



Università di Pavia
Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche
Centro di Musicologia Walter Stauffer

ANDREA MASSIMO GRASSI

‘FRÄULEIN KLARINETTE’
LA GENESI E IL TESTO
DELLE OPERE PER CLARINETTO
DI JOHANNES BRAHMS



EDIZIONI ETS

INDICE

PREFAZIONE di <i>Michael Struck</i>	9
PREMESSA	13

PARTE PRIMA

I. INTRODUZIONE: UNO SGUARDO AGLI STUDI BRAHMSIANI	21
II. GENESI, COMPOSIZIONE, PRIME ESECUZIONI E PUBBLICAZIONE ATTRAVERSO LE TESTIMONIANZE DOCUMENTARIE	29
Il <i>Trio</i> op. 114, il <i>Quintetto</i> op. 115 e il clarinetista von Mühlfeld	29
Le <i>Sonate</i> op. 120	63

PARTE SECONDA

III. IL RUOLO DEI TESTIMONI NELLA GENESI E NELLA TRASMISSIONE DEL TESTO	83
Gli schizzi autografi	83
I manoscritti autografi	86
Le copie manoscritte	99
I testimoni a stampa	112
Le edizioni originali	112
I <i>Sämtliche Werke</i>	121

IV. ALCUNE PECULIARITÀ DI SCRITTURA	129
Premessa: i segni di espressione, dinamica e fraseggio	129
Varietà e mobilità metrica	135
Autonomia e funzione gerarchica delle voci	139
La designazione del carattere dei movimenti	145
V. L'UNITARIETÀ E IL CARATTERE DI 'OPERA TARDA'	153
VI. IL RAPPORTO TRA ESECUZIONE E FISSAZIONE DEL TESTO NEL PROCESSO COMPOSITIVO IN BRAHMS	167
PARTE TERZA	
VII. APPENDICE	181
Cronologia brahmsiana	181
<i>Personalìa</i>	186
Glossario filologico	194
VIII. BIBLIOGRAFIA	211
IX. INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI	245

*Alla memoria di mio padre Aldo (1919-2002)
ufficiale di Artiglieria alpina, decorato al valore militare
e amante delle cose belle*

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)

‘FRÄULEIN KLARINETTE’
LA GENESI E IL TESTO
DELLE OPERE PER CLARINETTO
DI JOHANNES BRAHMS

PREMESSA

Le opere di Brahms dedicate al clarinetto – il *Trio in La minore per clarinetto, violoncello e pianoforte* op. 114, il *Quintetto in Si minore per clarinetto e archi* op. 115, la *Sonata in Fa minore per clarinetto e pianoforte* op. 120 n. 1 e la *Sonata in Mi bemolle maggiore per clarinetto e pianoforte* op. 120 n. 2 – sono accomunate da elementi significativi, quali la propinquità temporale e l'identità del destinatario. Infatti, sono state composte a Ischl, presso Salisburgo, nell'arco di tre anni (estate 1891 - estate 1894), con la fruttuosa collaborazione del clarinettista Richard Mühlfeld. Una rilevante caratteristica del *Trio*, del *Quintetto* e delle *Sonate* è data inoltre dal carattere di 'opera tarda' di queste composizioni: scritte negli ultimi anni di vita di Brahms, posseggono modernità di linguaggio e uno spiccato significato di epilogo e di sintesi dell'attività creativa brahmsiana. In particolare, le due *Sonate* op. 120 – ultime opere per clarinetto in ordine cronologico – costituiscono il completamento del ristretto ciclo di composizioni dedicate a questo strumento a fiato che può essere qualificato, proprio grazie alle *Sonate*, come un rilevante *corpus* unitario. Con la loro composizione, Brahms ha concluso, infatti, l'esplorazione delle possibilità espressive del clarinetto all'interno degli organici cameristici che da una parte egli riteneva modelli storicamente di maggiore rilievo – i *Trii per clarinetto, violoncello e pianoforte* op. 11 e op. 38 di Ludwig van Beethoven (rispettivamente del 1798 e del 1804), il *Quintetto per clarinetto e archi* KV 581 di Wolfgang Amadeus Mozart (1789) e l'analogo *Quintetto* op. 34 di Carl Maria von Weber (1815), il *Gran Duo Concertante per clarinetto e pianoforte* op. 48 di Weber (1816) e i *Fantasiestücke per clarinetto e pianoforte* op. 73 di Robert Schumann (1849) – e che dall'altra meglio si confacevano alle sue esigenze creative.¹

¹ Pur contando su significativi precedenti nell'organico con clarinetto, viola e pia-

PREMESSA

Questo libro raccoglie il frutto di oltre dieci anni di lavoro. Approfondendo precedenti studi sul *Trio*, sul *Quintetto* e sulle *Sonate*,² si propone di stabilire analogie, di sottolineare e rilevare peculiarità e differenze all'interno del *corpus* delle opere di Brahms per clarinetto.

Alcune osservazioni iniziali dedicate ai principali interessi della musicologia brahmsiana hanno lo scopo di motivare la scelta che ha indirizzato questo lavoro sia verso alcune caratteristiche dell'opera di Brahms non ancora esplorate, sia verso aspetti del suo pensiero musicale la cui complessità e ricchezza sono tali da permettere approfondimenti (e talvolta aggiustamenti) a ciò che è stato acquisito dalla notevole e prestigiosa produzione musicologica degli ultimi anni.

Viene fornita la principale documentazione storica relativa alla composizione, alla pubblicazione e alla ricezione delle opere brahmsiane per clarinetto: dato il grande interesse insito nelle testimonianze documentarie del tempo – quali lettere, diari, memorie e recensioni – principalmente ad esse viene affidato il compito di condurre la narrazione storica. Numerose di queste testimonianze vengono presentate per la prima volta in traduzione italiana.

Infine, il lavoro compiuto sui testimoni manoscritti di queste opere ha generato – come naturale conseguenza – i capitoli dedicati a riflessioni di carattere esegetico: osservazioni sul processo compositivo, sulla complessità della tradizione testuale, sulla fissazione del testo, sul carattere di 'opera tarda' e di unitarietà delle opere per clarinetto di Brahms e infine sulle peculiarità di scrittura e sull'*usus scribendi*.

noforte (il *Kegelstatt-Trio* KV 498 di Mozart, del 1786, e i *Märchenerzählungen* op. 132 di Schumann, del 1853), per il *Trio* op. 114 Brahms aveva ritenuto infatti il violoncello più consono ai suoi intenti, così come Beethoven, per i suoi *Trii* op. 11 e op. 38, aveva preferito la voce ricca e corposa di quest'ultimo strumento a quella più flebile della viola. L'organico con violino, clarinetto e pianoforte rispecchia invece esigenze espressive ed estetiche che saranno più consone al Novecento, come testimoniano la *Suite* da *L'histoire du soldat* di Igor Stravinskij (1918), l'*Adagio* dal *Kammerkonzert* di Alban Berg (1935) e i *Contrasts* di Béla Bartók (1938).

² Cfr. GRASSI 1995; GRASSI 1996; GRASSI 2000a; GRASSI 2000b; GRASSI 2001a; GRASSI 2004.

PREMESSA

Una condizione favorevole alla nascita di questa ricerca e alla pubblicazione di questo libro è stata certamente la recente disponibilità del manoscritto autografo delle *Sonate* op. 120: custodito per molti anni dagli eredi del clarinettista dedicatario, è stato possibile consultarlo soltanto a partire dal dicembre del 1997, quando è stato acquistato dalla Fondazione Robert Owen Lehman e depositato, a disposizione degli studiosi, presso la Pierpont Morgan Library di New York.

Il libro è corredato da una *Appendice*; in essa si troverà una sintetica cronologia brahmsiana, una sezione, *Personalia*, nella quale vengono forniti alcuni dati biografici e bibliografici sui principali personaggi citati nel volume, e, infine, un sintetico *Glossario* con il quale si desidera illustrare il significato dei principali termini del lessico filologico. La *Bibliografia* conclusiva si propone di offrire al lettore la possibilità di approfondire alcuni degli argomenti trattati: in essa sono rubricati, oltre ai lavori citati nel libro, saggi e articoli sulle opere di Brahms per clarinetto o sul clarinettista Mühlfeld.

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro.

Sono grato ai direttori delle biblioteche e alle istituzioni presso cui sono conservati i testimoni manoscritti e a stampa: il prof. dr. Otto Biba della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna; il dr. Kurt Hofmann, il prof. dr. Wolfgang Sandberger del Brahms-Institut di Lubeca; il dr. Jürgen Neubacher della Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky di Amburgo; la Fondazione Robert Owen Lehman e la Pierpont Morgan Library di New York; la Stadt- und Landesbibliothek di Vienna; la dott.ssa Agostina Zecca Laterza della Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano.

Ringrazio chi, a diverso titolo, mi ha aiutato negli anni a dedicarmi a questo lavoro: Claudia e Ludovico Grassi, Tullia e Massimo Orlando, Maria Teresa Orlando, Maria Caraci Vela, Pietro Scardillo, Vittorio Luna, Salvatore Enrico Failla, Susanna Gallina e Giuliana Bertoli.

Ringrazio chi ha dedicato generosamente il proprio tempo e la propria competenza contribuendo così alla stesura del libro: in particolare Lidia

PREMESSA

Locatelli che, correggendo accuratamente e premurosamente l'intero manoscritto, mi ha fornito preziosi e indispensabili suggerimenti, Michael Struck che ha impreziosito il libro scrivendone la prefazione, Francesco Bussi, Maria Caraci Vela e Pietro Zappalà (autore, tra l'altro della traduzione della prefazione), dai quali ho ricevuto molti importanti consigli e che con grande sollecitudine hanno controllato, corretto e affinato i testi, Adriano Grassi, Jolanda Guardi, Anna Romeo, Rosa Cafiero e Cecilia Locatelli che hanno tradotto in italiano lettere e testimonianze, Anna Pizzetti, Luigi Magistrelli e Alessandro Crudele che hanno letto con attenzione le prime bozze, Giulia Perni dell'Edizioni ETS e Isabella Grisanti che hanno seguito con professionalità la redazione del libro, Wolf-Dieter Seiffert, Styra Avins, Thomas Quigley, Gian Paolo Minardi, Daniele Valentino Filippi e Artemio Focher che in tempi e modi diversi mi hanno fornito il loro aiuto.

Sono grato ai componenti del Quintetto Selene e del Quintetto Arcadia, con i quali ho avuto l'autentico piacere di eseguire numerose volte il *Quintetto* op. 115 e con i quali ho scambiato pareri alla luce dei risultati di questa ricerca. Sono grato anche alle amiche e colleghe del Gruppo da camera Amarilli con le quali, in quasi quindici anni di fruttuosa collaborazione, ho studiato e suonato il *Trio* op. 114 con entusiasmo e costante desiderio di approfondimento, e alla pianista Maria Luisa Gori per avere condiviso la passione per le *Sonate* op. 120 e i molti viaggi compiuti per eseguirle.

Ringrazio il Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche dell'Università di Pavia che ha generosamente accolto questo libro nella sua collana. Esprimo vera gratitudine al mio *magister*, la prof.ssa Maria Caraci Vela, ai miei genitori Carla e Aldo, a mia moglie Isabella, dai quali questo lavoro è stato propiziato, indirizzato, sostenuto e incoraggiato. Infine, dedico una menzione speciale al piccolo Tommaso Ludovico, figlio primogenito, che seduto sulle mie ginocchia ha voluto – in qualche modo e a tutti i costi – partecipare alla correzione delle bozze scarabocchiandole, stropicciandole e squinternandole con spensierata e contagiosa gaiezza.

a.m.g.

Milano, aprile 2005

‘FRÄULEIN KLARINETTE’
LA GENESI E IL TESTO
DELLE OPERE PER CLARINETTO
DI JOHANNES BRAHMS

I. INTRODUZIONE: UNO SGUARDO AGLI STUDI BRAHMSIANI

Gli studi degli ultimi cinquant'anni hanno raggiunto significativi traguardi correggendo e approfondendo aspetti della poetica brahmsiana che all'inizio del XX secolo erano stati travisati o non sufficientemente indagati. Ad esempio, a partire dal noto saggio di Arnold Schönberg, intitolato significativamente *Brahms il progressivo*, viene chiarito l'equivoco a causa del quale «tutti si ritenevano autorizzati a considerare con disprezzo Brahms, il classicista, l'accademico»,¹ tacciando superficialmente il compositore amburghese di trovarsi in netta contrapposizione con i pionieri del progresso musicale capeggiati da Richard Wagner. Quanto al complesso tema del rapporto con Wagner, piace ricordare che un esemplare di lusso dell'*Oro del Reno* con dedica autografa era orgoglio della biblioteca di Brahms, e che l'opera era stata per lui oggetto di appassionato studio nonché motivo di ammirazione, come testimonia lo scarno ma eloquente scambio epistolare tra i due compositori.² Schönberg enumera e chiosa alcune caratteristiche compositive di Brahms che racchiudono espliciti e considerevoli elementi di modernità e di innovazione, quale ad esempio la straordinaria capacità di sviluppare un'idea musicale e di eleggerla a principio formante, con effetti di vivacità e ricchezza armonica, metrica e ritmica.³

La profonda comprensione della scrittura brahmsiana da parte di

¹ Cfr. SCHÖNBERG 1951, p. 60.

² Si veda: KROPFINGER 1983; WIRTH 1984; KORN 1985; WOLFF 1990; RIENÄCKER 1999; infine si vedano le belle pagine in PESTELLI 2000, pp. 18-23. Ulteriore bibliografia in QUIGLEY 1990, pp. 235-9; QUIGLEY 1998, pp. 210-2.

³ L'interesse di Schönberg per il pensiero musicale brahmsiano si rispecchia anche nella sua trascrizione per orchestra del *Quartetto per pianoforte e archi* op. 25, sul cui significato si veda il saggio GÜLKE 1980. Più recentemente (1983) Luciano Berio ci ha fornito l'orchestrazione della *Sonata per clarinetto e pianoforte* op. 120 n. 1. Copiosa bibliografia sul rapporto Brahms-Schönberg raccolta in QUIGLEY 1998, pp. 190-1.

Schönberg e l'analisi da lui compiuta nell'articolo *Brahms il progressivo* – che trovava un presupposto nell'insegnamento ricevuto da Alexander von Zemlinsky,⁴ il quale aveva assunto modi e stilemi brahmsiani sin dalla composizione delle prime opere, quali il *Trio per clarinetto, violoncello e pianoforte* op. 3 e il *Quartetto in La maggiore per archi* op. 4⁵ – hanno avuto la conseguenza di portare Schönberg stesso a mutuare da Brahms uno dei procedimenti che fondano il metodo seriale,⁶ e di sollecitare e generare un gran numero di contributi musicologici che sviluppano la sua precorritrice e sagace intuizione.⁷ Alcuni di questi studi sono dedicati alla modernità della metrica,⁸ alla complessità della forma e della struttura,⁹ allo scardinamento delle convenzioni classiche,¹⁰ o all'arditezza e all'originalità dell'armonia brahmsiana.¹¹ Parafrasando Schönberg, Charles Rosen titola significativamente un suo lavoro *Brahms il sovversivo*.¹²

L'affermazione della modernità brahmsiana ha inoltre comportato necessariamente una correzione della visione di Brahms quale anti-wagneriano,¹³ o quale conservatore e pedissequo imitatore di Beethoven;¹⁴ è stata ridi-

⁴ Cfr. CLAYTON 1988; ZEMLINSKY 1990.

⁵ Come osserva Frisch (FRISCH 1990a) Zemlinsky non riuscì però ad impossessarsi dell'«essenza» brahmsiana. Si veda anche BRODBECK 1999, pp. 130-1.

⁶ Sull'aspetto proto-seriale della musica di Brahms si veda: MUSGRAVE 1990, p. 135; CONE 1990. Sulla variazione in sviluppo (*entwickelnde Variation*) si veda: FRISCH 1984; DAHLHAUS 1986.

⁷ Tra i numerosi studi, si vedano: FRISCH 1982; FEDERHOFER 1983; FEDERHOFER 1989; MUSGRAVE 1990; FINSCHER 1997. Inoltre, si vedano i contributi raccolti nei seguenti volumi antologici: METZGER 1989; DÜMLING 1990.

⁸ FRISCH 1990b, pp. 139-64. L'autore, si noti, afferma che tra le analisi musicali presentate da Schönberg nel citato saggio, le più suggestive riguardano il metro e il ritmo.

⁹ DUNSBY 1981; BEVERIDGE 1990; SISMAN 1990a.

¹⁰ GRAYBILL 1988; MAHRT 1992.

¹¹ WINTLE 1987; BRAUS 1988.

¹² ROSEN 1990. Vedi anche il capitolo *Il conservatore progressivo*, in MILA 1994, pp. 5-10. Non manca inoltre un titolo che ricalca il primo modello: BORTOLOTTO 1990.

¹³ Cfr. YOUNGREN 1992; FRISCH 1995.

¹⁴ Cfr. STAHRER 1972; FLOROS 1984. Numerosi e interessanti spunti sul carattere tradizionale e insieme innovativo della musica da camera di Brahms si trovano in GRUBER 2001.

mensionata anche l'idea – generata dalla speculazione estetico-filosofica di Eduard Hanslick – secondo cui il maestro amburghese, paladino della ‘musica assoluta’, dovrebbe essere considerato e ricordato essenzialmente come compositore di musica strumentale:¹⁵ l'inesattezza dell'identità ‘Brahms-musica assoluta’ è stata bene argomentata da uno studio intitolato *Brahms l'allusivo*.¹⁶

Anche taluni aspetti biografici dei primi anni della vita di Brahms sono stati approfonditi: il ritratto del giovane compositore nato nella miseria e costretto a suonare nei bordelli amburghesi – tramandato e viziato da visioni pseudoromantiche o romanzate – è stato corretto con acume e liberato da equivoci grazie soprattutto a Kurt Hofmann e a Styra Avins.¹⁷

Un forte impulso alla ricerca musicologica brahmsiana si ebbe nel 1983, in occasione delle celebrazioni del centocinquantesimo della nascita del compositore amburghese.¹⁸ Tra i numerosi contributi apparsi è certamente da segnalare la vasta bibliografia compilata da Siegfried Kross,¹⁹ che con i suoi oltre 2200 titoli costituisce un costante riferimento di consultazione bibliografica, rimasto peraltro l'unico disponibile sino al 1990, anno in cui Thomas Quigley pubblicava la sua *Annotated Bibliography of the Literature Through 1982*, a cui è seguito, nel 1998, un nuovo volume aggiornato al 1996.²⁰ Il panorama della bibliografia brahmsiana, scandagliato da Kross precipuamente nel *milieu* austro-germanico, veniva dunque completato, grazie alle rubricazioni di Quigley, con l'estensione al prolifico campo della musicologia di area nord-americana. A integrazione e completamento delle bibliografie di Quigley, si è aggiunto recentemente il prezioso lavoro di Heather Platt,²¹ costituito da una bibliografia accuratamente ragionata.

¹⁵ Cfr. FLOROS 1988.

¹⁶ Cfr. HULL 1989. Si veda anche l'interessante saggio PARMER 1995.

¹⁷ Cfr. HOFMANN 1984; AVINS 1997; HOFMANN 1999; AVINS 2001; SWAFFORD 2001; HOFMANN 2003. Si veda inoltre la seconda sezione di KROSS 1997.

¹⁸ Un esaustivo bilancio è tracciato da Imogen Fellingner in FELLINGER 1984.

¹⁹ KROSS 1983.

²⁰ QUIGLEY 1990; QUIGLEY 1998.

²¹ PLATT 2003. Nelle pagine iniziali, l'autrice traccia inoltre un aggiornato panorama della ricerca su Brahms.

Anche la pubblicazione del catalogo tematico-bibliografico delle opere di Brahms, curato da Margit L. McCorkle e pubblicato nel 1984 dalla Henle di Monaco,²² costituisce una tappa fondamentale nella ricerca scientifica brahmsiana. Grazie alla vastità del materiale raccolto e alla precisione di ogni riferimento alla genesi dell’opera, ai testimoni manoscritti e a stampa, alle copie, ai modelli e alle bozze di stampa, gli studi su Brahms ne sono risultati vantaggiosamente influenzati: invogliati a indagare sulla genesi delle opere e sulla critica testuale, tali studi non solo si sono inseriti nel flusso avviato dagli studi sul processo compositivo (in ambito beethoveniano) ad opera di Joseph Kerman e di altri studiosi di cultura angloamericana, ma hanno anche prodotto prestigiosi contributi e affrontato aspetti meritevoli o bisognevoli di studio. Tra questi aspetti degli studi brahmsiani, peculiare è l’interesse per il testo delle opere del compositore amburghese: comprovata la parziale affidabilità delle edizioni originali delle opere di Brahms e dei *Sämtliche Werke* editi da Breitkopf & Härtel nel 1926/27,²³ la consapevolezza di dovere sottoporre a una nuova indagine critica il testo musicale brahmsiano si è riflessa nel lavoro di pubblicazione della *Neue Brahms Gesamtausgabe*.²⁴

I raggiungimenti – attraverso la ricerca degli ultimi anni²⁵ e l’edizione dei primi volumi dei nuovi *Opera omnia* – sono stati molteplici: a) l’avere

²² MCCORKLE 1984.

²³ Cfr. MCCORKLE 1976.

²⁴ Il primo volume è dedicato alla *Prima Sinfonia* (PASCALL 1996). I volumi pubblicati successivamente sono: *Klavierquintett f-Moll* op. 34 (hrsg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München 1999), *Doppelkonzert a-Moll* op. 102 (hrsg. von Michael Struck, München 2000), *Symphonie Nr. 2 D-Dur* op. 73 (hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001), *Violinkonzert D-Dur* op. 77 (hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck, München 2004), *Streichquartette* op. 51, op. 67 (hrsg. von Salome Reiser, München 2004). Di prossima pubblicazione sono la *Terza Sinfonia* op. 90 (curata da Robert Pascall) e le *Serenate* op. 11 e op. 16 (curate da Michael Musgrave). Si veda PASCALL 1999a; PASCALL 1999b; STRUCK 1999a; STRUCK 2001; PASCALL 2003; STRUCK 2003; FRISCH 2004. Inoltre si consulti il sito www.brahmsausgabe.uni-kiel.de, nel quale si troveranno aggiornamenti sul lavoro editoriale e preziosi riferimenti bibliografici.

²⁵ Si veda ad esempio: HAAS 1983; PASCALL 1987; CAI 1989; BOZARTH 1990; PASCALL 1990; MCCORKLE 1990; GRASSI 1995; GRASSI 2000a.

chiarito la diacronia tra i testimoni manoscritti e i testimoni a stampa delle opere di Brahms ricostruendo la cronologia degli interventi autografi; b) l'aver indagato sul processo compositivo dell'autore;²⁶ c) l'aver sanato le carenze testuali prodotte dagli atti di copiatura e tramandate dalle edizioni; d) l'aver rettificato la datazione di documenti quali lettere e testimonianze;²⁷ e) non ultimo, l'aver suscitato e alimentato una proficua speculazione musicologica sulla natura e sulla funzione dell'edizione critica delle opere di Brahms, oppure, più ampiamente, sulla specificità della critica testuale e sul suo rapporto con la ricezione e con la prassi esecutiva.²⁸

In un importante saggio del 1976, del quale si è già trattato in altra sede,²⁹ Donald McCorkle³⁰ aveva messo in guardia dalle insidie contenute nella biografia brahmsiana di Max Kalbeck:³¹ il monumentale lavoro di raccolta dei dati, in apparenza così esauriente, compiuto dallo zelante critico, ha caratteristiche che lo rendono affidabile soltanto parzialmente. In particolare: l'enormità e la sovrabbondanza di materiale volto a ritrarre la vita e le opere di Brahms offuscano, paradossalmente, il soggetto principale, poiché Kalbeck tralascia di operare una adeguata discriminazione tra ciò che è essenziale e ciò che non lo è; nella biografia non esiste un apparato critico che distingua tra documentazione oggettivamente provata e asserzioni soggettive; inoltre la citazione di estratti di corrispondenza avviene senza l'indicazione delle omissioni da imputare alla decisione del curatore; infine, numerose informazioni che potevano in qualche modo mettere in imbarazzo le persone chiamate in causa dalla narrazione, sono state dall'autore deliberatamente omesse.

L'omissione di parti più o meno cospicue del testo di lettere – senza che

²⁶ Oltre al basilare MIES 1928, si vedano, tra i molti titoli: FELLINGER 1965; BOZARTH 1983a; BOZARTH 1983b; FELLINGER 1987; BOZARTH 1989; BELLER-MCKENNA 1995.

²⁷ Cfr. STRUCK 1988; STRUCK 1997a; STRUCK 1997b.

²⁸ A titolo di esempio, all'uscita del primo volume della *Neue Brahms Gesamtausgabe* è seguito uno scambio di idee, contenuto in alcune recensioni: KNAPP 1997; SCHUBERT 1998; GRASSI 2001b; HORNE 2001.

²⁹ Cfr. GRASSI 2000a, pp. 145-6.

³⁰ MCCORKLE 1976.

³¹ Cfr. KALBECK 1904.

essa sia indicata in apparato – è riscontrabile anche nelle raccolte epistolari brahmsiane pubblicate all’inizio del Novecento.³² Queste raccolte, inoltre, soffrono di qualche errore di trascrizione o di datazione. Due esempi riguardano le opere per clarinetto. Il primo concerne l’edizione delle lettere curata da Litzmann,³³ in cui si fa riferimento a un Quintetto per clarinetto citato nella missiva che Brahms inviò a Clara Schumann il 14 dicembre 1888; la data potrebbe fare pensare all’esistenza di una versione preliminare del *Quintetto* op. 115, collocabile tre anni prima della sua effettiva composizione (avvenuta nel 1891) e a noi non pervenuta. Ma un attento lavoro di Michael Struck³⁴ ha chiarito che l’abbreviazione «Cl:5^{tett}» contenuta nell’originale della lettera è stata erroneamente sciolta dal curatore dell’edizione come ‘Klarinetten-Quintett’ e non, correttamente, come ‘Clavier-Quintett’, con un chiaro riferimento al *Quintetto per pianoforte e archi* op. 34. Il secondo esempio: Joachim scrive a Brahms in merito alle *Sonate* «delle quali mi innamoro sempre più»; ma la lettera è datata erroneamente dal curatore 1892, ovvero due anni prima della composizione dell’op. 120.³⁵ Pur considerando la biografia di Kalbeck e le raccolte epistolari quali opere meritorie, d’indiscusso valore documentario e come importanti punti di partenza per qualsiasi ricerca brahmsiana, gli studi degli ultimi anni hanno cercato di sanare le lacune o i fraintendimenti in esse contenuti, attenendosi a rigorosi criteri scientifici.³⁶

Non va dimenticato che una parte della musicologia si è dedicata con significativi risultati – quasi per osmosi con l’attività editoriale e di esegesi sui testi brahmsiani – a esaminare e a illustrare un aspetto non marginale della figura di Brahms: la sua attività filologica, attuata principalmente attraverso l’edizione di opere di Fryderyk Chopin, di Franz Schubert e di Ro-

³² In particolare: BRAHMS BRIEFE; LITZMANN 1920; SCHUMANN BRIEFE 1927.

³³ Cfr. SCHUMANN BRIEFE 1927, II, p. 370.

³⁴ Cfr. STRUCK 1988, p. 238.

³⁵ Cfr. BRAHMS BRIEFE VI, p. 280.

³⁶ Si vedano, ad esempio, i nuovi volumi delle raccolte epistolari curati da Otto Biba e da Kurt e Renate Hofmann e infine alcuni lavori di Styra Avins (AVINS 2001, AVINS 2002).

bert Schumann.³⁷ Fra i meriti da ascrivere a tali studi vi sono da una parte l'essersi addentrati nella conoscenza dei criteri editoriali adottati da Brahms, e dall'altra il mostrare come l'approfondita conoscenza delle opere di altri autori e l'interesse per la musica del passato abbia influenzato l'attività creativa e l'*usus scribendi* del compositore-filologo.³⁸ Un caso paradigmatico è il rapporto tra Brahms e Schubert. Il legame che accomuna i due musicisti è sintetizzato dall'affermazione di Brahms: «Il mio amore per Schubert è una cosa seria, proprio perché non è un capriccio passeggero»,³⁹ affermazione che palesa quell'affinità che portò il compositore amburghese ad arricchire la propria biblioteca con un considerevole numero di manoscritti schubertiani, tra i quali l'autografo di molti *Lieder*, oltre un centinaio di danze per pianoforte, il *Quartettsatz* D 703 e gli abbozzi del *Trio* op. 100. Come ha rilevato David Brodbeck,⁴⁰ la devozione di Brahms non fu meramente quella di un collezionista: non solo egli ha contribuito a far conoscere i capolavori schubertiani con numerose esecuzioni in qualità di pianista e di direttore, ma si è anche impegnato, come già accennato, in un alacre lavoro di edizione della musica di Schubert, culminato nell'edizione critica delle *Sinfonie* per gli *Opera omnia* promossi da Breitkopf & Härtel. Inoltre, con l'orchestrazione di alcuni *Lieder* di Schubert, Brahms ha rivelato quanto gli risultassero congeniali il pensiero musicale e lo stile schubertiani. Non deve stupire dunque se molte composizioni di Brahms siano sorte sotto il benefico influsso e la sollecitazione della durevole e profonda frequentazione con le opere di Schubert: dalle esecuzioni nell'aprile 1861 del ciclo *Die schöne Müllerin* con il baritono Julius Stockhausen, sca-

³⁷ Si vedano: GEIRINGER 1983; LEIBNITZ 1988; FELLINGER 1973; BRODBECK 1990; ROESNER 1990 (quest'ultimo saggio ha l'ulteriore merito di pubblicare alcune lettere inedite del carteggio tra Brahms e Clara Schumann); ROESNER 2002.

³⁸ A riguardo si vedano i numerosi lavori di Virginia Lee Hancock tra i quali: HANCOCK 1987; HANCOCK 1983; HANCOCK 1990. Inoltre: FELLINGER 1961, pp. 85-98; OREL 1930; HOFMANN 1974; MCCORKLE 1984, pp. 695-744; HOFMANN 2000.

³⁹ Lettera del 19 giugno 1863 di Brahms ad Adolf Schubring, in BRAHMS BRIEFE VIII, p. 199.

⁴⁰ BRODBECK 1997.

turirono le prime fasi di composizione delle *Romanze da Magelone*; i *Walzer* op. 39, composti da Brahms nel 1865 e definiti dall'autore stesso «due libri di innocenti *Walzer* in forma schubertiana», seguirono di pochi mesi il lavoro di edizione che egli fece sui *12 Ländler* di Schubert; e ancora: il secondo tema nel primo movimento della *Seconda Sinfonia* è una chiara reminiscenza del secondo tema del *Quintetto per archi* di Schubert; e la progressione armonica che annuncia l'inizio dello stesso *Quintetto* fornisce a Brahms l'idea di base per l'*incipit* della *Terza Sinfonia*.⁴¹

Un rilevante esito della musicologia è stato inoltre raggiunto con l'approfondimento e l'indagine su alcune peculiarità della scrittura brahmsiana. L'ampio e composito scenario fornito dall'*usus scribendi* brahmsiano ha suscitato un forte interesse e ha invitato a indagare sulla natura e sul significato dei segni di dinamica, di espressione e di fraseggio,⁴² portando a stabilire come tali segni siano stati in molti casi considerati da Brahms – sin dal primo concepimento – elementi sostanziali facenti parte della struttura dell'idea musicale e indissolubilmente legati all'altezza e alla durata delle note.

⁴¹ Cfr. PASCALL 1983; BRODBECK 1984; KRONES 1988.

⁴² Tra i molti notevoli contributi: FELLINGER 1961; MIES 1963; FELLINGER 1963; PFISTERER 1989; FRISCH 1990b; PASCALL 1991; SCHERLISS 1999; SEIFFERT 1999.