

Johannes Brahms

CONCERTO
IN SI BEM. MAGG. OP. 83

Guida all'incisione fonografica
della pianista Elly Ney con
l'Orchestra Filarmonica di Berlino
diretta dal maestro Max Fiedler

a cura di

Alberto Mantelli

DISCHI FONIT

Serie Polydor
Milano

Johannes Brahms

CONCERTO IN SI BEM. MAGG.

Op. 83 N. 2

Guida all'incisione fonografica
della pianista Elly Ney con
l'Orchestra Filarmonica di Berlino
diretta dal maestro Max Fiedler

a cura di

Alberto Mantelli

FONIT - FONODISCO ITALIANO TREVISAN
MILANO

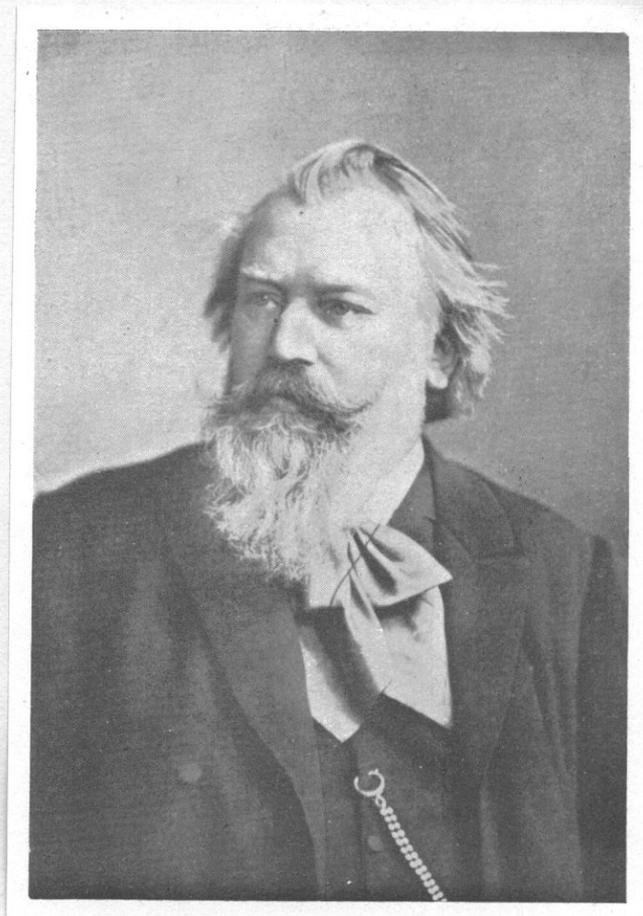
COLLANA DI GUIDE FONOGRAFICHE

diretta da Luigi Rognoni

N. 15

Edizione di 1000 esemplari numerati
dall'1 al 1000 e di 10 esemplari
fuori commercio contrassegnati
dalla lettera A alla lettera L

Esemplare E



I

Circa venticinque anni separano il *Concerto in re min.* op. 15 (composto tra il 1854 e il 1859) dal *Concerto in si bem. magg.* op. 83 (1882), entrambi per pianoforte e orchestra. Le differenze sostanziali fra queste due opere non sono molte e di particolare rilievo e vien fatto di osservare come, a venticinque anni, Johannes Brahms (1833-1897) avesse già raggiunto quella maturità spirituale e artistica che si manifesterà in lui cinque lustri dopo, al vertice della sua virilità, a quarantanove anni.

Questa considerazione che facciamo a proposito dei due *Concerti* per pianoforte è estensibile a pressochè tutta l'opera di Brahms e rappresenta uno dei caratteri generali e più vistosi della personalità dell'amburghese. Se è vero che un simile fenomeno non è esclusivo di Brahms — è nota la precocissima conquista sti-

listica di Schumann che, tra i venti e venticinque anni, ci ha dato alcune delle sue più perfette, mature e conclusive pagine pianistiche — è anche vero che la parabola creativa di Brahms non ha seguito quell'evoluzione e quell'approfondimento stilistico, quella maturazione interiore prodottasi in Beethoven (*Sonata Patetica* op. 14, *Sonata Appassionata* op. 57, *Sonata* op. 106), in Wagner (*Vascello fantasma*, *Trilogia*, *Parsifal*), in Verdi (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Falstaff*).

Le incertezze propriamente di mestiere sono risolte e superate da Brahms nei primissimi anni della sua attività di compositore. La conquista di una sicurezza di scrittura, il consolidarsi e il riconoscersi della fantasia si operano nel giro breve che corre dall'op. 1 all'op. 5, situato intorno al 1853, anno in cui il ventenne musicista lascia per la prima volta Amburgo per un giro di concerti insieme al violinista Reményi, entra in contatto col mondo musicale tedesco e soprattutto fa la conoscenza con Robert e Clara Schumann. Sono di allora le commoventi, generose, entusiastiche parole di Clara, che segnano lo sbocciare del fiore puro e splendente di un'amicizia che illuminò, a partire da quei giorni, la vita di Brahms:

È davvero commovente vedere quest'uomo al pianoforte, col suo viso interessante e giovanile che si irradia di luce, vedere la sua bella mano che con la massima disinvoltura supera le maggiori difficoltà (i suoi lavori sono assai difficili) e per giunta conoscere tali meravigliose composizioni. Ancora una volta ecco uno di quegli uomini che appaiono come messaggeri di Dio.

Mentre nelle *Sonate* op. 1 e op. 2 per pianoforte, accanto a momenti di compiuta espressione artistica, e che sono già del miglior Brahms, si trovano delle pagine deboli sia dal punto di vista della ideazione melodica come da quello della visione costruttiva, la *Sonata* op. 5 si presenta ormai come un lavoro vitale e pienamente maturo. Non solo, ma questa *Sonata*, nel suo primo tempo, offre una caratteristica costruttiva che rimarrà tipica dei « primi tempi » brahmsiani e che ritroviamo nel primo tempo del *Concerto* op. 83: un monotematismo che è tale anche quando non sia strettamente applicato e i temi in effetti siano più di uno, in quanto essi non appaiono più quegli elementi antitetici quali erano venuti definendosi nell'evoluzione della forma-sonata culminante con Beethoven.

È noto come il primo tempo di « sonata » (e pertanto di « sinfonia », « concerto », « quartetto », « quintetto » e via dicendo) sia impostato, dal punto di vista costruttivo, sulla dia-

lettica di due elementi tematici antitetici: per dirlo in modo più elementare e sommario, ma che riflette la generalità del fenomeno, un tema « forte » e un tema « debole », un tema « maschio » e un tema « femminile ». Su questo dato formale, che è il riflesso di una congiunzione di stati d'animo, si crea una prospettiva fatta di antitesi, di collisioni, di fusioni di sentimenti, infinitamente varia nei casi singoli, ma che si unifica in quello schema formale che, più di ogni altro musicista, ha contribuito a precisare Beethoven.

Nel primo tempo della *Sonata* op. 5 si può parlare di vero e proprio monotematismo in quanto tutto il pezzo si sviluppa interamente da un solo elemento tematico. È chiaro che non si tratta di una semplice questione formale, ma del fatto che Brahms rifugge dall'impostazione drammatica beethoveniana e non concepisce più il tematismo del primo tempo di sonata come una dialettica di due elementi opposti. Altrove, se i dati tematici rimarranno formalmente distinti, nella sostanza saranno tuttavia l'emana- zione di stati d'animo affini e tali da non contrapporsi reciprocamente e pertanto inadatti a porre in atto una dialettica di elementi opposti.

Prende origine da questo fatto l'equivoco in cui certa critica brahmsiana, soprattutto francese (per tutti si veda il *Brahms* di Paul Landormy, Parigi, 1920), è caduta a proposito di una pretesa incapacità costruttiva del musicista; incapacità che si manifesterebbe in modo speciale nelle opere sinfoniche. L'equivoco è stato duplice in quanto si son prese le mosse da un erroneo e insostenibile riferimento a Beethoven: sia da parte di coloro che han voluto vedere in Brahms il continuatore del sinfonismo beethoveniano; sia da parte di coloro che, per contro, hanno fatto a Brahms una sorta di carico di non essere stato come Beethoven.

Per ragioni proprio di temperamento, che rifugge dal dramma e che tende all'espressione lirica — dove per lirismo si intenda non soltanto tenuità e mezze tinte, ma essenzialmente impossibilità di proiettarsi in situazioni contrastanti, di oggettivarsi nei termini antitetici che appunto nel dramma vengono in urto — Brahms concepisce e costruisce piuttosto per germinazione che non per contrapposizioni. Ed ecco spiegarsi la predilezione del musicista per l'artificio costruttivo delle variazioni. Anche là dove la forma di « variazione » non è scoperta e ovviamente manifesta (*Variazioni* per pianoforte,

op. 9, op. 21 n. 1 e 2, op. 23, op. 24, op. 35; *Variazioni su un tema di Haydn* per orchestra, op. 56) sono innumerevoli i casi nei quali la pagina musicale è il risultato di un approfondimento in questo senso del tema che si espande, si illumina di nuove luci e di nuove rifrazioni. Il bitematismo di molti « primi tempi » di Brahms non ci fa assistere allora alla dialettica drammatica tipica della « forma-sonata », ma essenzialmente ad una crescita dei temi che divengono e si evolvono chiusi in loro, come gelosi del loro significato che echeggia e si espande in cerchi concentrici.

Quest'assenza del dramma nel mondo spirituale di Brahms, questo risolversi del suo sentimento nell'espansione lirica (in ciò è da vedersi la ragione per cui egli non osò mai affrontare il teatro) costituisce un elemento essenziale per la sua giusta collocazione in quel vasto e multiforme movimento di spirito e di arte che è il romanticismo tedesco. Una simile qualifica generica di romantico che affratelli Brahms a un Weber, uno Chopin, uno Schumann, sarebbe così approssimativa da risultare in sostanza inesatta; poichè è chiaro che l'uno è mosso da tutto un complesso di provocazioni e di moventi interiori ben diversi da quelle provo-

cazioni e da quei moventi interiori che muovono gli altri. A considerare in blocco il fenomeno romantico e a identificarlo, per quel che concerne la musica, nei nomi che abbiamo ora fatto a cui se ne possono aggiungere altri come quelli di Schubert, di Liszt, di Wagner, si urta nella difficoltà di assimilare ad essi un musicista come Brahms. E viene fuori allora l'insostenibile definizione di Brahms quale un « classico », quale cioè un « non-romantico » lanciata da Hans von Bülow che precisò il suo pensiero nella celebre quanto inesatta formula dei tre « B »: Bach, Beethoven, Brahms. Qualifica che, in sostanza, venne accettata da molta parte della critica brahmsiana.

Senza mettere in carta qui una definizione del romanticismo, basterà rammentare come nel movimento romantico siano individuabili alcuni momenti successivi e distinti. Questo succedersi e questo svariare di momenti è ravvisabile più agevolmente che altrove nella letteratura e di essa ci varremo per abbozzare uno schema di prospettiva cronologica del romanticismo.

Isolato e a sè stante, ma nello stesso tempo precorritore, negli ultimi decenni del Settecento, del romanticismo, è lo *Sturm und Drang*

(Goethe e Schiller degli anni giovanili, Herder).

Ad esso segue la prima generazione dei romantici animata, quasi principalmente, da un pululare di impulsi programmatici e culturali (i fratelli Schlegel, Schleiermacher) anche se gloriosa di poeti quali Novalis e Tieck. Per molti fili allacciata ad essa è la seconda generazione, più propriamente realizzatrice di valori di poesia, caratterizzata dalle figure di Brentano, di Eichendorff, di Arnim.

In questo periodo che comprende gli ultimi decenni del Settecento, si formulano, si vivono e si trasfigurano nella bellezza eterna dell'arte i massimi motivi spirituali del romanticismo. Una proteica possibilità per l'anima umana di innu-meri e opposte determinazioni, una incessante e implacata inquietudine. Un estremo solipsismo che attribuisce illimitata potenza al volere dell'uomo. Il dare alla poesia una funzione conoscitiva: essa diviene il mezzo per comprendere l'assoluto, è l'assoluto stesso, l'infinito che si realizza nel finito. La fede che il destino umano non si compia nella vita terrena, ma ne oltrepassi gli angusti e pur vastissimi limiti. La divinizzazione dell'amore che, pur restando strettamente legato alle sue manifestazioni fisiche e sensuali, accoglie una scintilla di quell'assoluto

che vi si incarna, così come nella poesia intuitivamente si manifesta.

Questo complesso di motivi che si ricollegano tra loro, fanno capo a quello che è il nucleo centrale dell'anima romantica, il punto focale che tutta la irradia e di sè la determina: una sete insaziata di assoluto, un desiderio perennemente teso di conquistare nella finitezza della vita terrena l'infinità dell'Eterno, di Dio, dell'Universo. Scrive Oscar Walzel:

La poesia romantica rimase essenzialmente una poesia del desiderio. Molto più raramente che il desiderio giunto all'adempimento, il poeta romantico canta il desiderio inadempito, sia esso un desiderio puramente spaziale, verso la lontananza, oppure il desiderio di cogliere l'Eterno, la Divinità, o il desiderio dell'amata (1).

Questa è l'età eroica del romanticismo alla quale appartengono musicisti come Weber, Schubert, Schumann, Chopin, Wagner.

Poi — con un digradare, con uno svariare che neppure può identificarsi esattamente in un trapasso cronologico preciso, ma che è un mutare di tono e di spiriti, nel pensiero, nella poesia, nella musica — si delinea una nuova schiera di pensatori e di artisti. La sfrenata irrequietudine

(1) OSCAR WALZEL: *Deutsche Romantik*, trad. di V. Santoli, Firenze 1924, pag. 103.

degli uomini della grande epoca si placa, le frontiere del loro immenso mondo si restringono, la loro vita si riduce progressivamente ai termini dell'esistenza quotidiana. Una calma placida e pacata si distende entro gli spiriti che seguono la legione dei puri romantici. Il tormentante e insoddisfatto desiderio teso verso irraggiungibili mete si attenua e si trasforma in una diffusa e mite nostalgia; la « *Sehnsucht* » perde quella sua originaria, fortissima energia espansiva e si rechina in un pullulare placido e musicale che mormora come voce di fonte. È la poesia dello Heine nei momenti in cui non dà corso alla sua corrosiva ironia, di Uhland, Möricke, di Chamisso e più tardi, più lontana ancora dal puro romanticismo, quella di Storm, di Keller, di Fontane.

La personalità umana e musicale di Brahms viene a situarsi in questa fase declinante del romanticismo. In questo senso, sebbene si differenzi da musicisti quali Weber e Wagner, Chopin e Schumann, egli resta pur sempre figlio perfettamente legittimo del grande secolo tedesco. Ogni passione, ogni violento urto di sentimenti scivola in un'obliosa lontananza, si risolve — nella vita e nell'arte di Brahms — nella mitezza malinconica dell'idillio e dell'ele-

gia. Il desiderio ardente, la « *Sehnsucht* » romantica, quel tendere spasmodicamente verso un inafferrabile e irraggiungibile sogno che era divampato attraverso mezzo secolo di arte in Germania, non trova eco nell'anima di Brahms e si trasfigura in un'accettazione mite della vita, che però rimane come attraversata e venata dal ricordo accorato di una felicità perduta. Una felicità sognata e sfiorata a cui l'artista non ha il coraggio di dar l'assalto e a cui saviamente rinunzia, non senza portarla perennemente nel cuore, dove risplende con la sua luce pacata e addolcita. Brahms non supera il dissidio romantico tra il sogno e la realtà lanciandosi nel sogno, fuori della realtà o quanto meno sottolineando tale conflitto e ponendolo in termini drammatici, ma si ritrae e se ne pone al di fuori.

La sua stessa vita di uomo — quella che si vuol trovare così poco interessante perchè senza movimento e senza colpi di scena — riflette fedelmente la posizione spirituale del musicista. Saggezza ed equilibrio rappresentano la sua insegna. Ed egli li persegue e li attua nella solitudine del suo appartamento viennese dove si stabilisce molto presto, a ventinove anni, nel 1862, e che lascerà solo durante i suoi viaggi in

Germania e in Italia. Scapolo, la sua vita si svolge tra i libri, la musica e la felicità di alcune indefettibili amicizie. Nel 1859 rasenta il matrimonio con Agata von Siebold e ve lo sottrae la sua timidezza e la sua nativa elezione per la libera solitudine. I suoi rapporti col mondo femminile si riducono essenzialmente alla fedeltà fino alla morte verso Clara Schumann, dal 1856 vedova di Robert, fedeltà verso un'amicizia che in qualche momento dovette colorarsi, nell'intimo del suo animo, di un sentimento amoroso. Una vita che ingiustamente si è definita « borghese », identificando una simile qualifica con un'esistenza antieroica e antidisordinata e incline a taluni piaceri di ordine materiale come il bere e il mangiar bene, le piacevoli conversazioni, le villeggiature e i viaggi estivi. Tutto ciò potrebbe anche considerarsi con una certa legittimità manifestazione di « borghesismo » se al di là di esso non vi fosse la vera, profonda vita di Brahms e soprattutto la musica di Brahms.

Se molta parte dell'ispirazione di Brahms si trova esplicitamente sotto il segno di quegli stati d'animo cui abbiamo accennato e si iscrive nel quadro di un declinante romanticismo ed è in questi termini facilmente individuabile in

molta musica da camera, in quasi tutta la musica pianistica, nella musica vocale e nei momenti della musica sinfonica di più scoperta qualità lirica; vi è tutta una parte di essa che riflette un evidente compiacimento costruttivo. Esso si attua nei limiti di quelle che sono le possibilità e le qualità costruttive di Brahms, sulle quali già ci siamo soffermati e che sostanzialmente prescindono dalla dialettica drammatica della « forma-sonata » a cui si sostituisce — sia pur talora in modo larvato — il procedimento della variazione.

Ove si ometta ora il riferimento illogico ed antistorico alla costruzione beethoveniana come forma in sè e come espressione di un complesso di moventi e di ragioni interiori che in quella costruzione confluiscono e si identificano, e ove si consideri l'esigenza costruttiva di Brahms come un fenomeno artistico che non tollera riferimenti ad altri valori che non siano quelli strettamente limitati alla sua personalità di musicista — si può giungere ad un chiarimento di questo aspetto così imporante dell'opera brahmsiana.

La preoccupazione formale in Brahms non nasce come una sorta di imposizione esteriore, di un atto volontario, di uno sforzo teso a sca-

valcare la tradizione immediatamente precedente dei grandi romantici per innestarsi in quella che si impersonava in musicisti quali Bach, Mozart, Haydn, Beethoven. Essa è invece frutto genuino e spontaneo della più schietta e sincera posizione spirituale del musicista. La romantica insofferenza per ogni costrizione formale che illusoriamente sembra tarpare le ali al corso della fantasia, è un impulso al quale Brahms è ormai estraneo. Il suo mondo spirituale — come quello che è tipico del declinante romanticismo a cui egli appartiene — è come un fiume che corre placido senza velleità di sfondare argini e di irrompere nelle campagne. Pertanto egli non solo non rifugge dalla forma e dalla sua superiore serenità, dalla sua dominata pacatezza, ma la cerca e se ne fa una mèta, un ideale di vita e di lavoro. Senza con ciò che si legittimi in alcun modo per la sua arte una definizione di classica.

La costruzione brahmsiana è la proiezione sul piano sonoro del suo temperamento contemplativo. Ed ecco la « forma-sonata » svuotarsi del suo significato — cui aveva impresso il più compiuto suggello Beethoven nella dialettica dei due temi contrastanti — e ridursi ad una vasta canora espansione lirica; dove il bitematismo,

quando esiste, non è più che la duplice apparenza di uno stato d'animo entro il quale il musicista scava e dal quale trae le più profonde e commoventi risonanze. Ed ecco delinearci, esplicito o implicito, il procedimento costruttivo delle variazioni che non è altro, in sostanza, che un moltiplicare gli echi di uno stato d'animo, un penetrare in esso e portarlo ad una sempre più complessa e molteplice chiarificazione.

In questi termini il gusto costruttivo di Brahms ci pare una delle più schiette e sincere manifestazioni della sua personalità di artista, che si giustifica fuori di ogni riferimento ad altre esperienze musicali. Riferimenti inesistenti che solo han valso a provocare un'erronea impostazione del problema nella quale è caduta la più parte della critica brahmsiana. Giova, in fondo, a questo proposito tener presente l'ammonizione che Guido Adler (1) mette in bocca a Brahms: « Seguire le orme di Beethoven è impresa che trascende le forze di un uomo », e sforzarsi per conseguenza di trovare in Brahms e solo in Brahms le ragioni autentiche della sua musica.

(1) JOHANNES BRAHMS, in *Musical Quarterly*, aprile 1933.

II

Primo tempo

(Allegro non troppo)

1-4 Richiamo echeggiante in un vasto spazio, nel
96137 quale resta come sospeso; fin dalla prima bat-
96138 tuta si libra il grande tema del primo tempo:



Affidato al corno, esso suggerisce veramente il senso di una « majesté blessée » di cui parla il Chantavoine (1). E il pianoforte due volte ne riprende un elemento con che la frase viene a prolungarsi di due battute (la terza e la quinta) e acquista una maggiore ampiezza, una mag-

(1) JOHANNES BRAHMS, in *Le Menestrel*, maggio 1933.

giore distensione. Non è ancora spenta la risonanza del *fa* del pianoforte che si inserisce un secondo motivo affidato ai fiati (flauti, clarinetti, fagotti), immediatamente ripetuto dagli stessi fiati più archi in modo « minore »:



Queste prime battute impostano tosto la fisionomia emotiva che dominerà in tutto il primo tempo del *Concerto*, secondo quel carattere che abbiamo precedentemente rilevato. I due temi costituiscono due valori musicali complementari anziché opposti, secondo che vorrebbe la tradizionale dialettica tematica della « forma-sonata ». L'episodio affidato al pianoforte solo, che immediatamente segue l'esposizione del secondo motivo, ci mostra in qual senso il musicista orienterà le prospettive del suo lavoro. Il tono accorato e rassegnato dei due temi principali si rialza e si movimenta su di un piano essenzialmente sonoro. La materia musicale si muove per una sorta di germinazione e di evoluzione interiore mediante quel procedimento in cui Brahms è maestro: la variazione. In questo « so-

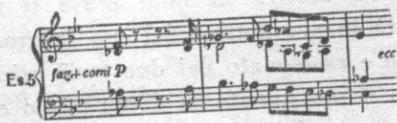
lo » del pianoforte bisogna ancora rilevare un inciso che ritornerà nelle pagine successive nella sua figurazione ritmica e non più in quella melodica che è irrilevante:



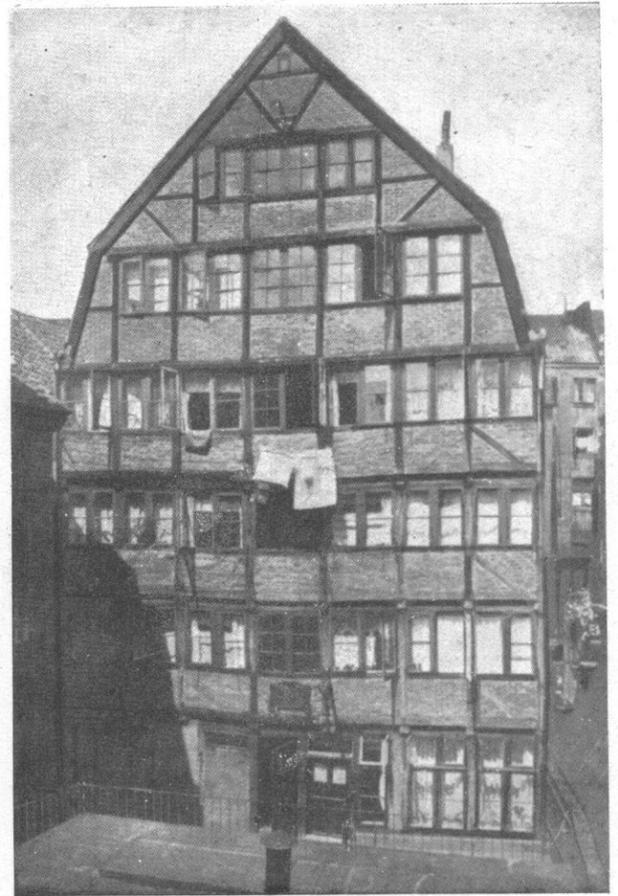
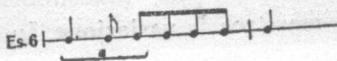
Eccolo infatti, poco più innanzi, nella sua prima metamorfosi, affidato ai violini, nella prima ripresa dell'orchestra sola:



Successivamente esso genera questo nuovo valore ancora affidato all'orchestra (fagotti + corni, poi: flauti + oboi + clarinetti, poi: violini + viole):

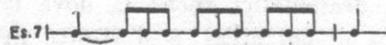


Più avanti ancora troveremo la formula ritmica:



La casa dove nacque Brahms ad Amburgo

modificarsi in questo senso:



e dar luogo ad un episodio del pianoforte che si inizia così:



Disseminata infine in vari momenti di questo tempo troviamo ancora la figurazione ritmica di cui all'es. 6, nel suo elemento iniziale *a*, modificarsi *per diminutiones* nel seguente inciso ritmico:



e originare episodi come il seguente:



Tali gli elementi con cui Brahms costruisce il primo tempo di questo *Concerto*. Essi si alternano e si intrecciano senza mai dar luogo

a opposizioni di valori, senza che si delineino contrasti drammatici anche là dove la formula ritmica di cui all'es. 6 si risolve in episodi di un certo rilievo e di una certa robustezza ritmica. La folta orchestra e la scrittura pianistica ampiamente risonante di Brahms ne attutisce e ne ovatta l'impeto e la forza d'urto. Tale formula nelle sue varie metamorfosi, assume allora la funzione di un vasto fondale sonoro sul quale si proiettano i due motivi principali (es. 1 e es. 2), proiezioni, a loro volta, leggermente diverse di uno stesso stato d'animo.

Secondo tempo

(*Allegro appassionato*)

Il secondo tempo trova la sua migliore definizione nell'indicazione espressiva che lo precede: « *Allegro appassionato* ». Tutto quel travaglio del primo tempo, misto di accorata rassegnazione, di slanci che si ripiegano in un senso di vasta malinconia, si solleva ora e si risolve nella splendida curva del primo tema. Affidato al pianoforte esso esplode con un calore e una

vitalità tipicamente brahmsiani:



Dopo tale esposizione appare il secondo tema che cantano i violini e le viole su tre ottave:



Esso oppone al primo non tanto un valore espressivo sostanzialmente nuovo quanto la sua quasi immobilità intorno al *mi* ripetuto con insistenza; immobilità che viene subito meno non appena del tema si impossessa il pianoforte che, appoggiandolo su di un arpeggio, lo movimenta e lo amplifica, e lo riporta nel campo di attrazione del primo tema. Si osservi la delicatissima variante del secondo tema, squisitamente pianistica, che enuncia il pianoforte

poco prima del ritornello:



Dopo il ritornello segue l'ampia fase di sviluppo dei due temi citati nella quale si incastano due nuovi elementi. Il primo è una sorta di fanfara rutilante e festosa, soprattutto quando viene ripresa dai corni, che apre un episodio in *re magg.*:



Il secondo è un breve inciso melodico affidato al pianoforte solo, delicato e squisitamente romantico, che si incide come un tenero femminile richiamo:



Il richiamo si disperde e torna di sfuggita il tema di fanfara che lancia per l'ultima volta il pianoforte in sonori accordi alterni punteggiati e sostenuti dall'orchestra. Poi ritornano in primo piano i due temi iniziali che, fino alla fine del tempo, si infiammano di uno slancio sempre più acceso e appassionato.

Terzo tempo

(Andante)

Nell'« Andante » si concentrano e si sublimano i valori espressivi fondamentali del *Concerto*, in un perfetto e infallibile equilibrio tra le ragioni della musica e quelle dello strumento solista. Come e più che negli altri tempi Brahms appare qui quel grande poeta del pianoforte che le sue numerose pagine pianistiche testimoniano. In lui si riassumono e si appuntano i motivi del pianismo romantico, resi più sensibili e più raffinati talora che non nello stesso Chopin. Al termine della parabola romantica Brahms rivela il delinearsi di una preoccupazione per l'astratta bellezza del suono. È il suono bello, colmo di tutte le vibrazioni che può rendere ormai il pianoforte giunto all'apice della sua perfezione costruttiva. Brahms predi-

lige l'impiego simultaneo del registro grave e del registro acuto, da che deriva, anche nei pianissimi, una sonorità piena e nutrita, prodotta dal gran numero di suoni armonici che entrano in vibrazione. In tal modo le note realmente suonate nel registro acuto si arricchiscono di tutta questa massa vibrante e assumono quella lieve sfocatura, quella preziosa pastosità di colore così caratteristica di Brahms. Il suono perde il suo preciso contorno e si attua in uno sfumato che precorre certe conquiste armoniche che si delineeranno più tardi, sulle soglie del Novecento, in specie per opera di Debussy: in Brahms è il timbro che suggerisce e crea un ampliamento del risultato armonico, mentre in Debussy sarà l'armonia stessa che si porrà amplificata mediante l'effettiva emissione di suoni estranei ai limiti tradizionali dei singoli accordi.

7 96140-A Un'ampia accorata melodia, di un mesto grigiore tipicamente brahmsiano, inizia l'Andante:



Affidata al violoncello essa ha una vibrazione profonda e intensa che informa di sé tutta la fase iniziale di questo tempo in cui non si fa udire la voce del pianoforte. Quando l'orchestra, esaurita l'esposizione del primo tema, si spegne in un accordo *pp.*, ecco stagliarsi il suono del pianoforte in una soavissima esitante melodia che deriva dalle prime note del primo tema (es. 16):



8 96140-B Una di quelle sognanti, ondulate melodie che non possono non farci pensare a certe espressioni delle ultime opere di Beethoven, appunto per quel risolvere una figura melodica in un rabeasco di note che riecheggiano lo spunto originario e nello stesso tempo hanno una loro nuova fisionomia espressiva.

Al « solo » del pianoforte succede un episodio in cui all'orchestra, che riprende a tratti il primo tema, lo strumento solista non contrappone che se stesso, il suo suono, l'ampiezza e la pienezza delle sue vibrazioni che si localizzano in due figurazioni principali: una arpeggiata

che percorre, discendendo e salendo due ottave, e un'altra ad accordi alternati che ricorda il rabesco di cui all'es. 17. La seconda parte di questo episodio si svolge in *si bem. min.*, anzichè in *si bem. magg.* che è la tonalità principale dell'« Andante ». Alla sua penultima battuta l'orchestra ci fa sentire ancora una volta le sei prime note del primo tema, in « minore », quindi una magnifica cadenza plagale, sviluppata in arpeggio dal pianoforte, ci introduce nel tono di *fa diesis magg.* Il movimento ora rallenta alquanto (« più adagio ») e il pianoforte e l'orchestra enunciano congiuntamente una nuova frase che rappresenta forse il vertice emotivo dell'intero tempo. L'accorata iniziale mestizia si risolve in una soavità idillica, in un abbandonarsi alle spire del sogno:

Es. 18

orch pp dolcissimo

Si osservi quale delicato e indimenticabile fascino assume questo passo col risolversi della melodia, nel pianoforte e nell'orchestra (due clarinetti), in un contrappunto a due voci. Ancora nel tono di *fa diesis magg.* sentiamo, di nuovo affidato al violoncello solista, il primo tema. Poi ritorna l'originario tono di *si bem. magg.* e con esso l'« Andante » declina e si conclude.

9
96141-A

Quarto tempo

(Allegro grazioso)

Anche in questo *Concerto* Brahms cede alla tradizionale consuetudine che l'ultimo tempo sia impostato e redatto con un minor impegno espressivo e costruttivo. È la distensione che naturalmente segue alla tensione del tempo lento, che è istintivamente seguita nella pratica musicale. Il primo tema dell'« Allegretto grazioso », affidato al pianoforte:

10-12
96141-B
96142

Es. 19

p forte p ecc.

ci suggerisce, al suo solo apparire, l'atmosfera

di questo finale del *Concerto*, di una gaiezza velata di un'ombra di malinconia. I tempi che precedono si ripercuotono in questo « Allegretto » e danno al suo brio un passo vellutato, una sottesa tenerezza, un diffuso senso di femminilità, che ne spezza gran parte del mordente, lo attutisce, lo rende insinuante e carezzevole, suavo e aggraziato. E i due elementi tematici che seguono il primo, ora citato, non fanno che approfondire ed ampliare tale complesso di stati d'animo: il secondo tema:



e il terzo tema:



Il brio, più esteriormente motorio che intimamente sostanziale, è così attenuato e velato nel primo e nel terzo tema, e nei loro sviluppi, che si riduce al minimo la funzione e l'impiego di un elemento solo in apparenza cantabile quale è il secondo tema. E il primo e il terzo hanno

in loro tali e tante possibilità espressive e strettamente musicali da risultare in sostanza i protagonisti sufficienti dell'intero tempo.

La presente esecuzione del *Concerto in si bem. magg.* di Brahms riveste un singolare interesse; in particolar modo, crediamo, per i brahmsiani.

La solista è Elly Ney (n. 1882) che visse e studiò in quell'ambiente musicale della Vienna postromantica che vide Brahms nello splendore della sua maturità musicale.

In Elly Ney confluiscono infatti gli insegnamenti di due tra le più importanti scuole pianistiche di Vienna: quella di Theodor Leschetizky, formidabile pianista e didatta di altissimo valore, a sua volta allievo di Czerny; e quella di Emil Sauer, che studiò con Rubinstein e Liszt.

Tanto da Leschetizky che da Sauer, Elly Ney deve aver appreso il gusto e la tecnica per l'esecuzione della musica brahmsiana, a giudicare dal calore di questa sua esecuzione, con la quale sa penetrare, in tutti gli accenti, il carattere dello stile brahmsiano, sia che ne scandisca la vitalità ritmica, sia che s'abbandoni alle più delicate e sognanti melodie.

Un'esecuzione — coadiuvata con vigore e quadratura dall'Orchestra Filarmonica di Berlino sotto la direzione di Max Fiedler — che testimonia il gusto, la tecnica e la sensibilità di una delle ultime rappresentanti della grande scuola pianistica viennese.

I N D I C E

Johannes Brahms musicista romantico pag. 7

ANALISI DEL « CONCERTO Op. 83 N. 2 »

Primo tempo	pag. 22
Secondo tempo	» 28
Terzo tempo	» 31
Quarto tempo	» 35
L'esecuzione	» 37