

KONZERT NR.1

Erschienen 1801

Allegro con brio

Opus 15

Klavier I
(Solo)

Musical notation for Klavier I (Solo), measures 1-6. The staff shows a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly rests, indicating that the soloist is not playing in these measures.

Klavier II
(Orchester)

Musical notation for Klavier II (Orchester), measures 1-6. The staff shows a treble clef and a common time signature (C). The music begins with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A first ending bracket is present in the right hand. A 'rit.' (ritardando) marking is placed below the staff in measure 5.

7

Musical notation for Klavier I (Solo), measures 7-13. The staff shows a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly rests, indicating that the soloist is not playing in these measures.

Musical notation for Klavier II (Orchester), measures 7-13. The staff shows a treble clef and a common time signature (C). The music continues with chords and rhythmic accompaniment. A *crese.* (crescendo) marking is placed above the staff in measure 12.

14

Musical notation for Klavier I (Solo), measures 14-19. The staff shows a treble clef and a common time signature (C). The notes are mostly rests, indicating that the soloist is not playing in these measures.

Musical notation for Klavier II (Orchester), measures 14-19. The staff shows a treble clef and a common time signature (C). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A *ff.* (fortissimo) marking is placed above the staff in measure 15.

Largo

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Largo". The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3). The second staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a melodic line. The third and fourth staves are empty.

Second system of musical notation, measures 5-8. The first staff (treble clef) continues the melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5). The second staff (bass clef) features a forte (*f*) dynamic. The third and fourth staves are empty.

Third system of musical notation, measures 9-12. The first staff (treble clef) is empty. The second staff (bass clef) is empty. The third and fourth staves (treble and bass clefs) continue the piece with a piano (*p*) dynamic and include a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic marking.

Rondo
Allegro

The first system of the musical score is in 2/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The right hand features a series of chords with fingerings 1-2-3-4 and 1-2-3-4, and a melodic line starting with a five-finger scale. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 1-2-3-4 and 1-2-3-4. The system concludes with a fermata over a chord.

The second system continues the piece, starting at measure 7. The right hand has chords with fingerings 1-2-3-4 and 1-2-3-4, and a melodic line with a five-finger scale. The left hand has a melodic line with a five-finger scale and a fermata. The system ends with a fermata over a chord.

The third system begins at measure 14. The right hand features a melodic line with a five-finger scale and chords with fingerings 1-2-3-4 and 1-2-3-4. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 1-2-3-4 and 1-2-3-4. The system concludes with a fermata over a chord.

KLAVIERKONZERT NR. 1

Opus 15

Der Fürstin Anna Luise Barbara d'Erba-Odescalchi gewidmet

Allegro con brio

Tutti

Flauto

Oboi

Clarinetti in C

Fagotti

Corni in C

Trombe in C

Timpani in C-G

Pianoforte

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten

© 1984 by G. Henle Verlag, München

Inhalt · Contents · Contenu

	<i>Seite</i>
Vorwort · Preface · Préface	IV
1. Satz: Allegro con brio	1
2. Satz: Largo	43
3. Satz: Rondo. Allegro	56

Anhang · Appendix · Appendice

Drei Kadenzen zum Ersten Satz · Three Cadenzas for the First Movement · Trois Cadences pour le Premier Mouvement	
Nr. 1	90
Nr. 2	94
Nr. 3	96

Partitur der Gesamtausgabe / Score of the Complete Edition:
BEETHOVEN WERKE, Abteilung III, Band 2: HN 4082

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 14550
Orchestermaterial / Set of parts: Breitkopf & Härtel OB 14550
Studien-Edition / Study score: HN 9806

Vorwort

Mit der praktischen Ausgabe für zwei Klaviere sollen die Klavierkonzerte Beethovens, die als Partitur innerhalb der neuen Beethoven-Gesamtausgabe erschienen sind, einem breiteren Interessentenkreis zum Studium erschlossen werden. Der Klavierauszug der Orchesterbegleitung stützt sich auf den von Hans-Werner Küthen herausgegebenen Text der im gleichen Verlag erschienenen neuen Beethoven-Gesamtausgabe, Abteilung III, Band 2, *Klavierkonzerte I*, aus dem auch der Part des Soloklaviers übernommen wurde. Die drei Kadenzzen zum ersten Satz stammen von Beethoven selbst und wurden ebenfalls der Gesamtausgabe, Abt. VII, Band 7, *Kadenzzen zu Klavierkonzerten*, herausgegeben von Joseph Schmidt-Görg, entnommen, jedoch für diese Ausgabe vom Unterzeichneten nach den Autographen (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Mh 10 bis 12; wahrscheinlich 1809 zum Gebrauch durch Erzherzog Rudolph geschrieben) revidiert. Ausführliche Angaben zu den Quellen und zur Edition des Soloklaviers finden sich im Vorwort und im Kritischen Bericht der Gesamtausgabe; doch sei das Wichtigste zum vorliegenden Klavierkonzert op. 15 im Folgenden mitgeteilt. Hingewiesen sei auf die Kurzfassung der Richtlinien „Zur Edition“, nach denen der vorliegende Solopart erstellt wurde. Sie folgt im Anschluss an dieses Vorwort.

Mit einem „neuen Konzert auf dem Pianoforte“ debütierte Beethoven am 29. März 1795 in der Wiener Hofburg. Einhelliger Überlieferung zufolge spielte er in dieser Veranstaltung der Tonkünstler-Societät sein C-dur-Konzert. Gustav Nottebohm widersprach 1875 dieser Überlieferung, indem er meinte, es sei das ältere B-dur-Konzert gewesen, mit dem Beethoven bei seinem ersten bekannten öffentlichen Erscheinen als Solist aufgetreten sei.

Indes erlaubt die heutige Quellenforschung nach Untersuchung der verschiedenartigsten Skizzen den Schluss,

dass eine erste Version des C-dur-Konzerts zum Zeitpunkt der genannten Akademie fertig gewesen sein muss, womit die ursprüngliche Ansicht bestätigt wird. Zeitgenössische Dokumente unterstützen diesen Schluss (zu vgl. ist auch die Bestätigung von Tomislav Volek/Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's*, in: *The Musical Times* 127, Febr. 1986, S. 76).

So kommt auch die Darstellung der Probe zum „ersten Concert (C dur)“ des in Wien weilenden Beethoven-Vertrauten Franz Gerhard Wegeler, der die Stadt am 31. Mai 1796 verließ, einzig für dieses Datum in Betracht, und sowohl ein Programmzettel der Akademie als auch deren Besprechung in der Wiener Zeitung vom 1. April 1795 handeln von einem „ganz neuen Konzert“ – selbst eine neue Version des aus der Bonner Zeit stammenden B-dur-Konzerts, des späteren op. 19, hätte nicht mit gleichem Recht herangezogen werden können.

Die Datierung von Kadenzskizzen gibt zu erkennen, dass Beethoven diese erste Version bei seiner Konzertreise in Berlin im Mai oder Juni 1796 wohl bei Hofe aufgeführt hat. Am 23. November desselben Jahres hatte er in Preßburg erneut Gelegenheit zum Vortrag, als er sich auf dem Weg nach Budapest befand, wo er – so scheint aus Kadenzskizzierungen zu allen drei Sätzen hervorzugehen – das Konzert wahrscheinlich am 1. Dezember spielte. Eine bisher nicht näher datierbare Aufführung fand dann am 29. oder 30. Dezember 1796 statt, als sich Beethoven nach seiner Rückkehr in Wien an einem Benefizkonzert der Vettern Andreas und Bernhard Romberg mit dem C-dur-Konzert beteiligte. Eine letzte Darbietung der ersten Version ist bekannt durch Vaclav Tomašeks autobiografischen Bericht, der Beethovens Prager Konzerte vom Oktober 1798 im Konviktsaal beschreibt: Der Erfolg des C-dur-Konzerts veranlasste Beethoven noch in Prag, das ältere B-dur-Werk in die endgültige Version zu bringen und dort ebenfalls ein paar Tage später aufzuführen. Jedoch kam es erst zweieinhalb Jahre danach, im April 1801, zur vollständigen Niederschrift für dessen Solopart.



Für die erste eigene Akademie Beethovens am 2. April 1800, wiederum in der Hofburg, war ursprünglich das c-moll-Konzert op. 37 vorgesehen. Es bestand indes wenig Aussicht auf dessen Fertigstellung, so dass sich Beethoven früh genug an seiner Stelle zu einer Umarbeitung des C-dur-Werkes entschloss. Von dieser zweiten Version ist eine vollständige Partitur erhalten (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven 12). Im selben Manuskript wurde nach der Aufführung der Solopart noch einmal durchgängig, zumeist in der Figuration und ohne Eingriffe in den Ablauf, überarbeitet. Danach wurde, entsprechend den Opera 19 und 37, eine separate Klavierstimme ausgeschrieben und zusammen mit dem Orchestermaterial als Stichvorlage im Dezember 1800 Tranquillo Mollo in Wien zum Verlag übergeben. Beide abschriftlichen Quellen sind verloren gegangen. Mollos Originalausgabe erschien im März 1801. Obwohl das C-dur-Konzert jünger als das in B-dur ist, wird ihm in Nummerierung und Opuszählung mit einem gewissen Recht der Vortritt eingeräumt: Erstens wurde es zeitiger veröffentlicht als das B-dur-Konzert und zweitens datiert die Niederschrift des zwar lange schon konzipierten, letztlich aber unfertigen Soloparts des älteren op. 19 hinter dem früheren Werk.




Im Vergleich des Partiturautographs (Aut. 12) mit Mollos gestochener Klavierstimme zeigt sich ein Unterschied in der Tutti-Behandlung: Nur an vereinzelten Stellen notiert Beethoven nach einer Solopassage ein *c. (ol) B. (asso)*. Dem steht eine durchgehende Harmoniebezeichnung in dem als Hauptnoten gestochenen Exzerptbass des Klaviers als Tutti-Abkürzungen gegenüber. Sehr wahrscheinlich stammt sie von Mollos Stecher, entspricht in dieser Form aber nicht dem von Beethoven wenig später angewandten Typ im Autograph der Solostimme von op. 19, das einen unbezifferten Außenstimmensatz als Tutti-Abkürzung bevorzugt. Das Solostimmheft der Originalausgabe bietet ein Textkontinuum als Spiel- und als Direktionsstimme für den Solisten/Dirigenten und konnte überdies dem außerkonzertan-

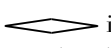
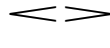
ten, etwa hausmusikalischen Gebrauch dienen. Ein Mitspielen an Tutti-Stellen war damit nicht vorgeschrieben.

Zur Edition

Der musikalische Text ist nach der bei kritischen Ausgaben üblichen Kollation und Evaluierung aller erreichbaren authentischen Quellen gewonnen. Um Beethovens Absichten möglichst gerecht zu werden, sind einige charakteristische Schreibweisen beibehalten: So bleibt eine Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung erhalten – wofern es sich nicht um Schrägbalken handelt –, wenn damit eine bestimmte Artikulation beabsichtigt ist; auch die Schreibweise der Zweistimmigkeit auf ein und demselben System wird in der Regel übernommen, ebenso die tonräumliche Verteilung des Texts auf beide Hände.

Ergänzungen des Herausgebers werden in () gesetzt. Punktierter Pausen bei Dreierhythmen sind aufgelöst. Wird eine Note durch einen hinter den folgenden Taktstrich gesetzten Punkt verlängert, so ist die heutige Schreibweise benutzt ( statt ). Dagegen sind im polyphonen Satz Beethovens Haltebögen auch dann belassen, wenn die verbundenen Notenwerte addierbar wären; es


wird also z. B. , nicht  geschrieben. Akzidentien sind nach heutigem Gebrauch gesetzt. Sie gelten für den betreffenden Takt. Gleiches gilt für Warnungsakzidentien. Ergänzte Akzidentien sind in Stichnoten vor die betreffende Note gesetzt. Abkürzungen sind ausgeschrieben, so weit sie heute nicht mehr gebräuchlich sind. Kurze Vorschläge sind in der Frühzeit Beethovens einheitlich mit  notiert, lange mit dem nächstgeringeren Wert der Hauptnote. Bögen zwischen Vorschlag und Hauptnote kommen nicht vor. Triller und Doppelschläge erscheinen in heutiger Form. Gleiches gilt für die Angaben zu Tempo, Dynamik und Agogik. So sind Beethovens Abkürzungen *crs.*, *cres.* oder *for* einheitlich durch *cresc.* und *f* wiedergegeben.


Das Schwellzeichen  ist in  aufgelöst. Abweichende si-

multane Dynamik ist nur vereinheitlicht, wenn dafür keine besondere Absicht Beethovens zu erkennen ist.

Das Pedalzeichen *Ped.* wird beibehalten. Seine bei Beethoven übliche Aufhebung durch \bigcirc wird mit * wiedergegeben, wie auch die Pedalbezeichnungen *senza sordino* durch *Ped.* und *con sordino* durch *, wenn deren Bedeutung identisch ist; andernfalls stehen die Bezeichnungen der Quelle.

Die alte Notierungsform der Verbindung von Halte- und Legatobogen

 wird stillschweigend in

 umgewandelt; bei längeren

Tonbindungen erscheinen nur Girlandebögen. Gruppenbögen entfallen. Striche und Punkte, die als Kürzezeichen gelten, werden in Autographen und Originalausgaben unterschiedlich und nicht konsequent gebraucht. Um dieses schier unlösliche Problem nicht weiter zu komplizieren, sind Kürzezeichen grundsätzlich als Punkte wiedergegeben. Wo Beethoven aber deutlich Striche benutzt, werden sie als Keil über der Note vom Staccato-Punkt unterschieden. Zu besonders wichtigen Stellen im Notentext wird in Fußnoten Stellung genommen.

Bonn, Frühjahr 1990

Hans-Werner Küthen

Preface

By presenting Beethoven's piano concertos in an arrangement for two pianos the publishers hope to make these works, which appeared in score as part of the new Beethoven Gesamtausgabe, available to a wider public for purposes of study. The piano reduction of the orchestral accompaniment is based on Hans-Wer-

ner Küthen's edition of this work, which was issued by the same publishers in the new Beethoven Gesamtausgabe (Series III, Vol. 2, *Klavierkonzerte I*). The solo piano part has also been taken from this volume. The three cadenzas for the first movement were written by Beethoven himself, and have likewise been taken from the Gesamtausgabe, namely from *Kadenzzen zu Klavierkonzerten* (Series VII, Vol. 7, edited by Joseph Schmidt-Görg); they have, however, been revised by the present editor after comparison with the autographs in the Beethoven-Haus Bonn (H.C. Bodmer Collection, Mh 10 to 12, which were probably written in 1809 for the use of Archduke Rudolph). Detailed notes on the sources and the edition of the solo part can be found in the Preface and Critical Commentary of the Gesamtausgabe; the essential points concerning the present Piano Concerto op. 15, however, are discussed below. The reader may also usefully consult the concise version of the editorial guidelines employed for this solo part. They appear at the end of this Preface.

On 29 March 1795 Beethoven made his début at the Vienna Hofburg with a "new concerto on the pianoforte". Unanimous tradition has it that the work he played at this concert of the Tonkünstler Society was his Piano Concerto in C major. In 1875, however, Gustav Nottebohm disagreed with this view, arguing that Beethoven played the earlier $B\flat$ -major Concerto on this occasion, his first known appearance in public as a soloist.

Since then, examinations of the widely varying sketch material have enabled modern-day researchers to conclude that the first version of the C-major Concerto must have been completed by the date of the aforementioned concert, thereby confirming the earlier view. Contemporary documents support this conclusion (confer the recent statement of Tomislav Volek/Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's*, in: *The Musical Times* 127, Febr. 1986, p. 76). For example, an account of the rehearsal for the "first concerto [in C major]" by Franz Gerhard Wegeler, a close friend of Beethoven's in Vienna, can only have ap-

plied to this date as he left the city on 31 May 1796. Furthermore, a playbill announcing the concert, as well as a review of it in the *Wiener Zeitung* of 1 April 1795, both speak of an “entirely new concerto”; not even a new version of the B♭-major Concerto op. 19, a product of Beethoven’s Bonn period, would have been referred to in these terms.

The dating of some cadenza sketches indicates that Beethoven performed this first version during his concert tour in Berlin (probably at court) in May or June of 1796. On 23 November of the same year, this time in Preßburg, he again had an opportunity to perform the concerto while journeying to Budapest, where, as cadenza sketches for all three movements would seem to indicate, he probably played the work on 1 December. Another performance then took place on 29 or 30 December 1796 (the precise date has not been determined before) when Beethoven played his C-major Concerto at a benefit concert for the cousins Andreas and Bernhard Romberg. A final performance of this first version is documented in Vaclav Tomašek’s autobiographical notes, which describe Beethoven’s concerts at the Konviktsaal in Prague in October 1798: the success of the C-major Concerto caused Beethoven, while still in Prague, to prepare a final version of the earlier B♭-major work, which he then performed there as well a few days later. Its solo part, however, was not completely written out until two and a half years later, in April 1801.

Beethoven originally intended to play his c-minor Concerto op. 37 at the first of his own benefit concerts, which was held, again in the Hofburg, on 2 April 1800. Since, however, there was little chance of its being completed on schedule, he resolved in good time to revise the C-major work instead. This second version has survived in a complete score (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven 12). Following the performance, Beethoven made another thorough revision of the solo part in the same manuscript, largely modifying the figuration but leaving the overall form intact. Then, as with opp. 19 and 37, a separate piano


part was written out and, in December 1800, handed over with the orchestral material to the Viennese publisher Tranquillo Mollo as an engraver’s copy. Although the C-major Concerto originated after the one in B♭-major, there is a certain justification for calling it Beethoven’s Piano Concerto no. 1 and giving it an earlier opus number: first of all, it appeared in print before the B♭-major Concerto; and secondly, the solo part of the earlier op. 19, though earlier in conception, was long left unfinished and was not written out in fair copy until after the more recent work.


A comparison of the autograph score (Aut. 12) with Mollo’s engraved piano part reveals a discrepancy in the handling of the tutti: in the manuscript Beethoven only sporadically writes *c.[ol] B.[asso]* following a solo passage, whereas the printed edition gives the complete figured bass, engraved in large notes in the piano part, as a shorthand rendition of the tutti sections. This form of notation, which was probably the work of Mollo’s engraver, does not, however, correspond to the notation Beethoven employed a short while later in the autograph solo part of his op. 19, where the tutti passages are rendered by the melody line and unfigured bass part. In the first edition, then, the printed solo part served a dual function, being a guide and conductor’s part for the soloist and, at the same time, a basis for performance outside the concert hall, e. g. for domestic music-making. At all events, the first edition does not intend the pianist to play along in the tutti passages.



Notes on the Edition


The musical text has been obtained in the manner customary for critical editions: namely, by collating and evaluating all available authentic sources. In order to do greatest possible justice to Beethoven’s intentions, a few characteristic traits of his notation have been retained. Thus, his grouping of notes by means of beams and flags has been retained (except in the case of oblique beaming) wherever this is used to indicate a particular articulation. Similarly, his manner of notating two voices on a

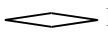
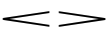
single staff has generally been adopted, as has his registral disposition of the music between the two hands.




Editorial additions are enclosed in parentheses. Dotted rests in triple-meter passages have been simplified. Notes prolonged by a dot following the bar line have been put into modern notation ()



rather than ) . On the other hand, in contrapuntal passages, Beethoven’s ties have been retained even when the tied note-values could be added together,

e. g.  rather than 

Accidentals are treated according to customary usage. They remain in effect for the bar in which they appear. The same applies to warning accidentals. Added accidentals appear in small type in front of the notes involved. Abbreviations no longer in current use have been written out. Short appoggiaturas are rendered consistently by , as was customary in Beethoven’s early period, whereas long appoggiaturas take the next smaller time-value of the main note. There are no slurs between the appoggiatura and the main note. Trills and turns are notated in modern form. The same applies to marks regarding tempo, dynamics and agogics. Thus, Beethoven’s abbreviations *crs.*, *cres.* and *for* have been rendered consistently as *cresc.* and *f.*

The crescendo-decrescendo mark  has been broken down into . Discrepancies in simultaneous dynamic markings have been made consistent only where no special intention on Beethoven’s part can be discerned.

The pedal mark *Ped.* has been retained. The release mark  customarily used by Beethoven is rendered as . Similarly, the pedal mark *senza sordino* is given as *ped.* and *con sordino* as  when the meaning is the same; otherwise, the original marking has been retained.

The former manner of combining ties and legato slurs  has been changed without comment to .

for longer groupings, only strings of short slurs have been used. Slurs indicating subdivisions of the beat have been omitted. The autographs and first editions use dashes and dots variously and inconsistently to indicate shortened notes. So as not to complicate this practically insoluble problem further, we have rendered them here uniformly as dots. However, wherever Beethoven clearly wrote dashes, they appear as wedges above the note to distinguish them from staccato dots. Especially relevant questions regarding the text are taken up in footnotes.

Bonn, spring 1990
Hans-Werner K uthen

Pr eface

L'édition pour deux pianos des concertos de piano de Beethoven, déjà publiés dans le cadre de la Nouvelle édition complète sous forme de partitions d'orchestre, a pour objectif de permettre l'étude de ces concertos à un large cercle d'intéressés. La réduction pour piano de la partition d'orchestre se base sur le texte  dit  par Hans-Werner K uthen pour la Nouvelle édition complète des œuvres de Beethoven – IIIème partie, vol. 2, *Klavierkonzerte I* –, publiée aux mêmes  ditions, texte dont provient aussi la partie de piano soliste. Les trois cadences du premier mouvement ont été écrites par Beethoven lui-même et proviennent également de l'édition complète – VII me partie, vol. 7, *Kadenzzen zu Klavierkonzerten*,  dit es par Joseph Schmidt-Görg; elles ont fait toutefois l'objet d'une révision d'après les autographes par l'éditeur de la présente édition (Beethoven-Haus Bonn, collection H.C. Bodmer, Mh 10 à 12; copies probablement réalisées en 1809 pour l'usage

personnel par l'archiduc Rudolph). La Préface et le Commentaire critique de l'édition complète renferment des indications détaillées sur les sources et sur les problèmes d'édition de la partie de piano soliste, mais nous reprenons ci-après les principales remarques concernant le concerto de piano opus 15. Nous attirons l'attention sur la version abrégée des «Indications relatives à l'édition» faisant suite à cette préface: elle renferme les principes d'édition qui ont présidé à l'élaboration de la partie de piano soliste de la présente édition.

C'est avec un «nouveau concerto pour le pianoforte» que Beethoven fait ses débuts, le 29 mars 1795, à la Hofburg de Vienne. Selon une tradition unanime, c'est là qu'il interprétait au cours d'un concert organisé par la «Tonkünstler-Societ t» son concerto en Ut majeur. Gustav Nottebohm a contredit en 1875 ladite tradition en affirmant que, pour son premier récital public connu, Beethoven avait interprété un concerto composé antérieurement, le concerto en Sib majeur.

En fait, la recherche musicologique actuelle permet, après analyse des esquisses les plus diverses, de conclure qu'à la date concernée, il devait exister une première version du concerto en Ut majeur. Ceci vient donc confirmer la tradition originelle et les documents de l'époque appuient une telle conclusion (voyez les constatations de Tomislav Volek/Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's*, dans: *The Musical Times* 127, févr. 1986, p. 76). C'est ainsi que la relation de la répétition du «premier concerto (Ut majeur)» faite par Franz Gerhard Wegeler, un familier de Beethoven, alors qu'il s journa t à Vienne – il quittera la ville le 31 mai 1796 – ne peut que se référer à la date du 29 mars 1795; de même, un programme publié par la société de musique ainsi que le commentaire paru à ce sujet dans le *Wiener Zeitung* du 1 r avril 1795 mentionnent un «tout nouveau concerto», appellation à laquelle, même une nouvelle version du concerto en Sib majeur composé à Bonn, le futur opus 19, ne pouvait en aucun cas prétendre au même titre.

La datation des ébauches des cadences prouve que Beethoven a exécuté cette première version à la Cour de Prusse en mai ou juin 1796, à Berlin, à l'occasion d'une tournée de concerts. Le 23 novembre de la même année, le compositeur, en route pour Budapest, a une nouvelle fois l'occasion de jouer son concerto en public, à Pressbourg; il semble, d'après les esquisses des cadences des trois mouvements, qu'au terme de son voyage, il ait exécuté son œuvre dans la capitale hongroise le 1 r décembre. C'est ensuite le 29 ou le 30 décembre 1796 – cette date n'était pas précisée jusqu'à présent – que Beethoven, participant après son retour à Vienne à un concert de bienfaisance organisé par les cousins Andreas et Bernhard Romberg, exécute son concerto en Ut majeur. La dernière exécution en public de la première version du concerto nous est connue grâce à une relation autobiographique de Vaclav Toma ek, qui décrit les concerts donnés par Beethoven en octobre 1798 à Prague, dans la salle du Séminaire: vu le succès du concerto en Ut majeur, Beethoven reprend le concerto en Sib majeur, en écrit la version définitive et donne l'œuvre en concert quelques jours plus tard. Cependant, c'est deux ans et demi plus tard seulement, en avril 1801, que l'autographe de la partie de piano sera définitivement terminé.

C'est initialement le concerto en ut mineur, opus 37, qui est prévu pour la première Académie de Beethoven le 2 avril 1800, à la Hofburg de Vienne. Vu le peu de chances cependant de voir l'œuvre aboutir à temps, Beethoven décide de remanier à la place son concerto en Ut majeur. Il existe une partition complète de cette seconde version (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven 12). Après le concert, le compositeur a une nouvelle fois revu entièrement la partie de piano, effectuant ses corrections directement sur le même manuscrit: la révision porte surtout sur l'ornementation et conserve telle quelle la ligne générale. Une partie de piano séparée a été réalisée ensuite, de même que pour les opus 19 et 37, puis remise en décembre 1800

comme modèle de gravure à Tranquillo Mollo, à Vienne, aux fins d'édition, en même temps que les parties d'orchestre. L'édition originale de Mollo parut en mars 1801. Bien que le concerto en Ut majeur soit postérieur au concerto en Sib majeur, c'est en quelque sorte à juste titre qu'il s'est vu concéder la priorité pour la numérotation et le numéro d'opus: tout d'abord, il a été édité avant le concerto en Sib majeur, et d'autre part, la datation du manuscrit de la partie de piano de l'opus 19, partie certes conçue depuis longtemps mais restée inachevée, est ultérieure à celle de l'opus 15, alors que celui-ci avait été en fait composé plus tard.

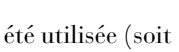
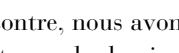
Si l'on compare l'autographe de la partition (Aut. 12) à la partie de piano gravée par Mollo, il apparaît une différence dans le traitement des tutti: Beethoven note en effet seulement en quelques endroits un *c. (ol) B. (asso)* après un passage de l'instrument soliste; or la partie de piano éditée par Mollo comporte à la basse, limitée aux notes principales, une notation abrégée des tutti sous la forme d'un chiffrage continu. Très probablement effectué par le graveur de Mollo, celui-ci ne correspond cependant pas au type de notation utilisé peu de temps après par Beethoven dans l'autographe de la partie de soliste de l'opus 19, où le compositeur écrit sous forme abrégée les tutti en notant la basse et le dessus sans chiffrage. La partie de soliste de l'édition originale offre un texte utilisable pour l'exécution et la direction par le soliste ou le chef d'orchestre, mais elle pouvait aussi servir en dehors des concerts, par exemple pour la «musique de salon». La notation utilisée ne signifie pas que le soliste doit jouer aussi les tutti.

Indications relatives à l'édition


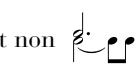
Conformément à la pratique généralement utilisée pour les éditions critiques, le texte musical de la présente édition a


été réalisé après collation et évaluation de toutes les sources authentiques disponibles. L'éditeur a conservé certains modes de notation caractéristiques dans le but de rendre plus fidèlement compte des intentions de Beethoven: c'est ainsi que les groupes de notes réunies par une barre – pour autant qu'il ne s'agisse pas d'une barre oblique – ou par des crochets sont restés notés tels quels lorsque le compositeur voulait indiquer par là une accentuation particulière; de même, la notation sur une même portée d'un passage en diaphonie est en règle générale respectée ainsi que la distribution spatiale du texte sur les deux mains.

Les ajouts de l'éditeur sont placés entre parenthèses. Les silences pointés des rythmes ternaires sont rectifiés. Lorsqu'une note était prolongée d'un point placé derrière la barre de mesure suivante, c'est la notation usuelle aujourd'hui


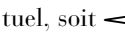
qui a été utilisée (soit  et non .




Par contre, nous avons gardé dans l'écriture polyphonique de Beethoven les liaisons de durée même là où les valeurs de notes liées auraient pu s'additionner: par conséquent, la notation est, p. ex.,


 et non 


Les accents sont placés conformément à l'usage actuel et valent seulement pour la mesure où ils se trouvent. Il en va de même pour les accents de rappel. Tous les accents rajoutés par rapport aux sources sont placés en petits caractères devant les notes correspondantes. Toutes les abréviations qui ne sont plus courantes aujourd'hui sont écrites in extenso. Dans ses premières œuvres, Beethoven note toujours les appoggiatures brèves sous la forme  et les longues avec la valeur immédiatement inférieure à la note à laquelle elles sont affectées. L'appoggiature et la note principale ne sont jamais reliées par une liaison. Le trille et le gruppetto sont indiqués selon le graphisme d'aujourd'hui. Il en est de même quant aux indications


de mouvement, aux indications de nuance et aux formules de fluctuations. C'est ainsi que les abréviations *cr.*, *cres.* ou *for* employées par Beethoven sont notées *cresc.* et *f* dans tout le morceau.

Le signe de crescendo-decrescendo () est rétabli selon l'usage actuel, soit . Les indications de nuances simultanées et divergentes n'ont été uniformisées que lorsqu'elles ne manifestaient aucune intention particulière du compositeur.

L'indication de pédale *Ped.* est reprise. Le signe  utilisé normalement par Beethoven pour marquer l'arrêt de la pédale est rectifié en ; de même, les indications de pédale *senza sordino* et *con sordino* sont remplacées respectivement par *Ped.* et  en cas de signification identique; la notation de la source est reprise dans les autres cas.

La notation ancienne indiquant un enchaînement entre liaison de durée et liaison de legato:  est corrigée

sans mention particulière en .

les liaisons trop longues sont divisées en plusieurs liaisons. Les liaisons réunissant les groupes de notes sont supprimées. Les tirets et les points sont utilisés en tant que signes quantitatifs de raccourcissement de façon variable et non cohérente dans les autographes et les éditions originales. De ce fait, et pour ne pas compliquer outre mesure ce problème en fait insoluble, c'est toujours le point qui est en l'occurrence utilisé. Cependant, là où Beethoven utilise clairement des tirets, ceux-ci sont notés sous la forme d'un  placé au-dessus de la note et distingués ainsi des points de staccato. Des notes en bas de page fournissent en outre des explications complémentaires sur les passages particulièrement importants.

Bonn, printemps 1990

Hans-Werner Küthen