

87

p

p *ff*

93

p *ff*

p

97

cresc. *sf* *sf*

*) Autograph der Solostimme und Originalausgabe
kein Staccato, entgegen T. 214.

*) Autograph of solo part and original edition omit
staccato, unlike m. 214.

*) Contrairement à m. 214, pas de staccato dans
l'aut. de la partie de piano et dans l'éd. orig.

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 Kadenz zum ersten Satz stammt von Beethoven selbst und wurde ebenfalls der Gesamtausgabe, Abteilung VII, Band 7, *Kadenzen zu Klavierkonzerten*, herausgegeben von Joseph Schmidt-Görg, entnommen, jedoch für diese Ausgabe vom Unterzeichneten nach dem Autograph (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Mh 13; 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. 19 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.

Die ältesten aller vollständig auf uns gekommenen Orchesterpartituren Beethovens sind die Autographen zu den drei Klavierkonzerten opp. 15, 19 und 37. Ihre sorgsame Erhaltung ist zugleich ein Zeichen für seine besondere Wertschätzung dieser Gattung. Mit ihren Primärquellen wird in unvergleichlicher Weise die künstlerische Entwicklung dokumentiert, die Beethoven zwischen 1790 und 1803 genommen hat. Der darin zu Tage tretende Wandel vom reisenden Virtuosen zum sesshaften Komponisten kennzeichnet zudem einen Umschwung im Selbstverständnis, der wohl nur äußerlich bedingt war durch

eine rasch zur Gewissheit werdende Ertaubung, die der ursprünglichen Karriere entgegenwuchs.

Klavierkonzerte schrieb Beethoven – darin Mozart planvoll nacheifernd – zunächst nur für seine eigenen solistischen Auftritte. Weit häufiger als sich durch präzise Ausführungsdaten belegen ließe, konzertierte er in Bonn, Wien und überhaupt auf Reisen. Neben Werken anderer bestritt er sein Repertoire mit vier Versionen des Konzertes in B-dur. Diese vier Stadien können mittels neuer Methoden der Quellenkritik unterschieden werden; vor allem dank verfeinerter Beachtung morphologischer Kriterien, die zur Datierung von Partitureinschüben in verlorene Autographen oder der Zuweisung von Kadenzskizzen oder ganzer Sätze zu einer der Entwicklungsstufen führten; seltener jedoch durch glückliche Funde, wie den von 1921, der mit Beethovens Manuskript der separat und definitiv ausgeschriebenen Solostimme zu op. 19 (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Mh 4) den Quellenbestand seit Carl Reineckes Redaktion in der alten Gesamtausgabe von 1862–1865 modellhaft bereicherte.

Die vier Versionen des B-dur-Konzertes entstanden in einem Zeitraum von mehr als zehn Jahren, von spätestens 1790 bis 1801. In diese Zeit fallen aber sowohl die Komposition des C-dur-Konzertes op. 15 als auch die Konzeption und teilweise Ausarbeitung des c-moll-Konzertes op. 37, sodass sich ein bisher nur unzureichend durchleuchtetes Beziehungsgefüge neu darstellt: Unter der Prävalenz der konzertanten Großform sollte eine Gattung mit op. 37 zur Vollendung geführt werden; diesem Dritten Klavierkonzert war im 19. Jahrhundert die größte Nachfolge beschieden.

Misst man die vier verschiedenen Versionen des op. 19 an den zwei Versionen des op. 15 und der einen, wenngleich mit Unterbrechungen entstandenen Fassung des op. 37, so wird Beethovens schwerer Anfang greifbar, sich hier, wie dann auch in seinen Streichquartetten und Symphonien, mit Vorbildern auseinanderzusetzen und ihren Einfluss zu überwinden. Dies auf seinem ureigensten Feld, das er – noch ahnungslos –

schon als Dreizehnjähriger mit dem Konzert in Es-dur WoO 4 (1784) betreten hatte. Heute wissen wir aus der musikalischen Quellenforschung, dass das Konzert in B-dur bereits in Bonn spätestens 1790 in einer ersten Version vorgelegen haben musste (siehe Hans-Werner Küthen, *Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens Klavierkonzert op. 19*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, Jg. 1973/77, Bonn 1977, S. 263–292). Ihr folgte 1793 in Wien eine zweite, mit dem *Rondo in B-dur* WoO 6 als Schluss-Satz, aus dem dann ein Motiv beziehungsreich in das endgültige Finale übernommen wurde; darauf wohl 1794 eine dritte Version. Sie führte zur vierten und letzten Version, als sich Beethoven zum Saisonbeginn im Oktober des Jahres 1798 in Prag aufhielt: Ein paar Tage nach der Aufführung des Konzertes in C-dur hatte er bereits dort den Erfolg dieses Werkes genutzt und das ältere Konzert in B-dur in neuer Partitur (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven 13) niedergeschrieben.

Eigens dazu hatte er mit derselben Tinte eine umfangreiche Überarbeitung des ersten Satzes im Skizzenbuch Grasnick 1 (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 1) begleitend ausnotiert. Nach diesen Skizzen wurden nur einzelne Übergänge im Solopart für die eigene Prager Aufführung ins Partiturotograph übernommen, und auch in den beiden übrigen Sätzen ist das Klavier an solchen Stellen nur spärlich notiert. Dagegen zeigen die Orchesterstimmen 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 ausgefüllt, sondern erst zweieinhalb Jahre später im Manuskript der Klavierstimme (Mh 4) von Beethoven im April 1801 separat ausgeschrieben. Verlorenes Orchester-material 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 den Klavierpart dieser Stimmengabe. In Übereinstimmung mit Beethovens authentischer Vorlage Mh 4 enthält auch der Druck für die Tutti-Abkürzungen einen unbezifferten Außenstimmensatz. Die so notierte Stimme bietet ein Textkontinuum als Spiel- und Direktionsunterlage für den Solisten/Dirigenten und konnte überdies auch außerkonzertanten, etwa hausmusikalischen Ansprüchen genügen; ein Mitspielen an Tutti-Stellen bei konzertanter Aufführung 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 – sofern 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. Ergänzende Akzidentien sind in Stichnoten vor die betreffende Note gesetzt. Abkürzungen sind ausgeschrieben, soweit sie heute nicht mehr gebräuchlich sind.

Kurze Vorschläge sind in der Frühzeit Beethovens einheitlich mit *s* 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 simultane Dynamik ist nur vereinheitlicht, wenn dafür keine besondere Absicht Beethovens zu erkennen ist.

Das Pedalzeichen *Ped.* wird beibehalten. Seine bei Beethoven übliche Aufhebung durch / wird mit *s* wiedergegeben, wie auch die Pedalbezeichnungen *senza sordino* durch *Ped.* und *con sordino* durch *s*, 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 Girlandbögen. Gruppenbögen entfallen. Striche und Punkte, die als Kürzezeichen gelten, werden in Autographen und Originalausgaben unterschiedlich und nicht konsequent gebraucht. Um dieses schier unlösbare 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 1991
Hans-Werner Küthen

Preface

This practical two-piano edition is intended to make Beethoven's piano concertos, which are published in score in the New Beethoven Gesamtausgabe, accessible to a larger public for purposes of study. The piano reduction of the orchestral accompaniment is based on Hans-Werner Küthen's text published by Henle as *Klavierkonzerte I* in Series III, Volume 2 of the New Beethoven Gesamtausgabe. The solo piano part has also been taken from this same volume. The cadenza in the first movement is Beethoven's own and has likewise been adopted from the Gesamtausgabe, namely from Series VII, Volume 7, *Kadenzen zu Klavierkonzerten*, edited by Joseph Schmidt-Görg. However, it has been revised for this edition by the present editor after consulting the autograph manuscript (Bonn, Beethoven-Haus, H. C. Bodmer Collection, Mh 13), which Beethoven probably wrote in 1809 for the use of Archduke Rudolph. Detailed information on the sources and the editing of the piano part can be found in the Preface and Critical Commentary of the Gesamtausgabe; however, matters of greatest interest regarding the Piano Concerto op. 19 are discussed below. Attention should also be drawn to the short version of the guidelines used for editing the solo part. They can be found immediately following this preface.

Of all Beethoven's orchestral scores, the earliest to have survived in complete autograph copies are those of his three piano concertos opp. 15, 19 and 37. The fact that Beethoven so carefully preserved these works is also a sign of his especially high regard for this genre. These primary sources grant us an incomparable insight into Beethoven's artistic evolution in the years between 1790 and 1803, marking his transformation from a traveling virtuoso to an established composer. At the same time they also document a turnabout in Beethoven's view of himself, a turnabout only superficially occasioned by the in-

creasing certainty of his deafness, which gradually put an end to his original career.

At first, in deliberate emulation of Mozart, Beethoven wrote piano concertos solely for his own appearances as a soloist. Far more frequently than surviving documentary evidence would suggest, he gave concerts in Bonn and Vienna, and especially on tour. Alongside works by other composers his repertoire included four versions of the Concerto in Bb major. By employing recent methods of source analysis these four stages can now be isolated. In particular, a close scrutiny of morphological criteria has made it possible to date interpolations in lost autograph scores or to assign sketches of cadenzas or entire movements to one or another stage. Less frequent are such strokes of luck as the discovery in 1921 of a separate and fully written-out solo part for op. 19 in Beethoven's own hand (Bonn, Beethoven-Haus, H. C. Bodmer Collection, Mh 4). This enormously enriched the source material available since the days of Carl Reinecke's edition for the old Beethoven Gesamtausgabe of 1862–1865.

The four versions of the Concerto in Bb major arose over a period of more than ten years, from 1790 at the latest until 1801. During this time, however, Beethoven not only wrote his C-major Concerto op. 15 but also conceived and partially carried out his c-minor Concerto op. 37. Thus, a previously obscure web of relationships has now taken on a new shape: Beethoven, favouring the large-scale concerto form, intended to bring this genre to a culmination with his Third Piano Concerto op. 37, which indeed enjoyed the greatest following in the nineteenth century.

If we measure the four versions of op. 19 against the two versions of op. 15 and the sole version of op. 37 (which was nevertheless interrupted at various stages) we can sense Beethoven's hard attempts in this genre, as later in his string quartets and symphonies, to come to grips with his predecessors and to overcome their influence. This was even the case in his own chosen field, the one



which he had – unconsciously – marked out for himself as early as 1784 when at the age of thirteen he had written his Concerto in Eb major, WoO 4. Today, thanks to source analysis, we know that by 1790 at the latest the Bb-major Concerto must already have existed in an initial version in Bonn (see Hans-Werner Küthen: *Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens Klavierkonzert op. 19*, Beethoven-Jahrbuch 1973/77, Bonn, 1977, pp. 263–292). This was followed in 1793 in Vienna by a second version containing the Rondo in Bb major, WoO 6, as its finale (one of its motifs was later significantly connected with the last movement of the final version). A third version then followed, probably in 1794. This led to the fourth and final version while Beethoven was sojourning in Prague at the opening of the season in October of 1798. A few days after performing the C-major Concerto he had used the success of this work there as an occasion to write out the earlier Bb-major Concerto in a fresh score (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Beethoven 13). To aid himself in this task he had written out, in the same ink, a lengthy revision of the first movement in the Grasnick 1 sketchbook (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnick 1). After finishing these sketches Beethoven incorporated only a few transitions from the solo part into the autograph score for his Prague performance. Similar passages in the piano part of the two remaining movements are likewise only sparsely notated. On the other hand, the orchestral parts are already put down in final form. That Beethoven proceeded from a model, namely the third version of his concerto, is indicated by the blank measures left open for future completion. However, Beethoven did not fill in these measures in Aut. 13. Not until two-and-a-half years later, in April 1801, did he write them out in the manuscript of the separate piano part (Mh 4). The first edition, issued by Franz Anton Hoffmeister (Leipzig and Vienna, December 1801), was probably engraved on the basis of



lost orchestral material. Mh 4, on the other hand, served not only as a definitive autograph of the solo part but also as an engraver's copy for the piano part included in this set of printed parts. In agreement with Beethoven's authentic manuscript, Mh 4, the print also contains, in lieu of the abbreviated tutti passages, a two-part texture consisting of the melody line and an unfigured bass. The printed solo part thus provided the pianist/conductor with a continuous text as a guide for performance, and at the same time it could also meet the needs of performances outside the concert hall, e. g. for domestic music-making. At all events, the pianist was not intended to play along in the tutti passages during concert performance.

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 put into modern notation

( rather than ).

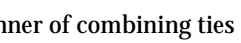
On the other hand, in contrapuntal passages, Beethoven's ties have been retained even when the tied note-values could be added together, e. g.  rather than .


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. Abbrevia-

tions no longer in current use have been written out. Short appoggiaturas are rendered consistently by *s*, 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 modified to . 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 *s*. Similarly, the pedal mark *senza sordino* is given as *ped.* and *con sordino* as *s* 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 1991
Hans-Werner Küthen

Préface

L'édition pour deux pianos des concertos de piano de Beethoven, déjà publiés sous la forme de partitions d'orchestre dans le cadre de la Nouvelle Édition complète des œuvres de Beethoven, 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 édité par Hans-Werner Küthen pour la Nouvelle Édition complète des œuvres de Beethoven – III^e partie, vol. 2, *Klavierkonzerte I* –, publiée aux mêmes éditions, texte dont provient également la partie de piano soliste. La cadence du 1^{er} mouvement, écrite par Beethoven lui-même, provient également de l'Édition complète – VII^e partie, vol. 7, *Kadenzen zu Klavierkonzerten* –, éditée par Joseph Schmidt-Görg; elle a toutefois été révisée par l'éditeur de la présente édition d'après l'autographe (Beethoven-Haus, Bonn, collection H. C. Bodmer, Mh 13; copie probablement réalisée en 1809 pour son usage personnel par l'archiduc Rudolph). La Préface et le Commentaire critique de l'Édition complète renferment des indications détaillées sur les sources et les problèmes d'édition de la partie de piano soliste, mais nous repreneons ci-après les principales remarques relatives au concerto op. 19 faisant l'objet de la présente édition. Nous attirons l'attention sur la version abrégée des «Indications relatives à l'édition» faisant suite à cette préface; elle reprend les principes d'édition ayant servi de base à l'élaboration de la partie de soliste de la présente édition.

Les autographes des trois concertos pour piano op. 15, 19 et 37 sont les plus anciennes des partitions d'orchestre de Beethoven qui nous soient parvenues sous leur forme intégrale. Le fait que le compositeur les ait soigneusement conservés prouve l'importance qu'il accordait à cette forme musicale. Les sources primaires de ces concertos sont révélatrices au plus haut point de l'évolution artistique suivie par Beethoven entre 1790 et 1803: le jeune virtuose toujours en voyage cède peu à peu la place au compositeur sédentaire, évolution qui s'accompagne en outre d'un changement psychologique en profondeur chez

Beethoven, provoqué extérieurement par les premiers symptômes d'une surdité qui, devenue rapidement certitude, fait de plus en plus obstacle à la carrière initiale du musicien.

Beethoven, émulateur en cela consciemment de Mozart, n'écrivit tout d'abord ses concertos de piano que pour sa propre carrière de soliste. Il donna de nombreux concerts – bien plus nombreux que ceux dont on connaît la date –, à Bonn, Vienne ou au cours de ses voyages. Son répertoire comprenait, outre les œuvres d'autres musiciens, quatre versions de son concerto en Sib majeur. Il est aujourd'hui possible, grâce aux nouvelles méthodes de critique des sources, de mettre en évidence les quatre stades correspondants: l'analyse fine des critères morphologiques permet en effet la datation des fragments de partition inclus dans des autographes perdus ou l'attribution à l'un des stades de composition des esquisses de cadences ou de mouvements entiers. Parfois, mais beaucoup plus rarement, d'heureuses découvertes font progresser la recherche musicologique, comme par exemple cette découverte en 1921 de l'autographe de la partie de piano soliste de l'opus 19, notée séparément par Beethoven, in extenso et dans sa version définitive (Beethoven-Haus, Bonn, collection H. C. Bodmer, Mh 4), une découverte qui est venue enrichir de façon exemplaire le corpus des sources après la publication de 1862 à 1865 par Carl Reinecke de l'ancienne Édition complète.

Les quatre versions du concerto en Sib majeur se sont étalées sur une période de plus de dix ans, à partir de 1790 au plus tard jusqu'en 1801. Mais c'est aussi pendant cette même période que se situent à la fois la composition du concerto en Ut majeur, op. 15, et la conception et la réalisation partielle du concerto en ut mineur, op. 37, si bien qu'une nouvelle structure relationnelle, insuffisamment explicitée jusqu'ici, s'établit entre les trois concertos: privilégiant la forme du grand concerto pour soliste, le compositeur allait amener cette forme à sa perfection ultime avec son opus 37, ce 3^{ème} concerto de piano qui devait enregistrer au cours du 19^{ème}

siècle une si belle descendance.

Si l'on compare les quatre versions de l'opus 19 aux deux versions de l'opus 15 et à la version unique, bien que réalisée en plusieurs étapes, de l'opus 37, on peut se faire une idée des difficultés rencontrées par Beethoven au début de la composition de l'opus 19, de même que pour ses quatuors à cordes et ses symphonies, pour affronter ses prédécesseurs et dépasser leur influence. Et pourtant, Beethoven se trouvait sur son propre terrain, celui sur lequel, sans le savoir encore, il s'était engagé dès l'âge de 13 ans en écrivant son concerto en Mib majeur, WoO 4 (1784). Nous savons aujourd'hui grâce à la recherche musicologique qu'une première version du concerto en Sib majeur, datant de 1790 au plus tard, existait sans aucun doute à Bonn (cf. Hans-Werner Küthen, *Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens Klavierkonzert op. 19*, in *Beethoven-Jahrbuch*, Jg. 1973/77, Bonn 1977, p. 263–292). Beethoven a écrit ensuite, à Vienne, en 1793, une deuxième version, avec comme mouvement final le Rondo en Sib majeur, WoO 6, dont il intégrera ultérieurement un motif dans le finale définitif. Une troisième version vient ensuite, probablement en 1794, et Beethoven écrit finalement la quatrième et dernière version à Prague, pour le début de la saison, en octobre 1798: quelques jours après l'exécution du concerto en Ut majeur, il profite du succès rencontré par cette œuvre auprès du public et récrit une nouvelle partition de son concerto en Sib majeur (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven 13). C'est dans cette intention qu'il avait noté dans le carnet d'esquisses Grasnich 1 (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven Grasnich 1), utilisant la même encre, les éléments d'un large remaniement. De ces ébauches, on ne retrouve finalement dans la partie de piano de la partition autographe écrite spécialement pour le récital de Prague que quelques passages de transition; pour les deux autres mouvements aussi, la partie de piano n'est notée que de façon fragmentaire à ces endroits. Par contre,

les parties instrumentales de l'orchestre présentent déjà leur forme définitive. Les mesures laissées en blanc pour être éventuellement complétées ultérieurement trahissent l'utilisation d'un texte modèle, en l'occurrence la troisième version du concerto. Cependant, ces mesures n'ont plus été complétées dans l'autographe 13 mais deux ans et demi plus tard seulement, dans le manuscrit de la partie de piano (Mh 4) écrit séparément par Beethoven en avril 1801. Ce sont probablement des parties d'orchestre entre-temps disparues qui ont servi de modèle de gravure pour l'édition originale de Franz Anton Hoffmeister (Leipzig et Vienne, décembre 1801). Mh 4 par contre représente à la fois l'autographe définitif de la partie de soliste et le modèle de gravure de la partie de piano de cette édition des parties. Conformément au texte authentique de Beethoven (Mh 4), les tutti sont notés sous forme abrégée, sans chiffrage pour la basse et le dessus. La partie ainsi notée offre un texte utilisable aussi bien pour l'exécution que pour la direction par le soliste ou le chef d'orchestre, mais elle pouvait aussi, en dehors de la destination originale, être utilisée pour la «musique de salon». Ce type de notation signifie en outre que le soliste n'est pas tenu de jouer 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 en-

tre 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 au-

jourd'hui qui a été utilisée (soit $\overset{\cdot}{_}$ et non $\overset{\cdot}{_}$). 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'aditionner: par conséquent, la notation

est, par exemple, $\overset{\cdot}{_}$ et non $\overset{\cdot}{_}$.

Les accidents sont placés conformément à l'usage actuel et valent seulement pour la mesure où ils se trouvent. Il en va de même pour les accidents de rappel. Tous les accidents 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 *s* 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.

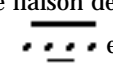
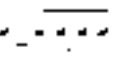
Le signe de crescendo-decrescendo (cresc.) est rétabli selon l'usage actuel, soit cresc. .

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 *s*; de même, les indications de pédale *senza sordino* et *con sordino* sont remplacées respectivement par *Ped.* et *s* en cas de signification identique; la notation de la source est reprise dans les autres cas.

La notation ancienne indiquant un

VIII

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 varia-

ble 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 I placé au-dessus de la note et distingués ainsi des points de staccato. Des notes en bas de page four-

nissent en outre des explications complémentaires sur les passages particulièrement importants.

Bonn, printemps 1991
Hans-Werner Küthen

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

Dirigierpartitur/Conductor's score: HN 4560
Orchestermaterial/Set of parts: HN 4560ff.