

Live-Mitschnitt.
eines TV-Konzertes in Wien
Live recording of a
televised concert in Vienna
Registrazione pubblica televisiva in Vienna



Deutsche
Grammophon

2531 302

Ludwig van Beethoven
Klavierkonzert No.1 • Piano Concerto
Arturo Benedetti Michelangeli
Wiener Symphoniker • Carlo Maria Giulini

STEREO





LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

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

Concerto for Piano and Orchestra
No. 1 in C major, op. 15

Concerto pour piano et orchestre
n° 1 en ut majeur, op. 15

Concerto per pianoforte e orchestra
n. 1 in do maggiore, op. 15

SEITE/SIDE/FACE/FACCIATA 1:

1. Allegro con brio [18'23]
(Kadenz - Cadenza - Cadence: Ludwig van Beethoven)

SEITE/SIDE/FACE/FACCIATA 2:

2. Largo [10'37]
3. Rondo. Allegro scherzando [8'51]
(Kadenz - Cadenza - Cadence: Ludwig van Beethoven)

Arturo Benedetti Michelangeli

Piano

Wiener Symphoniker

Vienna Symphony Orchestra
Orchestre Symphonique de Vienne
Orchestra Sinfonica di Vienna

CARLO MARIA GIULINI

Aufnahme/Recording/Enregistrement/Registrazione: 21.9.1979

Live-Mitschnitt eines TV-Konzertes in Wien
Live recording of a televised concert in Vienna
Enregistrement en direct d'un concert télévisé à Vienne
Registrazione pubblica televisiva in Vienna

Co-Production Polytel Music Productions

3301 302

Produktion - Production - Directeur de production - Direttore
di produzione: Karl Faust
Aufnahmeleitung - Recording Supervision - Directeur de
l'enregistrement - Direttore dell'incisione: Cord Garben
Tonmeister - Recording Engineer - Ingénieur du son - Ingegnere
del suono: Klaus Hiemann
Schnitt - Editing - Montage sonore - Montaggio sonoro:
Joachim Niss
© 1980 Polydor International GmbH
© 1980 Volker Scherliess/Denis Matthews
Cover Photo: Siegfried Lauterwasser, Überlingen
Art Direction: Peter Schuppe, Hamburg
Printed in West Germany by Neef, Wittingen

«Eine große Symphonie von weiland Herrn Kapellmeister Mozart, eine Arie aus des Fürstlichen Herrn Kapellmeisters Haydn's Schöpfung, ein großes Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und komponiert von Herrn Ludwig van Beethoven» – so beginnt das Programm eines «Akademie» im Wiener Hofbühnen-theater am 2. April 1800, in deren Verlauf dann noch – die damaligen Musikveranstaltungen waren länger und bunter gemischt als unsere heutigen – ein weiteres Stück aus Haydn's «Schöpfung», eine freie Phantasie Beethovens am Klavier, sein Septett und schließlich seine Erste Symphonie erklangen. Bedenkenwert ist dieses Datum nicht allein, weil Beethoven – bis dahin vor allem durch sein virtuosos Klavierspiel und seine Kammermusikwerke berühmt – hier als Symphoniker und Konzertkomponist zugleich vor das Wiener Publikum trat, sondern noch aus einem anderen Grunde: «Mozart» – Haydn – Beethoven», zum erstmaligen waren hier diese drei Namen auf einem Programm vereinigt. Bereits 1792, beim Abschied von Bonn nach Wien, hatte Beethovens Freund und Gönner Ferdinand Graf Waldstein dem jungen Komponisten die berühmten Worte ins Stammbuch geschrieben: «Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydn's Händen» – jetzt, nach acht Jahren, war diese Prophezei wahr geworden: Beethoven stand, ausgewiesen durch zwei große Orchesterwerke, als Meister neben den beiden anderen.

Das C-dur-Klavierkonzert (eigentlich sein drittes, wenn man ein nur im Klaviersatz erhaltenes Bonner Jugendwerk in Es-dur mitzählt und außerdem bedenkt, daß das als N. 2 op. 19 publizierte B-dur-Konzert bereits vorlag) entstand in den Jahren 1795–98. Wie meistens, so arbeitete Beethoven auch diesmal an mehreren Projekten gleichzeitig und trug, wie er sagte, seine «Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschrieb». Der erste Satz ist in das Kräftefeld zwischen einem hart konstruierten Haupt- und einem gesanglichen Seiten-thema gespannt; dazu treten zwei weitere Gedanken, die im Laufe der musikalischen Entwicklung ebenfalls thematisch behandelt, d.h. moduliert und miteinander kombiniert werden. Die prägenden Gegensätze werden, wie in einem Motto zusammengefaßt, auch am Anfang des Klaviersolos deutlich: aus einer rund geschlossenen, in sich ruhenden Figur bricht plötzlich ein Lauf hervor und wird durch Staccato-Akzente noch geschärft. Diese beiden sich ergänzenden Elemente – lyrische Zartheit und virtuoser Elan – bleiben für den ganzen Satz bestimmend. Im Largo (As-dur) herrschen breit ausschweifende Linien vor, das abschließende Rondo dagegen sprudelt über von volkstümlichen Melodien, kecken Akzenten und frischer, ja teils gerade hektischer Vitalität.

«Mozart's Geists» – wir glauben ihn deutlich zu spüren, besonders aus den Reichtum innerer neuer musikalischer Gestalten und die farbigen Dialoge zwischen Solist und einzelnen Orchesterinstrumenten betrifft. Auch kompositionstechnisch, in der Vermischung spielerischer Elemente mit strengen Verfahren wie Imitation und kontrapunktischer Arbeit, ist das große Vorbild gegenwärtig; und selbst ein Detail wie die Violin-Terzen am Beginn des zweiten Themas (Es-dur, Takt 47) läßt an Ähnliches bei Mozart (z.B. den Anfangstakt der großen g-moll-Symphonie) denken. Dennoch – es wäre verfehlt, in diesem Werk ausschließlich einen Nachfahren Mozartscher Konzerte zu sehen. Mit denselben Recht könnte man jene Aspekte hervorheben, die schon deutlich Züge des romantischen Konzertes vorwegnehmen, etwa eine Tendenz zur motivischen Verbindung der Sätze (dieselben charakteristischen überleitenden Wendungen im Allegro con brio und Largo) oder die Betonung bestimmter virtuoser Figuren in der Solostimme. Aber sowohl das «noch» als auch das «schon» sind ja nur Hilfen, um das Spezifische dieser Musik zu beschreiben, entscheidend ist eben, wie Beethoven aus der Verbindung traditionellen und neuen Geistes etwas Eigenes, Unverwechselbares schafft.

Volker Scherliess

The reversed numbering of Beethoven's first two piano concertos relates to their order of publication. The C major is in altogether a grander and more robust work than its predecessor in B flat which we know as 'no. 2'. One sometimes hears the epithet Mozartian applied to Beethoven's earlier works though it is rarely apt, except for an occasional turn of phrase. The dramatic surprises in this concerto owe more to Haydn, even though Haydn added so little to the history of the actual medium. In reality the work is pure Beethoven from start to finish, from its quiet martial opening to the brusque and dominant end of the rondo. At least three passages in the first movement look forward to the E flat Concerto of 1809: the insistent left-hand triplets and rising *marcato* octaves towards the end of the second subject, and the veiled chromatic scales in the development. Criticism used to be levelled at the elementary scales and arpeggios with which the solo part abounds, so far removed from Mozart's exquisite passage-work. But their purpose is different: there is an athletic edge to the scales in the outer movements that rules out any direct comparison. Not until his Fourth Concerto did Beethoven rival Mozart's impression of supreme ease, yet in the C major the treatment of the more lyrical second subject in the first movement is the essence of good concerto-writing: it is first suggested tentatively by the orchestra in a series of distant and shifting keys; after the soloist's entry it is presented again in the expected dominant; but it is left for the piano to round it off, with the orchestra signifying approval in quiet accompanying chords. This is only one example of the subtly changing balance of power that makes the Classical concerto such a dramatic and satisfying art-form.

Sketches for the work are preserved in the «Kafka» miscellany in the British Museum. They include ideas for cadenzas, and

Beethoven in fact left two complete ones and another unfinished for the first movement. The largest, with much later than the concerto, is wide-ranging and magnificent though opinions are divided about its aptness. The slow movement was sketched in the very remote key of D flat before settling on A flat, in which the clarinets converse with the piano without competition from flute and oboes, who are silent along with the trumpets and drums. Towards the end a steady triplet-rhythm prevails and the solo writing becomes almost Chopinesque in its ornamentation.

If one of the purposes of a concerto finale was to send the audience away happy the rondo of the C major Concerto was a winner from the start. Rondo-form ensured that the sparkling wit of the opening theme should be enjoyed at least three times, and there is a bonus in the coda when the orchestra treats it amusingly in imitation. Beethoven made no attempt to emulate Mozart's subtler handling of a sonata-rondo. His approach is direct and clear-cut, and the themes of the episodes are equally irresistible. Czerny reported that Beethoven played the rondo-theme capriciously, crushing the opening figure with the grace-notes that occur in its later development, but such ear-witness accounts cannot be taken literally. Presumably the orchestra did not follow suit (!) and the humour lies in the written contrast, as happens when the piano offers the grace-note version in B major after the short cadenza.

Dennis Matthews

«Une grande symphonie du regné Monsieur le maître de chapelle Mozart, un air tiré de la «Création» de Monsieur le maître de chapelle principal Haydn, un grand concerto au piano-forte, joué et composé par Monsieur Ludwig van Beethoven», ainsi commence le programme d'une «académie» qui eut lieu au Théâtre de la Hofburg à Vienne le 2 avril 1800 et au cours de laquelle furent donnés également – les concerts d'alors étaient plus longs et plus variés que ceux d'aujourd'hui – un autre extrait de la «Création» de Haydn, une libre improvisation de Beethoven au piano, son Septuor et enfin sa Première Symphonie. Cette date n'est pas seulement intéressante parce que Beethoven – jusque là surtout célèbre pour sa virtuosité de pianiste et ses œuvres de musique de chambre – se produisit devant le public viennois à la fois comme symphoniste et compositeur de concert mais aussi pour une autre raison: «Mozart» – Haydn – Beethoven», pour la première fois ces trois noms étaient réunis dans un même programme. Dès 1792, au moment du départ de Bonn pour Vienne, l'ami et mécène de Beethoven, le comte Ferdinand Waldstein avait écrit dans l'album du jeune compositeur les mots célèbres: «Grâce à votre travail assidu, vous recouvrez l'esprit de Mozart des mains de Haydn» – et voilà que, huit ans après, cette prophétie était devenue réalité. Beethoven, qui pouvait faire état de deux grandes œuvres pour orchestre, se trouvait aux côtés des deux autres.

Le Concerto pour piano en ut majeur (à vrai dire son troisième si l'on prend également en considération le Concerto en mi bémol majeur – œuvre de jeunesse écrite à Bonn et dont seule une réduction pour deux pianos a été conservée – et que l'on comptait en outre du fait que le Concerto en si bémol majeur op. 19 qui fut publié sous le n° 2 était antérieur à celui en ut majeur) a été composé de 1795 à 1798. Comme presque toujours, Beethoven travailla cette fois aussi à plusieurs projets en même temps et pour reprendre ses propres mots, porta «longtemps, souvent très longtemps en moi des idées avant de les coucher sur le papier». Le premier mouvement se déploie dans le champ de force entre un thème principal aux contours très nets et un thème secondaire plus fluide. Mais à ceci s'ajoutent deux autres idées qui, au cours du développement musical, sont également traitées thématiquement, c'est-à-dire modulées et combinées ensemble. Les contrastes frappants, réunis comme dans une épigraphe, ressortent également distinctement au début du solo de piano: d'une figure fermée sur elle-même et sereine surgit tout à coup un passage d'une suite de notes rapides qui est encore renforcé par des accords sforzato. Ces deux éléments complémentaires dominent le développement. Dans le Largo (la bième majeur) dominent des mélodies à ample respiration alors que le Rondo conclusif bouillonne de mélodies populaires, d'accents effrontés et d'une pétulance et parfois même fébrile vitalité.

«L'esprit de Mozart» – nous avons l'impression de le sentir tout particulièrement dans la richesse de figures musicales toujours nouvelles et dans les brillants dialogues entre le soliste et les différents instruments de l'orchestre. Également sur le plan de la technique compositionnelle, dans l'alliance d'éléments virtuoses et de stricts procédés comme l'imitation et le travail contrapuntique nous retrouvons l'illustre modèle; et même un détail comme les tierces des violons au début du deuxième thème (mi bémol majeur, mesure 47) rappelle Mozart (par exemple la mesure initiale de la grande Symphonie en sol mineur). Il n'en serait pas moins faux de se laisser séduire par l'œuvre qu'un descendant des concertos de Mozart. On serait tout aussi en droit de souligner les aspects qui préfigurent déjà nettement des traits du concerto romantique, comme la tendance à relier motiviquement les mouvements (on relève les mêmes formules caractéristiques de transition dans l'Allegro con brio et dans le Largo) ou la mise en valeur de certaines ornementsations virtuoses dans la partie soliste. Mais relever les éléments «mozartiens» ou «haydn» existants n'est qu'un expédient pour décrire la spécificité de cette musique; déterminante est justement la façon dont Beethoven parvient à créer par l'alliance de l'esprit traditionnel et de l'esprit nouveau quelque chose de personnel et de profondément original.

Volker Scherliess
(Traduction: Daniel Henry)

«Una grande Sinfonia del defunto Signor maestro di cappella Mozart, un'aria dalla «Creazione» del Signor Haydn, maestro di cappella di principi, e un Concerto per il Piano-Forte, eseguito e composto dal Signor Ludwig van Beethoven» – così inizia il programma di un'«accademia» (= concerto) tenuta nell'Hofburgtheater di Vienna il 2 aprile 1800; durante questo concerto furono poi eseguiti un altro brano dalla «Creazione» di Haydn, una libera fantasia di Beethoven al pianoforte, il suo Settimino ed infine la sua Prima Sinfonia: come si vede le manifestazioni musicali di allora erano più lunghe e più varie che le odierne. Questa data del 2 aprile 1800 non è solo notevole per il fatto che qui Beethoven (fino ad allora famoso soprattutto per il suo pianismo virtuoso e per le sue composizioni da camera) si presentò al pubblico viennese come compositore di sinfonie e al tempo stesso di concerti, ma ancora per un altro motivo: «Mozart» – Haydn – Beethoven», per la prima volta questi tre nomi comparivano insieme in un programma da concerto. Già nel 1792, quando Beethoven partì da Bonn per andare a Vienna, il conte Ferdinand von Waldstein, amico e mecenate del giovane compositore, gli aveva scritto nel libro genealogico le famose parole: «Con uno zelo interrotto Ella riceve: lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn»; ora, dopo otto anni, questa profezia si era avverata: con due grandi composizioni per orchestra Beethoven si poneva accanto agli altri due grandi Maestri.

Il Concerto per pianoforte e orchestra in do maggiore fu composto negli anni 1795–1798, esso è in realtà il terzo Concerto, se si tiene conto di un lavoro giovanile in mi bémolle maggiore (scritto a Bonn e di cui si serba soltanto la riduzione per due pianoforti), e se si pensa che il Concerto in si bémolle maggiore, pubblicato come il n. 2 op. 19, era già stato scritto anteriormente al primo Concerto. Come avveniva in genere, così anche questa volta Beethoven lavorò contemporaneamente a diverse composizioni, portando con sé – come egli stesso diceva – le «idee a lungo, spesso troppo a lungo, prima di fissarle per iscritto». Il primo movimento si tende tra un primo tema dal profilo marcato e un secondo tema cantabile; inoltre vi si aggiungono altre due idee, che nel corso dello sviluppo musicale vengono trattate anche tematicamente, sono cioè soggette a modulazioni e combinazioni. Questi elementi contrastanti si evidenziano anche nelle prime battute del pianoforte, dove sono presentati in una forma sintetica, quasi sfoltita: da una figura armonicamente conclusa e tranquilla ecco che erompe d'improvviso un passaggio sciolto, per il più sfortunato: toglie «sforzati». Questi due elementi che si integrano reciprocamente – finezza lirica e slancio virtuosistico – rimangono determinanti per l'intero movimento. Nel Largo (in la bémolle maggiore) dominano figure melodiche di una grande intensità e d'ampio respiro, il Rondo conclusivo invece trabocca di melodie popolari, allegri, di accenti vivaci e di una vitalità briosa, a volte addirittura febbrile.

«Lo spirito di Mozart» – a noi sembra di avvertirlo soprattutto nella ricchezza di strutture musicali sempre nuove e nei dialoghi coloriti tra solista e singoli strumenti dell'orchestra. Il grande modello è presente nella tecnica compositiva, nella fusione di figurezioni sciolte e di procedimenti rigorosi, come imitazione ed elaborazione contrapuntistica. Persino un dettaglio come le terze dei violini all'inizio del secondo tema (in mi bémolle maggiore, battuta 47) ci riporta a passi analoghi in Mozart (per esempio alla battuta iniziale della grande Sinfonia in sol minore). Pur tuttavia sarebbe errato ravvisare in quest'opera esclusivamente un collegamento e derivazione dai Concerti di Mozart. Vi si potrebbero parimenti rilevare quegli aspetti che premono già chiaramente alcuni tratti propri del concerto romantico, per esempio una tendenza al collegamento motivico dei movimenti (nell'Allegro con brio e nel Largo gli incisi con una caratteristica funzione di passaggio hanno la medesima funzione), od ancora l'accentuazione di certe figurezioni virtuosistiche nella parte del pianoforte solista. Ma soffermarsi su ciò che è «derivato» come su ciò che è «anticipato» può servire soltanto d'ausilio ad una trattazione degli elementi specifici di questa musica; decisiva rimane la maniera con cui Beethoven, congiungendo spirito tradizionale e nuovi orientamenti, crea un'opera che è così personale ed inconfondibile.

Volker Scherliess
(Traduzione: Gabriele Cervone)

Archivio di Biblioteca UNTREF
Fondo/Colecti6n
Categorizaci6n N.º 5. (ESTRATTO)
2. de 53
Inventario N.º 000211