

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 31 (2011)

Artikel: Echi liederistici e 'idea poetica' nella Sonata op. 100 di Brahms

Autor: Fertonani, Cesare

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835114>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Echi liederistici e ‘idea poetica’ nella Sonata op. 100 di Brahms

CESARE FERTONANI (Milano)

Citazioni, parafrasi, rielaborazioni ma anche allusioni e reminescenze di Lieder nella musica strumentale costituiscono una chiave d’accesso affascinante all’ermeneutica e dunque alla comprensione delle opere in cui la presenza di questi elementi ‘esterni’ di provenienza vocale appunto sussiste o può essere quanto meno accertata in modo convincente (infatti una citazione o allusione va anzitutto identificata come tale sulla base di criteri analitici e interpretativi che consentano di acclarare l’effettiva corrispondenza tra due passi musicali: la precisione della rassomiglianza e la molteplicità delle analogie strutturali che li accomunano; l’individualità del passo citato nonché la sua plausibilità storica, integrità, prominenza e funzione nel nuovo contesto compositivo). In particolare, l’autocitazione liederistica – etichetta alla quale riconduciamo qui per comodità una notevole varietà di comportamenti compositivi, dalla fugace allusione sino alla più cospicua rielaborazione – è un fenomeno che percorre come un fiume carsico la musica strumentale dell’Ottocento e del primo Novecento, da Schubert a Mahler e oltre, collocandosi in quella zona compresa tra gli estremi da un lato della cosiddetta musica ‘assoluta’ e dall’altro della musica ‘a programma’: una zona che oggi appare molto ampia, ricchissima al suo interno di posizioni e sfumature intermedie, di percorsi di incrocio e di scambio, e che pone comunque in questione la dimensione semantica oltre che la struttura formale della musica (cioè la semantica che assume sostanza e s’invera nella forma della musica).¹

1 Su questo aspetto si vedano soprattutto Christopher H. Gibbs, *Beyond song: instrumental transformations and adaptations of the Lied from Schubert to Mahler*, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. James Parsons, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 223-242; Cesare Fertonani, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, Milano, LED, 2005, pp. 15-22, 51-70.

1. Citazione o autocitazione liederistica: premesse e presupposti

Nella citazione o autocitazione liederistica l'aspetto essenziale è rappresentato dall'interazione e dal rapporto intertestuale che si viene a instaurare tra la musica e i versi del brano vocale citato: la musica della composizione strumentale può essere letta alla luce del testo poetico del Lied, mentre per converso il testo poetico, già intonato nel brano vocale originario ridiventa oggetto d'interpretazione musicale nellaicontestualizzazione del nuovo lavoro strumentale. In questo processo i versi del testo poetico assumono un ruolo cruciale perché denotano concettualmente il campo semantico della composizione strumentale. Naturalmente tale denotazione semantica è suscettibile di declinazioni di volta in volta diverse secondo gli autori e ancora di più secondo le singole opere. I testi dei brani citati possono essere allora intesi come una specie di 'programma' implicito o segreto (fatto, questo, tuttavia di per sé problematico tanto da apparire come una contraddizione in termini se il 'programma' è per definizione l'esplicita e pubblica dichiarazione del significato intenzionale di un'opera); oppure come nucleo ed epigrafe dell'"idea poetica" della composizione strumentale (intendendo con 'idea poetica', termine tanto fondamentale quanto controverso nell'estetica musicale dell'Ottocento per la molteplicità delle accezioni con cui fu via via precisato, il contenuto concettuale ed emozionale di una composizione in rapporto alla forma della composizione stessa);² oppure soltanto come spunto di ispirazione e generico riflesso dell'atteggiamento espressivo dell'autore.

La poetica e la prassi della citazione liederistica mostra infatti connotati che oscillano tra una concezione di musica per così dire 'assoluta' (le citazioni non sono immediatamente connesse con alcun testo verbale) e un'idea di musica 'a programma' (il richiamo al brano vocale può tendere allo statuto di 'programma' soltanto se e quando il pubblico riconosce la citazione anche come riferimento al relativo testo verbale e dunque riconduce al contenuto semantico di questo l'interpretazione della sostanza e della forma musicale della composizione). In ogni caso il riferimento indiretto al testo, su cui si fonda la tecnica della citazione, svolge un ruolo ermeneutico essenziale perché consente di interpretare il lavoro strumentale nei termini del Lied. D'altro canto, anche volendo imporre ai riferimenti testuali la valenza di una specie di 'programma' nascosto o segreto le composizioni caratterizzate dalla citazione liederistica si distinguono dall'autentica musica 'a programma' per quanto riguarda sia il rapporto

2 Si veda Fertonani, *La memoria del canto*, pp. 22-40.

tra forma e contenuto sia quello tra creazione e processo cognitivo della fruizione artistica.

In primo luogo, nella musica ‘a programma’ l’assunto rappresentativo e narrativo, che determina la forma della composizione, è una presenza essenziale che appartiene alla sostanza estetica dell’opera, mentre nella musica caratterizzata dalla citazione liederistica il riferimento al testo del brano vocale come ‘programma’ segreto o nascosto è elemento evidentemente necessario per l’autore ma contingente per il pubblico, che potrebbe anche non cogliere la citazione come tale senza pregiudicare, almeno in linea di principio, la comprensione dell’opera: il fatto stesso che la citazione liederistica possa intendersi tutt’al più come ‘programma’ segreto o nascosto – dunque come una sorta di problematica contraddizione in termini – sembra presupporre che essa eserciti sulla forma della composizione strumentale un’incidenza prominente ma non determinante.

In secondo luogo, nella musica ‘a programma’ la ricerca di nessi tra musica e contenuto è un processo immediatamente attivato nel pubblico che conosce le intenzioni dell’autore, laddove nelle composizioni caratterizzate dalla citazione liederistica un simile processo si attiva eventualmente solo nel corso dell’esperienza di ascolto, di esecuzione o di studio della partitura quando, riconosciuta la citazione, si faccia riferimento al relativo testo verbale.

In terzo luogo, con la dichiarazione del ‘programma’ l’autore indirizza *a priori* l’attenzione del pubblico sul contenuto e sullo svolgimento rappresentativo e narrativo dell’opera, mentre l’interpretazione della citazione liederistica come ‘programma’ segreto o nascosto spetta al pubblico: il fruitore è chiamato a riconoscere la citazione, ad attivare il riferimento al corrispondente testo verbale così da utilizzarne il contenuto semantico per l’interpretazione dell’opera e quindi individuare le eventuali implicazioni della citazione, intesa a questo punto come nesso poetico-musicale, nel nuovo contesto strumentale.

Sulla base di queste considerazioni appare chiaro che l’interpretazione delle citazioni liederistiche nelle opere strumentali pone l’accento sul versante della recezione, anche se coinvolge naturalmente l’aspetto immanente delle opere stesse oltre che la poetica e la psicologia compositiva del loro autore. Al di là delle informazioni fornite da fonti documentarie, testimonianze, recensioni e così via, nell’approccio ermeneutico, è infatti decisivo tentare di determinare le funzioni semantiche e strutturali delle citazioni liederistiche nel nuovo contesto, illuminando la relazione che viene a delinearsi tra la composizione strumentale, la sostanza musicale e il contenuto del testo poetico dei Lieder citati. Soltanto attraverso questo percorso di verifica dell’effettiva importanza e incidenza delle citazioni e rielaborazioni liederistiche nel corpo dell’opera si può pensare di leggere la composizione

strumentale nei termini dei brani citati, sino arrivare addirittura a interpretare l'opera come una sorta di commentario o parafrasi in grande di composizioni preesistenti assunte come testi poetico-musicali.

2. Brahms, l'autocitazione liederistica e la Sonata op. 100

In Brahms, come già in Schumann, citazioni, allusioni e reminiscenze liederistiche sono da ricondurre a un più vasto quadro di associazioni e riferimenti poetici, letterari e autobiografici che, sebbene perlopiù occultati e custoditi gelosamente nella sfera privata del compositore, dischiudono l'accesso a un'interpretazione e una comprensione semantica della musica strumentale.³ Un quadro che, in ogni caso, è in sé ampiamente sufficiente per ridimensionare l'immagine critica e storiografica tradizionale di un Brahms puramente 'formalista' che lo stesso compositore si premurò di coltivare in prima persona. A tale proposito, è nota la ritrosia per non dire la scoperta irritazione di Brahms nei confronti di coloro che erano a caccia di citazioni, allusioni e reminescenze nella sua musica. Si pensi al celebre aneddoto riguardo alla somiglianza rilevata da un ascoltatore tra il tema del finale della Prima Sinfonia e quello della Nona Sinfonia di Beethoven, somiglianza che secondo Brahms poteva essere colta da «qualsiasi somaro».⁴ Ma si pensi anche all'invito rivolto a Otto Dessoff il 26 giugno 1878 di non curarsi della fissazione di pubblico e critica per le reminiscenze, che

3 Si vedano per esempio Kenneth Hull, *Brahms the Allusive: extra-compositional reference in the instrumental music of Johannes Brahms*, Ph.D. diss., Princeton University, 1989; George S. Bozarth, *Brahms's Lieder ohne Worte: the 'Poetic' andantes of the piano sonatas*, in *Brahms studies: analytical and historical perspectives*, ed. George S. Bozarth, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 345-378; Dillon Parmer, *Brahms, song quotation, and secret programs*, «19th-century Music», 19, 1995, pp. 161-190; Constantin Floros, *Johannes Brahms. «Frei aber einsam». Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich-Hamburg, Arche, 1997; Hanns-Werner Heister, *Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms's Semantisierungsverfahren*, in *Johannes Brahms oder die Relativierung der 'absoluten' Musik*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg, Bockel, 1997, pp. 7-35; Dillon Parmer, *Brahms and the poetic motto: a hermeneutic aid?*, «The Journal of Musicology», 15, 1997, pp. 353-389; Thomas Phleps, «In meinen Tönen spreche ich». *Biographische Chiffren in Kompositionen von Brahms*, in *Johannes Brahms oder die Relativierung*, pp. 173-224; David Brodbeck, *Medium and meaning: new aspects of the chamber music*, in *The Cambridge Companion to Brahms*, ed. Michael Musgrave, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 98-132.

4 Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 voll., Tutzing, Schneider, 1976 (1^a ed. 1912-1921), vol. 3, p. 109, n. 1.

contiene peraltro l’ammissione da parte di Brahms di aver lui stesso all’occasione «sgraffignato» da altri compositori: «uno dei capitoli più stupidi della gente stupida è quello che riguarda le reminescenze».⁵ Del resto nell’Ottocento, l’epoca dell’estetica del genio, i riferimenti – anche non intenzionali – alla musica di altri compositori erano per lo più giudicati come segni di mancanza di originalità.⁶ Nel caso specifico delle autocitazioni, che certo si pone su un piano diverso, emergono da parte di Brahms la discrezione e il caratteristico *understatement*, spesso venato di umorismo, con cui il compositore parla della propria musica con gli amici.

Le più note composizioni di Brahms intessute di autocitazioni e allusioni liederistiche sono le Sonate per pianoforte e violino op. 78 (1878-1879) e op. 100 (1886). Nell’op. 78 l’autocitazione e rielaborazione di due Lieder tra loro strettamente correlati su testi di Klaus Groth, *Regenlied* op. 59 n. 3 e *Nachklang* op. 59 n. 4 (1873), costituisce l’elemento fondante dal punto di vista strutturale e semantico di una composizione improntata a un intento ciclico; i tre movimenti sono infatti connessi grazie a una rete di motivi che percorre l’intera composizione e al ritorno, nel finale, di elementi tematici dei movimenti precedenti. Grazie al nesso tra le relazioni motiviche riconducibile alla sostanza musicale comune di *Regenlied* e di *Nachklang*, ai ritorni tematici e al processo armonico complessivo, la sonata può essere letta alla luce della musica e dell’elegiaco contenuto dei due Lieder dell’op. 59, incentrato intorno alle immagini equoree della pioggia e delle lacrime sul volto: il nostalgico anelito verso il recupero della giovinezza perduta di *Regenlied* e la malinconica impossibilità di realizzarlo di *Nachklang*. Tanto che l’opera appare una reinterpretazione dei Lieder, culminante nel finale in una sorta di trasfigurazione e di riconciliazione con il destino che nega alla vita la possibilità di riavvolgersi a ritroso sul passato per riappropriarsene.⁷ Oltre che da tutto questo, il nomignolo «*Regensonate*» o «*Regenliedsonate*» con cui l’op. 78 è frequentemente chiamata si giustifi-

5 Johannes Brahms *Briefwechsel*, vol. 16: *Johannes Brahms in Briefwechsel mit Otto Dessoß*, hrsg. von Carl Krebs, Tutzing, Schneider, 1974 (1^a ed. 1920), pp. 191-192.

6 Cfr. Anthony Newcomb, *La caccia alle reminiscenze*, «Il Saggiatore musicale», 10, 2003, pp. 63-88: 64-65.

7 Si vedano al riguardo Jürgen Beythien, *Die Violinsonate in G-Dur op. 78 von Johannes Brahms. Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Leipzig 1966, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel-Leipzig, Bärenreiter – VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970, pp. 325-332; Timothy R. McKinney, *Beyond the ‘rain-drop’ motif: motivic and thematic relationship in Brahms’s opera 59 and 78*, «The Music Review», 52, 1991, pp. 108-122; Parmer, *Brahms*, pp. 161-190; Georges Starobinski, *Brahms et la nostalgie de l’enfance. Volks-Kinderlieder, berceuses et Klaus Groth-Lieder*, «Acta Musico-logică», 74, 2002, pp. 141-194; Cesare Fertonani, *La memoria del canto*, pp. 62-64.

ca col rilievo allusivo che lo stesso Brahms attribuisce alla citazione liederistica, puntualmente colta nella cerchia dei suoi amici (Clara Schumann, Theodor Billroth, Otto Dessoff).

Non è casuale che l'op. 100 sia stata assai meno studiata dell'op. 78 nella specifica prospettiva dell'autocitazione liederistica, mentre è stata naturalmente oggetto di analisi formali anche molto approfondite che tendono però a ridurre o a escludere la porta semantica oltre che strutturale dei riferimenti ai brani vocali.⁸ Se da un lato anche la Sonata op. 100 ha un'innegabile connotazione e pregnanza liederistica, rilevata sin dalla primissima recezione, dall'altro proprio questa proprietà è divenuta, quasi paradossalmente, un ostacolo all'interpretazione dell'opera alla luce dell'autocitazione liederistica. Il che è accaduto per almeno un paio di buone ragioni. La prima riguarda il numero delle connessioni liederistiche individuate. Mentre l'op. 78 è sostanziata dall'autocitazione e rielaborazione dei due soli «*Regenlieder*», per l'op. 100 sono stati identificati, sin dall'inizio, molteplici richiami di questo tipo generando un quadro piuttosto confuso o addirittura sconcertante: la molteplicità che è anche labilità dei riferimenti possibili rischia di produrre una sorta di entropia semantica. In altre parole, i brani vocali chiamati in causa per la loro vera o presunta relazione con la sonata sono stati così numerosi da indurre a ritenere che, al di là del generico tono 'liederistico' da subito riconosciuto all'op. 100, il ruolo specifico svolto nella composizione da questi brani – o almeno da alcuni di essi – non fosse poi così importante. La seconda ragione che ha frenato un'interpretazione dell'op. 100 alla luce dell'autocitazione liederistica riguarda il diverso comportamento compositivo di Brahms nelle due sonate. La citazione e rielaborazione del materiale liederistico, che nell'op. 78 appare del tutto evidente e si può cogliere anche a livello più superficiale come intento ciclico, nell'op. 100 non è così immediata e manifesta ma tende a risolversi su un piano più riposto.⁹

Vale allora la pena di ricostruire in breve la storia della prima recezione e naturalmente anche della genesi della sonata e di verificare, musica alla mano, l'effettiva consistenza dei riferimenti individuabili – o almeno dei più accreditati – che comprendono, oltre a un paio di richiami ad altri compositori, almeno cinque Lieder dello stesso Brahms.

⁸ Si vedano soprattutto Klaus Körner, *Die Violinsonaten von Johannes Brahms*, Augsburg, Wißner, 1997, pp. 199-346; Siegfried Mauser, *Violinsonate in A-Dur op. 100*, in *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 233-243; Christiane Wiesenfeldt, *Kammermusik mit Klavier und Streichinstrument*, in *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2009, pp. 437-456.

⁹ Questo saggio costituisce un sostanziale ripensamento delle pagine da me dedicate alla Sonata op. 100 in Fertonani, *La memoria del canto*, pp. 64-66.

Sonata op. 100	Lieder di Brahms e composizioni di altri autori
1. Allegro amabile bb. 1-2	Wagner, <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , « <i>Preislied</i> »: «Morgenlich leuchtend»
bb. 1-4	<i>Komm bald</i> , op. 97 n. 5, bb. 1-8
bb. 51-54	<i>Wie Melodien zieht es</i> , op. 105 n. 1, bb. 1-5
2. Andante tranquillo – Vivace bb. 16-19	Grieg, Sonata op. 13, Allegretto tranquillo: bb. 1-4
3. Allegretto grazioso (quasi Andante) bb. 1-4	<i>Immer leiser wird mein Schlummer</i> , op. 105 n. 2, bb. 15-20, 42-48
bb. 3-4	<i>Meine Liebe ist grün</i> , op. 63 n. 5, bb. 1-4
bb. 12-15	<i>Auf dem Kirchhofe</i> , op. 105 n. 4, bb. 27-29
bb. 31ss.	<i>Auf dem Kirchhofe</i> , op. 105 n. 4, bb. 7-10 <i>Auf dem Kirchhofe</i> , op. 105 n. 4, bb. 1ss.

Tav. 1: Citazioni e reminescenze rilevate nell’op. 100.

Nella sua recensione Eduard Hanslick sottolinea, oltre all’essenziale concisione della forma, l’elemento lirico e cantabile della Sonata op. 100. Ricognoscendo nel tema principale del movimento iniziale una sommessa allusione al «*Preislied*» di Walther von Stolzing nei *Meistersinger von Nürnberg*, scrive di un lavoro che nell’insieme «è un canto quasi ininterrotto del violino» e che «rinuncia al forte contrasto dei singoli movimenti», diversamente da quanto accade nella contemporanea Sonata op. 99 per pianoforte e violoncello: «i tre movimenti formano un puro accordo di stati d’animo piacevoli in modo uniforme; un quieto godimento di sé e un sereno riposo dell’animo».¹⁰ Sono però le pagine di Max Kalbeck a restare fondamentali per un’interpretazione della Sonata op. 100 nella chiave dell’autocitazione liederistica: a ben guardare, gli elementi per una lettura del lavoro orientata in tal senso sono già tutti – o quasi – contenuti nella sua biografia *Johannes Brahms* (pubblicata per la prima volta tra il 1904 e il 1914), tanto da meritare di essere riassunti.

Kalbeck pone il lavoro anzitutto in relazione con il contralto Hermine Spies (1857-1893), un’allieva di Julius Stockhausen che Brahms aveva conosciuto nel 1883 a Krefeld e che era ben presto diventata amica del compositore e sua interprete d’elezione. Nell’estate del 1886, quando Brahms scrisse in rapida successione oltre all’op. 100 la Sonata per pianoforte e

10 Eduard Hanslick, *Zwei neue Sonaten von Brahms*, in *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Gregg International Publishers, Westmead (Farnborough), 1971 (1^a ed. 1892), pp. 209-210.

violoncello op. 99, il Trio op. 101 e iniziò a lavorare alla Sonata per pianoforte e violino op. 108, Hermine era attesa dal compositore a Hofstetten, sulle rive del lago di Thun. Per lei, Brahms aveva già composto nel giugno del 1885 *Komm bald* su testo scritto da Klaus Groth, a sua volta ammiratore di Hermine Spies, per celebrare il cinquantaduesimo compleanno dell'amico e gliene aveva inviata una copia per posta. Sempre per lei, nell'agosto del 1886, Brams compone un altro Lied su testo di Groth, *Wie Melodien zieht es*, e un altro ancora su testo di Hermann Lingg, *Immer leiser wird mein Schlummer*. A settembre, a Hofstetten, Hermine canterà i due nuovi Lieder, ancora inediti (*Komm bald* era stato nel frattempo pubblicato come op. 97 n. 5), accompagnata al pianoforte dall'autore.¹¹

Parafrasando la dedica della *F.A.E. Sonate* che Schumann, Dietrich e lo stesso Brahms avevano scritto per Joseph Joachim nel 1853 («In Erwartung der Anfunkt des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim»), Kalbeck afferma che l'op. 100 sarebbe stata composta «in Erwartung der Anfunkt einer geliebten Freundin», sottolineandone le melodie cantabili, alcune prese in prestito direttamente dai Lieder *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es*, altre invece di ispirazione liederistica «che mai accolsero le parole».¹² Nel porre l'accento sull'influsso organico e profondo che la lirica esercita sulla musica da camera di Brahms come mai era accaduto prima, Kalbeck non esita a definire l'op. 100 «un'autentica sonata liederistica» [«eine echte Liedersonate»]¹³ e, dopo aver liquidato come una semplice reminiscenza involontaria o piuttosto come una coincidenza casuale e ininfluente il calco dal «*Preislied*» wagneriano,¹⁴ individua nei coevi Lieder su testi di Groth, *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es*, la vera fonte del movimento iniziale, correlandoli con tanto di esempi musicali rispettivamente al primo e al secondo tema della forma di sonata. Secondo Kalbeck l'intero primo tema può essere considerato una «derivazione di fantasia» [«Phantasieableitung»] di *Komm bald*,¹⁵ mentre tra le note del secondo «tema cantabile» [«Gesangsthema»]¹⁶ si celano quelle di *Wie Melodien zieht es*.

È a questo punto che Kalbeck avanza l'ipotesi che all'origine della composizione vi sia il rapporto tra Brahms, Groth e Hermine Spies, con i due amici (nel 1886 il compositore aveva 53 anni, il poeta 67) invaghiti entrambi della giovane e attraente cantante da loro chiamata affettuosamente «Hermchen» (che di anni ne aveva 29). Musica come autobiogra-

11 Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, p. 15.

12 Ivi, p. 16.

13 Ivi, p. 17.

14 Ivi, pp. 17-19.

15 Ivi, p. 19.

16 Ivi, pp. 19-20.

fia, dunque: con tutto il fascino, certo, ma anche e soprattutto con tutti i pericoli, gli equivoci, le forzature e le distorsioni che questo comporta. Le relazioni tra Brahms, Groth e Hermine Spies paiono delineare uno scenario interpersonale non semplice da decifrare, con i due artisti ormai anziani invaghiti entrambi della giovane donna;¹⁷ è probabile che Brahms ne fosse effettivamente innamorato, mentre dal canto suo Hermine sembrava sensibile al fascino del musicista se non dell'uomo. Ma, per quanto intrigante, questo scenario deve tuttavia restare tale, cioè uno sfondo contestuale, se la componente biografica, per quanto significativa per la genesi e il tono espressivo dell’opera, alla fine si rivela irrilevante o comunque ininfluente rispetto alla sua forma e sostanza estetica. Tanto più per il fatto che la Sonata op. 100 non è, con ogni evidenza, musica ‘a programma’.

Ora, nonostante i limiti di attendibilità o verificabilità delle informazioni e le riserve che può suscitare dal punto di vista della metodologia critica, la biografia di Kalbeck rimane un libro straordinario e, in ogni caso, imprescindibile soprattutto perché raccoglie notizie, documenti e testimonianze provenienti dallo stesso compositore o dalla sua cerchia. Così non stupisce se Kalbeck rileva che la sezione in tempo Vivace del secondo movimento dell’op. 100 si fonda su una citazione dell’Allegretto tranquillo della Sonata per violino e pianoforte op. 13 (1867) di Grieg, pur cercando di rubricarla come una reminiscenza accidentale, e ricorda che la citazione era già stata riconosciuta da Heinrich von Herzogenberg.¹⁸ Questi in effetti, nella lettera a Brahms del 9 gennaio 1887, aveva parlato in modo scherzosamente metaforico e allusivo del tempo centrale dell’op. 100:

E l’Andante della Sonata per violino! Me ne sono davvero innamorato al primo sguardo! All’inizio non mi piaceva che questo grazioso volto in *Fa* maggiore [la sezione iniziale, *Andante tranquillo*] recasse già con sé uno sposo, un norvegese vivacemente triste [la sezione in tempo *Vivace*]; ma insomma, purché siano felici insieme e abbiano molti bambini!¹⁹

Né stupisce che Kalbeck menzioni il fatto che, nella medesima lettera, Herzogenberg dichiarasse di essere rimasto colpito dalla mancanza nel finale di «un secondo tema» [«ein zweites Thema»] una volta raggiunta la tonalità della dominante.²⁰ Riguardo alla forma di rondò del finale,

17 Si vedano Floros, *Johannes Brahms*, pp. 193-202 e soprattutto Peter Russell, *Johannes Brahms and Klaus Groth: the biography of a friendship*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 113-133.

18 Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, pp. 20-21.

19 *Johannes Brahms Briefwechsel*, vol. 2: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, Tutzing, Schneider, 1974 (anast. dell’ed. 1921), p. 147.

20 Ibid.

Kalbeck nota che tra i ritorni del tema principale «s'affacciano una mezza dozzina di altre melodie, Lieder in divenire o che si dileguano», ricordi del passato o premonizioni future, le quali tuttavia non arrivano sino a manifestarsi in modo compiuto; tra queste, ne viene identificata anzitutto una tratta da *Auf dem Kirchhofe* op. 105 n. 4, sul verso «Ich war an manch vergessnem Grab gewesen» (bb. 12-15; Lied, bb. 7-10).²¹ Proprio dal rilievo di Kalbeck trae origine la caccia alle autoreminiscenze liederistiche nel finale che porterà a identificare allusioni ad altri brani come appunto *Auf dem Kirchhofe, Meine Liebe ist grün* op. 63 n. 5 (bb. 3-4; Lied, bb. 1-2) e *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 105 n. 2 (bb. 1-4; Lied, bb. 15-19).²²

Ma, ciò che forse più conta per un'interpretazione dell'op. 100 come «autentica sonata liederistica», è il richiamo di Kalbeck alla lettera di Brahms a Billroth del 16 agosto 1886 dove il compositore scrive: «di recente ero peraltro imbarazzato di accludere un Lied di Groth che è connesso con la Sonata in La maggiore [op. 100]. Dal momento che ora te lo invio, mi preme inviartene anche un altro di Groth – e poi ancora un altro di un tuo vecchio collega».²³ I primi due Lieder, su testi di Groth, sono *Wie Melodien zieht es* e *Komm bald* (o viceversa) mentre il terzo, su testo del medico militare a riposo (e dunque ‘collega’ del chirurgo Billroth) Hermann Lingg, è *Immer leiser wird mein Schlummer*.²⁴

Con l'abituale tono allusivo e ironico, che Brahms aveva tra l'altro già usato con Billroth per i riferimenti liederistici della Sonata op. 78,²⁵ il compositore sembra qui voler offrire all'amico lo spunto per cogliere le citazioni vocali nella nuova sonata. Spunto che a quanto pare Billroth que-

21 Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, p. 21.

22 Si vedano per esempio al riguardo Robert Haven Schauffler, *The unknown Brahms: his life, character and works*, Westport, Greenwood Press, 1933, p. 375; Max Harrison, *The Lieder of Brahms*, London, Cassell, 1972, p. 77; Michael Musgrave, *The music of Brahms*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985, p. 317, n. 3; Eric Sams, *The songs of Johannes Brahms*, New Haven – London, Yale University Press, 2000, p. 302, n. 4.

23 *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin-Wien, Urban & Schwarzenberg, 1935, p. 398.

24 Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, pp. 16-17.

25 Così scriveva Brahms a Billroth nel giugno 1879 per attirare l'attenzione dell'amico sulla presenza dei *Regenlieder* nella Sonata op. 78: «[Hlawaczek, copista a Vienna] ha una Sonata [l'op. 78], della quale può già darti in ogni caso i primi due movimenti. Se però è pronto anche il finale, allora spediscimela subito, non appena l'hai letta una volta. Di più non vale la pena e oltretutto solo una tranquilla ora di pioggia serale potrebbe darle l'atmosfera necessaria»; in *Caro Johannes! Billroth/Brahms. Lettere 1865-1894*, a cura di Alois Greither, ed. it. a cura di Enzo Restagno, trad. di Anna Rastelli, Torino, EDT, 1997, p. 48.

sta volta, a differenza di quanto era accaduto per l’op. 78,²⁶ non colse, limitandosi a notare, il 18 agosto 1886, nel primo movimento il «continuo fluire di melodie» e il «delizioso senso di pura naturalezza» simile a quello della «Regenliedsonate».²⁷ A dire il vero, non è chiaro se con «il Lied di Groth che è connesso con la Sonata in La maggiore» Brahms intenda *Wie Melodien zieht es*, come ritiene Kalbeck, oppure *Komm bald* e quale sia invece il Lied che Billroth era chiamato a riconoscere comunque tra le note della sonata. Così come non è del tutto esplicito quale sia «la melodia del Lied su testo di Groth» che Elisabeth von Herzogenberg, il 31 dicembre 1886, dirà a Brahms di aver individuato nel primo movimento della sonata.²⁸ Fatto sta che, in ogni caso, il passo sembra proprio una velata indicazione di Brahms a considerare tutti e tre i Lieder in relazione alla sonata (anche se quando il compositore li inviò a Billroth questi non aveva a disposizione per il momento che il solo primo movimento dell’op. 100). Oltre a *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es* potrebbe allora entrare in gioco anche *Immer leiser wird mein Schlummer*: ovvero i tre Lieder scritti per Hermine Spies tra il 1885 e il 1886.

Se la somiglianza con il «*Preislied*» diventa un luogo comune della prima recezione critica dell’op. 100,²⁹ la presenza dell’autocitazione liederistica, già avvalorata dall’autore – come testimonia la lettera a Billroth – e poi trattata in modo diffuso da Kalbeck, sembra provenire dallo stesso

26 Questa la risposta di Billroth a Brahms il 26 giugno 1879 a proposito dell’op. 78: «Il motivo che ritorna così spesso nell’ultimo tempo [dell’op. 78] mi pareva così noto. Ho pensato che fosse tratto da ‘Heimat’ di Claus Groth, poi alla fine mi è venuto in mente il Regenlied. Solo ora mi è diventata chiara la frase in cui parlavi dell’atmosfera ‘di una sera di pioggia’. Io l’avevo interpretata ingenuamente, senza capire che invece si riferiva al motivo accennato nel pezzo, che scherzo! [...] È strano ascoltare motivi di Lieder che già si conoscono in una forma di sonata. Il Lied è, come ‘Heimat’ di Claus Groth, una delle creazioni poetiche più belle tra le tue composizioni. L’impressione diventa così profonda e coinvolgente che finisco per dimenticare parole e suoni. La sensazione si trasfigura quasi in un entusiasmo religioso astratto. Possono questi Lieder, cantati realmente con parole e musica, produrre la stessa impressione che se ne ha leggendoli a lungo o accennandoli al pianoforte mentre ci si immagina il canto? Dovrebbe essere un cantante meraviglioso, colui che realizza un tale miracolo! Mi è assolutamente impossibile immaginare quale impressione può fare questa sonata su delle persone che non sentono il Lied come se fossero stati loro stessi a comporlo. Per me l’intera sonata è come una eco del Lied, come una fantasia sullo stesso. Entrambi gli interpreti devono compenetrarsi reciprocamente in maniera totale; si deve ascoltare con gli occhi chiusi, al crepuscolo. L’ultimo tempo è quello che finora mi commuove di più», ivi, p. 49.

27 Ivi, p. 84.

28 Johannes Brahms *Briefwechsel*, vol. 2, p. 140.

29 Margaret Notley, *Lateness and Brahms: music and culture in the twilight of Viennese liberalism*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 42.

Brahms o comunque dalla sua cerchia di amici, forse anche come reazione infastidita al moltiplicarsi delle voci che coglievano l'eco wagneriana proprio in testa alla composizione come una specie di epigrafe.

3. L'op. 100, un'«autentica sonata liederistica»?

Questo il quadro da cui prendere le mosse per un'interpretazione dell'op. 100 come «autentica sonata liederistica». Musica alla mano, tuttavia, i richiami più consistenti e decisivi sembrano restringersi essenzialmente a *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es*; le relazioni tra la sonata e questi due Lieder appaiono così significative che sorprende come esse siano state in genere sottovalutate e tutt'al più circoscritte soltanto a *Wie Melodien zieht es*.³⁰ Molto evidente è anche la citazione da Grieg nel secondo movimento, mentre come si vedrà il coinvolgimento nella rete delle citazioni di *Immer leiser wird mein Schlummer* potrebbe essere motivato più da ragioni di contenuto e di contesto che non dalla inequivocabile pregnanza delle corrispondenze musicali (si vedano i testi dei Lieder in Appendice). Per quanto riguarda poi il supposto riferimento al «*Preislied*», che certo all'epoca colpì pubblico e critica per la celebrità del brano wagneriano, può anche darsi che si tratti di una reminiscenza – intenzionale o inconscia – delle prime quattro note della melodia; ma la sua portata viene molto ridimensionata dalla corrispondenza assai più cospicua, proprio nelle stesse battute iniziali, con *Komm bald*.

Come accade spesso in Brahms, il nucleo generativo dell'intera sonata è dato da una struttura intervallare che appare all'inizio del primo movimento: un salto di quarta seguito da una successione di due gradi congiunti (nella forma originaria *do diesis-sol diesis-la-si*, bb. 1-2). A questo nucleo intervallare e alle sue varianti ed elaborazioni sono infatti improntate tutte le idee tematiche più importanti dell'opera, a incominciare appunto dal primo e dal secondo tema del movimento iniziale.

Nella testa del primo tema il nucleo intervallare è immediatamente ripetuto, articolandosi in un motivo con una nota lunga puntata seguita da tre note brevi, una figura ritmica caratteristica che rivestirà anch'essa

30 Tra i contributi che pongono l'accento sul rapporto tra la sonata ed entrambi i Lieder si vedano: Gerd Sannemüller, *Die Lieder von Johannes Brahms auf Gedichte von Klaus Groth*, «Jahresgabe der Klaus-Groth Gesellschaft», 16, 1972, pp. 23-35; Floros, *Johannes Brahms*, pp. 195-199, e Russell, *Johannes Brahms and Klaus Groth*, pp. 130-133.

grande rilevanza nel corso del lavoro (bb. 1-4). Nucleo intervallare e figura ritmica caratteristica costituiscono il materiale tematico fondamentale dell’intera sonata. Nel secondo tema, che è con ogni evidenza derivato dal primo, il nucleo generativo appare in una forma che ne presenta gli elementi costitutivi in ordine inverso (bb. 51-55, poi nella ripresa bb. 187-191): dapprima la successione per gradi congiunti (*si-la-sol diesis*) e dopo l’intervallo di quarta (ora ascendente, *mi-la*, poi discendente ma ampliato a quarta eccedente, *re diesis-la* e *fa diesis-do*), con ripetuta insistenza sulla figura ritmica caratteristica.

Ora, a ben vedere, le due idee condividono il materiale tematico fondamentale con i Lieder *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es*. In particolare, il primo tema può essere ricondotto a *Komm bald*, del cui inizio rappresenta una parafrasi, come si nota fin dal preludio pianistico (aspetto, questo, generalmente trascurato dalla critica) con l’intervallo di quarta in apertura e la melodia interna che poi passano alla linea vocale accompagnata (bb. 1-8).

The musical score consists of two staves. The top staff is for the piano, marked 'Zart bewegt' (Gently moving) in 3/4 time with a key signature of two sharps. It features a series of eighth-note chords. The bottom staff is for the voice, also in 3/4 time with a key signature of two sharps. The lyrics 'Wa-rum denn war - ten von Tag zu Tag?' are written above the vocal line. The vocal line begins with a sustained note, followed by a descending eighth-note pattern.

Es. 1a: Johannes Brahms, *Komm bald* (Klaus Groth), op. 97 n. 5, bb. 1-8.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, marked 'Allegro amabile' in 3/4 time with a key signature of two sharps. It starts with a sustained note followed by a series of eighth-note chords. The middle staff is for the violoncello/bassoon, also in 3/4 time with a key signature of two sharps, providing harmonic support with sustained notes and simple eighth-note patterns. The bottom staff is for the piano bass line, showing harmonic progression through various chords.

Es. 1b: Johannes Brahms, Sonata per violino op. 100, Allegro amabile, bb. 1-4.

Col suo gesto d’attacco, il preludio pianistico svolge una funzione molto importante nel Lied perché ritorna come interludio tra le strofe vocali (la forma strofica variata di *Komm bald* si rispecchia nello schema AABA').

Se il primo tema può essere ricondotto a *Komm bald*, il secondo cita l'attacco di *Wie Melodien zieht es* (Lied anch'esso in forma strofica variata secondo lo schema AA'A'') adattandone la linea melodica al nuovo metro ternario e introducendo delicate screziature cromatiche.

Zart
Wie Me - lo - di - en __ zieht es mir lei - se durch den Sinn,
p sempre dolce

Es. 2a: Johannes Brahms, *Wie Melodien zieht es mir* (Klaus Groth), op. 105 n. 1, bb. 1-5.

teneramente
p dolce

Es. 2b: Johannes Brahms, Sonata per violino op. 100, Allegro amabile, bb. 186-191.

Nel mettere in luce le relazioni tra i due temi della sonata sino a far apparire il secondo come derivazione del primo, e dunque ponendone in evidenza il riferimento a un materiale motivico comune, Brahms richiama al contempo di riflesso il rapporto tra i due Lieder.

Si è già accennato all'origine di *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es* tra il 1885 e il 1886: entrambi su testo di Groth e composti per la voce di Hermine Spies, sono inoltre accomunati da un morbido registro elegiaco, dalla tonalità di La maggiore – la stessa della Sonata op. 100 – e da una forma strofica variata che pone in rilievo la centralità dell'idea melodica principale ma certo non impedisce a Brahms sottili finezze nell'intonazione. Il testo poetico di *Komm bald* vibra del senso dell'attesa. L'anelito dell'arrivo della persona amata si colora di sfumature elegiache: alla rigogliosa fioritura del giardino, bella come in un sogno, si contrappone l'assenza dell'unica persona che potrebbe trasformare il sogno in realtà ma che, forse, non arriverà mai e lascerà l'attesa insoddisfatta. La ripetizione della frase «mir

scheint, auch andern / wärs wie ein Traum» su inflessioni minori e scendendo verso il grave dà l’impressione di una visione sempre più allontanata verso l’irrealtà del sogno (bb. 24-28), mentre le successive intonazioni dell’invocazione finale «wärst du dabei!» sull’inquieta figura ritmica caratteristica, dopo che la voce ha raggiunto la nota più acuta su «mir» (*sol⁴* b. 36), sono l’espressione di una dolce rassegnazione (bb. 38-44). Così il nucleo intervallare e ritmico che da *Komm bald*, dove ha un ruolo pervasivo, passa alla sonata può essere definito come ‘motivo dell’attesa’.³¹

Il testo di *Wie Melodien zieht es* (pubblicato da Groth nella raccolta *Hundert Blätter. Paralipomena zum Quickborn*, 1854) parla invece delle difficoltà del processo creativo: le intuizioni poetiche, che fluttuano nell’aria come melodie, si dissolvono nella definizione concettuale e di esse resta soltanto una traccia ineffabile nei versi. Il testo, tanto allusivo da riuscire oscuro, ha sollecitato diverse interpretazioni (inclusa quella di Kalbeck, secondo la quale le difficoltà del processo creativo riguarderebbero la poesia che troverebbe il suo vero compimento estetico soltanto nell’intonazione musicale),³² ma ciò che sembra essenziale nell’incrocio delle metafore è la natura elusiva della parola poetica, simile a quella della musica:³³ le melodie, siano esse di versi oppure di note, sono immagini dei ricordi ed esprimono l’impossibilità di restituire il passato nel presente. Brahms pare cogliere proprio questo aspetto nostalgico: le strofe incominciano con la stessa frase, che s’inarca per poi ripiegarsi con un’inflessione cromatica, ma si chiudono in modo ogni volta diverso in una tonalità differente dalla tonica (*Mi maggiore, fa diesis minore, Fa maggiore*) prima di riconquistarla, quasi a voler rendere l’idea del fluttuare delle intuizioni del testo. Se *Komm bald* è animato dalla tensione di un’attesta che resterà insoddisfatta, *Wie Melodien zieht es* canta, è il caso di dirlo, la nostalgia per il passato che muore in ogni istante del presente e del quale resta soltanto il profumo. I due Lieder convergono insomma nel rimpianto per ciò che è comunque perduto.

Se si considera il ruolo dei due temi, non c’è dubbio che la forma sonatistica del primo movimento dell’op. 100 sia intessuta di sostanza

31 Al contrario Siegfried Kross, che pure coglie la presenza dell’inizio di *Komm bald* come elemento essenziale per la tematica e il processo formale del movimento, ne circoscrive l’importanza al puro dato strutturale negandone qualsiasi implicazione semantica: Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 voll., Bonn, Bouvier, 1997, vol. 2, p. 942.

32 Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4, pp. 19-20. Su questa linea si collocano anche Lucien Stark, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*, Bloomington, University of Indiana Press, 1995, p. 318, e Kross, *Johannes Brahms*, vol. 2, p. 987.

33 A. Craig Bell, *Brahms: the vocal music*, London, Associated University Presses, 1996, p. 142; Sams, *The songs of Johannes Brahms*, p. 301.

liederistica. L'Allegro amabile («amabile è la parola giusta», notava Billroth a proposito del movimento),³⁴ dove il secondo tema reca l'indicazione «teneramente», configura una sorta di parafrasi in grande dei due Lieder in una tonalità e un registro espressivo che ricordano altri lavori di Brahms come gli Intermezzi op. 76 n. 6 e op. 118 n. 2 (quest'ultimo intestato con l'indicazione Andante teneramente).

I motivi dei due temi dominano lo svolgimento formale del movimento ed è per una naturale logica della differenziazione che nello sviluppo s'inserisce, prima del magico passaggio che conduce alla ripresa semplicemente accostando l'accordo di *Do diesis* maggiore a quello di *La* maggiore, un episodio che trae avvio dagli elementi incisivi, quasi marziali della chiusa dell'esposizione ma per distenderli in una nuova idea cantabile di gusto tzigano (bb. 117-158). Mentre nell'ampia coda (da b. 219), di fatto un nuovo sviluppo, il ritorno conclusivo del primo tema traccia le onde di una piena emotiva (il violino raggiunge alla battuta 276 per la seconda volta la sua nota più acuta, *la*⁵).

Nel secondo movimento Brahms fonde Adagio e Scherzo, come aveva già fatto nel Quintetto per archi op. 88 (1882), grazie all'accostamento e all'alternanza di due sezioni diverse – e anche contrastanti – dal punto di vista di tempo e metro ma riconducibili alla stessa sostanza musicale, che è poi quella del materiale tematico fondamentale. Il 'motivo dell'attesa' è dunque qui sottoposto a una nuova, duplice declinazione, nel segno rispettivamente di un'effusione affettuosa nell'Andante tranquillo (nucleo intervallare per inversione nella melodia del violino, variante della figura ritmica puntata al violino e al pianoforte: bb. 1-2), della danza e della leggerezza di umore nel Vivace (nucleo intervallare ancora per inversione, variante non puntata della figura ritmica: bb. 1-2).

Es. 3a: Johannes Brahms, Sonata per violino op. 100, Allegro amabile, bb. 1-3.

34 Lettera del 18 agosto 1886, in *Caro Johannes!*, pp. 83-84.

Es. 3b: Johannes Brahms, Sonata per violino op. 100, Allegro amabile, bb. 16-18.

Come già si diceva, la sezione in tempo Vivace cita quasi alla lettera il secondo movimento della Sonata op. 13 di Grieg (certo nota a Brahms almeno dal soggiorno a Wiesbaden del 1883 presso l’amico Rudolf von Beckerath) in una trasposizione da *mi* minore a *re* minore: al di là della tinta nordica e vagamente folklorica portata dalla melodia, Brahms sembra prendere da Grieg anche la suggestione di una forma basata sulle possibilità offerte dalla reciproca permeabilità della tonica minore e del suo relativo maggiore.³⁵

La struttura di puro rondò del finale – con l’assenza di una vero e proprio secondo tema rilevata da Herzogenberg – attira l’attenzione sul tema principale, il quale richiama a sua volta la centralità del materiale tematico fondamentale (intervallo di quarta ascendente e poi nucleo intervallare per inversione alla melodia del violino, bb. 2-4).

Es. 4: Johannes Brahms, Sonata per violino op. 100, Allegretto grazioso (quasi Andante), bb. 1-5.

35 Cfr. Margaret Notley, *Discourse and allusion: the chamber music of Brahms*, in *Nineteenth-century chamber music*, ed. Stephen E. Hefling, New York – London, Routledge, 2004, pp. 242-286: 262-264. Tuttavia la relazione con la Sonata op. 13 di Grieg non è sufficiente a sostenere l’ipotesi che il secondo movimento dell’op. 100 sia stato composto già nell’estate del 1883, quando Brahms suonò questo e altri pezzi per pianoforte e violino insieme all’amico Rudolf von Beckerath, come sostiene Notley, *Lateness and Brahms*, p. 43.

D'altro canto, il più accreditato dei molti Lieder di cui si è voluta identificare la presenza in questo movimento parrebbe *Immer leiser wird mein Schlummer*. (Per inciso, la composizione di *Auf dem Kirchhofe* nel 1887 o nel 1888³⁶ esclude la possibilità di un'allusione al Lied nella sonata e prospetta semmai quella di una prefigurazione, certo non meno interessante dal punto di vista semantico). Si potrebbe scorgere un'analogia tra la testa (bb. 1-5) ma anche la prosecuzione (bb. 15-19) del tema principale del finale e le terze ascensioni che compaiono nel Lied («niemand wacht und öffnet dir / ich erwach und weine bitterlich», bb. 15-23 e «willst du mich noch einmal sehn /komm, o komme bald!», bb. 42-49). Anche in *Immer leiser wird mein Schlummer* il tema è quello dell'attesa destinata a rimanere insoddisfatta: l'attesa della fanciulla morente che sogna di rivedere l'amato almeno una volta prima della fine (il sopraggiungere della morte comporta la trasfigurazione da *do* diesis minore a *Re* bemolle maggiore). Proprio il tema dell'attesa sembra rendere pertinente o almeno verosimile l'allusione, tanto più per il fatto che *Immer leiser wird mein Schlummer* fu anch'esso composto per Hermine Spies e che Brahms lo associa, nella già citata lettera a Billroth, a *Komm bald, Wie Melodien zieht es* e alla Sonata op. 100. Inoltre il testo di Lingg si conclude con la stessa evocazione del titolo di uno dei Lieder di Groth, appunto *Komm bald*. Se la corrispondenza non è sostanziata da nessi musicali manifesti, un'attenta analisi sembrerebbe comunque lasciare aperta l'ipotesi di una relazione latente tra Lied e sonata: in altri termini, l'epilogo della composizione strumentale potrebbe essere una specie di parafrasi sulla falsariga della conclusione del Lied, della quale seguirebbe in filigrana la linea melodica vocale sulle parole «komm, o komme bald!» (bb. 48-52).

bb.	<i>Immer leiser wird mein Schlummer</i>	bb.	Sonata op. 100, finale
48	<i>fa</i>	151	<i>do</i> diesis
	<i>re</i> bemolle	152	<i>la</i>
	<i>la</i> bemolle	153	<i>mi</i>
	<i>sol</i>	154	<i>re</i> diesis
49	<i>sol</i> bemolle		<i>re</i>
50	<i>fa</i>	155	<i>do</i> diesis
	<i>si</i> bemolle	156	<i>fa</i> diesis
51	<i>mi</i> bemolle		(<i>si</i>)
	<i>fa</i>	157	<i>do</i> diesis
52	<i>re</i> bemolle	158	<i>la</i>

36 Si veda la lettera del 18 luglio 1888 a Fritz Simrock in *Johannes Brahms Briefwechsel*, vol. 11: *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Tutzing, Schneider, 1974 (1^a ed. 1919), p. 192.

Che l’op. 100 possa essere considerata un’«autentica sonata liederistica» sembra a questo punto fuor di dubbio. Dalla citazione e rielaborazione di *Komm bald* e *Wie Melodien zieht es* deriva la sostanza tematica di tutti e tre i movimenti. La sonata è poi contraddistinta da cima a fondo da un tono lirico al quale si accordano non soltanto il taglio cantabile delle idee tematiche ma anche il progetto e il tipo di svolgimento formale, improntato a una rilassatezza che tende a escludere o comunque a ridurre al grado minimo le tensioni e le contrapposizioni drammatiche per valorizzare piuttosto le sottili variazioni di registro e le sfumature. D’altro canto questa rilassatezza non comporta una mancanza di saldezza e coesione anzitutto per il ruolo centripeto e pervasivo del materiale tematico fondamentale che Brahms sembra trarre per via analitica dai due Lieder. Nel flusso lirico della musica s’inscrivono inoltre reminiscenze, allusioni o passaggi che ne hanno le sembianze e che, anche quando non identificabili con sicurezza, producono comunque l’effetto di un’evocazione liederistica.

Se l’op. 100 è un’«autentica sonata liederistica», altro è intrecciare in un unico discorso interpretativo convincente le varie tracce semantiche di cui essa è disseminata per cercare di identificarne l’‘idea poetica’. S’è visto che alcuni elementi biografici intorno alla genesi della sonata non sono certo trascurabili ed è indubbio che la composizione nasce nel contesto delle relazioni di Brahms con Groth (già significative per la Sonata op. 78) da una parte e con Hermine Spies dall’altra; il fatto che essa non sia dedicata né alla cantante né all’amico poeta non stupisce considerando che le dediche ufficiali di Brahms, specie col passare degli anni, tendono a essere piuttosto di circostanza e comunque evitano accuratamente di offrire indizi rivelatori. Tuttavia, come si diceva, la questione non è se l’op. 100 sia stata concepita come una specie di canto o dichiarazione d’amore per Hermine Spies³⁷ – il che potrebbe anche essere ma è ininfluente dal punto di vista estetico – ma tentare di comprenderne a fondo la dimensione semantica ed espressiva attraverso il rapporto con i Lieder che vi sono citati e rielaborati. Ciò che sinora non è stato messo in luce a sufficienza è infatti la correlazione tra le citazioni e rielaborazioni liederistiche e la forma della sonata, connotata dall’economia tematica e dalla coesione strutturale tipiche di Brahms. L’‘idea poetica’ della sonata sembra aggregarsi intorno al tema dell’attesa insoddisfatta di cui parlano *Komm bald*, punto d’avvio e centro dell’intera sonata, ma anche *Immer leiser wird mein Schlummer*. L’anelito e la malinconia per ciò che è sognato ma non accadrà nell’immediato futuro si rispecchia nella nostalgia provocata dall’im-

37 A questo proposito Constantin Floros definisce *Komm bald* «una specie di dichiarazione d’amore» di Brahms nei confronti di Hermine Spies, in Floros, *Johannes Brahms*, p. 195.

possibilità di restituire – almeno nella sua pienezza – ciò che è irrimediabilmente passato che s'incontra in *Wie Melodien zieht es*: ecco che allora a definire l'“idea poetica” della sonata potrebbe essere il continuo e ineluttabile sfasamento dei desideri dell'uomo rispetto al presente in cui egli vive.

Certo, alla fine in un'interpretazione di questo genere le domande sono più numerose delle risposte. Molti aspetti rimangono oscuri ed è lecito chiedersi se il fatto che la sostanza tematica di tutti i movimenti possa essere derivata dal materiale tematico fondamentale di ascendenza liederistica non sia semplicemente dovuto alla tendenza all'organicità formale abituale per Brahms, puntualmente rilevata da tutte le analisi strutturali, anziché dall'intento di costruire un'«autentica sonata liederistica». D'altro canto, riesce difficile credere che Brahms abbia davvero attinto ai due o tre Lieder su testi di Groth e destinati a Hermine Spies per rielaborarne il materiale soltanto in ragione delle sole, per così dire astratte potenzialità di sviluppo formale da esso offerte.

Del resto, la musica di Brahms pur nella sua eloquenza lascia sempre qualcosa di irrisolto, ambiguo o enigmatico. Per esempio, è difficile comprendere il senso della citazione della sonata di Grieg nel secondo movimento al di là dell'idea formale che essa reca con sé. E resta problematico cogliere la reale portata delle allusioni liederistiche nel finale e in particolare l'evocazione di *Immer leiser wird mein Schlummer*, che se davvero susiste getterebbe in retrospettiva un'ombra cupa sul resto della sonata; giacché all'attesa insoddisfatta della fanciulla segue la morte, la fine delle sofferenze e dello struggimento di qualcuno che ha ormai troppo vissuto e sofferto per illudersi ancora sulla vita e sull'amore. Forse nell'“idea poetica” della sonata si proietta insomma l'amara consapevolezza, accresciuta dalla senilità, che ogni attimo che passa è perduto per sempre e che il tragico trascorrere del tempo ha in sé un senso di morte. In ogni caso proprio questo ampio margine di residui irrisolti, la presenza di aspetti e interrogativi destinati a rimanere aperti, questo gioco di allusioni e di enigmi, questo fluttuare di accenni e gesti forti e a un tempo inafferrabili come le intuizioni poetiche evocate in *Wie Melodien zieht es* rappresenta uno dei tratti di maggior fascino della Sonata op. 100 così come di molta altra musica di Brahms.

Abstract

The Sonata for piano and violin op. 100 is one of the most interesting at the same time less studied cases of self-quotation and reworking of Lieder in Brahms' music. One of the first biographers of Brahms, Max Kalbeck, unhesitatingly labelled op. 100 as «a true Lieder-sonata», by pointing out its close link to two contemporary Lieder on lyrics by Brahms' friend Klaus Groth, namely *Komm bald* and *Wie Melodien zieht es*. Kalbeck also claimed that the sonata originated from the composer's relationship with Groth and the young singer Hermine Spies. The several quotations and reminiscences that have been noticed since that moment in the Sonata op. 100, *Komm bald* and *Wie Melodien zieht es* stand out as decisive in interpreting the semantic and expressive content of the work. The aim of this article is to read the Sonata op. 100 from the point of view of the Lieder that are quoted and reworked within it. The link between the sonata and the two lieder shows that the “poetic idea” of op. 100 could be frustrated expectation, the permanent and inevitable gap between man's hopes and the reality in which he lives.

Bibliografia

- Bell A. Craig, *Brahms: the vocal music*, London, Associated University Presses, 1996.
- Beythien Jürgen, *Die Violinsonate in G-Dur op. 78 von Johannes Brahms. Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung*, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß*, Leipzig 1966, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel-Leipzig, Bärenreiter – VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970, pp. 325-332.
- Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin-Wien, Urban & Schwarzenberg, 1935.
- Bozarth George S., *Brahms's Lieder ohne Worte: the ‘Poetic’ andantes of the piano sonatas*, in *Brahms studies: analytical and historical perspectives*, ed. George S. Bozarth, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 345-378.
- Brodbeck David, *Medium and meaning: new aspects of the chamber music*, in *The Cambridge Companion to Brahms*, ed. Michael Musgrave, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 98-132.
- Caro Johannes! Billroth/Brahms. *Lettere 1865-1894*, a cura di Alois Greither, ed. it. a cura di Enzo Restagno, trad. di Anna Rastelli, Torino, EDT, 1997.
- Fertonani Cesare, *La memoria del canto. Rielaborazioni liederistiche nella musica strumentale di Schubert*, Milano, LED, 2005.
- Floros Constantin, *Johannes Brahms. «Frei aber einsam». Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich-Hamburg, Arche, 1997.
- Gibbs Christopher H., *Beyond song: instrumental transformations and adaptations of the Lied from Schubert to Mahler*, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. James Parsons, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 223-242.
- Hanslick Eduard, *Zwei neue Sonaten von Brahms*, in *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Gregg International Publishers, Westmead (Farnborough), 1971 (1^a ed. 1892), pp. 209-210.

- Harrison Max, *The Lieder of Brahms*, London, Cassell, 1972.
- Heister Hanns-Werner, *Enthüllen und Zudecken. Zu Brahms's Semantisierungsverfahren*, in *Johannes Brahms oder die Relativierung*, pp. 7-35.
- Hull Kenneth, *Brahms the Allusive: extra-compositional reference in the instrumental music of Johannes Brahms*, Ph.D. diss., Princeton University, 1989.
- Johannes Brahms Briefwechsel*, vol. 2: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, e vol. 11: *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Tutzing, Schneider, 1974 (anast. dell'ed. 1921 e 1919).
- Johannes Brahms oder die Relativierung der 'absoluten' Musik*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg, Bockel, 1997.
- Kalbeck Max, *Johannes Brahms*, 4 voll., Tutzing, Schneider, 1976 (1^a ed. 1912-1921).
- Körner Klaus, *Die Violinsonaten von Johannes Brahms*, Augsburg, Wißner, 1997.
- Kross Siegfried, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 voll., Bonn, Bouvier, 1997.
- Mauser Siegfried, *Violinsonate in A-Dur op. 100*, in *Die Kammermusik con Johannes Brahms. Tradition und Innovation*, hrsg. von Gernot Gruber, Laaber, Laaber-Verlag, 2001, pp. 233-243.
- McKinney Timothy R., *Beyond the 'rain-drop' motif: motivic and thematic relationship in Brahms's opera 59 and 78*, «The Music Review», 52, 1991, pp. 108-122.
- Musgrave Michael, *The music of Brahms*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Newcomb Anthony, *La caccia alle reminiscenze*, «Il Saggiatore Musicale», 10, 2003, pp. 63-88.
- Notley Margaret, *Discourse and allusion: the chamber music of Brahms*, in *Nineteenth-century chamber music*, ed. Stephen E. Hefling, New York – London, Routledge, 2004, pp. 242-286.
- Notley Margaret, *Lateness and Brahms: music and culture in the twilight of Viennese liberalism*, New York – Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Parmer Dillon, *Brahms and the poetic motto: a hermeneutic aid?*, «The Journal of Musicology», 15, 1997, pp. 353-389.
- Parmer Dillon, *Brahms, song quotation, and secret programs*, «19th Century Music», 19, 1995, pp. 161-190.
- Phleps Thomas, «In meinen Tönen spreche ich». *Biographische Chiffren in Kompositionen von Brahms*, in *Johannes Brahms oder die Relativierung*, pp. 173-224.
- Russell Peter, *Johannes Brahms and Klaus Groth: the biography of a friendship*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Sams Eric, *The songs of Johannes Brahms*, New Haven – London, Yale University Press, 2000.
- Sannemüller Gerd, *Die Lieder von Johannes Brahms auf Gedichte von Klaus Groth*, «Jahresgabe der Klaus-Groth Gesellschaft», 16, 1972, pp. 23-35.
- Schauffler Robert Haven, *The unknown Brahms: his life, character and works*, Westport, Greenwood Press, 1933.
- Stark Lucien, *A guide to the solo songs of Johannes Brahms*, Bloomington, University of Indiana Press, 1995.
- Starobinski Georges, *Brahms et la nostalgie de l'enfance. Volks-Kinderlieder, berceuses et Klaus Groth-Lieder*, «Acta Musicologica», 74, 2002, pp. 141-194.
- Wiesenfeldt Christiane, *Kammermusik mit Klavier und Streichinstrument*, in *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2009.

Appendice

Komm bald (Klaus Groth), op. 97 n. 5, 1885; 1^a ed. *6 Lieder*, Berlin, Simrock, 1886.

Warum denn warten
Von Tag zu Tag?
Es blüht im Garten
Was blühen mag.

Wer kommt und zählt es,
Was blüht so schön?
An Augen fehlt es,
Es anzusehen.

Die meinen wandern
Vom Strauch zum Baum;
Mir scheint, auch andern
Wärs wie ein Traum.

Und von den Lieben,
Die mir getreu
Und mir geblieben,
Wärst du dabei!

Immer leiser wird mein schlummer
(Hermann Lingg), op. 105 n. 2, 1886; 1^a ed. *Fünf Lieder*, Berlin, Simrock, 1888.

Immer leiser wird mein Schlummer,
Nur wie Schleier liegt main Kummer
Zitternd über mir.
Oft im Träume hör ich dich
Rufen draus vor meiner Tür,
Niemand wacht und öffnet dir,
Ich erwach und weine bitterlich.

Ja, ich werde sterben müssen,
Eine andre wirst du küssen
Wenn ich bleich und kalt.
Eh die Maienlüfte wehn,
Eh die Drossel singt im Wald:
Willst du mich noch einmal sehn,
Komm, o komme bald!

Wie Melodien zieht es (Klaus Groth), op. 105 n. 1, 1886; 1^a ed. *Fünf Lieder*, Berlin, Simrock, 1888.

Wie Melodien zieht es
Mir leise durch den Sinn,
Wie Frühlingsblumen blüht es
Und schwebt wie Duft dahin.

Doch kommt das Wort und faßt es
Und führt es vor das Aug,
Wie Nebelgrau erblaßt es
Und schwindet wie ein Hauch.

Und dennoch ruht im Reime
Verborgen wohl ein Duft,
Den mild aus stillem Keime
Ein feuchtes Auge ruft.

