

Ludwig van Beethoven

I Concerti per pianoforte
nella trascrizione per solista e quintetto d'archi
di Vinzenz Lachner



EDIZIONI ETS



www.edizioniets.com

Dipartimento di Musicologia
Dipartimento di Composizione
del Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano

Supervisione editoriale
Massimo Botter

Revisione critica e realizzazione della partitura
Silvia Del Zoppo
Laura Zanoli
Simone Corti

Consulenza
Roberto Tarenzi

Progetto a cura del Settore Ricerca
del Conservatorio di Milano
Coordinatore
Gabriele Manca

© Copyright Conservatorio di Milano 2015

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674409-8

Indice

Prefazione	V
1. Introduzione	
2. I fratelli Lachner	
3. La Prefazione all'edizione del 1881	
4. Verso un'edizione filologica	
5. Alcune precisazioni circa le fonti	
6. La ricostruzione filologica in presenza di un unico testimone	
7. Metodologie ed esemplificazioni	
8. Beethoven attraverso i contemporanei	
9. Bibliografia	
Concerto n° 1 op. 15 <i>in Do maggiore</i>	1
Concerto n° 2 op. 19 <i>in Si b maggiore</i>	118
Concerto n° 3 op. 37 <i>in Do minore</i>	210
Concerto n° 4 op. 58 <i>in Sol maggiore</i>	321
Concerto n° 5 op. 73 <i>in Mi b maggiore</i>	440

Prefazione

di Silvia Del Zoppo

1. Introduzione

Forse nessun altro musicista occidentale come Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Vienna 1827) vanta una storia della ricezione che non è seconda, per importanza, alla musica stessa: tali furono la popolarità e l'apprezzamento raggiunti dal compositore ancora vivente da non conoscere stagioni buie. Il mito di Beethoven si mantenne pressoché immutato per tutto il XIX ed il XX secolo, ulteriormente accresciuto dalla circostanza della sordità e da vicende autobiografiche, e andò fissandosi indelebilmente nell'immaginario collettivo. È comprensibile come, parallelamente ad una simile fortuna, fiorirono in ogni epoca trascrizioni e arrangiamenti dei suoi lavori più celebri e 'rivoluzionari', tra cui sono sicuramente da annoverare i cinque Concerti per pianoforte e orchestra op.15, op.19, op.37 op.58 e op.73. Tra gli adattamenti artisticamente più rilevanti, figura quello del compositore Vinzenz Lachner, proveniente da una celebre famiglia di compositori.

2. I fratelli Lachner

Vinzenz Lachner (Rain am Lech, 19 Luglio 1811 - Karlsruhe, 22 Gennaio 1893), era il fratello minore di Franz Paul (Rain am Lech, 2 Aprile 1803 - München, 20 Gennaio 1890) e di Ignaz (Rain am Lech, 17 Settembre 1807 - Hannover, 25 Febbraio 1895).

Nati nella piccola cittadina dell'Oberbayern, un centinaio di chilometri a nord di Monaco, ricevono i primi rudimenti musicali dal padre Anton Lachner (1756-1820), pastore protestante e organista a St. Johannes in Rain. Dopo la prematura scomparsa di costui, i tre fratelli iniziano a spostarsi in centri maggiori, per svolgere la professione di pianisti ed organisti: nel 1822 Franz – certamente il più celebre dei tre, tanto da essere in seguito definito da Schumann «il più talentuoso e sapiente compositore della Germania meridionale» – si trasferisce a Monaco, dove ricopre anche il ruolo di violinista, violoncellista, cornista e contrabbassista; l'anno seguente è a Vienna, organista presso la locale chiesa protestante e successivamente Kappelmeister presso il *Kärntnertortheater*, uno dei teatri più importanti della città. Anche Ignaz, operativo come compositore, insegnante ed organista, raggiunge il fratello Franz a Vienna nel 1826; nel 1832 è la volta del ventunenne Vinzenz.

Tra il 1829 e il 1831 il più giovane dei fratelli Lachner aveva rivestito il ruolo di precettore e maestro di musica dei figli del conte Josef Mycielski in Chocieszwice presso Poznań, ma ora il nuovo contesto viennese, assai vivace

culturalmente, offre la possibilità di numerosi contatti con alcune tra le personalità più in vista del panorama culturale, letterario e musicale dell'epoca. Ad esempio, è noto che attraverso il costruttore di pianoforti Andreas Streicher, Franz Lachner entrò in contatto con lo stesso Beethoven; il suo circolo di amicizie annoverava poi compositori del calibro di Franz Schubert e più tardi, a Berlino, Felix Mendelssohn; è inoltre il compositore Joseph Weigl a promuovere il talento di Franz come direttore d'orchestra. Ben presto però Franz baratta il posto presso il *Kärntnertortheater* di Vienna per quello di Kapellmeister a Mannheim. Per tutto il XVIII secolo, infatti, Mannheim era stata la prima cappella del mondo germanico in ordine di importanza, seguita da Mainz e Bonn. Nel 1836 infine, ricevuto un nuovo incarico a Monaco, nomina il fratello Vinzenz suo sostituto alla Cappella di Corte di Mannheim, ruolo che Vinzenz ricoprirà ininterrottamente fino al 1873, con le sole eccezioni di un viaggio a Londra nel 1842 per dirigere la stagione operistica tedesca nella capitale inglese e la temporanea sostituzione nel 1848 del Kappelmeister di Frankfurt am Main.

La fortuna di Franz a Monaco è notevole, tanto da ricevere il dottorato honoris causa dall'Università e la cittadinanza onoraria, ma nel frattempo anche Vinzenz si distingue a Mannheim come musicista e compositore,

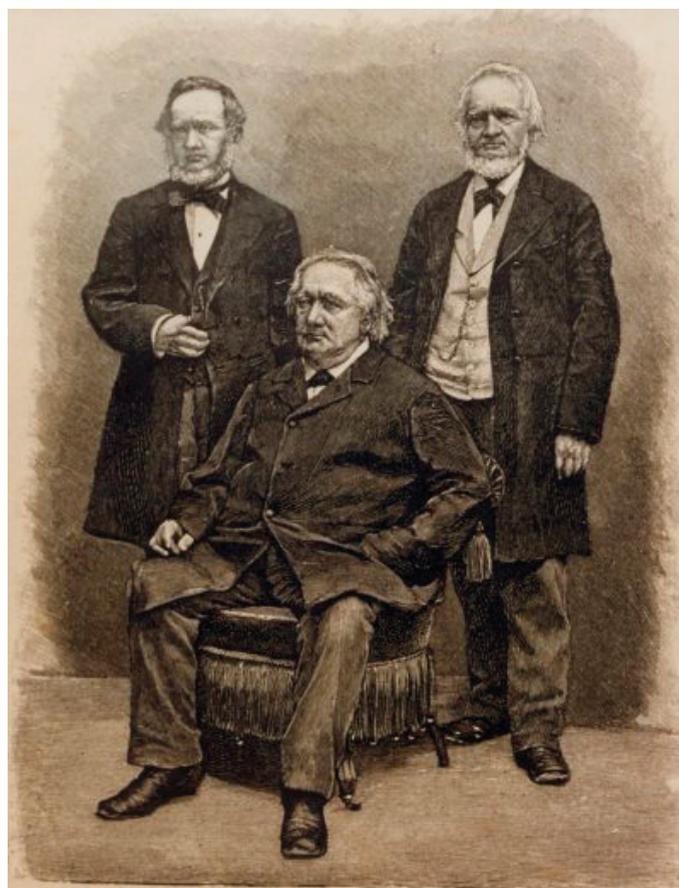


Figura 1. Da sinistra a destra: Vinzenz, Franz e Ignaz Lachner (1883)

contribuendo notevolmente alla crescita della vita musicale della cappella di corte. Le sue composizioni, in particolare i lavori per coro e i Lieder con accompagnamento al pianoforte, erano largamente eseguite dai contemporanei e già all'epoca Johannes Brahms e Clara Schumann lo lodavano come musicista di eccezionale formazione.

Dopo la polemica con i sostenitori di Wagner e l'abbandono dell'incarico a Mannheim, Vinzenz trascorre l'ultima parte della sua vita a Karlsruhe, dove nel 1884 gli viene assegnata una cattedra di composizione presso il Conservatorio della città.

A quest'ultima fase della produzione di Vinzenz Lachner appartengono le riduzioni oggetto della presente edizione. I cinque *Concerti per pianoforte e orchestra* di Beethoven, rivisti ed editi da Vinzenz Lachner "per pianoforte solo o con accompagnamento di un secondo pianoforte, quintetto d'archi od orchestra completa – per lo studio musicale e l'esecuzione nelle sale da concerto", furono infatti licenziati nel 1881 per i tipi della Cotta Verlag-Stuttgart.

L'opera vide come insigne curatore Sigmund Lebert (1821-1884), reso celebre a generazioni di pianisti dal metodo per pianoforte da lui realizzato in collaborazione con Ludwig Stark (1831-1884) e pubblicato dal medesimo editore nel 1858: la *Große theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung*.

3. La Prefazione all'edizione del 1881

Così Lebert introduceva, nel Maggio 1881, l'edizione delle riduzioni lachneriane:



Figura 2. Prefazione all'edizione Cotta (1881)

I Concerti per Pianoforte di Beethoven sono qui presentati al pubblico in un arrangiamento che consente la loro esecuzione con le parti orchestrali originali (1), o con un accompagnamento più semplice e opportuno: segnatamente, con un quintetto d'archi (2) – ove possibile con raddoppi – o con un secondo pianoforte (3).

Ci auguriamo, attraverso le presenti sostituzioni dell'accompagnamento originale, di giovare concretamente alla diffusione e alla fruizione di tali opere, nelle Scuole di Musica o in altre Istituzioni, nei Concerti privati, ecc.

La prefazione alla prima edizione prosegue poi con alcune significative osservazioni circa l'impiego delle parti pianistiche, in relazione agli organici di volta in volta disponibili per l'esecuzione:

Il modo in cui abbiamo trattato la Parte Principale stessa (Solo), a parte gli Arrangiamenti di cui sopra, non potrà mancare di arrecare vantaggio allo studio e all'esecuzione di queste opere. [...]

In questa edizione inoltre, la Versione Originale della parte solistica si distingue per l'impiego di una notazione più grande rispetto [alla notazione impiegata per] le varianti dell'Arrangiatore, le indicazioni riguardanti il modo d'esecuzione e i passaggi rappresentanti o indicanti le parti orchestrali.

Ciononostante, non dobbiamo trascurare di menzionare una diversità nel trattamento di alcuni di questi Concerti, con riguardo alla nostra resa del Tutti e all'arrangiamento generale.

Nei primi due Concerti (per i cui arrangiamenti a due Pianoforti del Tutti, la revisione della parte del Secondo Pianoforte e l'Arrangiamento del Quintetto d'Archi in tutti e cinque i Concerti, siamo debitori al Maestro di Cappella di Corte Vinzenz Lachner), un arrangiamento a due mani del Tutti, in una notazione più piccola, è introdotto nella parte del Pianoforte Principale, sopra i pentagrammi predisposti per la parte solistica: ciò ha lo scopo di evidenziare il progressivo sviluppo tematico contenuto in tali passaggi, per renderlo facilmente riconoscibile ed apprezzabile dall'interprete.



Esempio 1. Primo Concerto, I movimento, miss. 16-25, ed. Cotta

Questi Arrangiamenti – pensati esclusivamente per l'esecuzione dei Cinque Concerti con Pianoforte solo – non sono da utilizzarsi con l'Accompagnamento di un Quintetto d'Archi o con l'Orchestra, né si debbono suonare

nell'esecuzione con il Secondo Pianoforte. In quest'ultimo caso, il secondo esecutore semplicemente suona la sua parte e il Solista utilizza – oltre ai Soli, in notazione più grande sopra i pentagrammi principali, con le varianti - esclusivamente i passaggi segnalati con "Piano I" [...] come contributo nella resa del Tutti.



Esempio 2. Primo Concerto, II movimento, miss. 8-16

Queste norme non si applicano, tuttavia, nel Terzo, Quarto e Quinto Concerto, in cui il trattamento della parte solistica, l'adattamento dell'accompagnamento nel Secondo Pianoforte e l'arrangiamento del Tutti orchestrale per il Primo che per il Secondo Pianoforte insieme fu intrapreso da un artista non meno eminente di Franz Liszt medesimo, che mostrò nella loro esecuzione la sua celebre maestria.

In questi ultimi tre Concerti, le parti del Pianoforte Solista e del Secondo Pianoforte sono giustapposte in un sistema a quattro pentagrammi. Se devono essere eseguite su due pianoforti (ovviamente senza un ulteriore Accompagnamento), ogni esecutore esegue la parte assegnatagli nello spartito. Ma, avendo le parti così collocate nello spartito, l'esecutore che studi o esegua i Concerti con un Quintetto o un Accompagnamento Orchestrale (quando cioè impiega solo ciò che appare nella parte a Solo, con le varianti), trae vantaggio dall'aver una riduzione della parte orchestrale davanti a sé.

4. Verso un'edizione filologica

Una concezione antiquata della filologia musicale, in parte ancora diffusa, porta a ritenere che l'edizione critica sia destinata esclusivamente allo studioso, e non ad altre categorie di lettori. Da ciò sono penalizzati in particolare gli esecutori, non si sa perché ritenuti inadeguati a servirsi di edizioni critiche, oppure, al contrario, non si sa come capaci di fare operazioni ecdotiche a prima vista, sanando ad occhio i problemi dell'edizione d'uso o leggendo 'dalle fonti'. Il 'legger dalle fonti' ovvero direttamente da un testimone d'epoca, può essere operazione interessante e didatticamente utile perché accosta immediatamente il lettore ad un livello testuale preciso e concreto, magari storicamente significativo, ma eleva a livello di testo un testimone, con tutti i suoi limiti storici e col corredo di quelle varianti che mai potrebbero essere

riconosciute come tali in assenza di critica del testo.¹

Le parole della Caraci ben sintetizzano l'apparente paradossalità che spesso si cela nel lavoro filologico legato alle cosiddette "edizioni critiche" e nelle loro effettive possibilità di fruizione.

Sovente, infatti, l'interprete trascura la ricerca di una buona edizione critica perché inaccessibile, troppo specialistica e particolareggiata e, in definitiva, inadeguata alle sue esigenze; il filologo, d'altra parte, nell'attendere alla sua indagine, non si dà pensiero delle necessità esecutive e tende a non considerare l'interprete come destinatario primo delle sue fatiche. Il tutto si risolve, il più delle volte, in una cordiale insofferenza reciproca, per cui l'interprete ripiega su una presunta *Urtextausgabe* e l'ambizioso lavoro musicologico alle spalle di una vera edizione critica rimane troppo frequentemente confinato entro la torre eburnea di pochi eruditi.

La presente edizione si propone dunque di trovare un compromesso tra indagine filologica ed esigenze esecutive: i criteri guida sono stati infatti, da un lato, l'intento di render ragione della volontà del trascrittore, considerando Lachner e la sua interpretazione del testo beethoveniano quale autentico punto di partenza della ricerca; dall'altro lato, l'obiettivo di realizzare un'edizione effettivamente fruibile da esecutori contemporanei – quindi, ad esempio, con un apparato di note storico-critiche sintetico e concentrato esclusivamente nella prefazione, un layout grafico leggero, ecc.

Attraverso queste scelte si è cercato non solo di restituire una dimensione effettivamente "aperta" della trascrizione, fedele allo spirito di fine Ottocento, a metà tra trascrizione d'uso ed artistica, ma anche di offrire una possibile risposta alle numerose complicazioni che per lo più investono l'indagine filologica del testo musicale.

Differentemente dal testo verbale, infatti, in musica il rapporto tra autore e fruitore è quasi sempre mediato: tipicamente dall'esecutore e, nel caso delle trascrizioni, anche dall'intervento del trascrittore sul testo. Una pluralità di operazioni interpretative, dunque, che comporta la coesistenza di diversi livelli di testo e prassi.

Ciascun livello può presentare una notevole varietà al suo interno: il testo è solitamente tradito da una molteplicità di testimoni (autorizzati, apocrifi, copie-pirata, manoscritti, a stampa, ecc.); quanto alla prassi, essa consta di tutte le attività interpretative che si realizzano nell'esecuzione musicale, è legata ai singoli esecutori, ma anche soggetta al gusto e sovente al rapporto didattico – per lo più aurale – tra maestro e allievo e alle cosiddette "scuole interpretative".

A complicare la questione, si aggiunga che tanto il testo quanto la prassi sono costantemente inserite in una prospettiva storica: l'opera musicale vive all'interno di coordinate spazio-temporali precise e l'Idea, uscendo dalla mente del compositore, perde le sue caratteristiche quasi "platoniche" per entrare nella dimensione del divenire. Infine, testo e prassi non costituiscono due piani

¹ MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, LIM, Lucca, 2005, Vol. I, p. 133 (corsivo dell'autrice)

chiusi e incomunicabili: al contrario, si alimentano spesso di mutue influenze.

È dunque chiaro come, di fronte ad un fenomeno così articolato e complesso, si renda necessaria una ridefinizione più estensiva del concetto di edizione filologica, quale ricostruzione critica di un testo musicale che tenga conto non solo del testo medesimo, ma anche del suo rapporto con l'autore, con la tradizione – dunque con la prassi storicamente documentata – e il fruitore, ossia la destinazione d'uso, la riproduzione e l'interpretazione del testo stesso.

5. Alcune precisazioni circa le fonti

Per quanto concerne le fonti attualmente reperibili per la presente edizione, occorre precisare che la loro iniziale mappatura è stata piuttosto complessa, in quanto ad oggi si conservano esclusivamente parti sciolte dei singoli strumenti ed è verosimile credere che partiture complete comprendenti il quintetto d'archi e il pianoforte non furono mai pubblicate.

A tal proposito sarà utile ricordare che, ancora alla fine dell'Ottocento, la pubblicazione di partiture integrali non fosse prassi comune e non di rado di svariate composizioni – ad esempio operistiche – si realizzavano solamente parti singole o al più riduzioni pianistiche, le uniche ad essere utilizzate dagli esecutori, laddove le partiture servivano esclusivamente al compositore all'atto creativo e al direttore d'orchestra, se previsto.

È ragionevole dunque credere che di una riduzione per quintetto d'archi e pianoforte non fosse stata pubblicata una partitura completa, a maggior ragione perché si trattava delle riduzioni dei Concerti per pianoforte e orchestra beethoveniani, la cui circolazione e diffusione

nell'ultimo trentennio dell'Ottocento aveva raggiunto livelli di assoluta popolarità – basti considerare che la casa editrice Breitkopf pubblicò per la prima volta l'opera omnia di Beethoven nel 1862, cui seguì una seconda edizione nel 1888.

Tornando però al tema d'apertura di questo paragrafo, cioè le fonti dirette di cui la presente edizione si avvale, per quanto concerne gli archi occorrerà menzionare le parti sciolte dell'edizione Cotta del 1881 – ad oggi unica edizione delle riduzioni per quintetto di Vinzenz Lachner pervenutaci – presenti su Petrucci Music Library.

Per quanto concerne il pianoforte, invece, l'elenco delle fonti è più articolato:

- per il Primo Concerto, la parte del I pianoforte è stata tratta dalla riduzione per due pianoforti realizzata dallo stesso Lachner e pubblicata da Cotta, cui la prefazione di Lebert sopra citata sembra alludere. Un testimone di tale riduzione è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano;
- per il Secondo, Terzo e Quarto Concerto, le parti pianistiche provengono direttamente dalle rispettive versioni per quintetto e pianoforte custodite presso Biblioteca Palatina di Parma. Ricordiamo, come specificato nel §3, che Lachner curò le parti pianistiche del Primo e Secondo concerto, mentre Liszt quelle del Terzo, Quarto e Quinto;
- per il Quinto concerto, dunque, si è attinto direttamente dalla parte del I pianoforte della riduzione per due pianoforti realizzata dallo stesso Liszt presente su Petrucci Music Library, presumibilmente edito da Cotta nello stesso anno (1881).

6. La ricostruzione filologica in presenza di un unico testimone

Considerate dunque le fonti disponibili, sorge spontaneo il dubbio circa l'effettiva possibilità di un lavoro filologico propriamente detto, in quanto la presenza di un testimone unico (l'edizione Cotta del 1881), nemmeno completo per le parti di pianoforte, rende ipso facto impossibile la *recensio* e la *collatio* di varie fonti, la costruzione di un albero stemmatico che sottolinei derivazioni e influenze tra diversi testimoni, riducendo notevolmente le possibilità di confronto e di formulazione di ipotesi informate.

Tuttavia, ci è sembrato di poter cogliere ugualmente il fascino di una sfida “atipica” per il filologo: intanto quella di confrontarsi con una partitura d'autore attraverso gli occhi di un suo trascrittore. Pur incentrando l'intera ricostruzione sull'opera di Lachner, i confronti e le considerazioni sul trattamento del materiale beethoveniano originario si sono rivelate assolutamente degne di interesse e di studio.

In secondo luogo, ricordiamo ancora una volta, si è voluto restituire alle presenti trascrizioni il loro carattere di “musica d'uso”, favorendo la diffusione presso gli esecutori e rinunciando dunque *ab origine* ad indagini filologiche troppo massicce, che la natura stessa delle fonti avrebbero impedito.

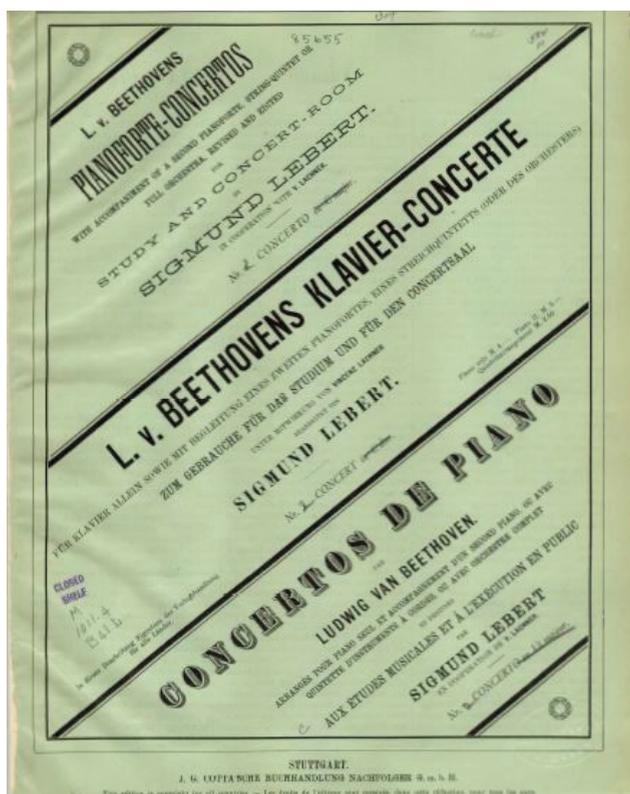


Figura 3. Frontespizio delle riduzioni per pianoforte e quintetto d'archi - edizione Cotta (1881)

Inoltre, sarà opportuno ricordare che alla risoluzione di molti problemi ed incoerenze testuali, mancando la possibilità di un confronto intertestuale tra diversi testimoni, ha giovato invece il raffronto intratestuale, su un duplice asse: quello verticale, dunque la disamina del comportamento delle diverse voci in una medesima situazione, e quello orizzontale, ossia la riproposizione di episodi analoghi all'interno dello stesso movimento o concerto. Di tale metodo, che ha costituito il fulcro del presente lavoro, si possono trovare molteplici esemplificazioni relative a ciascun Concerto nel prossimo paragrafo.

Infine, grazie allo stretto legame tra testo e pratica musicale, alcune informazioni sono state evinte anche dalle prassi esecutive dell'epoca, che sono note dal raffronto con altre opere o con la trattatistica coeva.

7. Metodologie ed esemplificazioni

Per quanto concerne il modus operandi e le metodologie impiegate, innanzitutto si è trattato di accollare le parti sciolte in partitura, per realizzarne una versione diplomatica con una veste grafica adeguata; in una fase successiva sono state rilevate e, ove possibile, risolte le incoerenze riscontrate tra i diversi strumenti, in particolare a livello di fraseggi, arcate, dinamiche e in qualche caso refusi tipografici.

Al fine di presentare una panoramica delle situazioni più frequentemente incontrate nel lavoro di revisione, si procederà alla disamina di specifiche problematiche, offrendo per ciascuna esemplificazioni tratte dai diversi movimenti dei cinque Concerti.

Innanzitutto occorrerà osservare che alcune sono dovute, con ogni evidenza, a banali refusi di stampa o errori di copiatura e, come tali, rappresentano normalmente casi di facile risoluzione. Nell'esempio seguente, tratto dal secondo movimento del Primo Concerto (m. 11) il *forte* al violino I, violino II e viola si presentava anticipato di una croma rispetto a violoncello e contrabbasso, che più coerentemente presentano un *forte* sulla seconda metà della misura. L'indicazione dinamica è stata pertanto spostata all'inizio del ritmo puntato per tutti gli archi:

Esempio 3. Primo Concerto, II movimento, mis. 11

Anche nel caso successivo, tratto dal primo movimento del medesimo Concerto, a m. 282 la durata del contrabbasso è stata ridotta da una semiminima ad una cro-

ma, in conformità con i valori degli altri archi:

Esempio 4. Quarto Concerto, I movimento, miss. 281-282

Casi più interessanti sono rappresentati dai rimaneggiamenti consapevoli del testo da parte del trascrittore, operazione che può avvenire a diversi livelli: per lo più si tratta di interventi sulle dinamiche e sui tipi di attacchi. La dovizia di particolari con cui Lachner specifica forti e piani, sforzati, accenti, staccati, ecc. assenti nel testo beethoveniano, tradiscono un'ansia che potremmo definire "iper-interpretativa" del testo originale e quasi didascalica. In linea con la tendenza prevalente in epoca romantica, Lachner non si preoccupa di infrangere la "sacralità" del testo per aggiungervi dettagli che riflettono tanto il gusto del tempo, quanto il suo personale punto di vista sull'opera.

Per rilevare e trattare nel modo più opportuno queste situazioni, allo scopo – come sottolineato nei paragrafi precedenti – di preservare il più possibile la *varia lectio* trasmessa dal trascrittore, ma al contempo offrire ai fruitori un'edizione moderna ed agile per l'esecuzione, ci si è affidati principalmente a due criteri: il confronto in senso "verticale" tra le varie voci e quello "orizzontale" tra le riproposizioni di passi simili o identici. Tali criteri, in assenza di ulteriori testimoni, si sono offerti come unica possibilità di comparazione.

Ad esempio, in molte situazioni, un particolare fraseggio presente in alcune voci è stato esteso, per un principio di simiglianza, anche alle altre che presentavano un disegno analogo. Si notino le seguenti misure dal primo movimento del Primo Concerto, dove lo staccato del violino I è stato esteso anche a viola e violoncello:

Esempio 5. Primo Concerto, I movimento, miss. 364-366

Talvolta il fraseggio di una parte viene precisato in relazione a quello di un'altra. È il caso del violoncello nel prossimo esempio, in relazione al violino I:

Esempio 6. Quarto Concerto, I movimento, miss. 272-273

In maniera analoga, a m. 22 del secondo movimento del Quinto Concerto il fraseggio del violino II è stato segnalato, per maggior chiarezza, anche alla viola:

Esempio 7. Quinto Concerto, II movimento, mis. 22

Un discorso simile vale anche per le dinamiche: nell'esempio seguente il diminuendo del violoncello è stato esteso a tutti gli archi.

Esempio 8. Quinto Concerto, II movimento, mis. 27

In altri casi, tuttavia, l'applicazione di tale principio risulta più complessa, soprattutto quando, di fronte ad una

pluralità di indicazioni, non si dispone di criteri assoluti per preferire una possibilità alle altre. In particolare, sono stati sovente rinvenuti in Lachner fraseggi discordanti tra le diverse voci. Nelle misure seguenti, ad esempio, gli archi presentano un fraseggio talora a quattro e talora a otto crome, senza una giustificazione apparente:

Esempio 9. Primo Concerto, I movimento, miss. 374-376

In questo passaggio del primo movimento del Quinto Concerto la viola, pur raddoppiando il violoncello, presentava un fraseggio lievemente differente:

Esempio 10. Quinto Concerto, I movimento, mis. 342

A m. 53 del secondo movimento dello stesso Concerto, il fraseggio della viola si presentava a tre, in modo difforme dagli altri archi ed è stato perciò modificato:

Esempio 11. Quinto Concerto, II movimento, mis. 53

Naturalmente anche in questi passi sarebbe possibile ipotizzare refusi da parte dell'editore, errori dei copisti o una svista dello stesso Lachner: rimane comunque il problema della scelta di un criterio univoco e la conseguente preferenza di una versione sulle altre.

Laddove l'*emendatio* dell'errore non è stata possibile, il testo lachneriano è stato mantenuto inalterato.

Per quanto concerne invece la presenza di passaggi simili all'interno dello stesso movimento di concerto (principio di confronto "orizzontale") la difficoltà consiste innanzitutto nell'identificare tali passaggi, porli in comparazione tra di loro e stabilire se sia sempre necessario specificare all'esecutore un comportamento simile – fatto che spesso Lachner sembra ritenere pleonastico.

Sulla base del confronto con passaggi identici, è a volte possibile estendere dinamiche e fraseggi dove ricorrono le medesime condizioni, come nel caso di questo passaggio al pianoforte, segnato *staccato* per confronto con i precedenti:

Esempio 12. Primo Concerto, III movimento, *miss.* 329-330

Anche in questa sezione che ripropone il primo tema dell'Adagio del Quarto Concerto, gli archi sono stati segnati sempre staccati, conformemente alla prima proposizione del tema:

Esempio 13. Quarto Concerto, II movimento, *miss.* 14-18

In questo caso, invece, lo staccato del violoncello è stato esteso a tutti gli archi, tanto per un principio di coerenza tra le voci (confronto "verticale"), quanto per simiglianza con la medesima situazione riproposta in altri passi (confronto "orizzontale"):

Esempio 14. Quarto Concerto, I movimento, *mis.* 294

Di nuovo nel secondo movimento del Quarto Concerto, gli staccati degli archi sono stati spesso attribuiti proprio a partire dal confronto orizzontale tra passi simili:

Esempio 15. Quarto Concerto, II movimento, *miss.* 44-46

Anche nel seguente esempio il violino I si presenta *staccato* perché tale era nei passaggi precedenti, oltre che per simiglianza con il violino II:

Esempio 16. Quinto Concerto, I movimento, *miss.* 320-323

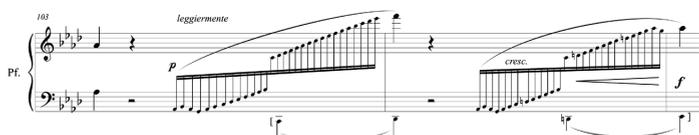
Tra i rimaneggiamenti, inoltre, un caso più particolare è probabilmente costituito dall'aggiunta di ritmi o note non presenti nell'originale: in verità si tratta di esempi molto sporadici, eppure presenti nel testo, che sono stati mantenuti nell'edizione, in quanto derivanti da una scelta consapevole del trascrittore.

Nel passo seguente, tratto dal secondo movimento del Primo Concerto, il ritmo della viola, ad esempio, è stato introdotto da Lachner, mancando completamente nell'originale beethoveniano:

Esempio 17. Primo Concerto, II movimento, *mis.* 17

Un discorso a parte, invece, merita il trattamento delle parti pianistiche, tanto di quelle dovute a Lachner quanto di quelle dovute a Liszt. Entrambi i trascrittori segnalano sempre l'aggiunta o modificazione di passi, per lo più in chiave virtuosistica, come vere e proprie varianti al di sopra delle parti originali: in un solo caso è stata rilevata l'aggiunta di due bassi al pianoforte non presenti nell'originale di Beethoven e non indicati come variante dal trascrittore. Curiosamente, non vi è riscontro di tale aggiunta nemmeno nell'edizione Breitkopf coeva a Lachner.

Nella presente edizione si è così scelto di segnalarli in carattere più piccolo e tra parentesi quadre:



Esempio 18. Primo Concerto, II movimento, mis. 103

In tutti i restanti casi, gli *ossia* e la notazione più piccola di norma impiegata dai trascrittori per segnalare le varianti nella parte del pianoforte sono stati sempre mantenuti:



Esempio 19. Primo Concerto, I movimento, mis. 199-203

Come si sottolineava precedentemente, le varianti proposte dallo stesso Lachner sono per lo più testimonianza del gusto dell'epoca, in parte ancora influenzato dalla Biedermeierzeit, come è possibile notare nei seguenti passaggi:



Esempio 20. Primo Concerto, I movimento, mis. 382-389

Numerose sono le varianti virtuosistiche che sfruttano i raddoppi per ottenere più suono:



Esempio 21. Secondo Concerto, I movimento, mis. 120-125



Esempio 22. Secondo Concerto, I movimento, mis. 194-197

oppure prassi più antiche, come quella della diminuzione, che consentono al solista di sfoggiare il suo virtuosismo in un momento di vuoto orchestrale:



Esempio 23. Primo Concerto, II movimento, mis. 38-40

Complessivamente, si tratta di atteggiamenti non dissimili da quelli riscontrati nel medesimo Beethoven, nell'inedita veste di trascrittore di se stesso.

Nella versione cameristica del quarto Concerto, infatti, l'unico di cui esista una trascrizione *par l'auteur* recentemente scoperta dal musicologo Hans Werner Küthen, i più di ottanta rimaneggiamenti delle parti pianistiche ad opera dello stesso Beethoven sfruttano spesso i medesimi espedienti (raddoppi in terze e ottave, diminuzioni, cambi di registri, ecc.) per aumentare le proporzioni sonore e le difficoltà tecniche della parte pianistica. Tali scelte trovano sicuramente giustificazione in relazione alla committenza – la trascrizione fu infatti realizzata nel 1807 per i concerti privati del principe Lobkowitz, patrono di Beethoven e dedicatario della Terza, Quinta e Sesta Sinfonia, dei Quartetti op.18 e 74, del Triplo Concerto e del ciclo *An die ferne Gelübte* – tuttavia rivelano un compositore proiettato in avanti verso una re-interpretazione di se stesso non lontana dallo spirito dei rimaneggiamenti dei suoi lavori nella seconda metà dell'Ottocento.

Tornando dunque alle trascrizioni lachneriane, un'altra possibilità è poi offerta dal raffronto tra i disegni degli archi e quelli del pianoforte.

Un'esemplificazione è ravvisabile nel terzo movimento del V Concerto. A m. 307, il fraseggio degli archi è stato infatti determinato in conformità con quello del pianoforte nelle misure immediatamente successive (m. 312 e seguenti):



Esempio 24. Quinto Concerto, III movimento, mis. 307-313

Alcuni interventi si sono poi resi necessari come chiarimento per l'esecutore. Si è scelto così in alcuni casi di integrare attacchi e dinamiche aggiungendo indicazioni mancanti o, viceversa, semplificare il testo dove le indicazioni si presentavano troppo numerose e particolareggiate.

In generale, si è anche cercato di diminuire ed uniformare la simbologia impiegata. Ad esempio, sebbene Lachner utilizzi ben tre notazioni diverse per gli sforzati (*sfz*, *fz*, *sf*) oltre all'accento (>) e per quanto sia plausibile che ciascuna notazione potesse sottolineare una sfumatura d'attacco specifica, si è optato per una semplificazione della notazione e, onde non creare ambiguità per gli interpreti, si sono adottati esclusivamente i simboli *sf* per lo sforzato e > per l'accento.



Esempio 25. Quarto Concerto, III movimento, miss. 34-36

Infine, a margine delle osservazioni svolte finora, è spesso di grande interesse il confronto con l'orchestrazione originale e l'osservazione delle soluzioni adottate da Lachner per ridurre efficacemente il materiale orchestrale.

È facile constatare come talvolta i comportamenti degli archi si presentino notevolmente diversificati l'uno dall'altro – da cui discendono anche una serie di difficoltà esecutive: tale effetto si giustifica proprio per la pluralità di parti di altri strumenti o di altre famiglie che i cinque archi si trovano a dover sintetizzare.

Nell'esempio seguente, tratto dal secondo movimento del Primo Concerto, violoncello e contrabbasso portano avanti la linea del basso che è loro affidata anche nell'originale (a m. 76 e 77 con *pizzicato*), mentre nelle medesime misure violino I, II e viola suonano con l'arco, perché propongono la risposta che nell'originale è affidata ai legni in pianissimo:



Esempio 26. Primo Concerto, II movimento, miss. 74-78

Anche nel seguente esempio, l'alternanza arco-pizzicato si deve alla medesima ragione, cioè un dialogo, nell'originale, tra diverse famiglie di strumenti:



Esempio 27. Terzo Concerto, III movimento, miss. 93-97

8. Beethoven attraverso i contemporanei

In conclusione, la nascita del mito beethoveniano quale prototipo di eroe romantico e artista rivoluzionario non si deve solamente all'immagine epica che di lui tratteggiarono scrittori, dilettanti e appassionati di musica, ma anche e soprattutto ai musicisti e compositori dell'Ottocento che in vari modi contribuirono a questo processo mitopoietico e alla sua divulgazione. Se è vero che la personalità prometeica del compositore, le fonti documentarie e romanzate – il testamento di Helgenstadt, le lettere all'Immortale Amata e le memorie di Bettina Brentano, solo per citarne alcune – ed una serie di circostanze autobiografiche contribuirono alla diffusione di una vera e propria «letteratura agiografica» sul personaggio, da cui nemmeno le altre arti furono esenti – si pensi al celeberrimo *Fregio di Beethoven* di Gustav Klimt e alla statua di Max Klinger – non ci sembra fuori luogo, al termine del cospicuo lavoro sulle trascrizioni lachneriane dei cinque Concerti per pianoforte e orchestra, domandarsi quale fosse la percezione della figura di Beethoven stesso da parte dei contemporanei che assistettero alla trasformazione dell'uomo in mito. Non troviamo modo più efficace di presentarla se non attraverso il ritratto abbozzato dallo stesso Franz Lachner. Il fratello maggiore di Vinzenz, infatti, ebbe modo di incontrare più volte il compositore di Bonn, anche in contesti non ufficiali, e di conservarne il ricordo nelle sue *Erinnerungen an Schubert und Beethoven*, pubblicate per la prima volta nel 1882:²

[...] Wenn wir Wien durch Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven geheiligt erschien, so war insbesondere das damals schon ruhmgekrönte Wirken des Letzteren für mich von dem höchsten Interesse. Kein Wunder daher, daß es von dem ersten Augenblicke meines Verweilens in Wien an mein größter Wunsch war, ihn zu sehen, und seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Ihn zu sehen war in den letzten Jahren seines Lebens in dem Gasthause zur Eiche, auf dem Brandstatt regelmäßig jeden Samstag Abends Gelegenheit gegeben. Beethoven fand sich dort ein, um sein Lieblingsgericht: Blutwurst mit Kartoffeln zu sich zu nehmen,

² FRANZ LACHNER, *Erinnerungen an Schubert und Beethoven*, in *Vor den Coulissen. Original-Blätter vor Celebritäten des Theaters und der Musik*, a cura di Josef Lewinsky, Hofmann&co., Berlino, 1882, cit. in *Beethoven aus der Sicht seiner zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen* a cura di Klaus M. Kopitz et alii, Henle, München, 2009, trad. it. dell'autrice.

dazu Regensburger Bier zu trinken und dann eine Pfeife Tabak zu rauchen. Er hatte dort in einem Winkel sein Tischchen, an welches sich aus Respect Niemand weiter setzte. Sehr häufig besuchten in Wien anwesende Fremde dieses Local, bloß um Beethoven zu sehen.

Mir war es vergönnt seine nähere Bekanntschaft im Streicherischen Hause zu machen. Dasselbe war damals der Sammelplatz aller auf Musik einwirkenden Persönlichkeiten; so kam es, daß auch ich, wenn auch bloß Organist und ausübender Klavierkünstler, Zutritt fand. Eines Tages war ich allein dort und saß am Flügel neben Nanette Streicher, welche eben das große *B-dur-Trio* von Beethoven op.97 studierte. Da trat plötzlich Beethoven, auf dessen Hauswesen Frau Streicher viel Einfluß hatte, in das Zimmer, eben als wir bis zum Anfange des letzten Satzes gelangt waren. Er hörte unter Anwendung des stets in seiner Hand befindlichen Hörrohres einige Augenblicke zu, zeigte sich aber alsbald mit dem zu zahmen Vortrage des Hauptmotivs des Finale nicht einverstanden, sondern beugte sich über die Clavierspielerin hinüber und spielte ihr dasselbe vor, worauf er sich alsbald wieder entfernte. Ich war von der Höhe seiner Erscheinung, seinem energischen Auftreten und der unmittelbaren Nähe seiner imposanten Persönlichkeit in solchem Grade aufgeregt und erschütternt, daß ich geraume Zeit brauchte, bis ich wieder in ruhige Verfassung kam.³

Franz racconta poi altri incontri con Beethoven, soffermandosi con orgoglio sulla visita in cui ebbe l'occasione di sottoporre al maestro di Bonn una sua composizione:

Später besuchte ich Streicher in Baden und traf in seiner Gesellschaft mit Beethoven auf dem Promenade zusammen. Bei dieser Gelegenheit war es, wo Streicher Beethoven um die Erlaubniß bat, mich zu ihm führen und ihm eine meiner Compositionen vorlegen zu dürfen. Dies wurde freundlich zugestanden, und bei meinem alsbald erfolgenden Besuche, dessen auch Schindler in

³ “Se Vienna ci appariva santificata da Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, allo stesso modo era per me del più alto interesse soprattutto l'operato di quest'ultimo, già all'epoca celebrato. Non c'è da stupirsi, dunque che fin dai primi tempi della mia permanenza a Vienna il più grande desiderio per me fosse stato vederlo e fare personalmente la sua conoscenza. Negli ultimi anni della sua vita la possibilità di incontrarlo si presentava presso la Gasthaus «zur Eiche», vicino al focolare, ogni sabato sera. Beethoven si trovava lì, di fronte al suo piatto preferito: prendeva un sanguinaccio con patate, sorseggiava una Regensburger bier e fumava poi una pipa di tabacco. Aveva il suo tavolino lì in un angolo, ove nessun altro osava sedersi per rispetto. I forestieri giunti a Vienna molto spesso visitavano questo locale solo per vedere Beethoven. A me è stato concesso di farne una più stretta conoscenza a casa Streicher. Questa era spesso punto di ritrovo delle più influenti personalità musicali; fu così che anch'io, stimato organista e affermato pianista, vi ebbi accesso. Un giorno ero lì da solo e sedevo al pianoforte accanto a Nanette Streicher che stava studiando il grande *Trio in Sib Magg.* op.97 di Beethoven. All'improvviso fece il suo ingresso nella stanza Beethoven, sui cui affari domestici Frau Streicher aveva molta influenza, proprio quando eravamo arrivati all'inizio dell'ultima frase. Ascoltò grazie all'uso del cornetto acustico che teneva sempre a portata di mano, ma si mostrò subito in disaccordo con l'esecuzione del tema principale del Finale, si chinò sulla pianista e le suonò di fianco lo stesso passaggio, quindi si riallontanò subito. Ero a tal punto eccitato e scosso dalla magnificenza della sua apparizione, del suo atteggiamento energico e della diretta vicinanza della sua imponente personalità, che impiegai un po' di tempo prima di tornare nuovamente calmo”.

seiner Biographie Beethovens erwähnt, hatte ich mich einer äußerst gütigen, mich in hohem Grade entzückenden Aufnahme zu erfreuen. Beethoven las die von mir mitgebrachte Klaviersonate in *A-moll* genau durch, änderte daran eigenhändig einige Takte und stellte sie mir dann unter aufmunternden Worten und mehrfachen Äußerungen seiner Zufriedenheit zurück.⁴

Infine, dopo l'incontro con Beethoven al Kärnthner-Theater durante le prove per la prima della *IX Sinfonia*, il 7 maggio 1824, l'ultimo commosso ricordo è in occasione della morte del leggendario «Tonheros»:⁵

Leider war es mir bald darauf beschieden, die Nachricht von dem am 26. März 1827 eingetretenen Ableben des noch nicht 57jährigen *Tonheros* zu vernehmen und Theilnehmer des seiner Leiche folgenden höchst großartigen Zuges zu sein [...]. Den musikalischen Theil besorgte der Musikalien-Händler und Verleger Tobias Haslinger. Die Beerdigung fand am 29. März, Nachmittags, statt. Der Bahre folgten zunächst der Bruder Johann van Beethoven nebst seinem Schwager, einem Wiener Bäckermeister; an diesen schloß sich Breuning mit seinem Sohn und Schindler als Leidtragende an. Das Bahrtuch trugen zur Rechten die Kapellmeister Hummel, Seyfried und Kreutzer, zur Linken die Kapellmeister Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher und Würfel. Wohl gegen zwanzigtausend Menschen stark mag der Zug von der Wohnung des grossen Todten biss zur Pfarrkirche in der Alservorstadt [...] Das Grab des grossen Todten auf dem Währinger Kirchhofe, ganz in dessen Nähe später Franz Schubert seine letzte Ruhestätte fand, schmückt ein Stein in Pyramidenform mit der Inschrift:

“Beethoven.”⁶

⁴ “Più tardi visitando Streicher nel Baden, mentre mi trovavo in sua compagnia, mi imbattei in Beethoven durante una passeggiata. In questa occasione Streicher chiese a Beethoven il permesso di portarmi da lui e di potergli sottoporre una delle mie composizioni. Questo fu cordialmente concesso e in occasione della mia successiva visita, di cui anche Schindler nella sua biografia di Beethoven fa menzione, ho avuto il sommo onore di ricevere un'adorabile accoglienza. Beethoven lesse la Sonata in la min. per pianoforte che avevo portato con me, modificò di suo pugno alcune battute e mi riservò poi parole incoraggianti, manifestando più volte la sua soddisfazione”.

⁵ Si noti che «Heros» è usato in tedesco per indicare un eroe mitologico, in luogo del più comune termine per “eroe” («Held»).

⁶ “Purtroppo mi fu data da lì a poco la notizia della morte del non ancora cinquantasettenne *Tonheros*, avvenuta il 26 marzo 1827 [...] Le esequie furono celebrate il 29 marzo, nel pomeriggio. La parte musicale fu curata dall'editore e commerciante di articoli musicali Tobias Haslinger. La bara era seguita dal fratello Johann van Beethoven a fianco di suo cognato, un mastro panettiere viennese; a questi seguivano Breuning con suo figlio e Schindler. Il feretro era trasportato a destra dai Kapellmeister Hummel, Seyfried e Kreutzer, a sinistra dai Kapellmeister Weigl, Gryowetz, Gänsbacher e Wuerfel. Almeno ventimila persone componevano il corteo dalla casa del celebre defunto alla chiesa parrocchiale in Alservorstadt [...] La sua tomba, nel Währinger Kirchhof, proprio vicino a dove Franz Schubert troverà poi la sua ultima dimora, è decorata con una pietra piramidale recante l'incisione: ‘Beethoven’”.

9. Bibliografia

- LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Concerto n. 1 in Ut- Majuer op.15*, arr. per pianoforte e quintetto d'archi di Vinzenz Lachner, Cotta, Stuttgart, 1881;
- ID., *Concerto n. 2 in B dur Si bemol majeur op. 19*, arr. per pianoforte e quintetto d'archi di Vinzenz Lachner, Cotta, Stuttgart, 1881;
- ID., *Drittes Concert für das Pianoforte op. 37*, arr. per pianoforte e quintetto d'archi di Vinzenz Lachner, Cotta, Stuttgart, 1881;
- ID., *Viertes Concert für das Pianoforte op. 58*, arr. per pianoforte e quintetto d'archi di Vinzenz Lachner, Cotta, Stuttgart, 1881;
- ID., *Fünftes Concert für das Pianoforte op. 73*, arr. per pianoforte e quintetto d'archi di Vinzenz Lachner, Cotta, Stuttgart, 1881;
- ID., *Concerto in C op.15*, arr. per due pianoforti di Vinzenz Lachner, Cotta, Stuttgart, 1881;
- ID., *Concerto in C op.73*, arr. per due pianoforti di Franz Liszt, [Cotta], [Stuttgart], [1881];
- ID., *Klavierkonzerte I*, a cura di Küthen von Hans-Werner in *Beethoven Werke: Gesamtausgabe*, dir. da Joseph Schmidt-Görg, a cura di Sieghard Brandenburg, Henle, München, 1984, Vol. III/2;
- ID., *Klavierkonzerte II*, a cura di Küthen von Hans-Werner in *Beethoven Werke: Gesamtausgabe*, dir. da Joseph Schmidt-Görg, a cura di Sieghard Brandenburg, Henle, München, 1984, Vol. III/3;
- MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, LIM, Lucca, 2005;
- ROBERTO COGNAZZO, «Lachner» in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, Utet, Torino, 1989, «Le Biografie»: Vol. IV;
- KLAUS MARTIN KOPITZ ET ALII (a cura di), *Beethoven aus der Sicht seiner zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*, Henle, München, 2009;
- HORST LEUCHTMANN, «Lachner» in *The New Grove Dictionary*, a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London, 1980, Vol. 10;
- BÄRBEL PELKER, «Lachner» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel, 2003, «Personenteil»: Vol. 10.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2016
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com