

CANTO

Rubinstein incise le Sonate brahmsiane con Szeryng, temendo la predominanza del violino di Heifetz. Una misura classica dove i temi sembrano Lieder


Tra i grandissimi pianisti che hanno fatto la storia dell'interpretazione, Arthur Rubinstein è stato tra le altre cose quello che maggiormente si è dedicato alla musica da camera, sia nel corso della prima parte della propria lunga carriera concertistica sia in seguito sottoponendosi a lunghe sedute di registrazione. Si trattò di un amore innato che risaliva ai tempi in cui il giovane polacco si prestava come assistente ai corsi di Joachim e che continuò a partire dal primo dopoguerra quando Rubinstein si trovò a collaborare con artisti del calibro di Thibaud, Casals e il violinista e compatriota Paul Kochanski.

La celebrità lo portò in seguito a formare con Heifetz e Piati-gorski il famoso "Trio da un milione di dollari" e dagli anni 50 iniziarono le splendide pubblicazioni discografiche a fianco di ensemble come il Quartetto Guameri o a solisti come Szeryng e Fournier.

Nel 1954 Rubinstein si trovava a Mexico City per una serie di concerti e lì conobbe un violinista di origine polacca di 34 anni, ex allievo di Carl Flesch, che insegnava alla locale università: si trattava appunto di Henryk Szeryng, allora sconosciuto, che intraprese più tardi una considerevole carriera interrotta solo dalla morte avvenuta a settant'anni, nel 1988. Rubinstein, dopo averlo ascoltato, non esitò a raccomandarlo al proprio impresario, il leggendario Sol Hurok, che a quanto pare non fece molto per introdurre Szeryng nel giro concertistico americano. In compenso i due incisero nel 1959 il loro primo disco (la "Primavera" e la "à Kreutzer" di Beethoven) cui seguirono altre sonate di Beethoven, le tre di Brahms che qui ascoltiamo e sei Tri per i quali il duo si avvale della collaborazione del violoncellista Pierre Fournier. A detta di Rubinstein - ma è noto come la sua autobiografia sia piuttosto ... di parte - la RCA aveva da tempo insistito perché il pianista incidesse le sonate di Brahms con Heifetz. Ma, sempre secondo Rubinstein, Heifetz avrebbe messo troppo in rilievo la presenza del violino e il pianoforte si sarebbe ridotto al ruolo di puro accompagnamento. Sta di fatto che le incisioni effettuate a fianco di Szeryng rimangono davvero un classico dell'interpretazione, anche



senza parole

approfondisci sul 

Se hai acquistato "Classic Voice" puoi scaricare dallo shop di www.classicvoice.com gratuitamente le 3 Sonate per violino e pianoforte di Brahms interpretate da Rubinstein e Szeryng utilizzando il codice AAV-163-001-8897 (le procedure sono descritte nel dettaglio a pagina 52-53)

perché entrambi i solisti avevano una concezione molto simile del "suono brahmsiano" e una sostanziale comunanza d'intenti per quel che riguardava la scelta dei tempi e il fraseggio. La classicità dell'interpretazione di Rubinstein e Szeryng anche nella inquieta Sonata op. 108 si pone agli antipodi rispetto alla più elettrizzante - ai limiti del nevrotico - incisione effettuata pochi anni prima da Milstein e Horowitz. È questo uno dei casi più evidenti attraverso i quali si insinua nell'ascoltatore un interrogativo sui significati della musica e sui risultati assai differenti ai quali può pervenire l'una o l'altra lettura del medesimo testo.

IL REPERTORIO

Se si esclude uno Scherzo in do minore scritto per la Sonata "collettiva" *Frei aber Einsam* - nella quale il contributo di Brahms si aggiungeva nel 1853 a quelli di Schumann e Dietrich - dobbiamo attendere fino al 1878 per trovare nel catalogo del compositore amburghese il primo lavoro importante scritto per il duo violino-pianoforte. Alla prima Sonata op. 78 seguirà la Sonata in la maggiore op. 100 (1886) e infine la terza e ultima Sonata in re minore, consegnata alle stampe nel 1889.

Lo stile della scrittura violinistica brahmsiana risente della scarsa familiarità del musicista con lo strumento: in tutta la sua vasta produzione cameristica non si ascoltano mai prodigi virtuosistici che potevano attingere a una tradizione secolare. In Brahms lo strumento si impone piuttosto con l'arma segreta della melodia, che ne amplifica la voce più di qualsiasi forma di complicato tecnicismo. Non è difficile pensare che molti particolari tecnici siano stati suggeriti al musicista dall'amico Joseph Joachim, ma esiste un elemento dal quale si può far discendere ancora più agevolmente la tipologia

melodica delle sonate brahmsiane. Due delle tre opere contengono infatti numerose citazioni tratte dai *Lieder* che il compositore andava ideando proprio in quegli anni e che vengono qui ricondotti nel clima di un contesto dialogante tra i due strumenti; l'ascendenza vocale giustifica quindi in tutto e per tutto l'impostazione intima e vibrante del suono dello strumento ad arco.

Nella Sonata in sol maggiore Clara Schumann riconobbe subito il tema brahmsiano del *Regenlied* (op. 59 n. 3), accennato nel finale ma presente nella veste di idea ciclica negli altri due movimenti. Il vasto Vivace ma non troppo iniziale si apre con una frase meravigliosa del violino sopra i pacati accordi del pianoforte: le prime tre note, con quella nota puntata e ansimante che da sola giustifica il fascino grandissimo di questa idea, derivano appunto dal motivo liederistico così prontamente individuato da Clara. Al secondo posto ascoltiamo un Adagio in mi bemolle maggiore, in forma tripartita, nel quale è ancora la prima idea a lasciare traccia indelebile di sé, con quel suo carattere confidenziale che sembra voler riprendere un'antica conversazione. Oltre al motivo del *Regenlied*, nel finale si nota la presenza di un secondo tema cantabile e di numerose altre idee secondarie che arricchiscono ulteriormente il discorso.

L'ascolto attento delle melodie che sono riversate a profusione nella Sonata in la maggiore ne rivelano ancora l'ascendenza liederistica e l'omaggio palese a quel Wagner che, a dire il vero, non godeva le piene simpatie del circolo Brahms-Hanslick. Non a caso il Wagner citato proprio nel tema principale dell'Allegro amabile è quello dei *Meistersinger*, l'opera più atipica del grande compositore: si tratta del tema di Lied che Walther von Stolzing canta di fronte alla giuria dei *Maestri Cantori*, un tema che deve simboleggiare la melodia nella sfera più alta della sua accezione e che viene riportato da Brahms quasi per intero. Sarebbe già sufficiente questo incipit e la lirica tonalità d'impianto (il la maggiore illumina di luce particolare lo struggente contenuto di pagine quali l'Intermezzo op. 118 n. 2) per predisporre l'ascoltatore a un cammino idilliaco lungo i tre movimenti della Sonata. Le aspettative sono puntualmente soddisfatte, grazie al continuo riferimento a motivi di Lied, nel secondo tema del primo movimento e ancora in due punti del terzo.

La terza e ultima Sonata vide la luce tra il 1886 e il 1888. Nulla del clima d'idillio che caratterizzava le due sonate op. 78 e 100 si ritrova negli echi ora tragici, ora velati di infinita tristezza di quest'opera; lo stesso impianto strumentale è quasi appesantito, soprattutto per il ricorso a una scrittura pianistica densa e assai difficoltosa che sottolinea il tormentato percorso degli spunti melodici. Avviene così nell'Allegro iniziale, dove l'esposizione tematica affidata alla flebile voce del violino sfocia in una drammatica perorazione del pianoforte, e soprattutto nel Presto agitato che conclude la Sonata, quasi un tragico epilogo che proietta un'ombra di ineluttabilità su tutta l'opera. Neppure lo struggente, breve Adagio, ideale sottofondo - o lontano ricordo? - di una confessione amorosa riesce a evocare un'atmosfera di benessere, né l'enigmatico terzo movimento, con quel tema singhiozzante nel quale le pause rivestono un significato ancor più pregnante delle note, contribuisce a rischiarare il pessimismo di questo lavoro.