

MANFRED HERMANN SCHMID
Tubinga-Augusta

LA MUSICA DEI CLASSICI VIENNESI NELLA COSCIENZA COLLETTIVA E AGLI OCCHI DELLA RICERCA: UN'INCOMPRESIONE VICENDEVOLE?

La cultura presuppone la comprensione storica. Non c'è insegnamento di grammatica, di religione o di musica senza tracce della storia. Tuttavia la storia, a dispetto della bella definizione di Leopold von Ranke, non ha alcunché d'oggettivo, e ancor meno ne hanno i suoi verdetti. La storia, si sa, è un costrutto intellettuale. All'edificazione di questo costrutto, nonché alla sua trasmissione – anche alla “trasmissione del sapere musicale”, il nostro tema – prendono parte istanze assai diverse, di certo non la sola ricerca storica.

Per la storia della musica dobbiamo fare i conti con tre diverse istanze:

(a) la corporazione dei musicisti, nel gergo della loro oralità;

(b) la comunità scientifica, nella sua produzione editoriale, nel suo magistero accademico;

(c) l'opinione pubblica, nel condizionamento derivante dai mass-media.

Tra (b) e (c) si pone inoltre la scuola. Essa deriva la propria autocoscienza dalla ricerca; molto più della comunità scientifica, tuttavia, è chiamata a confrontarsi con l'opinione pubblica.

Le visioni della storia differiscono tra loro, com'è lecito aspettarsi, e mutano di epoca in epoca: è ciò che intendo mostrare con un esempio da manuale circa la formazione del canone e la concezione teleologica della storia riferito ai classici viennesi.

Comincio dalla corporazione. Cosa si dicessero fra loro gli artisti nell'Ottocento, cosa il maestro trasmettesse all'allievo, non sappiamo. Una qualche eco ce la potrebbero dare i manuali di composizione di nuova concezione, come quello di Adolf Bernhard Marx. Ma il vero messaggio dei compositori lo apprendiamo dalle note: talvolta le partiture racchiudono in sé veri e propri asserti di storia della musica. È ciò che intendo tratteggiare sulla scorta di un caso finora mai esaminato.

Nel 1873, nel suo Quartetto in La minore op. 51 n. 2, Johannes Brahms cita, subito prima dell'ingresso della stretta, nel finale (batt. 328-333), un passaggio dal Concerto per violino di Beethoven, per l'esattezza il passo che precede la ripresa, nel primo movimento (batt. 346-357). Non si tratta di una reminiscenza motivica, ma della riproposta di una struttura compositiva nel rapporto tra le parti, qualcosa, cioè, che interessa al *compositore*. L'ammicco a Beethoven è rivolto all'amico violinista Joseph Joachim, ch'era stato tra l'altro, tredicenne, il primo a far conoscere quel Concerto in Inghilterra, assieme a Mendelssohn.

Fin qui, una storiella simpatica, ma tutt'altro che emozionante. La cosa assume però un certo rilievo ai nostri fini perché Brahms sembra voler additare un punto sullo spartito di Beethoven che è a sua volta una citazione. Come ben dice Hanslick nel capitolo delle sue memorie dedicato a Brahms: «È stupefacente la sua conoscenza della letteratura musicale. Brahms conosce praticamente *tutto*». «Tutto» evidenziato nell'originale. Brahms aveva infatti scoperto la fonte di quel singolare passaggio in Beethoven: l'oratorio *Joshua* di Händel. Si tratta dell'aria con coro in cui Giosuè invoca Dio perché fermi il corso del Sole (atto II, scena ultima). Da qui il curioso costrutto delle parti: contro ogni buona regola di contrappunto, una nota rimane sospesa all'acuto, immobile, per battute e battute.

In questa citazione a tre livelli – da Brahms a Beethoven a Händel – si annida un triplice messaggio storico. (1) Nessun compositore inventa mai daccapo la musica, in totale isolamento. (2) La grandezza dei classici viennesi risiede anche nell'aver sviluppato una coscienza storica in rapporto a Händel. (3) Ciascuno di loro – Haydn, Mozart, Beethoven – ha scoperto a modo suo Händel, traendone alimento per le proprie opere.

Nel “comporre” questo suo capitoletto di storia della musica, Brahms si dimostra ben più “progredito” della comunità scientifica. Per dire: nel volume IV della monumentale biografia mozartiana di Otto Jahn (1859) si trovano sì alcune osservazioni su Händel. Da bravo filologo, l'autore tratta gli spunti händeliani offertigli da Maximilian Stadler a proposito del *Requiem*. Ma tali relazioni non gli dicono granché: le considera anzi «sconcertanti». L'autore dimostra di non avere occhio né intelligenza per un nesso storico di più ampia gittata. L'importanza di Händel per i classici viennesi, che il fiuto di Brahms aveva intuito, sarebbe stata indagata dalla comunità musicologica solo nell'ultimo trentennio del Novecento. Certo, il musicista ha il gioco facile. A Brahms basta un'occhiata su un dettaglio colto al volo, laddove lo studioso, alla maniera dell'archeologo, deve scavare l'intera area.

Vediamo ora come si pone la terza istanza addetta alla costruzione della storia, ossia l'opinione pubblica con i suoi mezzi di comunicazione. Se mi tengo a Mozart, e come caso di una visione novecentesca della storia scelgo il film *Amadeus* (1984) di Miloš Forman, osservo una palese riluttanza a tematizzare i *nessi* storici. Verso la fine del film si trova la famosa sequenza della dettatura di Mozart a Salieri, e con ciò il dibattito tra due musicisti intorno a un'opera specifica. La scena è geniale: diversamente da tutti gli altri film sui grandi compositori, dove le opere sembrano piovere dal cielo bell'e fatte, qui viene messa a tema la *fattura* di un'opera d'arte, letteralmente *in fieri*.

Ora, se una scena di finzione come questa fosse realmente accaduta, nella Vienna di fine secolo a qualsiasi intenditore di musica – e tra essi ci sarebbe stato ovviamente anche Salieri – sarebbe immediatamente sovvenuto il nome di Händel: così come sovviene nel caso di Haydn, se si parla della *Creazione*. Che però nel film Händel non sia menzionato per nulla (sebbene ci si sia valse

di un consulente musicale esperto, il quale, presumo, ne doveva avere piena contezza), che anzi nel film *non se ne possa* proprio far menzione, dipende dal medium. Il mezzo filmico non si cura della prospettiva storica: gli spettatori al cinema non saprebbero che farsene. Ecco che il cane si morde la coda.

Per spiegare cosa intendo debbo tornare al punto di partenza.

Rispetto ai fenomeni storici, la corporazione dei musicisti procede per salti associativi: e ne ha pieno diritto. La comunità scientifica punta invece a porre in luce nessi di causa-effetto: il che è assai più laborioso, e deve assoggettarsi alle categorie della verificabilità e falsificabilità. Il mondo dei media, infine, si vale del sapere caso per caso: preleva un singolo elemento, come dallo scaffale di un supermercato, e alterna il fuoco della propria attenzione con la frenesia di un videoclip. In altre parole, esso *frantuma* proprio quella coerenza cui tanto tiene la ricerca. La comunità scientifica aspira sì a essere percepita nella sfera pubblica, e dal canto loro i mass-media volentieri si richiamano ad essa. Ma in verità si tratta di una simbiosi equivoca.

E il cane, per tornare ad *Amadeus*, si morde appunto la coda: perché né lo spettatore medio dispone di una cultura in fatto di comprensione storica, né gliene viene offerta alcuna.

Va da sé che nella realtà i rapporti di forze sono molto più intricati di come non appaiano in questo mio compitino. Gli artisti stessi, come gli studiosi, fanno infatti parte a loro volta dell'opinione pubblica. Di questo ha sviluppato una chiara consapevolezza la cosiddetta New Musicology, che si sforza di conciliare lavoro scientifico e realtà dei media. È una procedura efficace per far breccia tra i non specialisti e instaurare con loro un consenso.

Dove si posiziona su questo “campo minato” la scuola, il più importante vettore della “trasmissione del sapere musicale”? Sarei lieto di avere in tasca una risposta. Sembra indiscutibile che le società moderne siano oggi più che mai orientate verso un sapere sintetico – a prescindere dal fatto che le università smetteranno di funzionare se la scuola cesserà di fornire le basi indispensabili del sapere. Lo avvertiamo anche noi musicologi.

(Traduzione di Francesco Finocchiaro)