

DIGITAL · STEREO 439 770 - 2 



LUDWIG VAN BEETHOVEN
DIE 5 KLAVIERKONZERTE

The Piano Concertos · Les Concertos pour piano

MAURIZIO POLLINI · CLAUDIO ABBADO
Berliner Philharmoniker





MAURIZIO POLLINI · CLAUDIO ABBADO



LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770 – 1827)

DIE 5 KLAVIERKONZERTE

The Piano Concertos · Les Concertos pour piano

I concerti per pianoforte

MAURIZIO POLLINI, Piano

Berliner Philharmoniker

CLAUDIO ABBADO

Konzertmitschnitte

Live recordings

Enregistrements publics

Registrazioni dal vivo

COMPACT DISC 1

[66'19]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-dur op. 15

Concerto for Piano and Orchestra no. 1 in C major

Concerto pour piano et orchestre n° 1 en ut majeur

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in do maggiore

- [1] 1. Allegro con brio [17'16]
Kadenz/Cadenza/Cadence: Ludwig van Beethoven (1809)

- [2] 2. Largo [11'13]

- [3] 3. Rondo. Allegro [scherzando] [8'59]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-dur op. 19

Concerto for Piano and Orchestra no. 2 in B flat major

Concerto pour piano et orchestre n° 2 en si bémol majeur

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in si bemolle maggiore

- [4] 1. Allegro con brio [13'33]
Kadenz: Ludwig van Beethoven (1809)

- [5] 2. Adagio [7'41]

- [6] 3. Rondo. Molto allegro [7'31]

COMPACT DISC 2

[68'25]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-moll op. 37

Concerto for Piano and Orchestra no. 3 in C minor

Concerto pour piano et orchestre n° 3 en ut mineur

Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 in do minore

- [1] 1. Allegro con brio [16'07]
Kadenz: Ludwig van Beethoven

- [2] 2. Largo [10'07]

- [3] 3. Rondo. Allegro [9'28]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-dur op. 58

Concerto for Piano and Orchestra no. 4 in G major

Concerto pour piano et orchestre n° 4 en sol majeur

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4 in sol maggiore

- [4] 1. Allegro moderato [17'18]
Kadenz: Ludwig van Beethoven

- [5] 2. Andante con moto [5'17]

- [6] 3. Rondo. Vivace [10'00]
Kadenz: Ludwig van Beethoven

COMPACT DISC 3

[38'52]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-dur op. 73

Concerto for Piano and Orchestra no. 5 in E flat major, "Emperor"

Concerto pour piano et orchestre n° 5 en mi bémol majeur, «L'Empereur»

Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 in mi bemolle maggiore, "Imperatore"

- [1] 1. Allegro [20'29]

- [2] 2. Adagio un poco moto — *attacca*: [7'48]

- [3] 3. Rondo. Allegro [10'35]



Recordings: Berlin, Philharmonie, 12/1992 (nos. 1–4), 1/1993 (no. 5)
Produced by Christopher Alder
Tonmeister (Balance Engineer): Gernot von Schultendorff
Audio Consultant: Günter Hermanns
Recording Engineers: Jürgen Bulgrin (nos. 1–5); Hans-Rudolf Müller, Jobst Eberhardt (no. 5);
Reinhard Lagemann (nos. 1–4)
Recorded using B & W Loudspeakers
© 1994 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg
© 1994 Dr. Paolo Petazzi
Cover Photo: Marco Caselli
Back Cover Photo: R. Friedrich
Booklet Cover: Ludwig van Beethoven · Painting by W. J. Mähler (detail)
Historisches Museum der Stadt Wien
Photo of Maurizio Pollini and Claudio Abbado (Booklet Inside Cover): Christine de Grancy
Illustrations: p. 7, 23: Historisches Museum der Stadt Wien, p. 55: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz
Beethoven autographs: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit
Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. Beethoven 12 (Concerto no. 1), 13 (no. 2), 15 (no. 5)
Title-pages: Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde (no. 3); Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (no. 4)
Printed in Germany by / Imprimé en RFA par Neef, Wittingen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Five Piano Concertos

PAOLO PETAZZI

Count Waldstein famously expressed the hope that Beethoven would receive the spirit of Mozart from the hands of Haydn in Vienna; but the young composer was sensitive to all the innovations taking place in European music at the turn of the century, and his choice of style is too complex to be summed up in such a simplistic manner. If the unrepeatable perfection of Mozart's piano concertos was a crucial pointer for Beethoven's own, the influence of Clementi and the new generation of virtuosos can also be detected. Mozart had achieved a perfect balance between soloist and orchestra, integrating the two without sacrificing the concerto's constituent elements, a richness of musical inspiration combined with bravura display passages. But by the time Beethoven appeared on the musical scene this was no longer a novelty, and an increasingly virtuoso style was all the rage. He paid homage to it in a very early work, of which only the solo part survives, his unpublished 1784 Concerto in E flat major. Yet while taking account of Clementi and the latest advances in technique, he did not forget the les-

sons of Mozart and Haydn and remained basically faithful to the Viennese tradition. For him, as for Mozart, concertos were a crucial means of gaining public recognition in Vienna. Both made their names as pianist-composers, and concertos allowed them to make their necessary appearance in the programmes of the *academie*. Both performed their own works and eschewed or delayed publication in order to stop their competitors getting their hands on them. Beethoven's first two concertos were not printed until several years after their composition, at a time when he was already busy with the Third. He also gave the first performances of both the Third and the Fourth. The onset of increasing deafness curtailed his solo career. This may be why we have only sketches for concertos after the Fifth. On the other hand, there is something implicitly theatrical about the concerto, and he may have lost interest in it as he was drawn to write increasingly introspective, abstruse and taxing music. What could be more theatrical than the grandiose, epic sweep of the Fifth? Although the series of works which it

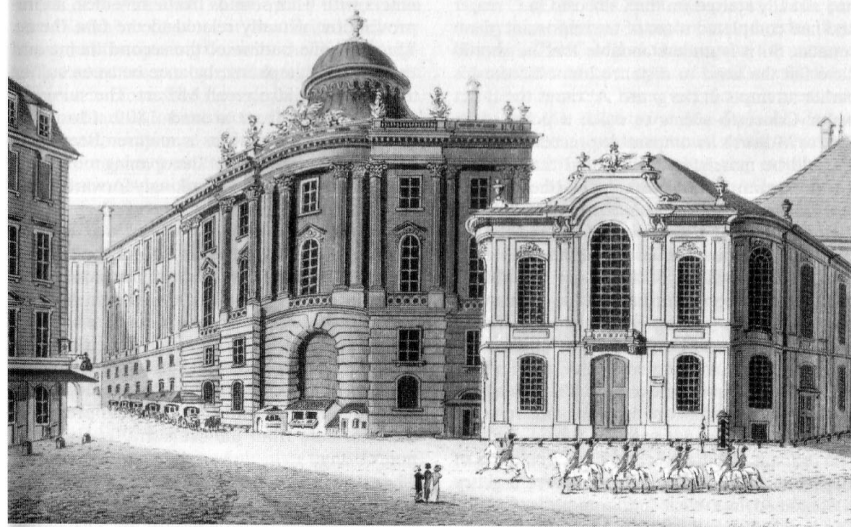
crowns are strikingly individualistic, they nevertheless have in common, for example, the function and character of the closing rondo, unfailingly cheerful and energetic whatever the context.

Concerto no. 2 in B flat major

The chronology and early performance history of the Concerto in B flat major, Beethoven's first since the unpublished concerto of 1784, are uncertain. The latest research indicates that the work was conceived in Bonn not later than 1790, in a different form from the one we know today. Beethoven revised it initially in 1793, shortly after arriving in Vienna, and probably performed this version at private concerts. Further revisions took place in 1794–95 and 1798. In 1795, a year after the successful publication of the op. 1 Piano Trios, the composer made his first appearance as piano soloist in Vienna. We learn from a brief article in the *Wiener Zeitung* that on 29 March, in the Hofburgtheater, between the first and the second parts of the oratorio *Joas, King of Judah* by Casimir Antonio Cortellieri, “the celebrated Ludwig van Beethoven gained the unanimous applause of those present with a new concerto of his own composition”. Salieri was on the podium. Two days later, on 31 March 1795, Beethoven performed Mozart's Concerto in D minor K. 466, and in December of the same year he played a concerto of his own under the baton of Haydn, who had recently returned from London. The Viennese public had their first

chance to hear three of the older composer's newest symphonies at the same concert. The spirits of Haydn and Mozart therefore watched significantly over the year in which Beethoven premiered his first two concertos. Which concertos did he play in March and December 1795? The B flat major on both occasions? So scholars believed until recently, but today the general opinion is that he played an early draft of the C major Concerto, different from the published version, on 29 March, not least because the previous concerto could no longer have been a novelty in Vienna in 1795, while a new version of the B flat major was perhaps given in December. He performed both in Prague in 1798 and probably revised the score of the B flat major again on this occasion. Not until December 1801 was a final version published as op. 19, making it the second concerto in order of publication, since Mollo had published the C major, composed later and more mature in style, as op. 15 at the beginning of the year.

Hoffmeister brought out the op. 19 Concerto in Leipzig, with a dedication to Carl Nicklas von Nickelsberg, counsellor at the imperial court, a nobleman of whom almost nothing is known. When he offered Hoffmeister the Concerto in January 1801 Beethoven asked for 10 ducats, as against 20 for each of the other compositions (the Septet op. 20, the First Symphony and the Piano Sonata op. 22), adding that “I rate the Concerto only 10 ducats because . . . I do not believe it to be among my best”. Beethoven found it necessary to repeat his view in a letter of 22 April 1801 to Breitkopf and Härtel, given



WIEN, BURGTHEATER

the likelihood of a review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

When he dismissed the Concerto in this way he had already started on the Concerto in C major and had completed some of the important piano sonatas. So it is understandable that he should have felt the need to distance himself from his earlier attempts in the genre. At times the B flat major Concerto seems to make a point of its debt to Mozart's incomparable precedent. While it could be merely accidental that the key and the orchestral layout (without clarinets, trumpets or timpani) are those of Mozart's K. 595, the relationship between the soloist and the orchestra and a range of structural features offer unmistakable echoes of the older composer's mature concertos. The homage to Mozart is, however, only a starting point, a tribute offered in the full consciousness of possessing an independent language and personality, particularly evident in the central movement. The same goes for Beethoven's debts to Haydn's late style, as seen in the outer movements.

The brilliant Allegro con brio has a profusion of ideas and a fresh onward thrust whose urgency is contained in a clear and compact structure. The latter allows Beethoven to exploit the potential of the elements of the main groups of themes in a masterly fashion. The first has four, stated without delay, and they dominate the whole of the orchestral exposition. Certain changes of key have a strongly personal colouring, as when, at the first clear formal division (bar 40), the music suddenly modulates to D flat major with an idea based on the second element

of the first theme. A play of light and shade between D flat major and B flat minor follows. As in some of Mozart's later concertos, the soloist enters with what sounds like a new idea, an improvisation, actually related to the first theme. The rhythmic outline of the second theme and the careful, symphonic balance between soloist and orchestra also recall Mozart. The surviving cadenza dates from around 1809. Close-knit and concise, it shows us a maturer Beethoven exploring the material of the opening movement and thus presents it in a strikingly forward-looking prospect.

There is no debt to either Mozart or Haydn in the intensely noble, lyrical Adagio, one of the younger Beethoven's towering achievements. Peaceful and meditative, profound in thought and expression, it has two parts of which the second is a varied reprise with a more richly ornamented piano part. The soloist's brief recitative *con gran espressione* in dialogue with the strings, coming towards the close and preceding the final bars from the orchestra, is especially noteworthy.

The Rondo we know may be Beethoven's second attempt at a finale, if a Rondo in B flat major, published posthumously by Diabelli in 1829, with a solo part retouched by Czerny and then, in its original form, by Willy Hess in 1960, was indeed intended for this concerto. The hypothesis cannot be proved; if it is true, Beethoven set aside a pleasing, soundly constructed yet undubitably less personal movement than the Rondo of op. 19. Although there is a debt to Haydn, its brilliant articulation and robust hu-

mour are already characteristic of Beethoven, who is here feeling his way towards the sort of finale he employs in his other concertos. Fragments of the first draft of the op. 19 Concerto in the "Kafka" collection at the British Library show that the opening theme of the Rondo originally lacked the catchy rhythm which gives it an obvious humour. The stresses fell, in a more orthodox manner, on the second and fourth notes (as they do only once in the final version, when the coda begins, bars 261–63). The regular outline of the $\frac{6}{8}$ second theme gives it a vaguely pastoral feel, an almost proto-Schubertian sweetness which contrasts with the rhythmically incisive ritornello. The latter lies behind the vigorous syncopated figures of a fanciful central episode which forms the imaginative development section of a sonata rondo with extended coda. The brilliance of the closing pages is thoroughly appropriate for such a sparkingly humorous finale.

Concerto no. 1 in C major

Written in Vienna some time after the B flat major Concerto, the Concerto in C major was the first Beethoven published. Most scholars now agree that at his first public appearance in Vienna on 29 March 1795 he performed a first version of this Concerto, different from the one we know and dating from 1794–95 rather than 1795–96, as previously believed. In an account published in 1838 Franz Wegeler tells us that the Rondo was finished only two days before the première. The Concerto is thought to have been revised several times, probably for a perfor-

mance in Prague in 1798 and again when Beethoven played it in Vienna on 2 April 1800. The programme for that *accademia* also included the Septet op. 20, the First Symphony (both premières), a Mozart symphony and arias from Haydn's *The Creation*. Once again, the names of Haydn and Mozart appear significantly alongside Beethoven's. The concert was a great success and the *Allgemeine Musikalische Zeitung* described it as an exceptional event where the limitations of the orchestral playing cast the only shadow. Mollo published the Concerto in Vienna at the beginning of 1801 as op. 15, with a dedication to Beethoven's former pupil Babette Princess Odesscalchi, née von Keglevics. Beethoven was no more glowing about this concerto than about the previous one in the letter (already quoted) to Breitkopf and Härtel of 22 April 1801 announcing Hoffmeister and Mollo's publication of the concertos. He underlines that the C major came after the B flat major and did not reach the standard of other, "better concertos". He was to keep the latter to himself for some time. The reference to the Third Concerto, probably composed between 1800 and 1803, explains Beethoven's harshness towards the C major, where he none the less leaves his models behind and reaches stylistic maturity. Freshness of invention and security of touch are much more in evidence here than in the B flat, at least in the outer movements. The C major is different in character, undisguisedly brilliant and extrovert. Trumpets and drums are added to the orchestra and the first movement in particular recalls the "military" concertos which were fash-

ionable at the time. (This explains occasional glimpses of the future Fifth Concerto.) The Allegro con brio has an impetuous energy with no trace of uncertainty or hesitation, even if the basic material, as opposed to what Beethoven makes of it, lacks a particularly personal character. After the resolute opening theme, the orchestral exposition contains a surprising modulation similar to the one in the B flat major Concerto. The second theme, whose cantabile nature offers a direct contrast, is partially stated in E flat major, the full statement being reserved for the soloist. A shimmering series of transitions leads through F minor/major and G minor/major back to C major. Elements of both themes are cunningly combined, and a new, martial idea appears before the exposition ends. As with the preceding concerto, the entry of the soloist is modelled on Mozart. The piano appears to improvise on a new idea which nevertheless relates to the material heard so far. Mozart's example can still more or less be detected in the careful balance of soloist and orchestra. But the underlining of contrasts, the expansion of the formal structure as a natural consequence of the urgency of Beethoven's inspiration and the energizing of virtuoso passages leave us in no doubt that we have entered a different world. Foreshadowings of the Fifth Concerto are not accidental, as in the episode at bar 199 towards the end of the exposition which combines staccato chords in the right hand with incisive staccato thirds in the left, and here and there in the development, which finds time for a veiled, lingering gentleness that makes the brilliant return

of the first theme at the beginning of the recapitulation particularly effective. The almost improvisatory nature of the development is another original feature. Beethoven left four cadenzas for this movement. The first is fragmentary and probably dates from 1798, while the others were most likely written in 1808–09. (The one heard in the present recording is exceptionally long and elaborate.) After this sparkling, lively and extrovert movement comes an inward and lyrical Largo whose meditative tone at times resembles that of chamber music. A noble yet gentle melody is ornamented by the soloist. The instrumental colouring is worthy of attention. The winds are restricted to pairs of clarinets, oboes and horns, and a special role is given to the first clarinet. The form is the usual one where an opening section is repeated with variations after a brief central episode. Those elements which make of the Largo a harbinger of future Romantic enchantments culminate in the extended coda. Beethoven's sense of fun dominates the headlong scamper of the Rondo, marked Allegro scherzando. Lively and restless, dashing and unpredictable, it has an irresistible sparkle and an almost insolent dynamism. As in the finale of the B flat major Concerto, the main theme has a mordant rhythm and offers rich possibilities for development which Beethoven exploits to the full, constantly emphasizing the difference between the rhythm of the refrain and that of the motifs which are placed one after the other alongside it. Structurally the movement is concise and perfectly balanced, following the usual

sonata rondo model. Idea follows idea with untiring zest, as in the almost gypsy flavour of the energetic second episode and certain surprise modulations.

Concerto no. 3 in C minor

There is a general agreement that the op. 37 Concerto marks a turning-point in Beethoven's use of the form. It is infinitely easier to detect an original, innovative approach here than in the "Mozartian" opp. 15 and 19, although op. 37 lacks the perfection of the two masterpieces which were to follow. Beethoven's famous letter of 22 April 1801 to Breitkopf and Härtel supports such a view. After referring to the first two concertos, as we have already seen, in unjustly dismissive and severe terms, he adds that "musical politics force the author to keep his best concertos in reserve for a certain time", presumably with op. 37 in mind. The autograph shows that it was composed in stages, most likely between 1800 and 1803, even though some sketches may date from the period 1796 to 1798. When the Concerto received its première at the Theater an der Wien in Vienna on 5 April 1803, as part of an "academy" which included the oratorio *Christ on the Mount of Olives* and the first two symphonies, the solo part had yet to be written out in full. Beethoven asked Ignaz von Seyfried to turn the pages and it was no easy task: all he had to go on was a series of sketches! The Concerto in C minor was published in Vienna in 1804 with a dedication to Prince Louis Ferdinand of Prussia. (Beethoven is said to have complimented him, when visiting Berlin

in 1796, on playing like a true pianist rather than a prince or a king.)

The opening bars leave no room for doubt that this is a more complex and problematic work than either of the preceding concertos. After all, Beethoven had completed the "Pathétique" Piano Sonata and the First Symphony since writing them. The titanic and heroic conflicts and tensions of Beethoven's "second style" emerge with a clarity for which his earlier orchestral works offer no precedent. If his symphonic writing has gained a new breadth, the solo part has also acquired a personality of its own and its energetic characterization adds a further dimension to the relationship between it and the orchestra. Beethoven viewed sonata form as a conflict which the conditions of a concerto could only intensify. More than any other feature of op. 37, this altered relationship between the soloist and the orchestra indicates how far Beethoven had travelled from Mozart's mature masterpieces, even his favourites K. 466 and K. 491 (the latter in the same key as this concerto), without, however, significantly altering the overall structural proportions. For example, the first movement is only slightly longer than those of the Mozart concertos and it has a relatively brief development section. The musical material is, however, radically different.

The orchestra opens the Allegro con brio with a statement of the first theme, played *piano*. The effect is to create a powerful sense of tension, of austere and concentrated energy. Each element of this theme (the arpeggio, the descending scale and especially the concluding rhythmic motif)

will have its own part to play as the movement progresses. A strikingly rich abundance of themes follows this first idea. Beethoven supplies a contrasted second theme, relaxed, flowing and cantabile, in strict accordance with the rules. He goes for effects of light and shade all through the Allegro, not least by carefully juxtaposing major and minor episodes. The first theme returns and a new idea ends the orchestral exposition. The solo entry is vigorous and authoritative. The piano makes its presence felt with a simple yet incisive motif of ascending C minor scales. Its personality emerges so unmistakably in close dialogue with the orchestra that there is no need for Beethoven to give it a theme "of its own" (as was habitual in the latter decades of the 18th century). He prefers to concentrate on the rich material offered by the orchestral exposition. We do not know whether the cadenza, Beethoven's own, dates, like so many other cadenzas of his, from 1809, or was composed at a time closer to the concerto itself. Whatever the truth may be, it sticks resolutely to the basic musical material of the movement and deals with it logically and concisely, thereby acquiring a new relevance and inevitability. Beethoven links it to the movement's close by a masterly touch. The short *pianissimo* passage where the piano dialogues with the timpani against a background of static string chords shows a wonderful feeling for instrumental colour.

The Largo is justly considered to be among the most fascinating slow movements of Beethoven's "second style". It is an enchanted reverie, lyrical and dignified. By choosing such a dis-

tant key (E major was hardly to be expected after an opening movement in C minor) Beethoven emphasized the change of mood from tensely dramatic foreboding to lyrical transfiguration. Thanks to this key-relation, with the soloist's magically suggestive opening phrase the Largo is immediately located in some far-off realm of enchantment. Its ternary form could hardly be more simple (*A-B-A'*). In the brief middle section piano arpeggios "accompany" a dialogue between bassoon and flute.

The Rondo takes us back to C minor with a boldly energetic outburst from the soloist. While lacking the dramatic intensity of the first movement, this brilliant piece nevertheless offers moments of sudden tension which dissolve in cordiality, songlike interludes and, finally, a bright and joyously affirmative $\frac{6}{8}$ Presto coda. The principal theme is much more effective and incisive here than in the surviving sketches. About halfway through the movement it undergoes a brief and severe fugal elaboration, just after a flowing, tuneful secondary episode (*C*). If we call the principal theme *A* and the second episode *B*, then the movement is a structured *A-B-A' / C*—development of *A / A-B-A*—coda. In this way Beethoven combines an overall Rondo scheme with the three sections customary in sonata form.

Concerto no. 4 in G major

Beethoven composed the Concerto in G major in 1805–06, when he was also working on the Fifth Symphony and the Violin Concerto and completing the first version of *Fidelio*. He gave



KLAVIERKONZERT NR. 1

Erste Seite des Autographs
First page of the autograph score
Première page de la partition autographe
Prima pagina della partitura autografa

the first performance in Prince Lobkowitz's palace in March 1807 and to a public audience at the Theater an der Wien on 22 December 1808, in a famous "academy" where the Fifth and Sixth Symphonies and the Fantasia for Piano, Chorus and Orchestra were also premiered. The Concerto was published in Vienna in August 1808 with a dedication to Archduke Rudolph. A sketch for the finale became the instrumental motif which opens the Prisoners' Chorus in Act I of *Fidelio*. The sketchbooks show that the first ideas for the Concerto and the Fifth Symphony took shape side by side, even if the mood of the resulting pieces could hardly be more different. There is a similarity between the famous opening motif of the Symphony and the rhythm with which the piano starts the Concerto, in an atmosphere of ineffable poetic intensity.

The haunting opening bars are unique, symptomatic of the special character of op. 58. In May 1809 the critic of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of Leipzig called it "the most admirable, the most unusual, the most artistic and the most difficult of all those written by Beethoven, even if it offers the soloist less scope than, for example, the Third Concerto . . . The first movement especially has to be heard several times if one is to grasp it thoroughly, to make it one's own and thus enjoy it to the full . . .". He had fastened upon two crucial features which distinguish the work, without doubt the most "unusual" (*das eigentümlichste*) of all those Beethoven wrote for the piano: the consistently lyrical character of the first movement and the relationship between the soloist and the

orchestra. The soloist joins in the symphonic development of the first movement in an "unusual" fashion. Rather than contending with the orchestra, it engages in an affectionate dialogue, often decorating the music with figurations which make great use of the upper register, thereby anticipating in a certain measure the airy lightness of ornamentation typical of the piano writing of Beethoven's late style. It is as if the soloist offered, alongside the symphonic development and interwoven with it, a freewheeling fantasy where technically difficult passages are poetically transformed. Even if the mood is substantially the same throughout the movement, it is remarkably varied, with a wide expressive range. The usual formal elements are present but lack hard and fast dividing lines.

The traditionally separate orchestral and solo expositions can still be made out but are firmly welded together in an uninterrupted flow. The pianist starts the movement and gives it a characteristic tone and colouring. What happens here is quite different from what happens in Mozart's Concerto K. 271 of 1777, where the piano also enters at the very start; but in order to rebut each of the orchestra's statements, Beethoven gives the piano five bars, then allows it to fall silent, while the strings answer *pianissimo* (not in the tonic, but on a B major chord), establishing a mysterious, poetic climate, gentle and hesitant, expectant, meditative and lyrical.

This first theme dominates the Allegro moderato, giving rise to other, related motifs. The second, presented by the orchestra in an unusual key sequence, almost has a march rhythm. It is

stated in an undertone, like a distant echo which cannot disturb the gently meditative atmosphere of the movement. The first theme returns and generates a new idea. Next the soloist reappears with cadenza-like figurations based on the first theme. The working-out which follows is typical of many passages where the piano part consists of ornamental flourishes while the orchestra gets down to business imitating the start of the theme. Without a break the piano proceeds from ornamentation to an intensely singing theme soaring airily upwards in the right hand, with the left hand in the bass (bar 105), while the strings occupy the intervening space. Soon the strings have a new idea in D major, again presented without breaking the flow and linked to other themes by its dotted rhythm. The development is based on the first theme. The soloist begins in F major and reaches the distant key of C sharp minor. The intensity builds up throughout this passage towards a dramatic climax immediately followed by a lingering, stark and desolate *pianissimo* fragment (bar 231). Then the music gradually moves towards the recapitulation. Such moments, with their rapidly changing moods, offer a point of contact with the contrasts that mark the second movement. (The same can be said for one of Beethoven's cadenzas for the Fourth Concerto, performed here and bearing in the manuscript the indication "cadenza senza cadere".) Given the freely flowing nature of the Allegro moderato, it comes as no surprise that the recapitulation differs noticeably from the exposition. For example, after the restatement of the first theme, the piano dreami-

ly interjects a cantabile episode in the upper register (bar 275), in a manner recalling, but not repeating, what happened at bar 105.

The gentle lyricism, shading of colours and constantly altering moods of the first movement find a stark contrast in the abrupt transitions of the second, a short piece of extraordinary intensity, tragic in the extreme. Beethoven highlights the conflict between what he called the *widerstrebendes Prinzip* and the *bittendes Prinzip*, the principle of resistance and that of pleading. The strings present, *forte*, *sempre staccato*, a tense, aggressive theme in E minor with a sharp rhythmic profile, to which the piano responds with a singing idea, a gentle plea. Its pleas become less and less muted, moving towards an impassioned climax with a daring, tonally ambivalent cadence, almost a harbinger of musical impressionism. The strings state their inexorable rhythm once more *pianissimo*, then fall silent. The contrast of two opposing principles is so evident that various programmatic explanations have been offered for this movement. The distinguished 19th-century German musicologist A. B. Marx was reminded of Orpheus and the Furies in Gluck's opera. J. F. Reichardt, present at the premiere in 1808, relates that in his rendering of this movement Beethoven "really made the instrument sing with a heartfelt melancholy".

The Rondo, marked Vivace, follows *pianissimo* without a break. Its brilliance dispels the clouds; trumpets and drums are added to the orchestra. Surprisingly, it begins on the subdominant, with a C major chord, before moving to the tonic G major. There are two themes. The first has a

striking rhythmic vitality and has the lion's share of the development, while the second, relaxed and melodious, is introduced by the piano and taken up at once by the orchestra in polyphonic writing of absolute clarity. Some have seen in it a distant anticipation of the Ninth Symphony's *Ode to Joy*.

Concerto no. 5 in E flat major

The Concerto no. 5, the last work Beethoven was to compose for a solo instrument and orchestra, dates from 1809. He showed an especial fondness for the key of E flat major that year, choosing it for two outstanding works, totally different in character: the "Harp" Quartet op. 74 and the Piano Sonata op. 81a "Les Adieux". (The piano writing in the last movement of the sonata has virtuoso touches reminiscent of the Concerto's Rondo.) The key makes one think of the "Eroica" Symphony, and the breadth of symphonic development attained there also informs the Concerto, now integrated and perfected. There is a definite weight to its construction, testimony yet again to how Beethoven's view of the concerto had come to differ both from the sublime precedents of Mozart and from current fashion.

It is not known who gave the Concerto its arbitrary title of "Emperor". If Napoleon was meant, this could hardly be further from Beethoven's own intentions. He had come to consider Napoleon a usurper and regarded the French troops (who surrounded and captured Vienna in May 1809) with a hostility shared by many other German patriots. The "Eroica"'s dedication to

Napoleon was crossed out; the Fifth Concerto is dedicated to Archduke Rudolph. The success of this unjustified title may be due to the fact that both the Symphony and the Concerto date from a period when Hegel claimed to see in Napoleon "the spirit of the world riding through history". While the vogue for "military" music cannot be discounted, there can be little doubt that op. 73 owes its inspiration to the same complex of ethical, political and revolutionary ideas that prompted the "Eroica", *Fidelio* and the Fifth Symphony. At the same time, Beethoven was not impervious to the influence of contemporaries such as Moscheles, Hummel, Kalkbrenner and Dussek, who were giving more and more importance to the virtuoso element in their concertos. But if he adopts certain technical innovations, he does not use them to give the solo part the absolute predominance it has in their works, but rather to enrich and deepen his own conception, evident as far back as the Third Concerto, of soloist and orchestra as interlocutors. Here the soloist enters at once, uncompromising and authoritative. The virtuoso writing does not hinder the integration of piano and orchestra in a remarkably extensive, yet compact symphonic construction. It would be unthinkable to see either of the partners as subordinate. The soloist at times accompanies other instruments, and the section set aside for a demonstration of untrammelled individualism, the cadenza, is for the first time rigorously integrated into the rest of the movement, totally under the composer's control. The virtuoso piano writing includes features Beethoven had not so far used, whose purpose was to in-

crease the volume of the sound produced. It reinforces rather than undermines the dialectical relationship between the soloist and the orchestra, and contributes to the air of titanic grandeur which envelops the Concerto. The work follows a very different course from that of the preceding G major. Its epic, heroic atmosphere is devoid of bombast and rhetoric. It is solemn and brilliant throughout, and only echoes remain of the dramatic conflicts to be found in other masterpieces by Beethoven, now things of the past.

As with the Third Concerto, the solo part does not have a special theme of its own in the first movement, asserting itself with such energy from the very start that there is no need for one. A sort of improvised cadenza leads into the weightily constructed Allegro. In fact this is no mere introduction, but an organic part of the whole structure which is to reappear at the beginning of the recapitulation. The exposition is rich in themes: the first gives renewed vigour and a grandiose, epic breadth to what is basically a formula from the 18th century; the singing second theme points to another world. Beethoven presents it in a series of strikingly different forms, from its first appearance on the strings in E flat minor, through a noble phrase in the major on the horns, backed by bassoon, timpani and strings, to the soloist's stupendous, magical *pianissimo* variant in B minor and in C flat major (a key hinted at in the first movement and corresponding enharmonically to the B major of the second movement) and, immediately afterwards, a martial variant from the whole orchestra.

The development offers further evidence of the complex relationship between soloist and orchestra, which embraces both dialogue and integration. The piano first accompanies the woodwind before a central section where it sets vigorous *fortissimo* chords against the whole orchestra, followed by an energetic imitative episode involving the strings. This is one of several moments in the first movement which contradict the confident, epic tone of the beginning and, as suggested earlier, constitute a kind of evocation of former heroic conflicts. After the recapitulation, where a cadenza would be expected, Beethoven writes explicitly: *Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente* ("There is to be no cadenza: proceed at once as follows"). What follows is an improvisatory passage, written out in full, for both soloist and orchestra which leads directly and naturally into the coda. In this fashion the traditional pause for improvisation in the cadenza is fully integrated into a structure where it would be impossible to allow free rein to the soloist's fantasy. This is the culmination of a process evident in the various cadenzas Beethoven wrote for his previous concertos, tending to blend the virtuoso, improvisatory elements into the overall structure with its themes and motifs. Working in this direction, Beethoven deprived the cadenza of its *raison d'être*, abolishing it in op. 73 and then abandoning the very genre it belonged to. Improvisatory passages recur in the masterpieces of the last period, but not at the points traditionally assigned to them.

The short Adagio un poco moto is a lyrical meditation in simple ternary form, beginning with an

ecstatic melody on the strings. The soloist takes over in the central section with enchanting figuration which surprisingly prefigure Chopin, then brings back the opening idea in varied form before accompanying its final appearance, on the woodwind, with delicate colourings. (Berlioz singled out this passage as a model of how to blend piano and orchestra.)

What could be more magical than the transition from the second movement to the Rondo, which follows without a break? The strings drop a semitone (from B to B flat), creating a sense of expectancy, of mysterious delay, which the soloist does not hurry to resolve, giving out the theme of the Rondo in slow time. When at last this theme bursts out irrepressibly, there is a thorough change of atmosphere and we can hear just how original its rhythm is. The movement

takes the form of a sonata rondo, with a second theme to match the first and a central episode, based on material from the first theme, which serves as a development. The coda has a marvellous passage for piano and timpani alone, where tempo and volume drop before the soloist gallops off towards the close.

In February 1810 Beethoven offered the Concerto to Breitkopf and Härtel, and it was published in 1811 with a dedication to Archduke Rudolph. The first performance probably took place at the Leipzig Gewandhaus on 28 November 1811, with Friedrich Schneider as soloist and Johann Philipp Christian Schulz conducting. Carl Czerny gave the Vienna première in 1812.

(Translation: Christopher Whyte)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Die fünf Klavierkonzerte

PAOLO PETAZZI

Nach dem berühmten Wunsch des Grafen Waldstein sollte Beethoven in Wien »Mozart's Geist aus Haydn's Händen« empfangen. Darin vereinfachend die komplexe stilistische Position Beethovens zusammengefaßt zu sehen würde außer acht lassen, daß Beethoven stets mit wachen Sinnen verfolgte, was sich an Neuem in der europäischen Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts abzeichnete. So wählte er als Bezugspunkt für die Gattung des Klavierkonzerts wohl das mozartsche Modell in seiner unwiederholbaren Perfektion, scheute sich jedoch nicht, auch andere Anregungen aufzunehmen, wie sie ihm z.B. Clementi und die neue Virtuosen generation boten. Was Mozart erreicht hatte – äußerste Vollkommenheit in der Ausbalancierung des Verhältnisses zwischen Solist und Orchester bei gleichzeitiger Befriedigung der unterschiedlichen Erfordernisse für diese Gattung (kompositorische Gedankenfülle einerseits, großartiger Gesamteindruck andererseits) –, war, als Beethoven die musikalische Szene betrat, nicht mehr 'aktuell'. Nun zählte pianistische Virtuosität (ihr hatte der junge Beethoven schon in seinem unveröffentlichten Es-dur-

Konzert aus dem Jahr 1784 Tribut gezollt, von dem sich nur die Klavierstimme erhalten hat). Offenheit gegenüber den Anregungen Clementis und des neuen Virtuositums bedeutete für Beethoven jedoch nicht Verzicht auf die grundsätzliche Orientierung am Muster Mozarts und Haydn, dem 'Wiener Erbe'.

Wie es bereits für Mozart in Wien gegolten hatte, so war das Klavierkonzert auch für Beethoven, der sich in der habsburgischen Hauptstadt in der Doppelrolle als Pianist und Komponist vorgestellt hatte, ein unverzichtbares Medium, um ein Publikum zu erreichen und »Akademien« zu geben, Veranstaltungen, in denen der Interpret der Komponist selbst war, der dann häufig seine Alleinrechte auf das Werk verteidigte, indem er die Veröffentlichung vermied oder hinausschob. Wohl aus diesem Grund erschien die Druckausgabe von Beethovens ersten beiden Klavierkonzerten erst einige Jahre nach dem Abschluß der Kompositionen, als er bereits am Dritten Konzert arbeitete. Beim Dritten und Vierten Klavierkonzert war der Komponist wiederum auch erster Interpret – daß Beethoven nach dem Konzert Nr. 5 keine

weiteren Klavierkonzerte mehr schrieb (immerhin liegen Skizzen vor), hängt letztendlich wohl mit seiner fortschreitenden Ertaubung zusammen, die ihn zwang, seine öffentliche Konzerttätigkeit als Pianist aufzugeben. Seine kompositorische Suche, die sich immer mehr nach innen wandte, hin zu unwegsamen spekulativen Höhen, mag ferner dazu beigetragen haben, daß sein Interesse an der implizit 'theatralischen' Dimension der Gattung Konzert schwand. Diese Dimension hatte in Beethovens Fünftem Klavierkonzert eine Krönung von gewaltigem epischem Atem gefunden und war Abschluß einer Suche, die zu ganz individuellen Ergebnissen geführt hatte, wenn sich auch manche Verwandtschaft nicht leugnen läßt, etwa hinsichtlich Funktion und Grundcharakter des Schluß-Rondos, das – in sehr unterschiedlichem Kontext – stets im Zeichen bejahender Vitalität steht.

Konzert Nr.2 in B-dur

Nach dem aktuellen Stand der Forschung läßt sich die in Einzelheiten ungewisse Geschichte der Entstehung und der ersten Aufführungen des Konzerts Nr.2 B-dur – das erste, das Beethoven nach jenem unveröffentlicht gebliebenen Werk des Jahres 1784 komponierte – wie folgt rekonstruieren: Entworfen wurde die Komposition noch in Bonn (nicht nach 1790 und in einer anderen als der überlieferten Form); 1793, kurz nachdem er sich in Wien niedergelassen hatte, überarbeitete Beethoven das Werk und spielte es vermutlich einige Male im privaten Kreis. 1794/95 und 1798 unterzog er die Komposition weiteren Umarbeitungen. 1795, ein Jahr

nach dem Erfolg mit der Veröffentlichung der Trios op.1, trat Beethoven in Wien zum ersten Mal öffentlich als Pianist auf. Am Abend des 29. März ließ er sich im Hofburgtheater zwischen dem ersten und zweiten Teil des Oratoriums *Gioas, re di Giuda* von Casimir Antonio Cortellieri hören. In einer kurzen Notiz in der *Wiener Zeitung* heißt es dazu: »Zum Zwischenspiel hat am ersten Abend der berühmte Herr Ludwig van Beethoven mit einem von ihm selbst verfaßten ganz neuen Konzerte auf dem Piano-forte den ungetheilten Beifall des Publikums geründet.« Das Orchester dirigierte Salieri. Zwei Tage später, am 31. März 1795, spielte Beethoven Mozarts Klavierkonzert d-moll KV 466; als er im Dezember desselben Jahres wiederum ein eigenes Konzert zur Aufführung brachte, hatte Haydn die Leitung, der, eben aus London zurückgekehrt, den Wienern seinerseits drei seiner zuletzt komponierten Symphonien vorstellte. So scheinen sich also die Namen Haydns und Mozarts in dem Jahr, in dem Beethoven dem Publikum seine ersten Konzerte präsentierte, als Bezugspunkte tatsächlich zu einer bezeichnenden Konstellation verknüpft zu haben. Welche Konzerte aber spielte Beethoven im März und im Dezember 1795? Bis vor einiger Zeit vermutete man, daß es sich beide Male um das B-dur-Konzert handelte. Heute nimmt man eher an, daß Beethoven an jenem 29. März eine erste (vom späteren Druck abweichende) Fassung des Konzerts C-dur präsentierte, vermutlich auch, weil das früher entstandene Konzert 1795 in Wien nicht mehr als »neu« gelten konnte. Im Dezember 1795 könnte Beethoven hingegen eine Neu-

fassung des Konzerts B-dur gespielt haben. 1798 stellte er es in Prag vor (wo er im selben Jahr auch das C-dur-Konzert aufführte), wahrscheinlich in einer abermals überarbeiteten Version. Die endgültige Fassung gab er erst im Dezember 1801 als op.19 in den Druck. Damit stand das Konzert in der Reihenfolge der Veröffentlichung an zweiter Stelle; das C-dur-Konzert, später entstanden und stilistisch reifer, war bereits Anfang 1801 bei Mollo als op.15 erschienen.

Das Konzert op.19 wurde bei Hoffmeister in Leipzig gedruckt; gewidmet war es dem kaiserlichen Hofrat Carl Nicklas von Nickelsberg, einem Adeligen, über den fast nichts bekannt ist. Als Beethoven das Werk zusammen mit anderen Kompositionen im Januar 1801 Hoffmeister anbot, verlangte er von dem Verleger 10 Dukaten dafür (anstatt der 20 Dukaten, die er für jedes der anderen Werke veranschlagte: das Sestet, die Erste Symphonie und die Sonate op.22). Zur Begründung vermerkte er: »Das Konzert schlage ich nur zu 10 Duk. an, weil [...] ich's nicht für eins von meinen besten ausbebe.« Diese Beurteilung bekräftigte Beethoven noch einmal in einem Brief vom 22. April 1801 an Breitkopf & Härtel; der Hinweis war ihm gerade auch mit Blick auf eine eventuelle Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* offenbar wichtig. Zum Zeitpunkt, als er dieses harte Urteil fällte, hatte Beethoven allerdings bereits mit der Komposition des C-dur-Konzerts begonnen; die Arbeit an einigen der 'großen' Klaviersonaten war abgeschlossen. Daß er sich von diesen nun schon hinter ihm liegenden Er-

fahrungen mit der Konzertgattung distanzieren wollte, wirkt begreiflich. Einige Aspekte des B-dur-Konzerts scheinen klar zu bestätigen, daß Beethoven auf das Mozartsche Klavierkonzert als Grundmodell Bezug nahm. Weniger wichtig ist dabei wohl, daß Tonart und Besetzung (ohne Klarinetten, Trompeten und Pauken) Mozarts Konzert KV 595 entsprechen. Auf die (reiferen) Klavierkonzerte Mozarts verweisen vielmehr die Gesamtanlage und die Proportionen des Konzerts, das Verhältnis zwischen Solist und Orchester und einige formale Details. Die Bezugnahme auf das Erbe Mozarts ist offenkundig, doch gilt sie Beethoven als Ausgangspunkt, als Huldigung, im vollen Bewußtsein, daß sich hier – besonders im zweiten Satz – seine eigene musikalische Sprache und kompositorische Persönlichkeit manifestieren. Ähnliches läßt sich über Beethovens Reminiszenzen – vor allem im ersten und dritten Satz – an Haydns Spätstil sagen. Der erste Satz, das strahlende »Allegro con brio«, steht ganz im Zeichen einer verschwenderischen Ideenfülle, die Beethoven dennoch in einer klaren und kompakten Struktur zu bändigen weiß. Sie erlaubt es ihm zugleich, die kompositorischen Möglichkeiten der Elemente, aus denen sich die wichtigsten Themengruppen zusammensetzen, auf meisterliche Art auszu-schöpfen. Die erste davon stellt gleich vier Motive unterschiedlichen Ausdruckscharakters vor und beherrscht die gesamte Orchesterexposition. Auch bestimmte Modulationen deuten darauf hin, daß Beethoven hier durchaus eigene Wege geht: Nach dem ersten klaren formalen Einschnitt (Takt 40) wendet er sich unverhofft

nach Des-dur nicht mit einem neuen Motiv, sondern mit einer Abwandlung des zweiten Motivs aus der ersten Themengruppe. Es folgt ein Hell-Dunkel-Spiel zwischen Des-dur und b-moll. Der Einsatz des Solisten bringt wie in einigen späten Klavierkonzerten Mozarts einen scheinbar neuen Gedanken von fast improvisatorischem Charakter, der sich jedoch auf das Eingangsthema bezieht. Deutlich erkennbar ist der Einfluß Mozarts außerdem in dem rhythmischen Profil des zweiten Themas und im ausgewogenen symphonischen Zusammenspiel von Solist und Orchester. Eine Kadenz, die Beethoven selbst um 1809 schrieb, hat sich erhalten: Im Licht der neuen kompositorischen Reife Beethovens entstanden, weisen diese knappen und gedrängten Reflexionen über das thematische Material des ersten Satzes entschieden in die Zukunft.

Im »Adagio« läßt sich nicht auf Modelle Mozarts oder Haydns verweisen. Mit ihrer ausgeprägt lyrischen Noblesse gehört diese ruhevolle Meditation voll konzentrierter Ausdruckskraft zu den großartigsten Kompositionen des jungen Beethoven. Der Satz ist in zwei Abschnitte gegliedert, von denen der zweite eine variierte, im Klavierpart reich ornamentierte Wiederholung des ersten darstellt. Besondere Aufmerksamkeit verdient jene Art kurzen Rezitativs im Dialog mit den Streichern, zu dem der Solist (»con gran espressione«) unmittelbar vor den letzten Takt des Orchesters ansetzt.

Möglicherweise hatte Beethoven für das abschließende »Rondo« zunächst an eine andere Lösung gedacht. Immerhin wird vermutet – ein-

deutige Belege dafür fehlen allerdings –, daß ursprünglich das Rondo B-dur WoO 6 für dieses Konzert bestimmt war. Diabelli veröffentlichte den Satz 1829 postum mit einer von Czerny überarbeiteten Version der Klavierstimme; 1960 gab W. Hess dann die originale Fassung heraus. Dieser Austausch – wenn er denn stattfand – ließ Beethoven einen Satz beiseite legen, der gewiß reizvoll und gut konstruiert war, doch gemessen am »Rondo« des op.19 zweifellos sehr viel weniger persönliche Züge trug. Dort hingegen weisen der brillante Ton und der handfeste Humor, so sehr sie auch Haydn verpflichtet sein mögen, doch bereits klar beethovenschen Charakter auf. Gleichsam »in nuce« ist hier schon jener Typus des Schlußsatzes erkennbar, auf den Beethoven auch in seinen folgenden Klavierkonzerten mit Vorliebe zurückgreifen wird. Einige Bruchstücke, die sich von der ersten Fassung des Konzerts op.19 erhalten haben (heute als Kafka-Sammelband in der British Library), zeigen, daß das Eingangsthema des »Rondo« ursprünglich nicht auf jene bizarre Art rhythmisiert war, die ihm sogleich seinen köstlich humoristischen Einschlag gibt: die Betonung fiel, um einiges orthodoxer, auf die zweite und vierte Note (wie es in der letzten Version nur noch einmal geschieht, zu Beginn der Coda in Takt 261 bis 263). Das zweite Thema, dem sein regulärer $\frac{6}{8}$ -Rhythmus einen vage pastoralen Charakter verleiht, scheint fast Schubertsche Sanftheit vorausahnen zu lassen. Um so größer ist der Kontrast zu der bissigen Rhythmisierung des Ritorrells, an die wiederum die energischen Synkopen des Mittelteils anknüpfen. Dieser Mittelteil ist als



THEATER AN DER WIEN

launige Durchführung angelegt; insgesamt folgt der Satz dem Schema des Sonatenrondos. Die ausgedehnte, funkelnde Coda, die das Finale beschließt, trägt dem brillanten, humoristischen Ton des Satzes in bester Weise Rechnung.

Konzert Nr.1 in C-dur

Das in Wien komponierte Klavierkonzert C-dur war das erste, das Beethoven in den Druck gab, obwohl er es einige Jahre nach dem B-dur-Konzert komponierte. Wie heute überwiegend angenommen wird, entstand 1794/95 eine erste (früher 1795/96 datierte) Fassung; Beethoven spielte sie, wie gesagt, bei seinem ersten öffentlichen Auftritt am 29. März 1795. Nach einem 1838 veröffentlichten Zeugnis von Franz Wegele war das Rondo erst zwei Tage vor dem für die Aufführung festgesetzten Termin fertig. Man vermutet, daß Beethoven das Konzert mehrfach überarbeitete, so wahrscheinlich auch für eine Aufführung 1798 in Prag, ein weiteres Mal, bevor er es am 2. April 1800 in Wien spielte. Das Programm jener »Akademie« umfaßte außerdem das Septett op.20 und die Symphonie Nr.1, beide als Erstaufführung, sowie eine Mozart-Symphonie und einige Arien aus Haydns *Schöpfung*. Noch einmal stehen die Namen Haydns und Mozarts beziehungsreich neben dem Beethovens. Die »Akademie« wurde ein großer Erfolg; die *Allgemeine Musikalische Zeitung* berichtete darüber als von einem bedeutsamen Ereignis, geschmälert allein durch die recht mittelmäßige Darbietung des Orchesters. Das C-dur-Konzert wurde dann Anfang 1801 bei Mollo in Wien als op.15 veröffentlicht, mit Widmung an

die Prinzessin Odescalchi (eine geborene von Keglevics), die Beethovens Schülerin gewesen war. Auch gegenüber dem C-dur-Konzert hatte Beethoven Vorbehalte: in jenem bereits erwähnten Brief vom 22. April 1801 an Breitkopf & Härtel, in dem er die Veröffentlichung der beiden Konzerte bei Hoffmeister und Mollo ankündigt, hebt er hervor, daß auch dieses Werk, wiewohl später entstanden, nicht als eines seiner besten Werke der Gattung anzusehen sei. Die »besten Konzerte« müsse der Komponist für eine Zeit bei sich behalten: diese Anspielung auf das Konzert Nr.3, wahrscheinlich zwischen 1800 und 1803 komponiert, erklärt wohl das etwas schroffe Urteil über das C-dur-Konzert. Dennoch zeigt sich hier Beethovens Originalität in der stilistischen Reife, der unverbrauchten Erfindungskraft und Sicherheit in der Ausführung noch deutlicher als im B-dur-Konzert – zumindest im ersten und dritten Satz. Der Grundcharakter ist zudem ein anderer, wie sich sogleich in der größeren Besetzung (mit Trompeten und Pauken) und dem betont brillanten und extravertierten Gestus zeigt. Vor allem mit dem ersten Satz knüpft Beethoven offenkundig an den Typus des 'militärisch-martialischen' Konzerts an, wie er damals *en vogue* war (das erklärt wohl auch den Anklang an das Konzert Nr.5). Das »Allegro con brio« fesselt den Zuhörer eher durch sein Ungestüm und seine Kraft als durch das thematische Material, das an sich recht unpersönlich wirken würde, wenn nicht Beethoven verstanden hätte, etwas daraus zu machen. In der Orchesterexposition fällt (ähnlich wie bereits im B-dur-Konzert) nach dem re-

soluten ersten Thema ein überraschender Tonartenwechsel auf: das in seiner Gesanglichkeit stark kontrastierende zweite Thema erklingt (unvollständig, erst später vom Solisten zu Ende geführt) in Es-dur. Von da aus geht es dann in einem schillernden Modulationsbogen über f-moll, F-dur, g-moll und G-dur zurück nach C-dur; Elemente der beiden Hauptthemen werden geschickt kombiniert, und noch vor Abschluß der Exposition erscheint ein neues, martialisches Thema.

Der Einsatz des Solisten folgt – wie bereits im vorangehenden Konzert – einem mozartschen Modell: das Klavier scheint frei schweifend mit einem neuen Gedanken einzusetzen (allerdings nicht ohne einen Bezug zu dem bisher Gehörten herzustellen). Auch das ausgewogene Verhältnis zwischen Solist und Orchester ist in großen Zügen noch mozartisch; die unverhüllten Kontraste jedoch, die Erweiterung im Formalen, die scheinbar unmittelbar und zwingend aus dem Schwung der kompositorischen Erfindung hervorgeht, und die energiegeladene, virtuosistische Schreibweise des Klavierparts gehören unverkennbar einer anderen Welt an. Sicher nicht zufällig begegnen hier Passagen, die das Fünfte Klavierkonzert vorwegnehmen, so zum Beispiel jene kurze Episode gegen Ende der Exposition (von Takt 199 an), die *staccato*-Akkorde in der rechten Hand mit markanten Triolen (*sempre staccato*) in der linken verbindet, und auch einige Abschnitte in der Durchführung. Gerade jener Ton umflorter, schwebender Sanftheit, dem hier Raum gegeben ist, verleiht dem strahlenden Wiedereintritt des ersten Themas in der

Reprise einzigartige Wirkung. In seiner Originalität nicht weniger bemerkenswert ist auch der fast improvisatorische Charakter der Durchführung. Zu diesem ersten Satz haben sich vier Kadenzten von Beethoven erhalten, von denen die erste, fragmentarische, vermutlich noch aus dem Jahr 1798 stammt; die übrigen schrieb Beethoven wahrscheinlich 1808/9 (eine davon, die umfangreicher und stärker ausgearbeitet ist als die anderen, enthält die vorliegende Aufnahme).

Nach der brillanten und kraftvollen Extravertiertheit des ersten Satzes bezeichnet das »Largo« einen Moment lyrischer Intimität, ein Klima der Sammlung, hin und wieder fast kammermusikalisch, beherrscht von dem noblen Liebreiz der Melodielinie, die vom Klavier ausgeziert wird. Bemerkenswert ist die besondere Klangfarbe dieses Satzes: die Bläser sind auf zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner reduziert; mehrmals tritt die erste Klarinette in den Vordergrund. Formal besteht der Satz wie gewohnt aus einem ersten Teil und einer variierten Wiederholung, verknüpft durch eine zentrale Episode von wenigen Takten und gefolgt von einer ausgedehnten Coda, in der das »Largo« vielleicht am ehesten eine Öffnung zu den verzauberten Gefilden der Romantik erahnen läßt.

In der entfesselten Vitalität des »Rondo. Allegro scherzando« manifestiert sich der Beethoven'sche Humor mit ungestümer Kraft, mit einem Schwung und einer funkensprühenden Phantasie, die unwiderstehlich wirken, einer fast dreistigen Heftigkeit. Wie im Schlußsatz des B-dur-Konzerts ist der Grundcharakter des

Hauptthemas auch hier vor allem durch prägnante Rhythmik gekennzeichnet. Seine reichen Entwicklungsmöglichkeiten schöpft Beethoven voll aus; dabei spielt er beharrlich die Kontraste zwischen dem rhythmischen Profil des Ritorrells und dem der ihm nach und nach gegenübergestellten Motive aus. Innerhalb einer vollkommen ausgewogenen und dichten Anlage (die auch hier nach dem Schema des Sonatenrondos konstruiert ist) folgen sich die Einfälle mit unerschöpflichem Feuer: erwähnt sei nur der fast *zingaresca*-ähnliche Schwung der zweiten Episode oder einige unerwartete und um so wirkungsvollere Modulationen.

Konzert Nr.3 in c-moll

Allgemein erkennt man dem Klavierkonzert op.37 eine zentrale Stellung in der Entwicklungsgeschichte von Beethovens Konzertschaffen zu: hier setzt sich – zum ersten Mal mit dieser Klarheit und Originalität – eine neue Konzeption des Konzerts für Klavier und Orchester durch, noch nicht in der Vollendung der beiden folgenden Meisterwerke, doch zweifellos sehr viel deutlicher als in den noch stark der mozart-schen Tradition verhafteten Konzerten op.15 und op.19. In dem bereits zitierten Brief an Breitkopf & Härtel vom 22. April 1801 scheint Beethoven diese Einschätzung zu bestätigen. Nachdem er sich – wie wir gesehen haben, mit ungerechter Schroffheit und Strenge – über die ersten beiden Konzerte geäußert hat, setzt er hinzu: »Es erfordert die musikalische Politik die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten« – ein Satz, der sich, wie gesagt, höchst-

wahrscheinlich auf das Konzert op.37 bezieht. Aus dem Autograph geht hervor, daß die Komposition in mehreren Phasen entstand, vermutlich in den Jahren zwischen 1800 und 1803; einige erhaltene Skizzen mögen sich in die Zeit von 1796 bis 1798 datieren lassen. Den Part des Solisten hatte Beethoven noch bis zur ersten öffentlichen Aufführung nicht völlig ausgeschrieben. Sie fand am 5. April 1803 im Wiener Theater an der Wien im Rahmen einer »Akademie« statt; auf dem Programm standen außerdem Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* und die ersten beiden Symphonien. Ignaz von Seyfried, der Beethoven damals umblättern sollte, berichtete später, er habe einige Mühe gehabt, weil er auf dem Notenpult nur Skizzen vorfand. Das c-moll-Konzert wurde dann 1804 in Wien gedruckt; gewidmet war es Prinz Louis Ferdinand von Preußen (dem Beethoven 1796 während seines Aufenthaltes in Berlin gesagt haben soll, er spiele wie ein echter Pianist, nicht wie ein Prinz oder König).

Gleich von den ersten Takten an erweist sich das Konzert op.37 als sehr viel komplexeres und problematischeres Werk, gemessen an den früheren Konzerten, von denen es durch Erfahrungen wie die Komposition der *Sonate pathétique* c-moll (op.13) und der Symphonie Nr.1 getrennt ist. Die Konflikte und Spannungen, die den titanisch-heroischen Beethoven des »zweiten Stils« prägen, treten hier deutlicher hervor als in irgendeinem seiner früheren Orchesterwerke. Unverkennbar und unwiderruflich ist es ein neuer symphonischer Ton, der sich hier herausbildet – parallel dazu die kraftvolle »Persön-

lichkeit« des Klaviers: Solist und Orchester präsentieren sich mit einer Energie, die ihrer Beziehung eine neue Dimension verleiht; die Intensität des Konflikts, wie er zum Konzept der Beethovenschen Sonatenform gehört, wird hier, im spezifischen Kontext der Konzertform, noch erhöht. Diese neue Dimension im Verhältnis zwischen Solist und Orchester ist einer der Aspekte, die schlagartig den Abstand zwischen op.37 und einigen der reifsten Meisterwerke Mozarts offenbaren – sogar dem Konzert KV 491, das (wie KV 466) Beethoven besonders teuer war und das mit dem Konzert op.37 die Tonart (c-moll) gemein hat. In den Proportionen der Gesamtarchitektur entfernt sich Beethovens Konzert Nr.3 durchaus nicht so sehr von seinen reifsten Vorläufern bei Mozart; an ihnen gemessen, wirkt beispielsweise der erste Satz um ein wenig ausgedehnter, die Durchführung vergleichsweise kurz. Das Wesen des musikalischen Gehalts jedoch ist grundsätzlich anders.

Im »Allegro con brio« setzt das Orchester »piano« mit dem ersten Thema ein: Sofort ist eine Atmosphäre der gespannten Erwartung da, der strengen, konzentrierten Energie. Alle wesentlichen Bestandteile dieses Themas (der gebrochene Dreiklang, die absteigende Melodielinie, vor allem auch die abschließende rhythmische Figur) haben im Lauf des Stückes eine genau umrissene Funktion. Von großer Bedeutung ist auch die reiche thematische Ausschmückung, die dem ersten Gedanken unmittelbar folgt. Der Kontrast zum zweiten Thema mit seiner fließenden, kantablen Gelöstheit ist in seiner Deutlichkeit geradezu programmatisch. Unverkennbar

ist das gesamte »Allegro con brio« auf starke Gegensätze hin angelegt; dazu gehört auch die wohlkalkulierte Anordnung der Dur- und Moll-Episoden. Nach der Wiederkehr des ersten Themas wird eine neue Idee eingeführt, die die erste Orchesterexposition beschließt; dann setzt das Soloinstrument ein. Es präsentiert sich sogleich mit energischer Autorität; seine aufsteigenden c-moll-Skalen bezeichnen ganz unmittelbar, gleichsam klar wie ein Naturphänomen, die Anwesenheit eines neuen Protagonisten. Im Dialog mit dem Orchester tritt das Klavier so energisch auf, daß Beethoven ihm nicht einmal (wie es sonst in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts häufig geschah) ein eigenes Thema zuweisen mußte; statt dessen konzentriert sich der Klavierpart auf das reiche Material der Orchesterexposition. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Kadenz von Beethovens Hand (die auch in der vorliegenden Einspielung erklingt); wir wissen nicht, ob sie – wie so viele andere Kadenzen Beethovens – ins Jahr 1809 zu datieren ist oder doch eher aus der Entstehungszeit des op.37 stammt. Jedenfalls beweist sie eine aufs Wesentliche konzentrierte Logik, die sich strikt an das thematische Grundmaterial hält und sich in die Struktur des ersten Satzes mit einer ganz neuen Funktionalität und Notwendigkeit einfügt. Meisterlich ist auch die Verknüpfung mit der Schlußepisode. Hier sei auf die wunderbare Klangwirkung der wenigen »Pianissimo«-Takte hingewiesen, in denen das Klavier über liegenden Streicherakkorden mit der Pauke dialogisiert.

Das »Largo« ist mit Recht als einer der faszinie-

rendsten langsamen Sätze von Beethovens »zweitem Stil« bezeichnet worden: eine lyrische Vision voller Erhabenheit, ein Moment verzau-berter Kontemplation. Die Distanz zwischen der düsteren, dramatischen Spannung des ersten Satzes und der lyrischen Verklärung des zweiten wird unterstrichen von dem durchaus eigentümlichen Tonartenverhältnis: daß ein »Largo« in E-dur auf das c-moll des »Allegro con brio« folgt, ist – angesichts der Entfernung zwischen den beiden Tonarten – alles andere als zu erwarten. Dies trägt ebenfalls dazu bei, das »Largo« vom geheimnisvollen Zauber der ersten Phrase des Solisten an in einen schwebenden Raum fern des vorangehenden Satzes zu versetzen. Das Formschema des »Largo« ist recht einfach: dreiteilig (A-B-A'), mit einem kurzen Mittelteil, in dem die Klavierarpeggien einen Dialog zwischen Fagott und Flöte 'begleiten'. Das »Rondo« bringt uns mit einem Ausbruch ungestümer Vitalität des Solisten zurück nach c-moll. Auch wenn dieser brillante Satz nicht zur Dramatik des »Allegro con brio« zurückkehrt, fehlt es doch auch hier nicht an Hell-Dunkel-Kontrasten, an Augenblicken heftiger Gespanntheit, gefolgt von freundlichen Aufhellungen, kantablem Innehalten, bis hin zur strahlend-heiteren Bejahung in der abschließenden Coda, einem »Presto« im 6/8-Takt. Das Hauptthema zeigt sich hier in einer viel wirkungsvollen und markanteren Form als noch in einigen der Skizzen. Etwa gegen die Mitte des Satzes wird es zum Träger einer knapp gehaltenen, fugiert eingeleiteten Durchführung, die unmittelbar auf die fließende Gesamtheit einer faszi-

nierenden Nebenepisode (C) folgt. Wenn A das Hauptthema und B die zweite Episode bezeichnet, so ergibt sich das Schema A-B-A / C – Durchführung von A / A-B-A – Coda: das formale Grundschema des Rondos absorbiert die Dreiteiligkeit der Sonatensatzform.

Konzert Nr.4 in G-dur

Das Konzert G-dur entstand 1805/6, in dem Zeitraum, als Beethoven unter anderem auch an der Fünften Symphonie, an der Fertigstellung der ersten Fassung des *Fidelio* und am Violinkonzert arbeitete. Aufgeführt wurde es im März 1807 vom Komponisten selbst im Palast des Fürsten Lobkowitz, öffentlich dann am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien, in jener berühmten »Akademie«, in der auch die Fünfte und Sechste Symphonie und die Phantasie für Klavier, Chor und Orchester zur Erstaufführung kamen. Im August 1808 erschien das Konzert in Wien im Druck mit einer Widmung an den Erzherzog Rudolph. Eine Aufzeichnung, die sich Beethoven für den Schlußsatz machte, benutzte er dann für die instrumentale Einleitung des Gefangenenchors im Ersten Akt des *Fidelio*. Die Nachbarschaft der Skizzen zeigt, daß die ersten Ideen zum Konzert Nr.4 und zur Fünften Symphonie parallel Form annahmen: der berühmte Beginn der Fünften ist rhythmisch verwandt mit dem Motiv, mit dem das Klavier in einem Klima unerhörter poetischer Intensität das G-dur-Klavierkonzert beginnt. Grundsätzlich verschieden ist allerdings der generelle Ausdruck in beiden Werken.

Der einmalige Reiz dieses Beginns bezeichnet ganz den eigenen Charakter des Konzerts op.58. Der Rezensent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* beurteilte es im Mai 1809 als das bewunderungswürdigste, das eigentümlichste, das kunstvollste und schwierigste aller Konzerte Beethovens, für den Solisten jedoch weniger vorteilhaft als zum Beispiel das Konzert in c Nr.3, op.37. Insbesondere den ersten Satz, meinte der Rezensent, müsse man mehrmals gehört haben, bevor man ihm ganz folgen, ihn sich zu eigen machen und so wahrhaft schätzen könne. Diese Bemerkungen verweisen auf zwei wesentliche Aspekte, die das Besondere des G-dur-Konzerts ausmachen, wahrhaftig »das eigentümlichste« der Klavierkonzerte Beethovens: Die Kontinuität des lyrischen Atems im ersten Satz und das Verhältnis zwischen Solist und Orchester. In »eigentümlicher« Weise fügt sich der Solist in die symphonische Entwicklung des ersten Satzes ein: Er tritt zum Orchester nicht in ein dialektisches Verhältnis, sondern hält eine Art inniges Zwiegespräch mit ihm; häufig umflucht er es gleichsam mit einer ornamentalen Grundlinie (häufig im hohen Register und so vielleicht gewissermaßen im Vorausgriff auf die duftige Ornamentik in den großen späten Klavierwerken) – fast als ob der Pianist, parallel zu der symphonischen Ausarbeitung und mit ihr verwoben, eine freie Phantasie darböte, in der alle klaviertechnische Virtuosität poetisch verklärt erscheint. Hervorgehoben sei in diesem poetischen Fluß die Vielfalt, die Weite der Ausdrucksskala innerhalb eines einheitlichen »Grundtons«. Der Satzverlauf weist keine klaren

Zäsuren auf, läßt aber die übliche Sonatensatzform durchscheinen.

So ist auch die traditionelle Aufteilung in eine Orchester- und eine Soloexposition zwar noch erkennbar, doch erscheinen beide Abschnitte flexibel miteinander verschränkt. Es ist der Pianist, der beginnt und sogleich Klangfarbe und Stimmung vorgibt. Trotz der vordergründigen Ähnlichkeit ist die Situation durchaus nicht mit der in Mozarts Es-dur-Konzert KV 271 aus dem Jahr 1777 vergleichbar: auch hier beginnt das Klavier – doch antwortet es dem Orchester in einem Dialog von Rede und Gegenrede. Bei Beethoven erschließen die fünf Eingangstakte des Solisten (der dann schweigt) und die »Pianissimo«-Antwort der Streicher (nicht mehr in der Tonika, sondern in H-dur) eine geheimnisvolle poetische Welt, eine Atmosphäre der schwebenden Süße, der Erwartung, des meditativen Lyrismus.

Im »Allegro moderato« ist das erste Thema der Protagonist; andere Ideen, die in seinem Umkreis aufblühen, sind ihm verwandt. Das zweite Thema (in einer unerwarteten tonalen Wendung vom Orchester vorgetragen) charakterisiert ein marschähnlicher Rhythmus, gedämpft, wie ein fernes Echo, das den meditativen Zauber des Stückes unversehrt läßt. Die Rückkehr des ersten Themas ruft einen neuen Gedanken ins Leben; dann tritt wieder der Solist mit Kadenzfiguren über dem ersten Thema auf. Das Thema wird verarbeitet; in einem Passus übernimmt das Orchester die thematische Arbeit mit Imitationen des Themenkopfes; der Klavierpart ergeht sich in Spielfiguren. Ohne Zäsur wechselt der

Pianist von dort zu einem eindringlich-kantablen Gedanken, der, in der rechten Hand, luftig im hohen Register balanciert (Takt 105), begleitet von der Linken im tiefen Register, dazwischen in der mittleren Lage die Streicher. Etwas weiter sind sie es, die, abermals klare Zäsuren vermeidend, einen neuen Gedanken vortragen, in D-dur und mit anderen Themen durch den punktierten Rhythmus verwandt. Die Durchführung, die auf dem ersten Thema basiert, wird vom Solisten in F-dur eröffnet und erreicht schließlich das weit entfernte cis-moll; die Intensität wächst stetig; unmittelbar nach dem Höhepunkt dramatischer Spannung folgt ein Augenblick schwebender, blanker Trostlosigkeit im Pianissimo (Takt 231), dann ein allmählicher Übergang hin zur Reprise. Momente wie diese bilden mit ihrem schnellen Stimmungswechsel fast etwas wie eine Brücke zur Gegensätzlichkeit des zweiten Satzes (ähnliches läßt sich über eine der Kadenzten sagen, die Beethoven für das Vierte Konzert schrieb und die auch hier zu hören ist; im Autograph trägt sie die Angabe »cadenza senza cadere« – »ohne zu fallen«). In der frei fließenden Kontinuität des »Allegro moderato« versteht es sich von selbst, daß die Reprise gegenüber der Exposition stark variiert ist. Man höre nur, nach dem ersten Thema, die fast traumverlorene, gesangliche Eröffnung des Klaviers im hohen Register (Takt 275), eine Situation, die – ohne sie zu wiederholen – an jene in Takt 105 erinnern mag. Auf die lyrische Weichheit, die abgetönten Farben, die eigene Ausdrucksvielfalt des ersten Satzes folgt der heftigste Kontrast in der markanten Verkettung des

zweiten, kurz, doch von außergewöhnlicher Intensität und unerhörter Tragik: Dies ist eine Stelle, wo der Konflikt zwischen dem, was Beethoven das »widerstrebende« und das »bittende« Prinzip nannte, mit schärfster Deutlichkeit zum Ausdruck kommt. Dem spannungsgeladenen, aggressiven Thema in e-moll mit seinem scharfen rhythmischen Profil, von den Streichern »forte, sempre staccato« vorgetragen, stellt das Klavier ein gesanglich-weiches, »flehendes« Motiv entgegen; nach und nach gibt es die demütige Haltung auf. Die Steigerung erreicht ihren Höhepunkt in einer höchst eindringlichen Melodielinie und in einer gewagten und tonal ambivalenten, quasi vorimpressionistischen Kadenz; wie als Echo erklingt pianissimo ein letztes Mal der unerbittliche schreitende Rhythmus der Streicher; dann verlöscht auch er. Daß hier zwei entgegengesetzte Prinzipien kontrastieren, ist so offenkundig, daß man diesen Satz immer wieder programmatisch interpretiert hat; Adolf Bernhard Marx, ein berühmter Musikwissenschaftler des 19. Jahrhunderts, fühlte sich an Gluck erinnert und beschwor das Bild von Orpheus und den Furien herauf. Johann Friedrich Reichardt, der 1808 bei der Erstaufführung anwesend war, schrieb über Beethovens Spiel: »Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführtem Gesange, sang er wahrhaftig auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischem Gefühl.« Ohne Zäsur schließt sich pianissimo das »Rondo« (»Vivace«) mit seiner befreienden Lichthaftigkeit an (hier erscheinen nun auch wieder Trompeten und Pauken). Es beginnt überraschenderweise auf der vierten Stufe, mit



KLAVIERKONZERT NR. 2

Erste Seite des Autographs

First page of the autograph score

Première page de la partition autographe

Prima pagina della partitura autografa

einem C-dur-Akkord; erst nach einigen Takten erreicht es die Tonika G. Zugrunde liegen zwei Themen, das erste lebhaft und rhythmisch stark prononciert (Protagonist der größeren Durchführungspartien), das zweite von heiterer Gesanglichkeit, vorgestellt vom Klavier und sofort vom Orchester in durchsichtiger Polyphonie aufgegriffen. In diesem zweiten Thema hat man eine entfernte Vorwegnahme des Hymnus »An die Freude« der Neunten Symphonie sehen wollen.

Konzert Nr.5 in Es-dur

Mit dem 1809 entstandenen Fünften Klavierkonzert beendet Beethoven die Reihe seiner Kompositionen für ein Soloinstrument und Orchester. Eben in diesem Jahr zeigt er eine besondere Vorliebe für die Tonart Es-dur, die er auch für zwei weitere etwa gleichzeitig komponierte bedeutsame Werke wählt: das Streichquartett op.74 (»Harfenquartett«) und die Klaviersonate op.81a (in deren letztem Satz einige virtuose Stellen dem »Rondo« des Fünften Konzerts unverkennbar ähneln). Möglicherweise läßt sich auch an die Dritte, die Es-dur-Symphonie denken: ihre weiträumige symphonische Anlage erfährt im Konzert op.73 organische Vollendung. Der gewaltige Bau des Es-dur-Konzerts verleiht ihm wahrhaft den Charakter eines Schlüsselwortes, eines Vermächtnisses, nicht minder die Klarheit, mit der hier eine Vorstellung des Konzertprinzips aufscheint, die – nunmehr weit entfernt von den sublimen Modellen Mozarts – gänzlich unabhängig ist von dem Konzerttypus, wie er um 1810 in Mode war.

Auf wen die (im nichtdeutschen Sprachraum eingebürgerte) willkürliche Bezeichnung als »Kaiserkonzert« zurückgeht, ist unbekannt. Wenn der Erfinder dieses Titels sich dabei auf Napoleon bezog, so geschah das zweifellos keinesfalls im Sinne Beethovens, der Napoleon inzwischen als Usurpator betrachtete und gegen die französischen Invasionstruppen nicht minder feindliche Gefühle hegte als viele andere deutsche Patrioten. Die Widmung der »Eroica« an Napoleon wurde gestrichen; das Klavierkonzert Nr.5 eignete Beethoven Erzherzog Rudolph zu. Daß diese unpassende Betitelung nichtsdestoweniger Anklang fand, wirkt vielleicht verständlich, wenn man bedenkt, daß die Dritte Symphonie und das Es-dur-Konzert in einer Zeit entstanden, da Hegel schreiben konnte, er habe in Napoleon »den Weltgeist durch die Geschichte reiten« sehen. Jedenfalls ist offenkundig, daß das Konzert op.73, mag es auch in gewisser Weise den damals in der Musik so beliebten »militärischen« Gestus aufgreifen, von seiner Inspiration her und in seiner ideellen Substanz an die »Eroica«, an den *Fidelio*, an die Fünfte Symphonie anknüpft, an die ethisch-politischen Forderungen, von denen sich diese Werke nähren, an ihren revolutionären Geist. Ein anderer Aspekt des Es-dur-Konzerts mag es mit dem in jenen Jahren vorherrschenden Konzerttypus verbinden, wie er von Musikern wie Moscheles, Hummel, Kalkbrenner oder Dussek gepflegt wurde. Auf seine Weise beteiligte sich nämlich auch Beethoven an jener Entwicklung, die zur Verherrlichung des pianistischen Virtuositums führte, wie sie sich in den

Konzerten dieser Komponisten abzeichnet. Doch bedient sich Beethoven bestimmter neuer Entwicklungen in der Klaviertechnik eben gerade nicht, die dem Solisten jenen absoluten, für die Werke seiner Zeitgenossen typischen Vorrang einräumen. Bei Beethoven dienen virtuose Elemente vielmehr dazu, ein Konzept zu festigen und zu bereichern, wie es schon im Dritten Klavierkonzert deutlichen Ausdruck gefunden hatte: die Idee eines dialektischen Verhältnisses zwischen dem Part des Solisten, der von den ersten Takten an klar umrissene, unverwechselbare Züge trägt, und dem Orchester. Der virtuose Klaviersatz verhindert dabei keineswegs, daß Klavier und Orchester bei der Konstruktion eines gleichermaßen großen und komplexen symphonischen Gebäudes zusammenwirken, wo undenkbar einem von beiden eine untergeordnete Rolle zugewiesen würde, wo der Solist gelegentlich andere Instrumente begleitet, wo selbst der Moment, der ihm das Recht gäbe, schrankenlos seine Individualität zu zelebrieren – die Kadenz –, in bis dahin nicht gekannter Weise zu einer strengen, ganz und gar vom Komponisten festgelegten, in den ersten Satz integrierten Episode wird. Die Dialektik im Verhältnis zwischen Solist und Orchester wird demnach durch den virtuellen Klaviersatz (der sich auch einiger von Beethoven zuvor kaum benutzter Mittel bedient, um die Klangfülle zu erhöhen) nicht gestört, sondern bestärkt; er trägt organisch zu dem großartigen, wahrhaft »titanischen« Gepräge der Komposition bei. Gemessen am vorhergehenden Klavierkonzert, schlägt das Konzert op.73 einen durchaus anderen Weg

ein. Sein episch-heroischer Charakter gibt sich, ganz ohne in eine Rhetorik triumphaler Gesten abzugleiten, vor allem feierlich und strahlend, so, als ob die dramatischen Konflikte, wie sie in so vielen anderen Meisterwerken Beethovens ausgetragen werden, hier schon überwunden wären, als ob ihrer nur noch hin und wieder gedacht würde.

Wie schon im Konzert op.37 hat der Solist auch hier im ersten Satz kein eigenes Thema. Angesichts der energischen Bestimmtheit, mit der er sich von den ersten Takten an in der improvisatorischen, fast kadenzhaften Episode behauptet, die die gewaltige Architektur des »Allegro« einleitet, bedarf er dessen auch nicht. In Wirklichkeit handelt es sich dabei nicht um eine simple Einleitung; der Abschnitt fügt sich organisch in den Satz ein und kehrt zu Beginn der Reprise noch einmal wieder. Innerhalb des reichen thematischen Materials in der Exposition flößt dieses erste Thema einer Formel, die im Kern aus dem 18. Jahrhundert stammt, neue, intensive Kraft und grandiosen epischen Atem ein. Das zweite Thema erschließt mit seiner Kantabilität eine andere Welt; es ist frappierend, wie Beethoven es von Mal zu Mal in immer wieder neuen, faszinierenden Varianten präsentiert: von seinem ersten Erscheinen (in es-moll) in den Streichern über die edle Dur-Melodielinie der Hörner, gestützt von Fagott, Pauken und Streichern, und die wunderbare, wie verzauberte Verwandlung, in der es später der Solist vorträgt (in h-moll, pianissimo, und in Ces-dur, einer Tonart, die, im ersten Satz nur gestreift, enharmonisch verwechselt dem H-dur des zwei-

ten Satzes entspricht), bis es unmittelbar darauf martialisch im gesamten Orchester erklingt. Im Verlauf der Durchführung begegnen weitere Beispiele für das komplexe, zugleich dialektische und integrative Verhältnis zwischen Solist und Orchester: vor der zentralen Episode begleitet das Klavier die Holzbläser; dann stellt es sich dem Orchester energisch mit Fortissimo-Akkorden entgegen und leitet darauf ein imitatorisches Wechselspiel mit den Streichern ein. Es ist einer jener Momente im ersten Satz, die dem episch-affirmativen Ton des Beginns dialektisch gegenüberstehen und – wie bereits angedeutet – heroische Konflikte quasi in der Dimension der Erinnerung austragen. Nach der Reprise, dort, wo man die Kadenz erwarten würde, vermerkt Beethoven ausdrücklich: »Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente« (»Man spiele keine Kadenz, sondern fahre unverzüglich mit dem folgenden fort«). Was folgt, ist ein improvisatorischer, doch gänzlich ausgeschriebener Abschnitt, in dem das Orchester neben den Solisten tritt. Daran schließt sich unmittelbar und bruchlos die gewaltige Coda an, die fast die Ausmaße einer zweiten Reprise hat. Auf diese Weise fügt sich das traditionell der Kadenz übertragene improvisatorische Moment vollständig in ein symphonisches Konzept ein, das einen nicht festgelegten, der Freiheit des Solisten überlassenen Einschub nicht mehr dulden könnte. Damit ist der Schlußpunkt eines Prozesses erreicht, der, ablesbar an den Kadenz, die Beethoven zu seinen früheren Konzerten schrieb, zur Verschmelzung von virtuosistisch-improvisatorischen und thematisch-motivi-

schen, strukturellen Elementen tendierte. Ein solcher Weg läßt die Kadenz selbst und ihre Daseinsberechtigung in eine Krise geraten – eine Krise, die mit der Abschaffung der Kadenz in op.73 ihren Höhepunkt erreicht; auf sie folgt Beethovens Abwendung von der Gattung des Konzerts selbst. In den Hauptwerken des Spätstils werden dann wieder Elemente der Improvisation erscheinen, doch außerhalb der ihnen traditionell zugedachten Positionen.

Das kurze »Adagio un poco moto«, ein Moment meditativer lyrischer Klarheit, ist in schlichter dreiteiliger Liedform angelegt. Eröffnet wird es von einer entrückten Melodie der Streicher. Der Solist beherrscht dann den Mittelteil mit dem Zauber eines Klaviersatzes, in dem die Art der Ornamentation in Einzelheiten überraschend wie ein Vorgriff auf Chopin wirkt. Dann stellt er das Eingangsthema noch einmal variiert vor, und schließlich begleitet er es, wenn es abschließend (in zartesten Farben) in den Bläsern erklingt – dies letztere übrigens ein Passus, den Berlioz als beispielhaft für die Eingliederung des Klaviers in den Orchestersatz zitiert hat.

Überaus reizvoll ist dann die Überleitung vom zweiten Satz in das »Rondo«, das sich ohne Unterbrechung anschließt: schon allein der Wechsel in den Streichern von H nach B, dieses Absinken um einen Halbton erzeugt eine Erwartung, eine geheimnisvolle Spannung, die der Solist nicht sogleich auflöst, wenn er, noch im langsamen Zeitmaß, das Thema des Rondos anklingen läßt. Erst sobald es dann ungestüm losbricht, wandelt sich auch das Klima vollständig, und man nimmt wahr, wie originell die rhythmische

Gestalt des Themas ist. Dieser dritte Satz hat die Form eines Sonatenrondos, mit einem Seitenthema und einem Mittelteil, der als Durchführung fungiert und mit dem Material des ersten Themas arbeitet. In der abschließenden Coda frappiert besonders jene erstaunliche Episode, in der nur die Pauke und das Klavier spielen; ihrem Decrescendo und Ritardando folgen ein letztes Sichaufbäumen des Solisten und dann der Schluß.

In einem Brief vom 14. Februar 1810 bot Beethoven das Konzert op.73 Breitkopf & Härtel an; 1811 wurde es mit einer Widmung an Erzherzog Rudolph gedruckt. Die Erstaufführung fand vermutlich am 28. November 1811 im Leipziger Gewandhaus statt; es spielte Friedrich Schneider; der Dirigent war Johann Philipp Christian Schulz. 1812 stellte Carl Czerny das Konzert den Wienern vor.

(Übersetzung: Juliane Riepe)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Les Cinq Concertos pour piano

PAOLO PETAZZI

Avant le départ de Beethoven pour Vienne, le comte Waldstein souhaita au jeune compositeur de «recevoir des mains de Haydn l'esprit de Mozart». Il serait simpliste de résumer dans ce vœu célèbre la complexité de la position stylistique de Beethoven, attentif à tout ce qui se profila de nouveau dans la musique européenne de la fin du XVIII^e siècle: en ce qui concerne le concerto pour piano et orchestre, le choix, comme référence essentielle, du modèle mozartien, d'une perfection inégalable, n'exclut pas l'influence de Clementi et de la nouvelle génération de virtuoses. Quand Beethoven apparut sur la scène musicale, la suprême perfection atteinte par Mozart dans l'équilibre entre soliste et orchestre, dans leur intégration et dans la conciliation des divers éléments inhérents au genre du concerto pour piano (la richesse de la pensée musicale et les aspects plus «spectaculaires») n'était plus «actuelle». Les voies les plus empruntées se conformaient au goût pour la virtuosité pianistique alors en plein essor (Beethoven en avait déjà tenu compte en composant, très jeune, son Concerto en mi bémol majeur de 1784, qu'il laissa inédit et dont nous est parvenue la partie de piano); mais si Beethoven subit

l'influence de Clementi et de la virtuosité en vogue, il ne renonça pas pour autant à la leçon de Mozart et de Haydn, au choix de l'héritage «viennois» comme orientation fondamentale. Comme cela avait déjà été le cas à Vienne pour Mozart, le concerto fut également pour Beethoven, qui s'imposa dans la capitale des Habsbourg en qualité de pianiste compositeur, un passage obligé dans son rapport avec le public, une présence nécessaire au programme des «académies»; le concerto profitait en outre à l'auteur lui-même, qui souvent en contrôlait l'exclusivité en évitant ou en retardant la publication. Les deux premiers concertos de Beethoven ne furent édités que quelques années après leur achèvement, alors que la composition du Troisième était déjà commencée. Beethoven fut également le premier interprète du Troisième et du Quatrième Concerto; s'il renonça, après le Cinquième, à composer d'autres concertos (dont il existe cependant des ébauches), cela tient en partie au fait qu'il mit un terme à sa carrière de pianiste en raison de l'aggravation de sa surdité. Le fait que la pensée de Beethoven se soit tournée vers un monde sonore de plus en plus intériorisé, concentré et difficile d'accès explique

sans doute qu'à ses yeux la dimension «théâtrale» inhérente au genre du concerto ait perdu de son intérêt. Cette dimension avait connu son apogée avec le Cinquième Concerto, d'un souffle épique grandiose et en même temps aboutissement d'une recherche qui avait suscité des solutions nettement distinctes, même si elles présentaient certains traits communs, comme la fonction et le caractère du rondo final: celui-ci, tout en s'intégrant dans des contextes très différents, est toujours placé sous le signe d'une vitalité positive.

Concerto n° 2 en si bémol majeur

Les recherches les plus récentes ont permis d'apporter quelques éclaircissements supplémentaires sur la genèse et les premières exécutions du Concerto en si bémol majeur op. 19, le premier que composa Beethoven après celui de 1784 (resté inédit). On peut désormais établir la chronologie suivante: l'œuvre fut conçue à Bonn avant 1790 (elle se présentait alors sous une forme différente de celle que nous connaissons); elle connut une première révision en 1793, peu après l'installation de Beethoven à Vienne, et fut probablement exécutée sous cette forme dans des concerts privés. Elle fut ensuite soumise à d'autres révisions en 1794-1795 et en 1798. En 1795 (un an après le succès de la publication des Trios op. 1), Beethoven joua pour la première fois un concerto en public à Vienne: un bref article paru dans la *Wiener Zeitung* nous apprend que le 29 mars, au *Hofburgtheater*, entre la première et la seconde partie de l'Oratorio *Gioas*,

roi de Judée de Casimir Antonio Cortellieri, «le célèbre Ludwig van Beethoven a obtenu les applaudissements unanimes du public avec un nouveau concerto dont il est lui-même l'auteur». C'est Salieri qui dirigeait l'orchestre. Deux jours après, le 31 mars 1795, Beethoven joua le Concerto en ré mineur de Mozart (K. 466), et en décembre de la même année il présenta un concerto de sa plume sous la direction de Haydn, le soir où celui-ci, de retour de Londres, révéla au public viennois trois de ses dernières symphonies. Les noms de Haydn et de Mozart semblent donc se croiser pour former une constellation de références pleines de sens, et ce, l'année même où Beethoven présenta au public ses premiers concertos. Quels concertos Beethoven joua-t-il en mars et en décembre 1795? Il y a peu de temps encore, on pensait que dans les deux cas il s'agissait du Concerto en si bémol majeur; aujourd'hui semble prévaloir l'hypothèse selon laquelle Beethoven aurait présenté le 29 mars une première version (différente de celle qui fut publiée) du Concerto en do majeur, entre autres parce qu'en 1795 à Vienne le concerto précédent ne pouvait plus être considéré comme «nouveau»; en décembre 1795, en revanche, Beethoven pourrait avoir joué une nouvelle version du Concerto en si bémol majeur. En 1798, il le présenta à Prague (où, la même année, il joua aussi le Concerto en do majeur) et il révisa probablement sa partition une nouvelle fois à cette occasion. Il n'en publia la version définitive qu'en décembre 1801 sous le numéro d'opus 19: le Concerto fut ainsi le second à être publié, celui en do majeur, chronologiquement

postérieur et stylistiquement plus mûr, étant paru au début de 1801 chez Mollo, sous le numéro d'opus 15.

Le Concerto op. 19 fut publié à Leipzig chez Hoffmeister et dédié à Carl Nicklas von Nickelsberg, conseiller aulique de la cour impériale, un noble dont nous ne savons presque rien. C'est en janvier 1801 que Beethoven proposa l'œuvre à Hoffmeister, avec d'autres compositions; il réclama dix ducats pour le Concerto, alors qu'il en exigea vingt pour chacun des autres morceaux (le Septuor, la Première Symphonie et la Sonate op. 22), en précisant: «Je n'évalue le Concerto qu'à 10 ducats, car... je ne le considère pas comme un de mes meilleurs». Beethoven exprima le même jugement dans une lettre à Breitkopf & Härtel datée du 22 avril, estimant essentiel d'informer l'éditeur en vue d'un éventuel compte rendu dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*. A l'époque de ce jugement expéditif, Beethoven avait cependant déjà commencé le Concerto en do mineur (n° 3), et il avait mené à bien quelques-unes des plus grandes sonates pour piano: on peut comprendre qu'il prit ses distances par rapport à ses premières contributions au genre du concerto.

Certains aspects du Concerto en si bémol majeur semblent illustrer le choix de Beethoven de prendre comme modèle le concerto pour piano de Mozart: il n'est peut-être pas essentiel que la tonalité et l'instrumentation (sans clarinettes, sans trompettes ni timbales) soient les mêmes que celles du dernier concerto pour piano de Mozart (K. 595), mais la structure, les proportions générales, le type de rapport entre le so-

liste et l'orchestre et diverses particularités formelles renvoient aux concertos les plus mûrs du maître salzbourgeois. La référence à l'héritage mozartien est évidente mais elle a valeur de point de départ, comme si Beethoven rendait hommage à son aîné tout en ayant pleinement conscience d'affirmer un langage et une personnalité autonomes, surtout dans le deuxième mouvement. On pourrait faire une remarque similaire concernant la dette de Beethoven au langage raffiné du dernier Haydn, dont on trouve la trace dans les premier et troisième mouvements.

Le lumineux *Allegro con brio* se distingue par une profusion d'idées et une force inventive que Beethoven maîtrise au sein d'une structure claire et compacte, qui met en valeur de façon magistrale les éléments constitutifs des principaux groupes thématiques. Le premier groupe en propose d'emblée quatre, de caractère différent, et domine toute l'exposition de l'orchestre. Certaines modulations révèlent également une recherche personnelle: par exemple la première articulation formelle (mesure 40) est le lieu d'une modulation inattendue en ré bémol majeur sur une idée empruntée au deuxième motif du premier thème: suit un jeu de clair-obscur entre ré bémol majeur et si bémol mineur. L'entrée du soliste s'effectue, comme dans certains des derniers concertos de Mozart, avec une idée apparemment nouvelle, de nature quasi rhapsodique, qui est cependant liée au premier thème. On reconnaît ensuite un trait clairement mozartien dans le profil rythmique du deuxième thème et dans l'équilibre entre le soliste et l'or-

chestre. Beethoven écrit lui-même une cadence pour ce concerto vers 1809: dans cette page serrée et compacte, la réflexion sur le matériel thématique du premier mouvement s'effectue avec les moyens du Beethoven de la maturité et apparaît donc dans une perspective clairement projetée vers l'avenir.

On cherchera en vain une référence au modèle mozartien ou haydnien dans l'Adagio, qui, par la noblesse de son souffle lyrique, figure parmi les grandes pages du jeune Beethoven. Cette paisible méditation, d'une profonde concentration, s'articule en deux parties, la seconde étant une répétition variée, enrichie d'une ornementation plus fleurie au piano. On remarquera, avant les dernières mesures de l'orchestre, le bref récitatif du soliste qui dialogue *con gran espressione* avec les cordes.

Il est possible que Beethoven ait prévu dans un premier temps un autre rondo que celui que nous connaissons, si l'on en croit l'hypothèse selon laquelle le Rondo en si bémol majeur WoO 6 fut à l'origine destiné à ce concerto; il fut publié à titre posthume par Diabelli en 1829 avec quelques remaniements de Czerny dans la partie de piano, puis édité par W. Hess en 1960 sous sa forme originale. Si cette page est plaisante et bien construite, elle est de toute évidence moins personnelle que le Rondo de l'op. 19, dont le tour brillant et l'humour robuste, tout en révélant une influence de Haydn, ont une saveur déjà toute beethovénienne. On peut reconnaître ici en germe le type de final que Beethoven privilégiera dans ses autres concertos. Certains fragments de la première mouture du Concerto op.

19 (ceux du recueil Kafka conservé à la British Library) montrent que le thème initial du Rondo n'eut pas à l'origine cette étrange caractérisation rythmique qui lui donne immédiatement un savoureux ton humoristique: les accents tombaient, de façon plus orthodoxe, sur les deuxième et quatrième notes (ce qui n'arrive qu'à un seul moment dans la version définitive, au début de la coda, mesures 261-263). Le deuxième thème, auquel le profil rythmique régulier à 6/8 donne une nuance pastorale, semble presque annoncer Schubert. Il contraste avec le rythme mordant du refrain, dont il faut rapprocher les vigoureuses syncope de la section centrale qui constitue un développement plein de verve (le morceau est articulé selon le schéma rondo sonate avec une longue coda). La coda fournit une conclusion lumineuse parfaitement adaptée au tour brillant et humoristique de ce final.

Concerto n° 1 en do majeur

Composé à Vienne, le Concerto en do majeur suivit de quelques années le Concerto en si bémol majeur mais fut le premier publié; selon l'hypothèse aujourd'hui la plus accréditée, il fut composé en 1794-1795 (on le datait auparavant de 1795-1796) et Beethoven le joua sous cette forme originelle lors de son premier concert publique à Vienne le 29 mars 1795. Dans un témoignage publié en 1838, Franz Wegeler affirme que le rondo ne fut terminé que deux jours avant la date fixée pour son exécution. Le Concerto a probablement subi des remaniements en plusieurs occasions, notamment en vue d'une exécution à Prague en 1798 et lorsque Beetho-

ven le joua à Vienne le 2 avril 1800. Le programme de cette «académie» comprenait aussi la création du Septuor op. 20 et de la Première Symphonie, une symphonie de Mozart et des airs de *La Création* de Haydn. De façon significative, les noms de Haydn et de Mozart se trouvaient une fois encore associés à celui de Beethoven. L'«académie» fut un grand succès: l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* en parla comme d'un événement de grande importance, qui ne fut terni que par une prestation médiocre de l'orchestre. Le Concerto en do majeur fut ensuite publié à Vienne chez Mollo au début de 1801 sous le numéro d'opus 15, avec une dédicace à la princesse Babette Odescalchi, née von Keglevics, qui avait été l'élève de Beethoven. Beethoven exprima également un jugement restrictif sur le Concerto en do majeur dans la lettre déjà citée à Breitkopf & Härtel du 22 avril 1801: annonçant la publication des concertos chez Hoffmeister et Mollo, il souligne que celui en do majeur était postérieur à l'autre mais qu'il ne fallait pas plus le considérer comme une de ses meilleures compositions dans le genre.

En faisant allusion dans sa lettre à ses «concertos les meilleurs» — qu'il devait d'ailleurs pendant quelque temps garder pour lui —, Beethoven avait sans doute à l'esprit le Troisième Concerto, probablement composé entre 1800 et 1803. Ceci explique le jugement un peu expéditif sur le Concerto en do majeur, où l'originalité de Beethoven s'affirme avec une maturité stylistique, une fraîcheur inventive et une assurance encore plus évidentes que dans le Concerto en si bémol, au moins en ce qui concerne les premier

et troisième mouvements. Le Concerto en do majeur adopte d'ailleurs un caractère différent, comme le révèle immédiatement l'instrumentation plus importante qui comporte trompettes et timbales: plus brillante, plus extravertie, l'œuvre peut être rapprochée du genre à la mode du concerto «militaire», surtout son premier mouvement (et on peut y voir un présage du Concerto n° 5).

Dans l'*Allegro con brio*, l'auditeur est tout de suite frappé par une impétuosité et une vigueur qui s'imposent avec assurance et évidence, même si le matériel thématique en tant que tel — si on fait abstraction de ce que Beethoven en tire — peut ne pas sembler très original. Dans l'exposition de l'orchestre, on remarque une modulation surprenante après le premier thème (comme c'était le cas dans le Concerto en si bémol majeur): le deuxième thème de caractère *cantabile*, donc en net contraste avec le précédent, est présenté en mi bémol majeur (partiellement, car il reviendra ensuite au soliste de l'annoncer en entier). De mi bémol on passe, suivant une spirale modulante iridescente, en fa mineur, fa majeur, sol mineur et majeur pour revenir en do majeur. Des éléments des deux thèmes principaux sont savamment combinés et avant la fin de l'exposition apparaît un nouveau thème d'allure martiale.

L'entrée du soliste est conforme au modèle mozartien, comme dans le concerto précédent: le piano semble développer librement une nouvelle idée (tout en établissant un rapport avec tout ce que l'on a entendu). Dans ses grandes lignes, le rapport équilibré entre soliste et orches-



KLAVIERKONZERT NR. 3

Titelblatt der Originalausgabe (Wien 1804)

Title-page of the first edition (Vienna, 1804)

Page de titre de la première édition parue à Vienne en 1804

Frontespizio della prima edizione (Vienna, 1804)

tre est encore mozartien; mais la netteté des contrastes, l'extension de la forme, qui semble naître directement de l'urgence de l'élan créateur, et l'énergie dont se décharge l'écriture virtuose du soliste appartiennent clairement à un autre monde. Ce n'est pas un hasard si l'on trouve des passages qui anticipent sur le Cinquième Concerto: par exemple l'épisode situé vers la fin de l'exposition (à partir de la mesure 199) qui combine des accords *staccato* à la main droite et d'incisifs triolets *staccato* à la main gauche; mais également ces pages du développement où résonnent, en suspens, des accents de douceur voilée qui permettent de donner ensuite une singulière efficacité au retour lumineux du premier thème dans la réexposition. Il faut remarquer aussi l'originalité du développement, de caractère presque improvisé. Quatre cadences de Beethoven nous sont parvenues pour ce premier mouvement; la première, fragmentaire, pourrait remonter à 1798, tandis que les autres furent probablement écrites en 1808-1809 (c'est l'une des trois dernières, exceptionnellement ample et élaborée, qui a été choisie pour cet enregistrement).

Après le brillant et vigoureux premier mouvement, le Largo se caractérise par un lyrisme intime, une atmosphère recueillie et une écriture rappelant la musique de chambre. Il est dominé par la noble douceur de la ligne mélodique qui fait l'objet d'une ornementation du soliste. On notera la couleur particulière de cette page où les instruments à vent sont réduits aux clarinettes, bassons et cors par deux et où la clarinette solo s'affirme plusieurs fois au premier plan. Le

mouvement emprunte la forme du lied tripartite, la première partie étant liée à sa reprise variée par un épisode central de quelques mesures. L'ample coda est le lieu où semblent culminer les aspects par lesquels ce Largo s'ouvre, de façon prémonitoire, sur les régions enchantées du Romantisme.

Dans la vitalité déchaînée du Rondo (*Allegro scherzando*), l'humour de Beethoven se manifeste avec une vigueur endiablée, avec une fantaisie et un élan aux accents scintillants et irrésistibles, avec une impétuosité presque effrontée. Comme dans le final du Concerto en si bémol majeur, le thème principal se caractérise par un rythme rebondissant. Beethoven exploite pleinement sa richesse motivique, insistant beaucoup sur les contrastes entre son profil rythmique et celui des thèmes secondaires. Au sein d'une forme parfaitement équilibrée et compacte (construite selon le schéma habituel du rondo sonate) se succèdent de nouvelles idées à profusion: citons l'élan à la saveur presque tzigane du deuxième couplet et l'effet de certaines modulations inattendues.

Concerto n° 3 en do mineur

Tout le monde s'accorde pour considérer que le Concerto op. 37 occupe une position centrale dans l'histoire du concerto beethovénien: c'est la composition où s'affirme, pour la première fois avec autant de clarté et d'originalité, une nouvelle conception du concerto pour piano et orchestre, même si elle n'est pas encore aussi accomplie que dans les deux chefs-d'œuvre suivants, et avec cette œuvre, Beethoven s'affran-

chit de ce qu'il y avait encore de «mozartien» dans l'op. 15 et dans l'op. 19. La fameuse lettre à Breitkopf & Härtel datée du 22 avril 1801 vient accréditer ce jugement. En effet, après avoir fait allusion aux deux premiers Concertos en des termes injustement expéditifs et sévères, Beethoven ajoute: «La politique musicale exige que pendant un certain temps l'auteur garde en réserve ses concertos les meilleurs», phrase où l'on doit très probablement lire une allusion à l'op. 37. Le manuscrit révèle que la composition fut effectuée en différentes phases, vraisemblablement entre 1800 et 1803, même si quelques ébauches pourraient remonter à 1796-1798. Beethoven ne jugea pas utile d'écrire la partie de soliste *in extenso* pour la première exécution du Concerto qu'il donna le 5 avril 1803 à Vienne, au Theater an der Wien, au cours d'une «académie» où furent également présentés l'oratorio *Le Christ au mont des Oliviers* et les deux premières symphonies; Ignaz von Seyfried, à qui le compositeur avait demandé de lui tourner les pages, raconta qu'il eut des difficultés à suivre, ayant une simple ébauche devant les yeux. Le Concerto en do mineur fut publié à Vienne en 1804 et dédié au prince Louis Ferdinand de Prusse à qui Beethoven aurait dit, durant son séjour à Berlin en 1796, qu'il jouait comme un véritable pianiste, et non comme un prince ou un roi.

Dès les premières mesures, le Concerto op. 37 se présente comme une œuvre plus complexe et plus problématique que les concertos précédents. Il en est d'ailleurs séparé, entre autres, par la Sonate en do mineur «Pathétique» et la Sym-

phonie n° 1 et se distingue des premières grandes œuvres avec orchestre par ses conflits et tensions qui caractérisent le Beethoven héroïque de la «seconde manière». Un nouveau souffle symphonique s'affirme désormais clairement et, parallèlement, s'affirme la vigoureuse personnalité du piano: le soliste et l'orchestre se profilent avec une énergie qui donne à leur rapport une dimension nouvelle, et qui augmente, dans le cadre de la forme spécifique du concerto, l'intensité du conflit défini par la conception beethovénienne de la forme sonate. La nouvelle dimension du rapport soliste-orchestre est l'un des aspects qui révèlent le plus immédiatement la distance qui sépare l'op. 37 de certains des chefs-d'œuvre les plus mûrs de Mozart, notamment du Concerto K. 491 qui, comme le K. 466, était particulièrement cher à Beethoven et a en commun avec l'op. 37 la tonalité de do mineur. On peut observer qu'en ce qui concerne les proportions, le Troisième Concerto de Beethoven ne diffère pas beaucoup des derniers concertos de Mozart: par exemple le premier mouvement n'est pas tellement plus long et le développement relativement court. Mais la nature des contenus musicaux est profondément différente.

L'*Allegro con brio* s'ouvre immédiatement sur le premier thème qui est énoncé *piano* par l'orchestre et développe ainsi un fort sentiment d'attente, une énergie austère et concentrée. Chacune de ses composantes essentielles (l'arpège, la gamme descendante, et surtout la figure rythmique finale) aura une fonction précise dans le développement. Il y a également beaucoup de

relief dans la riche floriture thématique qui suit immédiatement la première idée. Le contraste avec le deuxième thème, d'un lyrisme souple et fluide, n'est pas fortuit: dans tout l'*Allegro con brio*, la recherche de clairs-obscur très marqués apparaît explicitement, ces contrastes étant obtenus entre autres grâce à une habile disposition des épisodes en majeur et mineur. Après un retour du premier thème et l'apparition d'une nouvelle idée, qui conclut l'exposition de l'orchestre, le soliste fait son entrée avec une autorité vigoureuse: les gammes ascendantes de do mineur signalent immédiatement, avec l'évidence d'un fait élémentaire, la présence d'un nouveau protagoniste. Sa personnalité est affirmée avec tant d'énergie, dans le dialogue serré avec l'orchestre, que Beethoven n'a pas besoin de donner au piano un thème propre (comme c'était souvent le cas à la fin du XVIII^e siècle), préférant se concentrer sur le copieux matériel de l'exposition de l'orchestre. La cadence de Beethoven exécutée ici mérite que l'on s'y arrête (on ignore si elle date de 1809, comme bien d'autres cadences beethoveniennes, ou si elle remonte à une époque plus proche de la composition de l'op. 37): elle révèle une concision essentielle, une logique serrée, s'en tenant rigoureusement au matériel thématique fondamental et s'insérant dans la forme du premier mouvement avec une fonction et une nécessité nouvelles. Elle constitue en outre une liaison magistrale avec l'épisode final, dont il faut souligner l'admirable travail sur le timbre dans les quelques mesures *pianissimo* où le piano dialogue avec les timbales sur un fond d'accords immobiles joués par les cordes.

On a vu à juste titre dans le Largo l'un des plus fascinants mouvements lents du Beethoven de la «seconde manière». Il s'agit d'un moment de lyrisme très noble, de contemplation enchantée. La distance entre la sombre tension dramatique du premier mouvement et la transfiguration lyrique du deuxième est soulignée par l'étrangeté de leur rapport tonal: il est en effet inhabituel d'avoir, après un Allegro en do mineur, un Largo dans une tonalité aussi lointaine que mi majeur. Cela contribue à placer le Largo en suspens, dès la première phrase mystérieuse du soliste, dans une région lointaine du morceau précédé. Le mouvement suit le simple schéma tripartite A-B-A', ménageant une brève section centrale où les arpèges du piano accompagnent un dialogue entre le basson et la flûte.

Le Rondo nous ramène en do mineur, avec un formidable sursaut de vitalité du soliste. Cette page brillante ne renoue pas avec le dramatisme du premier mouvement, mais elle n'est pas exempte de zones de clair-obscur, de moments d'impétueuse tension, auxquels font suite de belles éclaircies, et d'épisodes *cantabile*, culminant sur la lumineuse et joyeuse affirmation de la coda finale, un Presto à 6/8. L'idée principale se présente sous une forme beaucoup plus incisive et efficace par rapport à celle que nous révèlent plusieurs ébauches. On notera qu'elle donne naissance à un court et sévère développement fugué vers le milieu du mouvement, juste après un fascinant épisode secondaire (C) très chantant. Le mouvement suit le schéma du rondo tout en adoptant la disposition tripartite de la forme sonate (A-B-A / C-développement de A /

A-B-A-coda, A étant le thème principal et B le deuxième épisode).

Concerto n° 4 en sol majeur

Composé en 1805-1806, le Concerto en sol majeur est contemporain de la Cinquième Symphonie, de l'achèvement de la première version de *Fidelio* et du Concerto pour violon. Beethoven le joua en mars 1807 au palais du prince Lobkowitz et en public le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien, au cours de la célèbre «académie» qui vit aussi la création des Cinquième et Sixième Symphonies et de la Fantaisie pour piano, chœur et orchestre. Le Concerto fut publié à Vienne en août 1808 et dédié à l'archiduc Rodolphe. Une ébauche pour le final devint l'idée instrumentale introduisant le chœur des prisonniers dans le premier acte de *Fidelio*, et la proximité des esquisses montre que les motifs initiaux du Concerto et de la Cinquième Symphonie prirent forme parallèlement, aboutissant cependant à des situations expressives radicalement différentes: le célèbre début de la Cinquième est rythmiquement proche du motif par lequel le piano ouvre, en un climat d'ineffable intensité poétique, le Quatrième Concerto.

L'incomparable expressivité de cette attaque révèle d'emblée le caractère particulier du Concerto op. 58 qu'un critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, dans un article paru en mai 1809, estima «le plus admirable, le plus singulier, le plus artistique et le plus difficile de tous les concertos que Beethoven ait écrits, moins favorable pour le soliste dépendant que, par exemple, le Concerto en do [mineur op. 37, le n° 3].

Le premier mouvement, en particulier, demande à être écouté plusieurs fois avant qu'on puisse le suivre complètement, le faire sien et l'apprécier vraiment...». Ces remarques renvoient à deux aspects essentiels de la particularité du Concerto en sol majeur, réellement le plus «singulier» — *das eigentümlichste* — des concertos pour piano de Beethoven: la continuité du souffle lyrique du premier mouvement et la nature même du rapport soliste-orchestre. Le soliste s'intègre en effet de manière «singulière» dans le développement symphonique du premier mouvement: il n'établit pas avec l'orchestre de rapport dialectique mais une sorte d'affectueuse conversation, tissant souvent autour de l'orchestre une sorte de trame ornementale (le registre aigu est d'ailleurs fréquemment mis en valeur, ce qui préfigure dans une certaine mesure l'ornementation aérienne des derniers chefs-d'œuvre pour piano de Beethoven); tout se passe comme si, parallèlement à l'élaboration symphonique, le pianiste la contrepointait en une libre fantaisie où la virtuosité est transfigurée en poésie. Il faut souligner, dans la continuité poétique du premier mouvement, la variété, la richesse de la palette expressive au sein d'une unité de ton. Le morceau se développe sans césures nettes, tout en laissant transparaître l'articulation formelle habituelle.

Ainsi peut on encore distinguer l'articulation traditionnelle entre l'exposition de l'orchestre et celle du soliste, mais les deux sections constituent un tout, s'enchaînant sans discontinuité. C'est le pianiste qui débute, définissant d'emblée une couleur et un climat expressif: une situation

qui n'est pas comparable avec celle du Concerto en mi bémol majeur K. 271 de Mozart (1777), où le piano entre également tout de suite en scène, mais pour établir avec l'orchestre un jeu de questions-réponses. Chez Beethoven, les cinq mesures initiales du soliste (qui se tait ensuite) et la réponse «pianissimo» des cordes de l'orchestre (non plus en sol mais en si majeur) dévoilent un étrange monde poétique, créant un climat de douceur suspensive, d'attente et de lyrisme méditatif.

Dans l'*Allegro moderato*, le premier thème constitue le principal protagoniste et les autres idées qui fleurissent lui sont apparentées. Le deuxième thème (présenté par l'orchestre qui suit un parcours tonal inattendu) se caractérise par un rythme presque de marche, étouffé, comme un écho lointain qui ne trouble pas la douceur méditative du morceau. Le retour du premier thème fait éclore une nouvelle idée; puis le soliste rentre en scène, avec des motifs cadenciels sur le premier thème. Dans le passage suivant, nous trouvons un exemple de prolifération ornementale dans la partie de piano tandis que l'orchestre effectue un travail thématique sur la tête du thème qu'il traite en imitation. Et sans césure, le pianiste abandonne l'écriture ornementale pour une intense idée lyrique qui se déploie de façon aérienne à la main droite dans le registre aigu (mesure 105), accompagnée à la main gauche dans le registre grave, tandis que les cordes s'introduisent dans l'espace intermédiaire. Peu après, les cordes présentent une idée nouvelle en ré majeur — apparentée à d'autres thèmes par son rythme pointé — en évitant toujours les cé-

sures nettes. Le soliste ouvre le développement, fondé sur le premier thème, qui part de fa majeur pour rejoindre la tonalité lointaine de do dièse mineur: cette section développe un crescendo jusqu'à un sommet de tension dramatique immédiatement suivi d'un fragment en suspens, totalement dépouillé, *pianissimo* (mesure 231), et d'une transition vers la réexposition. Des moments comme celui-ci, en opérant avec rapidité des changements expressifs, jettent pour ainsi dire un pont vers les contrastes qui caractérisent le deuxième mouvement (on pourrait faire la même remarque à propos d'une des cadences écrites par Beethoven pour ce concerto, celle que l'on peut entendre ici et qui, dans le manuscrit, porte l'indication *Cadenza senza cadere* [«cadence sans tomber»]). L'*Allegro moderato* se caractérisant par un cheminement continu et libre, il est naturel que la réexposition présente de sensibles variations par rapport à l'exposition. Notons, par exemple après le premier thème, la diversion rêveuse et chantante du piano dans le registre aigu (mesure 275) qui rappelle, sans la répéter, celle de la mesure 105.

A la douceur lyrique, aux couleurs nuancées et à la variété expressive de l'*Allegro* répondent les contrastes plus violents du deuxième mouvement, court, mais d'une intensité extraordinaire, d'un tragique inouï: le conflit entre ce que Beethoven appelait *widerstrebendes Prinzip* et *bittendes Prinzip*, principe d'opposition et principe implorant, trouve ici son expression la plus intense. Au thème en mi mineur tendu et agressif, au profil rythmique très net, présenté *forte*, *sempré staccato* par les cordes, le piano oppose une

idée lyrique d'une douceur «implorante»: peu à peu ses interventions se font moins étouffées pour culminer en un chant très intense et une cadence tonalement ambiguë, presque préimpressionniste, tandis que l'inexorable rythme des cordes résonne une dernière fois *pianissimo* et s'éteint. Le puissant contraste entre les deux «principes» est d'une telle immédiateté que ce mouvement a fait l'objet d'interprétations «programmatisques»: le célèbre musicologue du XIX^e siècle Adolf Bernhard Marx évoqua, en se référant à Gluck, l'image d'Orphée et des Furies. Selon Johann Friedrich Reichardt, qui assista à la création en 1808, Beethoven joua cette page en faisant «véritablement chanter son instrument d'une façon profondément mélancolique». Le *Rondo Vivace* s'enchaîne sans interruption, *pianissimo*. D'une luminosité libératrice (due en partie à l'arrivée des trompettes et timbales), il commence de façon surprenante sur le quatrième degré, par un accord de do majeur, et ne rejoint qu'après la tonique *sol*. Il s'articule autour de deux thèmes, le premier d'une grande vitalité rythmique (il sera le protagoniste des développements les plus importants), le second d'un lyrisme serein, présenté par le piano et aussitôt après par l'orchestre en une écriture polyphonique transparente. On a vu dans ce deuxième thème une lointaine anticipation de l'*Ode à la joie* de la Neuvième Symphonie.

Concerto n° 5 en mi bémol majeur

C'est en 1809, année de la composition du Cinquième Concerto, que s'achève l'expérience de

Beethoven dans le genre pour instrument soliste et orchestre. Cette année-là, le compositeur manifeste une prédilection pour la tonalité de mi bémol majeur qu'il adopte pour deux autres pages contemporaines extrêmement significatives et de caractère totalement différent: le Quatuor op. 74 et la Sonate «Les Adieux» (celle-ci présente dans son dernier mouvement certains aspects virtuoses qui la rapprochent du Rondo du Cinquième Concerto). La tonalité de mi bémol majeur pourrait éventuellement rappeler la Symphonie n° 3, car l'ampleur de son souffle symphonique se retrouve dans le Concerto op. 73 de façon parfaitement organique. En outre, sa puissante construction présente un véritable caractère conclusif: elle affiche une conception du concerto désormais lointaine des sublimes modèles mozartiens et absolument indépendante du goût à la mode.

On ignore qui eut l'idée arbitraire d'intituler le Cinquième Concerto «L'Empereur»: si l'auteur de ce titre entendait faire référence à Napoléon, sa position se situait certainement aux antipodes de celle de Beethoven qui considérait désormais Bonaparte comme un usurpateur et nourrissait à l'égard des troupes françaises une hostilité partagée par de nombreux autres patriotes allemands. La dédicace de l'*Héroïque* à Napoléon fut effacée, le Cinquième Concerto est dédié à l'archiduc Rodolphe. Toutefois, on pourrait peut-être expliquer la fortune de ce titre impropre en rappelant que la Symphonie et le Concerto appartiennent à l'époque où Hegel écrivait qu'il avait vu en Napoléon «l'esprit du monde chevaucher à travers l'Histoire» («den Weltgeist

durch die Geschichte reiten»). Il est en tout cas évident que l'op. 73, même s'il peut avoir été influencé d'une façon ou d'une autre par la vogue de la musique «militaire», se rapproche dans son propos de l'*Héroïque*, de *Fidelio* et de la Cinquième Symphonie, étant également marqué du sceau révolutionnaire et se nourrissant des mêmes principes éthiques. Par un autre aspect, le Cinquième Concerto rejoint la conception prédominante du genre qui se manifestait alors dans les œuvres de compositeurs tels que Moscheles, Hummel, Kalkbrenner ou Dussek: à sa façon, en effet, Beethoven participe à l'exaltation de la virtuosité pianistique typique de leurs concertos. Mais si Beethoven adopte certains développements nouveaux de la technique brillante, ce n'est pas pour donner au soliste cette prééminence absolue qui caractérise les œuvres de ses contemporains: ils servent au contraire à potentialiser et à enrichir une conception déjà clairement affirmée dans le Troisième Concerto, à savoir la définition d'un rapport dialectique entre le soliste, qui s'affirme dès les premières mesures avec une autorité péremptoire, et l'orchestre. L'écriture virtuose ne contredit pas l'intégration du piano et de l'orchestre dans la construction d'un édifice symphonique extrêmement ample et compact, où il serait impensable d'attribuer à l'un ou à l'autre un rôle subordonné, où le soliste accompagne parfois d'autres instruments, où le passage même dans lequel on devrait célébrer librement l'émergence de son individualité, la cadence, devient — solution sans précédent — un épisode rigoureusement intégré dans le premier mouvement et complète-

ment déterminé par le compositeur. La conception dialectique du rapport soliste-orchestre n'est donc pas démentie, mais renforcée par l'aspect virtuose de l'écriture pianistique (Beethoven recourt ainsi à certaines solutions qui lui étaient jusqu'alors peu familières afin d'obtenir un volume sonore plus puissant), et la virtuosité concourt pleinement à la définition du souffle grandiose, réellement «titanesque», de la composition. Prenant une direction profondément différente de celle empruntée par le concerto précédent, l'op. 73 adopte un caractère épique qui, sans rien concéder à la rhétorique triomphaliste, présente des accents surtout solennels et lumineux, un peu comme si les conflits dramatiques qui se manifestent dans tant d'autres chefs-d'œuvre beethovéniens étaient déjà passés, et seulement par endroits évoqués. Comme c'était déjà le cas dans le Concerto op. 37, le soliste n'a pas dans le premier mouvement de thème qui lui soit exclusivement réservé et n'en a pas besoin, étant donné l'énergie avec laquelle il affirme sa propre individualité dès les premières mesures, dans l'épisode au caractère improvisé, presque de cadence, qu'il introduit dans la puissante architecture de l'Allegro. Il ne s'agit pas en réalité d'une simple introduction, car l'épisode devient partie intégrante de l'ensemble du morceau en réapparaissant au début de la réexposition. Dans la richesse du matériel thématique de l'exposition, le premier thème confère une vigueur nouvelle et intense, un souffle épique et grandiose, à une formule héritée du XVIII^e siècle. Le deuxième thème, au caractère chantant, ouvre un autre monde: on est frappé

par la façon dont Beethoven le varie à chaque fois de façon différente et fascinante, du premier énoncé (en mi bémol mineur) confié aux cordes, en passant par la noble phrase (en majeur) des cors soutenus par le basson, les timbales et les cordes, jusqu'à la transformation splendide et enchantée qu'en donne plus loin le soliste (en si mineur, *pianissimo*, et en do bémol majeur, tonalité qui, effleurée dans le premier mouvement, correspond de façon enharmonique au si majeur du deuxième mouvement), et, tout de suite après, à la version martiale de l'ensemble de l'orchestre.

On trouve dans le cours du développement d'autres exemples du rapport dialectique complexe entre le soliste et l'orchestre: le piano accompagne les bois avant l'épisode central où il s'oppose vigoureusement à l'orchestre avec des accords *fortissimo*, introduisant ensuite un passage énergique imité par les cordes. C'est l'un des moments du premier mouvement qui créent une dialectique par rapport au ton affirmatif du début en mettant en scène, comme on l'a déjà dit, des conflits héroïques qui font figure d'évocations. Après la réexposition, à l'endroit où l'on attendrait la cadence, Beethoven indique: «On ne fait pas de Cadence, mais on attaque immédiatement la suite», et il fait suivre un épisode de caractère improvisé, entièrement écrit, où l'orchestre côtoie le soliste. Cette page s'enchaîne directement et de façon organique avec la puissante coda, qui a presque l'ampleur d'une deuxième réexposition. De sorte que le passage improvisé, qui remplace la cadence habituelle, s'intègre parfaitement dans une conception sym-

phonique qui ne pourrait plus admettre aucune insertion de type aléatoire confiée au soliste. Ceci constitue l'aboutissement d'un processus qui, à travers les différentes cadences écrites par Beethoven pour ses concertos précédents, tendait à la fusion des éléments improvisés de nature virtuose et des éléments thématiques de caractère structurel. Ce processus mène à la remise en cause de la cadence elle-même et à son abolition dans l'op. 73. Après quoi Beethoven abandonnera le genre du concerto lui-même. Dans les chefs-d'œuvre de la «dernière manière» réapparaîtront des éléments de nature improvisée, mais en dehors des endroits prévus à cet effet dans les formes traditionnelles.

Le bref *Adagio un poco moto* constitue un moment de pur lyrisme méditatif. Débutant sur une mélodie extatique des cordes, il s'articule en trois parties selon la forme lied. Le soliste prédomine dans la section centrale, où la magie de l'écriture ornementale anticipe parfois de façon surprenante sur le style de Chopin. Après le retour varié de l'idée initiale, le soliste accompagne sa dernière apparition aux bois (avec des couleurs extrêmement raffinées), dans un passage que Berlioz cita en exemple pour l'intégration du piano dans l'orchestre.

Le passage de l'Adagio au Rondo, qui s'effectue sans interruption, est extrêmement évocateur: le simple mouvement de demi-ton descendant des cordes (de *si* à *si bémol*) crée un sentiment d'attente, de suspension mystérieuse, que le soliste ne résout pas tout de suite puisqu'il énonce sur un tempo encore lent le thème principal du Rondo. Ce n'est que lorsque ce thème bondit de

façon brusque et impétueuse que le climat change complètement et que l'on se rend compte de toute l'originalité de sa configuration rythmique. Ce mouvement adopte la forme du rondo sonate, présentant un thème secondaire à côté du thème principal et un épisode central qui fait office de développement et utilise le matériau du premier thème. Dans la coda, on est frappé par l'admirable épisode qui a pour seuls protagonistes les timbales et le piano et opère un *decrescendo* et un *ritardando* avant le dernier

emportement du soliste et la conclusion.

Offert à Breitkopf & Härtel dans une lettre du 14 février 1810, le Concerto op. 73 fut publié en 1811 et dédié à l'archiduc Rodolphe. Il fut probablement exécuté pour la première fois le 28 novembre 1811 au Gewandhaus de Leipzig par Friedrich Schneider, sous la direction de Johann Philipp Christian Schulz; à Vienne, ce fut Carl Czerny qui le présenta en 1812.

(Traduction: Perle Abbrugiati)

KLAVIERKONZERT NR. 4

Das innerhalb der Gesamtausgabe von Tobias Haslinger, Wien zwischen 1837 und ca. 1843 veröffentlichte Klavierkonzert wurde auf dem Titelblatt als »Fünftes« gezählt, da als »Viertes« bereits das Tripelkonzert op. 56 publiziert worden war.

Published between 1837 and around 1843 as part of the complete edition by Tobias Haslinger of Vienna, this concerto is described as the "Fifth" on the title-page, the Triple Concerto op. 56 having been counted as the "Fourth".

Paru entre 1837 et 1843 environ dans l'édition complète publiée par Tobias Haslinger à Vienne, ce concerto est qualifié de «Cinquième» sur la page de titre, le Triple Concerto op. 56 ayant été répertorié comme «Quatrième».

Publicato fra 1837 e circa 1843 quale parte dell'edizione integrale da Tobias Haslinger di Vienna, questo concerto viene designato come "Quinto" sul frontespizio, figurando il *Triplo Concerto* op. 56 come "Quarto".



LUDWIG VAN BEETHOVEN

I cinque concerti per pianoforte

PAOLO PETAZZI

Secondo il celebre augurio del conte Waldstein, il giovane Beethoven a Vienna avrebbe dovuto ricevere lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn. Sarebbe semplicistico riassumere in questa indicazione la complessità della posizione stilistica di Beethoven, attento a tutto ciò che di nuovo si profilò nella musica europea della fine del secolo: nel caso del concerto per pianoforte e orchestra la scelta dell'irripetibile perfezione del modello mozartiano come punto di riferimento essenziale non esclude l'accoglimento di altri stimoli da Clementi e dalla nuova generazione di virtuosi. Quando Beethoven si affacciò sulla scena musicale non era più "attuale" la suprema perfezione raggiunta da Mozart nell'equilibrio dei rapporti tra solista e orchestra, nella loro integrazione, e nella conciliazione delle diverse istanze implicite nel genere del concerto pianistico (quelle della ricchezza del pensiero musicale e quelle degli aspetti più "spettacolari"). Le strade più frequentemente battute erano legatello sviluppo del virtuosismo pianistico (ne aveva già tenuto conto Beethoven giovanissimo nel suo *Concerto in mi b. M* del 1784, che lasciò inedito e di cui ci è pervenuta la parte pianistica); ma accogliendo gli stimoli che gli vennero da Clementi e dal nuovo virtuo-

sismo, Beethoven non rinunciò alla lezione di Mozart e Haydn, alla scelta dell'eredità "viennese" come orientamento di fondo.

Come era accaduto a Vienna per Mozart, anche per Beethoven, che si impose nella capitale asburgica nelle vesti di pianista-compositore, il concerto era un tramite irrinunciabile nel rapporto con il pubblico, una presenza necessaria nei programmi delle "accademie": era inoltre destinato all'autore stesso, che spesso ne difendeva l'esclusiva evitandone o ritardandone la pubblicazione. L'edizione a stampa dei primi due *Concerti* di Beethoven fu posteriore di qualche anno al loro compimento ed ebbe luogo quando ormai era stata iniziata la composizione del *Terzo*. Beethoven fu il primo interprete anche del *Terzo* e del *Quarto Concerto*: la rinuncia a scriverne altri (per i quali esistono schizzi) dopo il *Quinto* va probabilmente ricollegata anche alla fine dell'attività pubblica di pianista a causa dell'aggravarsi della sordità. Il volgersi stesso del pensiero beethoveniano verso mete sempre più interiorizzate e ardue vette speculative può aver contribuito a ridurre il suo interesse per la implicita dimensione "teatrale" del genere — concerto, una dimensione che nel *Quinto* aveva trovato un coronamento dal re-

spiro epico grandioso, a conclusione di una ricerca che aveva portato ad esiti ciascuno nettamente individuato, anche se non privi fra loro di affinità, ad esempio per quanto riguarda la funzione e il carattere del rondò conclusivo, che, pur in contesti diversissimi, si colloca sempre sotto il segno di una affermativa vitalità.

Concerto n.2 in si bemolle maggiore

Sulla incerta cronologia e sulle prime esecuzioni del *Concerto in si b. M op.19*, il primo che Beethoven compose dopo quello del 1784 (lasciato inedito), le ricerche più recenti hanno portato alla seguente ricostruzione: il lavoro fu concepito a Bonn (non oltre il 1790, in una forma diversa da quella che conosciamo), conobbe una prima revisione nel 1793, poco dopo che Beethoven si era stabilito a Vienna, e in questa forma fu probabilmente suonato in concerti privati. Fu sottoposto poi a ulteriori revisioni nel 1794-95 e nel 1798. Nel 1795 (un anno dopo il successo della pubblicazione dei *Trio op.1*) Beethoven fece la sua prima apparizione pubblica come pianista a Vienna: da una breve notizia della *Wiener Zeitung* apprendiamo che il 29 marzo allo Hofburgtheater, tra la prima e la seconda parte dell'oratorio *Gioas, re di Giuda* di Casimir Antonio Cortellieri "il celebre signor Ludwig van Beethoven ha ottenuto l'unanime plauso del pubblico con un nuovo concerto da lui stesso composto". Dirigeva l'orchestra Salieri. Due giorni dopo, il 31 marzo 1795, Beethoven suonò il *Concerto in re m K.466* di Mozart, e nel dicembre dello stesso anno presentò un proprio concerto sotto la direzione di Haydn, nella se-

rata in cui questi, di ritorno da Londra, fece conoscere ai viennesi tre delle sue ultime *Sinfonie*. I nomi di Haydn e Mozart sembrano dunque intrecciarsi a formare una significativa costellazione di punti di riferimento nell'anno in cui Beethoven presentò in pubblico i suoi primi *Concerti*. Quali *Concerti* suonò Beethoven nel marzo e nel dicembre 1795? Fino a qualche tempo fa si pensava che in entrambi i casi si trattasse del *Concerto in si b. M*: oggi sembra prevalere l'ipotesi che Beethoven avesse presentato il 29 marzo una prima stesura (diversa da quella pubblicata) del *Concerto in do M*, anche perché si ritiene che nel 1795 a Vienna il *Concerto* precedente non potesse più essere considerato "nuovo"; nel dicembre 1795, invece, potrebbe aver suonato una nuova versione del *Concerto in si b. M*. Nel 1798 lo presentò a Praga (dove nello stesso anno suonò anche il *Concerto in do M*) e probabilmente compì allora una nuova revisione della partitura. Ne diede alle stampe la versione definitiva come *op.19* soltanto nel dicembre 1801: il *Concerto* fu così il secondo in ordine di pubblicazione, perché quello in *do M*, cronologicamente posteriore e stilisticamente più maturo, era uscito all'inizio del 1801 da Mollo come *op.15*. Il *Concerto op.19* fu stampato a Lipsia da Hoffmeister e dedicato a Carl Nicklas von Nickelsberg, consigliere aulico della corte imperiale, un nobile di cui non sappiamo quasi nulla. Offrendo il lavoro a Hoffmeister, insieme con altre composizioni, nel gennaio 1801, Beethoven chiese all'editore 10 ducati (contro i 20 richiesti per ognuno degli altri pezzi, che erano il *Settimino*, la *Prima Sinfonia* e la *Sonata op.22*), pre-

cisando: "Il Concerto lo valuto soltanto 10 ducati perché... non lo considero uno dei miei migliori." Analogo giudizio Beethoven volle ribadire scrivendo il 22 aprile 1801 a Breitkopf & Härtel, come informazione che egli riteneva essenziale in vista di un'eventuale recensione sulla *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

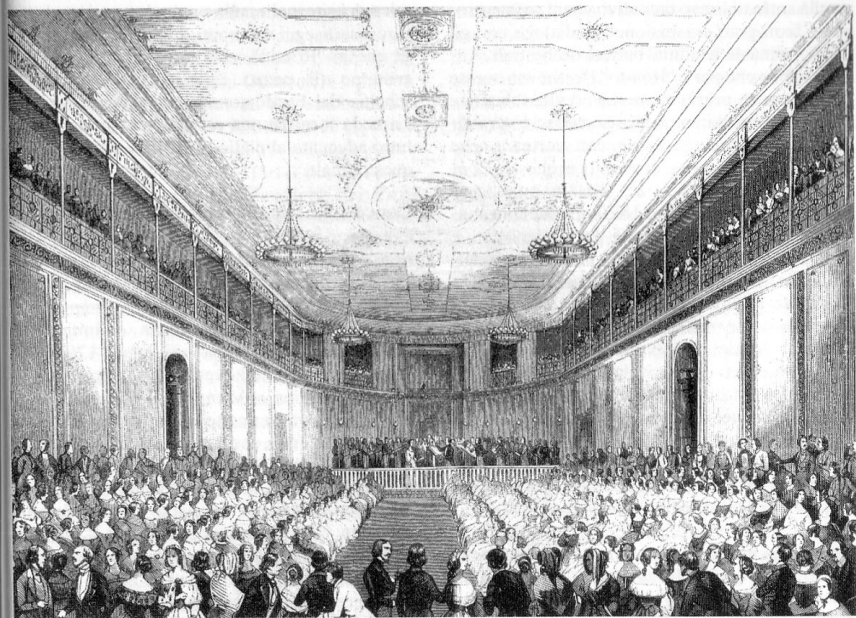
All'epoca di questa sbrigativa valutazione Beethoven aveva però già iniziato il *Concerto in do m*, e aveva portato a termine alcune delle maggiori *Sonate* pianistiche: si può comprendere che prendesse le distanze dalle esperienze concertistiche precedenti.

Alcuni aspetti del *Concerto in si b. M* sembrano voler rendere esplicita la scelta di fondo di ricollegarsi alla suprema lezione del concerto pianistico mozartiano: non è forse essenziale che la tonalità e l'organico (senza clarinetti e senza trombe e timpani) siano gli stessi del *Concerto K.595*, ma l'impostazione, le proporzioni complessive, il tipo di rapporto tra solista e orchestra, diversi particolari formali rimandano ai più maturi concerti di Mozart. Il riferimento all'eredità mozartiana è evidente, ma vale come punto di partenza, come omaggio reso nella piena consapevolezza di affermare un linguaggio e una personalità autonomi, soprattutto nel secondo movimento. Qualcosa di simile si può dire per quanto riguarda i debiti con il linguaggio più avanzato di Haydn, riconoscibili nel primo e nel terzo movimento.

Il luminoso "Allegro con brio" si pone sotto il segno di una profusione di idee, di un fresco slancio inventivo, di cui Beethoven sa piegare l'urgenza entro una struttura chiara e compatta,

capace di valorizzare magistralmente le potenzialità degli elementi che formano i principali gruppi tematici. Il primo ne propone subito quattro, di diverso carattere espressivo, e domina l'intera esposizione orchestrale. Un segno di personale ricerca si può riconoscere anche in certe modulazioni: ad esempio là dove si ha la prima netta articolazione formale (battuta 40) si modula inaspettatamente in re bemolle maggiore con un'idea non nuova, ma tratta dal secondo motivo del primo tema: segue un gioco chiaroscurale tra re bemolle maggiore e si bemolle minore. L'entrata del solista avviene, come in alcuni dei più maturi concerti mozartiani, con un'idea apparentemente nuova, dal carattere quasi di libera invenzione, che si pone però in rapporto con il primo tema. Una chiara suggestione mozartiana si riconosce poi nel profilo ritmico del secondo tema e nella calibrata integrazione sinfonica tra solista e orchestra. Possediamo una cadenza che Beethoven stesso scrisse intorno al 1809: in questa pagina serrata e compatta la riflessione sul materiale tematico del primo tempo è compiuta alla luce della avanzata maturità beethoveniana e appare quindi in una prospettiva vigorosamente proiettata verso il futuro.

Non si può fare riferimento a modelli mozartiani né haydniani per l'"Adagio", che con l'intensa nobiltà del suo respiro lirico appartiene alle grandi pagine del giovane Beethoven. Questa pacata meditazione, di profonda concentrazione espressiva, si presenta articolata in due parti, la seconda delle quali è una ripetizione variata, arricchita da una più fiorita ornamentazione pianistica. Particolare attenzione merita, verso la fine,



LEIPZIG, GEWANDHAUS

quella sorta di breve recitativo che il solista propone "con gran espressione" in dialogo con gli archi, prima delle ultime battute orchestrali. È possibile che per il "Rondo" Beethoven avesse pensato in un primo momento ad una soluzione diversa da quella che conosciamo, se è vera l'ipotesi, non documentabile con certezza, che fosse originariamente destinato a questo *Concerto il Rondò in si b. M.*, WoO 6, pubblicato postumo da Diabelli nel 1829 con alcuni rimaneggiamenti di Czerny nella parte pianistica, e poi a cura di W. Hess nel 1960 nella forma originale. La sostituzione, se ci fu, eliminò una pagina piacevole e ben costruita, ma dall'impronta indubbiamente meno personale rispetto al "Rondo" dell'*op.19*: il piglio brillante e il robusto umorismo, pur rivelandosi debitori di Haydn, hanno infatti in quest'ultimo un sapore già chiaramente beethoveniano, e vi si può riconoscere *in nuce* la definizione del tipo di finale che Beethoven predilesse anche negli altri suoi *Concerti*. Alcuni dei frammenti che possediamo della prima redazione del *Concerto op.19* (quelli della raccolta Kafka alla British Library) svelano che il tema iniziale del "Rondo" non ebbe originariamente quella bizzarra caratterizzazione ritmica che gli dà subito un gustoso sapore umoristico: gli accenti cadevano, in modo più ortodosso, sulla seconda e quarta nota (come accade in un solo momento della versione definitiva, all'inizio della coda alle battute 261–263). Il secondo tema, cui il regolare profilo ritmico in $\frac{6}{8}$ conferisce un sapore vagamente pastorale, sembra quasi presagire dolcezze schubertiane e contrasta con la mordente caratterizzazione rit-

mica del ritornello, alla quale vanno ricondotti i vigorosi disegni sincopati della sezione centrale di questo "Rondo", che ne costituisce l'estroso sviluppo (il pezzo è articolato secondo lo schema del rondò-sonata con un'estesa coda). La coda fornisce una conclusione luminosa del tutto adeguata al piglio brillante e umoristico di questo finale.

Concerto n.1 in do maggiore

Composto a Vienna, il *Concerto in do M* fu il primo pubblicato da Beethoven, ma seguì a distanza di qualche anno il *Concerto in si b. M.*: secondo l'ipotesi oggi prevalente fu composto in una stesura diversa da quella definitiva nel 1794–95 (in precedenza lo si datava 1795–96) e fu suonato da Beethoven nella sua prima apparizione pubblica a Vienna il 29 marzo 1795. Franz Wegeler, in una testimonianza pubblicata nel 1838, afferma che il rondò fu finito solo due giorni prima del giorno fissato per l'esecuzione. Si ritiene che il *Concerto* sia stato sottoposto a revisione in diverse occasioni, probabilmente anche in vista di una esecuzione a Praga nel 1798 e ancora una volta quando Beethoven lo presentò a Vienna il 2 aprile 1800. Il programma di quella "accademia" comprendeva anche il *Settimino op.20*, la *Prima Sinfonia*, entrambi in prima esecuzione, una *Sinfonia* di Mozart e arie dalla *Creazione* di Haydn. I nomi di Haydn e Mozart si trovavano ancora una volta significativamente affiancati a quello di Beethoven. L'"accademia" si risolse in un grande successo e la *Allgemeine Musikalische Zeitung* ne parlò come di un avvenimento di grande rilievo,

offuscato solo da una modesta prova dell'orchestra. Il *Concerto in do M* fu poi pubblicato a Vienna da Mollo all'inizio del 1801 come *op.15*, con dedica alla principessa Odescalchi nata von Keglevics, che di Beethoven era stata allieva. Anche sul *Concerto in do M* Beethoven espresse un giudizio limitativo nel 1801: nella già ricordata lettera a Breitkopf & Härtel del 22 aprile 1801, annunciando la pubblicazione dei *Concerti* presso Hoffmeister e Mollo, sottolinea che quello *in do M* era posteriore all'altro, e che tuttavia neppure questo andava considerato una delle sue migliori composizioni del genere. I "concerti migliori" l'autore doveva tenerseli per qualche tempo in serbo per sé: questa allusione al *Terzo Concerto*, composto probabilmente tra il 1800 e il 1803, spiega il giudizio un poco sbrigliato sul *Concerto in do M*, in cui l'originalità di Beethoven si afferma con maturità stilistica, freschezza inventiva e sicurezza ancora più evidenti rispetto al *Concerto in si b.*, almeno per quanto riguarda il primo e il terzo tempo. Il *Concerto in do M* ha del resto un carattere diverso, come rivela subito l'organico più ampio, con trombe e timpani, e il piglio più marcatamente brillante ed estroverso: soprattutto nel primo tempo il pezzo può essere ricondotto al genere in voga del concerto "militare" (e ciò spiega qualche presagio del *Concerto n.5*). Nell'"Allegro con brio" colpiscono subito l'ascoltatore una irruenza ed un vigore che riescono a imporsi con sicura evidenza, anche se il materiale tematico, astrattamente considerato al di là di ciò che Beethoven sa trarne, può apparire non particolarmente personale. Nell'esposizione

orchestrale, dopo il risoluto primo tema, si nota una modulazione sorprendente (come era accaduto anche nel *Concerto in si b. M.*): l'enunciazione del secondo tema (parziale, perché sarà poi il solista a riproporlo compiutamente), di carattere cantabile, in netto contrasto con il precedente, avviene in mi bemolle maggiore. Da mi bemolle si passa, con un iridescente giro modulante, in fa minore, fa maggiore, sol minore e maggiore per riportarci a do maggiore: vengono sapientemente combinati elementi dei due temi principali e prima che l'esposizione si concluda appare un nuovo tema dal piglio marziale. L'entrata del solista segue un modello mozartiano, come era accaduto nel *Concerto* precedente: il pianoforte sembra divagare liberamente con una nuova idea (pur stabilendo un rapporto con quanto si è udito). A grandi linee è ancora mozartiano anche il calibrato rapporto tra solista e orchestra; ma l'evidenza dei contrasti, la dilatazione formale, che sembra nascere direttamente dall'urgenza dello slancio inventivo, e l'energia di cui si carica la scrittura virtuosistica del solista appartengono chiaramente ad un altro mondo. Non per caso si incontrano passi che anticipano il *Quinto Concerto*: ad esempio, verso la fine dell'esposizione (da battuta 199) l'episodio che combina accordi staccati alla mano destra e incisive terzine staccate alla sinistra; ma anche qualche pagina dello sviluppo, che concede spazio ad accenti di velata, sospesa dolcezza consentendo poi di conferire una singolare efficacia alla luminosa ricomparsa del primo tema nella ripresa. Va notata anche l'originalità del carattere quasi improvvisatorio dello sviluppo. Per questo

primo tempo conosciamo quattro cadenze di Beethoven, delle quali la prima, frammentaria, dovrebbe risalire al 1798, mentre le altre furono scritte probabilmente nel 1808–09 (fra queste se ne nota una eccezionalmente ampia ed elaborata, che si ascolta nella presente registrazione).

Dopo la brillante e vigorosa estroversione del primo tempo il “Largo” segna il momento del lirico intimissimo, in un clima raccolto, a tratti quasi cameristico, dominato dalla nobile dolcezza della linea melodica, che è oggetto di ornamentazione da parte del solista. Merita attenzione il particolare colore di questa pagina, dove i fiati sono ridotti alle coppie di clarinetti, fagotti e corni e dove il primo clarinetto emerge più volte in primo piano. Lo schema formale è quello consueto con una prima parte e una ripetizione variata, collegata alla sezione precedente da un episodio centrale di poche battute e seguita da una estesa coda, in cui culminano forse gli aspetti che fanno presagire nel “Largo” un’incantata apertura verso le regioni del Romanticismo.

Nella scatenata vitalità del “Rondo. Allegro scherzando” l’umorismo beethoveniano si manifesta con un vigore concitato, con una fantasia ed uno slancio dagli accenti scintillanti e irresistibili, con un’irruenza quasi sfacciata. Come nel finale del *Concerto in si b. M* il tema principale è segnato da una pungente caratterizzazione ritmica, ed è denso di potenzialità di sviluppo che Beethoven sfrutta pienamente, insistendo molto anche sui contrasti tra il profilo ritmico del ritornello e quello delle idee che man mano gli ven-

gono accostate. In una struttura perfettamente calibrata e compatta (costruita secondo il consueto schema del rondò-sonata) si succedono con foga inesauribili trovate: citiamo lo slancio di sapore quasi zingaresco del secondo intermezzo o l’effetto di alcune modulazioni inattese.

Concerto n.3 in do minore

Si riconosce concordemente all’*op.37* una posizione centrale nella storia del concerto beethoveniano: è la composizione in cui si afferma, per la prima volta con tanta chiarezza e originalità, una nuova concezione del concerto per pianoforte e orchestra, non ancora con la compiutezza dei due capolavori successivi, ma in termini senza dubbio più netti ed espliciti rispetto a quanto di “mozartiano” ancora si riconosceva nell’*op.15* e nell’*op.19*. Nella famosa lettera a Breitkopf & Härtel, datata 22 aprile 1801, Beethoven sembra confermare una simile valutazione, perché, dopo aver accennato ai primi due *Concerti*, come già visto, in termini ingiustamente sbrigativi e severi, aggiunge: “La politica musicale esige che per un certo tempo l’autore tenga in serbo i suoi concerti migliori”, frase in cui si deve molto probabilmente leggere un’allusione all’*op.37*. Il manoscritto rivela che la composizione fu compiuta in diverse fasi, verosimilmente tra il 1800 e il 1803, anche se qualche schizzo potrebbe essere datato tra il 1796 e il 1798. La parte del solista non era stata scritta per esteso neppure al momento della prima esecuzione, che ebbe luogo a Vienna al Theater an der Wien il 5 aprile 1803 (nel corso di una “ac-

cademia” in cui furono presentati anche l’oratorio *Christus am Ölberge* e le prime due *Sinfonie*): Ignaz von Seyfried, cui Beethoven in quella occasione chiese di voltargli le pagine, raccontò di aver avuto problemi, perché si trovò di fronte degli appunti. Il *Concerto in do m* fu pubblicato a Vienna nel 1804 con dedica al principe Luigi Ferdinando di Prussia (cui Beethoven durante il soggiorno a Berlino del 1796 avrebbe detto che suonava come un vero pianista, e non come un principe o un re).

Fin dalle prime battute il *Concerto op.37* si impone come un lavoro più complesso e problematico rispetto ai *Concerti* precedenti, dai quali lo separano, fra l’altro, esperienze come quella della composizione della *Sonata in do m* “Paterica” e della *Sinfonia n.1*. I conflitti e le tensioni che caratterizzano il Beethoven titanico-eroico del “secondo stile” si pongono qui con una evidenza sconosciuta ai suoi primi lavori con orchestra. È ormai affermato con chiarezza il definirsi di un nuovo respiro sinfonico e, parallelamente, della vigorosa personalità del pianoforte: solista e orchestra si profilano con una energia che conferisce al loro rapporto una dimensione nuova, accrescendo, nell’ambito della specifica forma del concerto, l’intensità del conflitto definito dalla concezione beethoveniana della forma-sonata. La nuova dimensione del rapporto solista-orchestra è uno degli aspetti che più immediatamente rivelano le distanze tra l’*op.37* e alcuni dei più maturi capolavori di Mozart, ivi compreso quel *Concerto K.491* che, (come il *K.466*) a Beethoven era particolarmente caro e che ha in comune con l’*op.37* la to-

nalità di do minore. Si può osservare che per ciò che riguarda le proporzioni architettoniche complessive, il *Terzo Concerto* di Beethoven non è altrettanto lontano dai più maturi precedenti mozartiani, rispetto ai quali, ad esempio, il primo tempo risulta di poco dilatato, e con uno sviluppo relativamente breve. Ma la natura dei contenuti musicali è profondamente diversa.

L’“Allegro con brio” inizia subito con il primo tema, attaccato *piano* dall’orchestra, così che si carica di un senso fortissimo di attesa, di un’astera, concentrata energia: ognuna delle componenti essenziali di questo tema (l’arpeggio, la scala discendente, e soprattutto la figura ritmica conclusiva) avrà una precisa funzione nello svolgimento del pezzo. Grande rilievo ha anche la ricca fioritura tematica che immediatamente segue la prima idea. Il contrasto con il secondo tema è di un’evidenza addirittura programmatica, data la fluida scioltezza cantabile che lo caratterizza. In tutto l’“Allegro con brio” risulta esplicita la ricerca di forti chiaroscuri, perseguita anche attraverso un’accorta disposizione degli episodi in tonalità maggiore e minore. Dopo un ritorno del primo tema e dopo l’apparizione di una nuova idea, che conclude la prima esposizione dell’orchestra, si ha l’ingresso del solista, il quale si presenta subito con vigorosa autorevolezza, mediante quelle scale ascendenti di do minore che definiscono immediatamente, con l’incisiva evidenza di un fatto elementare, la presenza di un nuovo protagonista. La sua personalità è affermata con tanta energia, nel serrato dialogare con l’orchestra, che Beethoven non ha bisogno di affidare al pianoforte un “suo” tema

(come accadeva spesso negli ultimi decenni del Settecento), preferendo concentrarsi sul copioso materiale dell'esposizione orchestrale. Va richiamata l'attenzione sulla cadenza (viene qui eseguita quella dovuta allo stesso Beethoven): non sappiamo se debba essere fatta risalire al 1809, come tante altre cadenze beethoveniane, o ad un'epoca più vicina alla composizione dell'*op.37*. In ogni caso essa rivela una stringatezza essenziale, una logica serrata, che si attiene rigorosamente al materiale tematico fondamentale e si inserisce nella struttura del primo movimento con una funzione e una necessità nuove: segna anche un magistrale collegamento con l'episodio conclusivo, dove va sottolineata la mirabile intuizione timbrica di quelle poche battute in *pianissimo*, dove il pianoforte dialoga con il timpano sullo sfondo di immobili accordi degli archi.

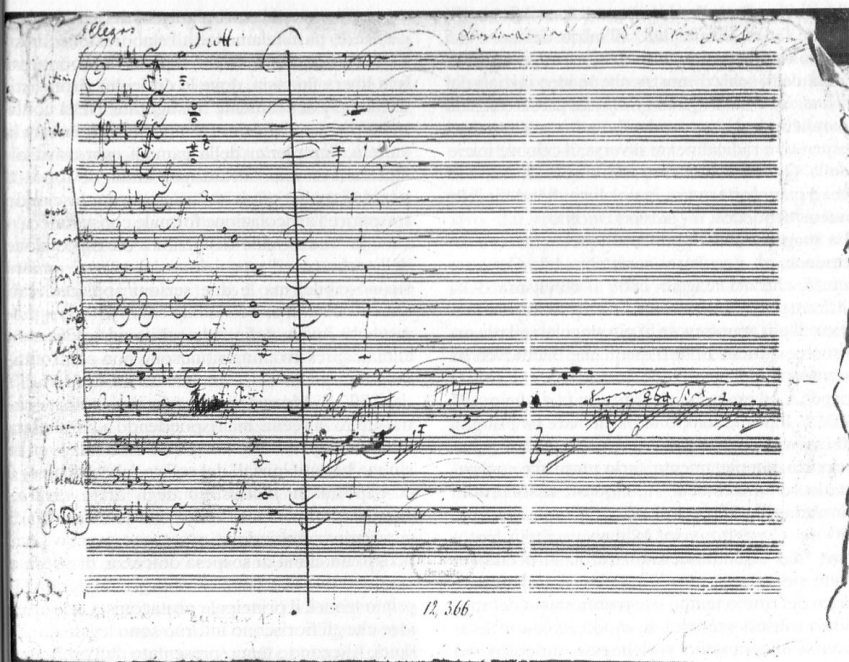
Nel "Largo" è stato con ragione riconosciuto uno dei più affascinanti tempi lenti del Beethoven del "secondo stile". È una visione lirica nobilissima, un momento di incantata contemplazione. La distanza tra la cupa tensione drammatica del primo tempo e la dimensione di lirica trasfigurazione del secondo è sottolineata dalla singolarità stessa del loro rapporto tonale, perché è inconsueto un "Largo" in mi maggiore dopo il do minore dell'"Allegro con brio", essendo le due tonalità "lontane". Anche questo fatto contribuisce a collocare il "Largo", fin dall'arcana suggestione della prima frase del solista, in una regione sospesa lontana da quella del brano precedente. Lo schema formale del "Largo" è assai semplice, tripartito (A-B-A'),

con una breve sezione centrale in cui gli arpeggi del pianoforte "accompagnano" un dialogo tra fagotto e flauto.

Al do minore ci riporta il "Rondo", con uno scatto di prepotente vitalità del solista: questa brillante pagina non ripropone l'impegno drammatico del primo movimento, ma non è priva di zone chiaroscurate, di momenti di impetuosa tensione cui fanno seguito cordiali schiarite, indugi cantabili, fino alla luminosa, gioiosa affermazione della coda conclusiva, un "Presto" in $\frac{6}{8}$. L'idea principale presenta una forma assai più efficace e incisiva di quella che ci rivelano alcuni schizzi; va notato che essa dà vita, circa a metà del "Rondo", ad un breve e severo sviluppo fugato, collocato subito dopo la fluida cantabilità di un affascinante episodio secondario (C). Chiamando A il tema principale e B il secondo episodio si ha: A-B-A'/C – sviluppo di A/A-B-A – coda. Lo schema formale complessivo del "Rondo" accoglie così la disposizione tripartita della forma-sonata.

Concerto n.4 in sol maggiore

Il *Concerto in sol M*, composto nel 1805–6 (nel periodo in cui Beethoven lavorò fra l'altro anche alla *Quinta Sinfonia*, al compimento della prima versione del *Fidelio*, al *Concerto per violino*) fu eseguito dall'autore nel marzo 1807 nel palazzo del principe Lobkowitz e in pubblico al Theater an der Wien il 22 dicembre 1808, nella celebre "accademia" che vide anche le prime esecuzioni della *Quinta* e *Sesta Sinfonia* e della *Fantasia per pianoforte, coro e orchestra*. Il *Concerto* fu pubblicato a Vienna nell'agosto 1808 con dedica al-



KLAVIERKONZERT NR. 5

Erste Seite des Autographs

First page of the autograph score

Première page de la partition autographe

Prima pagina della partitura autografa

l'Arciduca Rodolfo. Un appunto per il finale divenne l'idea strumentale all'inizio del coro dei prigionieri nel primo atto del *Fidelio*, e la contiguità degli schizzi mostra che le idee iniziali del *Concerto* e della *Quinta Sinfonia* presero forma parallelamente, approdando però a situazioni espressive radicalmente diverse: il celebre inizio della *Quinta* è ritmicamente affine all'idea con cui il pianoforte avvia, in un clima di indefinibile intensità poetica, il *Quarto Concerto*.

La suggestione irripetibile di questo attacco introduce al peculiare carattere del *Concerto op.58*, che nel maggio 1809 il recensore della *Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia giudicò "il più ammirevole, il più singolare, il più artistico e difficile di tutti quelli che Beethoven ha scritto, meno favorevole tuttavia per il solista rispetto, ad esempio, al *Concerto in do [m op.37, il N.3]*. Il primo tempo in particolare ha bisogno di essere ascoltato più volte, prima che si possa seguirlo completamente, farlo proprio e così gustarlo veramente bene...". Queste osservazioni rimandano a due aspetti essenziali della peculiarità del *Concerto in sol M*, davvero il più singolare, "das eigentümlichste" tra quelli beethoveniani per pianoforte: la continuità del respiro lirico del primo tempo e la natura stessa del rapporto solista-orchestra. In modo *singolare* il solista si integra nello svolgimento sinfonico del primo tempo: non stabilisce con l'orchestra un rapporto dialettico, ma una sorta di affettuoso colloquio, spesso intessendole intorno quasi una trama ornamentale (con una frequente valorizzazione del registro acuto, prefigurando forse in qualche misura l'aereo lievitare di disegni orna-

mentali nei capolavori pianistici del tardo stile), come se, parallelamente all'elaborazione sinfonica, con essa intrecciata, il pianista proponesse una libera fantasia, dove le difficoltà virtuosistiche sono poeticamente trasfigurate. Nella continuità poetica del primo tempo va sottolineata la varietà, l'ampiezza della gamma espressiva all'interno di una sostanziale unità di tono. Il pezzo si svolge senza nette cesure, pur lasciando trasparire l'articolazione formale consueta.

Così la tradizionale distinzione tra esposizione dell'orchestra ed esposizione del solista è ancora riconoscibile; ma le due sezioni appaiono saldate insieme in una flessibile continuità. È il pianista che inizia, definendo subito un colore e un clima espressivo: una situazione non confrontabile con quella del *Concerto in mi b. M K.271* del 1777 di Mozart, in cui pure il pianoforte entra subito in scena, ma rispondendo all'orchestra in un dialogo a botta e risposta. In Beethoven le cinque battute iniziali del solista (che poi tace) e la risposta in *pianissimo* degli archi dell'orchestra (non più sulla tonica, ma sull'accordo di si maggiore) schiudono un arcano mondo poetico, in un clima di sospesa dolcezza, di attesa e di meditativo lirismo. Nell'"Allegro moderato" il primo tema è il principale protagonista, e le altre idee che gli fioriscono intorno sono legate da affinità. Il secondo tema (presentato dall'orchestra seguendo un percorso tonale inatteso) si caratterizza per un ritmo quasi di marcia, sommerso, come un'eco lontana che non incrina la meditativa dolcezza del pezzo. Dal ritorno del primo tema fiorisce una nuova idea; poi rientra in scena il solista, con figure cadenzali sul primo

tema. Nell'elaborazione che segue troviamo un esempio del fiorire di figurazioni ornamentali nella parte pianistica mentre l'orchestra svolge il lavoro tematico con imitazioni sulla testa del tema. E senza cesure il pianista passa dalle figure ornamentali a un'intensa idea cantabile, che si libra aerea alla mano destra nel registro acuto (batt. 105), accompagnata dalla sinistra nel registro grave, mentre gli archi dell'orchestra si inseriscono nello spazio intermedio. Poco oltre gli archi presentano una nuova idea, in re maggiore, sempre evitando cesure nette (la accomuna ad altri temi il ritmo puntato). Lo sviluppo, basato sul primo tema, è aperto dal solista in fa maggiore e raggiunge la tonalità lontana di do diesis minore: questa sezione propone un crescendo di intensità fino a un culmine di tensione drammatica subito seguito da un frammento di sospesa, spoglia desolazione, in *pianissimo* (batt. 231) e da un graduale trapasso verso la ripresa. Momenti come questi, con la rapidità dei mutamenti espressivi, gettano quasi un ponte verso i contrasti che caratterizzano il secondo movimento (qualcosa di simile si può dire anche per una delle cadenze scritte da Beethoven per il *Quarto*, quella che qui si ascolta e che nel manoscritto beethoveniano porta l'indicazione "cadenza senza cadere"). Nella fluida e libera continuità dell'"Allegro moderato" è naturale che la ripresa si presenti sensibilmente variata rispetto all'esposizione. Si noti ad esempio, dopo il primo tema, la sognante apertura cantabile del pianoforte nel registro acuto (alla batt. 275), in una situazione che può ricordare, senza ripeterla, quella della batt. 105.

Alla dolcezza lirica, alle luci sfumate e alla peculiare varietà espressiva del primo tempo segue il contrasto più violento nella incisiva concatenazione del secondo, breve, ma di straordinaria intensità, di inaudita tragicità: assume qui la più tesa evidenza il conflitto tra quelli che Beethoven chiamò *widerstrebendes Prinzip* e *bittendes Prinzip*, principio di opposizione e principio implorante. Al tema in mi minore teso e aggressivo, dal profilo ritmico assai netto, presentato "forte, sempre staccato" dagli archi, il pianoforte contrappone un'idea cantabile di 'implorante' dolcezza: a poco a poco i suoi interventi si fanno meno sommessi, per culminare in un canto intensissimo e in una ardita cadenza tonalmente ambivalente, quasi pre-impressionistica, mentre l'inesorabile incedere del ritmo degli archi riecheggia un'ultima volta in pianissimo e si spegne. L'evidenza del contrasto tra due principi contrapposti è di tale immediatezza che di questo brano sono state proposte interpretazioni programmatiche: il celebre musicologo ottocentesco Adolf Bernhard Marx evocò, riferendosi a Gluck, l'immagine di Orfeo e delle Furie. Secondo Johann Friedrich Reichardt, che assistette alla prima del 1808, Beethoven suonando questa pagina "cantò veramente sul suo strumento con profondo sentimento malinconico". Senza cesure attacca in pianissimo il "Rondo. Vivace", dalla liberatoria luminosità (appaiono trombe e timpani): inizia sorprendentemente sul quarto grado, con un accordo di do maggiore, e solo poi raggiunge la tonica sol. È basato su due temi, il primo di marcata vitalità ritmica (protagonista degli sviluppi più ampi), il secondo di se-

rena cantabilità, presentato dal pianoforte e subito dopo dall'orchestra in una scrittura di limpida trasparenza polifonica. In questo secondo tema si è vista una lontana anticipazione dell'inno alla gioia della *Nona*.

Concerto n.5 in mi bemolle maggiore

Nel 1809, anno di composizione del *Quinto Concerto*, si conclude l'esperienza beethoveniana nell'ambito del genere per strumento solista e orchestra. In quello stesso anno Beethoven mostra una particolare predilezione per la tonalità di mi bemolle maggiore, da lui prescelta per altre due pagine contemporanee di altissimo significato e di carattere totalmente diverso: il *Quartetto op.74* e la *Sonata op.81a* (nel cui ultimo movimento qualche aspetto virtuosistico della scrittura pianistica si rivela affine a quella del "Rondo" del *Quinto Concerto*). La tonalità di mi bemolle maggiore potrebbe semmai richiamare la *Sinfonia n.3*, perché la vastità del respiro sinfonico in essa definito si impone nel *Concerto op.73* con organica compiutezza, in una poderosa costruzione che assume davvero un carattere conclusivo, per la chiarezza con cui afferma una concezione del concerto ormai lontana dai sublimi modelli mozartiani e del tutto indipendente dal gusto concertante alla moda.

Non sappiamo a chi risalga l'arbitraria idea di chiamare il *Quinto* "Imperatore": se l'inventore di questo titolo intendeva riferirsi a Napoleone, si pose certamente agli antipodi della posizione di Beethoven, che lo considerava ormai un usurpatore e nutriva nei confronti delle truppe francesi l'ostilità di molti altri patrioti tedeschi verso

l'invasore. La dedica dell'*Eroica* a Napoleone fu cancellata, il *Quinto Concerto* è dedicato all'Arciduca Rodolfo. E tuttavia la fortuna dell'improvisorio titolo si potrebbe forse spiegare ricordando che la *Sinfonia* e il *Concerto* appartengono all'epoca in cui Hegel poté scrivere di aver visto in Napoleone "lo spirito del mondo cavalcare attraverso la storia" ("den Weltgeist durch die Geschichte reiten"). È comunque evidente che l'ispirazione dell'*op.73*, anche se può aver ricevuto in qualche modo sollecitazioni dalla voga della musica "militare", nella sua sostanza si ricollega idealmente all'*Eroica*, al *Fidelio*, alla *Quinta Sinfonia*, alle istanze etico-politiche di cui si nutrono, alla loro impronta rivoluzionaria. Un altro aspetto del *Quinto Concerto* può rivelare un punto di contatto con la concezione prevalente in quegli anni ad opera di musicisti come Moscheles, Hummel, Kalkbrenner o Dussek: a suo modo infatti Beethoven partecipa al processo di esaltazione del virtuosismo pianistico che si delineava nei loro *Concerti*. Ma certi nuovi sviluppi della tecnica brillante non sono accolti da Beethoven per conferire al solista quell'assoluta preminenza che caratterizza i lavori dei suoi contemporanei: al contrario servono a potenziare e arricchire una concezione già affermata chiaramente nel *Terzo Concerto*, la definizione cioè di un rapporto dialettico tra il solista, individuato fin dalle prime battute con parentoria autorevolezza, e l'orchestra. La scrittura virtuosistica non contraddice l'integrazione di pianoforte e orchestra nella costruzione di un edificio sinfonico straordinariamente ampio e compatto, dove sarebbe impensabile conferire all'uno o all'altro un

ruolo subordinato, dove il solista talvolta accompagna altri strumenti, dove lo stesso movimento in cui si dovrebbe celebrare liberamente l'emergere della sua individualità, la cadenza, diventa, con soluzione senza precedenti, un episodio rigorosamente integrato nel primo tempo e in tutto e per tutto determinato dal compositore.

La concezione dialettica del rapporto solista-orchestra è dunque non smentita, ma rafforzata dalla qualità virtuosistica della scrittura pianistica (che accoglie alcune soluzioni fino ad allora poco familiari a Beethoven, tese ad ottenere un più potente volume di suono), e che concorre organicamente a definire il grandioso respiro, davvero "titanico", della composizione. Muovendo in una direzione profondamente diversa da quella del *Concerto* precedente, l'*op.73* assume un carattere epico-eroico che, senza nulla concedere alla retorica trionfalistica, presenta accenti prevalentemente solenni e luminosi, quasi come se fossero già superati, e a tratti solo rievocati, i drammatici conflitti riconoscibili in tanti altri capolavori beethoveniani.

Come già era accaduto nel *Concerto op.37*, il solista non ha nel primo tempo un tema a lui esclusivamente riservato, e non ne ha bisogno, data l'energica evidenza con cui afferma la propria individualità fin dalle prime battute, nell'episodio dal carattere improvvisatorio, quasi di cadenza, che introduce nella poderosa architettura dell'"Allegro". Non si tratta in realtà di una semplice introduzione, perché l'episodio si inserisce organicamente nell'insieme del brano riapparendo all'inizio della ripresa. Nella ricchezza del

materiale tematico dell'esposizione il primo tema imprime nuovo, intenso vigore e grandioso respiro epico ad una formula il cui impianto è settecentesco; il secondo tema con la sua cantabilità schiude un altro mondo: colpisce il modo in cui Beethoven lo ripresenta di volta in volta in diverse, affascinanti varianti, dalla prima enunciazione (in mi bemolle minore) affidata agli archi, alla nobile frase (in maggiore) dei corni sostenuti da fagotto, timpano e archi, fino alla stupenda, incantata trasformazione che ne propone più avanti il solista (in si minore, in *pianissimo* e in do bemolle maggiore, tonalità quest'ultima che, sfiorata nel primo movimento, corrisponde enarmonicamente al si maggiore del secondo movimento), e, subito dopo, alla marziale formulazione dell'intera orchestra.

Nel corso dello sviluppo troviamo altri esempi del complesso rapporto dialettico e insieme di integrazione tra solista e orchestra: il pianoforte accompagna i legni prima dell'episodio centrale in cui si contrappone vigorosamente all'orchestra con accordi in *fortissimo*, avviando quindi un energico episodio imitato con gli archi. È uno dei momenti del primo tempo che creano una dialettica rispetto al tono epico-affermativo dell'inizio, proponendo, come già si è detto, eroici conflitti quasi nella dimensione della rievocazione. Dopo la ripresa, al punto in cui ci si attenderebbe la cadenza, Beethoven annota esplicitamente: "Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente", e fa seguire un episodio di carattere improvvisatorio, interamente scritto, in cui l'orchestra si affianca al solista: questa pagina si salda direttamente e orga-

nicamente con la poderosa coda, che ha quasi l'ampiezza di una seconda ripresa. In tal modo il momento improvvisatorio tradizionalmente costituito dalla cadenza si integra compiutamente in una concezione sinfonica che non potrebbe più tollerare nessun inserimento indeterminato, lasciato al solista. Questo risultato segna la conclusione di un processo che, attraverso le varie cadenze scritte da Beethoven per i suoi *Concerti* precedenti, tende alla fusione degli elementi di natura virtuosistico-improvvisatoria e di quelli tematico-motivici, strutturali. Questa ricerca conduce alla crisi della ragion d'essere della cadenza stessa, una crisi che culmina con la sua abolizione nell'*op. 73* e a cui segue l'abbandono stesso del genere del concerto. Nei capolavori del "tardo stile" riappariranno elementi di natura improvvisatoria, ma al di fuori delle collocazioni apposite, tradizionalmente previste.

Il breve "Adagio un poco moto" costituisce un momento di meditativa purezza lirica, articolato in semplice forma di lied tripartito, aperto da un'estatica melodia degli archi. Il solista predomina nella sezione centrale, con l'incanto di una scrittura in cui il gusto dell'ornamentazione presenta qualche sorprendente anticipazione chopiniana, poi ripropone l'idea iniziale variata, e infine ne accompagna l'ultima apparizione (con colori delicatissimi) ai legni, in un passo che fu

citato da Berlioz come esemplare per l'inserimento del pianoforte in orchestra. Di straordinaria suggestione è il trapasso dal secondo tempo al "Rondo", che ad esso è collegato senza interruzione: la semplice discesa di un semitono (da si a si bemolle) agli archi crea un senso di attesa, di misteriosa sospensione, che il solista non risolve subito, enunciando in tempo ancora lento il tema del "Rondo". Solo quando esso si profila con uno scatto irruente il clima cambia completamente e ci si rende conto quanto sia originale la sua configurazione ritmica. Il terzo tempo ha la forma di un rondò-solata, con un tema che si affianca a quello principale e con un episodio centrale che funge da sviluppo, basato sul materiale del primo tema. Nella coda conclusiva colpisce il mirabile episodio che ha per protagonisti soltanto il timpano e il pianoforte, definendo un decrescendo e un ritardando che precedono l'ultima impennata del solista e la chiusa.

Offerto a Breitkopf & Härtel con una lettera del 14 febbraio 1810, il *Concerto op. 73* fu pubblicato nel 1811 con dedica all'arciduca Rodolfo. Fu eseguito per la prima volta probabilmente al Gewandhaus di Lipsia da Friedrich Schneider (dirigeva Johann Philipp Christian Schulz) il 28 novembre 1811; a Vienna lo presentò nel 1812 Carl Czerny.

WHAT IS 4D AUDIO RECORDING?

4D AUDIO RECORDING

is a new concept in sound recording from Deutsche Grammophon. It is based on the notion that, by using the most sophisticated technology available today, it is actually possible to eliminate the listener's awareness of the technical medium, allowing the enjoyment of a completely natural sound quality.

4D AUDIO RECORDING

makes use of technology which is unique in the recording industry. A number of the individual components were designed in cooperation with Yamaha, but overall development of the system took place at Deutsche Grammophon's own Recording Centre. The 4D Audio Recording system consists of four improved or wholly new technical dimensions:

- Remote-controlled microphone pre-amplifier
- 21-bit analogue-digital converter
- Stagebox principle/Digital network
- All-digital mixing/ Authentic Bit Imaging

4D AUDIO RECORDING

allows the *Tonmeister* (Balance Engineer) unprecedented control over the recording process. It is Deutsche Grammophon's philosophy that technology alone is never sufficient: optimal sound quality can be achieved only when technology is guided by the trained ear of a *Tonmeister* who combines technical expertise with a thorough musical education.

4D AUDIO RECORDING

offers the artist optimal conditions for the realization of his or her musical intentions. The combination of advanced technology and the musical experience of the *Tonmeister* guarantees that the artist's conception of instrumental or vocal sound quality is faithfully documented.

THE 4 NEW TECHNICAL DIMENSIONS:

• **Remote-controlled microphone pre-amplifier**
Deutsche Grammophon has designed its own low-interference microphone pre-amplifier which augments the analogue signal from the microphone with an absolute minimum of noise and distortion. A newly developed remote-control function allows the pre-amplifier to be installed very near to the microphone – as close as possible to the musical event – thus eliminating the transmission interference associated with conventional pre-amplification methods.

• 21-bit analogue-digital converter

The signal produced by the pre-amplifier is fed directly into an improved analogue-digital (A/D) converter. Converter precision currently stands at 21 bits, which represents a 32-fold increase over the original CD standard. System performance is being constantly improved towards a goal of 24-bit conversion, corresponding to the limits of human hearing. Deutsche Grammophon leads the industry in the development of this technology.

• Stagebox principle/Digital network

Pre-amplifier and A/D converter are combined in a single physical unit ("Stagebox"). Because the A/D conversion now takes place on the recording stage, the long analogue pathway which previously

lay between microphone and studio – a major source of noise and distortion – is eliminated. It has been replaced by a galvanically-separated digital network which ensures interference-free transmission and offers a dynamic range of more than 144 dB – the equivalent of 24 bit – per channel. This network brings a new digital dimension to recording technology, a development which is already capable of handling future advances in A/D conversion.

• All-digital mixing/ Authentic Bit Imaging

The new all-digital mixing process allows for an entirely disturbance-free mixdown. It employs the Yamaha DMC1000 mixing console, equipped with control software developed specially for Deutsche Grammophon. This proprietary software is unique in incorporating the experience of the Deutsche Grammophon's *Tonmeister* and helps to achieve the unprecedented spatial depth of 4D Audio Recording by allowing the exact synchronization of all microphone signals. In order to transfer the exceptionally fine bit-structure of the mixdown to digital sound carriers (CD and DCC) without any audible loss of definition, a new mastering procedure, *Authentic Bit Imaging* (ABI), has also been developed by Deutsche Grammophon's Recording Centre.

WAS IST 4D AUDIO RECORDING?

4D AUDIO RECORDING

ist ein von der Deutschen Grammophon Gesellschaft neu entwickeltes Aufnahme-Gesamtkonzept. Sein Ziel ist, durch modernste Technik ein vollkommen natürliches Klingerlebnis zu ermöglichen, die Präsenz der Technik unhörbar zu machen.

4D AUDIO RECORDING

setzt technische Mittel ein, die in der Schallplattenindustrie einzigartig sind. Die einzelnen Komponenten wurden zum Teil in Kooperation mit Yamaha, zum größten Teil aber vom Recording Centre der Deutschen Grammophon Gesellschaft selbst entwickelt. Das System umfaßt vier verbesserte bzw. völlig neue technische Dimensionen:

- Fernsteuerbaren Mikrophon-Vorverstärker
- 21-Bit Analog-Digital-Wandler
- Stagebox-Prinzip/Digitales Netz
- Voll-digitale Mischung/ Authentic Bit Imaging

4D AUDIO RECORDING

erlaubt dem *Tonmeister*, den Aufnahmevergung in einer Weise zu kontrollieren, wie es bisher nicht möglich war. Für die Deutsche Grammophon Gesellschaft gilt die Maxime, daß Technik allein nicht ausreicht. Denn Technik kann nur dann das gewünschte klangliche Resultat bringen, wenn sie "tonmeisterlich" gehandhabt wird. Die *Tonmeister* der Deutschen Grammophon Gesellschaft verfügen neben ihrem technischen Know-how alle über eine fundierte musikalische Ausbildung.

4D AUDIO RECORDING

bietet dem Künstler optimale Voraussetzungen für die Realisierung seiner musikalischen Absichten. Fortgeschrittene Technik in Verbindung mit musikalischer Erfahrung der *Tonmeister* gewährleisten, daß die klanglichen Vorstellungen des Künstlers originalgetreu dokumentiert werden.

DIE 4 NEUEN TECHNISCHEN DIMENSIONEN:

● Fernsteuerbarer Mikrofon-Vorverstärker

Die Deutsche Grammophon Gesellschaft hat einen eigenen Mikrofon-Vorverstärker entwickelt, dessen Schaltungstechnik eine unvergleichlich brillante Wiedergabe des Mikrofon-Signals bei extrem niedrigen Rausch- und Klirrwerten ermöglicht. Durch eine neuentwickelte Fernsteuerung kann der Vorverstärker sehr nahe am Mikrofon – also direkt am musikalischen Ereignis – installiert werden. So ergibt sich eine äußerst präzise Signalverarbeitung und Signalführung bei gleichzeitiger Eliminierung aller Störungen, die bei der bisherigen Art der Vorverstärkung auftraten.

● 21-Bit Analog-Digital-Wandler

Das von dem neuen Vorverstärker optimal reproduzierte Mikrofon-Signal wird direkt in einen verbesserten Analog-Digital-Wandler übertragen. Die Wandlung geschieht mit einer Präzision von z.Zt. 21 Bit – entsprechend einer 32-fachen Verbesserung des ursprünglichen CD-Standards. Eine ständige Weiterentwicklung soll zu einer Wandlungspräzision von 24 Bit führen, was dem menschlichen Hörvermögen entspricht. Die Deutsche Grammophon Gesellschaft ist in der Entwicklung dieser Wandler-Technik weltweit führend.

● Stagebox-Prinzip/Digitales Netz

Da Vorverstärker und Wandler eine physikalische Einheit («Stagebox») auf dem Aufnahme podium bilden, entfällt der störanfällige analoge Übertragungsweg, der bisher zwischen Mikrofon und Studio lag. Er wurde durch ein von der Deutschen Grammophon Gesellschaft entwickeltes, galvanisch entkoppeltes Digitalnetz ersetzt, das bei vollkommen störungsfreier Übertragung eine Kanal-dynamik von mehr als 144 dB – das entspricht 24 Bit – ermöglicht. Für die Aufnahme-Technik bedeutet diese Vernetzung eine neue digitale Dimension, deren Möglichkeiten weit in die Zukunft weisen.

● Vollidigitale Mischung/Authentic Bit Imaging

Der vollidigitale Mischvorgang ermöglicht eine absolut störungs-freie Abmischung. Die dafür verwendeten Geräte DMC1000 sind von Yamaha mit einer speziell für die Deutsche Grammophon Gesellschaft entwickelten Steuerungs-Software ausgestattet. Diese Software basiert auf der Erfahrung unserer Tonmeister und ermöglicht u.a. die unverwechselbare Räumlichkeit von 4D Audio Recording mittels einer exakten zeitlichen Anpassung aller Mikrofon-Signale. Durch das von der DGG entwickelte Mastering-Verfahren *Authentic Bit Imaging* wird die äußerst feine Bit-Struktur dieser Abmischung ohne klangliche Beeinträchtigung auf digitale Tonträger (CD/DCC) übertragen.

QU'EST-CE QUE LE 4D AUDIO RECORDING?

4D AUDIO RECORDING

est un nouveau système d'enregistrement élaboré par la Deutsche Grammophon. Il permet, grâce à une technologie de pointe, de rendre l'événement sonore avec le plus grand naturel possible et de faire ainsi oublier à l'auditeur la présence de la technique.

4D AUDIO RECORDING

fait appel à une technologie sans équivalent dans l'industrie

du disque. Certaines de ses composantes ont été élaborées en coopération avec Yamaha, mais la mise au point de l'ensemble a été réalisée par le Recording Centre de la Deutsche Grammophon. Ce système d'enregistrement présente quatre dimensions, autant de chaînes techniques entièrement neuves ou perfectionnées:

- un préamplificateur de microphone télécommandé
- un convertisseur analogique-numérique 21 bit
- le principe du Stagebox/réseau numérique
- un mixage entièrement numérique/Authentic Bit Imaging

4D AUDIO RECORDING

permet au «Tonmeister» (ingénieur du son) d'assurer un contrôle sans précédent sur le processus d'enregistrement. Pour la Deutsche Grammophon, la technologie seule n'est pas suffisante: la qualité sonore idéale ne peut être obtenue que si la technologie se met au service de la musique. D'où l'importance du «Tonmeister», qui n'est pas simplement un expert en électro-acoustique mais possède une solide formation musicale.

4D AUDIO RECORDING

offre à l'artiste des conditions optimales pour la réalisation de sa conception musicale. Cette technologie de pointe combinée avec l'expérience musicale des «Tonmeister» constitue pour les artistes la garantie que leur conception sonore sera fidèlement rendue.

LES 4 NOUVELLES DIMENSIONS:

● Le préamplificateur de microphone télécommandé

La Deutsche Grammophon a mis au point un préamplificateur de microphone qui permet d'amplifier le signal analogique du microphone avec un minimum de parasites et de distorsions. Grâce à un nouveau système de télécommande, le préamplificateur peut être placé tout près du microphone – c'est-à-dire à la source de l'événement musical. On obtient ainsi une transmission extrêmement précise du signal en même temps qu'on élimine les interférences liées aux techniques de préamplification traditionnelles.

● Le convertisseur analogique-numérique 21 bit

Le signal issu du préamplificateur est ensuite directement transmis à un convertisseur analogique-numérique perfectionné. La conversion s'effectue actuellement en 21 bit, ce qui représente une précision 32 fois supérieure à celle du CD d'origine. Les performances du système étant constamment améliorées, on se dirige vers une conversion en 24 bit qui correspond à notre seuil d'audition. La Deutsche Grammophon se situe au premier rang international dans ce domaine technologique.

● Le principe du Stagebox/réseau numérique

Le préamplificateur et le convertisseur forment une unité physique: le «Stagebox». La conversion des signaux s'effectuant désormais directement dans la salle d'enregistrement, le long canal que devait parcourir le signal analogique entre le micro et la cabine de régie est supprimé, ce qui permet d'éviter des parasites et de la distorsion. A la place, la Deutsche Grammophon a mis au point un réseau numérique à découplage galvanique qui assure un transfert des signaux sans aucune interférence et offre une dynamique de canal de 144 dB – l'équivalent de 24 bit. Ce réseau apporte une nouvelle dimension numérique aux techniques d'enregistrement et représente ainsi une technologie d'avant-garde.

● Le mixage entièrement numérique/Authentic Bit Imaging

Le mixage entièrement numérique, qui permet d'éviter toute perturbation, est réalisé par la table de mixage Yamaha DMC1000, équipée d'un logiciel de commande conçu sur mesure pour répondre aux exigences des «Tonmeister» de la Deutsche Grammophon. Il permet d'obtenir cette profondeur spatiale sans précédent qui caractérise le 4D Audio Recording grâce à une parfaite synchronisation de tous les signaux des microphones. Pour arriver à transférer la structure en bit extrêmement complexe résultant de ce type de mixage sur des supports numériques (CD et DCC) sans altérer l'image sonore, la Deutsche Grammophon a également mis au point un nouveau procédé de gravure: l'Authentic Bit Imaging.

CHE COS'È IL 4D AUDIO RECORDING?

4D AUDIO RECORDING

è una concezione del tutto nuova della registrazione audio messa a punto dalla Deutsche Grammophon, con l'obiettivo di consentire un godimento del tutto naturale del suono, rendendo la presenza della tecnica inavvertibile proprio grazie all'uso delle più sofisticate tecnologie odierne.

4D AUDIO RECORDING

si avvale di una tecnologia unica nell'industria discografica. Una parte delle componenti sono state progettate in collaborazione con la Yamaha, ma il sistema nel suo insieme è stato sviluppato e perfezionato nel Recording Centre della Deutsche Grammophon. Il 4D Audio Recording consta di 4 dimensioni tecnologiche, perfezionate o del tutto nuove:

- Pre-amplificatore del microfono telecomandato
- Convertitore analogico-digitale a 21 bit (ovvero unità digitali binarie)
- Principio «Stagebox»/Rete digitale
- Messaggio interamente digitale/Authentic Bit Imaging

4D AUDIO RECORDING

consente al *Tonmeister* (Ingegnere del suono) un controllo senza precedenti sul processo di registrazione. È convinzione della Deutsche Grammophon che la tecnologia da sola non sia mai sufficiente. La migliore qualità di suono può essere ottenuta solo quando la tecnologia è nelle mani di un esperto *Tonmeister*: quelli della Deutsche Grammophon uniscono una profonda conoscenza tecnica ad una preparazione musicale completa.

4D AUDIO RECORDING

offre all'artista condizioni ottimali per la realizzazione dei suoi intenti musicali. La combinazione di questa avanzata tecnologia con l'esperienza musicale del *Tonmeister* garantisce una fedele documentazione della concezione dell'artista riguardo alla qualità del suono vocale o strumentale.

LE 4 NUOVE DIMENSIONI TECNOLOGICHE:

● Pre-amplificatore del microfono telecomandato

La Deutsche Grammophon ha progettato un pre-amplificatore per microfono a bassa interferenza che opera sul segnale analogico proveniente dal microfono con il minimo di rumore e distorsioni. Un nuovo sistema di telecomando consente di installare il pre-amplificatore vicino al microfono – quanto più possibile vicino alla fonte

del suono – eliminando quindi le interferenze di trasmissione che l'uso dei sistemi di pre-amplificazione convenzionali comporta.

● Convertitore analogico-digitale a 21 bit

Il segnale prodotto dal pre-amplificatore viene immesso direttamente in un tipo perfezionato di convertitore analogico-digitale (A/D). La conversione opera utilizzando uno spettro di 21 bit, vale a dire che il suo standard è 32 volte più preciso di quello dei primi CD. Questo sistema è attualmente in via di perfezionamento: l'obiettivo è di giungere ad una conversione a 24 bit, il che corrisponde al limite delle capacità uditive dell'uomo. La Deutsche Grammophon è all'avanguardia dell'intera industria discografica nello sviluppo di questa nuova tecnologia.

● Principio «Stagebox»/Rete digitale

Il pre-amplificatore e il convertitore A/D sono stati integrati in una medesima unità, lo «Stagebox». Dato che la conversione da analogico a digitale avviene ora direttamente nello studio di registrazione, il lungo cavo con segnale analogico che collegava una volta il microfono alla regia, e che rappresentava anche la maggiore fonte di rumori e distorsioni, è stato eliminato. Al suo posto v'è ora una rete digitale a separazione galvanica la quale assicura una trasmissione esente da interferenze, con una gamma dinamica superiore ai 144 dB per canale (equivalenti a 24 bit). Tale rete ha introdotto una nuova dimensione digitale nella tecnologia della registrazione, un passo in avanti in grado di promuovere già da ora ulteriori, futuri sviluppi nella conversione A/D.

● Messaggio interamente digitale/Authentic Bit Imaging

Il nuovo sistema di messaggio interamente digitale consente di operare senza alcun disturbo esterno. Il sistema si avvale della consolle Yamaha DMC1000, con un software di controllo programmato espressamente per la Deutsche Grammophon. Si tratta di un software unico nel suo genere in quanto ingloba tutta l'esperienza dei *Tonmeister* della Deutsche Grammophon e, consentendo la sincronizzazione esatta di tutti i segnali microfonici, contribuisce al raggiungimento di quella profondità spaziale senza precedenti tipica del 4D Audio Recording. Il Deutsche Grammophon Recording Centre ha anche messo a punto una nuova tecnologia di masterizzazione, l'*Authentic Bit Imaging* (ABI): ciò al fine di trasferire ai riproduttori sonori digitali (CD e DCC) la sofisticatissima struttura binaria del messaggio.