

ANDREA MASSIMO GRASSI, «*Fräulein Klarinette*». *La genesi e il testo delle opere per clarinetto di Johannes Brahms*, Pisa, ETS, 2006 («Diverse voci...», 7), 258 pp.; *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, a cura di Michael Musgrave e Bernard D. Sherman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, xx-391 pp., con un CD audio.

Ci si può chiedere cosa pensasse Brahms della nota battuta che Robert Schumann mette in bocca a Florestano («Il modo di dire “L’ho messa nella stufa” nasconde nel fondo una modestia molto sfacciata: il mondo non sarà ancora infelice per un’opera mal riuscita... Non posso soffrire gli uomini che metton nella stufa le loro composizioni»), visto che sin da giovane perseguì, con tenacia talora patologica, la distruzione sistematica di tutte le proprie composizioni ultimate e magari già eseguite, ma poi non ritenute degne di pubblicazione: tra cui, a tacer d’altro, i venti (!) Quartetti per archi scritti prima del 1868. Di questa, tutta privata, «furia dello scomparire», come l’avrebbe chiamata Hegel, fecero ovviamente le spese anche schizzi e abbozzi di ogni sua nuova opera, una volta compiuta e data alle stampe. Ma che non tutto fosse andato perduto lo avevano mostrato già negli anni ’20 Alfred Orel e Paul Mies, i primi a esaminare alcuni schizzi superstiti e a indagare l’officina brahmsiana. Pazienti ricerche condotte negli ultimi decenni hanno permesso di precisare l’entità dei documenti superstiti e conoscere altri aspetti del processo creativo di Brahms: mi limito a ricordare il prezioso catalogo tematico curato da Margit McCorkle (*Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München, Henle, 1984), col suo censimento di manoscritti, bozze e prime edizioni corrette dall’autore, e i saggi di Christopher Reynolds e soprattutto George Bozarth (del quale si vedano *Brahms’s Duets for Soprano and Alto*, op. 61: *A Study on Chronology and Compositional Process*, «*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*», XXV, 1983, pp. 191-210; e *Brahms First Piano Concerto: Genesis and Meaning*, in *Beiträge zur Geschichte des Konzerts*, Festschrift per Siegfried Kross, a cura di R. Emans e M. Wendt, Bonn, Schröder, 1990, pp. 211-247). In questo filone s’inserisce ora autorevolmente il volume dedicato da Andrea Massimo Grassi al gruppo di opere brahmsiane per clarinetto: il Trio op. 114, il Quintetto op. 115 e le due Sonate dell’op. 120. Grassi, che nel 2000 ha pubblicato l’edizione critica del Quintetto (München, Henle), le considera a ragione un corpus a sé, non solo per l’ovvia presenza unificante dello strumento a fiato, ma anche per le circostanze in cui le quattro opere videro la luce e per lo spiccato tratto “epilogo” che le caratterizza.

Nel 1890, col Quintetto per archi op. 111, Brahms aveva ritenuto conclusa la propria carriera. Ma agli inizi dell’anno seguente conobbe Richard von Mühlfeld (1856-1907), primo clarinetto nella Hofkapelle di Meiningen, e l’impressione suscitata dalle sue straordinarie doti tecniche e musicali riaccese in lui la fantasia creativa. Nacquero così tra il 1891 e il 1894, durante i soggiorni estivi a Ischl presso Salisburgo, il Trio, il Quintetto e da ultimo le due Sonate, che Brahms ebbe modo di eseguire spesso in pubblico col dedicatario. *Fräulein Klarinette* è appunto il nomignolo ch’egli affibbiò sia allo strumento sia all’esecutore: legittimo per il primo (in tedesco *Klarinette* è femminile), meno per il secondo, il quale – ma è

pura materia di speculazione – magari aveva modi un po' effeminati. (Grassi non si sofferma su questo dettaglio curioso che, oltre a confermare la ruvidezza potenzialmente offensiva del compositore anche nei momenti di buon umore, si ricollega alla sua disturbata sfera sessuale. E già che siamo in argomento, per giunta tra comode parentesi, dirò che per quanto riguarda la possibile causa di quel disturbo, cioè le famigerate esibizioni del ragazzo Brahms nei bordelli di Amburgo, non mi sentirei di giudicare definitivi i numerosi contributi “revisionistici” di Styrá Avins e Kurt Hofmann ricordati da Grassi nell'introduzione – cito quelli essenziali: della prima, *The Young Brahms: Biographical Data Reexamined*, «19th-Century Music», XXIV, 2000/01, pp. 276-289; dell'altro, *Brahms the Hamburg Musician 1833-1862*, in *Cambridge Companion to Brahms*, a cura di M. Musgrave, Cambridge University Press, 1999, pp. 3-30 –, che è consigliabile leggere tenendo presenti le pacate considerazioni di J. Swafford, *Did the Young Brahms Play Piano in Waterfront Bars?*, «19th-Century Music», XXIV, 2000/01, pp. 268-275.)

Il volume di Grassi, introdotto da una prefazione di Michael Struck, uno dei curatori della Johannes Brahms Gesamtausgabe, è suddiviso in tre parti. Nella prima vengono illustrate genesi delle opere, storia delle prime esecuzioni e vicende delle prime pubblicazioni. La seconda è dedicata ai testimoni: oltre a quelli a stampa, ripartiti in edizioni originali e *Sämtliche Werke*, vengono esaminati nell'ordine gli schizzi, i manoscritti autografi e gli apografi contenenti correzioni e interventi dell'autore; i capitoli successivi trattano alcune peculiarità della scrittura brahmsiana: l'unitarietà del corpus e, in un bilancio finale, il rapporto tra esecuzione e fissazione del testo nel processo compositivo. Sull'*usus scribendi* di Brahms, Grassi offre uno dei contributi esegetici più importanti, mostrando come i segni di dinamica e di fraseggio rendano esplicite, o rafforzino, la varietà e la mobilità metrica ovvero la funzione gerarchica e l'autonomia delle voci. La terza parte presenta infine una cronologia brahmsiana, un interessante *Who's Who?* dei personaggi citati nel volume, sulla scia di consimili *personalia* presenti in altre monografie (ricordo quello che correde il *Brahms* di Malcolm MacDonald apparso nella collana dei «Master Musicians», London, Dent, 1990, pp. 459-468), e un utile glossario filologico, redatto insieme a Maria Caraci Vela. Grassi descrive ed esamina con cura i testimoni; grazie al vasto corredo di riproduzioni degli autografi offerti direttamente nel testo (oltre le 16 pp. di tavole f.t.), il lettore è messo in condizione di seguire in tutta comodità sia il processo compositivo sia le analisi dell'autore. Per quanto riguarda gli schizzi, l'unico superstite del gruppo è un foglio con le idee melodiche principali della prima Sonata op. 120, che Brahms non distrusse perché contenente sul retro nove incipit di brani pianistici da lui non ancora utilizzati. Lo schizzo dà un'idea abbastanza precisa del laboratorio brahmsiano: è annotato su un doppio pentagramma, con uno schema di massima del basso, qua e là compiuto, e non distingue ancora nel rigo superiore la voce del clarinetto e quella del pianoforte. Profilatura melodica e impianto armonico non si discostano in modo significativo dalla stesura finale, il che potrebbe far pensare sia a un ipotetico lavoro anteriore, vuoi – ed è forse più probabile – a una già notevole chiarezza acquisita circa la configurazione definitiva.

L'esame degli autografi ha permesso a Grassi di individuare e suddividere in cinque tipologie d'intervento le più significative operazioni condotte da Brahms sui testi via via che prendevano forma: (a) raffinamento e ampliamento delle sezioni, mediante diversificazione di disegni identici, sviluppo delle transizioni, dilatazione del materiale tematico; (b) alleggerimento di passi ritenuti non necessari; (c) riequilibrio nella disposizione delle voci; (d) ritocco dei segni di espressione, fraseggio e dinamica; infine (e) appunti di idee da sviluppare o ratificare sul modello per la stampa (un esempio è, nel primo movimento del Quintetto, l'ampliamento del disegno del clarinetto che conduce al secondo tema, abbozzato a matita alla fine della partitura e poi riscritto nell'apografo inviato all'incisore). Un ruolo tutt'altro che marginale nella costituzione del testo definitivo ebbero poi le primissime esecuzioni, esemplarmente documentate nel capitolo iniziale e valutate criticamente nell'ultimo: insieme al fido Mühlfeld, Brahms fece conoscere a cerchie di amici e in numerose occasioni pubbliche le nuove opere ancora inedite, continuamente intervenendo sui manoscritti. Eloquente in tal senso una sua lettera all'editore Simrock, del dicembre 1891, in cui gli chiede di ritardare la pubblicazione del Trio e del Quintetto: «in effetti dobbiamo aspettare le esecuzioni che terremo qui [a Vienna] (una con Rosé e presumibilmente una con Joachim), prima di far incidere le parti e la partitura» (p. 170 sg.). Questi interventi non riguardano solo le dinamiche, ma mirano a risolvere problemi emersi durante l'esecuzione: per citare la sintesi di Grassi, «i respiri per lo strumentista a fiato, la scelta della tessitura, l'equilibrio sonoro delle voci e i limiti di esecuzione dello staccato» (p. 171). La *recensio* di tutti i testimoni manoscritti e a stampa ha posto in luce un dettaglio singolare: Brahms, la cui competenza musicologica e i cui meriti come editore di musiche altrui non hanno termini di confronto tra i compositori dell'Ottocento, fu a conti fatti un redattore non impeccabile di sé stesso, e comunque «più attento, accurato e affidabile come revisore dei propri manoscritti che come correttore di testimoni stampati» (p. 121). Ai numerosi refusi rimasti nelle bozze perché sfuggiti al suo controllo si debbono aggiungere – nel caso del Trio e soprattutto del Quintetto – omissioni lacune errori provocati dalla eccessiva fretta di Simrock nel procedere col lavoro di stampa (fretta dettata da motivi banalmente commerciali, dato il successo riscosso da quelle opere alle prime esecuzioni). E in questi casi Brahms, che nelle lettere si mostra talora infastidito dal decisionismo dell'editore, non riuscì sempre a imporre la propria volontà. Ancor peggio sarebbe andata poi con l'edizione dei *Sämtliche Werke* apparsa nel 1926-27 per le cure della Gesellschaft der Musikfreunde, anch'essa approntata in fretta per esigenze di mercato. I curatori ritennero infatti che le prime edizioni fossero espressione affidabile del pensiero ultimo di Brahms, non censirono i testimoni manoscritti, e ai vecchi errori se ne aggiunsero di nuovi durante la copiatura.

Frutto di un decennio di lavoro, e di una più lunga consuetudine esecutiva con il corpus clarinettistico brahmsiano – l'autore è infatti concertista di suo –, il volume segna un punto fermo in questo genere di studi, ma possiede del pari un valore che diremmo propedeutico, come limpida introduzione ai problemi della critica del testo musicale, grazie alla sorvegliata scrittura e al glossario filologico che lo accompagna. Sì che la sua lettura risulterà remunerativa anche a chi voglia

cominciare a muovere qualche passo nel mondo della filologia musicale, e desideri una prima informazione su un lessico non esattamente divulgato (si pensi a termini e concetti come *antigrafo*, *ecdotica* o *diasistema*).

In tutt'altro ambito "filologico" si muove il volume curato da Michael Musgrave e Bernard D. Sherman: una raccolta di tredici saggi che costituisce il più esteso e articolato contributo oggi disponibile per l'indagine della tradizione esecutiva di Brahms, impreziosito da un CD con numerosi estratti da registrazioni storiche. È inevitabile che in un'impresa del genere gli stessi temi e persino gli stessi documenti ricorranò più volte, anche se in prospettive diverse, e bene hanno fatto i curatori a segnalare tutte le intersezioni tra i vari scritti con una rete di rimandi interni. Per evitare ripetizioni è opportuno dare un prospetto dell'insieme e procedere poi a una trattazione globale per singoli argomenti. Nell'introduzione (*How Different Was Brahms's Playing Style from Our Own?*, pp. 1-10), Sherman cerca di sfatare il luogo comune secondo cui le pratiche esecutive del tardo Ottocento sarebbero state supergiù simili a quelle odierne, e offre un quadro sintetico su abitudini oggi desuete ma ovvie ai tempi di Brahms: come l'uso del portamento, la tendenza ad accelerare il tempo durante i *crescendo*, ovvero a eseguire il maggior numero possibile di note senza cambiare l'arco (Sherman cita a p. 5 la testimonianza di Nikolaus Harnoncourt, che da studente di violoncello a Vienna era stato addestrato nella vecchia tecnica e poteva far durare un'arcata per un minuto intero). In *Performing Brahms's Music: Clues from His Letters* (pp. 11-47), Styra Avins riesamina l'epistolario del compositore per cercarvi indicazioni circa i suoi gusti e orientamenti in fatto di esecuzione. Sullo stile violinistico di Joseph Joachim, e sul suo modo di affrontare varie composizioni per archi dell'amico, si diffonde con estrema competenza Clive Brown (*Joachim's Violin Playing and the Performance of Brahms's String Music*, pp. 48-98). Seguono saggi dedicati alla ricostruzione della più antica tradizione esecutiva della musica orchestrale brahmsiana. Ancora Sherman (*Metronome Marks, Timings, and Other Period Evidence Regarding Tempo in Brahms*, pp. 99-130) rielabora e amplia un precedente articolo (*Tempos and Proportions in Brahms: Period Evidence*, «Early Music», XXV, 1997, pp. 462-477), concentrandosi su due temi: la possibilità, sostenuta da David Epstein, che Brahms avesse pensato a stacchi di tempo in rapporto proporzionale all'interno di composizioni in più movimenti, e il progressivo cambiamento dei tempi medi di esecuzione delle sue Sinfonie nel corso del Novecento. Le scelte esecutive di Brahms, nel caso eclatante del *Deutsches Requiem*, sono studiate a fondo da Michael Musgrave (*Performance Issues in "A German Requiem"*, pp. 131-154), che di seguito presenta una traduzione annotata del lungo capitolo, relativo all'esecuzione dello stesso brano, *Der deutsche Singverein* del direttore di coro Siegfried Ochs, che conobbe e frequentò Brahms (pp. 155-169). George S. Bozarth (*Fanny Davies and Brahms's Late Chamber Music*, pp. 170-219) analizza memorie e documenti d'una famosa pianista inglese, già allieva di Clara Schumann, che ascoltò spesso Brahms suonare nei suoi ultimi anni e si esibì con strumentisti della sua cerchia. Di nuovo in ambito sinfonico, Robert Pascall e Philip Weller indagano importanti materiali autografi relativi all'interpretazione del secondo Concerto per pianoforte e della quarta Sinfonia (*Flexible Tempo and Nuancing in Orchestral Mu-*

della miglior lezione interpretativa brahmsiana. Di questa tradizione Frisch ha individuato tracce significative nelle registrazioni effettuate tra il 1926 e il '56 dal quasi dimenticato Hermann Abendroth (1883-1956), altro allievo di Motl che dopo il 1914 succedette a Steinbach nella direzione dell'orchestra di Colonia e fu poi attivo a Lipsia sino alla morte. Le esecuzioni brahmsiane di Abendroth, che Furtwängler considerava un pari grado, contengono scelte di tempo, *rubati* e respiri vicinissimi a quanto, *via* Blume, sappiamo fosse solito fare Steinbach, e che non si ritrovano in nessun'altra registrazione di direttori coevi (il CD accluso riporta numerosi, eloquenti estratti di passi cruciali della prima Sinfonia diretti da Abendroth, messi a confronto con le versioni di Weingartner Furtwängler Klemperer Stokowski Walter). In assenza di documenti specifici Frisch ipotizza una trasmissione di queste pratiche esecutive attraverso l'orchestra di Colonia, ovvero attraverso studenti e colleghi di Abendroth nel locale Conservatorio; in ogni caso, il Brahms di Abendroth documenta un approccio a queste composizioni «vitale e rispettato nella prima metà del secolo, ma che si è pressoché estinto dipoi, da quando le interpretazioni sono divenute più omogenee, meno sfumate e – a mio parere – meno interessanti» (p. 296).

In conclusione mi permetto di proporre un viatico per la nuova generazione di paladini dell'Autenticità. Il movimento della *Aufführungspraxis* storicista, divenuto anche un buon affare commerciale prima del tracollo in atto del mercato discografico, ha senz'altro contribuito ad ampliare le nostre conoscenze e a lumeggiare pratiche esecutive dimenticate. Ma ha non di rado imposto un pedaggio mortificante alle orecchie di studiosi e appassionati: per restare in tema, l'integrale sinfonica brahmsiana registrata per la EMI dal «distinguished musical time-traveller» Norrington, come lo chiama con amabile ironia Frisch (p. 296), offre del Brahms presunto conservatore in fatto di esecuzioni un'immagine a tratti grottesca e caricaturale, che grazie al lavoro di Sherman e Musgrave possiamo oggi archiviare come un errore *anche* filologico, un'indigestione di rigidità metronomica e di suoni stimbrati e senza amalgama. La strada giusta l'ha percorsa di recente Charles Mackerras, che ha cercato d'indagare più a fondo i documenti del passato mettendo a frutto anche la testimonianza di Walter Blume e ha così potuto costruire un'integrale che si ascolta con vivissimo piacere, non tanto per i cinquanta invece che cento strumentisti, o per i timpani e gli ottoni d'epoca, quanto per la freschezza e la convinzione con cui le tracce della tradizione di Meiningen sono fatte rivivere sotto la guida di un direttore esperto, intelligente e sensibile. È auspicabile insomma che d'ora in poi tutti i viaggiatori nel tempo che desiderano perlustrare il perduto mondo sonoro della *Gründerzeit* facciano della "filologia" dell'interpretazione musicale tenendo ben presenti le parole, insieme datate e terribilmente attuali, con cui Fanny Davies riassunse nel 1929 lo stile esecutivo di Brahms (p. 172):

Il suo tocco poteva essere caldo, profondo, pieno e ampio nel *forte*, e non duro, neppure nel *fortissimo*; e il suo *piano*, sempre ricco di potenza, poteva essere rotondo e trasparente come stille di rugiada ... Apparteneva a quella razza eletta di esecutori che iniziano le frasi bene, le concludono bene, lasciano ricco spazio tra la fine dell'una e l'inizio dell'altra, eppure le sanno cucire insieme senza il minimo iato.

MAURIZIO GIANI  
Bologna