

AUTUMNAL GOLD

**BRAHMS**  
**MAHLER**

A Roberto Elli, in memoriam

## Johannes Brahms (1833-1897)

### Zwei Gesänge op. 91 (1878/84) for alto, viola and piano

- 1 - **Gestillte Sehnsucht** (Friedrich Rückert) 6:07  
2 - **Geistliches Wiegenlied** (Lope de Vega, *Cantarillo de la Virgen*) 5:16

### Vier ernste Gesänge op. 121 (1896) for voice and piano

- 3 - **Denn es gehet dem Menschen** (Ecclesiaste III.19-22) 4:45  
4 - **Ich wandte mich und sahe an alle** (Ecclesiaste IV.1-3) 4:16  
5 - **O Tod, wie bitter bist du** (Ecclesiaste XLI.1-2) 3:55  
6 - **Wenn ich mit Menschen - und mit Engelszungen redete** (Corinzi XIII) 5:07

### from Vier Gesänge op. 43 (1855-1868) for voice and piano

- 7 - **Von ewiger Liebe op. 43 n. 1** (1857) (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben) 4:15  
8 - **Die Mainacht op. 43 n. 2** (1864) (Ludwig Hölty) 3:10

### from Fünf Lieder op. 105 (1886) for low voice and piano

- 9 - **Wie Melodien zieth es mir op. 105 n. 1** (Klaus Groth) 2:17  
10 - **Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 n. 2** (Hermann Lingg) 3:20

## Gustav Mahler (1860-1911)

### Rückert-Lieder (1901-1902) for voice and piano

- 11 - **Liebst du um Schönheit?** 2:38  
12 - **Blicke mir nicht in die Lieder** 1:49  
13 - **Ich bin der Welt abhanden gekommen** 6:10  
14 - **Um Mitternacht** 6:24  
15 - **Ich atmet' einen linden Duft** 2:33

**Sara Mingardo**  
alto

**Danusha Waskiewicz**  
viola

**Aldo Orvieto**  
piano

***Recording:***

Sala del Chiostro dei Cipressi, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy from 21 to 24 January 2021

***Project:*** Alberto Cantoni, Aldo Orvieto

***Producer:*** Andrea Dandolo

***Sound engineer and Editing:*** Andrea Dandolo

***Piano:*** Gran Coda Fazioli F278

***Booklet:*** Quirino Principe

***English Translation:*** Richard Carr

***Cover Photo:*** Beatrice Tavares ©2022

ISTITUTO  
PER LA MUSICA



Fondazione  
GIORGIO CINI

FAZIOLI

We would like to thank:

Quirino Principe, Gianmario Borio, Francisco Rocca,

Friederike Schäfer, Valentina Confuorto, Alberto Cantoni, Richard Carr

## L'ORO DELL'AUTUNNO

Perdidi Musam tacendo, nec me Phoebus respicit.

*Pervigilium Veneris*, 91

Le cronache narrano, con fremiti nostalgici, i fasti di una tradizione popolare ed elegante, due aggettivi che, insieme, ne evocano un terzo: “english”. Alludiamo alle musiche, per lo più d'intrattenimento (ma *quale* intrattenimento, e collocato a *quale* livello...!), offerte a partire dal secolo XVII, e per tutto il XVIII, nei giardini di Vauxhall a Londra, ma anche lungo il Tamigi, su belle e ornate imbarcazioni. Tra due immagini archetipiche, il giardino fiorito e l'acqua, furono occasioni abilmente studiate dagli impresari per attrarre il pubblico con sensazioni di eccitante benessere, ma anche di arte nuova, mai sperimentata. Si ascoltava musica all'aperto, con abiti da passeggio gli aristocratici e i ricchi, con vestiario quotidiano se non umile i popolani. I ceti si mescolavano, la presenza era mobile, saltuaria, interrotta, informale. Diversi “strati” (è lecito usare la parola?) di pubblico si sfioravano, s'incrociavano, sconfinavano. I momenti decisivi in cui le nuove musiche dell'era tra Stuart e Hannover entrarono nell'esperienza londinese e, presto, nella tradizione britannica, segnarono la nascita *in pubblico* di composizioni aggressive, acute, indimenticabili di compositori più significativi e celebrati di altri: fra i primi, personalità come Purcell o Händel. Il pubblico richiamato e attratto da un'orchestra che suona, libero di rimanere o di allontanarsi, era già, in quegli scenari ameni, una metafora dell'esistenza umana. In particolare, l'informalità del vestiario e il mescolarsi disinvolto dei ceti sociali davano un'impronta “democratica” a quel modo di ascoltare le musiche che si eseguivano, esse stesse associate (grazie all'informalità dello spazio aperto e libero “sub coelo”) in un imprevedibile alternarsi di bibite, modeste leccornie, tabacco, tutto a basso costo. In due passi, una famigliola poteva spostarsi da fanfare e ballabili, senza pretese, a capolavori memorabili in futuro, a nuclei d'ispirazione come *Abdelazar, or the Moor's Revenge* di Henry Purcell, il “trumpet voluntary” del *Prince of Denmark's March* di Jeremiah Clarke, le *Water Music* e le *Music for the Royal Fireworks* di Georg Friedrich Händel.

Abbiamo detto: «in due passi». I due passi, moltiplicati e organizzati, generano il “passeggiare”, gradita e rigenerante attività umana, cui la musica viene incontro come lieta sorpresa. Il ricorso alla parola “promenade” è quasi una promozione ufficiale, quasi il riconoscimento di uno specifico genere musicale. Come tutti sanno, i “Promenade Concerts” si configurarono nella fantasia del pubblico grazie all’impresario Robert Newman (quanti Newman, cardinali cattolici o no, nell’impulso più vivo della cultura inglese alla fine del secolo XIX!) e al direttore d’orchestra sir Henry Wood. Gli amatissimi “Proms” ebbero avvio sabato 10 agosto 1895 nel Queen’s Hall in Langham Place. Oggi, la tradizione è più viva che mai, forse inestirpabile dalla Britannia che almeno o forse soltanto per questo è terra incomparabilmente più felice della nostra Ausonia o Esperia o Saturnia Tellus, ossia della *nostra* ben altra terra che 164 anni fa, per volere di alcuni imbecilli insediati al potere, subì lo scempio per cui il concetto di musica fu amputato dal concetto di cultura e viceversa, e la musica “forte” ossia coerente con il concetto stesso di “musica” fu espulsa *de facto* dal sistema educativo e didattico. Le altre oche giulive che, per completezza, uniscono all’imbecillità l’analfabetismo, stanno aggravando e perpetuando lo scempio.

Proprio mentre lo scempio si consumava in Ausonia, quanto fervore per musica e poesia in Britannia! Non è difficile ravvisare nell’ideazione dei “Proms”, nel sereno e informale passeggiare sui prati verdi offerti da una natura anch’essa informale e mantenuta libera ma *non* selvatica e tanto meno selvaggia, l’intelligente tentativo di “realizzare” una civiltà musicale diffusa, non chiusa nelle preziose e monacali celle dello specialismo. Un desiderio diffuso di bellezza e d’arte era generosamente stimolato da benemeriti intelligenti. Ciò appare, oggi più che mai, un miracolo. Una volta tanto, chi governava la πόλις avendo le mani sul potere e sull’avere, sapeva offrire spazio al sapere e all’essere. Muoversi da musica a musica poteva persino disegnare i contorni di isole felici: non paradisi celesti né terrestri ma piuttosto ventate corroboranti di Limbo dantesco, sentori fuggevoli ma acuti di una raffaellesca *Scuola d’Atene*. Per godere di quell’aroma e di quei frammenti di bellezza a portata di mano, nulla è meglio che passeggiare, stando guidati dalla musica, anch’essa a portata di mano. Come in Baudelaire, nei versi finali della seconda parte di *Chanson d’automne*, nulla è meglio che «goûter, en regrettant l’été blanc et torride, / de l’arrière-saison le rayon jaune et doux».

A questo punto, la nostra ricognizione viene a toccare la materia offerta all'ascolto del presente CD. Ancora una volta, si avverte il respiro e il procedere della passeggiata: un tracciato informale. L'imprevedibile associazione è favorita dall'immagine metaforica della musica all'aperto inseguita come svago. Ed ecco: quell'immagine, che implica l'idea dello "spostarsi" nello spazio e nel tempo (breve spazio di un pubblico giardino, breve tempo di un pomeriggio in primavera o tra estate e autunno), assume amplissime dimensioni nel momento in cui istituamo un tramite logico tra la funzione sociale e democraticamente culturale dei "Proms", e la matura autoanalisi della musica alta e profonda, visceralmente connaturata a un canto poetico di pari livello spirituale, in cui si addentra la cultura austro-tedesca tra il 1860 e il 1914, ossia tra l'accentuazione nazionale (se non "nazionalistica") della suddetta cultura e la prima guerra mondiale. Il parallelo storico non è trascurabile. Tra un fenomeno di offerta musicale e sociale-urbana, tipicamente ma non esclusivamente britannico, e un'ispirazione riconoscibile in due sommi compositori di lingua e cultura tedesca, Brahms e Mahler, tentiamo d'individuare un elemento di continuità. Tuttavia, osserviamo come ogni possibile programma di concerto (compresa ogni possibile incisione discografica o riproduzione informatica) sia sempre un viaggio, un percorso, e come lo sia, sempre e comunque, la musica, linguaggio che *non sarebbe* se non si spostasse nello spazio e nel tempo, in avanti o per moto contrario, verso il "prima" o verso il "poi", in alto nei cieli o in profondità abissali, sottolineata da un frammento deambulante come nei *Quadri* di Musorgskij, o mossa dalla disperazione del fuggire da sé come nella schubertiana *Winterreise*. Dunque, ascoltiamo!

JOHANNES BRAHMS, Amburgo, martedì 7 maggio 1833 – Vienna, sabato 3 aprile 1897

A.

*Zwei Gesänge* op. 91 (1878-1884, in età di 45-51 anni)

*Gestillte Sehnsucht*, «In goldnen Abendschein», testo di Friedrich Rückert (1788-1866)

Re maggiore, *Andante espressivo*

*Geistliches Wiegenlied*, «Die ihr schwebet», testo di Emanuel Geibel (1815-1884)

traduzione da un testo di Lope de Vega, melodia affine a un “carol” inglese, a sua volta da una melodia “wendisch” (slovena?) ripresa da un vecchio corale del XVI secolo, «Joseph, lieber Joseph mein»

Fa maggiore, *Andante con moto*

per viola (o violoncello), pianoforte, contralto

Mürzzuschlag (Steiermark) e Vienna, edizione Simrock, Berlin 1884.

B.

*Vier ernste Gesänge mit Klavierbegleitung, für Bariton (original) oder Alto* op. 121 (1896, 63 anni)

1. «Denn es gehet dem Menschen», *Prediger Salomo (Ecclesiaste, 3, 1-3-19, 19-22)*,

Re minore, *Andante*

2. «Ich wandte mich und sahe an alle», *Prediger Salomo (Ecclesiaste, 4, 1-3)*, Sol minore, *Andante*

3. «O Tod, wie bitter bist du», *Ecclesiastico (Sirach, 40, 1-2)*, Mi minore, *Grave*

4. «Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete», *I Corinzi, 13, 1-12*,

Mi bemolle maggiore, Si maggiore, *Andante, con moto e anima*

per baritono (o contralto), pianoforte

Bad Ischl, edizione Simrock, Berlin 1896

C.

da: *Vier Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 43

(Detmold, Amburgo, Vienna, 1855-1860, 1864-1866-1868, 22-35 anni)

edizione Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur 1868

*Von ewiger Liebe*, testo di Josef Wenzig (1807-1876), da un canto popolare sloveno,

oppure testo di August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) [v. *infra*]

Si minore / maggiore, *Mäßig – Ziemlich langsam*

*Die Mainacht*, testo di Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776)

Mi bemolle maggiore, Si maggiore, da capo, *Sehr langsam und ausdrucksvoll*

D.

da: *Fünf Lieder für eine tiefere Stimme und Begleitung des Pianoforte* op. 105

(Thun [Svizzera], 1886, 53 anni) edizione Simrock, Berlin 1889

*Wie Melodien zieht es mir*, testo di Klaus Groth (1819-1899)

La maggiore, *zart*

*Immer leiser wird mein Schlummer*, testo di Hermann Lingg (1820-1905)

Do diesis minore, Re bemolle maggiore, *Langsam und leise*

\*\*\*

GUSTAV MAHLER, Kališče, sabato 7 luglio 1860 - Vienna, giovedì 18 maggio 1911

*Fünf Lieder*, su testi di Friedrich Rückert (1788-1866),

per voce e orchestra o per voce e pianoforte (1901-1902, 41-42 anni)

*Blicke mir nicht in die Lieder*, venerdì 14 giugno 1901

Mi bemolle maggiore, originale Fa maggiore, *Sehr lebhaft*

*Ich atmet' einen linden Duft*, estate 1901

Do maggiore, originale Re maggiore, *Sehr zart und innig, Langsam*

*Ich bin der Welt abhanden gekommen*, estate 1901

Re bemolle maggiore, originale Mi bemolle maggiore, *Äußerst langsam und zurückhaltend*

*Um Mitternacht*, estate 1901

Sol minore, originale La minore, *Ruhig, gleichmäßig*

*Liebst du um Schönheit*, agosto 1902

Si bemolle maggiore, originale Do maggiore, *Innig*

## I POETI

Ludwig Christoph Heinrich HÖLTY

Mariensee, Elettorado di Hannover, sabato 21 dicembre 1748 – Hannover, domenica 1° settembre 1776

Friedrich RÜCKERT

Schweinfurt am Main, Bassa Franconia, venerdì 16 maggio 1788 – Neuseß (Coburg), mercoledì 31 gennaio 1866

August Heinrich HOFFMANN von FALLERSLEBEN

Fallersleben, Wolfburg, Bassa Sassonia, lunedì 2 aprile 1798 – Höxter, Renania-Westfalia, lunedì 19 gennaio 1874

Josef WENZIG

Praga, domenica 18 gennaio 1807 – Turnov, Boemia, lunedì 28 agosto 1876

Emanuel GEIBEL

Lübeck [Lubecca], martedì 17 ottobre 1815 – ivi, domenica 6 aprile 1884

Klaus GROTH

Heide, Schleswig-Holstein, sabato 24 aprile 1819 – Kiel, giovedì 1° giugno 1899

Hermann von LINGG

Lindau, sabato 22 gennaio 1820 – München (Monaco di Baviera), domenica 18 giugno 1905

\*\*\*

Certo, può suonare stonato il nostro tentativo di “accordatura”. Il solo nominare i “Proms” londinesi e i due compositori “tedeschi” (entrambi non viennesi e non austriaci ma entrambi attivi e morti a Vienna) suggerisce distanze spazio-temporali di difficile coordinazione storica, stilistica, estetica. I “Proms”, negli intenti degli ideatori e nella realizzazione storica, devono la loro fisionomia, e anche la loro amabile attrattiva, alla varietà di paesaggio sia musicale sia topografico in senso stretto (giardino pubblico, punti di sosta e di ristoro) e in un tempo limitato (le due o tre ore in cui si snoda il programma del concerto). La cifra estetica delle varie musiche eseguite è (e dev’essere) varia, e secondo tradizione presenta composizioni di autori di varia nazionalità, con rare eccezioni di carattere monografico: tutti compositori inglesi, o italiani, o viennesi, talvolta un unico compositore quale oggetto di celebrazione. Un panorama di *Lieder*, per quanto ampio, è concentrato *ex adiecto* sulla lingua tedesca, e la stessa definizione teorica, storica e tecnica di “Lied” lo impone. Non solo: questo panorama gravita tutto su una forte ispirazione poetica, che qui, affidata a Sara Mingardo, è orientata verso l’evocazione della notte lunare, dei misteriosi profumi notturni, della solitudine contemplativa che vibra tra i due estremi della gamma, tra eros e nostalgia. I programmi dei “Proms” annunciano la mutevole felicità che nasce dal possibile, da una nuova e talvolta superficiale conoscenza. I *Lieder* di Brahms e di Mahler promettono dimensioni cosmiche nella sfera del sublime. Anche in essi l’ascoltatore si sposta, ma in ascesa o in discesa, “muove i passi” non qua e là, bensì nel profondo che, rovesciato, dà la vertigine del cielo, in una sfera quasi indipendente da tempo e spazio. Paradossalmente, i “Proms” londinesi, confortati da bibite e sandwich, e i *Lieder* di questo CD, immersi nella notte di luna e nella promessa d’infinito, sono due distinte varianti di un modello dantesco, che può essere il canto IV dell’*Inferno*

o i canti XXVIII-XXXIII del *Purgatorio*. Quale variante? Scelga a suo piacere, il colto e pensoso lettore-ascoltatore. Esiste il libero arbitrio. (Oppure, no?)

Ci concediamo qualche nota su questa concentrazione spaziale e temporale. Se non nello spazio, almeno nell'amalgama culturale, ossia la lingua, la cultura, la poesia, la letteratura tedesca. Se non nel tempo (che nelle arti non ha forma rettilinea), almeno nella semplice cronologia. Vogliamo così sottolineare l'omogeneità e la continuità del tessuto poetico-musicale cui questi Lieder brahmsiani e mahleriani devono la loro sottigliezza, flessibilità e leggerezza.

Un parametro riguarda l'epoca. Ha una sua ampiezza, dovuta al suo carattere di eredità culturale attraverso più generazioni, e regge considerazioni di natura storica. Proviamo a considerare insieme le biografie dei poeti e quelle dei compositori, anche se questa sintesi non può essere applicata, com'è ovvio, agli anni vissuti da Brahms *versus* la remota e malcerta epoca d'origine dei testi biblici usati dal compositore per i *Vier ernste Gesänge* op. 121. Per il mondo poetico-musicale che questo CD si propone di far vivere affidandosi all'energia, al talento e al pathos drammatico di Sara Mingardo, di Aldo Orvieto, di Danusha Waskiewicz, il "terminus a quo et post quem" è il 1748. È l'anno di nascita del poeta più antico fra quelli qui considerati: Ludwig Christoph Heinrich Hölty. Il 1748 fu l'anno della pace di Aquisgrana, che "rovesciò" le alleanze franco-austriache modificando traumaticamente la storia politica d'Europa fino alla Rivoluzione del 1789. Ma il 1748 fu anche l'anno in cui il pittore Elias Gottlob Haussmann realizzò il secondo dei due misteriosi ritratti in cui Johann Sebastian Bach tiene in mano la metà visibile di un *Canone enigmatico* a 6 voci. Sentori di magia proto-romantica? Segnali occulti? La data, che è il "terminus ante quem" nella cronologia del nostro perimetro, è l'unica che appartenga all'incipiente secolo XX: il 1905, morte di Hermann von Lingg. Questo, se teniamo conto dei testi poetico-musicali e non propriamente dell'itinerario vissuto dagli autori. Se, invece, prendiamo in considerazione le biografie dei poeti e musicisti di cui parliamo, il "terminus ante quem" è la morte di Mahler, 1911. Se, poi, periodizziamo soltanto le date di composizione delle musiche, il tempo d'insieme è compreso tra il 1855, originaria versione dell'op. 43 di Brahms, e il 1902, data dell'ultimo dei *Rückert-Lieder* di Mahler. L'essenza poetica di questo nostro itinerario è così

concentrata in quarantasette anni: una misura che comprende meno di due generazioni. La straordinaria generosità della musica austro-tedesca in quei quattro decenni e mezzo non ci offre un'estensione di percorso, bensì una dimensione verticale: una discesa nel profondo, un'ascesa, un ritorno sul terreno, la scoperta di tesori prima sorvolati. Se è vero che anche il programma qui offerto è una "promenade", ma di qualità suprema, dobbiamo soffermarci a lungo su ogni sillaba e su ogni suono, e allontanarci poco, "a vista", dal centro delle emozioni. «Hic manebimus optime».

Entrare nella "Wunderkammer" dei Lieder brahmsiani ci restituisce un universo di significati soltanto se ascoltiamo in silenzio, certi che l'Eone supremo, al di là delle parvenze, sia un sistema di archetipi, essi soltanto reali, dominati da "symbolische Formen". Per dar luce a una terminologia a noi cara, rammentiamo che "archetipo" è un meccanismo dell'agire e del patire il cui ripetersi nei destini universali o individuali sembra soggiacere alla fatalità. Così, per esempio, è archetipico il destino di Edipo: fugge dalla casa regnante che lo ha adottato e dai saggi e presunti genitori. Sconvolto dalla profezia che lo vuole parricida, corre a gettarsi nelle fauci della Moira, convinto di sottrarsi al Fato, e uccide suo padre Laio all'imbocco della via maestra per Tebe. "Symbolische Form" è la presenza di un numero-simbolo, di una contrapposizione fondamentale: la dualità (esempio da brivido, il Tao nella tradizione cinese), lo Spazio-Tempo, la Triade (la Trinità cristiana e innumerevoli altre apparizioni...), l'Alto e il Profondo, il femminile e il maschile. Nei miti ellenici appare la coppia Eteocle-Polinice, tetra caricatura del legame fraterno sublimato dai Dioscuri, oppure il dualismo alto-basso, nel cui punto d'intersezione vibra di risonanze indicibili il gesto sublime del cielo che bacia la terra, come nella poesia di Eichendorff alla quale Schumann nel 1840 aveva unito la musica per un Lied sublime, *Mondnacht* op. 39 n. 5.

Per Brahms la villeggiatura estiva, sempre collocata tra aprile-maggio e l'autunno avanzato, era irrinunciabile. Cinquantunenne, nella primavera 1884 egli scelse il piccolo paese di Mürzzuschlag in Stiria. L'estate che seguì diede frutti non numerosi né di vaste dimensioni, ma lo immerse in un lavoro prezioso di compimento e affinamento. Dei due Lieder op. 91, esisteva già una prima stesura, databile al 1878 quando Brahms aveva 45 anni. La rifinitura era negli intenti dell'autore, e il ritardo nel realizzarla era direttamente proporzionale al desiderio e al "Kunstwollen", anzi, alla predilezione dell'autore per quella sua creatura.

Ciò fu sempre tipico di Brahms, punitore e fustigatore di sé stesso.

Insomma, un larvato rapporto ossessivo tra l'autore e la propria opera. Eccezionale, rispetto alla sobria autodisciplina con cui Brahms affrontò sempre il "genere Lied", l'organico scelto per l'op. 91: l'introduzione della viola accanto alla voce cantante e al pianoforte. Compositori sensibili alle poetiche romantiche, come Louis Spohr, aggiunsero sovente uno strumento ad arco, per lo più il violino, nei loro Lieder. Per Brahms, l'aggiunta di una viola in organico, accanto alla voce di contralto e al pianoforte, fu un'eccezione. L'apparizione dello strumento ad arco genera una proliferazione di "linee-guida", con un sorprendente effetto poliritmico e politematico. Nel loro saggio sottilmente indagatore e dallo stile affascinante, Umberto Berti e Domenico Mason (*L'assoluto microcosmo. L'op. 91 di Johannes Brahms*, Zecchini, Varese 2007) avvertono come Brahms, nell'op. 91, si ponga all'inizio di una introversione, quasi una discesa nel profondo: forse, nella profonda risonanza di una vita vissuta nella contraddizione tra risultati artistici fiammeggianti e stellari, e relazioni umane tiepide o fredde. Ancora e sempre rimane inaccessibile, come vietato dal suo destino personale, il territorio di Eros, delle relazioni appaganti, di un caldo legame familiare. Il Brahms cinquantenne percepisce cupamente la propria situazione personale, «Kein Haus, keine Heimat, / kein Weib und kein Kind», e la trasforma in linguaggio sonoro che ci comunica una «Weltanschauung» solipsistica, una composta e autofustigante penitenza, un'espiazione finale di peccati esistenziali di omissione affettiva.

A noi dà molta tristezza dover parlare di vecchiezza precoce, di malattia, di morte, di ufficio funebre, subito dopo il morbido e prezioso scintillio e gli insinuanti ritardi armonici e le ovattate appoggiature di *Gestillte Sehnsucht* (nostalgia, desiderio, incanto malinconico) e di *Geistliches Wiegenlied* (trasfigurazione dell'infanzia), ma ci stiamo imponendo una disciplina d'ascolto. L'ordine di successione scelto dai tre grandissimi artisti che ascoltiamo in questa realizzazione discografica non poteva essere un altro. È questo, poiché traccia una linea imposta da ragioni estetiche (ossia, supreme!), ma anche da motivazioni di rango inferiore eppure significativo: significati etici, impulsi cognitivi che spingono alla scoperta di un mondo rivelato da una ripetuta meditazione. Nato in un ambiente sociale e familiare che dire "deprimente" è dir poco, costretto ancora bambino a suonare il pianoforte nei locali malfamati di Amburgo con l'uno o l'altro amato libro di poesie tenuto aperto sul leggio, Johannes Brahms si familiarizzò presto con le asprezze della vita;

molto presto, ne assimilò il gelo, la polvere, la solitudine. Dotato, come pochissimi altri esseri umani, della capacità di cogliere e di trasmettere ciò che nell'amara e raggelante esistenza è supremamente dolce, fresco, limpido, rinvigoriscente, amabile, bello, Brahms creatore di musica visse i suoi scarsi sessantaquattro anni tenendosi stretto il proprio "Kunstwollen", sempre attratto dalla vita, ma a mezza strada tra il proprio talento felicemente ispirato e il proprio destino individuale, fatalmente frustrante. Così avvenne che il termine medio tra l'inesausta gioia creativa e l'immanicabile delusione fosse quella serietà e severità in cui ritroviamo sempre la cellula originaria, il suo primordiale "suono dell'universo". Tutto il lascito brahmsiano procede dall'incantesimo alla malinconia, tendendo all'alto stile tragico come a una guida perenne. Uno strano respiro periodico in quattro tempi, illusione-speranza-disillusione-rinuncia, ricorre come una mesta e nobile sceneggiatura, ma si avverte anche un'autoaccusa: nella vita di Brahms, i fallimenti umani e sentimentali, contrappeso inevitabile ai trionfi artistici, sono giudicati con equanimità dal protagonista, pronto ad accusarsi come maldestro, arido, pavido. Prima del trasferimento da Detmold a Vienna, probabilmente nel 1858, Brahms intrecciò un idillio con Agathe von Siebold: castissime e fiabesche emozioni, di cui probabilmente si ode un'eco negli angelici (e proprio perciò sottilmente erotici) *Vier Gesänge* op. 17 (1859-1860). Figlia di un illustre medico, Agathe era nata a Göttingen domenica 5 luglio 1835. Dopo la breve passione reciproca per Brahms, lui venticinquenne e lei ventitreenne, Agathe sarebbe divenuta una celebratissima cantante. Nell'ambiente dei suoi ammiratori, influenzati dal pianista e direttore di coro Julius Otto Grimm (1827-1903), fieramente anti-wagneriano, Agathe era soprannominata "die Nachtigall", l'usignolo. Più tardi, Agathe si sarebbe sposata con un musicista, Carl Schütte, avrebbe generato figli, e sarebbe morta settantaquattrenne a Göttingen lunedì 1° marzo 1909.

Come pare che egli abbia confessato all'amico violinista Eduard Reményi, sin proprio dagli anni 1858-1859 Brahms fu colto da un senso di colpa, accusandosi di "non farcela" nell'organizzare la propria vita affrettiva. Affrontò il rimorso con l'animo di un *heautontimoróumenos* ("punitore di sé stesso"). Circa sette anni dopo, nel 1866, componendo il *Sestetto* n. 2 in Sol maggiore op. 36, Brahms collocò nel I tempo e in posizione strategica l'inciso tematico La-Sol-La-Si-Mi, che nell'onomastica tedesca si scrive e legge A-G-A-(T)-H-E. S'impose una penitenza, malinconico fondamento di una memoria perenne. Giochi seriosi di tal

genere, nel lascito brahmsiano, sono frequenti, e non di rado sono legati a un intento penitenziale.

Questo stato d'animo sembra guidare, come un filo d'Arianna, tutta l'ispirazione brahmsiana quando essa si volge alla musica cantata su un testo. In quei lavori, il laico Brahms, non credente, segue due vie. Una è la laicità pura e semplice: la meditazione sull'anima e sul suo destino è affidata a una grande poesia *non* religiosa, ed è il caso di un sommo capolavoro qual è la *Rhapsodie* op. 53 per contralto, coro maschile e orchestra (1869) il cui testo è la *Harzreise im Winter* di Goethe, in cui l'espressione "Vater der Liebe" non s'identifica con "Dio". L'altra via, più insidiosa, è sfidare le convenzioni scegliendo testi in cui sia possibile riconoscere il nucleo morale e meditativo, eludendo enunciazioni sulla fede nel trascendente, e non parlando di Dio, ma lasciando ampio spazio a chi voglia coltivare, ascoltando o eseguendo la musica, la religione tradizionale. Per inciso: la parola "Gott" appare tuttavia proprio alla fine del catalogo brahmsiano (i *Preludi-Corali* per organo op. 122 del 1896) nel titolo del n. 7, *O Gott, du frommer Gott*, così come nel titolo del n. 1 è *Mein Jesu, der du mich*. Su questa linea di prevalente laicità, Brahms sceglie i testi attingendo all'Antico e al Nuovo Testamento: mai, a una letteratura soltanto cristiana. I due esiti più illustri di tale strategia ne sono l'enunciato eloquente. *Ein deutsches Requiem* op. 45, ideato verso il 1857 a ventiquattro anni d'età (!) e composto nel 1866-1868 quando l'autore aveva tra i trentatré e i trentacinque anni, associa i *Salmi* XXXIX e LXXXIV, i *Vangeli* di Matteo e Giovanni, le *Epistole* di Pietro, le *Lettere agli Ebrei*, l'*Apocalisse*.

L'altro lavoro eminente, offerto all'ascolto da questo CD, è il penultimo del catalogo brahmsiano: i *Vier ernste Gesänge* op. 121, composti dall'autore sessantatreenne, irrimediabilmente malato e inguaribile. Nella primavera del 1896, Brahms avrebbe dovuto compiere un ennesimo viaggio in Italia in compagnia del fedele amico Joseph Viktor Widmann (1842-1911), scrittore, memorialista e saggista svizzero-tedesco, nonché suo biografo in *Johannes Brahms in Erinnerungen* (1895), e in *Reisen mit Johannes Brahms* (1898). Ma Widmann, all'ultimo momento, non riuscì a liberarsi da alcuni impegni, e dovette rinunciare al viaggio. Brahms, scoraggiato dalla difficoltà di viaggiare da solo, rimase a Vienna, dove altri suoi amici gli organizzarono un festeggiamento per il suo sessantatreesimo compleanno, giovedì 7 maggio 1896: l'ultimo della sua vita. In quella occasione, Brahms presentò in pubblico il nuovo lavoro del quale nessuno aveva notizia.

I medici non avevano potuto nascondere la realtà, e tutti sapevano che il musicista aveva «pochi mesi di vita» (undici, *de facto*). Perciò i *Vier ernste Gesänge* furono accolti da tutti come un canto del cigno. Essi furono idealmente scritti per commemorare il padre del pittore, incisore e scultore Max Klinger (1857-1920). Questo artista, fra l'altro, nel Capodanno 1894, aveva reso omaggio al compositore di una *Brahms-Phantasie*: una serie di 41 acqueforti allusive a composizioni brahmsiane.

I *Vier ernste Gesänge* op. 121, scritti per voce di baritono su testi dalla *Bibbia* di Lutero (“quattro canti seri”: appunto, seri e non tragici, esortativi e non lamentosi, proprio per questo *tedeschi* e non soltanto in omaggio alla celebre “translatio” luterana) furono composti poco prima degli 11 *Preludi-Corali* op. 122. C'è un evidente e certamente non casuale squilibrio nella scelta: su quattro testi biblici, tre appartengono all'Antico Testamento, uno solo al Nuovo. Il primo Lied, «Denn es gehet dem Menschen», e il secondo, «Ich wandte mich und sahe an alle», sono tratti dal III e dal IV capoverso del *Qohêlet* (probabilmente, III-II secolo a. C.), detto poi in greco e in latino *Ecclesiaste*. Il terzo Lied, «O Tod, wie bitter bist du», è l'inizio del capitolo 40 (o 41?) del libro detto *Ecclesiastico* nella Chiesa latina, e *Sapienza di Gesù figlio di Sirach* nella Chiesa greca e orientale, redatto probabilmente verso il 190 a. C. Si tratta del celebre “atto d'accusa a carico della Morte”, che s'inquadra con macabra pertinenza nella situazione personale di Brahms in quegli amarissimi mesi. Il quarto Lied, «Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete», l'unico che sia tratto dal Nuovo Testamento, in particolare da Paolo di Tarso (detto “san Paolo”), *Epistola ai Corinzi*, 13, è il notissimo “inno alla carità”.

È da domandarsi se questo isolamento del testo neo-testamentario rispetto ai tre testi ebraici derivi da una controllata e sommessima antipatia per il cristianesimo, e dalla propensione a privilegiare l'ebraismo, letto da Brahms (non certo da lui soltanto!) in una prospettiva secolarizzata e, in definitiva, laica. Edgar Vallora e Amedeo Poggi, nell'inestimabile libro-guida *Brahms: signori, il catalogo è questo!* (Einaudi, Torino 1997, p. 502), rendono ragione della tagliente linearità e della tensione drammatica su cui è costruito il ciclo liederistico op. 121. La linea, tipicamente brahmsiana, che procede dalle tenebre verso la luce, è quanto mai visibile in quest'opera: quattro Arie da chiesa sul tema della morte, realizzate attraverso una sapiente gradazione che da un pessimismo amaro sale verso la rassegnazione. Neri o grigi i primi due Lieder; nel terzo

Lied un raggio di luce rischiarò l'armonia e la linea ritmico-melodica, e nel quarto e ultimo, a partire dalle parole dell'epistola paolina «Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte», un canto di liberazione sconfigge la paura della morte e illumina la scena. Proprio quel canto ricolloca l'ascoltatore nella sfera del Lied brahmsiano d'ispirazione laica e altamente poetica, in cui c'è il rapporto "metalinguistico" tra una poesia protoromantica, se non pre-romantica (come nel caso di Hölderlin) e una musica "già quasi" tardo-romantica il cui colore brunito e dorato lascia intendere, suscitando brividi e incantesimi, i lampi, il candore e l'aroma cui essa, in Brahms, continuamente allude. I *Vier ernste Gesänge* ci rammentano che l'Essere è condannato a morte *ab initio*, ma, nella loro ultima parte, ci offrono una visione imprevista: lo specchio in cui riconoscersi. La porta che si chiude in penombra su quel mondo di bellezza e di Eros che sono i Lieder brahmsiani appare anche dove non la cerchiamo. Quasi nessuno, oggi, ricorda che l'op. 121 accompagna il cupo destino di una vecchia signora ebrea, modesta insegnante di musica a Monaco di Baviera. In una triste sera del dicembre 1938, ella fu avvertita da un vicino che all'alba sarebbe stata arrestata e deportata, e trascorse l'intera notte cantando e suonando al pianoforte i *Vier ernste Gesänge* di Brahms. L'episodio è narrato in presa diretta, mentre lo stesso narratore veniva arrestato, da Friedrich Percyval von Reck-Malleczewen nel suo agghiacciante diario (*Tagebuch eines Verzweifelten*, Henry Goverts Verlag, Stuttgart 1966; traduzione italiana di Riccardo Mazzarol e Quirino Principe, *Il tempo dell'odio e della vergogna*, Rusconi, Milano pp. 79-81).

Non è raro che nel lascito liederistico di Brahms esistano raccolte di complessa datazione: ciò suscita problemi relativi alla scelta "definitiva" (?) da parte dell'autore, e al suo orientamento estetico. I quattro Lieder op. 43 segnano un itinerario compositivo che si estende lungo 13 anni. Furono ideati nel 1855 da un Brahms ventiduenne, in sintonia con poeti "minori" e marginali rispetto all'area culturale di lingua (poetica!) tedesca. Come sappiamo, quel ventiduenne era turbato dall'amore per Agathe von Siebold, un amore-dolore ferito dalla nevrosi della rinuncia. Una prima stesura, già lenta di per sé, nacque tra il 1855 e il 1860, e il sofferente stato d'animo non svanì mai in quel lustro. Lasciato a metà dopo il 1860, il lavoro riprese a intervalli: 1864, 1866, concluso finalmente nel 1868, quando Brahms era trentacinquenne. Gli ultimi due Lieder op. 43 sono su testi che Brahms, con una certa disinvoltura, definisce "in idioma *altdeutsch*". In

realtà, simili testi, popolari e tradizionali e per noi anonimi, erano stati adattati e addomesticati da un importantissimo poeta, Ludwig Uhland (1787-1862), capofila del “romanticismo svevo”: un gruppo di lirici, mezzi filologi e mezzi traduttori, che concentravano i propri interessi letterari sulla lirica della Germania meridionale, e soprattutto sud-occidentale. Questi Lieder op. 43 n.3 e n. 4 non sono compresi nel nostro CD. Si tratta di due leggende di origine tarda medievale, o proto-rinascimentale, quasi due fiabe, tratte dai *Volklieder* di Uhland: un canto d’amore infelice, in tre strofe metricamente identiche «sostenute da accordi rassicuranti» (così Poggi e Vallora, *op. cit.*, p. 175), *Ich schell’ mein Horn im Jammertal* (“Suono il mio corno nella valle di lacrime”), e *Das Lied vom Herrn von Falkenstein*, nei cui 9 “couplets” incatenati una ragazza affronta un sovrano crudele per ottenere la libertà dell’amante. L’invenzione musicale è multiforme e icastica, ma come modellata “in stile”. Azzardiamo qualche analogia con emozioni visive: il n. 4, con la sua severa teatralità, suggerirebbe le illustrazioni sceniche di Johann Heinrich Ramberg, mentre il n. 3 si adatterebbe al colore delle scene di Johann Kautsky.

I primi due Lieder op. 43, eseguiti in questa incisione discografica, sono di più alto livello: anzi, si collocano in assoluto fra le invenzioni supreme e indimenticabili di Brahms. Anche le sottilissime analogie visive agiscono sulle emozioni. Sono “immagini eidetiche” evocatrici di penombre silenziose e di segreto eroismo nel n. 1, *Von ewiger Liebe* (qui penombra e silenzio ci vengono incontro sin dalle parole iniziali, «Dunkel, wie dunkel...»), e di estasi assoluta nel n. 2, *Die Mainacht*. Riduciamo al minimo indispensabile il nostro commento. *Von ewiger Liebe* è una poesia dialogico-narrativa, strofica, in un metro insolito che possiamo definire “tetrametro [dattilico?] catalettico”. Sono 22 versi in cinque strofe. La successione è stranamente anomala: due quartine con rima AABB, un’inattesa sestina AABBBB, e due quartine entrambe AABB. Dunque, una struttura pentadica che sarebbe simmetrica, se non fosse per l’asimmetria interna della strofa centrale. Le prime due strofe sono enunciative: il mondo, la natura sono immersi nel buio e nel silenzio, ma quando una fanciulla esce dal villaggio per andare verso la sua casa, isolata nei campi, il giovane che l’ama le va incontro per accompagnarla. Musica in ritmo severo di 3/4: una sorta di cupa liturgia in Si minore. La tonalità è consanguinea, grazie alla mediazione di Re maggiore, al Re minore del *Deutsches Requiem* op. 45, che nel 1855 era imminente. La linea del canto è austera, lontana da ogni sensualità, quasi

minacciosa. È come un camminare lento e faticoso. La parola iniziale, «Dunkel», appoggia entrambe le sillabe sulla tonica Si, e l'iterazione è quasi un'eco sepolcrale. Nella strofa centrale, il giovane avverte l'amata: egli sa bene che il loro amore è insidiato dalla maldicenza e dallo scetticismo. I nemici del loro amore pre-gustano il momento in cui esso svanirà come pioggia o vento. In questa più ampia strofa, la voce modifica la propria linea affannosa e scandita dalla fatalità: la melodia s'innalza drammaticamente, con dolorose iterazioni in cui il disegno melodico si spezza e si raddensa (battute 45, 48): «Leidest du Schmach...», Fa#, Si, Si, Do#, e poi: «...und betrübtest du dich», Fa#, Si, Do#, Re, Do#, Si, Do#...». Poggi e Vallora sottolineano lo stilema prezioso in cui vibra l'incertezza amorosa del giovane, nel cui canto i ritmi binario e ternario s'incrociano. Nelle due ultime strofe, la fanciulla è custode e confortatrice: le sue parole vanificano i dubbi e i timori dell'amato. Il loro amore è saldo e indistruttibile. Ferro e acciaio possono infrangersi, ma non il loro amore, che sarà eterno. Qui, la musica passa da Si minore a Si maggiore, il ritmo ternario da 3/4 diventa 6/8, da affannoso si fa solenne e, in *crescendo*, gioioso. Un dramma tragico a lieto fine, se ci è consentito l'ossimoro, quasi una miniatura degna di Arnaut Daniel.

Ideato senza dubbio nel 1858 e strettamente collegato all'amore per Agathe von Siebold, ma riveduto nel 1864, *Von ewiger Liebe* è felicemente individuato nel suo registro stilistico da Poggi e Vallora (*Signori, il catalogo è questo*, cit., p.175): «una meravigliosa ballata popolare riscattata, nella trasposizione brahmsiana, da un registro colto e sofisticato». Ma il riscatto e la sublimazione sono dovuti soprattutto a Brahms, che con la propria musica vola ad altezze vertiginose e irraggiungibili per qualsiasi rielaboratore di materia banalmente “völkisch”, anche per il più smaliziato. Ci domandiamo: la nobilitazione e la potenzialità semantica sono individuabili anche nel solo testo a sé stante? Il quesito non è ozioso: vale per un'infinità di casi analoghi nella letteratura liederistica. Compositori di vario talento sono riusciti a nobilitare l'immondizia acustica che si raccoglie con due dita e con ribrezzo, insomma il peggior popolarume pseudo-politico e pseudo-religioso. Ecco, qui tronchiamo questa specie di anamnesi per molestare i lettori con un'altra domanda. Per quanto riguarda il testo di *Von ewiger Liebe*, quale autore dobbiamo... non valutare, non apprezzare né sottostimare. Vorremmo soltanto sapere e far sapere *quale poeta* dobbiamo chiamare in causa.

Per più di un secolo, i versi di questo Lied brahmsiano op. 43 n.1 sono stati attribuiti a Josef Wenzig

(1807-1876). Uno fra i massimi studiosi della letteratura liederistica, Eric Sams (Londra, lunedì 3 maggio 1926 – ivi, lunedì 13 settembre 2004), nel suo chiaroveggente libro *Brahms songs* (1972) poi riveduto e ampliato (*The Songs of Johannes Brahms*, 2000; vol. 10, *I Lieder di Johannes Brahms*, della benemerita edizione italiana delle *Opere complete* di Sams in 15 volumi a cura di Erik Battaglia e Valentina Valente, Analogon Edizioni, Asti 2007), respinge l'attribuzione a Wenzig e rivendica a sé il merito di avere individuato l'autentico autore del testo di *Von ewiger Liebe*, ossia August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), notissimo, fra l'altro, per la sua poesia patriottica *Deutschland über alles* destinata a divenire, non senza sinistri riflessi, l'inno nazionale tedesco.

Il complesso e, senza dubbio, convincente ragionamento di Sams lo possiamo leggere nel citato vol. 10 dell'edizione italiana, alle pagine 122-123. È il breve capitolo *Due enigmi brahmsiani*, che il musicologo londinese, prima d'inserirlo in *Brahms songs* ma in quello stesso 1972, aveva scritto, intitolandolo *Zwei Brahms-Rätsel*, per la rivista «Österreichische Musikzeitschrift», e pubblicandolo, sempre nel 1972, anche nella «Neue Zeitschrift für Musik». Sams parte da una breve serie di constatazioni. Josef Wenzig, nella cui origine austro-slava si nasconde a nostro avviso un ipotetico cognome “Venčič”, fu un tedesco di Praga, un austro-boemo come Mahler, Kafka, Freud, pur se (probabilmente) non ebreo come i tre sunnominati. Fra i suoi scritti, ricorda Sams, si trovano i libretti per due opere di Bedřich Smetana, *Libuše* e *Dalibor* (aggiungiamo, su testi tradotti in ceco da Wenzig dall'originale tedesco di Erwin Spindler [o Ervin Špindler], insomma, il tipico amalgama linguistico mitteleuropeo). In tutte le opere di consultazione che non scelgano la comoda indicazione «testo tradizionale», Wenzig è dato come autore di *Von ewiger Liebe*. Egli fu anche operoso traduttore. Da due volumi di testi di Wenzig e di traduzioni a lui dovute, Brahms utilizzò lungo la propria vita (è sempre Sams che lo sottolinea) i testi per otto Lieder (op. 48 n. 1 e n. 4, op. 69 nn. 1-4, op. 75 n. 3, op. 104 n. 4), due duetti vocali, un coro a cappella. Eppure (conclude Sams) in questo elenco il testo di *Von ewiger Liebe* non c'è. All'inverso (osserva Sams a p. 123), si impone con evidenza il nome di Heinrich Hoffmann von Fallersleben, poiché nei suoi *Gedichte* pubblicati a Breslau nel 1837 e in possesso di Brahms «si trova, a pagina 117 il testo della poesia *Von ewiger Liebe*, terzo dei cosiddetti *Wendische Lieder*».

Eppure, questa nuova e più plausibile attribuzione fa ancora qualche fatica ad imporsi. Nella quasi in-

tegrale edizione discografica dei Lieder di Brahms (“Deutsche Grammophon”, 449 633-2, © 1983) interpretata da Jessye Norman, Dietrich Fischer-Dieskau e Daniel Barenboim, e curata da Hans J. Fröhlich, George S. Bozarth e Ludwig Finscher, alla pagina 171 del “booklet” riporta il testo di *Von ewiger Liebe* attribuendolo né a Wenzig né a Fallersleben, limitandosi all’indicazione: «aus dem Wendischen»: da un originale in lingua venedica, slovena o serbo-soraba, e comunque slava.

Quanto il Lied dialogico *Von ewiger Liebe* ci ha costretti a camminare in un’atmosfera drammatica e su un terreno filologicamente scivoloso, altrettanto *Die Mainacht* op. 43 n. 2, del 1866, ci invita a un passo leggero e ci spinge in alto, in un’atmosfera notturna. Il clima teso e allarmato del Lied precedente abbandona la scena, e dà spazio a una visione incantata. La struttura concitata dell’op. 43 n. 1 diventa magicamente semplice nel n. 2. La notte è luminosa, la luna è argentea e occhieggia attraverso i rami, la sua luce sonnolenta si versa e dilaga sui prati: immagini di romanticismo vulgato che rievocano la sublime *Mondnacht* op. 39 n. 5 di Schumann, ed è come se quella sublime pagina schumanniana e l’altrettanto sublime Lied brahmsiano di cui stiamo parlando si specchiassero l’uno nell’altro. (Non trascuriamo l’altra *Mondnacht* senza numero d’opera, sullo stesso testo di Eichendorff, con musica proprio di Brahms ventunenne ideata nel 1854. Troppo semplice, non vi accade nulla, è pura suggestione visiva, ma pur sempre bellissima, di una bellezza ingenua). Ma ciò che in *Die Mainacht* è indimenticabile accade soprattutto nelle misure 15-20: cinque battute e mezza in cui il Mi bemolle maggiore si trasforma in Si maggiore, grazie allo “scivolamento” della voce cantante dal Mi bemolle sulla sillaba finale di “Busch” al Fa diesis sulla sillaba iniziale di “Überhüllet” che ci immerge nel Si maggiore: non ordinaria modulazione bensì vertiginosa transizione, dai tre bemolle ai cinque diesis. È un volo cosmico, anzi l’approdo a un universo parallelo. L’effetto è trasfigurante, e non dimenticheremo mai la coppia di colombe che sussurra un omaggio a Eros dietro il fogliame.

La voce nascosta, il suono che attraversa il silenzio notturno, l’incantesimo del cielo stellato, sono ispirazioni che Brahms, a partire dai diciannove anni d’età con i Lieder op. 3 (1852-1853) accoglie, facendone metallo incandescente. Il fuoco continua a divampare in lui, trentunenne, intorno all’anno cruciale 1864 ricchissimo in vocalità e in altri generi, fra cui gli esiti ultraromantici nei testi e nel fraseggio ritmico e armonico dei Lieder op. 32, come il n. 1, «Wie rafft ich mich auf in der Nacht» o il n.9, «Wie bist du, meine Königin»,

e come i *Vier Gesänge* op. 43 di cui si è detto. La notte e le visioni incantatrici continuano a visitare la sua poetica liederistica anche dopo l'op. 43: ne sono frutto l'op. 48 (1855-1868), l'op. 47 (1858-1868, seguiamo nell'ordine la cronologia, non la numerazione di catalogo), l'op. 46 e l'op. 49 (entrambe 1864-1868). Ma in queste ultime appaiono ombre, solitudini, tristi presagi.

I cinque Lieder op. 105 sono datati 1886. Brahms aveva 53 anni. Li scrisse nel suo amato soggiorno d'estate sul lago di Thun, nel cantone di Berna in Svizzera. Il Thunersee, quello specchio d'acqua del quale i valligiani e i locandieri vantavano "l'azzurro cupo", è una perla turistica dell'Oberland Bernese. Nel rapporto quasi magico tra Johannes Brahms e la natura, esso può essere veduto e sentito come un paradigma della matura ispirazione brahmsiana, in cui i drammatici contrasti si trasformano in sottili ombre, ondulazioni e sfaccettature. Il Thunersee, a 558 metri sul livello del mare, è formato dal fiume Aar, che poco prima si è adagiato nel lago di Brienz. Il lago ha una forma allungata, incastonata tra le rocce come un "fjord", quasi perfettamente orientata da nord-ovest a sud-est. La sua superficie misura 47,85 km<sup>2</sup>, la lunghezza è di 17,5 km, la larghezza massima è di 3,5 km. In passato, i laghi di Thun e di Brienz erano uniti in un'unica distesa d'acqua: il lago di Wendel. Oggi sono detti "i due laghi gemelli". Sul Thunersee si affacciano quattro distretti: Thun, Niderrimmthal (con il comune di Spiez), Interlaken, Frutigen. La città di Thun, splendido e antico esempio di città svizzero-tedesca, protestante e montana, a 560 metri sul mare, dominata da un castello da fiaba, in un recente censimento contava 43.743 abitanti. È sull'estrema punta settentrionale del Thunersee. Scendendo lungo la sponda meridionale del lago incontriamo piccoli centri: Hilterfingen, Oberhofen, Spiez (628 metri sul mare, 12.707 abitanti nel 2017), Krattigen, Leissigen sull'estrema punta meridionale, e poco più a nord, dove il lago piega bruscamente, Darligen. Girando intorno all'imprevista insenatura, volti verso oriente, guardiamo in direzione di Interlaken (...la grande storia della Confederazione Elvetica!) e di Beatenberg (nome invitante). Risalendo verso nord-ovest, incontriamo Sigriswil, Heiligerschwend, il castello di Hunegg. Siamo di nuovo a Thun. Qui, più precisamente nel villaggio di Hofstetten ai margini di Thun, oggi assorbito dalla città, Brahms prese alloggio per le sue immancabili vacanze in un piccolo albergo, poco più che una locanda.

Era necessario soffermarsi su luoghi e paesaggi? Massimo Acanfora Torrefranca, elegantissimo esegeta

dell'ultima stagione brahmsiana e di altri percorsi nella *ingens silva musicae*, esclude che colori e aromi di natura, paesaggi, stili architettonici, memorie storiche, possano avere agito in misura significativa sull'ispirazione creativa di Brahms. Nel suo appassionante saggio *Le vacanze di Brahms sul lago di Thun* (Rai – Radio 3, «Wikimusic», sabato 29 agosto 2020), pur sottolineando con cura preziosi dettagli biografici, mette in guardia dal credere che paesaggi alpini, scorci di tetti a cuspide, vita di pastori alle porte del borgo, atmosfera di vita contadina e pastorale, abbiano influito sull'autentica ispirazione brahmsiana. In breve: sulla sua *musica in sé*, qualora sia lecita la semplificazione. Siamo d'accordo: quell' ammonimento è un antidoto contro le fantasticherie “alla Toscanini”. Dovrebbe essere un comma inviolabile nel *Credo* di qualsiasi musicista, eppure, malgrado l'irresistibile inclinazione della musica ad essere “absolute Musik” (nel senso indicato con chiarezza, nell'ultimo secolo, da Carl Dahlhaus), altrettanto irresistibilmente proprio la musica, più che qualsiasi altra arte, ci aggredisce con invadenza: con l'illusione che essa coinvolga e custodisca un “messaggio allegato” al nostro ascolto, una realtà acclusa al linguaggio dei suoni. Quanto più ci impegniamo in una disciplina d'ascolto che escluda ogni giudizio spurio e ogni cedimento al “Kitsch”, tanto più l'energia attivata dalla musica “assoluta” ci aggredisce con irresistibili sensazioni, reminiscenze, “visions fugitives”. Così, se cerchiamo in Brahms la promessa di eterno e d'infinito che l'alta montagna e un cielo limpido ci trasmettono, essa ci viene incontro in percorsi imprevedibili di quella musica. Sentiamo realizzarsi la promessa in composizioni brahmsiane cui abitualmente non avremmo pensato. L'amore per l'esattezza e la disciplina alla lettura, prima o poi, ci guidano all'ascolto delle partiture, e stiamo attenti a non confondere la musica (ma sì, certo “assoluta”, come no?) con l'immaginazione e con quello che Alessandro Manzoni fingeva di definire “il guazzabuglio del cuore”. La serietà dell'artista e la perizia dell'artefice reclamano l'indipendenza dell'arte dalle passioni umane. Però, anche se evitiamo il miscuglio tra la qualità (altissima) di Brahms compositore di musica, la vita privata (delusa e malinconica) di lui poco effusivo in apparenza e in realtà graffiato da spinose passioni, e la forte attrazione che egli sin dall'infanzia sentì per la poesia, è inevitabile che qualsiasi Lied brahmsiano, subito al primo ascolto, ci introduca a forza in un luogo di misteriosi richiami, in cui ci sentiamo a contatto con Tutto, e dal quale non vorremmo più uscire. Una contraddizione? Forse, finché nell'universo spiraliforme persistiamo a considerare l'Alto e il Basso e le parallele che non

s'incontrano. Invitiamo chiunque ami i *Lieder* e l'estremo lascito pianistico di Brahms (le op. 116, 117, 118, 119) a leggere, di Ernst Jünger, *Die Kiesgrube*, ("La cava di ghiaia"), dal meraviglioso *Das abenteuerliche Herz* (1929) nella seconda versione del 1938 (Klett-Cotta, Stuttgart 1979, pp. 9-10; trad. italiana di Quirino Principe, *Il cuore avventuroso*, Longanesi, Milano 1986, pp. 6-8). «L'ordine supremo si nasconde nel molteplice come in un rebus. Sono enigmi sorprendenti: quanto più cresce la distanza, tanto più ci avviciniamo alla soluzione. Nel punto estremo, all'infinito, la afferriamo» («am äußersten Punkt, im Unendlichen, wird sie erfaßt»).

Anche a Ernst Jünger sarebbe piaciuto il lago di Thun. Non è vietato, neppure a noi, credere che esso si riveli essere stato, per Brahms ripetutamente ingannato dalla vita, quella "intersection of the timeless moment" che Thomas Eliot nomina nel verso 54 di *Little Gidding*: il punto d'intersezione tra l'affannoso passato e il grigio futuro, osservato da un deluso tempo presente. Delle delusioni, le tracce erano incancellabili. Nell'arco di vita e di creatività artistica tra il 1868 e il 1886, l'amarezza aveva guidato il compositore nella scelta dei testi per i *Lieder*. In particolare, l'op. 59 interpretava una profonda amarezza. Si pensi al n. 1, *Dämm' rung senkte* (Goethe), al n. 3, *Regenlied* (Groth), al n. 6, *Eine gute, gute Nacht* (Daumer). Nell'operosità di Brahms, tristezza, nostalgia, umor nero, inquietudine, rendono sempre esiti eccellenti e fecondi. Egli trascorse le vacanze sul Thunersee per tre anni successivi. Aveva villeggiato per otto anni, a partire dal 1878 quando era quarantacinquenne, nel paesino di Mürzzuschlag in Stiria presso Graz, dove, lo ricordiamo, erano nati gli *Zwei Gesänge* op. 91. Senti avvicinarsi la senilità, e volle ritrovarsi sotto altro cielo. Da Mürzzuschlag, dopo belle estati vissute quasi in incognito, si era congedato lasciando un regalo sontuoso: la *Quarta sinfonia* (1884-1885) che avrebbe diretto personalmente a Meiningen, in prima assoluta, domenica 25 ottobre 1885 con la piccola orchestra ducale.

Il nuovo soggiorno a Hofstetten sul Thunersee fu straordinariamente ricco di nuovi lavori. E quali! Rammentando soltanto alcuni nati in quelle tre estati: nel 1886, la *Sonata* in Fa maggiore n. 2 per violoncello e pianoforte op. 99, la *Sonata* in La maggiore n. 2 per violino e pianoforte, op. 100 "Thunersonate", il *Trio* op. 101; nel 1887, il *Doppio concerto* per violino, violoncello e orchestra op. 102, e i *Zigeunerlieder* op. 103, ideati però in gran parte a Vienna; nel 1888, a conclusione di un progetto liederistico iniziato nel 1886,

i cicli di *Lieder* op. 104, 105, 106, 107, e la meravigliosa *Sonata* n. 3 in Re minore per violino e pianoforte op. 108. Le tre raccolte op. 105, 106 e 107 concludono (così Poggi e Vallora) i *Lieder* ispirati da Eros. Quelli ispirati da un meditativo Thanatos saranno, dieci anni dopo, tutt'altra cosa. Sarà assente la Natura, la luce e l'aria sopra il Thunersee.

Brahms amava, per i propri *otia* estivi felicemente laboriosi, quella “enclave” d'Europa, quelle montagne candide, quel verde di foreste e di prati. Le sue passeggiate in quel mondo, quasi leggendarie lungo gli anni nella cerchia dei suoi amici, gli promettevano ombra, silenzio e solitudine. Pensando a quel paradiso privato di Brahms, la nostra memoria è richiamata dal suono di “Alphorn” che immobilizza gli ascoltatori con l'emozione dell'attesa, suscitata già dieci anni prima o forse più, al tempo dei lavori in corso per il Finale della *Prima Sinfonia*. Forse non è illusione udire echi di un “ranz-des-vaches” nei tempi lenti della *Seconda* o della *Quarta Sinfonia*. Ma sentiamo necessaria una sosta. Per qualche minuto, non seguiamo Brahms nelle sue passeggiate, alla ricerca di una pace interiore quale soltanto i laghi alpini possono offrire. Ma fu per lui una parentesi agitata. Da che cosa?

Già: da qualcosa di vivido, fiammeggiante e imprevedibile, che per gli esseri comuni è un miracolo sia pure fuggevole, ma nella vita privata di Brahms, con esito implacabile e periodicamente ripetuto, fu la cosa maledetta che promette e deride. Lo sappiamo: almeno tre volte, nell'esistenza di Johannes Brahms, parve avverarsi un sogno sublime, un “Liebestraum”, presto trasformato nel solito pugno di mosche. Si è già detto di Agathe von Siebold, e del vano e incancellabile rimpianto confessato da Brahms con il nome di lei nascosto nel “soggetto cavato” La-Sol-La-Si-Mi, nascosto nel I tempo del *Sestetto* op. 36. Agathe era nata a Göttingen domenica 5 luglio 1835, e aveva intrapreso con successo una carriera di cantante. Di lei, a Brahms, era rimasto il suddetto pugno di mosche, e il suddetto rimpianto. Ella gli sarebbe sopravvissuta fino alla morte avvenuta a Göttingen lunedì 1° marzo 1909, e alcuni indizi fanno credere che non lo abbia mai dimenticato.

La storia di Agathe, consumata verso il 1858, inaugurava la diseducazione sentimentale di un Brahms venticinquenne. Dopo un decennio, un nuovo turbamento amoroso, concluso dall'immane pugno di mosche, coinvolse la ventitreenne Julie Schumann, terza per età fra gli otto figli di Robert e Clara. Consi-

derata, in ambito privato e nella cerchia intima, “la più bella della famiglia”, era nata a Dresda lunedì 10 marzo 1845. A questo punto, siamo costretti a segnalare un piccolo libro, bello, agile, appassionato, “demitizzante” nelle intenzioni, teso a cancellare l’immagine di felicità e armonia domestica tradizionalmente associata alla coppia coniugale Wieck-Schumann. Parliamo del francese Nicolas Cavaillès e del suo libro breve, rapido e densissimo *Les huit enfants Schumann*, Les Éditions du Sonneur, Paris 2016; traduzione italiana di Laura Frausin Guarino, *Gli otto ragazzi Schumann*, Pagine d’Arte, Aprica / Capriasca (Tesserete, Svizzera) 2018. Nell’edizione italiana, il ritratto di Julie, terza nata in casa Schumann, è nelle pagine 18-25. Julie, da Cavaillès descritta «una neonata troppo fragile, e via via una bambina troppo magra, una ragazzetta afflitta da una tosse continua, un’adolescente tubercolotica, una giovane donna nevrotica soggetta alle stesse crisi nefaste del padre (p. 18), aveva 8 anni quando il ventenne Brahms entrò in casa Schumann, e 11 quando Robert morì. Forse quando ella aveva 16 o 17 anni, Brahms cominciò a sognare pensando a lei. Per lui, dopo l’aurorale sentimento per sua madre Clara (in verità, una vicenda interiore ancora oggi velata da enigmi), fu la malinconica esperienza di un fuggevole sogno d’amore. Dopo prolungate esitazioni, Brahms decise di dichiararsi, ma prima che con esplicite parole pensò di farlo... in musica e in poesia. Il trentaseienne compositore, allora vigoroso e attraente, dedicò a Julie, come dono d’ipotetico e sognato fidanzamento, gli squisiti *Liebeslieder* op. 52 per quartetto vocale e pianoforte a quattro mani (1868-1869), su brevi e incantevoli testi di Georg Friedrich Daumer (Norimberga, mercoledì 5 marzo 1800 – Würzburg, martedì 14 dicembre 1875). Quelle poesie, che affasciano con una lievità simile a quella dei *tanka* giapponesi, sono sospese tra innamoramento adolescenziale e maliziosi turbamenti erotici, erano tratte da *Polydora* (1855), ossia, dal greco classico, “i molteplici doni”, un’ampia antologia di liriche amorose di ogni parte del mondo, fervidamente ideata ma lasciata incompleta da Daumer, che era professore di Gymnasium. (Per la cronaca: proprio a Daumer fu affidato il compito d’insegnare a parlare, leggere e scrivere al misterioso Caspar Hauser). Ma il dono di fidanzamento rimase un sogno. Prima che Brahms si decidesse a dichiararsi, Julie si era innamorata di un nobiluomo piemontese, il conte Vittorio Amedeo Radicati di Marmorito (1831-1923). L’innamoramento era stato reciproco. Brahms, crudelmente disilluso, non offrì a Julie *quel* dono di fidanzamento, e lo sostituì, concedendosi un gesto risentito (nei confronti del destino, non della povera Julie), ed eloquente,

con un altissimo, tragico e quasi lugubre capolavoro: la *Rhapsodie* per contralto, coro maschile e orchestra op. 53, su un testo sublime tratto dalla *Harzreise im Winter* di Johann Wolfgang von Goethe. Meraviglioso ma strano dono di nozze! O forse vagamente iettatorio?

Un rapido sguardo. Clara Wieck Schumann, rimasta vedova, si era concessa una grande casa per sé e per i molti figli, a Lichtenthal, presso Baden-Baden. Là ebbero luogo le nozze tra Julie e Vittorio Radicati nell'Abbazia cistercense, mercoledì 22 settembre 1869, e Brahms, sempre del tutto reticente circa la propria crudele delusione, spinse il proprio nobile masochismo sino a voler essere testimone per la sposa. Julie e il conte Vittorio s'insediarono nello splendido castello di Passerano, nel Monferrato astigiano: una fiabesca dimora rinnovata, per la felice occasione, da accurati restauri. Julie, sempre innamoratissima dello sposo, diede alla luce Eduardo (n. giovedì 31 marzo 1870), poi Roberto (n. sabato 19 agosto 1871). L'anno successivo, il destino sempre più generoso recò in dono agli sposi, come in una fiaba, una terza gravidanza. Ma Julie mancò alla festa. Già minato da una subdola tubercolosi, il suo fisico si arrese. Julie morì a Parigi domenica 10 novembre 1872, a 27 anni d'età, e là fu sepolta nel cimitero del Père-Lachaise, sotto una lapide di marmo adorna di angeli (Cavaillès non dimentica questo dettaglio).

«Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni...». È sorprendente come l'immagine del "tempo che scivola via", cara ad Orazio con insistenza (qui, *Carm.* II, 14, 1-2), si adatti alla figura di Brahms non più giovane. Del resto, la stessa personalità del combattente per la musica, collocato "à la fin de siècle" da un capriccio di compare Tempo ma con lo sguardo ai modi antichi, amante delle camminate nei boschi del Wienerwald o di una Svizzera consacrata alla Natura, con rarissimi amici e ancor meglio in solitudine, ci ricorda continuamente il poeta dell'«ibam forte via sacra», della passeggiata mattutina nella Roma augustea (*Sat.* I, 9, 1), della dorata ma triste solitudine della villa nella Sabina presso la «fons Bandusiae splendidior vitro» (*Carm.* III, 13, 1), senza vere esperienze d'amore se non brevi ed effimere, "private" nel significato più amaro e povero dell'aggettivo. E nella privatissima esistenza di entrambi, del poeta di idioma latino classico e del musicista di idioma tedesco, l'uno e l'altro affascinati dalla natura e dalla bellezza del mondo, l'uno e l'altro sfortunati in amore e indifferenti alle ricchezze terrene, il fluire del Tempo è sentito e vissuto come uno scivolar via (*labor; lapsus sum, labi*, in latino) e come un dissolversi e scomparire in un alito, in

un ultimo tenuissimo respiro («wie ein Hauch schwinden»). Qui potremmo riconoscere (se l'infamia di un cattolicesimo putrefatto e annaspante nello sforzo di sopravvivere non avesse già quasi polverizzato la memoria della cultura ellenica e latina classica) due grandi temi di "Kulturgeschichte" che si offrirebbero generosamente ai giovani storiografi e filologi di domani. Il primo: l'invito, vibrante di fascino, ad annodare la conoscenza e l'ascolto della musica di Brahms a una rinnovata e forte esplorazione della poesia di Orazio, che a noi sembra un "reagente", idonea a trarre dall'ombra una complessa semantica, finora troppo poco avvertita dagli studiosi, del lascito brahmsiano. Ciò è stato avvertito da Nietzsche, fervido ammiratore di Orazio, ma le ragioni di tale consanguineità poetica sono profonde, quasi tutte da mettere a fuoco. Il secondo grande compito: illuminare e "soffiare via" l'apparente antinomia per cui lo "scivolar via" (*labi*, in latino) del Tempo, da noi invocato come caratterizzante i più celebri, malinconici e quasi rassegnati finali di liriche oraziane, ricompare a gran voce nei versi di un poeta il cui Eros è appagato e sovente impudico: Ovidio. Nei versi di lui ritroviamo, identica, l'immagine dello "scivolar via", con l'uso dello stesso verbo usato da Orazio. Qui, a suggello d'esperienza di vita lontanissima da quella oraziana, suonano le stesse parole e vibra la stessa mestizia (*Fasti*, VI, 771-772):

Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis.  
et fugiunt freno non remorante dies.

In mia traduzione: «Scivola via il Tempo. Senza parlarne, invecchiamo. Fuggono i giorni, e non riusciamo a frenarne la corsa, né a ritardarla». Un imprevedibile duetto Orazio-Ovidio. Quel che resta, del respiro che svanisce, è un'umbratile figura retorica, perfettamente identificabile in entrambe le materie prime del Lied di tradizione tedesca: nei testi e nelle invenzioni musicali. Propriamente, è un'analogia tra due linguaggi. L'uno è oggetto di evocazione visiva, l'altro di costruzione del suono vocale e strumentale disteso sopra una linea di transito (modale e tonale, soprattutto). Nel primo dei due ambiti, è un'immagine in sintesi cara a molti poeti di quella lingua e cultura. Essa appare, lungo il testo liederistico, nei passi di transizione armonica (piuttosto che di semplice modulazione), e là dove l'accentuarsi della tensione e del colore emotivo vola al di sopra di quattro o cinque (o più) tonalità. I significati che, in quelle zone, danno a un Lied il suo

orientamento, sono quasi sempre la dolente sequenza: trepidazione, speranza, delusione, fallimento, sconfitta. Al di là, l'orizzonte lampeggia gelido. S'intravedono altre "stazioni": silenzio, esclusione, uscita. In nome dell'inevitabile nemesis, tale è il destino che tocca in sorte a chi abbia veduto ogni angolo e spigolo tagliente della vita, e abbia udito e valutato ogni suono dell'universo, anche il più soffocato, ogni battito d'ala, ogni cader di goccia, ogni soffio. Chi ode e vede tutto questo, è destino che riceva in dono un intelletto superiore, e che più degli altri soffra. Soprattutto, è destino che, più di ogni altro, sia condannato a vivere in sé la disperazione che agita l'ultima strofa di *Hyperions Schicksalslied* (1799) di Friedrich Hölderlin, «svanisco, cadono / gli umani sofferenti, / cadono alla cieca / di ora in ora / come acqua che precipita / di roccia in roccia, / lungo gli anni, giù nell'incerto» (traduzione mia): «...wie Wasser von Klippe / zu Klippe geworfen, / Jahrlang ins Ungewisse hinab». È superfluo rammentare che nel 1871 la sublime meditazione di Hölderlin divenne, nelle mani di Brahms, lo *Schicksalslied* op. 54. Non è forse il più amaro "male di vivere", questa coscienza concessa (o imposta?) soltanto a coloro che Goethe definiva «die tüchtige Menschen», i pochi umani d'intelletto superiore? Il sapere chiaramente che tutto è oscuro; che il nostro destino, oltre che nefasto, è "ungewiss"? Se tu (ogni "tu") raggiungi nella tua esistenza la certezza della tua incertezza, puoi ripetere le parole con cui Friedrich Nietzsche, giunto a un punto critico della sua parabola, intitola un suo fulminante scritto, *Warum ich ein Schicksal bin?* "Perché io sono un destino?". Oggi, dopo un secolo e mezzo, forse Nietzsche pone la domanda a ciascuno di noi viventi.

In quell'estate 1886, Brahms cinquantatreenne aveva già eluso l'interrogativo in tre o quattro tentativi cruciali d'incontrare Eros, maldestramente condotti e malissimo conclusi. Aveva "rinviato", illuso che molte diverse vie fossero ancora aperte a una sua sempre meno probabile felicità privata. Dopo le delusioni che egli aveva sofferto tra i suoi venti e i trentasei anni d'età, i successivi diciassette non ci danno notizie di tardivi turbamenti sentimentali. Poco prima del 1886, divenne molto stretta, con venature di primaverili nostalgia, la calda amicizia che legava Brahms a una sua allieva, la poco meno che trentenne Elisabeth von Stockhausen (Parigi, martedì 13 aprile 1847 – Sanremo, giovedì 7 gennaio 1892), pianista e cantante, figlia del barone Bodo von Stockhausen, ambasciatore del regno di Hannover prima in Francia e poi alla corte di Vienna. Brahms trentenne era stato suo insegnante di musica nel 1863, quando lei aveva sedici anni, e già

la sua forte vocazione intellettuale la tendeva attraente agli occhi di lui. È un'ipotesi che egli ne fosse innamorato o persino sognasse il matrimonio. Dopo alcuni mesi, egli aveva rinunciato a quell'allieva che quasi lo turbava con la propria intelligenza e con un suo acerbo fascino, e l'aveva indirizzata al magistero di Julius Epstein, il più ammirato pianista di Vienna. Forse Brahms aveva voluto tagliare alla radice una possibile legame che sarebbe stato impossibile per ragioni (ahinoi!) di "rango" e di convenienza. I due si incontrarono di nuovo vent'anni dopo, e si ricreò una specie di affettuosa intesa. A Elisabeth, Brahms dedicò le due *Rhapsodien* per pianoforte op.79 nel 1880. Nel 1868, ventunenne, ella aveva sposato il direttore d'orchestra Heinrich von Herzogenberg (1843-1900). Elisabeth morì durante un soggiorno in Italia a soli quarantotto anni. Brahms, cui restavano allora cinque anni di vita, soffersse molto per la perdita di quell'amica dalla vivida intelligenza.

Ma l'estate 1886, dalla quale ci siamo volti a uno sguardo retrospettivo d'insieme, parve ridestare almeno un'ombra o un'eco di Eros. Durante le vacanze a Hofstetten sul Thunersee, Brahms poté godere spesso della compagnia di due cari amici: il giornalista, saggista, narratore e memorialista svizzero Joseph Viktor Widmann (1842-1911), sovente suo compagno di viaggio in Italia, e il poeta nord-tedesco (dello Schleswig-Holstein) Klaus Groth (1819-1899). Ed ecco, una ventata perturbante fu, in quella villeggiatura, l'arrivo di Hermine Spies: un'ammirabilissima voce di contralto, dalle impareggiabili raffinatezze e severità di stile. Brahms, che aveva collaborato con lei in varie occasioni concertistiche, la conosceva bene. La Spies era nata nella Löhnberger Hütte bei Weilburg an der Lahn, in Assia centrale, mercoledì 25 febbraio 1857. Era specializzata nelle esecuzioni di messe e di oratorii sacri e profani, ma anche di Lieder d'alta qualità. Brahms la apprezzava con fervore, e aveva avuto con lei, più volte, rapporti professionali di mutua ammirazione. Nell'estate 1886, ella aveva ventinove anni. Non era bella com'era stata Julie, non affascinante com'era stata in gioventù Agathe. Tuttavia, Hermine conquistava con la sua grazia e intelligenza, e suscitava immediatamente affetto. Nel suo volto, la parvenza un po' infantile era accentuata dai capelli a caschetto. Brahms le dedicò diversi Lieder fra quelli scritti nelle estati sul Thunersee. Accadde l'inevitabile. Widmann, quarantaquattrenne, s'innamorò di lei. Groth, che soltanto tre anni separavano dalla settantina, si ammalò della stessa malattia. Brahms, assalito a tradimento da antiche nostalgie, non fu da meno. Anzi, a giudicare dalle

passaggiate a due nei boschi e da certe conversazioni a tu per tu, parve che proprio il cinquantatreenne-Johannes, fra i tre contendenti, avesse la meglio. Ma tutto svanì presto, come al solito, e il fuoco fatuo finì in cenere. Hermine Spies coltivò con maestria un repertorio difficile e complesso, specializzandosi in messe e oratorii. La sua vicenda fu simile a quella di Elisabeth von Herzogenberg, ma ancora più crudele. A trentacinque anni d'età, nel 1892, sposò il giudice Walter Hardmuth. Il matrimonio durò meno di un anno: Hermine Spies, incinta, morì a Wiesbaden domenica 26 febbraio 1893, il giorno dopo il suo trentaseiesimo compleanno.

Fra i cinque Lieder dall'op. 105, i primi due che qui si presentano creano un forte contrasto. Il n. 1 in La maggiore, *Wie Melodien zieht es mir* su testo di Klaus Groth, inizialmente trae in inganno, soprattutto in forza della tonalità luminosa (potremmo dire "lohengriniana", se dal Tartaro non balzassero fuori le Erinni antiwagneriane e filo-hanslickiane pronte ad azzannarci). La tonalità con tre diesis in chiave esercita un forte richiamo di suono e di luce: si pensi alla sua presenza nell'ispirazione brahmsiana di quel triennio, e alla *Sonata* n. 2 per violino e pianoforte op. 100. Qui la musica significa sé stessa, e l'invenzione melodica sospinge un discorso il cui oggetto è la melodia. Accogliamo l'ipotesi che nell'universo esista qualcosa di diverso dalla melodia: per esempio, un fiore. L'identificazione è facile: la melodia si riconosce dal profumo. All'inverso, i fiori stillano lacrime. Nella battuta 1 non c'è il preludietto che in Brahms è frequente: si parte subito, con la sonorità avvolgente di un raddoppio di ottava della mano sinistra sulla tonica e il tema che parte deciso, in levare. Nella battuta 2, i fiori si lamentano, forse cantano. Ma l'illusione svanisce. Nelle battute d'apertura, 1-3, la prima frase, «*Wie Melodien zieht es...*», è un gesto giocoso che abbraccia il mondo: dal Do diesis, balza arpeggiando fino al Re dell'ottava superiore: un intervallo ascendente ("si licet dicere"... di ottava eccedente (o di nona minore?). Un inizio in piena energia vitale, un gesto atletico, muscolare. Per contrasto o per reazione di energia, nella bt. 2 la linea di canto discende per quattro intervalli congiunti, in elementare omoritmia: il ritmo binario dell'Eros, agitazione-calma. Nella bt. 4 la linea si anima di nuovo: Fa naturale e Sol naturale su «...leise durch den [Sinn]». Ma il profumo della melodia non ci resta in mano: svanisce, e dove prima era profumo, ora sono occhi lacrimanti. Un colpo di genio è nella linea della seconda semifrase, variata dalla prima alla seconda strofa. In «...wie Frühlingsblumen blüht es...»

(btt. 5-7) gli intervalli melodici sono articolati e moderatamente spaziosi: quarta, seconda, terza, quinta. Nel passo omologo della seconda strofa (btt. 16-18), ‘inciso di risposta’ Brahms elimina a sorpresa (seducente sorpresa!) le articolazioni e gli spazi degli intervalli, e la linea melodica-armonica è ammorbidita e distesa sulle parole: «wie Nebelgrau erblaßt» (“...[la parola] impallidisce come il grigio della nebbia...”). Non si nasconde più la tristezza, si lascia che le lacrime fluiscono, ci si distende e perciò ci si abbandona. «Nelle mie rime si avverte ancora una tenue traccia di quel profumo, un germe silenzioso. Intanto, gli occhi si fanno umidi».

Il confine del nostro itinerario brahmsiano, lungo il quale ci hanno condotti Sara Mingardo, Aldo Orvieto e Danusha Waskiewicz, è oramai in vista. Il n. 2 dell’op. 105 è *Immer leiser wird mein Schlummer*, in Do diesis minore (ma in Re bemolle maggiore nelle 7 misure conclusive), su testo del bavarese Hermann von Lingg (1820-1905). Con questa sua poesia, Lingg è presente in quest’unica occasione nel catalogo dei Lieder di Brahms. La stessa poesia di Lingg, con lo stesso titolo, è il testo di un bel Lied di Hans Pfitzner, op.2 n.6 (1888-1889). Lo spirito della piccola e preziosa composizione vocale di Brahms è nella dolente semplicità della scrittura musicale, quasi condotta dalla mano sinistra mediante un *hoquetus*, che punteggia come un singhiozzo disperato una storia di tradimento e di abbandono. Poggi e Vallora scrivono: «...una melodia evanescente, minuta, delicatamente ricamata [...], che affonda le sue radici nel Lento del secondo *Concerto* per pianoforte, affidato al violoncello» (Poggi-Vallora, *op. cit.*, p. 439).

A testimonianza del debito che la cultura d’Occidente ha con la musica di Brahms (ossia: a testimonianza del debito che realtà poco importanti, come la vita, il potere, le leggi, l’aver, il denaro, la religione, hanno nei confronti di ciò che ha somma importanza, ossia della musica e della poesia), basta riflettere. Nell’istante in cui scriviamo, le *dramatis personae*, Johannes Brahms, i suoi amici o nemici, le donne amate o sognate o desiderate, le orchestre, i mecenati, i detrattori, i Kapellmeister, i potenti spadroneggianti in quei pochi evanescenti e miserabili decenni in cui è circoscritta la durata dell’esistenza di Brahms, *sono* finché li nominiamo. Se non li nominiamo, *essi non sono*. Dove essi sono stati, è cenere o polvere. Questo suscita tristezza, ma è inconfutabile. Ciò che invece senza dubbio è, sono le musiche, le poesie, gli epistolari sopravvissuti, le postille manoscritte. La vittoria è sempre dell’arte sull’artista, della musica sul compositore,

della scienza sullo scienziato, della giustizia sul giudice, del Demonio sul negromante, dell'opera compiuta su chi la compie. Perciò, è definitivo il frammento di Aristotele (*fragm.* 168 Valentin Rose, T-1): ὁ πλάσας ἠφάνισεν, «il vero artefice si nasconde dietro la propria opera».

\* \* \*

È sempre spiacevole interrompere un discorso su Johannes Brahms, e passare a Gustav Mahler. Si comincia con il classico schiaffo che l'anziano, senza malanimo, affibbia al giovane talento emergente. Nel 1881 il quarantottenne Brahms era membro autorevole della commissione esaminatrice che bocciò un ambizioso e laborioso lavoro d'esordio del ventunenne Mahler: *Das klagende Lied*. Eppure, sedici anni dopo, nel 1897, proprio un Brahms sessantaquattrenne e sull'orlo della morte diede il decisivo parere affinché l'imperatore affidasse al trentasettenne Mahler la direzione artistica e musicale della Wiener Hofoper. In realtà, non c'è contraddizione. È vero, Brahms non amava Mahler. Tuttavia, apprezzava moltissimo le sue qualità di direttore d'orchestra. Un anno prima, nell'estate 1896, Mahler aveva fatto visita a Brahms che soggiornava a Bad Ischl. Brahms, oramai vicino alla morte, era di pessimo umore. I due, insieme, passeggiarono (il più anziano dei due poteva fare a meno di tutto, ma non delle passeggiate). Come riferisce anche Alma Mahler, mentre i due percorrevano il ponte sul fiume Traun, Brahms avrebbe detto: «Voi giovani compositori sarete anche bravi, ma oramai la musica è finita». E Mahler, chinandosi dal ponte e indicando la corrente d'acqua: «Oh, guardi, guardi, dottore... guardi, ecco là l'ultima onda!». Non antipatia, dunque, né contrapposizione tra loro due: bensì, uno stato d'animo profondamente diverso nell'interrogarsi sul destino della musica. Quella visita era stata per Mahler anche l'occasione' di portare a Brahms in omaggio una copia della propria *Seconda sinfonia*, per averne un giudizio e suggerimenti. Ma fu anche il memorabile confronto tra due dissimili orizzonti su cui collocare la musica d'Occidente. (Quanto all'appellativo "Herr Doktor", rammentiamo che Brahms lo aveva caro, ed era stato ingenuamente felice quando nel 1880 l'Università di Breslau lo aveva onorato con il titolo accademico).

L'argomento Brahms-Mahler diviene più sgradevole quando rileggiamo certi giudizi, alcuni emessi al calor bianco quando Brahms era vivente e sentito come ingombrante dai più giovani. Altri giudizi a pollice verso furono formulati a mente fredda, intorno alla metà del secolo XX. Ne segnaliamo alcuni, che potreb-

bero esserne riferiti a entrambi come autori di *Lieder*.

Chi firma questa nota discografica ammira la musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij così come si sente felice ascoltando Brahms. Diversissimi tra loro, proprio per questo i due compositori si completano a vicenda, l'uno sommando alla magia dell'altro ciò che l'altro si è dimenticato di avere. Il nordico anseatico, con genoma protestante e "Wiener Blut" trasfuso, offre il proprio manuale d'incantesimi al principe della neve con genoma irreligioso e sangue ribelle, entrambi condannati alla solitudine. Stupisce e non si giustifica ciò che il secondo scrive del primo, in una lettera privata: «Ho suonato qualche musica di quel mascalzone di Brahms. Che bastardo! Del tutto privo di qualità! Mi dà ai nervi che il suo sussiego, tipico dei mediocri, sia accolto come il connotato inequivocabile di un genio». Una condanna, appunto, nevrotica, emessa a danno di un carattere introverso, incline a fare un passo indietro, piuttosto che invadere la scena non trattenendo la propria sofferenza. Al confronto, le reazioni di Mahler allo stile brahmsiano, in apparenza più equilibrate malgrado l'orgogliosa presa di distanze, sono più "cattive" proprio quando sembrano più accomodanti.

Cogliamo qualche esempio nella splendida raccolta *Ein Glück ohne Ruh': Briefe Gustav Mahlers an Alma* (hrsg. von Henry-Louis de la Grange und Günther Weiss, Siedler Verlag, Berlin 1995). Ecco, datata da Krumpendorf venerdì 24 giugno 1904, una celebre lettera alla moglie Alma, alla p. 201: «Nun wurde abwechselnd Clavier gespielt (Brahms *Kammermusik*) leider doch manchmal recht sterile Musikmacherei» ("Ci sono stati di recente, qua e là, concerti di pianoforte (Brahms, musica da camera) purtroppo, talvolta, musica del tutto inutile..."). Un altro passo colto al volo, in nostra traduzione: «Dopo essermi ripassato in lungo e in largo tutto *Brahms*, eccomi di nuovo, con un bel salto, a Bruckner. Strane personificazioni della mediocrità ["sonderbare Mittelmassemenschen"]. L'uno è rimasto troppo a lungo nel crogiolo del fonditore ["der Eine war zu lang im Löffel"] ... per queste "sieben Worte" che ripetiamo con affetto, ci inchiniamo con ammirazione alla prima traduzione italiana di Laura Dallapiccola, l'altro deve ancora entrarvi» (*Ein Glück...cit.*, p. 209, da Maiernigg, domenica 3 luglio 1904). E ancora questo passo, di poco precedente (da Maiernigg, domenica 26 giugno 1904): «Ecco, quasi tutto Brahms me lo sono ripassato. Devo proprio dire: ma sì, è un ometto piccolo piccolo con un torace un po' stretto» [...ein winziges Männchen mit einer etwas schmalen Brust], *Ein Glück...cit.*, p. 203]. Giudizi inaccettabili. Quanta cattiveria, come non ci aspette-

remmo, in Mahler. Ma...

...ma, se trasliamo le reazioni critiche con cui Mahler si pone dinanzi a Brahms e alla sua eredità, ci stupisce una felice contraddizione coniugale. Sua moglie Alma, che, nelle proprie celeberrime *Erinnerungen* si dipinge sovente come l'anima gemella di Gustav, in quel libro memoriale ci rivela che ella amava i Lieder di Brahms, e ne era incantata. In una sera di Capodanno (del 1910, probabilmente), fra amici, in una camera d'albergo a New York, tutti furono deliziati dal pianista Joseph Weiss, che «aveva trascritto per pianoforte i Lieder più belli di Brahms e ne metteva in rilievo il canto meglio di un cantante» (trad. it. di Laura Dallapiccola, in Alma Mahler, *Gustav Mahler*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 161; cfr. l'originale, A. M., *Gustav Mahler, Erinnerungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 195).

Appunto, i Lieder di Brahms sono chiamati in causa in questa nostra riflessione per notare come i testi scelti dal loro autore lungo gli anni abbiano risposto a variabili stimoli culturali, a letture mutevoli, all'avvicinarsi di esperienze e occasioni di vita. I poeti sui quali il compositore lavora, a partire dalle prime raccolte del 1852-1853 (Brahms aveva diciannove e vent'anni), op. 3, 6, 7, ritornano prima o poi fino agli ultimi cicli. Goethe, Eichendorff, Höly, Heine, Geibel, Daumer, alternandosi, continuano fino agli anni della tarda maturità, nei quali tuttavia, divengono più frequenti poeti minori come Groth, Liliencron, Lemcke, Storm. Ma il riapparire di un poeta nel contesto delle mutevoli predilezioni brahmsiane non corrisponde a un piano organico prestabilito, bensì a stati d'animo individualizzati. Più di quanto non avvenga per le scelte di Schubert, Schumann, Mendelssohn, per Brahms autore di Lieder non conta affatto la grande fama di un poeta, la sua "statura" storica, bensì soltanto la suggestione di un'immagine, di una parola con il suo suono, delle memorie che tutto ciò ridesta.

Fortissima è la diversità, rispetto a Brahms, delle scelte adottate da Mahler come autore di Lieder. Sono territori percorsi con insistenza, e poi abbandonati. Sono blocchi, grappoli, collane. Il significato è unico, il più alto: il dialogo ossessivo tra Eros e Thanatos, su un terreno d'incontro e di scontro che è l'universale infelicità di tutti gli esseri. Qualcuno potrebbe correggerci, e invitarci a distinguere: «... dei più deboli, dei più piccoli, dei più sventurati: dei bambini che muoiono di fame, dei soldati inconsapevolmente disertori perché stregati dal suono lontano di un corno alpino, dei piccoli uccelli dall'esistenza breve, dei pesci con-

vinti dalla bella predica di un sant'uomo ma alla fine (per amara fortuna) ricadenti nei propri "vizi" naturali...». Un tempo, studiando il lascito mahleriano, anche noi lo interpretavamo così. Ma oggi ci è chiaro che il pessimismo di Mahler, lettore di Schopenhauer, Dostoevskij, Nietzsche, è radicale. La poetica mahleriana, nella sua essenza, è visualizzata con piena aderenza dall'immagine che più di qualsiasi altra nell'universo riassume in figura (storica e simbolica) il destino di Tutto: Albrecht Dürer, *Il Cavaliere, la Morte, il Diavolo*.

Stiamo parlando dei *Lieder*, dei testi, delle loro fonti d'ispirazione. La sequenza di blocchi distinti riguarda i referenti storici e letterari. Qui è certamente vistosa la differenza tra la delusione amorosa di cui è causa un'adolescente cretina com'era Josephine Poisl, la delusione addebitabile a una giovane cantante vanitosa e cinica com'era Johanna Richter, le fiabe dei Grimm più o meno modificate, la lettura di *Des Knaben Wunderhorn*, la lettura di Rückert, la scoperta casuale dei poeti cinesi dell'era T'ang per *Das Lied von der Erde*. Ci è lecito definire "generi" i diversi esiti che ne derivano in musica? Se così è, l'esecutore interprete di questi *Lieder*, e l'ascoltatore intelligente e doverosamente preparato (!), hanno la preziosa occasione di esercitarsi nell'individuare i tratti distintivi e lo stile personale che li unifica.

È chiara la cronologia, e l'avvicinarsi, anch'esso a blocchi distinti, di diversi autori dei testi. Lo stesso Mahler, adottando un modello wagneriano, scrive i versi dei tre *Lieder* per la sciocca e insignificante-Josephine, autoeliminata, per nostra fortuna, dalla scena (1880). La stessa autorialità e la stessa data valgono per *Das klagende Lied*. Sono del 1880-1883 i cinque *Lieder und Gesänge*, e qui gli autori dei testi sono una miscellanea: Richard Leander (il medico R. von Volkmann), traduzioni tedesche da Tirso de Molina, una fiaba dei Grimm rielaborata da Mahler. Di nuovo Mahler (è l'ultima volta in cui egli sia autore anche dei testi poetici a parte i futuri interventi personali sul testo di *Das Lied von der Erde*) scrive quattro poesie per i propri *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884).

Con i 9 *Lieder* del 1888-1891 si apre la fase di mezzo: le tristi e cupe fiabe in versi da *Des Knaben Wunderhorn* sono la fonte testuale anche per i 10 "Wunderhorn-Lieder" del 1892-1896, e per i 2 "Wunderhorn-Lieder" del 1899 (*Revelge*) e del 1901 (*Der Tamboursg'sell*).

L'ultima fase è costituita da 10 *Lieder* su testi di un unico e illustre poeta, narratore, saggista, storiografo

e glottologo: Friedrich Rückert, presenza frequente e astro di prima grandezza nel catalogo liederistico dei più importanti compositori austro-tedeschi, a cominciare da Franz Schubert e Robert Schumann. Quei 10 Lieder sono propriamente due gruppi di 5 ciascuno, che chiameremo, per evitare confusioni, “Rückert-A” (estate 1901 i primi 4, agosto 1902 l’ultimo) e “Rückert-B” (ossia i *Kindertotenlieder*, estate 1901 i primi 3, estate 1904 gli ultimi 2). Come si vede, le date di composizione dei Lieder di entrambi i gruppi si infittiscono e addirittura si incrociano nel 1901. Per evitare equivoci, rammentiamo che, dopo la morte di Mahler, le 5 composizioni costituenti il gruppo “Rückert-A”, insieme con i due “Wunderhorn-Lieder” *Revelge* e *Der Tamboursg’sell*, furono pubblicate come *Lieder aus letzter Zeit* (“Lieder dell’ultima fase”). Del resto, a parte il titolo postumo, assai poco felice, generico e impreciso, già l’editore Kahnt di Lipsia, nel luglio-agosto 1905, ossia mentre Mahler era vivente, aveva pubblicato, ovviamente senza l’aggettivo “letzt” (“ultimo”), le cinque composizioni di “Rückert-A” insieme con i due suddetti, tragici e macabri “Wunderhorn-Lieder” (luglio), e “Rückert-B” ossia i *Kindertotenlieder* (agosto). Quell’edizione corrispondeva al programma della leggendaria “Uraufführung” diretta dallo stesso Mahler (Vienna, piccola sala del Musikverein, domenica 29 gennaio 1905), comprendente i *Lieder eines fahrenden Gesellen*, già eseguiti in “Uraufführung” a Berlino lunedì 16 marzo 1896 dal baritono Anton Sisternans, e, tutti in prima assoluta, i Lieder di “Rückert-A”, quelli di “Rückert-B” (= *Kindertotenlieder*), e i due suddetti “Wunderhornlieder” del 1899-1901. Il leggendario concerto era stato organizzato dalla “Vereinigung der schaffenden Tonkünstler” (“Società dei compositori di musica”), di cui Mahler era presidente onorario. I cantanti furono il baritono Anton Moser (Reinsdorf presso Vienna, martedì 13 agosto 1872 – Vienna, lunedì 29 novembre 1909) amico e collaboratore di Mahler, il baritono Friedrich Weidemann (Ratzeburg, Germania, domenica 1° gennaio 1871 – Vienna [?], giovedì 30 gennaio 1919), e Fritz Schrödter, sul quale i dati biografici sono incerti.

Com’è noto, dei Lieder mahleriani esistono edizioni per diversi registri vocali, alto, medio e grave. È necessaria una precisazione per quanto riguarda l’organico strumentale. In tutti i Lieder composti da Mahler durante la prima delle tre fasi d’ispirazione (1880-1883) in cui nacquero i *Poisl-Lieder* e i cinque *Lieder und Gesänge* su testi “in ordine sparso”, il pianoforte solo si unisce al canto. È utile rammentare che negli ultimi decenni ha preso avvio un lavoro diffuso e non coordinato di orchestrazione dei Lieder mahleriani

nati senza orchestra. Fra i compositori che vi si sono cimentati, spicca particolarmente Luciano Berio.

Nella seconda fase (“Gesellenlieder” e “Wunderhorn Jahre”), Mahler si apre al genere del Lied orchestrale. I *Lieder eines fahrenden Gesellen* uscirono, in prima edizione, per voce e pianoforte (Weinberger, Wien 1897), e solo dopo la morte di Mahler apparvero in veste orchestrale (Weinberger, Wien 1912). Quanto a *Des Knaben Wunderhorn*, il primo gruppo di 9 *Lieder* (1888-1891) è per voce e pianoforte. L'autore non li orchestrò, se non per qualche indicazione timbrica a proposito di *Zu Strassburg auf der Schanz*. Circa il secondo gruppo di 10 *Lieder* (1892-1896), per sei di essi la stesura per voce e pianoforte precedette di un giorno o poco più la scrittura orchestrale, e quasi si potrebbe pensare a un'accurata brutta copia subito portata a compimento. Per due di essi, il terribile *Das irdische Leben* e l'umoristico *Lob des hohen Verstandes*, è difficile stabilire la priorità dell'una o dell'altra versione. Quanto agli ultimi due, *Lied des Verfolgten im Turm* e *Wo die schönen Trompeten blasen*, per entrambi (vers. orchestrale, 1895; vers. pianistica, Vahrn [Bressanone] luglio 1898) la priorità è rovesciata, e spetta alla versione con orchestra.

Nella terza fase (“Rückert-A” e *Kindertotenlieder*), la versione con orchestra s'impone decisamente. Nondimeno, la versione con pianoforte, lungi dall'essere secondaria, è stimolata dalla sfida del confronto, che rivela una bellezza forse più combattiva, “al fronte”. Crediamo essere questa la ragione profonda dell'edizione discografica che qui si presenta.

Un elemento decisivo che rende speciale il *corpus* di tutti e 10 i “Rückert *Lieder*” è la presenza di testi di un unico grande autore, ed è un connotato che non troviamo negli altri cicli mahleriani: Johann Michael Friedrich Rückert (*vulgo* Friedrich Rückert), nato a Schweinfurt nel distretto di Unterfranken in Baviera venerdì 16 maggio 1788, morto a Neuseß presso Coburg in Alta Franconia (oggi, Baviera settentrionale) mercoledì 31 gennaio 1866. Suoi genitori furono Johann Adam Rückert, Schwarzbach (Heldburghausen), 3 gennaio 1763 – Schweinfurt-Oberndorf, Baden, 30 dicembre 1835, e Maria Barbara Schoppach, Schweinfurt, 15 aprile 1766 – ?, ?, 1857 (ci mancano altri dati).

Friedrich Rückert volle dare rilievo, sin dalla prima giovinezza, a due connotati caratteristici della propria personalità. Precoce scrittore e laico per indole, adottò uno pseudonimo allusivo alla libertà di parola e di pensiero, e al talento nell'arte poetica: “Freimund Reimar”, ossia “libera bocca” e “artefice di rime” dove

“Reimar” maschera lievemente “Reimer” (“rimatore”). Frequentò le università di Würzburg e di Heidelberg nella facoltà di diritto, che abbandonò per dedicarsi allo studio della filologia, dell’estetica, della linguistica. Dopo un breve incarico come docente a Jena e un fuggevole periodo d’insegnamento in un Gymnasium, si stabilì a Würzburg, accettando un lavoro come precettore. Giovedì 3 maggio 1810, ventiduenne, fu iniziato alla fratellanza massonica nella Loggia «Karl zum Rosenkranz» di Göttingen, della quale un suo zio, Johann Heinrich Rückert, era secondo *Aufseher* (“sorvegliante”), e un altro zio, Johann Christian Rückert, era membro e, in seguito, segretario. Nacquero in quegli anni i suoi primi scritti, fra i quali un libro di poesie, *Deutsche Gedichte* (1814), con il suddetto pseudonimo d’autore “Freimund Reimar”. Aveva ventisei anni.

Tra il 1816 e il 1817, a ventotto e a ventinove anni, lavorò alla redazione del «Morgenblatt» a Stuttgart (Stoccarda). Trascorse la maggior parte del 1818 a Roma. Poi, a Vienna, incontrò l’orientalista Joseph von Hammer (Graz, giovedì 9 giugno 1774 – Vienna, domenica 23 novembre 1856), diplomatico di grande prestigio, ma (per noi!) soprattutto filologo e glottologo, con prevalenti interessi per l’orientalistica. Hammer fu quasi certamente il capofila dei benemeriti studiosi di scuola viennese che nella prima metà del secolo XIX, grazie a traduzioni accurate, resero accessibili ai lettori euròfoni la grande poesia di area arabo-iranico-islamica. Quando il giovane Rückert entrò in relazione con lui, Hammer aveva tradotto, per primo, opere fondamentali fra cui il *Divān* di Hāfēz di Shiraz, capolavoro poetico-narrativo della letteratura in antica lingua persiana. Fu proprio l’antico persiano l’idioma che Hammer insegnò a Rückert nel 1819-1820. (Una breve glossa. Dopo la morte di un suo amico, il conte Wenzel Johann Purgstall, e del figlio di costui, Hammer ne ereditò sia i beni sia il titolo. Nel 1835 fu nominato barone di Austria, con il cognome Hammer-Purgstall, il quale dunque *non* può riferirsi a Hammer prima di quella data. Ciò sia detto per amore di esattezza!).

Rückert, tra il 1820 e il 1826, soggiornò a Coburg dove cominciò a realizzare il suo vasto progetto di traduttore e adattatore di testi in lingue orientali. Fra gli autori da lui tradotti, meritano menzione particolare (per impegno, mole di lavoro e qualità linguistica e poetica) Abū Tammām, al-Harīrī, Firdūsī. Nel 1821 sposò Anna Luise Magdalene Wiethaus-Fischer, o semplicemente Luise (Bayreuth, venerdì 17 novembre 1797 – Neuseß presso Coburg, venerdì 26 giugno 1857) con la quale ebbe dieci figli. Ma Luise, per caso, non era...? ricordate Schubert? «Du bist die Ruh’, / der Friede mild, / die Sehnsucht du, / und was sie stillt...», oppure

Schumann? «Du meine Seele, du mein Herz, / du meine Wonne, du mein Schmerz...»? Era lei, Luise.

Rückert fu nominato professore di Lingue orientali all'Università di Erlangen nel 1826; a partire dal 1841, a Berlino, dove fu anche membro dell'alta burocrazia. Nel 1849 si ritirò dalle cariche e andò a vivere nella sua proprietà di Neuseß vicino a Coburg dove morì ed è sepolto.

Dei 10 figli di Friedrich e Luise, ebbe un certo rilievo culturale lo storiografo e germanista Heinrich Rückert (Coburg, venerdì 14 febbraio 1823 – Breslau, sabato 11 settembre 1875). Ma i tragici protagonisti, nella vita, nella memoria, nella poesia e nella musica, furono i due figli morti nella prima infanzia, non è chiaro se per scarlattina o per difterite o per qualche altra malattia infantile, e divenuti i lacrimosi fantasmi dell'insanabile rimpianto che percorre tutta la poesia di Friedrich Rückert, e, più tardi, travolge l'animo di Mahler autore dei *Kindertotenlieder*. Ricordiamo i loro nomi: Ernst Rückert (giovedì 1° gennaio 1829 – giovedì 16 gennaio 1834), Luise Rückert (venerdì 25 giugno 1830 – martedì 31 dicembre 1833), nati, vissuti appena un soffio, morti e sepolti a Erlangen. Il bambino, in età di cinque anni, era morto sedici giorni dopo la sorella che ne aveva tre. Settant'anni dopo, Mahler desiderò rivivere in musica quella tragedia familiare. Stimolato dai versi di Rückert, non sapeva che stava prefigurando qualcosa di terribile. O forse voleva ignorare ogni presentimento: non poteva dimenticare il proprio fratello prediletto (1861-1874) che si era chiamato Ernst come il figlio di Rückert ed era morto tredicenne.

Insomma, la musica dei *Kindertotenlieder* è meravigliosamente e sinistramente elegiaca, ma qui il *planctus* viene prima dell'evento luttuoso. Alma Mahler nata Schindler, figura inafferrabile ma, qualora si tratti di malianni e di sventure, infallibile, narra nelle sue *Erinnerungen* il proprio stato d'animo in quell'estate 1904, quando Gustav aveva scritto gli ultimi due *Kindertotenlieder* aggiungendoli agli altri tre scritti nell'estate 1901. Citiamo dalla traduzione di Laura Dallapiccola, 1960, p. 71, «Posso capire che si mettano in musica testi tanto terribili se non si hanno bambini [...], ma non riesco proprio a capire come si possa cantare la morte di bambini quando si sono coccolati e baciati, allegri e sani, i propri figli, mezz'ora prima. Gli dissi subito allora: "Per l'amor di Dio, tu chiami le disgrazie!". Nell'originale delle *Erinnerungen* citato, Fischer 1991, p. 90: «Um Gotteswillen, du malst den Teufel an die Wand!», "tu stai dipingendo il Diavolo sulla parete!".

I 5 "Rückert Lieder" del 1901-1902 formano due gruppi fortemente divergenti. "Eros e Thanatos"? E un de-

finitivo color nero poiché Thanatos soppianta Eros e ne cancella i segni? Non è detto che le due parole non definiscono almeno una faccia del poliedro mahleriano; è certo che non lo esauriscono. Per intendere i “Rückert Lieder” altre due parole sono appropriate: estasi e lutto, l’una e l’altra nell’originario significato etimologico: *ekstasis*, l’apartarsi dal mondo, l’esserne fuori, e *luctus*, il *lugēre*, il pianto di chi resta solo dopo che è passata la morte. I 5 Lieder del 1901-1902, parte finale della presente rassegna interpretata da Sara Mingardo, Aldo Orvieto e Danusha Waskiewicz, che possiamo definire “estatici” così come sono “luttuosi” gli altri 5, sono, lo sappiamo per certo, nati nell’estate 1901. Soltanto il primo, *Blicke mir nicht in die Lieder*, in Mi bemolle maggiore (indichiamo le tonalità per voce di contralto), ha una data esauriente: [venerdì] 14 giugno 1901. I tre successivi, *Ich atmet’ einen linden Duft*, in Do maggiore, *Ich bin der Welt*, in Re bemolle maggiore, e *Um Mitternacht*, in Sol minore / maggiore, sono stati certamente scritti nell’estate 1901. Distanziato di un anno intero è il quinto e ultimo, *Liebst du um Schönheit*, in Si bemolle maggiore. Ne conosciamo la data approssimativa, agosto 1902, grazie a una circostanza narrata nelle *Erinnerungen* dalla stessa Alma (trad. Laura Dallapiccola, p. 62). «Mahler [...] voleva farmi una sorpresa. In quel periodo suonavo molto spesso musica di Wagner, e Mahler nascose il suo manoscritto tra il frontespizio e la prima pagina della *Valchiria*. Ma proprio in quei giorni non mi venne mai fatto di aprire quello spartito, e Mahler aspettava invano che trovassi la lirica, finché un giorno non sbottò all’improvviso: “Oggi vorrei sfogliare un po’ la *Valchiria*”. Aperse il volume e la lirica ne volò fuori. Fu per me una gioia immensa». Quell’ultimo Lied fu l’unico dei cinque per il quale la stesura con pianoforte abbia preceduto la versione orchestrata.

La scrittura mahleriana per la presente versione con voce e pianoforte sfida le possibilità espressive e semantiche dello strumento. La bellezza è invocata, in *Liebst du um Schönheit*, su un testo che in apparenza sottovaluta e alla fine emargina il giudizio estetico. In realtà, essa trionfa mediante la trasparenza di un discorso accordale quasi mai alterato, configurandosi come nodo che tutto stringe, non a condanna bensì a redenzione dell’affanno (*Blicke mir nicht*) e del terrore di morte e rovina (*Um Mitternacht*). In quell’ultimo sospiro fuggito da un libro che, per gioco, doveva nascondere. Del resto, proprio una poesia di Rückert, quella che è il testo di un meraviglioso Lied di Schubert, *Daß sie hier gewesen*, esprime un desiderio: che “Schönheit und Liebe” coincidano. Esiste altra via, per chi voglia sconfiggere il Nulla?



**JOHANNES BRAHMS**  
**Zwei Gesänge op. 91 (1878-1884)**  
(Traduzioni di Quirino Principe)

**NR. 1 – GESTILLTE SEHNSUCHT**

(Friedrich Rückert)

In goldnen abendschein getauchet,  
wie feierlich die Wälder stehn!  
In leise Stimmen der Vöglein hauchet  
des Abendwindes leises Weh'n.  
Was lispeln die Winde, die Vögelein?  
Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.

Ihr Wünsche, die ihr stets euch reget  
im Herzen sonder Rast und Ruh!  
Du Sehnen, das die Brust beweget,  
wann ruhest du, wann schlummerst du?  
Beim Lispeln der Winde, der Vögelein,  
Ihr sehnenenden Wünsche, wann schlaft ihr  
[ein?

Ach, wenn nicht mehr in goldne Fernen  
mein Geist auf Traumgefieder eilt,  
nicht mehr an ewig fernen Sternen  
mit sehnenendem Blick mein Auge weilt;  
dann lispeln die Winde, die Vögelein,  
mit meinem Sehnen mein Leben ein.

**NR. 1 - UNA PIÙ LIEVE NOSTALGIA**

(Friedrich Rückert)

Immerse nella luce dorata del crepuscolo,  
come s'innalzano solenni le foreste!  
Esili voci d'uccelli ci inviano  
quell'alito lieve ch'è la brezza della sera.  
Che cosa mormorano i venti, i cari uccelli?  
Il mormorio ci annuncia che il mondo si  
[addormenta.

Voi, desiderî, in perenne scontro  
nel cuore, senza sosta, senza tregua!  
Voi, rimpianti, che agitate il respiro,  
quando vi calmate, quando vi addormentate?  
Al mormorio dei venti, di quei cari uccelli,  
voi, desiderî inappagati, quando vi addormentate?

Ah, quando il mio spirito non più si slancerà  
sulle ali del sogno, verso auree lontananze,  
quando il mio sguardo nostalgico non più si  
[tenderà  
verso le stelle in eterno irraggiungibili,  
allora i venti, i cari uccelli, mormorando, daranno  
fine alla nostalgia, e, con essa, alla mia vita.

## NR.2 - GEISTLICHES WIEGENLIED

(Text von Emanuel Geibel nach Lope de Vega)

Die ihr schwebet  
um diese Palmen  
in Nacht und Wind,  
Ihr heiligen Engel,  
stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

Ihr Palmen von Bethlehem  
im Windesbrausen,  
wie mögt ihr heute  
so zornig sausen!  
O rauscht nicht also!  
Schweiget, neiget  
euch leis und lind;  
stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

Der Himmelsknabe  
suldet Beschwerde;  
Ach, wie so müd er ward  
vom Leid der Erde.  
Ach, nun im Schlaf ihm  
leise gesänftigt  
die Qual zerrinnt.  
Stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

## NR. 2 - NINNA NANNA DELL'ANIMA

(Emanuel Geibel, dal testo spagnolo di Lope de Vega)

Voi che vibrare l'ali  
fra le palme  
nella notte e nel vento,  
angeli santi,  
calmate l'agitarsi di quelle cime d'alberi!  
Il mio bimbo è immerso nel sonno.

Voi, palme di Betlemme!  
Quale furia, oggi,  
nel rumoreggiar del vento!  
Perché vi agitate con tanta ira?  
No, frenate lo scroscio!  
Tacete, chinatevi  
gentilmente, senza danno.  
Calmatevi, là in cima!  
Il mio bimbo è immerso nel sonno.

Il bambino celeste  
conosce, soffrendo, il male di vivere.  
Ah, certo più non sopporta  
il dolore di questa terra.  
Ora però, il suo tormento  
comincia a svanire:  
dormire gli dona quiete.  
Calmatevi, là in cima!  
Il mio bimbo è immerso nel sonno.

Grimmige Kälte  
sausest hernieder;  
womit nur deck ich  
des Kindleins Glieder!  
O, all ihr Engel,  
die ihr geflügelt  
wandelt im Wind,  
stillet die Wipfel!  
Es schlummert mein Kind.

\*\*\*\*\*

#### *Marias Wiegenlied*

Josef, lieber Josef mein,  
hilf mir wieg'n mein Kindlein fein,  
Gott der wird dein Lohner sein im Himmelreich,  
der Jungfrau Sohn, Maria.

*Die Melodie dieses Volksliedes aus dem  
14.Jh. wird in der Bratschenstimme von  
op. 91 Nr. 2 verwendet.*

Su noi imperversano  
ventate di freddo crudele.  
Con che cosa potrei coprire  
le membra del mio piccolino?  
Voi tutti,  
angeli alati,  
che volate attraverso il vento,  
fate calma, là in cima!  
Il mio bimbo è immerso nel sonno.

\*\*\*\*\*

#### *Ninna nanna della Vergine Maria*

Giuseppe, mio caro Giuseppe,  
aiutami a cullare il mio piccolino,  
il bimbo della Vergine Maria,  
Dio te ne renderà merito nel Regno dei Cieli.

*La melodia di questo "Volkslied" del sec. XIV  
è eseguita dalla viola nell'op. 91 n. 2.*

## JOHANNES BRAHMS

### Vier ernste Gesänge op. 121 (1896) – Deutsch von Martin Luther

Quattro canti di meditazione – Versione tedesca di Martin Lutero

(Traduzioni di Quirino Principe)

#### NR. 1 DENN ES GEHET DEM MENSCHEN

(Ecclesiaste 3, 19-22)

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh,  
wie dies stirbt, so stirbt er auch;  
und haben alle einerlei Odem;  
und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:  
denn es ist alles eitel.

Es fährt alles an einen Ort;  
es ist alles von Staub gemacht  
und wird wieder zu Staub.  
Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts  
[fahre,  
und der Odem des Viehes unterwärts, unter die  
[Erde fahre?

Darum sähe ich, daß nichts Bessers ist,  
denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner  
[Arbeit;  
denn das ist sein Teil.  
Denn wer will ihn dahin bringen,  
daß er sehe, was nach ihm geschehen wird?

#### NR. 1 POICHÉ QUESTO ACCADE ALL'UOMO

(Ecclesiaste 3, 19-22)

Poiché questo accade all'uomo, così come ad  
[ogni animale:  
muoiono l'uno e l'altro.  
Eppure entrambi respirano,  
né all'umano tocca miglior destino di quel che  
[tocca all'animale.  
Poiché tutto è vanità.

E ogni viaggio approda a quell'unico luogo.  
Tutto è fatto di polvere,  
e in polvere ritorna.  
Chi sa se lo spirito umano vada poi verso l'alto,  
e se il respiro dell'animale finisca sotto terra?

Perciò io vidi che nulla è meglio  
del lavoro in cui l'umano trova appagamento  
[e gioia;  
poiché questo è nel mondo il suo ruolo  
che, infatti, gli farà intravedere  
ciò che, dopo di lui, avverrà.

NR. 2 ICH WANDTE MICH UN SAHE AN ALLE  
(Ecclesiaste 4, 1-3)

Ich wandte mich und sahe an alle,  
die Unrecht leiden unter der Sonne;  
und siehe, da waren Tränen, derer,  
die Unrecht litten und hatten keinen Tröster,  
und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig,  
daß sie keinen Tröster haben konnten.

Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren,  
mehr als die Lebendigen, die noch das Leben  
[hatten;  
und der noch nicht ist, ist besser als alle beide,  
und des Bösen nicht inne wird,  
das unter der Sonne geschieht.

NR. 2 MI GUARDAI INTORNO, E VIDI,  
E CONSIDERAI (Ecclesiaste 4, 1-3)

Mi guardai intorno, e vidi, e considerai  
tutti coloro che soffrono torto e ingiustizia  
[sotto il sole,  
e vidi le lacrime di coloro che ingiustamente  
furono vittime di torti d'ogni genere  
e non ebbero alcuno che li confortasse,  
e come i colpevoli d'ingiustizia abbiano avuto  
[il potere  
di privare gli oppressi d'ogni possibile  
[conforto.

Così, provai invidia per i morti,  
e proclamai che i morti sono molto più felici  
[dei viventi,  
più di coloro che ancora si godono la vita;  
e più felice degli uni e degli altri è chi non è  
[ancora nato,  
e non ha ancora esperienza  
del male che accade sotto il sole.

NR. 3 O TOD, O TOD, WIE BITTER BIST DU

(Ecclesiaste 41, 1-4)

O Tod, o Tod, wie bitter bist du,  
wenn an dich gedenket ein Mensch,  
der gute Tage und genug hat und ohne Sorge  
gelebet;

und dem es wohl geht in allen Dingen  
und noch wohl essen mag!

O Tod, o Tod, wie bitter bist du.

O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,  
der da schwach und alt ist,  
der in allen Sorgen steckt,  
und nichts Bessers zu hoffen  
noch zu erwarten hat.

O Tod, o Tod, wie wohl tust du.

NR. 3 O MORTE, COME SEI AMARA

(Ecclesiaste 41, 1-4)

O morte, come sei amara  
quando a te pensa chi vive giorni lieti  
e possiede beni in abbondanza e vive in  
pace, sicuro e tranquillo,  
e tutto ciò che fa gli va a buon fine,  
e la vita gli dà ancora piacere, e gli fa gola!

O morte, come sei amara,

O morte, come sei gradita al bisognoso,  
a chi oramai è debole, vecchio,  
a chi è reso immobile dall'indigenza,  
né può sperare che migliori la sua esistenza,  
né attendere che qualcosa lo conforti!

O morte, benefica soccorritrice!

NR. 4 WENN ICH MIT MENSCHEN-UND MIT ENGELSZUNGEN REDETE

(I Corinti I, 13, 1-3; 12-13)

Wenn ich mit Menschen-und mit Engelszungen  
[redete,

und hätte der Liebe nicht,  
so wär ich ein tönend Erz  
oder eine klingende Schelle.

Und wenn ich weisagen könnte  
und wüßte alle Geheimnisse und alle Erkenntnis  
und hätte allen Glauben, also,  
daß ich Berge versetzte  
und hätte der Liebe nicht,  
so wäre ich nichts.

Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe  
und ließe meinen Leib brennen  
und hätte der Liebe nicht,  
so wäre mir's nichts nütze.

Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem  
[dunkeln Worte,  
dann aber von Angesicht zu Angesichte.

Jetzt erkenne ich's stückweise,  
dann aber werd ich's erkennen,  
gleich, wie ich erkennt bin.

Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe,  
[diese drei:

aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

NR. 4 SE IO SAPESSI PARLARE LE LINGUE DEGLI UMANI E DEGLI ANGELI

(I Corinti I, 13, 1-3; 12-13)

Se io sapessi parlare le lingue degli umani e  
[degli angeli,

e non avessi amore,  
sarei null'altro se non un bronzo sonante,  
o un cembalo squillante.

E se avessi il dono della profezia,  
e se conoscessi tutti i segreti e i misteri di  
[tutte le scienze,

e se possedessi tanta fede  
da riuscire a spostare le montagne,  
e se poi mi mancasse l'amore,  
nulla io sarei.

Se io volessi dare tutti i miei averi ai poveri  
e poi fare ardere il mio corpo,  
a nulla tutto ciò mi servirebbe,  
se non avessi l'amore.

Ora noi vediamo come in uno specchio, per  
[enigmi;

ma vedremo faccia a faccia.

Ora conosco a frammenti,  
a brandelli di verità;  
ma poi conoscerò come io sono conosciuto.  
Soltanto tre durano nel tempo: fede,  
[speranza, amore.

Ma più grande di tutto è l'amore.

**JOHANNES BRAHMS**  
**Vier Gesänge op. 43 Nr. 1, 2 (1857, 1864)**  
(Traduzioni di Quirino Principe)

VON EWIGER LIEBE

(August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!  
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.  
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch  
Ja, und die Lerche, sie schweiget nun auch.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,  
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,  
Führt sie am Weidengebüsche vorbei,  
Redet so viel und so mancherlei:

«Leidest du Schmach und betrübest du dich,  
Leidest du Schmach von andern um mich,  
Werde die Liebe getrennt so geschwind,  
Schnell wie wir früher vereinigt sind,  
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,  
Schnell wie wir früher vereinigt sind».

Spricht das Mägdlein, Mägdlein spricht:  
«Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!  
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,  
Unsere Liebe ist fester noch mehr.

DI ETERNO AMORE

(August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)

Buio, com'è buio nella foresta e nei campi!  
Già scende la sera, silenzio è nel mondo.  
Non si accende ancora una luce, non sale ancora  
[un filo di fumo.  
Sì, anche l'allodola tace.

Ma ecco un ragazzo che viene dal villaggio,  
sta accompagnando, verso casa, quella  
[ch'egli ama.  
La sospinge là, sotto i salici,  
e là, tante cose, le dice: un po' di tutto.

«Se qualcuno, se qualcosa ti offende, o ti turba,  
se gli altri gettano ombra su qualcosa che mi  
[riguarda,  
allora si spezzi il nostro amore, subito sia  
[cancellato  
come fu subito stretto il legame ch'è tra noi.  
L'amore si dissolva in pioggia e vento,  
con la velocità con cui, allora, è nato!»

Parla la sua bella, la sua bella dice:  
«Il nostro amore, nessuno lo può spezzare!  
Saldo è l'acciaio, altrettanto il ferro,  
ma ancora più, più saldo è il nostro amore.

Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,  
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?  
Eisen und Stahl, sie können zergehn,  
Unsere Liebe muss ewig bestehn!».

NR. 2 DIE MAINACHT

(Ludwig Christoph Heinrich Hölty)

Wann der silberne Mond durch die Gesträuche  
[blinkt.  
Und sein schlummerndes Licht über den Rasen  
[streut.  
Und die Nachtigall flötet,  
Wandl'ich traurig von Busch zu Busch.

Überhüllet von Laub girret ein Taubenpaar  
Sein Entzücken mir vor; aber ich wende mich,  
Suche dunklere Schatten,  
Und die einsame Träne rinnt.

Wann, o lächelndes Bild, welches wie Morgenrot  
Durch die Seele mir strahlt, find ich auf Erden  
[dich?  
Und die einsame Träne  
Bebt mir heisser die Wang herab!

Ferro e acciaio, il martello li può trasformare:  
che cosa può mutare il nostro amore?  
Ferro e acciaio, possiamo distruggerli:  
il nostro amore sarà sempre, in eterno!»

NR. 2 LA NOTTE DI MAGGIO

(Ludwig Christoph Heinrich Hölty)

Quando la luna d'argento luccica attraverso il  
[fogliame,  
e la sua luce sonnolenta si riversa sull'erba,  
e l'usignolo suona il suo flauto,  
passeggio, triste, da un cespuglio all'altro.

S'ode il garrire di due colombe, nascoste sotto  
[un pergolato.  
Ne sono incantato; ma mi volgo,  
alla ricerca di ombre più buie.  
Una lacrima cade: una sola.

Quando, sorridente immagine, qualcosa di  
[simile all'aurora  
mi attraverserà l'anima, e troverò te, su  
[questa terra?  
E la lacrima solitaria  
mi scivola lungo la guancia.

**JOHANNES BRAHMS**  
**Fünf Lieder op. 105 Nr. 1, 2 (1886)**  
(Traduzioni di Quirino Principe)

WIE MELODIEN ZIEHT ES MIR  
(Klaus Groth)

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 stillen Keime  
ein feuchter Auge ruft.

COME MELODIE QUALCOSA MI ATTRAVERSA  
(Klaus Groth)

Come melodie, qualcosa mi attraversa  
la mente, e l'accarezza.  
D'improvviso sboccia come fior di primavera,  
come un profumo subito svanisce.

Ma ecco, una parola l'afferra  
e la porge al mio occhio:  
il qualcosa divien pallido come grigior di nebbia,  
e svanisce, sospiro d'un istante.

Eppure, nella rima persiste  
un profumo nascosto;  
da un germe segreto, è il richiamo  
di un occhio lacrimante.

IMMER LEISER WIRD MEIN SCHLUMMER

(Hermann von Lingg)

Immer leiser wird mein Schlummer,  
nur wie Schleier liegt mein Kummer  
zitternd über mir,

Oft im Traume 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 weh'n,  
eh' die Drossel singt im Wald:  
Willst du mich noch einmal seh'n,  
komm', o komme bald!

SEMPRE PIÙ LIEVE E INQUIETO SI FA IL MIO SONNO

(Hermann von Lingg)

Sempre più lieve e inquieto si fa il mio sonno,  
nella mia camera, come veli  
frementi mi coprono.

Sovente, in sogno, odo la tua voce  
che mi chiama da fuori, alla mia porta.  
Nessuno veglia, nessuno ti apre.  
Io mi desto, piangendo amare lacrime.

Sì, certamente io dovrò morire:  
sarà tua sorte, baciare un'altra bocca.  
Quando sarò pallido e freddo.

Prima che spiri il vento di primavera,  
prima che il tordo canti nel bosco,  
ecco, se vuoi vedermi ancora una volta...  
oh, vieni, vieni presto!

**GUSTAV MAHLER**  
**Fünf Lieder nach Rückert (1901-2)**  
(Traduzioni di Quirino Principe)

**LIEBST DU UM SCHÖNHEIT**

Liebst du um Schönheit? O nicht mich liebe!  
Liebe die Sonne, sie trägt ein goldenes Haar!  
Liebst du um Jugend? O nicht mich liebe!  
Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!  
Liebst du um Schätze? O nicht mich liebe!  
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar!  
Liebst du um Liebe? O ja, mich liebe!  
Liebe mich immer, dich lieb' ich immerdar!

**Blicke mir nicht in die Lieder**

Blicke mir nicht in die Lieder!  
Meine Augen schlag' ich nieder,  
Wie ertappt auf böser Tat.  
Selber darf ich nicht getrauen,  
Ihren Wachsen zuzuschauen.  
Blicke mir nicht in die Lieder!  
Deine Neugier ist Verrat!  
Bienen wenn sie Zellen bauen,  
Lassen auch nicht zu sich schauen,  
Schauen selbst auch nicht zu.  
Wenn die reichen Honigwaben  
Wie zu Tag gefördert haben,  
Dann vor allen nasche du!

**SE AMI UNA COSA PERCHÉ È BELLA**  
(agosto 1902)

Ami una cosa perché è bella? Oh, non amare me!  
Ama il sole, che stende i suoi capelli d'oro!  
Ami una cosa per la sua giovinezza? Oh, non amare  
[me!  
Ama la primavera, che ogni anno è giovane di nuovo!  
Ami una cosa per i suoi tesori? Oh, non amare me!  
Ama la sirena, che possiede tante perle luminose!  
Ami qualcosa per amore? Oh, sì, ama me!  
Amami sempre, e io ti amerò senza fine.

**ALLONTANA IL TUO SGUARDO DAI MIEI CANTI**  
(venerdì 14 giugno 1901)

Allontana il tuo sguardo dai miei canti!  
Io chino a terra i miei occhi, turbati,  
come sorpreso in fallo, incautamente.  
E proprio io, io stesso, non riesco,  
no, non oso osservarli mentre crescono.  
Allontana il tuo sguardo dai miei canti!  
La tua curiosità è tradimento!  
Le api, quando fabbricano le celle,  
agli sguardi indiscreti si ribellano;  
né loro stesse le guardano mai.  
Ma quando i favi ricchi di buon miele  
esse offriranno alla luce del sole,  
prima d'ogni altro tu li assaggerai!

## ICH BIN DER WELT ABHANDEN GEKOMMEN

Ich bin der Welt abhanden gekommen  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
Sie mag wohl glauben ich sei gestorben!  
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält.  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.  
Ich bin gestorben dem Weltgetümmel  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb allein in meinem Himmel  
In meinem Lieben in meinem Lied.

## ORMAI NON MI HA PIU' IL MONDO (estate 1901)

Ormai non mi ha più il mondo, mi ha perduto,  
quel mondo dove ho distrutto gran tempo;  
tanto a lungo di me nulla ha saputo,  
che credere ben può ch'io mi sia spento!  
E penso, poi: nulla m'importa, in fondo,  
se come morto esso mi fa bandire.  
E non lo posso neppure smentire,  
perché sono davvero morto al mondo.  
Io sono morto al mondano frastuono,  
sono in pace in un luogo silenzioso!  
Nell'alto del mio cielo vivo solo,  
nel mio amore, nel mio canto io riposo.

## UM MITTERNACHT

Um Mitternacht hab ich gewacht  
Und aufgeblickt zum Himmel,  
Kein Stern vom Sternengewimmel  
Mir Trost gebracht um Mitternacht.  
Um Mitternacht hab ich gedacht  
Hinaus in dunkle Schranken.  
Es hat kein Lichtgedanken  
Mir Trost gebracht um Mitternacht.  
Um Mitternacht nahm ich in acht  
Die Schläge meines Herzens,  
Ein einziger Puls des Schmerzens  
War angefacht um Mitternacht.  
Um Mitternacht kämpft' ich die Schlacht,  
O Menschheit, deiner Leiden,  
Nicht konnt' ich sie entscheiden  
Mit meiner Macht um Mitternacht.  
Um Mitternacht hab' ich die Macht  
In deine Hand gegeben!  
Herr! Herr über Tod und Leben:  
Du hältst die Wacht um Mitternacht!

## A MEZZANOTTE

(estate 1901)

Quando batté mezzanotte ero sveglio,  
e ho rivolto lo sguardo verso il cielo.  
Da quel gran luccichio, nessuna stella  
mi ha dato, a mezzanotte, un buon consiglio.  
A mezzanotte ho rivolto il pensiero  
là fuori, nelle tenebre avvolgenti;  
nulla, però, m'illuminò la mente,  
a mezzanotte, né svelò il mistero.  
A mezzanotte ascoltai, attento,  
i battiti tremendi del mio cuore:  
tutta una pulsazione di dolore  
a mezzanotte mi diede tormento.  
Combattei la battaglia a mezzanotte,  
umanità, delle tue sofferenze,  
ma non potei portarla proprio a termine  
con le mie sole forze, a mezzanotte.  
A mezzanotte, tutta la mia forza  
in tua mano, signore, ho consegnato!  
Signore della morte e della vita:  
tu, custode, sei desto, a mezzanotte!

## ICH ATMET' EINEN LINDEN DUFT

Ich atmet' einen linden Duft!  
Im Zimmer stand ein Zweig der Linde,  
Ein Angebilde von lieber Hand.  
Wie lieblich war der Lindenduft,  
Wie lieblich ist der Lindenduft,  
Das Lindenreis brachst du gelinde!  
Ich atme leis im Duft der Linde,  
Der Liebe linden Duft.

## IO RESPIRAVO UN DOLCE PROFUMO (estate 1901)

Io respiravo un dolce profumo.  
C'era nella stanza un ramo di tiglio,  
un dono di mano amata.  
Com'era soave il profumo di tiglio,  
com'è soave il profumo di tiglio,  
il rametto di tiglio che, gentile, mi hai dato!  
Respiro piano nel profumo di tiglio,  
dell'amore il dolce profumo.



© Federico Galimberti

## AUTUMNAL GOLD

Perdidi Musam tacendo, nec me Phoebus respicit.

*Pervigilium Veneris*, 91

The chronicles relate, with a frisson of nostalgia, the splendours of a tradition at once popular and elegant, two adjectives which together evoke a third: “English”. We are alluding here to the music, primarily for entertainment (but *what* entertainment and at *what* a level...!), that was offered to the public from the seventeenth and throughout the eighteenth century both in London’s Vauxhall gardens and, on beautiful, ornate boats, on the River Thames. Set in these two archetypal images, the flower garden and the water, these were events skilfully designed by impresarios to attract the public with stirring sensations of exciting well-being, but also of new, unfamiliar art. People listened to the music in the open air, the aristocrats and the wealthy perambulating, elegantly dressed, the common people in their plain everyday clothes. The social classes mingled in an ambience that was fluid, casual, informal. Different “strata” (is it permissible to use the term?) of society brushed against each other, their paths crossing. That pivotal period in which the new music of the Stuart-Hanoverian era became part of the London experience and, soon afterwards, the British tradition, marked the emergence *in public* of feisty, high-spirited, unforgettable compositions by composers of greater and lesser significance and fame: among the former, figures such as Purcell or Händel. In particular, the informality of dress and the casual mingling of social classes imparted a “democratic” imprint to such a way of listening to the music being performed, which was itself accompanied (thanks to the informality of the free, open space *sub coelo*) by a bountiful, affordable succession of drinks, simple snacks, tobacco.... In just two steps, a family could move from unpretentious fanfares and dances to memorable masterpieces that would live on into the future, inspirations such as Henry Purcell’s *Abdelazar, or the Moor’s Revenge*, Jeremiah Clarke’s “Trumpet Voluntary” from *The Prince of Denmark’s March*, Georg Friedrich Händel’s *Water Music* and *Music for the Royal Fireworks*. We said “in a few steps”: we might equally have said “in a few paces”, from the Latin *passus*. Those few paces, multiplied and organised, give rise to the delightful and refreshing

activity known in Italian as *passaggiare*, to stroll about or to *promenade* (compare the French *se promener*) for the simple pleasure of motion, encountering – in our case – the music as a pleasant surprise. The use of the word “promenade” is almost an official endorsement, almost a recognition of a specific musical genre. The “Promenade Concerts” took their hold in the public imagination thanks to the impresario Robert Newman (how many Newmans, Catholic cardinals or otherwise, in the spirit that drove English culture at the end of the nineteenth century!) and to the conductor Sir Henry Wood. The much-loved “Proms” date from the concert that took place on Saturday 10 August 1895 at the Queen’s Hall in Langham Place. Today the tradition remains very much alive, perhaps an ineradicable part of that Britannia that at least, if not only for this reason, is a far happier land than our *Ausonia* or *Esperia* or *Saturnia Tellus*, in other words Italy’s very different land which, 164 years ago, at the behest of a few imbeciles established in power, suffered the havoc by which the concept of music was divorced from the concept of culture and vice versa, and what might be called “strong” or “meaty” music – music consistent with the very concept of the term – was expelled *de facto* from the educational and pedagogical system. The other halfwits, who, for the sake of completeness, combine imbecility with illiteracy, are only serving to aggravate and perpetuate the havoc.

While this havoc was being wreaked in *Ausonia*, what enthusiasm for music and poetry in *Britannia*! It is not difficult to see in the “Proms”, in the serene, informality of strolling over green lawns offered by a type of nature that was itself informal and kept free, but *not* untended, let alone wild, the intelligent attempt to create a musical culture that was not limited to the ivory towers of specialists but was available to all. A widespread desire for beauty and art was liberally fostered by intelligent worthies – something which, today more than ever, seems nothing short of miraculous. For once, those in charge of the πόλις, those who held both power and wealth, actually proved able to offer space for knowledge and simply for being. Moving from one piece of music to another could even delineate the contours of islands of happiness: neither heavenly nor earthly paradises but rather the restorative breezes of Dante’s *Limbo*, fleeting but intense scents of a Raphaellesque *Scuola d’Atene*. To savour such fragrances and those fragments of beauty so close at hand, there is nothing better than to stroll, pausing here and there as guided by the music. As in Baudelaire, in the final lines of the second part of his *Chanson d’automne*, there is nothing better than “goûter, en re-

grettant l'été blanc et torride, / de l'arrière-saison le rayon jaune et doux”.

At this point our reconnaissance brings us to the music presented for our enjoyment on this CD. Here again, one senses the air and the motion of the *passeggiata*, of an easy, informal stroll. This apparently unlikely association is prompted by the metaphorical image of music in the open air as a leisure pursuit, as entertainment. And here is the nub: this image, which implies the idea of “movement” in space and time (the brief space of a public garden, the brief space of a spring afternoon, or that between summer and autumn), takes on much broader ramifications as soon as we establish a logical connection between the democratic social and cultural function of the “Proms” and the mature self-analysis of the kind of lofty, profound music, intimately bound up with a poetic text of similar spiritual level, that was such a feature of Austro-German culture between 1860 and 1914, between the national (or even “nationalistic”) undertones of the said culture and the First World War. The historical parallel is not negligible. Between the phenomenon of the provision of music in a social and urban context – typically but not exclusively British – and an inspiration that can be discerned in the work of two supreme composers who shared the same German language and culture, Brahms and Mahler, we seek to trace an element of continuity. Additionally, we might note, however, how any and every possible concert programme (including every recording and every conceivable form of electronic reproduction) is always a journey, a path; and how music, too, always and in any case, is a language that would not exist if it did not move in space and time, forwards or backwards, towards the “before” or towards the “after”, up into the highest heavens or down into the unfathomable depths, emphasised on occasion by the very notion of walking, as in Musorgsky’s *Pictures*, or driven by the desperation of a headlong flight from oneself, as in Schubert’s *Winterreise*.

And now, without further ado, let us listen!

JOHANNES BRAHMS, Hamburg, Tuesday 7 May 1833 – Vienna, Saturday 3 April 1897

A.

*Zwei Gesänge* op. 91 (1878-1884, composed at the age of 45-51)

*Gestillte Sehnsucht*, “In goldnen Abendschein”, text by Friedrich Rückert, 1788-1866, D major, *Andante espressivo*

*Geistliches Wiegenlied*, “Die ihr schwebet”, text by Emanuel Geibel, 1815-1884, translation of a text by Lope de Vega, melody similar to an English carol, in turn from a “wendich” (Slovenian?) melody taken from a sixteenth-century chorale, “Joseph, lieber Joseph mein”.

F major, *Andante con moto*

for viola (or cello), piano and contralto

Mürzzuschlag (Steiermark) and Vienna, edition Simrock, Berlin 1884.

B.

*Vier ernste Gesänge mit Klavierbegleitung, für Bariton (original) oder Alto* op. 121 (1896, 63 anni)

1. “Denn es gehet dem Menschen”, *Prediger Salomo (Ecclesiastes, 3, 1-3-19, 19-22)*,

D minor, *Andante*

2. “Ich wandte mich und sahe an alle”, *Prediger Salomo (Ecclesiaste, 4, 1-3)*, G minor, *Andante*

3. “O Tod, wie bitter bist du”, *Ecclesiastico (Sirach, 40, 1-2)*, E minor, *Grave*

4. “Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete”, *I Corinzi, 13, 1-12*,

E flat major, B major, *Andante, con moto e anima*

For baritone (or contralto) and piano

Bad Ischl, edition Simrock, Berlin 1896

C.

from *Vier Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 43

(Detmold, Hamburg, Vienna, 1855-1860, 1864-1866-1868, composed at the age of 22-35)

edition Rieter-Biedermann, Leipzig and Winterthur 1868

*Von ewiger Liebe*, text by Josef Wenzig (1807-1876), from a popular Slovenian song,

or text by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) [see below]

B minor / major, *Mäßig – Ziemlich langsam*

*Die Mainacht*, text by Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748-1776)

E flat major, B major, da capo, *Sehr langsam und ausdrucksvoll*

D.

from *Fünf Lieder für eine tiefere Stimme und Begleitung des Pianoforte* op. 105

(Thun [Switzerland], 1886, at the age of 53) edition Simrock, Berlin 1889

*Wie Melodien zieht es mir*, text by Klaus Groth (1819-1899)

A major, *zart*

*Immer leiser wird mein Schlummer*, text by Hermann Lingg (1820-1905)

C sharp minor, D flat major, *Langsam und leise*

\*\*\*

GUSTAV MAHLER, Kaliště, Saturday 7 July 1860 – Vienna, Thursday 18 May 1911

*Fünf Lieder*, to texts by Friedrich Rückert (1788-1866),

for voice and orchestra or for voice and piano (1901-1902, composed at the age of 41-42)

*Blicke mir nicht in die Lieder*, Friday 14 June 1901

E flat major, original F major, *Sehr lebhaft*

*Ich atmet' einen linden Duft*, summer 1901

C major, original D major, *Sehr zart und innig, Langsam*

*Ich bin der Welt abhanden gekommen*, summer 1901

D flat major, original E flat major, *Äußerst langsam und zurückhaltend*

*Um Mitternacht*, summer 1901

G minor, original A minor, *Ruhig, gleichmäßig*

*Liebst du um Schönheit*, August 1902

B flat major, original C major, *Innig*

## THE POETS

Ludwig Christoph Heinrich HÖLTY

Mariensee, Electorate of Hannover, Saturday 21 December 1748 – Hannover, Sunday 1 September 1776

Friedrich RÜCKERT

Schweinfurt am Main, Lower Franconia, Friday 16 maggio 1788 – Neuseß (Coburg),

Wednesday 31 January 1866

August Heinrich HOFFMANN von FALLERSLEBEN

Fallersleben, Wolfburg, Lower Saxony, Monday 2 April 1798 – Höxter, North Rhine-Westphalia,

Monday 19 January 1874

Josef WENZIG

Prague, Sunday 18 January 1807 – Turnov, Bohemia, Monday 28 August 1876

Emanuel GEIBEL

Lübeck, Tuesday 17 October 1815 – Lübeck, Sunday 6 April 1884

Klaus GROTH

Heide, Schleswig-Holstein, Saturday 24 April 1819 – Kiel, Thursday 1 June 1899

Hermann von LINGG

Lindau, Saturday 22 January 1820 – Munich, Sunday 18 June 1905

\*\*\*

Admittedly, our attempt at “tuning” may seem a little “off key”. The mere fact of naming the London “Proms” and two “German” composers (neither of whom were Viennese or Austrian, but both of whom worked and died in Vienna) in the same breath suggests distances in time and space that are not easy to connect historically, stylistically or aesthetically. The “Proms”, both in the intentions of their creators and in their historical embodiment, owe their physiognomy and their delightful appeal to the variety of landscape both musical and topographical in the narrow sense (a public garden with areas for rest and refreshment) and in a limited time (the two or three hours during which the concert programme unfolds).

The aesthetic character of the various works of music performed is (and must be) varied, and according to tradition, presents compositions by composers of different nationalities, with rare exceptions of a monographic nature: all English or all Italian or all Viennese composers, for example; or – occasionally – even an entire programme devoted to the works of a single composer. A selection of Lieder, however broad, focuses performance on the German language, as dictated by the theoretical, historical and technical definition of the word “Lied”, of the genre “Lieder”.

What is more, this particular selection of Lieder, though broad, gravitates around a strong poetic inspiration which, entrusted here to Sara Mingardo, is oriented towards the evocation of moonlit nights, of mysterious nocturnal scents, of that contemplative solitude that quivers between the two extremes of eros and nostalgia. The programmes of the “Proms” herald that fleeting delight that is born of the possibility of new knowledge – that knowledge, albeit at times superficial, that is gained from new discoveries. The Lieder of Brahms and Mahler promise cosmic dimensions in the sphere of the sublime. In these, too, the listener also moves, but in ascent or descent: (s)he “moves his (her) steps” not here and there, but into the depths which, when inverted, lead to the heights of heaven, in a sphere almost independent of time and space.

Paradoxically, the London “Proms”, accompanied by soft drinks and sandwiches, and the Lieder on this CD, immersed in the moonlit night and the promise of the infinite, are two contrasting variants on a model from Dante’s “Divine Comedy”, perhaps from Canto IV of Hell or Cantos XXVIII-XXXIII of Purgatory. Which

variant? The educated and thoughtful reader-listener may choose as he or she pleases. There is such a thing as free will. (Or is there?)

Let us turn to consider for a moment this concentration in terms of space and time. If not in space, at least in the cultural amalgam of German language, culture, poetry and literature. And if not in time (which in the arts is not linear), at least in simple chronology. By doing so we wish to emphasise the homogeneity and continuity of the musical and poetic warp and weft to which these Brahmsian and Mahlerian Lieder owe their subtlety, flexibility and lightness.

One parameter concerns the epoch. Owing to its character of cultural inheritance across several generations this has its own breadth, and it bears historical considerations. Let us attempt to consider the biographies of the poets and those of the composers together, even if this synthesis cannot, of course, be applied to the years during which Brahms lived and the remote and uncertain era in which the biblical texts used by the composer for the *Vier ernste Gesänge* Op. 121 originated. For the poetic and musical world that this CD brings to life through the energy, talent and dramatic pathos of Sara Mingardo, Aldo Orvieto and Danusha Waskiewicz, the watershed, the “terminus a quo et post quem”, is the year 1748, the year of birth of the earliest poet among those considered here: Ludwig Christoph Heinrich Hölty. 1748 was the year of the Peace of Aachen, which “overthrew” the Franco-Austrian alliances and traumatically changed the political history of Europe until the Revolution of 1789.

But 1748 was also the year in which the artist Elias Gottlob Haussmann painted the second of two mysterious portraits in which Johann Sebastian Bach holds the visible half of a 6-voice *Enigmatic Canon*. Hints of proto-romantic magic? Arcane symbols? The date which marks the “terminus ante quem” in the chronology of our survey, on the other hand, is the only one that belongs to the incipient 20th century: 1905, the death of Hermann von Lingg. That is, if we take into account only the poetic-musical texts and not the actual life-spans of the various authors. If, conversely, we consider the biographies of the poets and musicians with whom we are concerned, the “terminus ante quem” becomes 1911, the year of Mahler’s death. Then again, if we take into consideration only the dates of composition of the music, the overall time span is between 1855, the year of the original composition of Brahms’ Opus 43, and 1902, the date of the last of Mahler’s

*Rückert-Lieder*: The poetic essence of our itinerary is thus concentrated in forty-seven years: a measure that encompasses less than two generations.

The extraordinary largesse of Austro-German music in those four and a half decades does not offer us any linear extension of this itinerary, but rather a vertical dimension: a descent into the profound, an ascent, a return to earth, the discovery of treasures previously overlooked. If it is true that the programme offered here is also a “promenade”, but one of supreme quality, then we must dwell at length on every syllable and every sound, and not stray far from or lose “sight” of the emotional core. “Hic manebimus optime”.

Entering the “Wunderkammer” of Brahms’s *Lieder* only reveals a universe of meanings if we listen in silence, certain that the supreme Aeon, regardless of appearances, is a system of archetypes, they alone real, dominated by “symbolische Formen”. To shed some light on a term dear to us, let us recall that “archetype” is a mechanism of acting and suffering whose repetition in universal or individual destinies seems to be subject to inevitability. The fate of Oedipus, for example, is archetypal: he flees from the ruling house that adopted him and from his wise and presumed parents. Horrified at the prophecy that he is to be kill his father, thus committing parricide, he runs to throw himself into the jaws of Moira, convinced that he is escaping Fate, and instead kills his true father Laius on the road to Thebes. “Symbolische Form” is the presence of a number-symbol, of a fundamental opposition: duality (a chilling example, the Tao in Chinese tradition), Space-Time, the Triad (the Christian Trinity and countless other appearances...), the High and the Deep, the feminine and the masculine. In Hellenic myths, the twin brothers Eteocles and Polynices appear, a gloomy caricature of the fraternal bond sublimated by the Dioscuri, or the high-low dualism, at the point of intersection of which the sublime gesture of the sky kissing the earth vibrates with inexpressible resonances, as in the Eichendorff poem which, in 1840, Schumann set to music to create his sublime Lied, *Mondnacht*, Op. 39 No. 5.

For Brahms the summer holiday, always taken between April-May and late autumn, was something absolutely indispensable. In the spring of 1884, aged 51, he chose the small village of Mürzzuschlag in Styria. The summer that followed bore neither numerous nor vast fruits, but immersed him in much valuable work of completion and refinement. Of the two *Lieder* Op. 91 a first draft already existed, dating from 1878 when

Brahms was 45 years old. It was the composer's intention to hone the work, and the delay in completing it was directly proportional to his desire to do so and to his "Kunstwollen", or, rather, to his fondness for his creation. This was typical of Brahms, always ready to punish himself, his own whipping boy.

What this amounts to, in effect, is a veiled, obsessive relationship between the composer and his own work. What is remarkable, in comparison with the sober self-discipline with which Brahms always approached the "Lieder" genre, is the ensemble chosen for Op. 91, with the introduction of the viola alongside the singing voice and piano. Composers sensitive to Romantic poetics, such as Louis Spohr, often added a stringed instrument to their Lieder, usually the violin. For Brahms, the addition of a viola to the ensemble, alongside the contralto voice and piano, was an exception. The appearance of the stringed instrument generates a proliferation of "guiding lines", with a surprising polyrhythmic and polythematic effect. In their fascinating, subtly probing essay (*L'assoluto microcosmo. L'op. 91 di Johannes Brahms*, Zecchini, Varese 2007), Umberto Berti and Domenico Mason note how Brahms, in Op. 91, places himself at the beginning of an introversion, almost a descent into the depths: perhaps, into the profound resonance of a life lived in the contradiction between the brilliant successes of his artistic achievements and his cold, or at best lukewarm, human relationships. The territory of Eros, of fulfilling relationships, of a warm family bond, was still – and was to remain – inaccessible, forbidden by his personal destiny. The 50-year-old Brahms gloomily perceives his own personal situation, "Kein Haus, keine Heimat, / kein Weib und kein Kind", and transforms it into a sound language that communicates to us a solipsistic "Weltanschauung", a self-composed and self-flagellating penitence, a final expiation of existential sins of emotional omission.

It is extremely sad to have to speak of premature old age, of illness, of death, of funeral rites, immediately after the soft, exquisite sparkle, the insinuating harmonic delays and hushed appoggiaturas of *Gestille Sehnsucht* (nostalgia, longing, melancholic enchantment) and *Geistliches Wiegenlied* (transfiguration of childhood), but we are here imposing on ourselves a listening discipline. The order in which the works succeed one another, chosen by the three great artists we hear in this recording, could not be any other. It is as it has to be because it traces a line imposed not only by aesthetic (that is, supreme!) reasons, but also by lower-ranking yet significant motivations: ethical meanings, cognitive impulses that drive us to discover a

world revealed by repeated meditation.

Born into a social and family environment which to call “depressing” would be an understatement, forced as a child to play the piano in Hamburg’s seedy clubs with one or another of his beloved poetry books held open on the music stand, Johannes Brahms soon familiarised himself with the harshness of life; very early on he assimilated its chill, its grime, its loneliness. Gifted, like very few other human beings, with the ability to grasp and convey what in a bitter, bleak existence is supremely sweet, fresh, limpid, enlivening, lovable, beautiful, Brahms the creator of music lived his meagre sixty-four years holding tightly to his own “Kunstwollen”, always attracted to life, but always halfway between his own felicitously inspired talent and his own fatally frustrating individual destiny. So it came to pass that the middle ground between inexhaustible creative joy and inevitable disappointment was that seriousness and severity in which we always find the original cell, its primordial “sound of the universe”. Brahms’s entire legacy proceeds from enchantment to melancholy, tending to the high tragic style as a perennial guide. A strange periodic breath in four parts, illusion-hope-disillusion-renoucement, recurs as a mournful, noble script; but one also senses an element of self-accusation: in Brahms’s life, the human and sentimental failures, an inevitable counterbalance to his artistic triumphs, are judged with equanimity by the protagonist, always quick to accuse himself as clumsy, arid, fearful.

Before moving from Detmold to Vienna, probably in 1858, Brahms began an idyllic relationship with Agathe von Siebold: chaste, fairytale-like emotions, an echo of which can probably be heard in the angelic (and precisely *for this reason* subtly erotic) *Vier Gesänge* Op. 17 (1859-1860). The daughter of a distinguished physician, Agathe was born in Göttingen on Sunday 5 July 1835. After their brief, mutual passion – Brahms was 25 at the time and she was 23 – Agathe went on to become a celebrated singer. Among her admirers, who were influenced by the vehemently anti-Wagnerian pianist and choral conductor Julius Otto Grimm (1827-1903), Agathe was nicknamed “die Nachtigall”, the nightingale. Later, Agathe would marry a musician, Carl Schütte, beget children, and die at the age of 74 in Göttingen on Monday 1 March 1909.

As he seems to have confessed to his violinist friend Eduard Reményi, even as early as these same years, 1858-1859, Brahms was seized by a sense of guilt, accusing himself of being “incapable of managing” his

emotional life. He dealt with his remorse with the soul of a *heautontimoroúmenos* (“self-punisher”). Around seven years later, in 1866, while composing his *Sextet* No. 2 in G major Op. 36, Brahms placed the thematic motif A-G-A-B-E, which in German is read as A-G-A-(T)-H-E, in a strategic position in the first movement. A penitence is imposed, the melancholic foundation of an everlasting memory. Serious games of this kind, in Brahms’s legacy, are common, and not infrequently linked to a penitential intent.

Like an Ariadne’s thread, this state of mind seems to guide all Brahms’s inspiration when he turns to setting a text to music. In these works Brahms, the secular non-believer, follows one of two paths. One is the secular pure and simple: meditation on the soul and its destiny is entrusted to a great *non-religious* poem: this is the case of the supreme masterpiece, the *Rhapsodie* Op. 53 for contralto, male choir and orchestra (1869), the text of which is Goethe’s *Harzreise im Winter*, in which the expression “Vater der Liebe” is not identified with “God”. The other, more insidious way is to challenge conventions by choosing texts in which the moral and meditative core can be recognised, eschewing statements about faith in the transcendent and not talking about God, but leaving plenty of room for those who want to cultivate traditional religious belief in their listening to or performing music. In passing, we may note that the word “Gott” does actually make an appearance at the very end of Brahms’s catalogue of works (the *Chorale Preludes* for organ Op. 122 of 1896) in the title of No. 7, *O Gott, du frommer Gott*, just as the title of No. 1 is *Mein Jesu, der du mich*. Along this line of prevailing secularism Brahms draws on texts from the Old and New Testaments: but never, however, from a purely Christian perspective. The two most famous outcomes of this strategy are to be found in its most eloquent statements. One of these is *Ein deutsches Requiem* Op. 45: conceived around 1857 at the age of twenty-four (!) and composed in 1866-1868 when the composer was between thirty-three and thirty-five, the work combines excerpts from *Psalms* XXXIX and LXXXIV, the *Gospels* of Matthew and John, the *Epistles* of Peter and to the Hebrews, and the *Apocalypse*.

The other notable work, included on this CD, to come out of this same strategy is the penultimate one in Brahms’s oeuvre: the *Vier ernste Gesänge* Op. 121, composed by Brahms, already desperately, incurably ill, at the age of 63. In the spring of 1896 Brahms had planned to make yet another trip to Italy in the com-

pany of his faithful friend Joseph Viktor Widmann (1842-1911), a Swiss-German writer, memoirist and essayist, as well as his biographer in *Johannes Brahms in Erinnerungen* (1895) and in *Reisen mit Johannes Brahms* (1898). But at the last moment Widmann was unable to free himself from a number of commitments and had to abandon the trip. Brahms, discouraged by the difficulty of travelling alone, remained in Vienna, where some of his friends organised a celebration for his sixty-third birthday on Thursday 7 May 1896: it was to be his last. It was on this occasion that Brahms unveiled his *Vier ernste Gesänge*, about which he had until then kept his own counsel. His doctors had not been able to conceal the seriousness of his illness, and everyone knew that the musician had “only a few months to live” (eleven, *de facto*). The work was thus interpreted by everyone as his swansong. The songs were conceived to commemorate the father of the painter, engraver and sculptor Max Klinger (1857-1920), an artist who had paid tribute to the composer on New Year’s Eve 1894 with a *Brahms-Phantasie*: a series of 41 etchings alluding to Brahms’s compositions. The *Vier ernste Gesänge* Op. 121, settings for bariton voice and piano of texts from Luther’s *Bible* (“four serious songs”: indeed, serious but not tragic, exhortatory and not mournful, precisely for this reason *German* and not only in homage to the famous Lutheran “translatio”) were composed shortly before the 11 *Prelude-Chorales* Op. 122. There is an obvious – and certainly not accidental – imbalance in the choice of the texts: of the four biblical texts, three are taken from the Old Testament and only one from the New. The first Lied, “Denn es gehet dem Menschen”, and the second, “Ich wandte mich und sahe an alle”, are taken from the third and fourth chapters of the *Qohêlet* (probably 3rd-2nd century B.C.), later called *Ecclesiastes* in Greek and Latin. The third Lied, “O Tod, wie bitter bist du”, is the beginning of chapter 40 (or 41?) of the book called

*Ecclesiasticus* in the Latin Church, and *Wisdom of Jesus son of Sirach* in the Greek and Eastern Church, probably dating from around 190 BC. It is the famous “indictment of Death”, which fits with macabre relevance into Brahms’s personal situation in those bitter months. The fourth Lied, “Wenn ich mit Menschen und mit Engelszungen redete”, the only one to be taken from the New Testament, is a setting of the well-known “hymn to charity” penned by Paul of Tarsus (known as “Saint Paul”) in his *Epistle to the Corinthians*, Chapter 13.

One wonders whether this isolation of the New Testament text from the three Hebrew texts derives from a controlled and subdued dislike for Christianity, and from a propensity to privilege Judaism, read by Brahms (and certainly not by him alone!) from a secularised and thus ultimately a secular perspective. Edgar Vallora and Amedeo Poggi, in their invaluable guide *Brahms: signori, il catalogo è questo!* (Einaudi, Turin 1997, p. 502), explain the sharp linearity and dramatic tension on which the Lieder cycle Op. 121 is constructed. The typically Brahmsian line proceeding from darkness towards light is at its most visible in this work: four church arias on the theme of death, crafted through a skilful gradation that ascends from bitter pessimism towards resignation. The first two Lieder are black or grey; in the third Lied, a ray of light illuminates the harmony and the rhythmic-melodic line; and in the fourth and last, based on the words of the Pauline epistle “Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte”, a song of liberation overcomes the fear of death and illuminates the scene. It is in this final song that the listener is drawn into the sphere of the Brahmsian Lied of a secular and highly poetic inspiration, in which there is a “metalinguistic” relationship between a proto-romantic, if not pre-romantic (as in the case of Höltz) poem and an “already almost” late-romantic music, whose burnished, golden hue suggests – evoking shivers and enchantments along the way – the gleams of light, the candour and the fragrance to which Brahms’s inspiration continually alludes. The *Vier ernste Gesänge* remind us that Being is condemned to death *ab initio*; but in the end, in the last song, we are offered an unexpected vision: the mirror in which to recognise ourselves. The door that closes in the half-light on that world of beauty and Eros that are Brahms’s Lieder appears even where we do not look for it. Hardly anyone today remembers how Opus 121 accompanied the grim fate of an elderly Jewish woman, a modest music teacher in Munich. On a sad evening in December 1938 she was warned by a neighbour that she would be arrested and deported at dawn, and spent the entire night singing and playing Brahms’s *Vier ernste Gesänge* at the piano. The story is narrated at first-hand, while the narrator himself was being arrested, by Friedrich Percyval von Reck-Malleczewen in his chilling diary (*Tagebuch eines Verzweifelten*, Henry Goverts Verlag, Stuttgart 1966; Italian translation by Riccardo Mazzarol and Quirino Principe, *Il tempo dell’odio e della vergogna*, Rusconi, Milan pp. 79-81).

It is not uncommon in Brahms's Lieder legacy to find sets of songs of complex dating, raising questions regarding the composer's "definitive" (?) choice and his aesthetic orientation. The four Lieder Op. 43 represent a compositional itinerary spanning 13 years. They were originally conceived in 1855 by the then 22-year-old Brahms, who was at the time attuned to marginal "minor" poets with respect to the German-speaking (poetic!) cultural milieu. As we know, the 22-year-old Brahms was troubled by his love for Agathe von Siebold, a love-pain torn by the neurosis of renunciation. A first draft, which proceeded only very slowly, dates from between 1855 and 1860, years during which his suffering state of mind remained unaltered. Left half-finished after 1860, work on the songs resumed intermittently, in 1864 and then again in 1866, and the set was not finally finished until 1868, when Brahms was 35. The last two Lieder of Op. 43 are settings of texts that Brahms, with a certain nonchalance, defines as "in *altdeutsch* idiom". In actual fact, similar texts – popular, traditional and, to us, of unknown authorship – had been adapted and "domesticated" by the distinguished poet Ludwig Uhland (1787-1862), the leader of "Swabian Romanticism", a group of poets, half-philologists and half-translators, whose literary interests focused on the poetry of southern, and especially south-western, Germany. The Lieder Op. 43 No. 3 and No. 4 are not included on this CD. They concern two legends of late medieval or proto-Renaissance origin, almost two fairy tales, taken from Uhland's *Volklied*: *Ich schell'mein Horn im Jammertal* ("I blow my horn in the valley of tears"), an unhappy love song, in three metrically identical stanzas "supported by reassuring chords" (as described by Poggi and Vallora, *op. cit.*, p. 175), and *Das Lied vom Herrn von Falkenstein*, in whose nine linked "couplets" a girl confronts a cruel ruler in order to obtain her lover's freedom. The musical invention is multifaceted and icastic, but as if modelled "in the style of". Let us venture some analogies with visual emotions: No. 4, with its severe theatricality, would suggest the stage illustrations of Johann Heinrich Ramberg, while No. 3 would match the hues of Johann Kautsky's scenes.

The first two Lieder of Op. 43, which can be heard in this recording, are of greater distinction: indeed, they rank among Brahms's most supreme, unforgettable inspirations. Here too the very subtle visual analogies play on the emotions. They are "eidetic images" evocative, in No. 1, *Von ewiger Liebe*, of silent shadows

and secret heroism (here we meet the shadows and the silence right from the opening words, “Dunkel, wie dunkel...”), and, in No. 2, *Die Mainacht*, of sheer ecstasy. We shall limit our commentary to the bare minimum. *Von ewiger Liebe* is a dialogic-narrative, strophic poem in an unusual metre that we may call “[dactylic?] cataleptic tetrameter”. There are 22 lines in five stanzas. Their sequence is strangely anomalous: two quatrains with AABB rhyme, an unexpected sestina AABBBB, and two further quatrains, both AABB. Thus, a pentadic structure that would be symmetrical were it not for the internal asymmetry of the central stanza. The first two stanzas set the scene: the world and nature are immersed in darkness and silence, but when a maiden leaves the village to walk to her home, secluded in the fields, the young man who loves her comes to escort her. The music is in a severe 3/4 metre: a kind of sombre liturgy in B minor. The key – thanks to the mediation of the relative major D – is consanguineous with the D minor of the *Deutsches Requiem*, Op. 45, which in 1855 was imminent. The vocal line is austere, far from sensual, almost menacing. It is like a slow, laboured walk. The opening word, “Dunkel”, sets both syllables on the tonic B, the repetition almost a sepulchral echo. In the middle stanza the young man warns his beloved: he knows that their love is threatened by gossip and scepticism. The enemies of their love anticipate the moment when it will vanish like the rain or the wind. In this longer strophe the voice modifies its weary, fate-ridden line: the melody rises dramatically, with anguished repetitions in which the melodic design breaks up and becomes more dense (bars 45.48): “Leidest du Schmach...” (F#, B, B, C#) and then “...und betrübtest du dich” (F#, B, C#, D, C#, B, C#...). Poggi and Vallora emphasise the exquisite stylema in which the young man’s amorous uncertainty vibrates, in whose singing the binary and ternary rhythms intertwine. In the last two stanzas, the maiden is guardian and comforter: her words dispel the doubts and fears of her beloved. Their love is firm and indestructible. Iron and steel may break, but not their love, which will be eternal. Here, the music changes from B minor to B major, the ternary rhythm changes from 3/4 to 6/8, from laboured to solemn and, in crescendo, joyful. A tragic drama with a happy ending, if we are allowed the oxymoron, almost a miniature worthy of Arnaut Daniel.

Conceived – we can say with some certainty – in 1858 and closely related to his love for Agathe von Siebold, but revised in 1864, *Von ewiger Liebe* is felicitously characterised in terms of its stylistic register by Poggi

and Vallora (*Signori, il catalogo è questo*, op. cit., p.175) as “a marvellous popular ballad redeemed, in Brahms’s transposition, by a cultured and sophisticated register”. But the redemption and sublimation are due above all to Brahms, who with his own music soars to dizzying heights unattainable for any other composer starting from such banal, “völkisch” material, even the most talented. We ask ourselves: can the ennobling and semantic potential be discerned in the text itself? The question is not an idle one: it applies to an infinite number of similar cases in Lieder literature. Composers of varying degrees of talent have succeeded in ennobling the acoustic rubbish that one might pick up with two fingers and with disgust, in short, the worst pseudo-political and pseudo-religious popular doggerel. Here we interrupt this sort of anamnesis to harass our readers with another question. With regard to the text of *Von ewiger Liebe*, which author should we... neither evaluate, appreciate or underestimate: we should simply like to know and make known *which poet* we should name.

For more than a century the eleven couplets of this Brahms Lied Op. 43 No. 1 were attributed to Josef Wenzig (1807-1876). However, one of the greatest scholars of Lieder literature, Eric Sams (London, Monday 3 May 1926 - London, Monday 13 September 2004), in his insightful book *Brahms songs* (1972), later revised and expanded (*The Songs of Johannes Brahms*, 2000; see also vol. 10, *I Lieder di Johannes Brahms*, in the distinguished 15-volume Italian edition of the *Opere complete* of Eric Sams edited by Erik Battaglia and Valentina Valente, Analogon Edizioni, Asti 2007), rejects the attribution to Wenzig and claims for himself the credit for having identified the true author of the text of *Von ewiger Liebe*, namely August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874), well known, among other things, for his patriotic poem *Deutschland über alles* which was destined to become, not without sinister repercussions, the German national anthem.

Sams’s complex and – there can be no doubt – convincing reasoning can be read in pages 122-123 of the cited vol. 10 of the Italian edition. It is the short chapter *Due enigmi brahmsiani* – originally entitled *Zwei Brahms-Rätsel* – that the London musicologist, before inserting it into his *Brahms songs* in 1972, had written that same year for the journal “Österreichische Musikzeitschrift”, and published, also in 1972, in the “Neue Zeitschrift für Musik”. Josef Wenzig, whose Austro-Slavic origin conceals, in our opinion, a hypothetical

surname ‘Venčič’, was a German from Prague, an Austro-Bohemian like Mahler, Kafka and Freud, although (probably) – and unlike the three just mentioned – not himself Jewish. Among his writings, Sams recalls, are librettos for two operas by Bedřich Smetana, *Libuše* and *Dalibor* (we would add, on texts translated into Czech by Wenzig from the German original by Erwin Spindler [or Ervin Špindler] – in short, the typical Central European linguistic amalgam). In all the reference works that do not adopt the convenient indication “traditional text”, Wenzig is given as the author of *Von ewiger Liebe*. He was also an industrious translator. From two volumes of Wenzig’s texts and translations – as Sams himself points out – Brahms in his lifetime set eight as *Lieder* (Op. 48 No. 1 and No. 4, Op. 69 Nos. 1-4, Op. 75 No. 3, Op. 104 No. 4), as well as using two for vocal duets and one for unaccompanied chorus. Yet (Sams concludes) the text of *Von ewiger Liebe* is not on this list. On the contrary (as Sams notes on p. 123), the name of Heinrich Hoffmann von Fallersleben clearly stands out, for in his *Gedichte* published in Breslau in 1837 and in Brahms’s possession “one finds, on page 117, the text of the poem *Von ewiger Liebe*, the third of the so-called *Wendische Lieder*”.

Nevertheless, this new, more plausible attribution still struggles to establish itself. In the almost complete recording of Brahms’s *Lieder* (“Deutsche Grammophon”, 449 633-2, © 1983) interpreted by Jessye Norman, Dietrich Fischer-Dieskau and Daniel Barenboim, and curated by Hans J. Fröhlich, George S. Bozarth and Ludwig Finscher, page 171 of the “booklet” gives the text of *Von ewiger Liebe*, attributing it neither to Wenzig nor to Fallersleben but limiting itself to the indication: “aus dem Wendischen” (“from the Wendish”): from an original in Wendish, Slovenian or Serbo-Sorabian – in any case a Slavic language.

Just as the dialogic *Lied* *Von ewiger Liebe* forces us to walk in a dramatic atmosphere and on philologically slippery ground, so *Die Mainacht* Op. 43 No. 2 of 1866 invites us to a light step and propels us upwards into a nocturnal atmosphere. The tense, fearful atmosphere of the previous *Lied* departs the scene, giving way to an enchanted vision. The agitated structure of Op. 43 No. 1 is magically transformed into simplicity in No. 2. The night is bright, the silvery moon glimmers through the branches, its drowsy light spilling out and flooding the meadows: common images of popular Romanticism that evoke Schumann’s sublime *Mondnacht* Op. 39 No. 5, and it is as if that sublime page by Schumann and this equally sublime Brahms *Lied* mirror each other. (Let us not overlook the other *Mondnacht*, a work without an opus number, to the

same text by Eichendorff, set to music by the 21-year-old Brahms himself, conceived in 1854... too simple, nothing happens there, it is pure visual suggestion, though still a thing of great beauty, of a naive beauty). But what is so unforgettable in *Die Mainacht* occurs between bars 15 and 20: five and a half bars in which E flat major is transformed into B major, thanks to the way the singing voice “glides” from E flat on the final syllable of “Busch” to F sharp on the initial syllable of “Überhüllet”, thus immersing us in B major: no ordinary modulation, but rather a breathtaking transition from three flats to five sharps. It is a cosmic flight, rather as if landing in a parallel universe. The effect is a transfiguration, and one can never forget the pair of doves that murmur a tribute to Eros from behind the foliage.

The hidden voice, the sound that pierces the nocturnal silence, the enchantment of the starry sky: these are inspirations that Brahms, from the age of nineteen with his *Lieder* Op. 3 (1852-1853), embraces, forging from them incandescent metal. The fire continued to blaze within him at the age of 31, around that crucial year of 1864 that proved so rich in vocal and other genres, among which we may note the ultra-romantic effects in the texts and rhythmic and harmonic phrasing of the *Lieder* Op. 32 – in No. 1, “Wie rafft...” or No. 9, “Wie bist du, meine Königin...” – and in the *Vier Gesänge* Op. 43 already mentioned above. Night and enchanting visions continued to haunt his *Lieder* poetics even after Opus 43: the fruits can be seen in Opus 48 (1855-1868), Opus 47 (1858-1868... we follow the chronological order, not the catalogue numbering), Opus 46 and Opus 49 (both 1864-1868). But in these last two, shadows, loneliness, sad forebodings appear. The five *Lieder* Op. 105 are dated 1886. Brahms was 53 years old. He wrote them in his beloved summer sojourn on Lake Thun in the canton of Berne in Switzerland. The Thunersee, that sheet of water whose “sombre blue” was the boast of the valley dwellers and local innkeepers, is a jewel of the Bernese Oberland. In the almost magical relationship between Johannes Brahms and nature, it can be seen and heard as a paradigm of Brahms’s mature inspiration, in which dramatic contrasts become subtle shadows, ripples and shadings. The Thunersee, at 558 metres above sea level, is fed by the River Aare, which shortly before has flowed into Lake Brienz. The lake has an elongated shape, set between the rocks like a “fjord”, almost perfectly oriented from north-west to south-east. Its surface area measures 47.85 km<sup>2</sup>, its length 17.5 km and its maximum width 3.5 km. In the past Lakes Thun and Brienz were united in a single expanse of water: Lake

Wendel. Today, they are known as the “twin lakes”. Four districts border the Thunersee: Thun, Niedersimmental (with the municipality of Spiez), Interlaken and Frutigen. The town of Thun, situated on the northernmost tip of the Thunersee, is a splendid old example of a Swiss-German, Protestant, mountain town, 560 metres above sea level and dominated by a fairytale castle; in a recent census its population numbered 43,743 inhabitants. Descending along the southern shore of the lake one comes across small towns: Hilterfingen, Oberhofen, Spiez (628 metres above sea level, 12,707 inhabitants in 2017), Krattigen, Leissigen on the southernmost tip, and a little further north, where the lake bends abruptly, Darligen. Turning around the unexpected inlet, facing east, we look in the direction of Interlaken (...the great history of the Swiss Confederation!) and Beatenberg ( an inviting name...). Climbing up towards the north-west, we pass Sigriswil, Heiligerschwend and the castle of Hunegg. And so we come back to Thun. Here – or more precisely in the village of Hofstetten on the edge of Thun, now absorbed by the town – Brahms lodged for his customary holiday in a small hotel, little more than an inn.

Was it really necessary to dwell at such length on places and landscapes? Massimo Acanfora Torrefranca, that most elegant exegete of Brahms’s latter years and of other pathways in the *ingens silva musicae*, rules out any possibility that the colours and scents of nature, landscapes, architectural styles and historical memories could have acted in any significant measure on Brahms’s creative inspiration. In his impassioned essay “Le vacanze di Brahms sul lago di Thun” (Rai – Radio 3, “Wikimusic”, Saturday 29 August 2020), while carefully highlighting valuable biographical details, he warns against the belief that alpine landscapes, glimpses of gabled roofs, the life of shepherds on the outskirts of the village, the atmosphere of rural and pastoral life, could have influenced Brahms’s authentic inspiration. In short, that such things could have influenced his music, if such a simplification is permissible. We agree: such an admonishment is an antidote against fantasising *alla Toscanini*. It should, indeed, be an inviolable clause in any musician’s Credo; and yet, despite music’s irresistible inclination to be “absolute music” (in the sense clearly identified in the last century by Carl Dahlhaus), just as irresistibly – and more than any other art – music assails us with the intrusive illusion that it includes, harbours, a “message” that is somehow “attached” to our listening, a reality embedded in the language of sounds. The more we engage in a listening discipline that excludes any spurious

judgement and any succumbing to “Kitsch”, the more the energy activated by “absolute” music assails us with irresistible sensations, reminiscences, and other fugitive visions. So it is that if we search in Brahms for the promise of eternity and infinity that the lofty mountains and a clear sky reveal to us, we will encounter it in the unpredictable paths of that music. We will hear fulfilled in Brahms’s compositions the promise that we would not normally have imagined therein. Sooner or later, our love of precision and discipline in reading will lead us to listen to the scores, and we will be careful not to confuse music (yes, of course “absolute” ... how could it be otherwise?) with imagination and with what Alessandro Manzoni described as “the confusion of the heart”. The seriousness of the artist and the skill of the craftsman demand the independence of art from human passions. However, even if we avoid mixing the (very high) quality of Brahms the composer of music, his (disappointed and melancholic) private life, apparently not very effusive but actually torn by thorny passions, and the strong attraction he had felt for poetry ever since his childhood, it is inevitable that any Brahms Lied, immediately on a first listening, forces us into a place of mysterious callings, in which we feel in contact with Everything, and from which we would no longer wish to escape. A contradiction? Perhaps, as long as in this spiral universe we persist in considering the High and the Low and the parallels that never meet. We invite anyone who loves Brahms’s Lieder and his final piano legacy (Op. 116, 117, 118, 119) to read Ernst Jünger’s *Die Kiesgrube* (“The Gravel Pit”), from the marvellous *Das abenteuerliche Herz* (1929) in the second version of 1938 (Klett-Cotta, Stuttgart 1979, pp. 9-10; Italian translation by Quirino Principe, *Il cuore avventuroso*, Longanesi, Milan 1986, pp. 6-8). “The supreme order is hidden in the manifold as in a rebus. The enigmas are surprising: the greater the distance, the closer we are to the solution. At the extreme point, at infinity, it is grasped” (“am äußersten Punkt, im Unendlichen, wird sie erfaßt”). Ernst Jünger would also have liked Lake Thun. It is not forbidden, even for us, to believe that it proved to be, for Brahms repeatedly cheated by life, that “intersection of the timeless moment” that T. S. Eliot mentions in line 54 of *Little Gidding*: the point of intersection between the troubled past and the grey future, observed from a disappointed present. Of the disappointments, the traces were indelible. In the span of his life and artistic creativity between 1868 and 1886, bitterness had guided the composer in his choice of texts for his Lieder. Op. 59, in particular, expressed the most profound bitterness – think, for example, of No. 1,

*Dämm`rung senkte* (Goethe), No. 3, *Regenlied* (Groth), and No. 6, *Eine gute, gute Nacht* (Daumer). In Brahms's oeuvre, sadness, nostalgia, black humour, restlessness, always yield excellent and fruitful results. For three years in a row he passed his holidays on the Thunersee. Before that, since 1878, aged 45, he had spent his holidays for eight years in the small village of Mürzzuschlag in Styria near Graz, where, we may recall, the *Zwei Gesänge* Op. 91 were conceived. Now, however, he felt old age approaching, and wanted to find himself under a different sky. Thus, after beautiful summers lived almost incognito, he took his leave from Mürzzuschlag with a magnificent gift: the *Fourth Symphony* (1884-1885), the premiere of which he would conduct himself in Meiningen on Sunday 25 October 1885 with the small ducal orchestra.

The time spent at his new holiday destination in Hofstetten on Lake Thunersee proved to be extraordinarily rich in new works. And what works they are! Let us recall just a few that saw the light of day during those three summers: in 1886, the *Trio* Op. 99, the *Sonata* in A major No. 2 for violin and piano, Op. 100 (the "Thunersonate"), the *Trio* Op. 101; in 1887, the *Double Concerto* for violin, cello and orchestra, Op. 102, and the *Zigeunerlieder* Op. 103, though these were largely conceived in Vienna; in 1888, concluding a Lieder project begun in 1886, the Lieder cycles Op. 104, 105, 106, 107, and the marvellous *Sonata* No. 3 in D minor for violin and piano Op. 108. The three collections Op. 105, 106 and 107 conclude (according to Poggi and Vallora) the Lieder inspired by Eros. Those inspired by a meditative Thanatos ten years later would be quite different: the Nature, the light and the air above the Thunersee would no longer be present. For his industrious but happy summer sojourns Brahms loved this enclave of Europe with its snow-white mountains and its green forests and meadows. His walks in that world, which over the years became almost legendary amongst his circle of friends, promised him shade, silence and solitude. With that private paradise of Brahms's in mind, our memory is recalled to the sound of the Alphorn, that instrument which, stilling listeners with the excitement of anticipation, had been evoked ten years earlier, or perhaps more, at the time of his work on the Finale of the *First Symphony*. Perhaps it is no illusion to hear echoes of a "ranz-des-vaches" in the slow movements of the *Second* or *Fourth Symphony*. But at this point we feel a pause is necessary. For a few minutes let us leave Brahms on his walks in search of an inner peace that only Alpine lakes can offer. For it was for him an interlude not without agitation. But what was the cause of his

malaise?

What indeed? It was something dazzling, exciting, unpredictable, which for ordinary beings is a miracle, albeit a fleeting one, but in Brahms's private life, with its implacable, periodically repeated outcome, was the curse that promises and mocks. We know that at least three times in Johannes Brahms's life a sublime dream, a "Liebestraum", seemed about to come true, only to turn quickly into the usual fistful of nothing. Mention has already been made of Agathe von Siebold, and of the hopeless, indelible regret to which Brahms confessed when he spelled out her name with the notes A-G-A-B (H in German notation)-E concealed in the first movement of the *Sextet* Op. 36. Agathe was born in Göttingen on Sunday, 5 July 1835, and embarked on a successful singing career. All that Brahms was left with after their brief engagement was the aforementioned fistful of nothing, and the aforementioned regret. She outlived him by many years, dying in Göttingen on Monday 1 March 1909, and there are indications that she never forgot him.

Brahms's relationship with Agathe, which dates back to around 1858, marks the beginning of the negative trajectory in the romantic and sentimental life of the then 25-year-old Brahms. A decade later came a new amorous turmoil, which was again to end with the inevitable handful of nothing, this time centring around 23-year-old Julie Schumann, the third of Robert and Clara's eight children. Considered, in private and intimate circles "the most beautiful of the family", she was born in Dresden on Monday 10 March 1845. At this point, we cannot but mention a slim, beautiful, passionate volume, "demythologising" in its intentions, aimed at erasing the image of happiness and domestic harmony traditionally associated with the Wieck-Schumann marriage. We refer to the Frenchman Nicolas Cavallès and his short, swift-moving and very dense book *Les huit enfants Schumann* (Les Éditions du Sonneur, Paris 2016; Italian translation by Laura Frausin Guarino, *Gli otto ragazzi Schumann*, Pagine d'Arte, Aprica / Capriasca (Tesserete, Switzerland) 2018; in the Italian edition the description of Julie, the third-born child of Clara Wieck and Robert Schumann, appears on pages 18-25). Julie, described by Cavallès as "an overly fragile infant, and by and by an overly thin child, a young girl afflicted with a constant cough, a tubercular adolescent, a neurotic young woman subject to the same fateful crises as her father" (p. 18), was 8 years old when the 20-year-old Brahms entered the Schumann household, and 11 when Robert died. Perhaps when she was 16

or 17 Brahms began to dream of her. For him, after the dawning feelings for her mother Clara (in truth, an inner affair still veiled in enigmas...), it was the melancholic experience of a fleeting dream of love. After prolonged hesitation Brahms decided to declare himself, but before doing so explicitly, in words, he thought of doing so... in music and poetry. As a gift for a hypothetical engagement as yet only dreamed of, the 36-year-old composer, still a vigorous, attractive young man, dedicated to Julie the exquisite *Liebeslieder* Op. 52 for vocal quartet and four-hand piano (1868-1869), settings of short, enchanting texts by Georg Friedrich Daumer (Nuremberg, Wednesday 5 March 1800 - Würzburg, Tuesday 14 December 1875). The poems, which captivate with a lightness similar to that of Japanese *tanka*, are suspended between adolescent falling in love and mischievous erotic turmoil, and were taken from *Polydora* (1855), i.e., from the classical Greek, “the manifold gifts”, a large anthology of love lyrics from all over the world, fervently conceived but left incomplete by Daumer, a high school teacher. (For the record, it was Daumer who was entrusted with the task of teaching the mysterious Caspar Hauser to speak, read and write). But the engagement gift was to remain a dream. Before Brahms decided to declare himself, Julie had fallen in love with a nobleman from Piedmont, Count Vittorio Amedeo Radicati di Marmorito (1831-1923). Their love was mutual. Brahms, cruelly disillusioned, did not offer Julie the engagement gift he had planned, but replaced it – conceding himself an eloquent gesture, but one full of a resentment (towards fate, not towards poor Julie) – with a lofty, tragic, almost lugubrious masterpiece: the *Rhapsodie* for contralto, male choir and orchestra Op. 53, a setting of a sublime text taken from Johann Wolfgang von Goethe’s *Harzreise im Winter*. A marvellous wedding gift, but a strange one! Or perhaps even a slightly ominous one?

A quick overview is in order. Clara Wieck Schumann, now a widow, had provided herself and her many children with a large house in Lichtenthal, near Baden-Baden. There it was that the wedding between Julie and Vittorio Radicati took place in the Cistercian Abbey on Wednesday 22 September 1869; and Brahms, still completely silent about his own cruel disappointment, pushed his own noble masochism to the point of offering to be a witness for the bride. Julie and Count Vittorio took up residence in the splendid castle of Passerano, in the Monferrato area of Asti: a fairy-tale mansion refurbished for the happy occasion with careful renovation. Julie, still very much in love with her husband, gave birth to Eduardo (born on Thursday 31

March 1870), then to Roberto (born on Saturday 19 August 1871). The following year, an ever more generous fate brought the newlyweds, as in a fairy tale, a third pregnancy. But Julie was not destined to be present at the happy event. Her health already undermined by a stubborn tuberculosis, her body gave up. Julie died in Paris on Sunday 10 November 1872, aged 27, and was buried there in the Père-Lachaise cemetery, under a marble tombstone adorned with angels (Cavaillès does not omit this detail).

“Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni...”. It is surprising how well the image of “time slipping away”, so insistently dear to Horace (here, *Carmina* II, 14, 1-2) fits the figure of the no-longer-young Brahms. After all, the very personality of the fighter for music, placed “à la fin de siècle” by a whim of Father Time but with an eye to the old ways, a lover of walks in the forests of the Wienerwald or of a Switzerland consecrated to Nature – walks enjoyed rarely with friends and even better in solitude – continually reminds us of the poet of the “ibam forte via sacra”, of the morning walk in Augustan Rome (*Satires* I, 9, 1), of the golden but sad loneliness of the villa in Sabina near the “fons Bandusiae splendidior vitro” (*Carmina* III, 13, 1), a man without any real experiences of love except the harsh and ephemeral, a private man in the bitterest and poorest meaning of the adjective. And in the very private existence of both – of the poet with his classical Latin tongue and the musician with his German language – one and the other fascinated alike by nature and the beauty of the world, one and the other unlucky in love and indifferent to earthly riches, the flow of Time is felt and experienced as a slipping away (*labor, lapsus sum, labi*, in Latin) and as a dissolving and disappearing in a breath, in a last, very faint breath (“wie ein Hauch schwinden”). Here we might recognise (if the infamy of a putrefied Catholicism gasping for survival had not already almost pulverised the memory of classical Hellenic and Latin culture) two major themes of “Kulturgeschichte” that would generously offer themselves to the young historiographers and philologists of tomorrow. The first is the invitation, vibrant with fascination, to tie the knowledge of and listening to Brahms’s music to a renewed and vigorous exploration of Horace’s poetry, which to us seems a suitable “reagent” with which to draw from the shadows a complex semantics, hitherto too little perceived by scholars, of Brahms’s legacy. This was perceived by Nietzsche, a fervent admirer of Horace, but the reasons for such a poetic kinship are profound, and almost all of them need to be brought into focus. The second major task is to illuminate and

“blow away” the apparent antinomy whereby the “slipping away” (*labi*, in Latin) of Time, which we would invoke as characterising the most famous, melancholic and almost resigned endings of Horace’s poems, reappears loud and clear in the verses of a poet whose Eros is fulfilled and often immodest: Ovid. In his verses we find the same identical image of “slipping away”, with the use of the same verb used by Horace. Here, sealing a life experience very different from Horace’s, the same words sound and the same sadness vibrates (*Fasti*, VI, 771-772):

Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis.  
et fugiunt freno non remorante dies.

In my translation: “Time slips away. Without talking about it, we grow old. The days flee by, and we are powerless either to halt their course or to delay it.” An unexpected duet between Horace and Ovid. What remains of the vanishing breath is a shadowy rhetorical figure, perfectly identifiable in both the raw materials of the Lied in the German tradition: in the texts and in the musical inventions. Strictly speaking, it is an analogy between two languages. One is an object of visual evocation, the other of vocal and instrumental sound construction spanning a journey in time (first and foremost, modal and tonal). In the first of the two spheres, it is a condensed image dear to many poets of that language and culture. It appears, across the text of a Lied, at passages of harmonic transition (rather than of simple modulation), and where the accentuation of tension and emotional colour takes wing over four or five (or more) keys. The meanings which, in those areas, give a Lied its direction are almost always the sad sequence: trepidation, hope, disappointment, failure, defeat. Beyond, the horizon shimmers cold and bleak. Other “stations” are glimpsed: silence, exclusion, withdrawal. In the name of the inevitable nemesis, such is the fate that befalls those who have seen all life’s sharp edges from every angle and have heard and judged every sound in the universe, even the most muffled, every wingbeat, every drop, every breath. It is the destiny of those who hear and see all this to be endowed with a superior intellect, and to suffer more than others. Above all, it is their fate that, more than any other, they are condemned to experience within themselves the despair that troubles the last stanza of Friedrich

Hölderlin's *Hyperions Schicksalslied* (1799), "they vanish, they fall / poor suffering humans, / blindly from one / hour to another / like water thrown / from rock to rock, / down through the years into the unknown below": "...wie Wasser von Klippe / zu Klippe geworfen, / Jahrlang ins Ungewisse hinab". It is hardly necessary to recall here that in 1871 Hölderlin's sublime meditation became, in Brahms's hands, the *Schicksalslied* Op. 54. Is it not the bitterest "evil of life" this consciousness granted to (or imposed upon?) only those whom Goethe called "die tüchtige Menschen", the few men and women of superior intellect? To be clearly aware that everything is obscure; that our fate, besides being nefarious, is "ungewiss"? If you (every "you", that is) achieve in your existence the certainty of your uncertainty, can you repeat the words with which Friedrich Nietzsche, having reached a critical point in his own life, entitled one of his most striking works, *Warum ich ein Schicksal bin?* "Why am I a fate?" A century and a half later, perhaps Nietzsche poses this question to each of us alive today.

In that summer of 1886, 53-year-old Brahms had already evaded the question in his three or four crucial attempts to encounter Eros, clumsily conducted and disastrously ill-concluded. He had "put it off", deluding himself that there were still many different avenues open to his increasingly unlikely private happiness. After the disappointments he had suffered in his twenties and thirties, the next seventeen years give us no news of any belated sentimental turmoil. Shortly before 1886, however, the warm friendship that bound Brahms to one of his pupils, the almost 30-year-old Elisabeth von Stockhausen (Paris, Tuesday 13 April 1847 - San Remo, Thursday 7 January 1892), pianist and singer, daughter of Baron Bodo von Stockhausen, ambassador of the kingdom of Hanover first in France and then at the court of Vienna, became increasingly close, with hints of springtime nostalgia. In 1863, when she was only sixteen, the then 30-year-old Brahms had been her music teacher, and her strong intellectual vocation had rendered her attractive to his eyes. It is possible that he was in love with her or that he even dreamed of marriage. After a few months, however, he had given up this pupil whose intelligence and acerbic charm unsettled him, and had referred her to study instead with Julius Epstein, the most admired pianist in Vienna at the time. Perhaps Brahms had wanted to cut off at the root any potential bond that would have been impossible for reasons (alas!) of "rank" and expediency. The two met again twenty years later, and a kind of affectionate understanding was re-established.

To Elisabeth, Brahms dedicated the two Rhapsodien for piano Op.79 in 1880. In 1868, at the age of 21, she had married the conductor Heinrich von Herzogenberg (1843-1900). Elisabeth died during a sojourn in Italy at the age of only forty-eight. Brahms, who still had five years to live at the time, suffered greatly from the loss of his friend with her vivid intelligence.

But the summer of 1886, which we left earlier for the purpose of a retrospective overview, seemed to awaken at least a shadow or an echo of Eros in Brahms. During his holidays at Hofstetten on Lake Thunersee, the composer often enjoyed the company of two dear friends: the Swiss journalist, essayist, storyteller and memoirist Joseph Viktor Widmann (1842-1911), his frequent travelling companion in Italy, and the North German (Schleswig-Holstein) poet Klaus Groth (1819-1899). And now the arrival at his holiday resort of Hermine Spies, a greatly admired contralto of unparalleled refinement and severity of style brought a disturbing breath of fresh air. Brahms, who had collaborated with her in several concerts, knew her well. Spies was born in Löhnberger Hütte bei Weilburg an der Lahn, in central Hesse, on Wednesday 25 February 1857. Besides specialising in the performance of masses and sacred and secular oratorios, she also sang high-quality Lieder. Brahms greatly appreciated her abilities, and had several times been involved with her professionally, with mutual admiration on both sides. In the summer of 1886, she was twenty-nine years old. She was neither as beautiful as Julie had been, nor as charming as Agathe had been in her youth. Nevertheless, Hermine captivated with her grace and intelligence and immediately aroused affection, the somewhat child-like appearance of her face accentuated by her bobbed hair. Brahms dedicated several Lieder to her from among those written in his summers on the Thunersee. The inevitable happened. Widmann, aged 44, fell in love with her. Groth, who was only three years away from 70, fell ill with the same disease. Brahms, treacherously assailed by old nostalgias, was not to be outdone. In fact, judging by the two of them walking in the woods and certain face-to-face conversations, it seemed as if 53-year-old Johannes had the better of the three contenders. But everything soon vanished, as usual, and the fatuous fire burned to ashes. The story of Hermine Spies – who so masterfully cultivated a difficult and complex repertoire, specialising in masses and oratorios – was similar to that of Elisabeth von Herzogenberg, but even more cruel. At the age of thirty-five, in 1892, she married the judge Walter Hardmuth. Their marriage lasted less than a year: on Sunday 26 February 1893

Hermine Spies, by this time pregnant, died in Wiesbaden. It was the day after her thirty-sixth birthday. Of the five Lieder of Op. 105, the first two presented here create a strong contrast. No. 1 in A major, *Wie Melodien zieht es mir* to a text by Klaus Groth, initially misleads, especially by virtue of its bright tonality (we might say ‘Lohengrinian’, if the anti-Wagnerian and pro-Hanslickian Furies did not leap out of Tartarus and bite us). The tonality with its three sharps in the key offers a strong allure of sound and light: think of its presence in Brahms’s inspiration of that three-year period, and in the *Sonata* No. 2 for violin and piano Op. 100. Here, music signifies itself, and the melodic invention sustains a discourse whose object is melody. Let us accept the hypothesis that something other than melody exists in the universe: for example, a flower. Identification is easy: melody can be recognised by its scent. Conversely, flowers drip tears. In bar 1, as is frequently the case in Brahms, there is no prelude: the song begins immediately, with the enveloping sonority of an octave doubling of the left hand on the tonic and the theme that sets off decisively, on the second beat of the bar, i.e. on an upbeat. In bar 2, the flowers complain, perhaps they sing. But the illusion vanishes. In the opening bars (bars 1-3) the first phrase, “Wie Melodien zieht es...”, is a playful gesture that embraces the world: from C sharp, it rises through an arpeggio up to the D of the upper octave: an ascending interval (“si licet dicere” ...) of an augmented octave (or is it a minor ninth?). A beginning full of vital energy, an athletic, muscular gesture. By contrast, or perhaps in a reaction to the energy of the first bar, in bar 2 the vocal line descends by step through four adjacent tones, in simple homorhythm: the binary rhythm of Eros, agitation-calm. In bar 4, the line comes alive again: F natural and G natural on “...leise durch den [Sinn]”. But the scent of the melody does not remain with us: it vanishes, and where before there was perfume, now there are eyes brimful of tears. A stroke of genius is in the line of the second half-phrase, which is varied from the first to the second strophe. In “...wie Frühlingsblumen blüht es...” (bars 5-7) the melodic intervals are clearly articulated and moderately spacious: a fourth, a second, a third, a fifth. In the corresponding passage of the second strophe (bars 16-18), the answering phrase surprisingly (but what a seductive surprise!) eliminates the articulations and spaces of the intervals, and the melodic-harmonic line is softened and dis-tended over the words: “wie Nebelgrau erblaßt” (“... [the word] pales like the grey of fog...”). One no longer hides one’s sadness, one lets the tears flow; one relaxes and therefore one surrenders. “A faint trace of that

perfume can still be felt in my rhymes, a silent seed. Meanwhile, the eyes become moist”.

The end of the Brahmsian journey along which Sara Mingardo, Aldo Orvieto and Danusha Waskiewicz have led us is now in sight. The second song of Op. 105, *Immer leiser wird mein Schlummer*, in C sharp minor (which turns to D flat major in the seven concluding bars), is a setting of a text by the Bavarian Hermann von Lingg (1820-1905). This poem is Lingg’s only appearance in the catalogue of Brahms’s *Lieder*. The same poem by Lingg, with the same title, serves as the text of a beautiful *Lied* by Hans Pfitzner, Op. 2 No. 6 (1888-1889). The spirit of this precious little vocal composition by Brahms lies in the sorrowful simplicity of the musical writing, which is led by the left hand in the manner of a *hoquetus*, which punctuates a story of betrayal and abandonment like a desperate sob. Poggi and Vallora write: “...an evanescent, minute, delicately embroidered melody [...], which has its roots in the Lento of the Second Piano *Concerto*, entrusted to the cello” (Poggi-Vallora, *op. cit.*, p. 439).

As testimony to the debt that Western culture owes to Brahms’s music (that is, as testimony to the debt that realities of little importance – such as life, power, laws, possessions, money, religion – have compared to that which is of supreme importance, namely music and poetry), we can but reflect. At the time of writing, the *dramatis personae* – Johannes Brahms, his friends and foes, the women he loved or dreamed of or desired, the orchestras, the patrons, the detractors, the Kapellmeisters, the high and mighty – of those few evanescent, miserable decades in which Brahms’s lifespan is circumscribed, exist only as long as we name them. If we do not name them, they vanish. Where they once were, there is now only dust and ashes. This arouses sadness, but it is indubitably so. What irrefutably remains, however, is the music, the poems, the surviving letters, the handwritten notes. The victory is always of art over the artist, music over the composer, science over the scientist, justice over the judge, the devil over the necromancer, the work accomplished over its creator. Hence, Aristotle’s fragment (fragm. 168 Valentin Rose, T-1) is definitive: ὁ πλάσας ἡφάνισεν, “the true artificer hides behind his work”.

\* \* \*

It is always somewhat awkward to interrupt a discourse on Johannes Brahms and move on to Gustav Mahler. The story begins with the classic slap in the face that the old, without malice, like to administer to an emerging young talent. In 1881 the 48-year-old Brahms was an influential member of the examining board that rejected an ambitious and demanding debut work by the 21-year-old Mahler: *Das klagende Lied*. Yet sixteen years later, in 1897, it was the 64-year-old Brahms on the verge of death who voiced his decisive opinion that the emperor should entrust the 37-year-old Mahler with the artistic and musical direction of the Vienna Hofoper. In fact, there is no contradiction. True, Brahms did not like Mahler. However, he greatly appreciated his qualities as a conductor. A year earlier, in the summer of 1896, Mahler had visited Brahms, who was staying in Bad Ischl. Brahms, now close to death, was in a foul mood. The two went for walks together (the older of the two could manage without most things, but not without his walks). As Alma Mahler also relates, while the two of them were walking across the bridge over the Traun river, Brahms is supposed to have said: “You young composers may be good, but music is finished now”. To which Mahler, leaning over the bridge and pointing to the current of water, responded: “Oh, look, look, doctor... look, there is the last wave!” Not antipathy, then, nor opposition between the two of them: rather, a profoundly different state of mind in pondering the future of music. That visit was also an opportunity for Mahler to present Brahms with copy of his own Second Symphony, as a tribute, in the hope of obtaining the older composer’s opinion and suggestions. But it was, too, the occasion of the memorable confrontation between two divergent perspectives as to the future of western music. (As for the appellation ‘Herr Doktor’, let us recall that Brahms held it dear, and was ingenuously delighted when the University of Breslau honoured him with the academic title in 1880). The Brahms-Mahler question becomes more unpleasant when we reread certain judgements, some made in the heat of the moment while Brahms was still alive and perceived as an encumbrance by the younger generation. Other negative judgements were made with a cooler head around the middle of the 20th century. We mention some of these, which could be applied to both Brahms and Mahler as composers of Lieder. The author of the notes accompanying this CD, just as he enjoys listening to Brahms, also admires the music of Pyotr Ilijč Tchaikovsky. Very different from each other, the two composers complement each other, one adding to the magic of the other what the other has forgotten he has. The Hanseatic northerner, with his

Protestant genome and transfused “Wiener Blut”, offers his own manual of spells to the snow prince with his irreligious genome and rebellious blood, both condemned to solitude. What the latter writes about the former, in a private letter, is at once surprising and unjustifiable: “I played some music by that rascal Brahms. What a bastard! Totally lacking in quality! It gets on my nerves that his conceit, typical of the mediocre, is seen as an unmistakable mark of a genius”. A neurotic condemnation, in fact, pronounced at the expense of an introverted character who was more inclined to take a step back than to invade the stage and exhibit his own suffering. In comparison, Mahler’s reactions to Brahms’s style, apparently more balanced despite his proud distancing, are actually “nastier” precisely when they seem more accommodating.

We find some relevant examples in the splendid collection *Ein Glück ohne Ruh’: Briefe Gustav Mahlers an Alma* (hrsg. von Henry-Louis de la Grange und Günther Weiss, Siedler Verlag, Berlin 1995). For example, in a famous letter to his wife Alma, dated from Krumpendorf on Friday 24 June 1904 (see p. 201): “Nun wurde abwechselnd Clavier gespielt (Brahms Kammermusik) leider doch manchmal recht sterile Musikmacherei...” (“There have recently been piano concerts here and there (Brahms, chamber music), but, unfortunately, sometimes, completely pointless music...”). Another passage that jumps out, in our translation: “Having gone through the length and breadth of all of Brahms, here I am again, with a big jump, with Bruckner. Strange personifications of mediocrity [“sonderbare Mittelmassmenschen”]. The one has been in the smelter’s crucible too long [“der Eine war zu lang im Löffel” – for these “sieben Worte”, which we repeat with affection, we bow with admiration to Laura Dallapiccola’s first Italian translation], the other has yet to enter it” (*Ein Glück...* op. cit., p. 209, from Maiernigg, Sunday 3 July 1904). And again, this passage, dated a little earlier (from Maiernigg, Sunday 26 June 1904): “There, I have gone through almost all of Brahms. I really must say: but yes, he is a small little man with a somewhat narrow chest” [“...ein winziges Männchen mit einer etwas schmalen Brust”, *Ein Glück...* op. cit., p. 203]. Unacceptable judgements. So much malice, as we would not expect, in Mahler. But...

... But, if we leave aside for a moment the critical reactions of Mahler towards Brahms and his legacy, a happy conjugal contradiction comes as something of a surprise. Mahler’s wife Alma, who in her celebrated *Erinrunngen* often portrays herself as her husband’s soulmate, reveals in her memoir that she loved Brahms’s

Lieder and was indeed enchanted by them. One New Year's Eve evening (probably in 1910), in a hotel room in New York, she and her friends were all delighted by the pianist Joseph Weiss, who "had transcribed Brahms's most beautiful Lieder for the piano and emphasised the singing better than a singer" (this is translated into English from the Italian translation by Laura Dallapiccola in Alma Mahler, *Gustav Mahler*, Il Saggiatore, Milan 1960, p. 161; cf. the original, A. M., Gustav Mahler, *Erinnerungen*, Fischer, Frankfurt am Main 1991, p. 195).

We bring Brahms's Lieder back into the picture at this point in our reflections in order to highlight how the texts chosen by their composer over the years responded to varying cultural stimuli, to changes in his reading habits, and to the succession of life's experiences and opportunities. The poets that the composer set, starting with the first collections of 1852-1853 when Brahms was nineteen and twenty years old, Op. 3, 6 and 7, re-appear sooner or later right up until the last cycles. Goethe, Eichendorff, Hölty, Heine, Geibel, Daumer, alternating, continue to crop up into the years of his late maturity – a time in which, be it said, minor poets such as Groth, Liliencron, Lemcke and Storm become increasingly frequent. However, the reappearance of a poet in the context of Brahms's changing predilections does not correspond to a pre-established organic plan, but rather to individualised states of mind. More so than with the choices of Schubert, Schumann or Mendelssohn, for Brahms the Lieder composer it is not the fame of a poet, his historical "stature", that counts, but rather the suggestion of an image, of a word with its sound, and of the memories that these re-awaken.

The choices made by Mahler as a composer of Lieder are completely different from those of Brahms. They are territories insistently travelled and then abandoned. They are blocks, clusters, series. Their meaning is unique, and is of the highest: an obsessive dialogue between Eros and Thanatos, on that meeting ground and battlefield that is the universal unhappiness of all beings. Someone might correct us, and invite us to differentiate: "... of the weakest, of the smallest, of the most unfortunate: of children dying of hunger, of soldiers unwittingly deserting, bewitched by the distant sound of an alphorn, of small birds with a short existence, of fish convinced by the beautiful sermon of a holy man but in the end (by bitter fortune) relapsing into their own natural 'vices'...". At one time, studying Mahler's legacy we too interpreted it this way. But

today it is clear to us that the pessimism of Mahler, reader of Schopenhauer, Dostoevsky and Nietzsche, is radical. Mahler's poetics, in its essence, can be visualised with complete fidelity by the image that more than any other in the universe sums up in figurative (historical and symbolic) form the destiny of Everything: Albrecht Dürer, the Knight, Death, the Devil.

We are talking here about the Lieder, the texts, their sources of inspiration. The sequence of distinct blocks concerns the historical and literary references. There is clearly a marked difference here between the disappointment in love occasioned by a silly teenager like Josephine Poisl, the disappointment caused by a vain and cynical young singer like Johanna Richter, the more or less modified Grimm fairy tales, the reading of *Des Knaben Wunderhorn*, the reading of Rückert, the chance discovery of the Chinese poets of the T'ang era for *Das Lied von der Erde*. Is it permissible for us to call the different musical outcomes that result from these "genres"? If so, both the performer interpreting these Lieder and the intelligent and well-prepared (!) listener have a valuable opportunity to practise identifying their distinguishing features and the personal style that unifies them.

The chronology is clear, as is the succession, also in distinct blocks, of the various authors of the texts. Mahler himself, adopting a Wagnerian model, wrote the verses of the three Lieder for the silly and insignificant Josephine, who, fortunately for us, removed herself from the scene (1880). The same authorship and date apply to *Das klagende Lied*. The five *Lieder und Gesänge* are from 1880-1883, and in this case the authors of the texts are a miscellany: Richard Leander (the medical doctor R. von Volkmann), German translations of Tirso de Molina, a Grimm fairy tale reworked by Mahler. And in 1884 Mahler again wrote the four poems for his *Lieder eines fahrenden Gesellen* himself (this would be the last time he was the author of both the poetic texts and the music of his Lieder, apart from his own personal alterations and additions in the text of *Das Lied von der Erde*).

The 9 Lieder of 1888-1891 open Mahler's middle period: the sad, often grim tales in verse from *Des Knaben Wunderhorn* are the textual source also for the ten "Wunderhorn-Lieder" of 1892-1896, and for the two "Wunderhorn-Lieder" of 1899 (*Revelge*) and 1901 (*Der Tamboursg'sell*).

The last period consists of ten Lieder on texts by a single, illustrious poet, storyteller, essayist, historian and

philologist: Friedrich Rückert, a frequent presence and star of the first magnitude in the Lieder catalogue of the most important Austro-German composers, starting with Franz Schubert and Robert Schumann. These ten Lieder are properly two groups of five each, which we shall call, to avoid confusion, “Rückert-A” (summer 1901 the first four, August 1902 the last) and “Rückert-B” (the *Kindertotenlieder*, summer 1901 the first three, summer 1904 the last two). As can be seen, the dates of composition of the Lieder of both groups overlap in 1901. To avoid misunderstandings, let us recall that, after Mahler’s death, the five compositions constituting the “Rückert-A” group, together with the two “Wunderhorn-Lieder” *Revelge* and *Der Tamboursg’sell*, were published as *Sieben Lieder aus letzter Zeit* (“Seven late Lieder”). However, quite apart from the rather unfortunate, vague and imprecise posthumous title, in July-August 1905, i.e. while Mahler was still alive, the Leipzig publisher Kahnt had in fact already published both the five compositions of “Rückert-A” together with the two aforementioned tragic and macabre “Wunderhorn-Lieder” (July) – obviously in an edition without the adjective “letzter” (“last”) – as well as “Rückert-B”, i.e. the *Kindertotenlieder* (August). That edition corresponded to the programme of the legendary “Uraufführung” conducted by Mahler himself (Vienna, small hall of the Musikverein, Sunday 29 January 1905), which include the *Lieder eines fahrenden Gesellen*, already performed in the “Uraufführung” in Berlin on Monday, 16 March 1896 by the baritone Anton Stermans, and premieres of the Lieder from “Rückert-A” and those from “Rückert-B” (the *Kindertotenlieder*), as well as the two aforementioned “Wunderhornlieder” of 1899-1901. The legendary concert was organised by the “Vereinigung der schaffenden Tonkünstler” (“Society of Music Composers”), of which Mahler was honorary president. The singers were Mahler’s friend and collaborator, the baritone Anton Moser (Reinsdorf near Vienna, Tuesday 13 August 1872 – Vienna, Monday 29 November 1909), the baritone Friedrich Weidemann (Ratzeburg, Germany, Sunday 1 January 1871 – Vienna [?], Thursday 30 January 1919), and Fritz Schrödter, whose biographical data is uncertain.

As is well known, editions of Mahler’s Lieder exist for different vocal registers, including for high, medium and low voice. A clarification, however, is opportune with regard to the instrumental accompaniment of the songs. In all of the Lieder composed by Mahler during the first of the three phases of his inspiration (1880-1883) – the *Poisl-Lieder* and the five *Lieder und Gesänge* on texts “in no particular order” – the voice is ac-

accompanied only by the piano. (It is worth noting that recent decades have witnessed several uncoordinated orchestrations of Mahler's Lieder that exist in the original only for piano accompaniment. Among the composers who have attempted this, Luciano Berio's orchestrations are particularly noteworthy.)

In the second period ("Gesellenlieder" and "Wunderhorn Jahre"), Mahler moved into the genre of the orchestral Lied. The *Lieder eines fahrenden Gesellen* were first published for voice and piano (Weinberger, Wien 1897), appearing in orchestral guise only after the composer's death (Weinberger, Wien 1912). As regards *Des Knaben Wunderhorn*, the first group of nine Lieder (1888-1891) is for voice and piano. Mahler did not orchestrate them, except for a few indications of timbre in *Zu Strassburg auf der Schanz*. As for the second group of ten Lieder (1892-1896), in the case of six of them the version for voice and piano preceded the orchestral writing by only a day or so, and one could almost think of the former as a careful rough draft immediately brought to completion in the latter. For two more, the terrible *Das irdische Leben* and the humorous *Lob des hohen Verstandes*, it is difficult to establish the priority of one version over the other. As for the last two, *Lied des Verfolgten im Turm* and *Wo die schönen Trompeten blasen*, the priority is now reversed and belongs to the version with orchestra (orchestral version, 1895; piano version, Vahn [Bressanone/Brixen] July 1898).

In the third period ("Rückert-A" and *Kindertotenlieder*), the version with orchestra asserts itself decisively. Nevertheless, the piano version, far from being secondary, is stimulated by the challenge of comparison, revealing a beauty that is perhaps more combative, "at the front". We believe this to be the profound reason behind the recording presented here.

What makes the *corpus* of all 10 "Rückert Lieder" particularly special is the fact that they are settings of texts by a single great author, a feature we do not find in Mahler's other cycles: Johann Michael Friedrich Rückert (*vulgo* Friedrich Rückert) born in Schweinfurt in the district of Unterfranken in Bavaria on Friday 16 May 1788 and died in Neuseß near Coburg in Upper Franconia (today, Northern Bavaria) on Wednesday 31 January 1866. His parents were Johann Adam Rückert, Schwarzbach (Heldburghausen), 3 January 1763 - Schweinfurt-Oberndorf, Baden, 30 December 1835, and Maria Barbara Schoppach, Schweinfurt, 15 April 1766 - ?, 1857 (further details are unknown).

Even as a youth, Friedrich Rückert wanted to emphasise two characteristic features of his personality. A precocious writer and a secularist by nature, he adopted a pseudonym alluding to freedom of speech and thought, and to talent in the art of poetry: “Freimund Reimar”, i.e. “free mouth” and “rhyming artist”, where “Reimar” only slightly masks “Reimer” (“rhymers”). Abandoning his studies of law at the universities of Würzburg and Heidelberg to devote himself to philology, aesthetics and linguistics, he worked for a short time as a lecturer in Jena, and then, after a brief period spent teaching at a Gymnasium, settled in Würzburg, where he accepted a job as a tutor. On Thursday 3 May 1810, at the age of 22, he was initiated into the Masonic fraternity in the “Karl zum Rosenkranz” Lodge in Göttingen, where one of his uncles, Johann Heinrich Rückert, was second *Aufseher* (“overseer”), and another uncle, Johann Christian Rückert, was a member and, later, secretary. His first writings, including a book of poems, *Deutsche Gedichte* (1814) published under the aforementioned pseudonym “Freimund Reimar”, date from those years. He was twenty-six years old.

Between 1816 and 1817, at the age of twenty-eight and twenty-nine, he worked on the editorial staff of the “Morgenblatt” in Stuttgart. He spent most of 1818 in Rome. Then, in Vienna, he met the orientalist Joseph von Hammer (Graz, Thursday, 9 June 1774 – Vienna, Sunday, 23 November 1856), a diplomat of great prestige, but (for us!) above all a philologist and glottologist, with predominant interests in orientalism. Hammer was almost certainly the leader of the worthy scholars of the Viennese school who, in the first half of the 19th century, made the great poetry of the Arab-Iranic-Islamic area accessible to European readers through their painstaking translations. When the young Rückert came into contact with him, Hammer had been the first to translate fundamental works including the *Divān* by Hāfez of Shiraz, a poetic-narrative masterpiece of literature in ancient Persian. It was in fact the ancient Persian language that Hammer taught Rückert in 1819-1820. (A brief gloss, just for the sake of accuracy: after the death of his friend Count Wenzel Johann Purgstall and his son, Hammer inherited both his estate and his title. In 1835 he was made a Baron of Austria, with the surname Hammer-Purgstall, which therefore can *not* be used to refer to him before that date.)

Between 1820 and 1826 Rückert was in Coburg, where he embarked on his vast project of translating and adapting texts from Oriental languages. Among the authors he translated, special mention must go (for his

commitment, volume of work and linguistic and poetic quality) to his translations of Abū Tammām, al-Harīrī and Firdūsī. In 1821, he married Anna Luise Magdalene Wiethaus-Fischer, or, more simply, Luise (Bayreuth, Friday 17 November 1797 – Neuseß near Coburg, Friday 26 June 1857), with whom he had ten children. If the name “Luise” rings a bell, remember Schubert – “Du bist die Ruh’, / der Friede mild, / die Sehnsucht du, / und was sie stillt...” – and Schumann?... “Du meine Seele, du mein Herz, / du meine Wonne, du mein Schmerz...”: for this “Luise” was none other than Rückert’s wife.

Rückert was appointed Professor of Oriental Languages at the University of Erlangen in 1826; from 1841, he was also a member of the senior civil service in Berlin. In 1849, he retired from his duties and went to live at his estate in Neuseß near Coburg, where he died and is buried.

Of Friedrich and Luise’s ten children, the historiographer and Germanist Heinrich Rückert (Coburg, Friday 14 February 1823 – Breslau, Saturday 11 September 1875) enjoyed a certain cultural prominence. But the tragic protagonists – in life, in memory, in the poems and in music – were their two children who died in early childhood – whether from scarlet fever or diphtheria or some other childhood illness is unclear – and who became the tearful ghosts of the inconsolable regret that runs through all of Friedrich Rückert’s poetry, and later overwhelms the soul of Mahler, the composer of the *Kindertotenlieder*. Let us recall their names: Ernst Rückert (Thursday 1 January 1829 – Thursday 16 January 1834), Luise Rückert (Friday 25 June 1830 – Tuesday 31 December 1833), whose lives were snuffed out prematurely almost before they had had a chance to live; they are buried in Erlangen. The boy, aged five, died sixteen days after his sister, who was three. Seventy years later Mahler wished to relive that family tragedy in music. Inspired by Rückert’s poems, he was unaware that he was foreshadowing something terrible that was to happen in his own life. Or perhaps he wanted to ignore any sense of foreboding: in any case, he was unable to forget his own favourite brother (1861-1874), who had been named Ernst like Rückert’s son and had died at the age of thirteen.

The music of the *Kindertotenlieder* is wonderfully and darkly elegiac, but here the *planctus* comes before the bereavement. Alma Mahler née Schindler, an evasive figure but, when it comes to sickness and misfortune, infallible, narrates in her *Erinnerungen* her own state of mind in the summer of 1904, when Gustav had written the last two *Kindertotenlieder*, adding them to the other three written in the summer of 1901.

According to Laura Dallapiccola's translation, 1960, p. 71, "I can understand putting such terrible texts to music if one does not have children [...], but I just cannot understand how one can sing the death of children when one has cuddled and kissed, cheerful and healthy, one's own children, half an hour before. I immediately said to him then: 'For the love of God, you are wishing misfortunes on us!'" In the original *Erinnerungen* cited, Fischer 1991, p. 90: "Um Gotteswillen, du malst den Teufel an die Wand!", "you are painting the Devil on the wall!"

The five "Rückert Lieder" of 1901-1902 form two strongly divergent groups. "Eros and Thanatos"? And a definitively black colour as Thanatos supplants Eros, the former erasing all traces of the former? It is uncertain whether the two words might not define at least one side of the Mahlerian polyhedron; but they certainly do not exhaust it. To understand the "Rückert Lieder" two other words are appropriate: ecstasy and mourning, the one and the other in their original etymological meaning: *ekstasis*, the estrangement from the world, being outside of it, and *luctus*, the *lugēre*, the weeping of one who remains alone after death has passed. The five Lieder of 1901-1902, the final part of this selection of Lieder performed by Sara Mingardo, Aldo Orvieto and Danusha Waskiewicz, which we can define as "songs of ecstasy" just as the other five are "songs of mourning", were, we know for certain, conceived in the summer of 1901. Only the first, *Blicke mir nicht in die Lieder*, in E flat major (we indicate here the tonality for alto voice), can be dated precisely: [Friday] 14 June 1901. The three that follow, *Ich atmet' einen linden Duft*, in C major, *Ich bin der Welt*, in D flat major, and *Um Mitternacht*, in G minor/major, were certainly written in the summer of 1901. The fifth and last, *Liebst du um Schönheit*, in B flat major came a year later. We know its approximate date, August 1902, thanks to a circumstance recounted in the *Erinnerungen* by Alma herself (again our translation is based on the Italian translation of Laura Dallapiccola, p. 62). "Mahler [...] wanted to surprise me, I played Wagner's music very often at that time, and Mahler hid his manuscript between the title page and the first page of *Die Walküre*. But in those very days I never got around to opening that score, Mahler waited in vain for me to find his song, until one day he suddenly blurted out: 'Today I would like to leaf through *Die Walküre* a little'. He opened the volume and the song flew out. It was an immense joy for me...". This last Lied was the only one of the five for which the piano writing preceded the orchestral version.

Mahler's version for voice and piano challenges the expressive and semantic possibilities of the instrument. In *Liebst du um Schönheit* beauty is invoked upon a text that apparently undervalues and ultimately marginalises aesthetic judgement. In actual fact, it triumphs through the transparency of a chordal discourse that is almost never altered, configuring itself as a knot that ties everything together, not condemning but redeeming the breathlessness (*Blicke mir nicht*) and the terror of death and ruin (*Um Mitternacht*). It is the final sigh that escaped from a book which, for fun, was meant to hide it. After all, it is precisely one of Rückert's poems, the text of a wonderful Schubert Lied, *Daß sie hier gewesen*, that expresses a wish: that "Schönheit und Liebe" should meet. For those who wish to defeat Oblivion, is there any alternative?

**Quirino Principe**

*Translated from the Italian by Richard Carr*

**Sara Mingardo** è interprete molto ricercata ed apprezzata in un vasto repertorio. Particolarmente interessante e intensa è stata la sua collaborazione con Claudio Abbado. Collabora regolarmente coi maggiori Teatri del mondo, sotto la direzione di Maestri quali Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Ottavio Dantone, Ivor Bolton, Riccardo Chailly, Myung Whun-Chung, Paul Daniel, Sir Colin Davis, Sir Antonio Pappano, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Sir Roger Norrington, Maurizio Pollini, Christophe Rousset, Jordi Savall, Peter Schreier, Kent Nagano, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Daniele Gatti, Michele Campanella, François-Xavier Roth, Jeffrey Tate. Ha cantato con prestigiose orchestre quali: Berliner Philharmoniker, London Symphony, Boston Symphony, Accademia di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica di New York e di Detroit, Orchestre Nationale de France, Les Musiciens du Louvre, Mahler Chamber Orchestra, Monteverdi Choir and Orchestras, Concerto Italiano, Les Talens Lyriques, Academia Montis Regalis e molte altre.

Particolarmente attiva nel repertorio concertistico, ha un repertorio che spazia da Pergolesi a Respighi, passando per Bach, Beethoven, Brahms, Dvorak e Mahler. Il suo repertorio operistico comprende opere di Gluck, Monteverdi, Handel, Vivaldi, Rossini, Verdi, Cavalli, Mozart, Donizetti, Schumann e Berlioz.

Sara Mingardo ha studiato col tenore Franco Ghitti al Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia, sua città natale. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali, ha iniziato la sua vita musicale, interpretando il ruolo del titolo ne *La Cenerentola* di Gioacchino Rossini, quale vincitrice del Concorso Internazionale Toti Dal Monte di Treviso. Nel 2001 ha vinto due Grammy Awards per la registrazione dal vivo de *Les Troyens* di Hector Berlioz, con la London Symphony Orchestra diretta da Sir Colin Davis. Nel 2009 l'Associazione dei Critici Italiani le ha assegnato il prestigioso Premio Abbiati.

**Aldo Orvieto**, dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. La sua incisione con Ciccolini della *Fantasia Contrappuntistica* di Busoni, apparsa su dischi Naxos nel 2020, è stata definita ‘a stellar performance’ da James Harrington su American Record Guide. Quirino Principe l’ha ritenuta imperiosa e abbagliante, ‘travolgente’ nel suo significato letterale: ‘spostare, ma al di là dal limite’.

Ha inciso più di novanta dischi per ASV, Black Box, Cpo, Mode, Naxos, Grand Piano, Winter & Winter, Kairos, Dynamic, Stradivarius, Ricordi, Nuova Fonit Cetra, tra questi le integrali pianistiche di Gian Francesco Malipiero, Camillo Togni e Niccolò Castiglioni. Ha registrato produzioni e concerti per i più importanti radio europee tra cui: BBC, RAI, Radio France, le principali radio tedesche e svizzere, la Radio Belga, la Radio Svedese. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra le quali l’Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, La Fenice di Venezia, Comunale di Bologna, Arena di Verona, l’Orchestra Sinfonica di Milano, l’ORT di Firenze, l’Ensemble 2e2m di Parigi.

Ha svolto intensa attività concertistica e discografica con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo e Dora Bratchkova con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con le cantanti Sara Mingardo, Monica Bacelli e Luisa Castellani. Ha partecipato a centinaia di prime esecuzioni assolute e gli sono state dedicate nuove composizioni da Ambrosini, Clementi, Corghi, De Pablo, Gervasoni, Francesconi, Guarnieri, Nieder, Solbiati e Sciarrino; ha ricevuto lusinghieri consensi da alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo tra cui Nono, Petrassi e Kagel.

Nel 1979 è stato tra i fondatori dell’Ex Novo Ensemble e, nel 2004, della rassegna concertistica Ex Novo Musica. Nel 2020 ha ricevuto, insieme al violoncellista Luigi Piovano, l’*Isang Yun Prize* (Unesco Creative City of Music Awards)

per un'incisione dedicata al grande compositore coreano. Matthew Connolly sul *Times* gli riconosce una maestria impressionante: “non dimenticherò il modo in cui Orvieto volgeva gli occhi per scrutare fin dentro l'inchiostro nero della partitura”.

**Danusha Waskiewicz** ha studiato con Tabea Zimmermann. Ha vinto il concorso internazionale ARD di Monaco e il posto di prima viola alla Filarmonica di Berlino. Per anni ha suonato sotto la direzione di Claudio Abbado nell'Orchestra del Festival di Lucerna, quale membro della Filarmonica di Berlino e prima viola dell'Orchestra Mozart.

Ha registrato la *Sinfonia Concertante* di W. A. Mozart con il violinista Giuliano Carnignola e l'Orchestra Mozart, pubblicata con Deutsche Grammophon. Ha pubblicato con l'etichetta Euro Arts la performance dei *Brandenburgische Konzerte*. La sua ultima registrazione pubblicata come solista è quella del *Concerto* per viola e Orchestra di Béla Bartók. Con l'etichetta Harmonia Mundi ha pubblicato invece diverse performance con Isabelle Faust.

Lavorare con numerosi musicisti molto talentuosi arricchisce da sempre la vita musicale di Danusha Waskiewicz. Con il pianista Andrea Rebaudengo si esibiscono in innumerevoli, splendidi programmi, che includono musica classica e romantica, fino a folklore, chansons e opere composte da loro stessi. (Songs for Viola and Piano pubblicato via Decca)

La musica da camera è diventata il suo centro di gravità musicale. Quale membro del rinomato Quartetto Prometeo, Danusha si cimenta con le meravigliose composizioni di musicisti di epoche passate – il quartetto d'archi rappresenta da secoli una sfida speciale! Tuttavia, anche la musica contemporanea fa parte della quotidianità del Quartetto, che spinge sempre più in là i propri limiti e dà alla violista degli stimoli sempre nuovi.

Danusha esplora una dimensione completamente nuova attraverso il canto insieme a Naomi Berrill. Il duo “DragonFly” è composto da un violoncello, una viola e due voci, le quali rielaborano e rendono la musica classica come le *Goldberg Variationen* di J. S. Bach, portando una luce nuova su queste incredibili composizioni e creando un'esperienza nuova per sé stesse e per il pubblico.

The contralto **Sara Mingardo** is a sought-after and highly acclaimed performer in a vast range of repertoire. Of particular interest was her close collaboration with Claudio Abbado. She has performed regularly with major opera houses around the world under the baton of Maestri such as Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Ottavio Dantone, Ivor Bolton, Riccardo Chailly, Myung Whun-Chung, Paul Daniel, Sir Colin Davis, Sir Antonio Pappano, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Sir Roger Norrington, Maurizio Pollini, Christophe Rousset, Jordi Savall, Peter Schreier, Kent Nagano, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Daniele Gatti, Michele Campanella, François-Xavier Roth and Jeffrey Tate. She has sung with prestigious orchestras including the Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Accademia di Santa Cecilia, New York Philharmonic Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, Orchestre National de France, Les Musiciens du Louvre, Mahler Chamber Orchestra, Monteverdi Choir and Orchestra, Concerto Italiano, Les Talens Lyriques, Academia Montis Regalis, and many others.

She is particularly active in the concert hall, with a repertoire ranging from Pergolesi to Respighi, Bach, Beethoven, Brahms, Dvorak and Mahler. Her opera repertoire includes works by Gluck, Monteverdi, Handel, Vivaldi, Rossini, Verdi, Cavalli, Mozart, Donizetti, Schumann and Berlioz.

Sara Mingardo studied with tenor Franco Ghitti at the Conservatorio “Benedetto Marcello” in Venice, her home town. Winner of numerous national and international competitions, she began her musical life performing the title role in Gioacchino Rossini’s *La Cenerentola* as the winner of the Toti Dal Monte International Competition in Treviso. In 2001 she won two Grammy Awards for the live recording of Hector Berlioz’s *Les Troyens* with the London Symphony Orchestra conducted by Sir Colin Davis. In 2009 the Association of Italian Critics awarded her the prestigious Abbiati Prize.

**Aldo Orvieto** studied at the Conservatorio “Benedetto Marcello” in Venice and owes a great deal of his musical development to Aldo Ciccolini. His recording with Ciccolini of Busoni’s *Fantasia Contrappuntistica*, released by Naxos in 2020, was called “a stellar performance” by James Harrington in the American Record Guide. Quirino Principe has described his playing as masterful and dazzling, “captivating” in its Italian literal meaning: “to move, but beyond the limit”.

He has recorded programmes and concerts for the major European radio broadcasters, including BBC, RAI, Radio France, the principal German Radio broadcasters (WDR, SDR, SR), Belgian Radio (RTBF), Italian Radio (RTSI), and German (DRS), Swiss and Swedish Radio. He has recorded more than ninety CDs dedicated to the music of twentieth-century composers for ASV, Black Box Music, Cpo, Mode Records, Winter & Winter, Kairos, Hommage, Naxos, Grand piano, Brilliant, Dynamic, Stradivarius, Ricordi and Nuova Fonit Cetra, always to unanimous critical acclaim.

Aldo Orvieto has performed as soloist with many orchestras such as Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Teatro La Fenice di Venezia, Arena di Verona, Comunale di Bologna, Orchestra Sinfonica di Milano, ORT Florence and Ensemble 2e2m of Paris. He has worked closely in concerts and recordings with violinists Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova and Rodolfo Bonucci, cellists Arturo Bonucci and Luigi Piovano, and singers Sara Mingardo, Monica Bacelli and Luisa Castellani. He has taken part in many world premieres (in particular of works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Francesconi, Corgi, De Pablo and Nieder) and received flattering praise from some of the greatest composers of our time (Nono, Petrassi, Kagel, Bussotti).

In 1979 he was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. Together with the cellist Luigi Piovano, in 2020 he

was awarded the Isang Tun Prize (Unesco Creative City of Music Awards) for a recording dedicated to the works of this great Korean composer.

Lorenzo Arruga has described him as “a rare case of pianist who, as he plays, looks inside the music”. And Matthew Connolly, writing in The Times, eulogised: “Orvieto’s mastery of his instrument was awesome. I’ll never forget the way he screwed up his eyes and peered into the thick black ink of the score.”

**Danusha Waskiewicz** studied with Tabea Zimmermann, won the ARD International Music competition and the first position in the Berlin Philharmonic Orchestra. She played under Claudio Abbado’s direction in the Lucerne Festival Orchestra, as a member in the Berliner Philharmoniker and as first viola in the Orchestra Mozart, and recorded W.A. Mozart’s *Sinfonia Concertante* with violinist Giuliano Carmignola and the Orchestra Mozart (via Deutsche Grammophon). She published her performance of the *Brandenburgische Konzerte* via Euro Arts. Her most recent recording as a soloist is the *Concerto* for Viola and Orchestra by Bela Bartók. Via Harmonia Mundi, she published several performances with Isabelle Faust. Danusha Waskiewicz’ artistic career has been enriched by the numerous talented musicians she has collaborated with.

Together with her pianist Andrea Rebaudengo, Danusha Waskiewicz performs wonderful programmes that move flawlessly between romances, classical music and folklore, chansons and their own compositions as well (Songs for Viola and Piano published via Decca).

Chamber music has become the gravitational centre of Danusha Waskiewicz’s art. As a member of the renowned Quartetto Prometeo, Danusha is challenged with the astonishing compositions of past centuries: playing the viola in a string quartet is a special endeavour. Contemporary music is also part of Quartetto Prometeo’s day-to-day fare, pushing their limits and providing Danusha with ever-evolving motivation.

Danusha also explores a completely new dimension through her collaboration with the singer Naomi Berrill. The duo “DragonFly” consists of cello, viola and two voices, who together reinterpret classical works such as J.S. Bach’s *Goldberg Variationen*, shedding new light on these incredible compositions and creating new experiences for themselves and for their audiences alike.

