, nonostante qualche difficoltà.

Gedanken fast noch nicht beeinflusst, und
auf Allen, was ich vorwundern habe,
ist keine Aussicht da, daß man ihn
nimmt, falls Sie von der Kunst
zurücktreten, u. selbst, wenn Sie ihn
verpflügen.

In musikalisch Gossens gedrückt
und immer zu. Die Kunst geht besten,
als man versucht hatte. Die Polytechnische
schule viel besser und das letzte Mal
haben wir über 30 Tingenen, eine Juch,
mit der man bei der Jugend als Vorreiter
und mit Berücksichtigung der Eingänge
von Romantik zufrieden sein mag.
Gesungen wird kirchlich u. Wallisch,
vielleicht von Mandelstam u. u. u.

Gedanken läßt Sie wiederbringen;
es ist der Akt.

R. Wagner scheint ganz für bleiben
zu wollen. Auf spricht man von Licht,
er will fortkommen u. u. u. als
klarsichtiger aufleben.

Nein, auf Ihre früheren Mittel-
lingen u. Selbstschreibungen beginn,
mit langsten Grüßen

Wien, 28. Juni 1863.

G. Nottebohm.

Auf Grädener hat man nicht reflektiert, und nach allem, was ich vernommen habe ist keine Ausischt da, daß man ihn nimmt, falls Sie von der Wahl zurücktreten u[nd] selbst, wenn Sie ihn vorschlagen.

Der evangelische Chorverein gedeiht und nimmt zu. Die Sache geht besser, als man erwartet hatte. Die Mitglieder haben viel eifer und das letzte Mal hatten wir über 30 Singende, eine Zahl, mit der man bei der Jugend des Vereins und mit Berücksichtigung der ungünstigen Sommerzeit zufrieden sein muß. gesungen wird Kirchliches und weltliches Lieder von Mendelssohn u[nd] s[o] w[eiter].

Grädener läßt Sie wiedergrüssen; er ist der Alte.

R.Wagner scheint ganz hier bleiben zu wollen. Auch spricht man von Liszt, er wolle herkommen u[nd] wieder als Klavierspieler auftreten. Nun, auf Ihr ferneren Mittheilungen und Entschlüssen begierig mit Herzlichen Grüßen

Ihr

G. Nottebohm

Wien 28. Juli 1863

Di Grädener non si è mai parlato e da tutto quanto io posso venire a conoscenza non c'è alcuna possibilità che venga preso, sia nel caso in cui Lei rifiutasse, sia se fosse Lei a proporlo.

L'associazione corale evangelica attecchisce e prospera. Le cose vanno meglio di quanto si potesse pensare. I componenti hanno un grande entusiasmo e l'ultima volta noi eravamo oltre trenta cantori, un numero di cui essere soddisfatti se si considera la giovane età dell'associazione e il periodo estivo sfavorevole. Sono stati eseguiti canti sacri e profani di Mendelssohn etc.

Grädener le manda i saluti, è oramai anziano.

Richard Wagner sembra proprio che voglia restare qui. Si parla anche di Liszt che vorrebbe tornare per esibirsi in qualità di pianista.

In attesa di Sue ulteriori comunicazioni e desideroso di conoscere le sue decisioni
le mando i più cari saluti

Wien 28, Juni, 1863

Suo
Gustav Nottebohm

Lieber Herr Consul!

Mein fruchtbares Gedächtnis ist
 der gesehnten Zeit vollkommen. Der
 mancher sich vielleicht erinnert, denn
 ich verfuhr, daß ich kein Volk
 hat, sondern ungenügend ein
 jenseitiges ist. Es ist
 nicht in Fr. Spee's. Fr. Spee's
 "Fugate" — die Gesehntes
 ist gesehnt und so stand ein
 ein die Wissenschaften blickt offen,
 ein die dort befindlichen Ausgaben
 zu benutzen. Diese sind: ein in
 "Löwen 1683" gedr. 5. Auflage und
 ein Berlin. Ausgabe v. J. 1817
 beide können vorteilhaft über;
 ein ist besser unvorzuziehen.
 Man ist auf die viel in der
 der Stelle abgezeichnet. (Hoyen)
 die angestrichen. Hoyen werden
 die wohl gar nicht benutzbar

Lieber Herr Brahms!

Seit heute Vormittag habe ich den gesuchten Text erlangt. Sie werden sich vielleicht wundern, damit zu erfahren, daß es kein Volkslied, sondern ursprünglich ein jesuitisches Lied ist. Es ist gedruckt in Fr. Spee's "Trutz Nachtigall". Die Hofbibliothek ist geschlossen und so stand mir nur die Universitätsbibliothek offen, um die dort befindlichen Ausgaben zu benutzen. Diese sind eine in "Cöln 1683" gedr.[uckte] 5 Auflage und eine Berliner Ausgabe v[on] J[ahre] 1817. Beide stammen wesentlich überein; nur ist letzter neuorthographisch. Danach sind auch die auf inliegenden Blatte abgeschriebenen Strophen, die weggelaßenen Strophen werden Sie wohl gern nicht brauchen können.

Caro Sig. Brahms!

Da stamane sono riuscito ad avere il testo che Lei cercava. Lei forse si meraviglierà del fatto che non si tratta di un canto popolare, ma in origine di un canto dei gesuiti. Lo si trova stampato nel "Trutz Nachtigal" di Fr. Spee. Essendo la biblioteca di corte chiusa io posso recarmi soltanto presso la biblioteca universitaria e consultare le edizioni che hanno lì. Si tratta di una quinta edizione che reca inscritto "Cöln 1683" e di un'edizione fatta a Berlino nel 1817. Entrambe concordano sostanzialmente, solo che l'ultima segue la riforma ortografica. Noi fogli inclusi troverà le strofe trascritte. Lei farà volentieri a meno delle strofe che non sono state incluse.

können. Vielleicht würden Sie die
 1. 2. 13. 14. 15. — die die 1. 8.
 14. 15. u. s. w. — Vorher
 muß ich Sie darauf aufmerksam
 machen, daß ich mit dem Vorname
 der erwähnten Carlens Ausgab
 antworte, daß / Fr. Pflanzel,
 Braunschweig u. s. w. die
 „Christy Musikant“ bezeichnet,
 nicht bezeichnet, haben. Müg-
 lich, daß die Zahl die 1.
 (Haupt, die die Zahlen sind
 größer von den in der Original-
 gabeln nicht abweichend, so
 von Pflanzel richtig ist.
 Auf die 16. Ausgabe mit Noten
 (Mischklängen) haben. Die
 zwei in vorhergehenden sind
 ohne solche Anlagen. Mein
 dank ist, wie Sie die geringe.
 Oben findet sich das
 „Christy Musikant“ in Braunschweig;

Vielleicht wählen Sie die 1. 2. 13. 14. 15. – oder die 1. 8. 14. 15. u[nd] s[o] w[eiter] - Vorher muß ich Sie darauf aufmerksam machen, was ich aus der Vorrede der erwähnte Berliner Ausgabe entnehme, daß Fr. Schlegel, Wessenberg u[nd] n[och] a[ndere] die “Trutz Nachtigal” bearbeitet, neu bearbeitet, haben. Möglich, daß der Text der 1. Strophe, der Sie haben und welcher von dem in der Originalgestalt etwas abweicht, so von Schlegel eingerichtet ist. Auch soll es Ausgaben mit Noten (Musikbeilagen) geben. Die zwei mir vorgekommenen sind ohne solche Beilagen. Nun denke ich, wissen Sie genug. Ohne Zweifel ist Spee’s “Trutz Nachtigall” in Hamburg;

Forse sceglierà le strofe 1. 2. 13. 14. 15. – oppure le numero 1. 8. 14. 15. e così via. Ma prima io devo richiamare la sua attenzione su una cosa che ho appreso dalla prefazione della citata edizione di Berlino, ovvero che Fr. Schlegel, Wessenberg e altri ancora hanno elaborato o meglio rielaborato il “*Trutz Nachtigal*”. È probabile che il testo della 1. strofa di cui Lei è in possesso differisca in qualcosa dall’originale e che sia stato modernizzato da Schlegel. Dovrebbero esserci anche edizioni con la musica (con inserito il testo musicale). Le due che io ho consultato seno prive di questi inserti. Credo che per ora possa bastare. Senza dubbio dev’esserci una copia del “*Trotz Nachtigall*” di Spee ad Amburgo,

vieler auf die Beschreibungen von
den Monumenten, deren Längs-
für ihre noch vielfach bräutigam
ist.

Spartati 12 Klavierstücke waren
besitzt worden.

Man hat keine Idee, wie
mittelbar; und das Alter
hierauf. Längs der Zeit
brach von sich für, d. w. war
die in der Zukunft, d. w. die
vorher in der Zukunft
bringen die die Zukunft der
Bauwerk Op. 110 von Brahms
mit, d. w. wird auf sehr
interessant, folge kann
zu kommen. Nicht auf der
Bauwerk ist nicht von Brahms
vorher in der Zukunft der
mehr Bauwerk, Op. 57 und

vielleicht auf die Bearbeitungen von der Romantikern, deren Lesart für Ihrer Zweck vielleicht brauchbar ist.

Scarlatti's Klaviersachen waren bereits verkauft. Neues kann ich Ihnen nicht mittheilen; es ist Alles halt beim Alten. Lassen Sie doch bald von sich hören, u[nd] was Sie vorhaben u[nd] s[o] w[eiter]. Vielleicht bringen Sie die Abschrift der Sonate op.110 von Beethoven mit, es würde mich sehr interessieren, solche kennen zu lernen. Seit acht Tagen besitz ich eine von Beethoven corrigirtes Exemplar von A moll Sonate, n.57 und

probabilmente nell'adattamento dei romantici e questa versione è forse utilizzabile per i suoi scopi.

I pezzi per tastiera di Scarlatti erano stati già venduti.

Non posso raccontarle nulla di nuovo, tutto è rimasto com'era. Si faccia sentire e mi faccia sapere quando pensa di tornare e che progetti ha. Forse porterà con sé il manoscritto della *Sonata* op.110 di Beethoven, sarebbe per me estremamente interessante poterlo studiare. Sono otto giorni che sono entrato in possesso di un esemplare della *Sonata in La minore* op.57 con le correzioni fatte da Beethoven stesso

meine Kleinigkeiten zuges.
 Ihr Brief soll auch auf
 die Post. Ich hoffe pfeilschnell
 zu kommen.
 Mit vielen herzlichsten
 Grüßen
 G. Nottebohm

Wien, 21. Juli 1864

(Königsplatz Nr. 13)

[Lettera 3, p.4]

einige Kleinigkeiten dazu.

Der Brief soll heute nach zur Post. Deshalb schließe ich.

Mit vielen herzlichen

Grißen

Ihr

G. Nottebohm

Wien, 21. Juli 1864

(Krügerstrasse n.13)

e di qualche altra piccola cosa.

La lettera dovrebbe partire oggi.

Tanti saluti affettuosi

Suo

G. Nottebohm

Vienna, 21 luglio 1864

(Krügerstrasse n.13)

Wien, 15. Aug. 1874¹

Lieber Brahms!

Freilich und respektvoll bin ich Sie
gerührt. Es erscheint mir ganz natürlich.
Die Unterjochung lasse ich: „Gottsch.“, die
Unterjochung: „Meyer“. Ich finde drei
Hilfsblätter dieses Namens. Wegen
des Concert-Programms werden ich
mit Pohl sprechen. Ich glaube aber,
daß die Anmeldung für vollständig
ist. Sonst kann ich nicht sein um 7.
Aug. im Musik. Wochenblatt
erschienen.

Vom Vater der Frau Ebner soll
es jetzt gehen. Ich danke Ihnen,
in den nächsten Tagen auch wieder
zu hören.

Leitkopf & Co. wird voraussichtlich
eine Gesammelte Ausgabe von Mendel-
sohn's Werken. Rintz, der sie
herausgibt, wird im Pro-

Wien, 15. August 1874

Lieber Brahms

Beifolgend erhalten Sie daß Blatt zurück. Es erscheint mir ganz werthloss. Die Überschrift lese ich 'Moschek', die Unterschrift: 'Morgen'. Ich finde drei Violinspieler dieses Namens. Wegen der Concert-Programme werde ich mit Pohl sprechen. Ich glaube aber, daß die Sammlung hier vollständig ist. Beethovens Billets sind von 7. August in Musik.^[alisches] Wochenblatt erschienen.

Dem Vater der Frau Ebner soll es schlecht gehen. Ich denke davon, in den nächsten Tagen mal hierauf zu fahren. Breitkopf und Härtel veranstalten eine Gesamtausgabe von Mendelssohn's Werken. Ritz der die Ausgabe redigiert,

Vienna , 15 agosto 1874

caro Brahms!

Allegata alla presente Lei riceverà indietro il foglio. Mi sembra che sia del tutto privo di valore. Nell'intestazione io leggo "Hoschek", la firma in basso: "Marger [Marper?]". Ho trovato tre violinisti sotto questo nome. A proposito del programma del concerto ne parlerò con Pohl. Io credo però che la collana che abbiamo qui sia completa. I biglietti per il concerto con musiche di Beethoven sono apparsi sul «Musikalisches Wochenblatt» del 7 agosto.

Il padre della Signora Ebner sta attraversando un brutto periodo. Io penso che nei prossimi giorni finalmente andrò via da qui per un viaggio.

Breitkopf & Härtel stanno organizzando una edizione completa delle opere di Mendelssohn. Ritz che ne è il redattore

Spukt sehr, der meistensich grösste
Kammer seiner Marke" bezeugt.

Es geht Ihnen gut!

Freundl. Gruss

H.
G. Nottebohm.

NR.

Ich setze mich in das letzte Jahr mit
nicht weniger als 100000 Reichsmark
und gesunden, sehr den B. & K. sehr
Auszahlen meiner Aufpreis und
Lohnarbeit meiner Kasse, als ich
früher glaubte. Ich komme aber
auf gemischtesten Stelle von J. v.
In der ersten Ausgabe von Op. 53
lauten Takt 27 u. 28 im letzten
Takt so:



habe lautend die Stelle in der Skizze
und, ich möchte mich sehr freuen, im
Auszug. In der von Czerny

wird im Prospekt als “der unstreitig größter Kenner seiner Werke” bezeichnet.

Es gehen Ihnen gut!

Freundlich. Grüß

Ihr

G. Nottebohm

Ich habe mich in der letzten Zeit viel mit Beethovenschen Sonaten beschäftigt und gefunden, daß die B.[reitkopf] u. H'schen Ausgabe weniger Anspruch auf Korrektheit machen kann, als ich früher glaubte. Es kommen aber auch zweifelhafte Fälle vor. Z.[um] B.[eispiel] in der alten Ausgabe von Op.53 lauten Takt 27 u.[nd] 28 im letzten Satz so:



Ebenso lautet die Stelle in den Skizzen und, ich möchte mich sehr irren, im Autograph. In der von Czerny

verrà indicato nella brochure come “indubbiamente il più grande conoscitore delle sue opere”.

Le auguro tutto il bene

un saluto affettuoso

Suo

Gustav Nottebohm

Segue:

Io mi sono occupato molto negli ultimi tempi delle Sonate di Beethoven e sono arrivato alla conclusione che la Beethoven Ausgabe [Ludwig van Beethovens Werke, Breitkopf & Härtel] può aspirare alla correttezza meno di quanto pensassi un tempo¹. Si presentano anche dei casi dubbi come ad esempio alle battute 27-28 dell'op. 53 dove nella vecchia edizione si legge:

[es. mus. vedi sopra]

Allo stesso modo il passo si presenta negli schizzi e lo stesso, ma potrei sbagliarmi, si trova nell'autografo. Nell'edizione riveduta da Czerny

¹ Cfr. Nottebohm Über die Reinigung ...

undigsten Anzettelte Hoff bei + und +
 steht F. G. und ich glaube, daß diese
 Arbeit sich immer von B. geistlich
 vorzugenommenen Veränderung bezieht,
 als ein wichtiger ist. Ich bin nun
 immer noch, mir noch sehr viele
 zu sammeln. So kann man nicht
 das Beste auf die Erde kommen.
 Auf alle Fälle der Abschied
 kommen wird in einem anderen
 von, z. B. in Op. 33. 2. 54.
 In Obige.

[Lettera 4, p.3]

redigierten Ausgabe steht bei + und + statt F:G, und ich glaube, daß diese Lesart auf einer von Beethoven später vorgenommenen Aenderung beruht, also die richtiger ist. Ich bin nun darauf aus, mir noch alte Drücke zu sammeln. So kann man vielleicht die Sache auf die Spur kommen. Aehnliche zweifelhafte Abweichungen kommen auch in andere Sonaten vor, z.[um] B.[eispiel] in op. 23 und 54.

der Obige

invece in corrispondenza dei punti segnati con + e + abbiamo un Sol al posto del Fa. Io credo che questa lezione derivi da una correzione venuta a Beethoven tempo dopo e che dunque sia la più giusta. Ho smesso di raccogliere vecchie edizioni. Ma forse così si potrebbe risolvere il dubbio. Simili discrepanze difficili da risolvere si trovano anche in altre Sonate come ad esempio l'op.23 e l'op.54.

[Il suddetto]

(5)

Wien, 18. Juli 1878.

Lieber Brahms!

In briefgelegender Matinee finden Sie
 eine kleine Annäherung. Viel-
 leicht finden Sie einen Teil
 ansehnlicher nicht unangenehm und zu
 leicht. Willkürlich ist eine
 Revue, mit der ich gesehen, perfekt
 und stimmung. Auch Sie sind
 durch - mit einem Ausdruckswechsel
 verbunden, haben ich nicht unange-
 nehme.

In einem Brief Mozarts aus dem Jahre
 1788, wo er seinen letzten Lebens-
 jahre, kommt folgende Stelle vor,

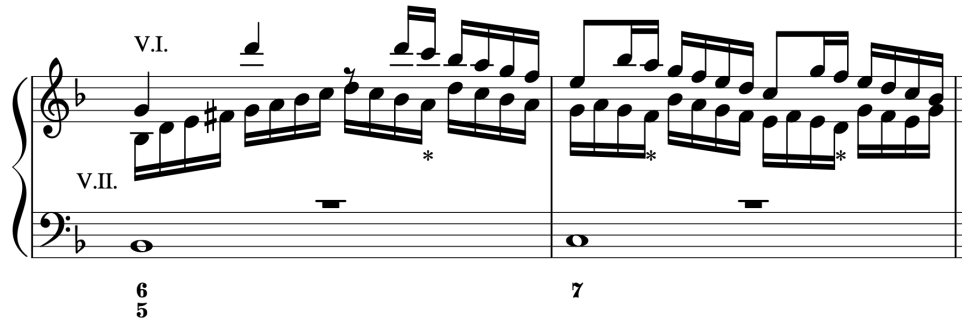


(Sie blättern. Haben die beigefügte Seite -)

Lieber Brahms!

In beifolgender Motette finden Sie nur einige Anmerkungen. Vielleicht finden Sie einen Theil derselben nicht treffend und zu subtil. Vielleicht ist auch die Brille, mit der ich gesehen schartig und staubig. Daß Sie das Kunst- mit dem Ausdrucksvollen verbinden, habe ich nicht augenmerkt.

Zu einer Arie Mozart's aus dem Jahren 1788, also aus seiner letzten Lebensjahren, kommen folgende Stelle vor,



(die Blasinstr.[umente] haben die bezifferten Töne-)

Vienna 18, luglio, 1878

caro Brahms!

Nel Mottetto allegato troverà soltanto poche annotazioni. Una parte di queste forse le sembreranno non colpire nel segno e troppo sottili. Forse è colpa degli occhiali che utilizzo che sono intaccati e appannati. Io non ho preso nota del fatto che Lei lega l'arte a ciò che è espressivo.

In un'Aria di Mozart risalente al 1788, dunque ai suoi ultimi anni, si trova il seguente passo:

[es.mus. vedi sopra]

(agli strumenti a fiato sono affidate le note cifrate)

Nov. 18. July 1878

die mit den bezeichneten, außer der Harmonie liegenden Noten A, F u[nd] D in der 2. Violine und mit den Sprüngen darauf ins Capitel der wilden Noten einschlägt und insofern ein Analogue zu einer in Ihrer Motette angemerkten Stelle (im 2. und vorletzten Stück) ist. Mozart mag die Stelle flüchtig hingeschrieben haben, würde sie aber, so meine ich, wahrscheinlich geändert haben, wenn er die Arie so genau angesehen hätte, wie seine Haydn gewidmeten Streichquartetten u[nd] s[o] w[eiter]. Es kommt aber nur darauf vor, was Sie von solchen Stellen halten. Das Urtheil sitzt nicht in der Regel, sondern im Geist und im Sinn, im Aug' und im Ohr.

le note estranee all'armonia indicate con * La, Fa e Re sono affidate ai violini secondi e insieme ai salti che seguono ricordano da vicino un passo che ho segnato nei suoi Mottetti (nel secondo, la penultima sezione). Mozart deve aver messo per iscritto questo passaggio velocemente, ma io credo che lo avrebbe cambiato se avesse rivisto l'Aria con quello scrupolo che ha avuto nei suoi quartetti dedicati ad Haydn etc. Ad ogni modo dipende da cosa vuole ottenere in questi punti. Il giudizio non si deve basare sulle regole ma piuttosto sull'intenzione, sullo spirito, su ciò che vedono gli occhi ma anche su ciò che si percepisce all'ascolto.

63
Sie schreiben von einer schönen
Jugend, wo Sie waren. Auf
ich muß ich abbrechen. Gute Nacht:
Lief mir das mir Sie in einigen
Monaten wiederzusehen. So
gute Nacht gut.

Ganz lieben Gruss!
G. Nottebohm.

W.

Hygiene's Reinigung haben ich
bezahlt.

N. C.

[Lettera 5, p.3]

Sie schreiben von dem schönen Italien, wo Sie waren. Doch – da muß ich abbrechen. Hoffentlich werden wir Sie in einigen Monaten wiedersehen. Es gebe Ihnen gut.

*Herzlichen Größ!
G. Nottebohm*

Kyjanka's rechnung habe ich bezahlt

d.O.

Lei scrive della bella Italia ma ... su questo devo interrompermi. Spero che ci vedremo tra qualche mese. Stia bene e

saluti affettuosi
Gustav Nottebohm

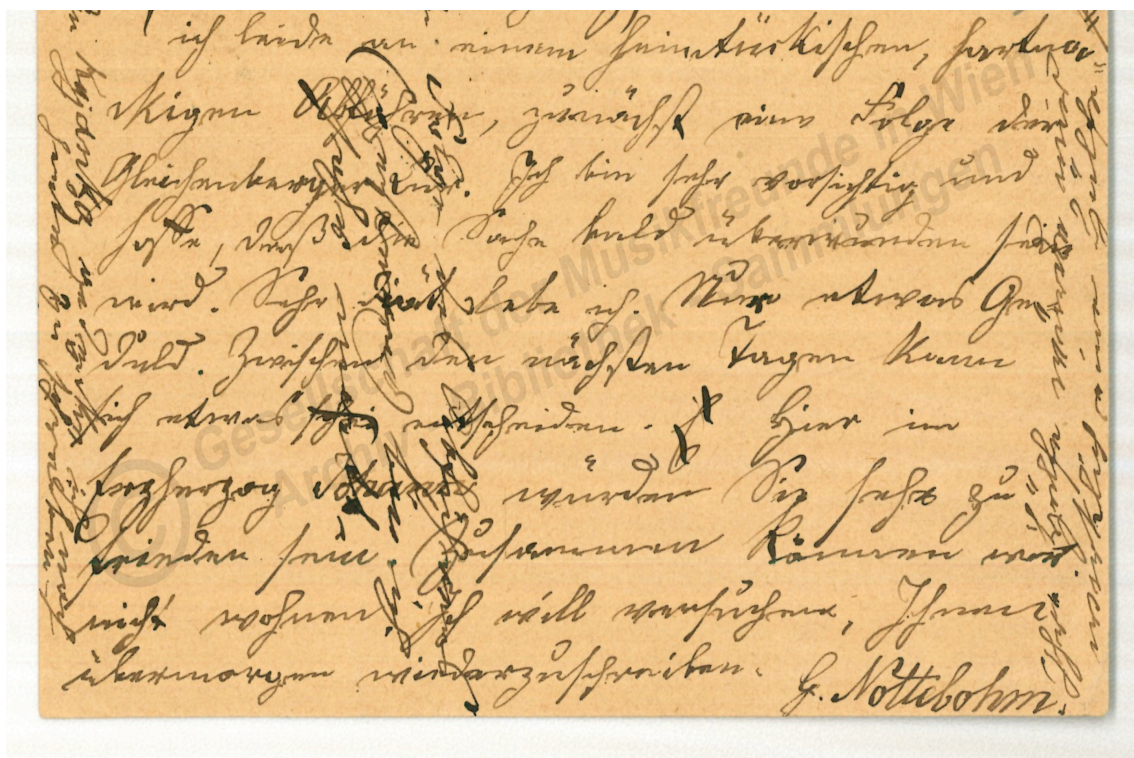
Ps.:

Ho pagato il conto a Kajanka

[Postkarte n.6]



[Nottebohm an Brahms 13, GDM, Graz 22. Oktober 1882]



[orizzontale:]

Ich leide an einem heimatlichen, hartnäckigen Abführen, zunächst eine Folge der Gleichenberger Bad. Ich bin sehr vorsichtig und hoffe, daß die Sache bald überwunden sein wird. Sehe diät lebe ich. Nur etwas Geduld. Zwischen den nächsten Tagen kann sich etwas entscheiden. Hier im Erzherzog Johann würden Sie sehr zufrieden sein. Zusammen können wir nicht wohnen. Ich will verführen, Ihnen übermorgen wiederzuschreiben.

G. Nottebohm.

[verticale dx:]

Ihr Hilfe würde mir wirklich eine Hilfe sein

[verticale sx:]

An Kyjanka gedenke ich noch heute zu schreiben

[al centro:]

In Folge des Abführen _ bin ich sehr müde

Io sono stato colto da un tremendo, ostinato dolore all'intestino mentre andavo in direzione di Bad Goldsberg vicino ad un clivio presso le terme di Gleichenberg. Io sono assai prudente e spero che la cosa sia superata presto. Seguo una dieta ferrea. Bisogna avere solo un po' di pazienza. Entro i prossimi giorni si potrà decidere qualcosa. Qui all'Erzherzog Johann lei si troverebbe benissimo. Insieme non possiamo abitare. Io mi affretterò dopodomani a scriverla di nuovo

G. Nottebohm

[verticale dx:]

Il suo soccorso sarebbe per me veramente un aiuto

[verticale sx:]

Penso di scrivere oggi a Kyjanka

[al centro:]

A seguito del male all'intestino io sono molto stanco

23. Okt. 82
 16
 Ja — ja — Dort
 im Süden liegt meine
 Pflanzung — Das
 Land nun grüner
 ist. noch mehr,
 wunderbar schön.
 Ich. Aber wir soll
 das nicht in einem
 Mitleid beschränkt
 Muss wissen, wenn
 ein Besitz für dich
 auf unsere (ja
 nicht viele) Hundert
 Gulden beschränkt,
 Linsen, unsere Mü-
 nate sich ab und.

Altes denn? Mein
 Kommen die Frau
 nur in die Augen
 wenn ich sterben
 kann. ^{bedenken Sie}
^{was ich in der 4. Mensur schon übergeben habe.}
 Ich bin noch sehr krank,
 auch in der Einsamkeit
 bittet, kommen
 Sie nicht früher, als
 bis ich ^{schwer} gestorben zu
 sein kann. Ich muß
 Sie bald sehen.
 an Brahms gerichtet

G. Nottbohm,

Graz, 23. Oktbr.
 1882.

F. Schreier
 Wien
 Briefe

Nottebohm an Brahms, 23. Oktober 1882, S.2

Ja – Ja - Dort im Süden liegt meine Rettung. Der Rest von Husten u[nd] was noch, würde alles verschwinden. Aber wie soll das einer in seinem Mitteln beschränkter Mensch machen, wenn sein [?] Besitz sich auf mehrere ja nicht viele hundert Gulden beschränkt. Einige, mehrere Monate hält es aus. Aber dann? Mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Bedenken Sie, was ich in den 4 Monaten schon ausgegeben habe. Ich bin noch sehr schwach, [?] in den Ruinen. Bitte, kommen Sie nicht früher, als bis ich [?] stehen und gehen kann. Es muß sich bald Alles machen.

Ihr

Graz 23. Oktober 1882

G. Nottebohm

Jeden Tag kann ich Nachricht geben. Dieser Brief soll nur ein interemischer sein

G. Nottebohm

Certo- certo- qui al Sud è la mia salvezza. La tosse è scomparsa. Ma quanto può essere limitata una persona che nella sua mezza età può contare su un possesso ridotto a qualche centinaio di fiorini? Si tratta di trascorrere qui altri mesi. Ma poi? Mi vengono le lacrime agli occhi se penso a questo. Pensi a quanto già ho speso negli ultimi 4 mesi. Sono ancora molto debole, [?] tracollo.

Per favore venga soltanto quando io [?] all'in piedi e potrò andare. Dovrebbe avvenire tutto presto.

Suo

Graz 23. Oktober 1882

G. Nottebohm

Ogni giorno posso mandare notizie. Questa lettera ha un valore precauzionale.

G. Nottebohm

J. Notlebom.

Nottebohm an Brahms, Zwei Postkarten, 14 – 15, GDM

[Postkarte 8. (GDM 14)]

Graz 25. Oktober 1882

Seit gestern habe ich Krankenverpflegerinnen, bin nur [?] und [?] versorgt- jetzt bin ich erst wirklich ein Kranker – aber ich bin mehr eingeengt.

G. Nottebohm

[Cartolina postale n.8]

Graz, 25 ottobre 1882

Da ieri ho un'infermiera, ora sono [?] e [?] accudito – ora sono veramente un malato – ma sono più limitato.

G. Nottebohm

[Postkarte 9. (GDM 15)]

*Am Wohlgeboren Herrn Johannes Brahms
Wien Karlsgasse n.4*

Graz 26. October 1882

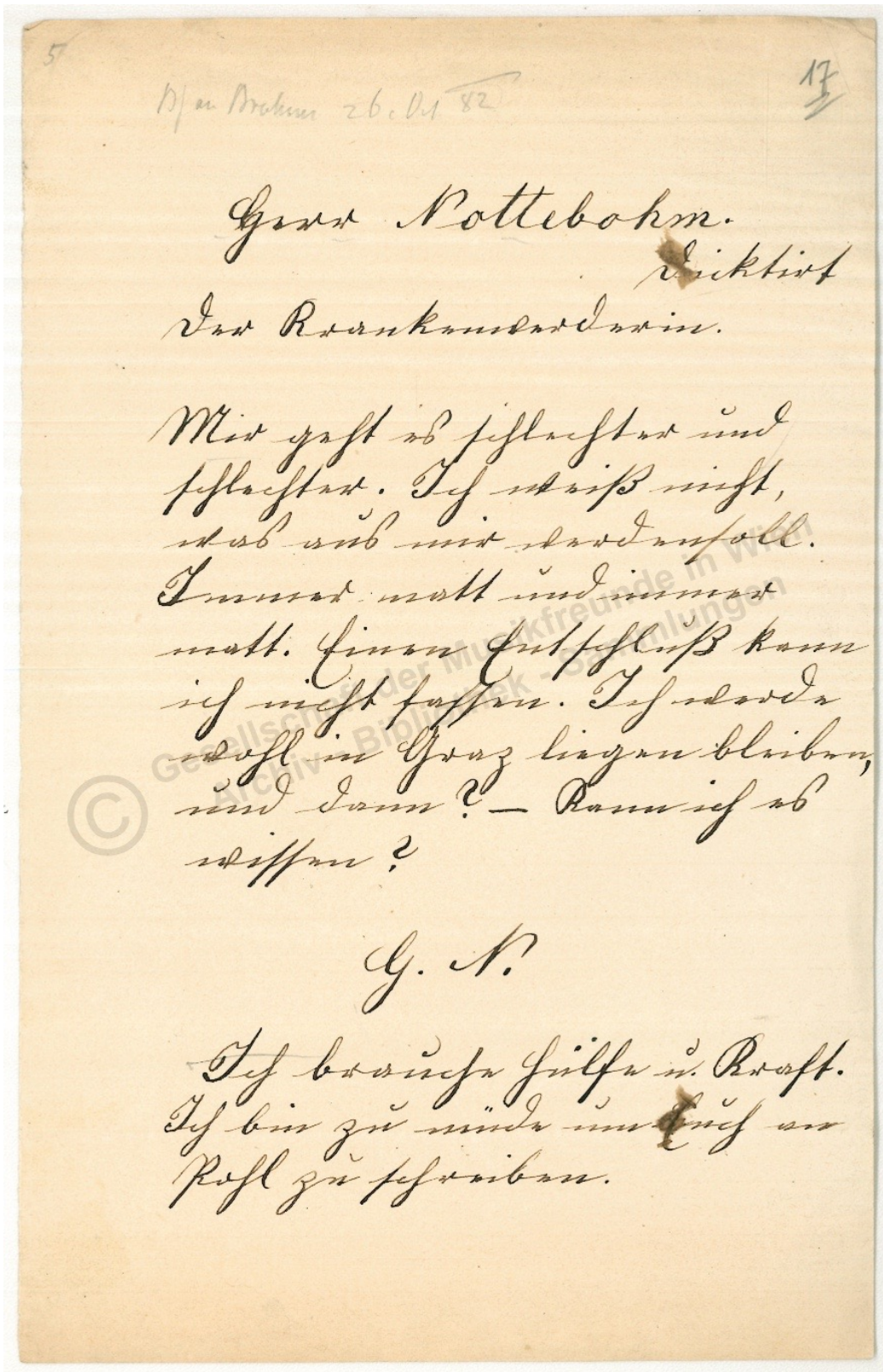
Ich bin kraftlos, mir zu helfen.

Mit dem Arzt kann ich nicht streiten, nicht unterhandeln. Ich bin zu alle Solchere zu schwach habe kein Vorthail. Nur Andere, die Einsicht haben [?]. Meine schlechtes Schreiben zu entschuldigen. Ich liege.

[Cartolina postale n.9]

Al distinto Sig. Johannes Brahms [sul fronte della cartolina]
Wien Karlsgasse n.4

io sono senza forze per potermi aiutare da solo. Non posso litigare con il dottore, né negoziare. Io sono troppo debole e non traggo alcun beneficio. Solo gli altri sanno [?]. Perdonami per la pessima scrittura, sono costretto a stare disteso.



Brief von Nottebohm an Brahms, 26. Oktober 1882,
[Nottebohm an Brahms 17, GDM, S.1]

*Herr Nottebohm
diktirt
der Krankenschwesterin*

Mir geht es schlechter und schlechter. Ich weiß nicht was aus mir werden soll. Immer matt und immer matt. Einen Entschluß kann ich nicht hoffen. Ich werde wohl in Graz liegen bleiben und dann? – Kann ich es wissen?

G.N.

Ich brauche Hilfe u[nd] Kraft. Ich bin zu müde um auch an Pohl zu schreiben.

*Il Sig. Nottebohm
detta
all'infermiera*

La mia salute va sempre peggio. Io non so cosa ne sarà di me. Divento sempre più debole. Certamente resterò qui a Graz e poi? – come potrei saperlo?

G.N.

Io ho bisogno di aiuto e sostegno. Sono troppo debole per scrivere anche a Pohl.

Appendice n.2

*Tavola sinottica: Opera omnia, biografie, monografie, cataloghi etc. e le edizioni
curate da Brahms*

***Opera omnia, grandi biografie, cataloghi, società musicali
e le edizioni licenziate da Brahms***

1850 Società: Bach-Gesellschaft (Fondatori: Moritz Hauptmann, Otto Jahn, Robert Schumann, Carl von Winterfeld, Franz Liszt, Siegfried Wilhelm Dehn, Louis Spohr, Ignaz Moscheles)

1851-1900 Opera omnia: *Bach Gesamtausgabe* a cura della Bach Gesellschaft (Prima edizione: Cantate BWV 1-10 a c. di Moritz Hauptmann) ed. Breitkopf & Härtel

1856-1859 Monografia: *W.A. Mozart* di Otto Jahn

1857 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Robert Schumann: *Vom Pagen und der Königstochter* op.140, ed. Rieter Biedermann

1858-1860-1867 Monografia: *Georg Friedrich Händel* di Friedrich Chrysander (le date corrispondono alla successione dei tre volumi)

1858-1894 Opera omnia: *Händel-Werke* diretta da Chrysander (Prima pubblicazione all'interno dell'opera: Oratorio *Susanna*) ed. Breitkopf & Härtel [cfr. 1870/ Brahms *Georg Friedrich Händel: Duetti e trii*]

1859 Società: *Deutsche Händel-Gesellschaft* (Fondatori: Friedrich Chrysander e Georg Gervinus).

1862-1865 Opera omnia: *Ludwig van Beethovens Werke: vollständige kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe* con la supervisione tra gli altri di Gustav Nottebohm, Ferdinand David, Franz Espagne, Selmar Bagge, Carl Reinecke, Eusebius Mandyczewski, Guido Adler (Supp. 1888 di Mandyczewski) ed. Breitkopf & Härtel

Edizione curata da Brahms [?]: L. van Beethoven: *Sonata per pianoforte op.110 in Beethoven-Gesamtausgabe*, serie XVI, vol.3

1862 Catalogo: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's: nebst Angabe der verloren gegangenen, unvollendeten, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen desselben* di Ludwig von Köchel, ed. Breitkopf & Härtel

1862 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Carl Philipp Emanuel Bach: *Tre Concerti con clavicembalo*, ed A. Cranz.

1864 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Franz Schubert: *Ländler per pianoforte* [12]op.171, ed. Spina [cfr.1869]

1864 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Carl Philipp Emanuel Bach: *Due sonate per violino e clavicembalo*, ed. Rieter Biedermann

1864 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Wilhelm Friedmann Bach: *Sonate per due clavicembali* (Falck, n.10), ed. Rieter Biedermann

1864 Saggio: *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke* di Otto Jahn

1865 Saggio: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803* di Gustav Nottebohm

1866-1908 Monografia: [Beethoven] di W.Thayer ovvero: *Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann.* 5 Volumi, Leipzig, Breitkopf & Härtel

1868 Catalogo: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienen Werke von Ludwig van Beethoven* di Gustav Nottebohm

1868 Monografia: *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedmann Bach und deren Brüder* di Carl Herman Bitter, ed. Wilhelm Müller, Berlin

1868 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Franz Schubert: *Drei Klavierstücke* [Deutsch 946], ed. Rieter Biedermann

1869 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Franz Schubert: *Ländler* [20] *für Klavier* [Deutsch 366-814], ed. Gotthard

1870 Edizione curata da Brahms [apparsa anonima]: Franz Schubert: *Streichquartett in C moll* [Deutsch 703], ed. Senff

1870 Edizione curata da Brahms: Georg Friedrich Händel: *Duetti e trii*, all'interno della *Händel-Werke* XXXII, V; ed. diretta da F. Chrysander [cfr.1880]. [Risoluzione del basso numerato per i duetti: Ic, IX, X, XI-XIV e per i trii: I, II]

1871 Edizione curata da Brahms: François Couperin: I e II libro dei *Pièces de clavecin*, Bergedorf 1871

1873 Monografia: *Johann Sebastian Bach* di Philipp Spitta (secondo vol. di due nel 1880) ed. Breitkopf & Härtel

1873-4 Società: Leipziger Bachverein (Fondatori: Philipp Spitta, Alfred Volkland, Heinrich von Herzogenberg)

Edizione curata da Brahms: Robert Schumann: *Etudes symphoniques en forme de variations* [per pianoforte, dall'op.13], ed. Simrock [1873].

1875-1882 Monografia: *Joseph Haydn* (Bd.1, Bd.2) di Carl Ferdinand Pohl

1877 Opera omnia: *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* (editori tra gli altri: Johannes Brahms, Gustav Nottebohm, Carl Reinecke, Philipp Spitta, Joseph Joachim, Ernst Rudorff, Franz Wüllner) ed. Breitkopf & Härtel

Edizione curata da Brahms [anonima]: W. A. Mozart: Requiem K.626, in *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* serie XXIV, supp.1

Edizione curata da Brahms [anonima]: Franz Schubert: *Der Strom* [Deutsch 565], ed. Fritzsche

1878-1880 Opera omnia: *Friedrich Chopin's Werke*. A cura di Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff. «Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe». Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Brahms: collaborazione ai *Friedrich Chopin's Werke*. In part.: ai vol.i III, IV, VIII, X-XIII

1880 Edizione curata da Brahms: Georg Friedrich Händel: *Duetti e trii*, all'interno della *Händel-Werke* XXXII, ed.2, VIII, ed. diretta da F. Chrysander, [cfr.1870], [Realizzazione del basso numerato per i duetti: XV-XX].

1879-1893 (e 1912) Opera Omnia: *Robert Schumanns Werke* sotto la supervisione di Clara Schumann (editore: Clara Schumann) ed. Breitkopf & Härtel

1884-1897 Opera omnia: *Franz Peter Schuberts Werke: Kritische Durchgesehene Gesamtausgabe* con la supervisione di Eusebius Mandyczewski (tra gli editori: Johannes Brahms e Julius Epstein), ed. Breitkopf & Härtel

1884 Brahms: edizione delle *Sinfonie* di Schubert (in *Franz Peter Schuberts Werke*, I, vol.1 e vol.2)

1885-1894 Opera omnia: *Heinrich Schütz: Sämtliche Werke* a cura di Philipp Spitta

1891 Brahms: all'interno dei *Robert Schumanns Werke*, edizione della *Sinfonia n.4* di Schumann nella versione originale del 1841, ed. Breitkopf & Härtel

1892 Opere nazionali: *Denkmäler deutscher Tonkunst* (fondati da Philipp Spitta)

1893 Opere nazionali: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (fondati da Guido Adler e presieduti da Eduard Hanslick. Succ. diretti da Hermann Kretschmar, Hermann Abert e Rochus von Liliencron. **Nella commissione: Johannes Brahms**, Gustav Mahler e Richard Strauss)

1893 Edizione curata da Brahms: all'interno dei *Robert Schumanns Werke*, Serie XIV: Supplement, ed. Breitkopf & Härtel

Appendice n.3

Una lettera di Spitta ad Hermann Sauppe

Una lettera di Spitta ad Hermann Sauppe

Presentiamo qui una lettera di Spitta al filologo ed epigrafista Hermann Sauppe anzitutto per testimoniare il trapasso della critica delle fonti dalla filologia alla ricerca storico-musicale. Idealmente essa è da affiancare a quella inviata da Otto Jahn a Gustav Nottebohm pubblicata nel testo del capitolo I.

L'interesse del documento non riguarda tanto le conclusioni cui giunge Spitta attraverso il suo lavoro di critica diplomatica e di ecdotica, ma il fatto stesso che questo lavoro sia posto alla base della ricostruzione storico-biografica: «io credo – scrive nella lettera rivolgendosi a Sauppe – che il metodo della ricerca potrebbe interessarla». Spitta stabilisce dunque una reciprocità di metodo con il filologo e maestro, reciprocità rafforzata dal fatto che quest'ultimo si è fatto mediatore affinché il manoscritto da un privato di Zurigo potesse giungergli in visione (all'epoca il manoscritto era infatti noto come *'Züricher Autograph'*). Allo stesso tempo comunica i risultati delle sue indagini per mostrare come l'insegnamento appreso da Sauppe nelle lezioni universitarie di filologia, possa essere proficuo anche nell'ambito della ricerca musicologica.

Spitta ricava un assunto assai netto e vincolante sulla genesi del *Wohltemperierte Klavier*. Dalla natura della fonte e dall'indagine su di essa risultava secondo lo studioso che Bach avesse scritto sulla copertina che raccoglieva i fogli soltanto la parola *'Preludia'* e che invece un'altra mano avesse aggiunto sotto: *«und Fugen [...]*». Da questo rilievo Spitta conclude che Bach aveva pensato inizialmente ai Preludi come ad una serie autonoma.

L'errore fondamentale dello studioso fu anzitutto quello di attribuire al manoscritto la natura di un autografo sebbene parziale: il manoscritto, oggi noto come NMI Kluis F, Faszikel 2 (custodito presso il Muziekafdeling del Gemeentemuseum di Den Haag) soltanto recentemente è stato attribuito alla penna del copista Christian Gottlob Meißner, (1707–1760). Esso viene fatto risalire alla prima metà del secolo diciottesimo (1727 come terminus post quem) e si segnala per numerose aggiunte dovute a diverse mani (tra queste è stata identificata anche quella di Christian Gottlob Breitkopf). In secondo luogo l'archeologia dell'errore di Spitta è ulteriormente interessante perché rimanda ad un 'pregiudizio' dell'epoca. Come scrive il musicologo nel *'Bach'* (vol.I, p.772) *«Was die Praeludien betrifft, so war schon Rob. Schumann, in gewisser Hinsicht der competenteste Bach-Beurtheiler nuerer Zeit, der Meinung, daß wohl viele derselben in keinen ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen ständen»*. Spitta fa qui riferimento ad una recensione di Schumann dedicata ai 6 Preludes and Fugues, Op.35 di Mendelssohn in cui l'autore giustifica il carattere 'separato' dei Preludi di Mendelssohn in conformità con la genesi e la funzione degli stessi nell'opera di Bach (cfr. R. Schumann, *Gesammelte Schriften* II, p.102 ed.1856).

Naturalmente oggi, in virtù di una migliore conoscenza delle fonti (si veda in particolare l'imprecindibile *Kritischer Bericht* di A. Dürr per l'edizione della NBA del 1989 e, per un primo orientamento, il *Vorwort* all'edizione Henle 1997 a cura di Ernst Günther Heinemann) questa tesi non è più sostenibile in maniera così netta. Anzitutto si possiede una fonte principale e incontestabile ovvero l'autografo del WTK1 presso la Staatsbibliothek di Berlino (Mus.ms. Bach P 415). Nell'autografo il titolo include tanto i Preludi quanto le Fughe. In secondo luogo molti contributi analitici (Keller, David, Dürr) hanno mostrato diffuse relazioni fra i Preludi e le rispettive Fughe.

Il manoscritto erroneamente attribuito a Bach da Spitta viene classificato come *'Stadium A1 des Wk P'* ovvero appartiene alle copie che derivano dal primo manoscritto di Bach risalente al 1722; successivamente Bach rimise mano al suo autografo almeno quattro volte, ciascuna di queste produsse una tradizione di copie manoscritte.

La lettera di Spitta rappresenta una bozza di quella che sarà l'appendice 47 (*Anhang 47*) del suo *J.S.Bach*, manca in essa rispetto al volume a stampa la parte dedicata all'elenco delle singole varianti (cfr. *J.S.Bach*, vol.I, pp.841-846).

Lettera di Spitta a Sauppe del 22 novembre 1869

«Geehrtester Herr Hofrath!

Aus den 10 Tagen sind 11 geworden, da mich einige äussere Umstände hinderten, die Untersuchung u[nd] Collation des Autographs sogleich zu beginnen. Herr Ott-Usteri wird das hoffentlich nicht übel nehmen; ich schreibe ihm morgen ausführlich, besonders auch, um ihm die Resultate meiner Kenntnißnahme mitzutheilen. Inzwischen schicke ich Ihnen das werthvolle Manuscript mit dem besten Danke zurück; ohne Sie hätte ich es nicht erhalten, Sie haben sich auch hier wieder als das treue Helfer in allen Dingen bewirkt. So wie mir die Einsicht desselben von großem Werthe war, so soll sie hoffentlich auch der musikalischen Werth u[nd] der Geschichte Bachs von Nutzen werden.

Was das interessanteste für mich in diesem Augenblicke wenigstens, waren nichts die Praeludien u[nd] Fugen selbst, sondern der Umschlag. Er beweist nämlich ein von mir schon länger gehegte u[nd] auch ausgesprochene, aber von andern Musikern nicht approbierte Vermutung, daß nämlich die Praeludien, zum Theil wenigstens, nicht mit den Fugen zusammenkomponiert, und somit denselben einer Stimmung entstehen sind, sondern späterhin von Bach nur äußerlich zusammen gestellt, damit jede Fuge ihr Praeludium aus derselben Tonart habe. Der Umschlag hat nämlich einen Manuscript gedient, was nur die Praeludien durch alle Tonarten enthält; der Titel ist von Bach selbstgeschrieben, also dadurch deutlich documentiert, daß der Componist diese also in selbständiges Ganze angesehen wirken wollte. Der Umschlag hat also auch nicht ursprünglich zu seinem jetzigen Inhalt gehört. Erst später, als ihm diese Bestimmung wurde schrieb der damalige Besitzer mit deutlich erkennbaren anderen Schriftzügen unter "Praeludia" die Worte "und Fugen".

Dieser Besitzer nun legte anfangs nicht die von Bach geschriebenen Prael. u. Fugen in jenen Umschlag, sondern ein von einem Copisten angefertigtes, sich jüngeres u. durch sicherere Lesarten ausgezeichnetes Exemplar, wovon jetzt noch die 6 ersten Fugen u. Praeludien übrig sind. Dies erkennt man an einem Seitenverzeichniß auf der Rückseite des Umschlags, was zu den 6 ersten Nummern stimmt, von dort an aber, wo Bachs eigne Hand beginnt, nicht mehr, sondern in dem selben Verhältniß eine höhere Seitenzahl angibt, wie die Hand des Copisten weitläufiger ist, als die Bachs. Späterhin erst erhielt der Besitzer die Bachschen Autographe, nahm nun die betreffenden Copien heraus, um sie so zu ergänzen. Er erhielt nun die d moll Fuge Nr. 6 doppelt, da Bach das Praeludium nicht mit geschrieben, der Besitzer aber den Bogen der Copie, worauf Prael. und Fuge aus d moll stand nicht zerreißen wollte u[nd] konnte. Daher schrieb er über die Fuge die Worte "bleibt weg". Bach hat das wohltemperierte Klavier mehremale abgeschrieben: in diesem einem Falle hat er, wie ich überhaupt bin, nicht mehr geschrieben, als das was vorliegt. Es ist also auch nichts verloren gegangen. Er wollte aber den fehlenden Anfang ergänzen, dazu ließ er vor der d moll Fuge eine Seite frei, um auf diese eine Seite geschrieben zu werden, so hat man anzunehmen, daß Bach sich den Raum für sämtliche fünf ersten Prael. u. Fugen nebst dem sechsten Prael. vorher berechnet hat, da er jene Seite frei ließ.

Entstanden ist das Autograph in Leipzig, der Umschlag jedenfalls aber später, als der Inhalt. Doch weiß auch hier das Wasserzeichen des Papiers, ein sächsisches Wappen, auf Leipziger Ursprung. Ich glaube bestimmt, dass er – der Inhalt – geschrieben ist vor Composition des zweiten Theil des wohltemperierten Claviers, das ebenfalls wieder 24 Praeludien u[nd] Fugen enthält, also jedenfalls zwischen 1724 und 1740; Näheres läßt sich jetzt nicht sagen.

Doch nun genug dieser Mittheilungen, bei denen ich glaubte, daß die Methode der Untersuchung Sie vielleicht interessieren würde. Was Herr Ott sonst noch von Bach hat, besäße ich gern abschriftlich. Ich will nur eine diplomatisch-genau Copie, nicht etwa eine Transposition in die modernen Schlüssel; mit Lesung der alten Schlüssel wollen wir schon fertig werden. Ich bitte ihn selbst noch darum.

Nun nochmals herzlichsten Dank u. die Bitte mir alle Ihre Auslagen gütigst mitzutheilen u[nd] mir zu erlauben, Ihnen diese durch Postenweisung zu versetzen.

Ganz der Ihrige

Sondershausen 22/ 11. 69.

Philipp Spitta»



Geliebter Herr Sauppe!

Aus den 10 Tagen sind 11 geworden, da mich einige äußere Umstände hinderten, die Untersuchung u. Collation des Autographs sogleich zu beginnen. Herr Prof. Usser wird das hoffentlich nicht übel nehmen; ich schreibe ihm morgen ausführlich, besonders auch, um ihm die Resultate meiner Kenntnissnahme mitzuteilen.

Inzwischen schicke ich Ihnen das werthvolle Manuscript mit dem besten Danke zurück; ohne Sie hätte ich es nicht erhalten. Sie haben sich auch hier wieder als der reue Helfer in allen Dingen bewiesen. So wie mir die Einsicht des selben von großem Werthe war, so soll sie hoffentlich auch der musikalischen Welt u. der Geschichte Bachs von Nutzen werden.

Fap das interessanteste für mich, in diesem Augenblicke wenigstens, waren nicht die Præludien u. Fugen selbst, sondern der Umfollag. Er beweist nämlich eine von mir schon länger

gehört u. auch ausgesprochen, aber von andern Mus.
sich können nicht approbire Vermuthung, daß nämlich die
Praeludien, zum Theil wenigstens, nicht mit den Fugen zusammen,
componirt, u. somit denselben einer Stimmung endfloßen sind,
sondern vielmehr von Bach nur äußerlich zusammen gefaßt, da
mit jede Fuge ihr Praeludium aus derselben Tonart habe. Der
Umstlag hat nämlich einem Manuscripte gedient, was nur
die Praeludien durch alle Tonarten enthält; der Titel ist von
Bach selbst geschrieben, also dadurch deutlich documentirt, daß
der Componist diese als ein selbständiges Ganze angesehen wissen
wollte. Der Umstlag hat also auch nicht der ursprüngliche
zu seinem jetzigen Inhalte gehört. Erst später, als ihm die-
se Bestimmung wurde, schrieb der damalige Besitzer mit deut-
lich erkennbaren andern Schriftzügen unter „Praeludia“ die
Worte: „und Fugen“.

Dieser Besitzer nun legte anfangs nicht die von Bach geschrie-
benen Prael. u. Fugen in seinen Umstlag, sondern ein von
einem Copisten angefertigtes, viel jüngeres u. durch fälschliche
Lesarten ausgezeichnetes Exemplar, ~~so~~ woson jetzt noch die 6
ersten Fugen u. Praeludien übrig sind. Dies erkennt man
an einem Seitenverzeichniß auf der Rückseite des Umstlages,

was zu den 6 ersten Nr. stimmen, von dort an aber, wo Bachs eigene Hand beginnt, nicht mehr, sondern in dem selben Verhältniß eine höhere Seitenzahl angibt, wie die Hand der Copisten weidlängiger ist, als die Bachs. Späterhin erhielt der Besitzer die Bachschen Autographe, nahm nun die betreffenden Copien heraus, um sie so zu ergänzen. Er erhielt nun die d moll Fuge Nr. 6 doppelt, da Bach das Tractatium nicht mit geschrieben, der Besitzer aber den Bogen der Copie, worauf Tract. und Fuge aus d moll hand nicht zureißen wollte u. konnte. Daher schrieb er über die Fuge die Worte „bleibt weg“.

Bach hat das wohltemperirte Clavier mehrmals abgeschrieben: in diesem einen Falle hat er, wie ich überzeuget bin, nicht mehr geschrieben, als das, was vorliegt. Er ist also auch nichts verloren gegangen. Er wollte aber den fehlenden Anfang ergänzen, dazu ließ er vor der d moll Fuge eine Seite frei. Da das Tractatium zur d moll Fuge zu lang ist, um auf diese eine Seite geschrieben zu werden, so hat man anzunehmen, daß Bach sich den Raum für sämtliche ~~sechs~~ fünf ersten Tract. u. Fugen nebst dem sechsten Tract. vorz.

her Vorname hat, die er ganz frei ließ.

Entstanden ist das Autograph in Leipzig, der Umfahlag jedenfalls aber früher, als der Inhalt. Doch weist auch hier das Wasserzeichen des Papiers, ein sächsisches Wappen, auf Leipziger Ursprung. Ich glaube bestimmt, daß er - der Inhalt - geschrieben ist vor Composition des zweiten Theils des wohltemperirten Claviers, das ebenfalls wieder 24 Traktaten u. Fugen enthält, also jedenfalls zwischen 1724 und 1740; Näheres läßt sich jetzt nicht sagen.

Doch nun genug dieser Mittheilungen, bei denen ich glaube, daß die Methode der Untersuchung Sie vielleicht interessieren würde. Was Herr Oss sonst noch von Bach hat, besäße ich gern abstricirt. Ich will nur eine diplomatisch - genaue Copie, nicht etwa eine Transposition in die modernen Schlüssel; mit Lösung der alten Schlüssel wollen wir schon fertig werden. Ich bitte ihn selbst noch darum.

Nun nochmals herzlichsten Dank u. die Bitte mir alle Ihre Auslagen gütigst mitzutheilen u. mir zu erlauben, Ihnen diese durch Opferweisung zu ersetzen.

Sondershausen 22 69.
11.

Ganz der Ihrige
Philipp Spitta.

BIBLIOGRAFIA

1) Epistolario di Brahms

a) Epistolari

- BBW I-II: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, ac. di Max Kalbeck, Berlin 1921
- BBW III: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit K. Reinthaler, M.Bruch, H.Dieters, F.Heimsoeth, K.Reinecke, E.Rudorff, B. und L. Scholz*, a c. di Wilhelm Altmann, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1908.
- BBW IV *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J.O.Grimm*, a c. di Richard Barth, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1908.
- BBW V-VI: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, a c. di Andreas Moser, seconda edizione riveduta ed accresciuta, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912.
- BBW VII: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim, den familien Hecht und Fellingner* Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910
- BBW VIII *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915.
- BBW IX: *Johannes Brahms, Briefe an P.J. Simrock und F.Simrock* (ertser Band), a c. di Max Kalbeck, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1917.
- BBW X-XI-XII: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Fritz Simrock*, a c. di Max Kalbeck 1917-1919
- BBW XIV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, M. Rieter-Biedermann, C.F.Peters, E.W.Fritsch und Robert Lienau*, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1920.
- BBW XV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner*, a cura di Ernst Wolff, , Deutsche Brahms Gesellschaft, 1921.
- BBW XVI: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, a c. di Carl Krebs, rist. anastatica ed. 1920 della Deutsche Brahms-Gesellschaft, Tutzing, Hans Schneider, 1971.
- Clara Schumann-Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, a c. di Berthold Litzmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927
- Billroth und Brahms im Briefwechsel, a. c. di Otto Gottlieb Billroth, Berlin-Wien, Urban und Schwarzenberg, 1935

2) Catalogo tematico

- Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984

3) Il 'Brahms' di Max Kalbeck

- Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1904 sgg.
[Abbr.]
- Kalbeck I,1, 1833-1856, seconda edizione riveduta, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908
- Kalbeck I,2, 1856-1862, seconda edizione riveduta, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908
- Kalbeck II,1, 1862-68, seconda edizione riveduta, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908
- Kalbeck II,2, 1869-73, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1909
- Kalbeck III,1, 1874-1881, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1912
- Kalbek III, 2, 1881-1885, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1913

Kalbeck IV, 1, 1886-1891, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914
Kalbeck IV, 2,, 1891-1897, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914

4) Epistolari con musicologi e critici musicali

1 a) Presenti nell'edizione del Brahms Briefwechsel (BBW) della Deutsche Brahms Gesellschaft (1906 sgg.; rist. 1964):

- BBW XVI: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, a c. di Carl Krebs, rist. anastatica ed. 1920 della Deutsche Brahms-Gesellschaft, Tutzing, Hans Schneider, 1971.
- BBW VIII *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, Berlin, Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1915.
- BBW III *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler, Bruch, Deiters, Heimsoeth, Reinecke, Rudorff, Scholz*, Berlin, Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908. Importante per l'epistolario con Hermann Deiters, primo biografo di Brahms ed editore del *Beethoven's Leben* di A.H.Thayer (1866).

1 b) Monografie, periodici, miscellanee con trascrizioni di epistolari non inclusi nel BBW:

- Karl Geiringer Der Brahms Freund C.F. Pohl: *Unbekannte Briefe des Haydn. Biographien*. In *Zeitschrift für Musik* 103 (1935). Trascrizione incompleta rispetto all'intero epistolario e parziale rispetto a ciascuna singola lettera.
- G.Fock, *Brahms und die Musikforschung, im besonderem Brahms und Chrysander*, in a c. di Husmann *Beitraege zur hamburgischen Mg.*, Hbg., 1956
- W.Schardig *F. Chrysander Leben und Werke*, , Hbg.1986 [con alcune lettere a Brahms pubblicate solo parzialmente in Geiringer].
- Wolfgang Sandberger/Christiane Wiesenfeldt (a cura di): *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*. Bärenreiter 2007. Il volume contiene l'edizione critica degli epistolari con Chrysander e Hanslick.

1 c) Testimonianze epistolari manoscritte inedite

- *Carteggio Hermann Sauppe-Philipp Spitta*
Universitätsbibliothek di Göttingen (Cod. Ms. Sauppe 108-113)
- *Lettera di Otto Jahn a Gustav Nottebohm del*
Universitäts und Landesbibliothek Bonn,
Autographensammlung; Signatur: Autogr.; Acc. 68. 4153
- *Lettere di Philipp Spitta ad Heinrich von Herzogenberg*
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nach. 59, A 98
Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Nach. 59, A 99
- *Lettere di Gustav Nottebohm a Johannes Brahms*
Gesellschaft der Musikfreunde, Nottebohm an Brahms 257, 1-5
Gesellschaft der Musikfreunde, Nottebohm an Brahms 13-17

2 Trascrizioni di musica antica

2 a) -Paul Mast, *Brahms's Study, Oktaven u. Quinten u.A.*, «The Music Forum» V, New York 1980, pp.1-196. Si tratta dell'edizione in fac-simile del quaderno con tutte le annotazioni prese da Brahms intorno ad alcuni specifici problemi tecnico-compositivi come l'uso delle quinte e delle ottave parallele nella scrittura a quattro voci. Paul Mast ha fornito un'edizione critica ed ha anche tradotto il commento di Heinrich Schenker che accompagnava la prima edizione (1933) di questo quaderno.

2 b) Non esiste uno studio filologicamente accurato dei numerosi quaderni di trascrizioni di musica antica realizzati da Brahms e oggi in possesso della Gesellschaft der Musikfreunde. Abbiamo però una lista e una prima descrizione in uno degli studi più importanti su Brahms e gli antichi, ovvero quello di Virginia Hancock intitolato *Brahms's Choral Composition and His Library of Early Music* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983). Occorre infine aggiungere che nello stesso Brahms-Archiv si trovano trascrizioni di musica antica di Schumann (da Palestrina, Felice Anerio, Victoria), trascrizioni da abbozzi beethoveniani di Nottebohm, trascrizioni approntate per Brahms da Mandyczewski come testimoniano in particolare: Karl Geiringer («Schumanniana im Besitze von Johannes Brahms», in *Convivium Musicorum*, Berlin 1974) e Siegfried Kross («Die 'Abschriften alter Musik' in der Bibliothek von Johannes Brahms» in *Musik und Musikforschung*, cit., Kassel 2007).

3 La biblioteca del compositore

- Kurt Hofman: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*. Hamburg, 1974.

Si tratta di un catalogo volto a ricostruire tutti i titoli presenti nella biblioteca di Brahms attualmente presso la Gesellschaft der Musikfreunde. Spesso viene sottolineato se il singolo libro presenta tracce d'uso o se vi sono segni di lettura (sottolineature, glosse etc.).

BIBLIOGRAFIA AL CAPITOLO I

“La musicologia e lo spirito della filologia“

1) Opere di Otto Jahn

Ad Otto Jahn e alla sua attività di musicologo si devono due pubblicazioni fondamentali. La prima è la grande biografia *W.A. Mozart* la cui prima edizione comparve tra il 1856 e il 1859 (ristampata Hildesheim 1976) ed ebbe una ristampa nel 1867 che la lasciò immutata, mentre in seguito fu sottoposta a due importanti e tra loro successive revisioni/riscritture. La prima nel 1889 fu dovuta a Hermann Dieters (3.Aufl., Leipzig 1889), la seconda nel 1919-1921 ad Hermann Abert.

La seconda importante pubblicazione è una raccolta di saggi intitolata *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866 (dove tra l'altro si trova il saggio *Beethoven und die Ausgabe seiner Werke* fondamentale per comprendere i criteri editoriali dell'epoca, cfr. anche la seconda ed.: Leipzig 1867).

All'attività di editore musicale di Otto Jahn si devono due importanti edizioni:

- *Leonore*, Oper von Beethoven, vollständiger Klavierauszug der zweiten Bearbeitung mit den Abweichung der ersten, Leipzig 1853.

- Mozart, *Litania de venerabilis altaris sacramento* (Kl.Ausz. G.Vierling), Offenbach 1856

Documenti sulla genesi del *Mozart*:

- *Otto Jahn in seinen Briefen*, Hrsg. E.Petersen, Teubner, Leipzig/Berlin 1913 [contiene numerose lettere tra gli altri a Moritz Hauptmann e all'editore Breitkopf & Härtel].

- Th. Mommsen/O.Jahn *Briefwechsel*, 1842-1868, Hrsg.Wiechert, Frankfurt 1962

2) Letteratura secondaria

- Le due più importanti monografie su Otto Jahn sono quelle di: C.W. Müller, *Otto Jahn*, Taubner 1991 (con bibliografia completa) e di W.M. Calder III/H. Cancik/B. Kytzler (hrsg.) *Otto Jahn. Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassicismus und Historismus*, 1991
- Su Jahn come *Musikwissenschaftler*:
- H. Riemann: *Otto Jahn und seine Mozart Biographie*, «All.Gem.mus.Zeit.», Nr.1, 1890
- A. Eichhorn, «"aus einem inneren Keim Idee entwickeln" Zur Musikanschauung Otto Jahns» in AfMw 52, 1995 pp.220-235; M. Schramm, *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik*, Essen 1998
- Michael Schramm: *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik*, Essen 1998.
- G. Walther: *Mozart und Methode : Otto Jahns Beitrag zur Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung*, in *Musikwissenschaft - eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Metzler, Stuttgart (2000), S.31-54
- T. Irvine: *The foundations of Mozart scholarship*, «Current musicology», Bd. 81 (2006), S.7-52
- M. Solomon: *Who wrote Hermann Abert's W. A. Mozart?* «The journal of musicology», Bd. 25 (2008), 3, S.318-337

BIBLIOGRAFIA AL CAPITOLO III

“Philipp Spitta e Johannes Brahms”

1) Epistolario

Il documento imprescindibile per impostare qualsiasi ricostruzione del rapporto fra Brahms e il musicologo Philipp Spitta è naturalmente l'epistolario intercorso tra i due, ovvero: *Brahms Briefwechsel XVI, Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, Carl Krebs (Hg.), Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1920. Questo testo non ha avuto ulteriori edizioni, se non la ristampa anastatica per i tipi di Hans Schneider, Tutzing, 1971.

Nel complesso sono censite tra Brahms e Spitta 56 missive, di queste 49 sono presenti nell'edizione del carteggio. Una lettera mancante – importante per la genesi dell'edizione dell'epistolario di Schumann – è stata successivamente pubblicata da Ulrike Schilling nel suo *Philipp Spitta* (cfr. sotto); un'altra si trova invece in *Brahms Briefwechsel VI mit Joseph Joachim*, vol.II, a c. di A. Moser, Berlin 1912 e consiste in un ringraziamento di Brahms per una lettera di saluti da parte della comunità di amici berlinesi di cui sia Spitta che Joachim facevano parte.

Gli inediti sono dunque 5, di questi 3 (tutte lettere di Brahms a Spitta) sono state battute all'asta, ma il possessore è ignoto; i restanti 2 sono lettere da Spitta a Brahms che si trovano rispettivamente presso la Staatsbibliothek zu Berlin - Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, NMus. Nachl. 59, A 52 e come possesso privato di Elke Wustmann di Duisburg.

La fonte per conoscere l'ampiezza quantitativa e la localizzazione degli epistolari di Brahms è il *Datenbank del Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis* (BBV): un catalogo sistematico e cronologicamente ordinato di tutte le lettere di Brahms o a Brahms dirette, consultabile presso il sito del Brahms-Institut a Lübeck: www.brahms-institut.de.

Per le dimensioni complessive dello scambio epistolare fra Brahms e i *Musikgelehrter* del suo tempo si veda la “Relazione sullo stato degli studi” (passaggio al secondo anno) all'interno di questa ricerca dottorale.

2) Sul rapporto fra Spitta e Brahms

W. Sandberger, *Musikwissenschaft und Musik J. Brahms im Dialog mit Philipp Spitta*, in *Musik und Musikforschung*, Wolfgang Sandberger/Christiane Wiesenfeldt (Hg.), Kassel, Bärenreiter 2007, pp.9-36.

3) Su Philipp Spitta

- Introduzione di Carl Krebs al carteggio fra Spitta e Brahms (*Brahms Briefwechsel XVI, Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, cit., pp.5-19)
- Max Seiffert, v. *Spitta, Johann [sic] August Philipp*, in «Allgemeine Deutsche Biographie», vol.54 (1908), Leipzig, Duncker & Humblot, pp.415-418 (cfr. in part. sui meriti di Spitta nel riconoscimento in Germania della musicologia come disciplina universitaria); Wolfgang Rathert, *[Julius August] Philipp Spitta*, in «MGG 2», vol.15 (2006), Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, pp.1190-1194.
- Bernd Wiechert, *Philipp Spittas Studienjahre in Göttingen 1860 bis 1864*, in «Göttinger Jahrbuch», 1991 (39), Göttingen, E. Goltze Verlag, pp. 169-181
- Dietrich Kämper (Hg.), *Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel*, Berlin, Merseburger Verlag, 2013.
- Ulrike Schilling, *Philipp Spitta*, Kassel, Bärenreiter Hochschulschriften, 1993.
- Wolfgang Sandberger: *Philipp Spitta und die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geiste der Philologie*, in Anselm Gerhard (Hg.) *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?*, Stuttgart, Metzler Musik, 2000, pp.55-68;
- Wolfgang Sandberger *Das Bach-Bild Philipp Spittas* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft n.39), Stuttgart, Fritz Steiner Verlag, 1997.

BIBLIOGRAFIA AL CAPITOLO IV

“Intermezzo. Brahms come interprete di musiche del passato“

1) Brahms come interprete

Gli studi su Brahms come interprete sono ancora ad uno stadio iniziale. Essi sono pochissimi e divisi fra l'apologetica (Maria Komorn, *Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger*, Wien-Leipzig, Universal Edition, 1928) e la mera catalogazione (Hofmann Kurt - Hofmann Renate, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing, H.Schneider, 2006). Cfr. Renate und Kurt Hofmann, *Brahms als Interpret in Brahms Handbuch*, a c. di Wolfgang Sandberger, Stuttgart-Weimar-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2009.

2) Risorse online per i programmi dei concerti

- Archivio fotografico digitale a cura del Brahms-Institut Lübeck
http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/programme_datum.html
- Catalogo dei programmi del Wiener Singverein (a partire dal 1858):
<http://www.singverein.at/archiv/134/saison-wiener-singverein.htm>

3) Periodici

- Allgemeine musikalische Zeitung (1869-1882), hrsg. Frydrich Chrysander et alii, Leipzig, Breitkopf & Härtel, poi Rieter-Biedermann.
- Musikalisches Wochenblatt (1870-1910), hrsg. E. W. Fritsch, Leipzig, E. W. Fritsch.
- Signale für die Musikalische Welt (1843-1941)

4) Il contesto viennese

- August Böhm, *Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Wien, A.Holzhausen, 1908;
- Richard von Perger – Robert Hirschfeld: *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, [vol. II *Sammlungen und Statuten zusammengestellt von dr. Eusebius Mandyczewski*], Wien, A. Holzhausen, 1912.

- Max Kalbeck, Johannes Brahms, II/2, 1869-1873, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1909
- Max Kalbeck, Johannes Brahms, III/1, 1874-1881, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1912 [seconda ed. riveduta]

5) Brahms e Chrysander

- Chrysander F., *Georg Friedrich Händel*, I (1858), II(1860), III(1867), Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Schardig F., *Chrysander Leben und Werk*, , Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Hamburg, Musikalienhandlung Wagner, 1986.
- G.Fock, *Brahms und die Musikforschung, im besonderem Brahms und Chrysander*, in «Beitraege zur hamburgischen Musikgeschichte», Hamburg, 1956.
- Howard Server, *Brahms and the three Editions of Händel's Chamber Duets and Trios*, in *Händel Jahrbuch* 39 (1993), pp.134-160.
- J. Neubacher: *Ein neuer Quellenfund zur Mitarbeit J. Brahms' an Fr. Chrysander Ausg. Von Haendels „Italienischen Duetten und Trios*, in «Musik Forschung» 51, pp. 210-15 (1998).
- Rackwitz Werner, *Anmerkungen zum Verhaeltnis Chrysander zu Brahms und Joachim*, Brahms Studien 12 (1999)

6) Ph.Spitta e la riscoperta delle Cantate sacre di J.S.Bach

- Spitta P., *Johann Sebastian Bach*, I (1873), II (1880) Leipzig, Breitkopf & Härtel
- Spitta P., *Johann Sebastian Bach, His Work and Influence on the Music of Germany*, 1685-1750, trad. dal tedesco da Clara Bell e John Alexander Maitland, Novello & Co., London 1884/1885.
- *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ph. Spitta*, vol.XVI, Berlin, Deutsche Brahms Gesellschaft, 1920
- Spitta P., *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in *Zur Musi*, Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel, 1892
- Hans Joachim Hinrichsen, „*Ur-Vater der Harmonie*“. *Die Bach Rezeption*, in Hrsg. Konrad Küster, *Bach Handbuch*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1999, p.31-66
- Hans Joachim Hinrichsen, *Vom Umgang mit Geschichte. Johannes Brahms und die Aufführungspraxis Bachscher Musik*, in Wolfgang Sandberger/Christiane Wiesenfeldt (a cura di): *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*. Bärenreiter 2007, pp.37-56

7) Vita musicale, abitudini d'ascolto

- Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musk. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014
- William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009

BIBLIOGRAFIA AL CAPITOLO V

“Spitta, Brahms e Bach”

1) Opere di Spitta

- *Johann Sebastian Bach* (1873 e 1880, ed. da Breitkopf & Härtel, poi ristampato Wbdn.1979)
- Spitta P., *Johann Sebastian Bach, His Work and Influence on the Music of Germany*, 1685-1750, trad. dal tedesco da Clara Bell e John Alexander Maitland, Novello & Co., London 1884/1885.
- *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*; ed. Paetel, Berlino 1892.
- *Johann Sebastian Bach. Vortrag*, in «Sammlung musikalischer Vorträge», Hrsg. Paul Graf Waldersee, Breitkopf & Härtel, 1879.

BIBLIOGRAFIA AL CAPITOLO VI

“Gustav Nottebohm e Johannes Brahms”

1) Opere di Gustav Nottebohm

Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen, Leipzig 1872

Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1801 und 1803, Leipzig 1880

Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze, a cura di Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887

Beethoven's Studien, nach den Original-Manuscripten dargestellt, Band 1, *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri*, Leipzig 1873

- Opere sparse:

- *Ueber die Suite*, Monatsschrift für Theater und Musik, Wien, Herausgeber Klemm, 1855 und 1857;

- *Bach's letzte Fuge*, Musik-Welt, herausg. von Max Goldstein, Berlin 1881. Nr. 20 und 21;

- *Die Bach-Gesellschaft in Leipzig*, Aufsatz in Oesterreich. Blätter für Litteratur und Kunst (Beilage zur Oester. Kais. Wiener Zeitung), 1857, Nr. 12; „

- *Zwei unter Mozart's Namen herausgekommene Clavierkonzerte* (Köchel's Verzeichniß, Anhang Nr. 204 und 136), Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik, Wien 1865, Nr. 24;

- *Eine fragliche Stelle über Mozart's Don Giovanni. Ein Wort Beethoven's über Mozart*, Berlin, Musik-Welt 1881, Nr. 59;

- Epistolari:

- *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann* : mit biografischer Einführung. Zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms, a cura di Hans Clauß, Beucker in Komm, Lüdenscheid, 1967

- R. Federhofer-Königs: *Das Wiener Musikleben der Jahre 1846-1848 in der Korrespondenz Gustav Nottebohm - Robert Schumann*, in «Studien zur Musikwissenschaft», Vol. 37 (1986), pp.47-101.

- Theophil Antonicek: *Aus dem Wiener Brahmskreis*, in: *Brahms-Kongress Wien 1983*, a cura di Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing (Hans Schneider) 1988, S. 21-43

2) Su Nottebohm

- C.F.Pohl, [voce] *Gustav Nottebohm*, in Allgemeine Deutsche Biographie, vol. XXIV (1887), pp.41-44.

- Imogen Fellingner, *Unbekannte Mozart-Studien Nottebohms*, in Kgr.Ber. zum Mozartjahr Baden Wien 1991

- Lewis Lockwood: *Nottebohm Revisited* in «Current Thought in Musicology», pp.139-191, University of Texas Press, Austin (1976)

- David L. Sills: *Bloch, Beethoven and Nottebohm*, in Study in the History of Music, vol.3; The creative Process , New York 1992

3) Nottebohm e Brahms

- Kross S.: *Die "Abschriften alter Musik" in der Bibliothek von Johannes Brahms*, in *Musik und Musikforschung* a . di W.Sandberger/C.Wiesenfeldt, Bärenreiter (2007), pp.123-132

- Behr, Johannes: *"Seinen Unterricht kann ich ernstlich empfehlen."* : *Kontrapunkt bei Gustav Nottebohm und Eusebius Mandyczewski* in: *Musik und Musikforschung*, cit., pp.155-183 [importante anche perché contiene alcune lettere di R. Volkmann – compositore e sodale di Nottebohm, cfr.Epist. - a Brahms. Sullo stesso tema cfr.: Hans Volkmann: *Johannes Brahms' Beziehungen zu Robert Volkmann. Mit bisher ungedruckten Schreiben beider Meister*, in: Die Musik (Berlin) 11 / 13 (Bd. 43, April 1912), S. 3-13]

- M. Ladenburger, *Brahms als Beethovenforscher*, in: Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997, Hrsg. I. Fuchs, H. Schneider, Tutzing 2001.
- A. Gerhard: *Johannes Brahms. Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer*, Bärenreiter, Kassel (2007)
- Theophil Antonicek: *Aus dem Wiener Brahmskreis*, in: *Brahms-Kongress Wien 1983*, a cura di Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing (Hans Schneider) 1988
- *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf und Härtel* (Abhandlungen Zur Musikgeschichte) di Peter Schmitz, V&R, Leipzig (2009)