

Johannes Brahms
Tragische Ouverture op. 81

© Fabio Grasso - www.fabiograsso.eu 2019

SCHEMA FORMALE

ESPOSIZIONE

E1 1 1NT 4 cellule a b c d organizzate secondo lo schema
a ba ca da
dove

a = intervallo 4a discendente LA-MI

b = arpeggio ascendente + 3 gradi congiunti discendenti

c = discesa per gradi congiunti discendenti + salto di terza

d = ritmo puntato su una linea variante di c (con note di sfuggita)

E2 12 ripetizione variata di E1 (senza a iniziale)

E3 21 sezione 1NT_2, riutilizza c - d

E4 41 falsa transizione e conclusione del primo nucleo tematico. Materiali già sottoposti a procedimenti elaborativi

E5 68 Transizione TR_a, frammenti melodici per grad congiunti ascendenti su un tappeto di archi (una sorta di figura oscillante lenta in ritmo sincopato)

TR_b motivo che parte con intervalli di 4a ascendente e discendente (84, Trbn)

E6 106 2NT_1 in Fa maggiore, composto da a'-c (quarta qui ascendente e gradi congiunti discendenti)

E7 126 2NT_2 ottave discendenti in Fa minore, altrimenti interpretabile come 3NT_0 (v. commento). Ricorda vagamente un'idea del secondo nucleo tematico del primo movimento del 2o Concerto per pianoforte e orchestra.

E8 142 figura introduttiva di 3NT1 in Fa minore

147 figura principale di 3NT1 fa maggiore = ab

I profili ritmico melodici di questo terzo tema richiamano quelli del terzo tema del primo movimento del Concerto n 2 per pianoforte e orchestra

E9 160 3NT2

E10 164 2NT_1 variato

E11 169 sovrapposizione di quarte ascendenti

+ 1NT_2 in Fa maggiore

SVILUPPO

S1 185 1NT1 a b c ripresi in un percorso modulante

S2 209/210 sviluppo del ritmo puntato di 1NT1d (in La minore) con sostegno in terzine di ribattuti

+ 1NT1c (214) gradi congiunti Fl. e Fag.

+ 1NT1b (221)

S3 231 sezione in stile quasi fugato con l'elemento 1NT1d come soggetto, contrappuntato dall'elemento 1NT1c in veste di linea per gradi congiunti prevalentemente ascendenti

Il profilo melodico discendente di 240-241, 248-249 e 252-253 richiama un elemento motivico del 2o Concerto per pianoforte e orchestra (Sviluppo del 1o movimento)

S4 254/255 riproposizione abbreviata di S2, con elementi 1NT1 d - c qui in Fa diesis minore. A 263 viene riproposta la coppia di accordi dell'inizio del brano (1NT1a) ma con profilo melodico diverso (non più 4a discendente ma 6a min. discendente, Do diesis Mi diesis, Fl)

S5 264 Sviluppo di TR_b, a partire da 273/274 in combinazione con 1NT1b (Vc, Violenze), progressivamente decurtato, fino alla sua enunciazione finale per aumentazione sulla Dominante di Re magg (291, Corni-Trbn), a cui si sovrappone la linea per gradi congiunti degli archi (richiamo a 1NT1c)

RIPRESA

R1 corrisponde a E6 300 riparte in Re maggiore da 2NT_1 (Violenze)

R2 corrisponde a E7 320 2NT_2 in Re minore (3NT_0)

R3 corrisponde a E8 336 Figure del 3NT1, in Re min e poi Re magg

R4 corrisponde a E9 354 3NT_2

R5 corrisponde a E10 358 2NT_1 variato

R6 corrisponde parzialmente a E11 363, sovrapposizioni di quarte

Sezione troncata dopo due battute per passarea alla Coda

CODA

C1 365 sviluppo di 1NT1b

C2 379 sviluppo di 1NT1a: quarta discendente inizialmente riproposta identica, poi fatta proliferare per diminuzione

C3 383 sviluppo di 1NT1d

C4 393 riproposizione di 1NT1b e sviluppo 1NT1c, a 399 per aumentazione

C5 403 ricomparsa del tappeto sonoro di inizio TR_a e ulteriore sviluppo di 1NT_1b (408, Vc Cb alternati a fiati)

C6 423 conclusione su 1NT_2

COMMENTO

Ben si comprende la denominazione "tragica" di questa Ouverture esaminando la similitudine armonica fra il suo inizio e quello della prima delle Quattro Ballate op. 10 per pianoforte: la Dominante di Re minore senza terza, con la sola quinta vuota, sembra rievocare l'interrogativo carico di presentimenti tragici con cui si apre il ciclo delle Ballate, ispirato a cupi racconti ossianici.

Alcuni segnali dal punto di vista strettamente tecnico-compositivo fanno pensare a questo brano come a un laboratorio di sperimentazione, soprattutto in vista di tre pezzi di più ampio respiro, di poco successivi, come la Quarta Sinfonia, il Secondo Concerto per pianoforte e orchestra e in misura minore il Doppio Concerto per violino, violoncello e orchestra.

Il 1o tema è costituito di piccoli tasselli, quattro cellule di materiale accuratamente assemblate potremmo dire in forma di omeoteleuto (con la cellula "a" sempre a chiusura di ogni segmento), che successivamente saranno riutilizzate anche separatamente per la derivazione di altri temi e nelle parti elaborative: il secondo tema inizia con una quarta ascendente e procede per grado congiunto; nel terzo tema l'intervallo di quarta e il ritmo puntato (per aumentazione rispetto a 1NT_1d) hanno un chiaro rilievo.

Il fatto che dopo il terzo nucleo tematico vengano richiamati elementi del secondo e poi ancora di primo conferisce all'Esposizione una connotazione palindromica, caratteristica questa che sarà in una certa misura condivisa dall'Esposizione del primo movimento del Doppio Concerto e soprattutto da quella del primo movimento della Quarta Sinfonia. Dunque i legami con questi due futuri capolavori sono di natura strutturale, mentre, come si è accennato nello schema formale, la parentela col primo movimento del Secondo Concerto per pianoforte e orchestra emerge da analogie tematiche. Una di queste - peraltro forse la meno evidente - ci offre lo spunto per considerazioni sulla tritematicità della forma-sonata, in senso beethoveniano e poi brahmsiano. Si tratta del disegno in ottave discendenti di E7 a b.126, che nel Concerto appare in una veste virtuosistica alla mano destra del pianoforte, in relazione ritmica 3 a 2 con la sinistra, all'interno del secondo nucleo tematico.(139). Il terzo tema di stampo beethoveniano si codifica come tale quando comincia a presentarsi in una tonalità diversa da quella del secondo, spesso con cambio di modo da maggiore a minore o viceversa. Dunque, a rigore, l'idea di E7 che è in fa minore, a fronte del secondo tema in Fa maggiore, dovrebbe già essere il terzo tema. Ciò che ne fa dubitare è la sua comparsa piuttosto precoce: valutandolo come terzo tema si dilaterrebbe molto l'estensione del terzo nucleo tematico a scapito di quella del secondo, che apparirebbe un po' troppo compressa rispetto alle abitudini brahmsiane. Inoltre quello che è inequivocabilmente il terzo tema del primo tempo del Concerto ha un'impressionante somiglianza con le idee di E8, e che nel Concerto il disegno in ottave appartiene altrettanto inequivocabilmente al secondo nucleo tematico. Considerate i non pochi punti di contatto fra Ouverture Tragica e primo movimento del Concerto, sembrerebbe preferibile individuare come terzo tema il materiale di E8, e inglobare nel secondo nucleo tematico, come idea secondaria, il disegno di E7, nonostante il cambio di modo. In alternativa, se si vuole comunque attribuire al fattore tonale un'importanza primaria, si può sempre considerare l'idea di E7 come una sorta di anticamera del terzo tema (3NT0): sarebbe questa una soluzione di compromesso che terrebbe

conto sia della differenza modale fra E6 ed E7, sia della più spiccata "personalità" tematica del tema di E8 e della sua maggiore idoneità a essere considerato terzo tema. Non andrebbe comunque trascurato che il tema di E8 è già concepito in due segmenti, il primo dei quali mostra una certa attitudine introduttiva al secondo, e dunque non necessiterebbe di un'ulteriore premessa.

Un altro importante aspetto dei lavori più tardi che emerge già qui con chiarezza è la cura estrema con cui Brahms distribuisce i "carichi" dell'architettura formale complessiva nel modo più equilibrato e simmetrico possibile. Ad esempio, computando le presenze delle 4 cellule del primo tema nelle varie sezioni dello Sviluppo, possiamo ricavarne lo schema seguente, che evidenzia vari livelli di simmetria (l'assenza di "d" nelle sezioni estreme e la sua presenza costante, con accostamenti sempre diversi, in quelle centrali, nonché la simmetria interna alle tre sezioni centrali dovuta al fatto che S4 è una versione abbreviata di S2):

S1 a b c || S2 d c b - S3 d c - S4 d c a || S5 b c

Ancora più significativa in questo senso è l'impostazione della Ripresa, che parte dal secondo tema, ragione per cui l'ultima sezione dello Sviluppo si basa sull'elemento della TR, cosicché l'attacco della Ripresa vi si possa agganciare con logica continuità (da notare che un analogo collegamento caratterizza il Finale della Quarta di Schumann, e si sa quanto le composizioni schumanniane siano sempre ben presenti alla mente di Brahms). A compensazione della mancata ricapitolazione del primo tema nella Ripresa subentra la Coda, pienamente beethoveniana nella sua funzione di supplemento di sviluppo, articolata in ben 5 segmenti, e interamente basata sui materiali del primo nucleo tematico. L'attenzione alle simmetrie ed ai bilanciamenti è qui dimostrata dal fatto che 1NT1c, presente in tutte le sezioni dello Sviluppo, ha qui uno spazio ben più limitato, e soprattutto nel segmento finale dalle scale ascendenti che si ricollegano a 1NT2, il materiale meno utilizzato nel corso del brano, al quale viene dunque riservata, non senza un certo effetto sorpresa, l'ultima parola - così come avverrà per il motivo della Transizione alla fine del primo movimento del Doppio Concerto.

È opportuno ribadire, in conclusione, che se, come già detto all'inizio, gli svariati riferimenti alle composizioni posteriori, più ampie e mediamente più conosciute, possono indurre a considerare l'Ouverture Tragica come una sorta di lavoro preparatorio, ciò non ne sminuisce per nulla l'altissimo valore di opera magnificamente inserita in quel filone che colora il sentimento del tragico delle cupe tinte della premonizione di eventi fatali ineluttabili, e che individua nella tonalità di Re minore un contesto espressivo ideale - pensiamo, come modello archetipico, all'Ouverture del Don Giovanni di Mozart: il profondo brivido di inquietudine che percorre la sopra citata Prima Ballata per pianoforte, anch'essa in Re minore, conserva anche qui il suo fascino misterioso, sotteso al rigore razionalistico di un linguaggio compositivo che nel frattempo si è senz'altro evoluto, ma mantenendo ben riconoscibili i tratti principali della sua fisionomia originaria.