# Ludwig van Beethoven

(Bonn, 1770 - Vienna, 1827)

# Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in Do maggiore op. 15

(Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

#### Tempi:

- 1. Allegro con brio
- 2. Largo
- 3. Rondò: Allegro

# Organico:

flauto, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti; 2 corni, 2 trombe; timpani; archi

#### Prima esecuzione:

Vienna, 18 dicembre 1795 (?) Pianoforte: Ludwig van Beethoven

#### Durata:

35' circa

La produzione beethoveniana meno studiata ed eseguita ancora oggi è quella che parte dall'epoca degli esordi del giovane musicista di Bonn e giunge alla pubblicazione dell'Opus 1, i tre Trii per pianoforte, violino e violoncello che uscirono per i tipi di Artaria a Vienna nel 1795. All'interno di questi lavori giovanili di apprendistato si trovano un Concerto per pianoforte e orchestra in Mi bemolle maggiore del 1784, la cui parte orchestrale, andata perduta, è stata ricostruita da W. Hess nel 1949, e un Rondò in Si bemolle maggiore risalente al 1795. Ambedue questi lavori sono di assai rara esecuzione e si rifanno ai modelli dello stile galante di uno dei figli di Sebastian Bach, Johann Christian. Il primo Concerto per pianoforte, che l'Autore ritenne degno di essere incluso nel proprio catalogo ufficiale, fu invece quello in Do maggiore che compare nel programma: il Concerto, scritto a partire dal 1795 e riveduto molte volte fino al 1800, venne pubblicato come op. 15 a Vienna nel marzo del 1801 e dedicato all'allieva Babette von Keglevich andata sposa al Principe Odelscalchi e già dedicataria, quattro anni prima, dell'importante Sonata per pianoforte op. 7. Un secondo Concerto in Si bemolle maggiore, pubblicato sempre nel 1801 a Lipsia come op. 19, risale a un'epoca leggermente antecedente (1793 -1795), fatto questo che apporta un piccolo squilibrio cronologico nel catalogo del musicista. Entrambi i lavori vennero citati in un paio di lettere scritte da Beethoven agli editori Hoffmeister e Breitkopf – non sappiamo se con falso spirito di modestia - come prove di non grande importanza.

Beethoven, al pari di Mozart, era un grande pianista e sfruttò in maniera molto accorta questa sua abilità per imporsi al pubblico sia nella nativa Bonn sia, a partire dal 1792, nella Vienna illuminata che sapeva già discernere tra un discorso musicale pieno di novità, come quello del ventiduenne Ludwig, e le formule piuttosto ripetitive dei virtuosi austro-ungarici che andranno poi in parte a contribuire a quel divertentissimo caleidoscopio pianistico che sono le 50 variazioni su un tema di Diabelli. Non sarebbe peraltro giusto, nemmeno lontanamente, paragonare la prima parte della produzione pianistica beethoveniana alla straordinaria e irripetibile messe di lavori in forma di concerto che Mozart era andato scrivendo tra il 1784 e il 1786.

Si è spesso dubitato del fatto che Beethoven fosse a conoscenza di gran parte della produzione mozartiana nel campo del concerto

pianistico, con una particolare attenzione ai capolavori della maturità. Ma a parte il fatto che Beethoven suonava spesso il Concerto K. 466 in Re minore (e scrisse a questo proposito due cadenze di drammatica espressività, tuttora molto amate dai concertisti), non si può negare che esista più di una somiglianza tra il primo movimento dell'op.15 e l'analogo movimento del Concerto K. 503 nella stessa tonalità, scritto da Mozart nel 1786. Una testimonianza, che rivela sicuramente la conoscenza di questo Concerto da parte di Beethoven, ci proviene da una memoria scritta da Carl Czerny, il quale fu l'allievo e l'estimatore più famoso di Beethoven. Czerny ricorda con commozione l'enorme impatto della prima visita al venerato Maestro, nell'inverno del 1800 a Vienna: "Mi chiese subito di suonare qualcosa, e poiché non osavo iniziare con qualche sua composizione, attaccai il grande Concerto in Do maggiore di Mozart, quello che inizia con una serie di accordi. Beethoven mi rivolse ben presto la sua attenzione, sedette accanto a me, e, nelle parti in cui il solista è impegnato solamente in passaggi di accompagnamento, suonò la parte orchestrale, usando solamente la mano sinistra...".

L'impianto marziale del primo tema dell' op. 15 e l'utilizzo di certe formule pianistiche elementari denunciano una netta somiglianza tra i due lavori, che appartengono entrambi a un genere di "concerto militare" assai in voga all'epoca. Ma senza ricorrere al ben noto aforisma di Ferruccio Busoni, che vedeva in Mozart un geniale precursore di certi caratteri beethoveniani e in Beethoven un banale imitatore di altrettante idee mozartiane, la somiglianza termina ben presto. Beethoven sposa qui completamente, e senza alcun problema. l'allegrezza dell'idea marziale di base, mentre in Mozart prevale sempre quella sublime alternanza tra modo maggiore e minore che getta un'ombra di tristezza su di un clima apparentemente sereno e rende così inafferrabile la sua musica. Dove il più giovane musicista spalanca le porte verso nuove frontiere è semmai nella seconda idea del primo movimento e nel successivo Largo, dove le tonalità bemollizzate innescano subito un gioco pianistico di grande fascino fondato sulla pura eufonia, elemento che troverà la sua definitiva sublimazione nello stesso Beethoven dell' *Imperatore* (Concerto n. 5) o della Sonata degli Addii, e che contribuisce alla definizione di quell'atmosfera sognante e del tutto romantica che troverà un' ideale esternazione nell'incipit della Sonata op.39 di Weber.

Ma è anche sufficiente considerare l'ampiezza della parte introduttiva orchestrale nel primo movimento dell'op. 15 (ben centocinque misure) per comprendere come l'impianto del concerto mozartiano o venga qui decisamente stravolto in vista di una ricerca di proporzioni affatto diverse e la stessa caratterizzazione dello spigliato Rondò conclusivo ci porta verso un tipo di linguaggio che è sostanzialmente estraneo a quello mozartiano.

Un motivo diverso di riflessione critica, più che da un paragone tra i Concerti beethoveniani e quelli mozartiani, può invece derivare dall'insolito divario che esiste almeno tra le opp. 15 e 19 e la rimanente parte della produzione beethoveniana coeva, e non solo di quella puramente pianistica. Se pensiamo che prima del 1800 Beethoven aveva già composto tredici importanti Sonate per pianoforte, tra le quali la personalissima Sonata Patetica, la Prima Sinfonia, le due Sonate per violoncello op.5, il Settimino e la Sonata per violino e pianoforte La Primavera, non possiamo fare a meno di notare come in tutti questi esempi l'inventiva beethoveniana si spinga molto più in là dei risultati espressi nei due primi Concerti per pianoforte. E anche considerando i rimanenti tre esempi delle opp. 37, 58 e 73, con il pur meraviglioso Imperatore, si sarebbe tentati di concludere che questo genere di musica non rientra nel terreno più arditamente sperimentale del comporre beethoveniano. Questo fatto è parzialmente giustificabile se si pensa però che il concerto per pianoforte era per Beethoven uno strumento ideale per le proprie apparizioni pubbliche, e che dopo il 1807, anno in cui il musicista presentò a Vienna il Concerto n.4, le sue condizioni di udito si erano a tal punto aggravate da rendere praticamente impossibile una sua esibizione in sincronia con un accompagnamento orchestrale. Lo stesso Quinto e ultimo Concerto non venne mai eseguito da Beethoven in pubblico.

Il *Primo Concerto* venne invece eseguito diverse volte dall'Autore tra il 1795 e il 1800, e proprio in quest'ultimo anno, il 2 Aprile, al Teatro Imperiale di Vienna, Beethoven lo inserì nel programma di un' Accademia oggi giustamente ricordata per il suo valore profetico: in quell' occasione vennero infatti eseguite, oltre ad alcune altre opere di Beethoven come la *Prima Sinfonia* e il *Settimino*, anche brani dalla *Creazione* di Haydn e una *Sinfonia* di Mozart. Si trattava del primo, forse involontario accostamento dei tre grandi protagonisti del Classicismo viennese.

### 1. Allegro con brio

L'orchestra enuncia un tema molto semplice ma che contiene in nuce notevoli possibilità di sviluppo: si tratta della ripetizione di quattro note uguali che un commentatore come Harry Goldschmidt ha forse esageratamente individuato come cellula tematica unitaria che si ritrova nel tema del Largo e in quello del Rondò. Il tema è enunciato in "piano" ma viene presto reiterato dall'orchestra con quel tipico piglio marziale già ricordato poc'anzi. Una seconda idea esposta dagli archi in Mi bemolle maggiore (si noti il particolare scarto tonale) è, come di consueto in Beethoven, di stampo più lirico e in contrapposizione con il carattere imperativo della prima. Il secondo tema viene riproposto attraverso piacevoli modulazioni nelle tonalità di Fa minore e Sol minore, poi combinato con il tema primo. Una terza idea, sempre di sapore "militare", ci riporta alla tonalità di impianto e prepara l'entrata del pianoforte, assai elegante : anche in questa occasione specifica si potrebbe ricercare una citazione dal Concerto K. 503 di Mozart, con la ricerca per il solista di un motivo nuovo - una breve "quarta idea" - che è tipica della sovrabbondanza tematica del salisburghese. Tutto il colloquio tra solista e orchestra, pur condotto in parte entro i limiti di certe formule pianistiche convenzionali, non cessa mai di tenere desta l'attenzione dell'ascoltatore e preannuncia in qualche caso (le terzine staccate dalla mano sinistra sopra gli accordi staccati e accentati della destra) i raggiungimenti strumentali del "secondo stile" nel Quinto Concerto.

Durante lo sviluppo si ascolta un nuovo tema in Mi bemolle maggiore, esposto dal solista, che innesca un dialogo con il tema primo e porta in breve alla ripresa. Al termine del primo movimento c'è ancora lo spazio per una grande cadenza: ne esistono tre versioni, tutte autografe, probabilmente databili al 1809 e scritte per l'illustre allievo Arciduca Rodolfo d'Austria. La più lunga delle tre, di solito scelta dai solisti, si spinge ben al di là delle risorse del pianoforte all'epoca di composizione del *Concerto* e utilizza anche un linguaggio più ricercato e maturo. Una cadenza scritta dal pianista canadese Glenn Gould nel 1958 non è mai entrata in repertorio.

# 2. Largo

Il Largo in La bemolle maggiore (si noti la differenza con il classico

Andante dei concerti mozartiani) si inserisce in una consuetudine stilistica seguita più tardi da Beethoven - con i massimi raggiungimenti espressivi - nel Terzo Concerto, ma già sperimentata, ad esempio, nell'Adagio in Fa maggiore della Sonata op.2 n.1 e nell'Adagio molto in La bemolle maggiore della Sonata op. 10 n. 1. Si tratta dell'esposizione di una delicata melodia ornata da parte del pianoforte, esposizione che viene ripetuta in forma leggermente variata dall'orchestra con un primo intervento importante del clarinetto; più avanti, sarà sempre il clarinetto a innescare con il pianoforte un vero e proprio dialogo che parrebbe anticipare un luogo famosissimo del Concerto in La minore di Schumann. Ancora il tema principale viene riproposto dal solista secondo una figurazione strumentale (le terzine di accordi delle due mani sopra le quali si staglia nitido il canto) particolarmente eufonica che presto diverrà un classico di tutto il primo romanticismo pianistico; poco più avanti, il tema si riduce nel suo scheletro a una successione di trilli, un anticipo della straordinaria importanza che questo elemento raggiungerà nel Beethoven della fase estrema. La coda è insolitamente ampia ed estende sempre di più le espansioni liriche che contraddistinguono questo movimento del Concerto.

# 3. Rondò: Allegro

Una vivacissima pagina, che non cessa ancora oggi di stupire per la bellezza e l'audacia delle idee e il brio irresistibile della parte solista, conclude il *Concerto* nella maniera migliore e generalmente più apprezzata dai musicologi. Il clima è improntato a una sorta di vero e proprio umorismo musicale che probabilmente Beethoven mutuò dall'inconfondibile vena ottimistica di certe musiche di Haydn. Il ritornello è caratterizzato da un vivacissimo tema in doppie note esposto dal pianoforte e ripreso dal Tutti orchestrale, seguito da un primo intermezzo in Sol maggiore dai caratteristici accenti sincopati e dallo sviluppo in Mi bemolle maggiore in cui il pianoforte si lancia in divertite figurazioni a mani alternate.

Del secondo intermezzo in La minore si è sempre notato il piglio tzigano e la straordinaria modernità del basso "ben marcato e staccato". Una ripresa del primo intermezzo porta successivamente a una breve cadenza autografa seguita dall'esposizione del ritornello nell'inconsueta tonalità di Si maggiore e dalla riaffermazione dello

dello stesso nella tonalità di base. La coda ha motivi di notevole interesse per il dialogo malizioso tra pianoforte e fiati, le scale ascendenti del pianoforte accentate sul secondo quarto, i richiami "quasi corno" dell'ultima fermata prima della perentoria conclusione dell'orchestra.

Testo di Luca Chierici



#### Bibliografia:

L. Della Croce, Ludwig van Beethoven. Le Nove sinfonie e le altre opere per orchestra, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1986

J. Kerman – A. Tyson, Beethoven, Ricordi/ Giunti, Firenze, 1986

G. Pestelli, (a cura di), Beethoven, Il Mulino, Bologna, 1988

C. Dahlhaus, Beethoven e il suo tempo, EDT, Torino, 1990

#### Discografia:

A. Benedetti Michelangeli, Wiener Symphoniker, C. M. Giulini -Deutsche Grammophon E4192482 M. Pollini, Berliner Philharmoniker, E. Jouchum -Deutsche Grammophon 4695492

A. Brendel, London Philharmonic Orchestra, B. Haitink - Philips 4208822