

Intervista a Carl Dahlhaus, studioso fra i più noti al mondo

Musicologi e Critici come fratelli



I rapporti fra musicologia e critica musicale, l'impegno dello studioso in un saggio musicologico ed in una biografia, il ruolo del critico, la musica contemporanea, con qualche consiglio prezioso per gli interpreti.

di Gianmario Borio

Prof. Dahlhaus, in questo periodo Lei si sta occupando del problema della biografia di grandi compositori: un lungo articolo sulla vita di Bach e, di prossima uscita, una biografia di Beethoven. Che problemi pone scrivere una biografia oggi, se si tiene conto che questo genere saggistico appartiene un po' al passato della musicologia?

Nello scrivere una biografia su Beethoven voglio pormi in modo problematico nei confronti di questo genere. Verso la fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento la biografia era la forma letteraria con cui non solo gli storici della musica, ma anche quelli della letteratura coronavano la loro carriera: basti ricordare il libro su Lessing dello Schmidt e, in musicologia, la biografia bachiana di Spitta e quella mozartiana dello Abert.

A base di queste grandi biografie sta l'idea che l'opera di un compositore possa essere spiegata e interpretata a partire dalla sua vita; la ricerca biografica è cioè intesa come fondamento necessario dell'esegesi dell'opera. Io non condivido questo presupposto e nel mio libro su Beethoven discuterò il rapporto problematico che intercorre tra opera e vita.

Non è un caso che in questi ultimi decenni le biografie siano finite nelle mani di autori specializzati, mentre gli storici della musica, che di fatto dovrebbero essere i più competenti in materia, di rado scrivono biografie. È ovvio che per interpretare un'opera occorre conoscere certi elementi biografici che hanno svolto un ruolo decisivo nella sua genesi. Tuttavia tra la genesi di un'opera e il suo valore estetico c'è una differenza alle volte abissale.

Ma questo iato tra vita e opera, che corrisponde a quello tra soggetto empirico e soggetto estetico della musica, è davvero superabile dallo storico?

Qui bisogna fare le dovute distinzioni. Noi non ci troviamo di fronte né al contenuto dell'opera, come fatto compiuto e definitivo, né alla biografia, come insieme di circostanze evidenti. Davanti ai nostri occhi non si dispiega la vera storia personale di un compositore: noi disponiamo solo di documenti sui quali dobbiamo ricostruire in via ipotetica quella storia; d'altra parte non abbiamo l'opera in sé, nella sua sostanza estetica, ma un testo fatto di note, a partire dal quale va stabilito il contenuto formale e estetico dell'opera. Ciò significa che in entrambi i casi dobbiamo operare avanzando ipotesi. Come un giudice in tribunale dobbiamo indagare sulla credibilità di un documento; dobbiamo decidere se un testimone come Anton Schindler, il famulus di Beethoven, sia affidabile oppure stia mentendo. Pure per via ipotetica si cerca di decifrare, di dare significato ai segni impressi sulla partitura. Partendo dai due campi si può giungere a dei risultati comuni o convergenti.

Lei è stato per anni critico musicale della "Stuttgarter Zeitung". Che cosa distingue l'attività di musicologo, che oggi è la sua attività principale, da quella di giornalista? Cambia solo il linguaggio o cambiano i contenuti? È possibile conciliare le due professioni?

All'epoca in cui ero redattore al quotidiano di Stoccarda mi dedicavo, nel tempo libero, al lavoro musicologico e ho scritto dei libri. Mi sono cioè trovato nella situazione

di parlare i due linguaggi.

È una situazione problematica perché si rischia di essere accusati dai musicologi di essere un semplice giornalista e di essere liquidato dai giornalisti come un intellettuale. Secondo me le due parti si rivolgono delle accuse immotivate. Durante la loro esistenza i giornalisti vengono trattati con disprezzo dagli storici della musica; appena sono morti, vengono elevati al rango di "testimoni oculari" di vicende storiche.

Il giornalismo, e non solo in musicologia, dovrebbe essere un mezzo di divulgazione di conoscenze o tesi della scienza, per lo meno nella misura in cui queste si lasciano divulgare.

Non vedo perché questa attività debba essere guardata con diffidenza.

Vorrei ora porLe una domanda sulla musica contemporanea. Ancora oggi la musica d'avanguardia viene considerata da molti come inascoltabile e incomprensibile. Agli inizi degli anni Sessanta, Stockhausen aveva individuato a base di questa incomprensione, delle "resistenze" esterne alla musica contemporanea. Secondo Lei esistono queste "resistenze"?

L'opposizione cosciente non è la cosa peggiore, il peggio è il tacito boicottaggio. Non sono quelli che si indignano a rendere la situazione difficile, ma quelli che se ne disinteressano, e questi rappresentano una maggioranza compatta. La musica contemporanea si è più o meno ritirata in circoli ristretti: basti frequentare uno dei festival della SIMC che ogni anno si tengono in nazioni diverse per constatare che la partecipazione del pubblico locale è piuttosto esigua in proporzione al numero dei critici. Comunque non capisco perché una musica che attira un pubblico minore e specializzato debba perdere il suo diritto d'esistenza.

Spesso si fanno confronti in base alle quote di ascoltatori delle diverse trasmissioni radiofoniche, ma secondo me i risultati di questi rilevamenti non fanno testo. Mentre della musica pop di massa e dell'esoterica musica di avanguardia si dice che entrambe sono musica e le si confronta l'una con l'altra, nessuno si sognerebbe di dire che le poesie di Mallarmé e gli articoli di cronaca del giornale siano paragonabili per il semplice fatto che sono dei testi stampati. Se si misurasse la loro validità sulla base delle quote di lettori, si finirebbe per dovere negare ogni diritto d'esistenza alla lirica. Il problema quindi non è quello della scarsità di pubblico della musica contemporanea. Il pubblico di Schumann ai tempi di Schumann non era certo maggiore di quello di Schoenberg all'epoca di Schoenberg. La differenza è — e qui sta il nocciolo della questione — che il pubblico di Schumann nel frattempo è cresciuto, mentre non mi sembra che il pubblico di Schoenberg stia aumentando.

Ritornando al suo paragone con i testi letterari: l'ermeneutica di una poesia si gioca tra testo e lettore, mentre in musica c'è una terza istanza, l'esecutore. Quale peso ha la realizzazione acustica di una partitura per l'ascolto e l'esatta comprensione della musica? Si può parlare di buone e cattive interpretazioni?

Certamente! Ci sono interpretazioni che nascono da un accurato studio della partitura, cioè dall'estrapolazione del senso musicale...

Ma come si arriva a individuare il "senso" della musica? Con l'analisi formale, armonica, contrappuntistica? O c'è un criterio diverso che si aggiunge ai tipi di analisi correnti per la musicologia?

La lettura che un esecutore dovrebbe fare prima di passare all'esercizio pratico comprende certi tipi di analisi in misura maggiore di altri. Per es. l'analisi armonica per un esecutore è meno importante di quella motivica. Egli deve capire che dimensione hanno i motivi, dove iniziano e dove finiscono e che nessi hanno tra di loro. L'esecutore deve decidere quali sono gli archi motivici che si devono evidenziare e quali possono essere lasciati in secondo piano. Non si possono articolare tutti i momenti motivici, altrimenti l'esecuzione risulta insopportabile; in certi momenti si possono instaurare delle relazioni superiori che vanno al di là dei singoli fraseggi. Oltre all'analisi vi è però un altro importante criterio, cioè l'interpretazione del carattere della musica. Qui si incontrano i problemi riguardanti l'articolazione più o meno pronunciata, la velocità di esecuzione e l'agogica del pezzo, tutte questioni che non si possono risolvere semplicemente con l'analisi. In ogni partitura di musica classica o romantica c'è almeno un punto che dà l'idea precisa del tempo di esecuzione complessivo: non è detto che sia l'inizio: nella sonata, per es., può essere il secondo tema.

Ci sono momenti indicativi anche nelle partiture di musica moderna?

Qui la cosa si fa più complessa. Nelle partiture di musica moderna o contemporanea mancano i tradizionali punti di appiglio e spesso non esiste neppure la divisione in battute.

Tuttavia credo che anche in queste partiture ci siano dei passaggi che danno indicazioni su come debbano essere marcati gli accenti di battuta e come vada articolata la musica, cioè quali siano i momenti che si devono suonare con più enfasi e quelli in cui il suono deve essere ritenuto. In generale nell'esecuzione di musica moderna non è un cattivo principio quello di orientarsi in modo tradizionale. Non è un caso che Webern tendesse a un'interpretazione delle proprie opere che potremmo definire conservatrice. Ciò non significa che quel tipo di interpretazione debba diventare normativa per tutte le esecuzioni; tuttavia mi sembra indicativo che proprio Webern, che era il compositore più avanzato della sua epoca, mirasse per così dire a retrodatare le sue composizioni in quel passato a cui egli aveva voltato le spalle con tanta ostentazione.

Quindi è utile che gli esecutori di musica contemporanea comincino con un'interpretazione relativamente tradizionale per orientarsi a poco a poco verso un'interpretazione più moderna. Ricorrere a categorie che ai critici possono apparire invecchiate giova sia all'esecutore, che così non si sente più su un terreno malfermo, sia al pubblico, che viene facilitato nell'ascolto.

(La presente intervista è stata pubblicata su Piano Time, nel 1986. N.40/41 Luglio/Agosto)

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

Manoscritto di L. v. Beethoven