

B

Musical score for measures 111-114. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include *f* (forte) and *sf* (sforzando). There are also articulation marks like accents and slurs. Measure 111 starts with a whole rest in the treble and a complex bass line. Measures 112-114 continue the intricate bass line with various rhythmic values and slurs.

Musical score for measures 115-118. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). There are also articulation marks like accents and slurs. Measure 115 starts with a whole rest in the treble and a complex bass line. Measures 116-118 continue the intricate bass line with various rhythmic values and slurs.

Musical score for measures 121-124. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is a bass clef with a key signature of two flats. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings include *p* (piano). There are also articulation marks like accents and slurs. Measure 121 starts with a whole rest in the treble and a complex bass line. Measures 122-124 continue the intricate bass line with various rhythmic values and slurs.

124

Musical score for measures 124-126. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is a piano accompaniment with eighth-note patterns. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and sustained notes. Measure 124 starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 125 has a 5/4 time signature. Measure 126 has a 3/4 time signature.

127

Musical score for measures 127-130. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with slurs and ornaments. The middle staff has a piano accompaniment with eighth-note patterns. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and sustained notes. Measure 127 has a 5/4 time signature. Measure 128 has a 3/4 time signature. Measure 129 has a 5/4 time signature. Measure 130 has a 3/4 time signature.

131

Musical score for measures 131-134. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line starting in measure 133. The middle staff has a piano accompaniment with triplets and slurs. The bottom staff has a piano accompaniment with chords and slurs. Measure 131 has a 3/4 time signature. Measure 132 has a 3/4 time signature. Measure 133 has a 3/4 time signature. Measure 134 has a 3/4 time signature.

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 Kütchen herausgegebenen Text der im gleichen Verlag erschienenen neuen Beethoven-Gesamtausgabe, Abt. III, Band 2, *Klavierkonzerte I*, aus dem auch der Part des Soloklaviers übernommen wurde. Die große Kadenz im ersten Satz stammt von Beethoven selbst und wurde ebenfalls der Gesamtausgabe, Abt. VII, Band 7, *Kadenz zu Klavierkonzerten*, herausgegeben von Joseph Schmidt-Görg, entnommen, jedoch für diese Ausgabe vom Unterzeichneten nach dem Autograph (Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. 26) 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. 37 im Folgenden mitgeteilt.

Die erste Idee zum c-moll-Konzert notierte Beethoven ohne weiteren Entwurfzusammenhang auf einer Tournee im Mai oder Juni 1796 in Berlin. Zusammenhängende Entwürfe hat es wahrscheinlich in einem nicht überlieferten Skizzenbuch aus den Jahren 1799/1800 gegeben, so dass mit Grund zu vermuten ist, Beethoven habe bereits in seinem ersten Benefizkonzert am 2. April 1800 dieses Werk aufführen wollen. Dafür spricht auch die Datierung des Papiers, das er bei der Partiturniederschrift verwendete. Indes kam in dieser Veranstaltung die Aufführung des c-moll-Konzertes noch nicht zustande. Es musste, weil unfertig, ersetzt werden durch das Konzert in C-dur op. 15, dessen erste Version für diesen Anlass aber nicht mehr tauglich genug schien, daher verworfen und gründlich revidiert zu neuer Niederschrift gebracht wurde.

Das seit 1977 wieder zugängliche Partiturautograph Aut. 14 (Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin) ist die einzig erhaltene Eigenschrift von op. 37 und lässt durch seine Notierung mit drei klar unterscheidbaren Tinten ebenso viele Entstehungsphasen erkennen. Die erste fertige Niederschrift wurde in Aut. 14 für die Uraufführung am 5. April 1803 gewonnen, nach einer Revision des zweiten und der erstmaligen Notierung des dritten Satzes. Dieses Stadium des Autographs versah Beethoven mit dem Titel: „Concerto 1803“. Der Solopart war darin zwar kontinuierlich und in seinem Ablauf nahezu endgültig, aber bei weitem noch nicht für beide Hände vollständig. Da er von Beethoven zum Teil improvisiert wurde, blieb er nicht wörtlich erhalten. Die Notwendigkeit, den Solopart definitiv zu fixieren, führte in Aut. 14 zur neuerlichen Revision mit einer dritten Tinte in allen Sätzen, wobei der ursprünglich mit g^3 begrenzte Tonraum bis c^4 erweitert wurde. Diese Revision hat die Qualität eines autograph-internen Skizzierungsstadiums. Sie entstand zur gleichen Zeit, in der Beethoven ein separates Solostimmheft herstellte, das für eine Aufführung des Konzertes durch Ferdinand Ries am 19. Juli 1804 bestimmt war.



Die separate Klavierstimme wurde bald nach Ries' Aufführung zusammen mit den Orchesterstimmen als Stichvorlage für die Originalausgabe (OA) im Bureau des Arts et d'Industrie verwendet. Erschienen war sie im November 1804 in Wien. Sämtliche Stichvorlagen sind verloren, so dass die authentische Lesart der Klavierstimme durch Interpolation zwischen der letztgültigen Version des Autographs und dem nicht immer zuverlässigen Text der OA hergestellt werden muss. Für den Orchesterpart hingegen stimmen Partiturautograph und OA völlig überein.




Das gestochene Solostimmheft der OA enthält für die Tutti-Abbrüviaturen einen unbezifferten Außenstimmensatz. Die Stimme erfüllt damit eine doppelte Funktion: Sie ist Spiel- und Direktionsstimme für den Solisten gewesen und konnte überdies auch zum hausmusikalischen Gebrauch dienen. Die deutliche

Abgrenzung von Solo und Tutti zeigt, dass mit dieser kontinuierlichen Notierung jedoch kein Mitspielen im Tutti gemeint ist.





Zur Edition

Der musikalische Text ist nach der bei kritischen Ausgaben üblichen Kollation und Evaluierung aller erreichbaren und authentischen Quellen gewonnen. Um Beethovens Absichten möglichst gerecht zu werden, sind einige charakteristische Schreibweisen im Soloklavier, vor allem auch in den Kadenzbeibehalten: So bleibt eine Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung erhalten – wofür 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. Nach S^{-----} entfällt die Bezeichnung *loco*. Die in den Quellen systematisch notierten Bezeichnungen *Solo/Tutti* werden in dieser praktischen Ausgabe nicht wiedergegeben, weil eine entsprechend klare Unterscheidung aus dem Text des jeweiligen Klaviers hervorgeht.

Ergänzungen des Herausgebers werden in () gesetzt. Punktierter Pausen bei Dreierhythmen sind aufgelöst. Wird eine Note durch einen hinter den 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 dem heutigen Gebrauch gesetzt. Sie gelten für den betreffenden Takt. Gleiches gilt für Warnungsakzidentien. Ergänzende Akzidentien sind in Stichnoten vor die betreffende Note gesetzt. Abbrüviaturen sind ausgeschrieben, soweit sie heute nicht mehr gebräuchlich sind. Kurze Vorschläge sind in der Frühzeit Beethovens einheitlich mit  notiert, lange mit dem nächst geringeren 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.*, *crs:* 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  wird beibehalten. Seine bei Beethoven übliche Aufhebung durch  wird mit * wiedergegeben. Gruppenbögen entfallen.

Striche und Punkte, die als Kürzezeichen gelten, werden in Autographen, Abschriften und Originalausgaben unterschiedlich und nicht konsequent gebraucht. Um dieses schier unlösbare Problem nicht weiter zu komplizieren, sind Kürzezeichen grundsätzlich nach der moderneren Schreibweise als Punkte wiedergegeben. Wo Beethoven aber deutlich Striche benutzt, werden sie als Keil über der Note (*martellato*) vom Staccato-Punkt unterschieden.

Bonn, Herbst 1988
Hans-Werner Kùthen

Preface

Beethoven's piano concertos have been published in score as part of the new Beethoven Gesamtausgabe. This practical edition for two pianos is intended to make these works available for study purposes to a wider public. The piano reduction of the orchestral accompaniment is based on the Beethoven Gesamtausgabe, Ser. III, Vol. 2 (*Klavierkonzerte I*), edited by Hans-Werner Kùthen and likewise published by G. Henle Verlag. The solo piano part has also been taken from this volume. The long ca-

denza in the first movement was written by Beethoven himself, and has been extracted from Ser. VII, Vol. 7, of the Gesamtausgabe (*Kadenzen zu Klavierkonzerten*, edited by J. Schmidt-Görg). For this edition, however, the cadenza has been revised by the present author on the basis of the autograph (Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. 26). Detailed notes on the sources and the edition of the solo piano part can be found in the Preface and the Critical Commentary of the Gesamtausgabe. The most important matters relating to the present concerto, op. 37, are discussed below.

Beethoven wrote down the initial idea of his c-minor concerto while on tour of Berlin during May or June of 1796, but without elaborating it further at that time. Related sketches were probably contained in a lost sketchbook from 1799/1800. This gives us some reason to conclude that Beethoven wished to perform the work as early as his first benefit concert on 2 April 1800, as is further substantiated by the date of the paper he used to write down his score. As it happened, the c-minor concerto was not performed at this event. Being unfinished, it had to be replaced by the C-major concerto, op. 15, whose first version, however, no longer seemed adequate to the occasion and was therefore rejected and thoroughly revised in a fresh autograph.

The only surviving holograph of op. 37 is the autograph score in the Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin (Aut. 14). This manuscript, which is again accessible since 1977, is written in three clearly distinguishable inks, thereby revealing three stages in its composition. The first complete notation in Aut. 14 was gained for the première performance on 5 April 1803, following a revision of the second movement and the initial writing down of the third. Beethoven gave this stage of the autograph the title "Concerto 1803". The solo part, though continuous and virtually definitive in its structure, was far from being written out for both hands. Since Beethoven improvised much of this part, it has not been hand-

ed down verbatim. As the solo part had to be given a final form, Aut. 14 was again revised in all movements using a third ink, with the original range being extended from g^3 to c^4 . This revision has the character of an additional sketch stage within the autograph. It was made at the same time that Beethoven prepared a separate volume of the solo part for a performance of the concerto by Ferdinand Ries on 19 July 1804.

Shortly after Ries's performance, the separate piano part, together with the orchestral material, was used as an engraver's copy for the original edition (OE) issued by the Bureau des Arts et d'Industrie. It appeared in Vienna in November of 1804. All of the engraver's copies have been lost, so that an authentic reading of the piano part has to be reconstructed by interpolating the ultimate version of the autograph and the sometimes unreliable text of OE. In the orchestral parts, however, the autograph score and OE are completely identical.



The engraved solo piano part of OE contains the melody line and unfigured bass part as a shorthand rendition of the tutti sections. In this way, it served a dual function as a guide and conductor's part for the soloist and as a basis for domestic performance. The clear distinction between Solo and Tutti shows that this continuous notation does not imply that the piano should play along in the tutti passages.




Notes on the edition





The musical text has been obtained by collating and evaluating all available authentic sources in the manner customary for scholarly-critical editions. To do maximum justice to Beethoven's intentions, we have retained several of his characteristic notational idiosyncrasies in the solo part, especially in the cadenzas. Thus, notes grouped by beams and flags (provided the beams are not diagonal) have been retained in their original form wherever this indicates a special articulation. Similarly, we have generally adopted Beethoven's manner of notating two-part counterpoint on a single staff as well as his distribution of the musical text between the two hands.

The term *loco* after S^{-----} has been discarded. The sources systematically distinguish between *Solo* and *Tutti*. We have omitted these terms from our performing edition as a clear distinction between the two is apparent in each of the two piano parts.

Editorial additions are enclosed in parentheses. Dotted rests in triple rhythms have been written out. Notes prolonged by a dot after the bar line are written out in modern notation (i. e.

 instead of .) Conversely, we have retained Beethoven's ties in contrapuntal passages even where the tied durations could be expressed by a dot, e. g.

 rather than . Accidentals follow modern-day precepts and apply only to the bar in which they occur. The same applies to cautionary accidentals. Accidentals supplied by the editor appear in small type in front of the note concerned. Shorthand abbreviations no longer in use today have been written out. In Beethoven's early period, short appoggiaturas were consistently notated as sixteenth notes () while long appoggiaturas used the next shortest value to the principal note. There is no slur between the appoggiatura and the principal note. Trills and turns appear in their present-day form, as do all indications of tempo, dynamics and agogics. Thus, Beethoven's abbreviations *crs.*, *cres.* and *for* are consistently rendered as *cresc.* and *f.*

The swell sign  has been broken down into . Conflicting dynamics have been standardized only where there is no detectable intention on the composer's part. The pedal mark  has been retained, but its cancellation is indicated by * instead of Beethoven's customary . Group slurs have been deleted. Strokes and dots intended to shorten the attack of a note appear variously and inconsistently in the autograph sources, copyists' manuscripts and original editions. To avoid adding still further complications to an already insoluble problem, we have generally rendered them with dots in accordance with modern usage. However, where Beethoven clearly used strokes we have

reproduced them as wedges above the note (martellato) in order to distinguish them from staccato.

Bonn, autumn 1988
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 Edition Complète des œuvres de Beethoven sous forme de partitions d'orchestre, a pour objectif de permettre l'étude de ces concertos à un cercle plus large d'intéressés. La réduction pour piano de la partition d'orchestre se base sur le texte  dit  par Hans-Werner K uthen dans la Nouvelle Edition Complète des œuvres de Beethoven – IIIème partie, vol. 2, *Klavierkonzerte I* – publiée aux mêmes  ditions et dont provient aussi la partie de piano soliste. La longue cadence du premier mouvement, écrite par Beethoven lui-même, provient également des  ditions complètes – VII me partie, vol. 7, *Kadenzzen zu Klavierkonzerten*,  dit. par J. Schmidt-Görg. Cette cadence a été cependant révisée par l'éditeur de la présente édition d'après l'autographe (Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. 26). La préface et le Commentaire Critique des  ditions complètes renferment des indications détaillées sur les sources et les problèmes d'édition de la partie de piano soliste, mais nous reprenons ci-après les remarques essentielles concernant le concerto de piano, opus 37.

C'est lors d'une tournée qui l'amena à Berlin en mai ou juin 1796 que Beethoven nota sa première idée d'un concerto en ut mineur, sans la préciser cependant par un contexte d'ébauches. Un cahier d'esquisses datant de 1799/1800 mais qui a disparu renfermait probablement des esquisses cohérentes de ce con-

certo, si bien que l'on peut supposer à juste titre que Beethoven avait initialement l'intention d'exécuter déjà ce concerto dans son premier concert organisé le 2 avril 1800 au bénéfice d'une œuvre. La datation du papier utilisé par le compositeur pour écrire la partition renforce encore une telle supposition. Toutefois, le concerto en ut mineur ne fut finalement pas exécuté lors de ce concert: comme il n'était pas terminé, il fallut en définitive le remplacer par le concerto en Ut majeur, op. 15, dont la première version fut rejetée par Beethoven parce qu'elle ne lui paraissait plus valable pour cette occasion, et remplacée après une révision détaillée par une nouvelle version.

La partition autographe Aut. 14, de nouveau accessible depuis 1977 (Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin), est le seul autographe conservé de l'opus 37.  crit avec trois encres différentes bien reconnaissables, il permet de distinguer autant de phases de composition. La première version complète est celle qui correspond dans l'Aut. 14 à la création de l'œuvre le 5 avril 1803, après une révision du deuxième mouvement et la première mise par écrit du troisième mouvement. Beethoven sp cifia cette version en inscrivant sur l'autographe: «Concerto 1803». La partie soliste y est certes continue et pratiquement définitive quant à son développement, mais elle est encore bien loin d'être complète pour les deux mains. Beethoven ayant en partie improvisé cette partie, le texte n'en a pas été conservé. La nécessité de fixer définitivement la partie de piano a conduit Beethoven à procéder à une nouvelle révision de l'autographe, notée avec une troisième encre dans les trois mouvements, étant donné un élargissement de la tessiture jusqu'au *do*⁴ alors qu'elle était limitée initialement au *sol*³. Cette révision a valeur d'esquisse intégrée à l'autographe. Beethoven a réalisé parallèlement à la même époque une partition de piano séparée, destinée à l'exécution du concerto par Ferdinand Ries le 19 juillet 1804.

Cette partie de piano séparée a été utilisée peu après le concert donné par Ries, conjointement aux parties d'or-



chestre d'autre part, comme modèle de gravure pour la réalisation de l'édition originale (EO) au Bureau des Arts et d'Industrie. Cette EO est parue à Vienne en novembre 1804. Tous les manuscrits servant à sa réalisation ont disparu, si bien que la lecture authentique de la partie de piano ne peut s'obtenir que par interpolation entre la dernière version de l'autographe et le texte, d'une fiabilité sujette à caution, de l'EO. En ce qui concerne l'orchestre par contre, il y a totale concordance entre l'autographe de la partition et EO.

La partition soliste gravée de l'EO comporte pour les signes d'abréviation des tutti une notation non chiffrée des parties de dessus et de basse. La partition remplit ainsi une double fonction: elle sert au soliste à la fois pour l'exécution et la direction et peut en outre être utilisée pour la «musique de salon». La distinction nette entre *solo* et *tutti* montre cependant que cette notation continue ne signifie nullement pour le soliste un jeu en tutti.

Indications relatives à l'édition


Le texte musical a été établi, conformément à la pratique éditoriale des éditions critiques, après collation et évaluation de toutes les sources authentiques disponibles. Dans le but de respecter le mieux possible les intentions de Beethoven, l'éditeur a conservé certaines notations caractéristiques du piano solo, en particulier dans les cadences: c'est ainsi que les groupes de notes indiqués par


des barres et des crochets sont repris tels quels, pour autant qu'il ne s'agisse pas de barres obliques, lorsque cette notation a pour but de signaler une accentuation rythmique particulière; la notation des passages à deux voix sur une seule et même portée a été en règle générale conservée, de même que la répartition de l'espace sonore du texte sur les deux mains. L'indication *loco* après δ a été supprimée.






Les indications *Solo/Tutti* systématiquement notées dans les sources ne sont pas reprises dans la présente édition pratique dans la mesure où le texte des deux pianos fait ressortir clairement l'alternance. Les rajouts de l'éditeur sont placés entre parenthèses. Les silences pointés des rythmes ternaires ont été décomposés. En cas de note prolongée par un point noté derrière la barre de mesure, c'est la notation moderne qui a été retenue (soit  au lieu de )


Par contre les liaisons de durée ont été maintenues pour les notations polyphoniques de Beethoven lorsque les valeurs de notes liées pouvaient s'additionner: la notation retenue est donc par exemple



et non . Les accidentés sont notés conformément à l'usage moderne; leur effet se limite à la mesure même. La même règle s'applique pour les accidentés de rappel. Les accidentés rajoutés sont notés en petits caractères devant la note concernée. Les abréviations qui ne sont plus en usage aujourd'hui sont écrites intégralement. Les appoggiatures brèves sont notées à l'époque uniformément

sous la forme , les longues selon la valeur immédiatement inférieure à la note principale. Le texte ne comporte pas de liaisons entre appoggiatures et notes principales. Les trilles et gruppets sont notés sous la forme moderne. Il en est de même pour les indications relatives au tempo ainsi que les indications dynamiques et agogiques. Les abréviations utilisées par Beethoven (*crs.*, *cres.* ou *for*) sont remplacées par *cresc.* et *f.*

Les soufflets accolés  sont dissociés et notés sous la forme . Les indications dynamiques simultanées non concordantes ne sont uniformisées que si la notation ne laisse percevoir aucune intention explicite du compositeur. Le signe de pédale  est repris tel quel; le  noté habituellement par Beethoven pour le relâchement de la pédale est remplacé par . Les liaisons de groupes sont supprimées.

Les tirets et les points réduisant la durée de la note sont utilisés différemment et sans logique dans les autographes, les copies et les éditions originales. De façon à ne pas compliquer encore plus ce problème proprement insoluble, ces signes quantitatifs sont systématiquement notés sous forme de point conformément à l'usage moderne. Toutefois, là où Beethoven utilise nettement des tirets, ceux-ci sont notés sous forme de  au-dessus de la note (*martellato*) et distingués ainsi du point de staccato.

Bonn, automne 1988
Hans-Werner Küthen

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

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 14570
Orchestermaterial / Set of parts: Breitkopf & Härtel OB 14570
Studien-Edition / Study score: HN 9435