

PREFAZIONE

Per lungo tempo la musicologia ha trattato l'opera di Johannes Brahms con un approccio principalmente analitico, storico-estetico, critico-stilistico o biografico. Per contro, soltanto raramente le questioni sulla genesi hanno rivestito un qualche ruolo. Sembra che questa ritrosia si basi su una semplice ragione: Brahms sigillò porte e finestre del suo laboratorio compositivo quanto più poté, ossia cercò di impedire che i suoi contemporanei e i successori gettassero uno sguardo sul suo *processo compositivo*. Egli per lo più distrusse gli schizzi e le prime redazioni autografe delle composizioni edite (distinguendosi nettamente da compositori come Beethoven, Schubert o Schumann), così come movimenti o intere opere che, dopo una profonda disamina, non riteneva degni di pubblicazione. Soltanto pochi musicologi hanno scoperto nella prima metà del Novecento, nonostante questi impedimenti, piccole o grandi fessure e brecce che potessero fare accedere alla sua officina creativa¹.

Solamente negli ultimi decenni s'è notato che del lavoro creativo delle opere di Brahms si sono conservate molte più tracce di quanto si supponesse. Soprattutto il grande e significativo catalogo tematico di Margit McCorkle (*Johannes Brahms Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Henle, München 1984) e i primi volumi della nuova edizione integrale delle opere di Brahms (*Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Henle, München 1996-) hanno dischiuso numerose prospettive allo studio dei procedimenti del comporre brahmsiano e hanno determinato ulteriori ricerche orientate alla genesi delle sue opere.

Con questo libro sulle quattro composizioni per clarinetto di Brahms

¹ Menziono qui solamente le pubblicazioni più lontane nel tempo: OREL 1923, MIES 1928, MIES 1929, GEIRINGER 1934.

PREFAZIONE

– dopo una tesi (1996/97) e un'edizione critica (Henle, München 2000) sul *Quintetto* op. 115 e una dissertazione sulle *Sonate* op. 120 (2001) – Andrea Massimo Grassi offre un contributo particolarmente notevole in quest'ambito di ricerca. Il punto di partenza del suo studio è ambizioso e insieme convincente: il nucleo del lavoro è costituito dalle indagini sulla storia della genesi, dell'edizione, delle esecuzioni delle opere e sulla loro prima ricezione presso la cerchia degli amici. A ciò si aggiungono riflessioni generali e particolari sul processo compositivo e sulle peculiarità della scrittura di Brahms, senza la cui conoscenza non si può comprendere in misura adeguata l'itinerario della sua musica dalla prima ispirazione fino alla stampa. A queste prospettive filologico-genetiche Grassi accosta alcune questioni analitiche che allargano ulteriormente l'orizzonte della sua ricerca.

Che il libro si concentri sull'opera clarinettistica, cui Brahms fu ispirato dall'insuperabile suono di Richard Mühlfeld, musicista di corte a Meiningen, è un fatto assolutamente convincente. Da un lato, infatti, il *Trio* op. 114 e il *Quintetto* op. 115, entrambi del 1891, avviarono un'ultima fase nell'attività creativa del compositore (fase pressoché inaspettata, giacché Brahms dopo la conclusione del *Quintetto per archi* op. 111, del 1890, aveva creduto di avere esaurito la sua creatività). Dall'altro lato, per le due *Sonate* op. 120, del 1894, ci è tramandato un patrimonio insolitamente ricco di testimoni e di tipologie di testimoni, che addirittura invogliano alla ricerca genetica. Delle *Sonate* op. 120 troviamo infatti una pagina di schizzi (per la *Sonata* n. 1), le partiture autografe e le parti separate del clarinetto, le copie approntate come modello per la stampa delle partiture, le parti del clarinetto e le parti della viola previste in alternativa da Brahms, e infine il modello per la stampa delle versioni per violino e pianoforte. Nel caso del *Quintetto* op. 115, un confronto fra la partitura autografa e la copia predisposta per la stampa rende ugualmente possibile uno sguardo incisivo sulle fasi finali del processo di rielaborazione e perciò sul pensiero compositivo brahmsiano, così come meritano un accurato confronto le correzioni presenti nella partitura autografa del *Trio* op. 114.

La ricerca brahmsiana orientata alla filologia genetica deve certamente accettare di buon grado il quesito se sia deontologicamente corretto che essa – con le sue indagini sul processo compositivo – ignori, o addirittura

PREFAZIONE

contraddica l'esplicito sforzo di Brahms di impedire gli sguardi sulla sua officina creativa. La scienza, tuttavia, ha il diritto di perseguire il suo interesse epistemologico derivante esclusivamente dall'oggetto della ricerca (e non dall'interesse che l'autore aveva per esso). Il presente libro si può appellare a questo diritto nella stessa misura con cui si appellano i volumi della nuova *Gesamtausgabe*, i cui apparati critici documentano le modifiche, rilevanti per la composizione brahmsiana, introdotte nei manoscritti e durante il processo di stampa. È comprensibile che per Brahms contasse in assoluto l'opera *conclusa*, quale egli la consegnava al pubblico dopo un lavoro assiduo, scrupoloso e talvolta annoso. Tuttavia è ugualmente comprensibile e legittimo che gli studiosi si chiedano *come* si sia giunti a questa opera *conclusa*. In fin dei conti entrambi gli interessi si orientano in una direzione simile: poiché comprendere il processo compositivo – ossia interpretare a partire dal proprio orizzonte di comprensione – aiuta musicologi, musicisti e musicofili a comprendere la forma pubblicata (ufficiale) dell'opera in modo più preciso, più differenziato e, pertanto, più appropriato. Dato che il libro di Grassi, nel caso specifico delle straordinarie opere clarinettistiche della tarda maturità brahmsiana, raggiunge l'obiettivo di mostrare e di conciliare le relazioni e le differenze fra 'ispirazione' e duro 'lavoro' compositivo, allora può, oltre a ciò, contribuire più in generale alla comprensione dell'intera opera di Johannes Brahms.

Kiel, dicembre 2005

Dr. Michael Struck
Johannes Brahms Gesamtausgabe
(Centro di ricerca presso l'Istituto di Musicologia
dell'Università Christian-Albrecht di Kiel)