

Vorwort

Vorliegende Ausgabe folgt dem Text der Beethoven-Gesamtausgabe (Abteilung III, Band 2, München 1984). Näheres zur Textgestaltung, zur Quellenlage sowie zur Entstehungs-, frühen Aufführungs- und Veröffentlichungsgeschichte findet sich im Bandvorwort und im Kritischen Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes.

Beethovens Autographen der ersten drei Klavierkonzerte op. 15, 19 und 37 sind die ältesten aller vollständig auf uns gekommenen Orchesterpartituren. Ihre Erhaltung spiegelt wohl mit Recht seine bevorzugte Wertschätzung dieser Gattung und dokumentiert mit diesen Primärquellen in unvergleichlicher Weise die künstlerische Entwicklung, die Beethoven zwischen 1790 und 1803 genommen hat. Der darin sichtbare Wandel vom reisenden Virtuosen zum sesshaften Komponisten kennzeichnet zugleich einen Umschwung im Selbstverständnis, der wohl nur äußerlich bedingt war durch die der ursprünglichen Karriere entgegenstehende, rasch zur Gewissheit werdende Ertaubung.

Beethoven schrieb Klavierkonzerte – darin Mozart planvoll nach-eifernd – zunächst für seine eigenen solistischen Auftritte. Weit häufiger als sich durch Aufführungsdaten belegen lässt, konzertierte er in Bonn, Wien und überhaupt auf Reisen. Neben Werken Anderer bestritt er sein Repertoire mit vier Versionen des Konzertes in B. Diese vier Stadien können durch neue Methoden der Quellenkritik, vor allem dank verfeinerter Beachtung morphologischer Kriterien, die zur Datierung von Partitureinschüben in verlorene Autographen oder Zuweisung von Kadenzskizzen zu einer der Entwicklungsstufen führten, voneinander unterschieden werden; nicht eigentlich durch einen erweiterten Quellenbestand (zu diesem kam seit Carl Reineckes Redaktion in der alten Gesamtausgabe von 1862–65 nur das 1921 wieder aufgetauchte Manuskript von Beethovens separat geschriebener Solostimme hinzu: Beethovenhaus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, *Mh 4*). Die vier Versionen dieses Konzertes entstanden in einem Zeitraum von mehr als zehn Jahren, von spätestens 1790 bis 1801. In diese Zeit fallen aber sowohl die Komposition des Konzertes in C-dur op. 15 als auch die Konzeption und teilweise Ausführung des Konzertes in c-moll op. 37, so dass sich ein bisher nur unzureichend durchleuchtetes Beziehungsgefüge neu darstellt.

Gemessen an den zwei Versionen des op. 15 und der einen, wengleich mit Unterbrechungen entstandenen Version des op. 37 wird an den verschiedenen Versionen des op. 19 Beethovens mühevollen Arbeit greifbar, sich hier, wie dann auch bei seinen Streichquartetten und Symphonien, mit Vorbildern auseinander zu setzen und ihren Einfluss zu überwinden. Dies auf

seinem ureigensten Gebiet, das er – noch ahnungslos – schon als Vierzehnjähriger mit dem Konzert in Es-dur WoO 4 (1784) betreten hatte. Wir wissen heute aus der musikalischen Quellenforschung, dass das Konzert in B-dur bereits in Bonn spätestens 1790 in einer ersten Version vorlag. Ihr folgte wahrscheinlich 1793 in Wien eine zweite, mit dem Rondo in B WoO 6 als Finale, dann wohl 1794 eine dritte Version. Sie führte zur vierten und letzten Version, als sich Beethoven zum Saisonbeginn im Oktober 1798 in Prag aufhielt: Ein paar Tage nach der Aufführung des Konzertes in C-dur hatte Beethoven bereits dort den Erfolg dieses Werkes genutzt und das ältere Konzert in B-dur in neuer Partitur niedergeschrieben (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; *Aut. 13*). Man vergleiche hierzu die Entstehung der letzten Fassung des Fidelio nach den Triumphen mit Wellingtons Sieg in den Jahren 1813/14.

Eigens zu dieser neuen Partitur hatte er mit derselben Tinte eine umfangreiche Überarbeitung des ersten Satzes im Skizzenbuch *Grasnick 1* begleitend ausnotiert (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; *Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 1*). Aus diesen Skizzen wurden vom Solopart nur einzelne Übergänge für die Prager Aufführung ins Partiturotograph (*Aut. 13*) übernommen; auch in den beiden übrigen Sätzen ist das Klavier an solchen Stellen nur spärlich notiert. Dagegen zeigen die Orchesterstimmen aber schon die Endgestalt. Die Benutzung einer Vorlage, eben der dritten Version des Konzertes, wird durch die leeren Takte indiziert, die für eine eventuelle Ergänzung ausgespart blieben. Sie wurden jedoch nicht mehr in *Aut. 13*, sondern erst zweieinhalb Jahre später im Manuskript der Klavierstimme (*Mh 4*) von Beethoven im April 1801 separat ausgeschrieben. Das verlorene Orchestermaterial dürfte Stichvorlage für die Originalausgabe Franz Anton Hoffmeisters (Leipzig und Wien, Dezember 1801) gewesen sein. *Mh 4* dagegen war zugleich definitives Autograph der Solostimme und Stichvorlage für die Klavierstimme dieser Ausgabe. In Übereinstimmung mit Beethovens authentischer Vorlage enthält auch der Druck für die Tutti-Abbrüviaturen einen unbezifferten Außenstimmensatz. Die so notierte Stimme erfüllt hier, wie in gleicher Weise auch in op. 37, eine doppelte Funktion: Spiel- und Direktionsstimme für den Solisten zu sein sowie überdies dem hausmusikalischen Gebrauch dienen zu können. Die deutliche Abgrenzung von Solo und Tutti zeigt, dass mit dieser kontinuierlich notierten Stimme jedoch kein Mitspielen im Tutti gemeint ist.

Hans-Werner Kühnen

Preface

For this volume we have followed the text given in Series III, Volume 2 of the Complete Edition of Beethoven's works (Munich, 1984). For further information on the presentation of the text, the nature of the sources, and the history of the work's origins, early performances and publication, readers are hereby referred to the preface and critical report of that volume.

Beethoven's autographs of the first three piano concertos opp. 15, 19 and 37 are the earliest of all the orchestral scores which have survived integrally. Their preservation aptly mirrors the priority attributed by Beethoven to this genre and outstandingly documents the artistic evolution accomplished by Beethoven between 1790 and 1803. The visible transformation from a traveling virtuoso to an established composer also echoes a drastic change in the way he saw himself, which was doubtless only outwardly influenced by the oncoming deafness that was first to hinder his original career plans and later to become an ineluctable certainty.

Beethoven first wrote piano concertos – herein consciously emulating Mozart – for his own performance use. He concertized in Bonn, Vienna and elsewhere on his travels much more frequently than we can ascertain today with documentary evidence. Besides works by other composers, his repertoire included four versions of the Concerto in B^b major. These four stages can be distinguished from each other thanks to new methods of source-critical examination, above all to a more efficacious method of analyzing morphological criteria. This led to the dating of interpolations made in the scores of lost autographs and to the attribution of cadenza sketches to the various stages of development. New findings owe little to new editions to the source material: since Carl Reinecke's preparation of the old Complete Edition of 1862–65, only one more manuscript came to light, that of the solo part written separately by Beethoven and rediscovered in 1921 (Beethovenhaus Bonn, H. C. Bodmer Collection, *Mh 4*). The four versions of this Concerto originated within a period of more than ten years, from 1790 at the latest to 1801. But this period also saw the genesis of the Concerto in C major op. 15 and the conception and partial elaboration of the Concerto in c minor op. 37, so that a whole network of previously insufficiently evaluated interconnections appears in a new light.

Compared with the two versions of op. 15 and the one version, albeit worked on intermittently, of op. 37, the different versions of op. 19 palpably illustrate the efforts invested by Beethoven in trying to come to terms with his models and to overcome their influence, a situation encountered then, too, in his string

quartets and symphonies. And this, note well, in his most familiar territory, a field he had already approached as an ingenuous 14-years-old with his Concerto in E^b major WoO 4 (1784). Thanks to source studies, we know today that a first version of the Concerto in B^b major had already originated in Bonn in 1790 at the latest. It was followed by a second version written in Vienna most likely in 1793 which included the Rondo in B^b major WoO 6 as finale. A third version followed most probably in 1794 and led to the fourth and final version, written in Prague in October 1798, as Beethoven sojourned there at the beginning of the concert season. He took advantage of the successful performance of the Concerto in C major, and wrote out a new score of the earlier Concerto in B^b major a few days later (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; *Aut 13*). See also the genesis of the last version of Fidelio after Beethoven's triumphs with Wellington's Victory in the years 1813/14.

Expressly for this occasion and using the same ink, he notated an extensive revision of the first movement in the sketchbook Grasnick 1 (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung; *Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 1*). But he incorporated only occasional transitions from the solo part into the autograph of the score (*Aut. 13*) used at the Prague performance. The piano part is only sparsely notated at such passages in the other two movements as well. On the other hand, the orchestral parts are already cast in their definite form. The use as a model – namely the third version of the Concerto – is suggested by the presence of empty bars which were reserved for eventual completion at a later date. However, these bars were no longer written out in *Aut. 13*, but in a separate manuscript of the piano part (*Mh 4*) prepared by Beethoven 2 1/2 years later, in April 1801. The lost orchestral material must have served as the basis for the original edition by Franz Anton Hoffmeister (Leipzig and Vienna; December 1801). *Mh 4*, however, served contemporaneously as the definite autograph of the solo part and as the engraver's model for the piano part of this edition. In agreement with Beethoven's authorized source, the print also contains an unfigured outer-part reduction for the tutti abbreviations. The part so notated fulfills, like in op. 37 moreover, a double function: it is a performance and conducting part for the soloist and can be used for home music making. The clear differentiation between Solo and Tutti shows that this continuously notated part was not intended to be played as an accompaniment of the tutti.

Hans-Werner Küthen

Préface

La présente édition suit le texte reproduit dans l'Édition complète des Œuvres de Beethoven (Série III, volume 2, Munich 1984). On trouvera plus amples informations concernant la présentation du texte, l'état des sources ainsi que la genèse de la composition, l'histoire des premières interprétations et publications dans la préface et le rapport critique du volume de cette Édition complète.

Les autographes de Beethoven de ses trois premiers Concertos pour piano op. 15, 19 et 37 constituent les plus anciennes de toutes les partitions orchestrales qui nous soient parvenues. Le fait qu'elles aient été préservées prouve bien que le compositeur accordait une estime particulière à ce genre et ces sources primaires documentent de manière incomparable le parcours artistique suivi par Beethoven entre 1790 et 1803. Le passage d'une vie de virtuose errant à celle du compositeur sédentaire qu'il nous révèle reflète en même temps le changement radical dans la manière dont il concevait son existence devant la surdité naissante qui, contrecarrant évidemment tout d'abord sa carrière originale, devait bientôt devenir une certitude inéluctable.

Beethoven – imitant en cela Mozart de manière consciente – composa des Concertos pour piano tout d'abord en vue de ses propres apparitions comme soliste. Il donna à Bonn, Vienne, et au cours de ses voyages beaucoup plus de concerts que ceux dont nous connaissons les dates avec certitude. Outre les œuvres d'autres compositeurs, son répertoire comportait quatre versions de son Concerto en Si^b majeur. Ces quatre étapes ont pu être différenciées les unes des autres grâce à de nouvelles méthodes d'examen critique des sources, et surtout grâce à une méthode d'analyse plus affinée de critères morphologiques, qui ont permis de dater des ajouts dans les partitions d'autographes perdus ou de rattacher des esquisses de cadences à l'une ou l'autre des périodes évolutives; et non pas à proprement parler par la découverte de nouvelles sources: depuis l'établissement de l'ancienne Édition complète par Carl Reinecke, de 1862 à 1865, seul un nouveau manuscrit fut découvert, en 1921, à savoir la partie de solo notée séparément par Beethoven (Beethovenhaus Bonn, Collection H. C. Bodmer, *Mh. 4*). Les quatre versions de ce concerto ont vu le jour sur une période de plus de dix ans, de 1790 au plus tard jusqu'en 1801. Cette époque vit également la composition du Concerto en Ut majeur op. 15 tout comme la conception et la réalisation, tout au moins partielle, du Concerto en ut mineur op. 37, de sorte qu'un tissu d'interconnexions insuffisamment étudiées jusqu'alors peut être mis en lumière.

Si on les compare aux deux versions de l'op. 15 et à la seule version de l'op. 37, élaborée certes avec certaines interruptions, les différentes versions de l'op. 19 illustrent bien le travail minutieux de Beethoven qui, tout comme dans ses quatuors à cordes

et ses symphonies, analysait ses modèles et tentait de sublimer leur influence. Et ce, dans son domaine favori qu'il avait abordé – sans arrière-pensée – dès l'âge de 14 ans, avec le Concerto en Mi^b majeur WoO 4 (1784). L'étude des sources nous a permis de découvrir que le Concerto en Si^b majeur existait déjà à Bonn, au plus tard en 1790, dans une première version. Une deuxième y fit suite, sans doute en 1793 à Vienne, avec le Rondo en Si^b majeur WoO 6 en guise de final, puis une troisième version, sans doute en 1794, qui mène à la quatrième, définitive, élaborée lorsque Beethoven séjournait à Prague, au début de la saison, en octobre 1798. Quelques jours après avoir interprété le Concerto en Ut majeur, Beethoven, devant le succès remporté par cette œuvre, avait immédiatement établi une nouvelle partition du Concerto en Si^b majeur, plus ancien (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; *Aut. 13*). Une comparaison avec la genèse de la dernière version de Fidelio après le triomphe de La Victoire de Wellington en 1813/14 s'impose.

Spécialement pour cette nouvelle partition, il avait également noté en utilisant la même encre une vaste révision du premier mouvement dans le livre d'esquisses Grasnick 1 (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung; *Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 1*). Pour le concert de Prague, le compositeur reprit à ces esquisses uniquement quelques transitions de la partie de soliste et les nota sur la partition autographe (*Aut. 13*); dans les deux autres mouvements, le piano est également noté de façon fort parcimonieuse dans de tels passages. Par contre, les parties d'orchestre ont déjà leur forme définitive. L'utilisation d'un modèle, celui de la troisième version de ce concerto, est suggérée par les mesures laissées vides pour des ajouts ultérieurs éventuels. Beethoven ne les nota toutefois pas dans *Aut. 13*, mais seulement deux ans et demi plus tard, en avril 1801, dans le manuscrit séparé de la partie de piano (*Mh 4*). Le matériel d'orchestre perdu depuis lors servit sans doute de base à l'édition gravée originale de Franz Anton Hoffmeister (Leipzig et Vienne, décembre 1801). *Mh 4* servit toutefois d'autographe définitif de la partie de soliste et de base pour la partie de piano de la présente édition. Conformément à la source authentique de Beethoven, l'édition comporte aussi une réduction non chiffrée des parties extrêmes pour les abréviations des tutti. La partie ainsi notée joue ici, tout comme pour l'op. 37, une double fonction: permettre au soliste de jouer tout en dirigeant, ce qui peut lui être utile pour une interprétation dans un cadre familial ou un salon. Mais la claire différenciation entre Solo et Tutti prouve que cette partie notée de façon continue ne signifie nullement que le soliste ait à accompagner les passages en tutti.

Hans-Werner Küthen