

KLAVIERKONZERT

nach dem Violinkonzert

Allegro ma non troppo

Opus 61a

Klavier I

Klavier II

Timp. Holzbl. *p dolce* *cresc.* *f* *p*

9

I

II

Vi. *f* *p* *f* *p*

Vc. + B.

15

I

II

Clar. *dolce*

Str. Fag.

21

I

II

Ob.

cresc.

f

dimin.

pp

VI.

28

I

II

Tutti

ff

33

I

II

f

38

A

I

II

VI.

p

I

II

Ob. + Clar.

p

Vl.

Fag.

I

II

Cor.

Vl.

pp

sempre p

Tr. + Timp.

Vla. + Vc.

I

II

I

II

Ob. + Clar.

cresc.

Vorwort

Vorliegende Ausgabe folgt dem Text der Beethoven-Gesamtausgabe (Abteilung III, Band 5, München 2004). Näheres zur Textgestaltung, zur Quellenlage sowie zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte findet sich im Bandvorwort und im Kritischen Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes.

Die Quellenlage zur Klavierfassung des Violinkonzerts ist lückenhaft und führte dazu, dass bis in die jüngste Vergangenheit Beethovens Autorschaft in Frage gestellt werden konnte. Von seiner Hand sind zwar Skizzen parallel zum Violinpart, ist aber keine zusammenhängende Textquelle überliefert. Dass Beethoven selbst gerade die Klavierfassung dieses Konzerts für würdig befand, sie mit einem vollständigen Satz Kadenz und zwei Eingängen zum Rondo-Finale zu versehen, lässt überdies keinen Zweifel an der Autorschaft seiner Klaviertranskription.

Als Muzio Clementi im Verlagsvertrag vom 20. April 1807, den er persönlich mit Beethoven in Wien abgeschlossen hatte, dessen D-dur-Violinkonzert zwei Tage später seinem Londoner Compagnon William Frederick Collard mit den Worten beschrieb: „... I agreed with him [Beethoven] to take in MSS. ... a concerto for the violin, which is beautiful, and which, at my request, he will adapt for the pianoforte with or without additional keys“, hatte er sich auf die Uraufführung der Originalfassung des Konzerts am 23. 12. des Vorjahres bezogen, die ihn nicht nur als Verleger, sondern mit deren Transkription überdies als Klavierkomponisten und wiederum ganz kommerziell auch als Inhaber einer Pianofortefabrik interessierte. Clementis Ansinnen auf eine Klavierfassung galt einer Übertragung, die freilich in nicht unproblematischer Weise von einem Streich- auf ein Tasteninstrument zu vollziehen war. In einer glanzvollen Reihe von sechs Werken je verschiedener Gattung war eine Duplizierung durch ein weiteres Klavierkonzert eigentlich nicht vorgesehen, weil es Beet-

hoven zunächst darum ging, zur gleichen Zeit in den Musikzentren Paris, London und Wien-Leipzig einen Beweis für seine kompositorische Universalität zu liefern. Mit dem op. 58 lag bereits ein Klavierkonzert vor, op. 59 ist eine Trias von Streichquartetten, op. 60 eine Symphonie, op. 61 ein Violinkonzert und op. 62 eine Orchester-Ouvertüre.

Die Qualität eines Violinsolokonzerts auf Verlangen eines international führenden Klavierkomponisten und Verlegers adäquat für dessen Vorzugsinstrument zu transkribieren, stand wohl von vornherein unter dem Vorbehalt unzureichender Erfüllung eines spezifisch pianistischen, das heißt auch virtuosen Gestus.

Wie jedoch die Bleistifteintragungen in den beiden untersten Systemen der autographen Partitur der originären Violinfassung des Konzerts (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur Mus. Hs. 17.538) zeigen, bedurfte es für Beethoven nur weniger Skizzierungen, sich die Klavierfassung zu imaginieren; soviel darf man der höchst unvollkommenen Quellensituation von skizzierter Andeutung, überprüfter Kopistenabschrift und letztlich zwei Originalausgaben in Wien und London entnehmen.

Zum Stemma: Eine erste, indes verlorene Kopie dieser Konzertpartitur wurde vermutlich von demselben professionellen Schreiber Joseph Klumpar angefertigt, der jedenfalls die erhaltene, von Beethoven überprüfte zweite Kopie (London, British Library, Signatur Add. Ms. 47 851) nach der ersten abgeschrieben hatte. Diese Londoner Abschrift enthält synchron auf 16 Systemen beide Solovarianten in der umgekehrten Reihenfolge ihrer Entstehung (und Bedeutung), nämlich auf dem 11. / 12. System den Klavier- und auf dem 14. den mit *violino principale* bezeichneten Solopart; im zweiten und dritten Satz säuberlich getrennt durch eine „leere Linie“. Im ersten Satz liegt keine solche räumliche Trennung zwischen den beiden Soloparten vor, jedoch bleibt wiederum ein System frei zwischen dem *violino principale* und den Violoncelli und Bassi in den zwei untersten Systeme-

men. Analog dazu hat man sich wohl auch die Anordnung in der verlorenen ersten Partiturnabschrift vorzustellen.

Was heißt das aber für die Entstehung beider Fassungen? Ohne im einzelnen auf die Fertigstellung des Violinparts einzugehen, muss dieser Solopart hier doch in Beethovens Partiturnotierung in Betracht gezogen werden. Er steht für ihn permanent im Vordergrund seiner Komposition bis zur gemeinsamen Veröffentlichung beider Fassungen im August 1808. An den unentschiedenen Lesarten in oft mehr als drei Schichten, die chronologisch weitgefächerte heterogene Notierungen zum *violino principale* enthalten, ist neben Beethovens violintechnischen Schwierigkeiten zwar sein vorrangiges Interesse an der Originalfassung abzulesen, aber kein endgültiger Text zu erkennen. Zuletzt hatte er aller Wahrscheinlichkeit nach den Fachmann Franz Alexander Pössinger (1767–1827) herangezogen, um eine möglichst violingemäße Version zu erreichen, welche die musikalische Substanz der Komposition nicht berührte, hingegen das geigerische Idiom genügend berücksichtigte. Erst die von Beethoven approbierte gedruckte Version trägt mit Pössingers Hilfe den Stempel eines genuin für die Violine geschriebenen Werkes. Hingewiesen werden darf hierzu auf den Aufsatz des Herausgebers *Wer schrieb den Endtext des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven? Franz Alexander Pössinger als letzte Instanz für den Komponisten* in den *Bonner Beethoven-Studien*, Bd. 4, hg. von Ernst Hertrich, Bonn 2005, S. 91–109.

Die Quellen müssen unter dieser entstehungsgeschichtlichen Voraussetzung ergänzt werden, um eine funktionierende Filiation zu erreichen: Eine oben angesprochene hypothetische, indes keineswegs fiktive erste Abschrift nach dem Autograph von Beethovens Partitur muss also postuliert werden, weil sich nur so auf einfache Weise erklären lässt, wie sowohl der endgültige Solopart der Violinfassung als auch dessen Transkription für Klavier in die Londoner Quelle (BL, Add. Ms. 47 851) gekommen ist, die Stichvorlage war für die

beiden Solofassungen und deren gemeinsamen Orchesterpart. Denkbar wäre allenfalls eine separat von Beethoven ausgeschriebene Klaviersolostimme; aber das wäre für ein Zustandekommen der erhaltenen Partiturnkopie Klumpars ein Umweg gewesen. Einen unmissverständlichen Hinweis auf eine vorhergehende Quelle in den Händen Pössingers bietet die Verlagsangabe „Pössinger Pressant“ auf Blatt 120 verso der Londoner Kopie in Kombination mit den vier dortigen *Nb*:-Vermerken Beethovens, die er für Pössinger mit Rötelfarbe zur Angleichung von Lesarten der Solovioline in dieser verlorenen Quelle bestimmt hatte.

Pössingers Praefiguration des endgültigen Violinsoloparts dürfte in diese verlorene erste Kopie eingetragen worden sein. Zugleich hatte Beethoven wohl auch den Klavier-Solopart dort hineingeschrieben. Daher rührt wahrscheinlich auch die sparsame Eile der Bleistifteintragungen in seinem Partiturotograph, die nur sporadisch, überdies nur für den ersten und zweiten Satz, zumeist für die hinzukomponierte linke Hand und selten ohne größere Unterbrechung notiert sind. Verwiesen sei auf ihre Übertragung in Anhang I des Bandes III, 5.

Im Vergleich mit den verschiedenen Lesarten des Violinparts beweisen pianistisch empfundene Figuren der Klavierfassung eindrucksvoll, dass es Beethoven im Unterschied zur Komposition eines konzerttauglichen Violinparts ausgesprochen leicht fiel, daraus einen Klaviersolopart zu transkribieren, bei dem das Original dennoch transparent ist. Er mochte sich bei dieser Gelegenheitsarbeit seiner Anregung vom Sommer 1796 gegenüber Johann Andreas Streicher erinnern haben. „dass man auf dem Klavier auch singen könne, sobald man nur fühlen kan“. Hier bot sich Beethoven die Gelegenheit, auf einem nur bis zum c^4 reichenden Diskantumfang eine Violine zwar weitgehend, aber nicht ungebroschen parallel registrieren zu können. Gleichwohl operiert er in den beiden Kadenzen innerhalb eines zu dieser Zeit um 1810 imaginären Ambitus des Klaviers bis zum f^4 , worin sich der freie Auslauf der Phantasie einer realen Mög-

lichkeit der Ausführung – wie vielfach auch in seinen anderen Konzertkadenzen – gleichsam stellvertretend überlegen zeigt. Der Überstieg von einer singular bedachten Gattung Streichkonzert zur geläufigen Übung auf dem Klavier zeitigt auch weitere bleibende Probleme.

Die zusammengeführte Notierung beider Solopartien erklärt darüber hinaus, warum der transkribierte Klavierpart mit manchen Lesarten wie eingebettet in die Varianten der langwierigen Entstehung des Violinparts erscheint. Nichtsdestoweniger war die Klavierfassung eine generöse Geste gegenüber Clementis Wunsch nach einem Klavierkonzert, das der Londoner Verleger neben seiner beabsichtigten Ausgabe des G-dur-Konzerts op. 58 dann im Juli 1810 kurz vor seiner englischen Originalausgabe des Beethovenschen Fünften Klavierkonzerts op. 73 erscheinen lassen konnte. Clementis Ausgabe der Klavierfassung des op. 61 verrät durch seine häufigen Eingriffe zugunsten einer Artikulation analog zur Violinfassung, dass sogar er daran interessiert war, die Originalgestalt im Solopart wo immer möglich zu respektieren.

Die beiden gedruckten Originalausgaben erschienen in Wien und Pest im August 1808 beim Kunst- und Industriekontor, und zwar nach der Stichvorlage, die heute in der British Library liegt, und später in London bei Clementi, wobei ihm wahrscheinlich nur die Wiener Ausgabe als Stichvorlage diente, da eine ihm vertraglich zugesicherte Kopie wohl auf dem Transport mit einigen weiteren Stichvorlagen, z. B. der *Coriolan*-Ouvertüre und dem G-dur-Klavierkonzert, bei der Umgehung der Kontinentalsperre verloren ging. Die vorliegende Ausgabe verdankt sich den Exemplaren der Wiener Originalausgabe des Industriekontors im Beethoven-Archiv Bonn und in der Österreichischen Nationalbibliothek (Sammlung Hoboken) ebenso wie der englischen Originalausgabe Clementis in den Exemplaren des Royal College of Music und der British Library, beide London.

Zu den Kadenzen: Die von Beethoven breit ausgeführten Kadenzen rehabilitieren geradezu seine Autorschaft an der

Klavierfassung und nobilitieren die Idee einer Transkription. Hatte er selbst keine Kadenzen für die Originalfassung des Konzerts geschrieben, mag das als ein zusätzlicher Beweis genommen werden, dass er als Pianist auf der Seite Clementis stand. Das korrespondierende Kadenzpaar Signatur Mh 20a (Beethoven-Haus Bonn) für den ersten und Aut. 28 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) für den dritten Satz, zusammen mit den beiden Eingängen Mh 21 und Mh 22 im Rondo-Finale sind geschlossen konzipiert. Das bedeutet zugleich eine Orientierung am charakteristischen Beginn und der dominierenden Rolle der Timpani im Violinkonzert. In der großen Kadenz für den ersten Satz Mh 20a ist die Pauke in der *Marcia* von T. 36 an bis zum Rest der Kadenz sogleich in die Notierung eingebunden. Hinzu trat dann eine konkordante separate Timpani-Stimme (Mh 20b), die Beethoven mit „Cadenza / 33“ versah, was den Eintritt in T. 33 (recte T. 36) meinte, den er irrtümlich nach seinen fehlenden Taktstrichen in Mh 20a gezählt hatte. In beiden identischen Notierungen gibt es einige unerhebliche Abweichungen in den Notenwerten. Mit der Verbindung von Klavier und Pauke griff Beethoven auf einen Lieblingseinfall zurück, den er bereits 1796 als eine Ursprungsidee für das Dritte Klavierkonzert gefasst hatte, als er im *Kafka*-Skizzenkonvolut (London, British Library, Signatur Add. Ms. 29 801, Blatt 82 recto) notierte: „Zum Concert aus c moll pauke bej der Cadent“. Daran erinnerte er sich auch noch im ausklingenden Finale seines Opus 73 bei dem 17-maligen Pauken-Ostinato in Zwiesprache mit dem Klavier.

Beethoven schrieb seine Kadenzen erst nieder, nachdem er sich als Solist der eigenen Konzerte seines schwindenden Gehörs wegen vom Podium hatte zurückziehen müssen. Sein letzter öffentlicher Auftritt als Solist im Vierten Klavierkonzert und in der Chorfantasie op. 80 fand am 22. Dezember 1808 statt; für eine Uraufführung seines großen Es-dur-Konzerts op. 73 hatte er schon resigniert. Die nachträgliche Fixierung seiner Konzertkadenzen betraf

auch die Klavierkonzerte Nr. 1 bis 4 – mit Ausnahme der bei Gelegenheit der frühen Aufführungen ansatzweise notierten oder flüchtig skizzierten Kadenzentwürfe (z. B. im *Toscanini*-Blatt für op. 15 oder in der Harmonieskizze zur Kammerfassung des op. 58) – und wird neben anderen morphologischen Kriterien bestätigt durch die hauptsächlichliche Verwendung von KOTENSCHLOS-Papieren in den Jahren 1809 und 1810. Diese späteren Niederschriften Beethovens aus seiner erzwungenermaßen inaktiven Zeit dienten zur regelrechten „Kanalisation“ für seine Pianisten-Schüler, blieben indes zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht.

Die autographen Kadenz-Quellen Mh 20a mit der dazugehörigen Paukenstimme Mh 20b für den ersten Satz sowie die beiden Eingänge Mh 21 und Mh 22 im *Rondo* stammen aus dem Archiv Breitkopf & Härtel und liegen seit 1956 im Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer. Die vergleichsweise kurze Kadenz Aut. 28 für das *Rondo* liegt in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. Zur alten Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, 1864, Serie 70a, hatte Willy Hess 1969 die dort fehlenden Kadenzen in seinen *Supplementen zur Gesamtausgabe*, Band X, nachgetragen. Darüber hinaus verdanken wir ihm auch eine kommentierte schöne Faksimile-Ausgabe aller Kadenzen, Zürich 1979. In der Neuen Gesamtausgabe, Band VII, 7, sind die Kadenzen seit 1967 veröffentlicht. Für die vorliegende Ausgabe wurden alle kadenziellen Einschübe vom Herausgeber revidiert.

Trotz der erhaltenen Kadenzen ist eine Aufführung der Klavierfassung des Opus 61 zu Beethovens Lebzeiten nicht bekannt.

Bonn, Herbst 2005
Hans-Werner Kühlen

Preface

The present volume follows the text published in Section III, Vol. 5, of the *Beethoven Complete Edition* (Munich, 2004). Further information on the presentation of the text, the state of the sources, and the genesis and publication history of the concerto can be found in the preface and the critical report for that volume.

The sources for the piano version of Beethoven's Violin Concerto are woefully incomplete. As a result, Beethoven's authorship has been questioned even in very recent times. To be sure, we have sketches in his hand running parallel to the violin part, but there is no autograph source for the continuous text. Still, the very fact that Beethoven himself considered the piano version worthy of a complete set of cadenzas, and two lead-ins to the Rondo-Finale, leaves no room for doubt that he was responsible for the transcription.

On 20 April 1807, Muzio Clementi personally concluded a publisher's contract with Beethoven in Vienna. Two days later, he wrote to his London associate, William Frederick Collard, at the same time adding a description of the D-major Violin Concerto: "I agreed with him [Beethoven] to take in MSS ... *a concerto for the violin*, which is beautiful, and which, at my request, he will adapt for the pianoforte with or without additional keys." Clementi's description related to the première of the original version for violin, which had taken place on 23 December of the preceding year. Not only had this version caught his attention as a publisher, but the proposed transcription appealed to him as a composer of piano music and, from a commercial perspective, as the owner of a pianoforte factory. What Clementi wanted from Beethoven was a straightforward transcription – no easy matter, as it involved transferring a piece for string instrument to a keyboard instrument. Beethoven had not originally foreseen adding a second piano concerto to the brilliant series of six works, each in

a different genre, that he intended to have published simultaneously in the musical capitals of Paris, London, and Vienna-Leipzig as a demonstration of his universality as a composer. The series already contained a piano concerto in the form of his op. 58, followed by a triptych of string quartets (op. 59), a symphony (op. 60), a violin concerto (op. 61), and an orchestral overture (op. 62).

The task of adequately transferring a violin concerto to the preferred instrument of an internationally famous publisher and composer of piano music, and at his specific request, confronted Beethoven with a stumbling block from the very outset: the impossibility of achieving an idiomatically pianistic, and thus virtuoso, character. However, as we can see from the inscriptions he pencilled into the bottom two staves of the autograph score of the original violin version (Vienna, Austrian National Library, shelf mark: Mus. Hs. 17.538), he needed no more than a few jottings to form a complete mental picture of the piano version. This is about all that we are able to infer from the highly incomplete body of sources: a few hasty sketches, a corrected copyist's manuscript, and two original editions published in Vienna and London.

Note on the Stemma: An initial full draft of the score of the concerto, now lost, was presumably prepared by Beethoven's professional scribe, Joseph Klumpar. At any rate, Klumpar was responsible for producing the extant second copy from the first. This second copy, the "London MS" (preserved in the British Library, London, shelf mark: Add. Ms. 47 851), was proofread by the composer. It contains, synchronously on sixteen staves, both of the alternative solo parts in the reverse order of their origin (and significance): namely, the piano part on staves 11 and 12, and the solo violin part (marked *violino principale*) on staff 14. These two parts are tidily separated by a "blank line" in the second and third movements. No such spatial separation exists in the first movement, although a staff has been

left blank between the *violino principale* and the cellos and double basses in the two lowermost staves. The lost first draft in full score was probably laid out in much the same way.

What does this tell us about the genesis of the two versions? Without delving deeply into the completion of the violin part, we must at least cast a glance at that part as notated in Beethoven's score. Beethoven kept the violin part constantly at the forefront of his compositional labors until the two versions were published jointly in August 1808. The undecided passages, often spread over more than three layers, contain miscellaneous jottings for the *violino principale* produced at many different points in time. Besides the composer's difficulties with violin technique, these jottings reveal that his primary interest centered on the original version, although a definitive text cannot be made out. In the end, Beethoven most likely sought the expert advice of Franz Alexander Pössinger (1767–1827), who helped him to produce a version as idiomatic for the violin as possible, leaving the substance of the music untouched while paying sufficient attention to the demands of violin technique. Only the version that Beethoven approved for publication bears, with Pössinger's assistance, the hallmarks of a work genuinely composed for the violin. Interested readers may wish to consult the present author's article "Wer schrieb den Endtext des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven? Franz Alexander Pössinger als letzte Instanz für den Komponisten", in *Bonner Beethoven-Studien*, iv, ed. by Ernst Herttrich (Bonn, 2005), pp. 91–109.

In light of this putative genesis, we must now flesh out the source material to achieve a functional tree diagram. First, we must posit the existence of the aforementioned hypothetical (but by no means fictitious) first copy prepared directly from Beethoven's autograph score. Only this manuscript provides a simple explanation for the fact that both the final solo part of the violin version and its transcription for piano are contained in the London MS (Add. Ms.

47 851), which served as an engraver's copy for both versions of the solo part and their common orchestral accompaniment. One conceivable alternative is that Beethoven wrote out a separate part for solo piano. This would have been an unnecessary and circuitous route for obtaining the surviving score in Klumpar's hand. An unambiguous reference to a preceding source in Pössinger's possession is provided by the publisher's mark "Pössinger Pressant" on fol. 120v of the London MS in combination with Beethoven's four "Nb:" marks in this source. These latter marks, written in red pencil, were instructions to Pössinger to coordinate the readings with the solo violin part in the lost manuscript.

Pössinger's preliminary version of the definitive violin part was most likely entered in this lost copyist's manuscript. Beethoven probably wrote out the piano part there as well. This would account for the sketchiness of the penciled inscriptions in his autograph score, which generally involve the added left-hand part, albeit sporadically, only for the first and second movements, and almost invariably with lengthy gaps. Interested readers are referred to the transcription of these sketches in Appendix I of Volume III/5.

Compared to the heterogeneous readings of the violin part, the pianistic figurations in the piano version provide impressive proof that Beethoven, quite unlike the problems he faced in writing idiomatically for the violin, had little difficulty in producing a piano part that nevertheless allowed the original to stand out clearly. While turning out this *pièce d'occasion*, he may well have recalled the suggestion he made to Johann Andreas Streicher in the summer of 1796: "provided one can feel the music, one can also make the pianoforte sing." Here Beethoven found an opportunity to create a largely literal replica (with occasional refractions) of a violin part whose melody line never goes beyond c^{\sharp} . Nonetheless, his two cadenzas presuppose a keyboard compass extending to f^{\sharp} , a wholly imaginary ambitus in the years around 1810. Here the free un-

folding of his imagination superseded any real conditions of performance - a quality often found in his other cadenzas as well. Other lasting problems resulted from the step leading from the string concerto, a genre to which he devoted a single work, to his more fluent handling of the piano.

The combined notation of the two solo parts also explains why some of the readings in the piano transcription appear almost embedded among the variants cast up by the difficult gestation of the violin part. Nonetheless, the piano version was a generous gesture towards Clementi's request for a piano concerto to publish alongside his planned edition of the G-major Concerto, op. 58. In the event, the piano version appeared in July 1810, shortly before Clementi issued the original English edition of the Fifth Piano Concerto, op. 73. The Clementi print frequently changes the articulation to make it more consistent with that of the violin version. This reveals that even he took pains to respect the original form of the solo part wherever possible.

The original editions of both versions were published by the Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna and Pest, in August 1808. Both were prepared from the engraver's copy preserved today in the British Library. Later, both versions were also issued in London by Clementi. He probably based his editions entirely on the Vienna prints, for the manuscript promised to him by the terms of his contract (along with engraver's copies for several other works, including the *Coriolanus* Overture and the G-major Piano Concerto) was evidently lost in transit while trying to avoid Britain's blockade of the Continent. Our edition is based on copies of the original Vienna print, published by the Bureau d'Industrie (preserved today in the Beethoven Archive, Bonn, and the Hoboken Collection of the Austrian National Library, Vienna), and on copies of Clementi's original English edition, located in the Royal College of Music and the British Library (both in London).

Note on the Cadenzas: Beethoven's two broadly conceived cadenzas effec-

tively rehabilitate his authorship of the piano version and elevate the very idea of a transcription. The fact that he wrote no cadenzas for the original version of the concerto might be taken as further proof that, being a pianist, he was firmly on Clementi's side. The interrelated pair of cadenzas for the first movement (Beethoven House, Bonn, Mh 20a) and the third movement (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Aut. 28), along with the two lead-ins to the Rondo-Finale (Mh 21 and Mh 22), are conceived as a self-contained set. This likewise means that they draw on the Violin Concerto's characteristic opening and the predominant role it assigns to the timpani. The great first-movement cadenza (Mh 20a) integrates the timpani of the *Marcia* directly in the notation from m. 36 to the end of the cadenza. There is also a concordant separate timpani part (Mh 20b) which Beethoven marked "Cadenza / 33" in reference to its entrance in m. 33 (*recte* m. 36), which he numbered incorrectly owing to the absence of two bar-lines in Mh 20a. These two timpani parts are textually identical apart from a few insignificant differences in note-values. By conjoining the piano and the timpani, Beethoven reverted to a favorite device that he had lit upon as early as 1796 for the opening of his Third Piano Concerto. As he noted on fol. 82r of the Kafka Miscellany (London, British Library, shelf mark: Add. Ms. 29 801): "Zum Concert aus c moll pauke bej der Cadent" (use timpani in cadenza for C minor concerto). He later recalled this device in the concluding bars of the final movement to op. 73, with its seventeen-fold timpani ostinato in dialogue with the piano.

Beethoven did not write out his cadenzas until he had been forced by increasing deafness to stop giving solo performances of his concertos. His final public appearance as a soloist in the Fourth Piano Concerto and the Choral Fantasy (op. 80) took place on 22 December 1808. By that time he had already thought better of giving up the première of his great E♭ major Concerto, op. 73. The cadenzas to his first through

fourth piano concertos were all set down *ex post facto*, apart from the occasional sketched or draft cadenzas used in early performances (e. g. on the Toscanini Sketchleaf for op. 15 or the harmonic sketch for the chamber version of op. 58). Their later date of origin is also confirmed by his preference for KOTEN-SCHLOS paper types in 1809-10, along with other morphological evidence. These later manuscripts from the years of Beethoven's forced inactivity, though highly useful for the "channeling" of his piano pupils, remained unpublished during his lifetime.

The autograph source of the first-movement cadenza (Mh 20a), together with its associated timpani part (Mh 20b) and the two lead-ins to the Rondo (Mh 21 and Mh 22), all stem from the archives of Breitkopf & Härtel and have been located in the H. C. Bodmer Collection at the Beethoven House, Bonn, since 1956. The comparatively brief cadenza for the Rondo (Aut. 28) is found in the Music Department of the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. In 1969 Willy Hess, in volume 10 of his "Supplements to the *Gesamtausgabe*," supplied the cadenzas missing in the old Breitkopf & Härtel *Gesamtausgabe* (Series 70a, 1864). It is also to Hess that we owe a beautiful annotated facsimile edition of all the cadenzas (Zurich, 1979). The cadenzas have been published in Volume VII/7 of the new *Beethoven Complete Edition* since 1967. All of these interpolated cadenzas have been revised by the present editor for the purposes of this volume.

Despite the surviving cadenzas, no performance of the piano version of op. 61 is known to have taken place during Beethoven's lifetime.

Bonn, autumn 2005
Hans-Werner Küthen

Préface

La présente édition reprend le texte de l'édition complète des *œuvres de Beethoven* (Beethoven Gesamtausgabe, Abteilung III, Band 5, Munich, 2004). La préface du volume et le commentaire critique du volume ci-dessus mentionné de l'édition complète contiennent des indications détaillées sur l'agencement du texte musical, le statut des sources ainsi que sur la genèse de l'œuvre et l'histoire de sa publication.

Le statut des sources de la version pour piano du *Concerto de violon* présente des lacunes, ce qui s'est traduit, jusque dans un passé récent, par la mise en question de la «paternité» beethovénienne. Il existe certes, de sa main, des esquisses parallèles à la partie de violon, mais aucune source cohérente n'a été conservée. Comme Beethoven a jugé que la version pour piano du Concerto était digne de recevoir en outre un ensemble complet de cadences ainsi que deux entrées au m. 1 et 92 pour le *Rondo-Finale*, il ne fait donc aucun doute qu'il est bien l'auteur de cette transcription pour piano.

Lorsque Muzio Clementi, après avoir conclu personnellement avec Beethoven, à Vienne, un contrat d'édition en date du 20 avril 1807, décrit deux jours plus tard le *Concerto pour violon en Ré majeur* à son associé londonien William Frederick Collard en ces termes: «... I agreed with him [Beethoven] to take in MSS. ... a concerto for the violin, which is beautiful, and which, at my request, he will adapt for the pianoforte with or without additional keys», il se réfère à la création de la version originale du Concerto le 23 décembre de l'année précédente; cette version l'intéresse non seulement en tant qu'éditeur mais aussi en tant que compositeur d'œuvres pour piano, et qui plus est, d'un point de vue purement commercial, en tant que propriétaire d'une manufacture de pianoforte. La demande de Clementi relative à une transcription pour piano ne va d'ailleurs pas de soi puisqu'il s'agit de transcrire pour un instrument à clavier une œuvre conçue pour un instrument à

cordes. Il n'est pas non plus prévu de créer un doublet en introduisant un autre concerto pour piano dans une série prestigieuse de six œuvres représentant chacune une forme différente: l'intention de Beethoven est en effet de fournir simultanément aux centres musicaux de Paris, Londres et Vienne-Leipzig une preuve de l'universalité de son œuvre. L'op. 58 présente déjà un concerto pour piano, l'op. 59 est un ensemble de trois quatuors à cordes, l'op. 60 une symphonie, l'op. 61 un concerto de violon et l'op. 62 une ouverture orchestrale.

Transcrire un concerto pour violon à la demande d'un compositeur d'œuvres pour piano et éditeur international, non seulement pour son instrument favori mais aussi selon une même qualité musicale, était d'emblée une gageure, c'est-à-dire risquait fort de ne répondre qu'imparfaitement à des exigences spécifiquement pianistiques, donc en soi virtuoses. Comme il ressort cependant des inscriptions notées au crayon sur les deux portées inférieures de la partition de la version pour violon originelle du concerto (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, cote Mus. Hs. 17.533), il a suffi à Beethoven d'un petit nombre d'esquisses pour concevoir la version pianistique; c'est du moins ce que l'on peut déduire des sources disponibles, très incomplètes, constituées d'une simple ébauche, d'une copie vérifiée établie par un copiste et de deux éditions originales publiées à Vienne et à Londres.

Stemma codicum: une première copie, entre-temps perdue, de la partition du concerto fut probablement réalisée par le copiste professionnel Joseph Klumpar, qui, après cette première copie, avait également réalisé la deuxième copie conservée, révisée par Beethoven (Londres, British Library, cote Add. Ms. 47 851). Cette copie londonienne renferme sur 16 portées, en notation synchrone, les deux variantes de la partie de soliste dans l'ordre inverse de leur composition (et de leur importance), à savoir la partie de piano soliste sur les 11^e et 12^e portées, et, sur la 14^e portée, la partie de violon soliste désignée en tant que *violino principale*; le texte est

soigneusement séparé aux 2^e et 3^e mouvements par une «ligne vide».

Le 1^{er} mouvement ne comporte pas une telle séparation entre les deux parties solistes, mais une portée libre marquée cependant une séparation entre le *violino principale* et les violoncelles et contrebasses dans les deux portées inférieures. On peut imaginer que la première copie de la partition, aujourd'hui disparue, se présentait sans doute de la même manière.

Mais qu'en est-il de cela, quant à la genèse des deux versions? Sans vouloir entrer davantage dans le détail de la réalisation de la partie de violon, il convient néanmoins de prendre en considération cette partie de soliste pour la notation par Beethoven de la partition. Elle se trouve en permanence au premier plan de sa composition jusqu'à la publication commune des deux versions en août 1808. Les versions indéterminées, souvent superposées sur plus de trois strates, qui renferment des notations hétérogènes, largement étalées dans le temps, relatives au *violino principale*, font certes ressortir, outre les difficultés proprement violonistiques rencontrées par Beethoven, l'intérêt primordial qu'il porte à la version originale, mais ne permettent pas de dégager un texte définitif. Selon toute probabilité, le compositeur a finalement fait appel au spécialiste Franz Alexander Pössinger (1767–1827) pour obtenir une version aussi violonistique que possible, laissant intacte la substance musicale même de la composition mais tenant suffisamment compte par ailleurs du langage propre au violon. Seule la version éditée autorisée par Beethoven porte l'estampille d'une œuvre idiomatiquement écrite pour le violon. On pourra se référer à cet égard à l'article de l'éditeur «*Wer schrieb den Endtext des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven? Franz Alexander Pössinger als letzte Instanz für den Komponisten*» (Qui a rédigé le texte définitif du Concerto pour violon op. 61 de Beethoven? Franz Alexander Pössinger, dernière instance pour le compositeur), publié dans les *Bonner Beethoven-Studien*, tome IV, éd. par Ernst Herttrich, Bonn, 2005, p. 91–109.

Étant donné les conditions particulières de la genèse de l'œuvre, il est indispensable de compléter les sources si l'on veut obtenir une filiation fonctionnelle: il faut par conséquent postuler une première copie, évoquée ci-dessus, de l'autographe de la partition de Beethoven, copie certes hypothétique mais nullement fictive, car c'est la seule manière d'expliquer de façon simple comment la partie de soliste définitive de la version pour violon ainsi que sa transcription pour piano sont toutes deux conservées dans la source londonienne (BL, Add. Ms. 47 851), elle-même modèle de gravure des deux versions des parties de soliste et de leur partie d'orchestre commune. On pourrait supposer tout au plus une partie de soliste copiée séparément par Beethoven pour le piano; ce serait toutefois un détour en ce qui concerne la réalisation de la copie de la partition, conservée, de Klumpar.

La mention «*Pössinger Pressant*» (Pössinger urgent) inscrite par la maison d'édition au verso de la feuille 120 de la copie londonienne, en combinaison avec les quatre *Nb*: notés au crayon rouge par Beethoven, à l'intention de Pössinger, aux fins d'uniformisation des variantes de la partie de violon soliste de cette source disparue, constitue une preuve indubitable de l'existence d'une source antérieure détenue par Pössinger.

La version initiale, réalisée par Pössinger, de la partie de violon soliste définitive avait été probablement notée sur cette première copie disparue entre temps. Beethoven y avait sans doute aussi copié la partie de piano soliste. Ceci explique probablement aussi la rapidité succincte des mentions au crayon inscrites par le compositeur dans l'autographe de la partition, mentions seulement sporadiques, relatives aux seuls 1^{er} et 2^e mouvements, ne concernant le plus souvent que la main gauche, composée après coup, et rarement notées sans longues interruptions. On se reportera à cet égard à l'annexe I du tome III, 5.

En comparaison des différentes versions de la partie de violon, les figures pianistiques créées par Beethoven pour sa version pour piano font apparaître clairement que le compositeur, contraire-

ment à l'écriture d'une partie de violon digne d'un concerto, n'a pas éprouvé la moindre difficulté à réaliser pour le piano une transcription de celle-ci qui laisse cependant apparaître l'original. Il est possible qu'il se soit souvenu lors de ce «travail de circonstance» du propos qu'il avait tenu à Johann Andreas Streicher à l'été 1796, selon lequel on pouvait «chanter aussi sur le piano dès le moment où l'on était en mesure de sentir». Beethoven avait l'occasion en l'occurrence, sur une tessiture limitée à l'aigu au *do*⁴, de transcrire dans une large mesure mais sans la possibilité d'un parallélisme intégral une partie de violon. Dans les deux cadences, il opère néanmoins à l'intérieur d'un ambitus pianistique à l'époque imaginaire (nous sommes aux alentours de 1810) étendu jusqu'au *fa*⁴, dans lequel l'imagination abandonnée à elle-même révèle, une fois de plus – Beethoven l'a maintes fois prouvé dans les cadences de ses autres concertos –, sa supériorité, en se substituant aux conditions d'une réelle possibilité d'exécution. Le passage d'un concerto pour un instrument à cordes, c'est-à-dire d'un genre en soi spécifique et singulier, à un exercice courant sur le piano entraîne aussi d'autres problèmes durables.

La juxtaposition des deux parties de soliste explique en outre pourquoi la partie de piano transcrite semble pour certaines leçons comme «noyée» dans les variantes de la genèse, passablement difficile, de la partie de violon. Il n'en reste pas moins que la version pour piano constitue un geste généreux à l'égard de Clementi: l'éditeur londonien voit ainsi se réaliser son souhait concernant un concerto pour piano et, en plus de l'édition prévue du *Concerto en Sol majeur* op. 58, il pourra ainsi publier en juillet 1810 cette transcription pour piano, peu avant la publication de l'édition originale anglaise du *Cinquième concerto pour piano* op. 73 de Beethoven. Les nombreux changements opérés dans l'édition de Clementi de la version pour piano de l'op. 61, au profit d'une phrasé comparable à celui de la version pour violon, font apparaître qu'il était lui aussi intéressé à ce que soit respectée

autant que possible la forme originale de la partie de soliste.

Les deux éditions originales paraissent à Vienne et Pest en août 1808, au Bureau des Arts et d'Industrie; elles ont été réalisées d'après le modèle de gravure aujourd'hui conservé à la British Library. Elles sont publiées ultérieurement à Londres, chez Clementi, qui doit probablement se limiter à l'édition de Vienne comme modèle de gravure, car une copie lui ayant été garantie par contrat avait disparu en même temps que quelques autres modèles de gravure, entre autres ceux de l'ouverture de *Coriolan* et du *Concerto pour piano en Sol majeur*, probablement en cours de transport, lors du contournement du blocus continental. La présente édition se réfère aux exemplaires de l'édition originale de Vienne du Industriekontor, conservés respectivement aux Archives Beethoven, à Bonn, et à la Österreichische Nationalbibliothek (Collection Hoboken) ainsi qu'à l'édition originale anglaise de Clementi, dans les exemplaires du Royal College of Music et de la British Library, l'un et l'autre à Londres.

Cadences: les cadences, largement développées par Beethoven, réhabilitent incontestablement sa paternité de la version pour piano et embellissent l'idée d'une transcription. Il n'a pas écrit lui-même de cadences pour la version originale du Concerto, ce qui est peut-être une preuve supplémentaire qu'en tant que pianiste, il prenait le parti de Clementi. Les deux cadences en correspondance – cote Mh 20a (Beethoven-Haus de Bonn) pour le 1^{er} mouvement et Aut. 28 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz) pour le 3^e, ainsi que les deux entrées Mh 21 et Mh 22 du *Rondo-Finale* – sont conçues comme un ensemble. Cela signifie à la fois une orientation par rapport au début caractéristique et au rôle dominant des timbales dans le *Concerto pour violon*. Dans la grande cadence du 1^{er} mouvement (Mh 20a), la timbale est, dans la *Marcia*, immédiatement intégrée à la notation, de m. 36 jusqu'à la fin de la cadence. De plus, il s'ajoute une partie de timbale séparée, concordante (Mh 20b),

que Beethoven intitule «Cadenza / 33», ce qui signifie une entrée à m. 33 (*recte* m. 36), par suite d'une erreur de comptage due à l'absence de barres de mesure dans Mh 20a. Il existe dans ces deux notations identiques un certain nombre de divergences négligeables dans les valeurs de notes. Cette association du piano et de la timbale remonte à une «trouaille» très appréciée du compositeur, inventée dès 1796 comme première idée pour son *Concerto pour piano et orchestre n° 3*, alors qu'il note dans la liasse d'esquisses *Kafka* (Londres, British Library, cote Add. Ms. 29 801, feuille 82 au recto): «Zum Concert aus c moll pauke bej der Cadent» (pour le concerto en ut mineur, timbale à la cadence). Ladite «trouaille» lui revient aussi à la fin du finale de son opus 73, où la timbale fait résonner à 17 reprises son *ostinato* en dialogue avec le piano.

Beethoven n'a écrit ses cadences qu'après avoir dû renoncer à paraître en public en tant que soliste de ses propres concertos à cause de sa surdité croissante. C'est le 22 décembre 1808 qu'il se présente pour la dernière fois en concert public, interprétant en soliste son *Quatrième Concerto pour piano et orchestre* et la *Fantaisie pour chœur* op. 80; il avait alors déjà abandonné l'idée de créer son grand *Concerto en Mi bémol majeur* op. 73. La notation définitive, réalisée après coup des cadences de soliste concerne également les concertos pour piano n^{os} 1 à 4 – excepté les esquisses de cadences notées partiellement ou griffonnées à la hâte à l'occasion d'exécutions antérieures (p. ex. sur la page *Toscanini* en ce qui concerne l'op. 15 ou encore dans l'esquisse d'harmonie pour la version de musique de chambre de l'op. 58) –, et elle se trouve confirmée par l'utilisation presque exclusive de papiers KOTENSCHLOS dans les années 1809 et 1810 ainsi que par divers autres critères morphologiques. Ces notations tardives de Beethoven, provenant de l'époque où, par la force des choses, il est plus ou moins condamné à l'inactivité comme pianiste, lui servent de véritable «canalisation» pour ses élèves et vont ainsi rester inédites de son vivant.

Les sources autographes des cadences

Mh 20a, y compris la partie de timbale Mh 20b correspondante pour le 1^{er} mouvement ainsi que les deux entrées Mh 21 et Mh 22 pour le *Rondo* proviennent des archives de Breitkopf & Härtel et sont conservées depuis 1956 à la Beethoven-Haus de Bonn (Collection H.C. Bodmer). La cadence relativement succincte Aut. 28 destinée au *Rondo* se trouve à la Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabtei-

lung. En ce qui concerne l'ancienne édition complète publiée chez Breitkopf & Härtel en 1864 (série 70a), Willy Hess a rajouté en 1969 les cadences manquantes dans ses *Supplemente zur Gesamtausgabe* (tome X). On lui doit de plus une belle édition en fac-similé, commentée, de toutes les cadences (Zurich, 1979). Les cadences sont publiées depuis 1967 dans la *Neue Gesamtausgabe* (tome VII, 7), la nouvelle édition des

œuvres complètes de Beethoven. L'éditeur a révisé pour la présente édition tous les ajouts de cadences.

Malgré les cadences conservées, on ne connaît pas d'exécution de la version pour piano de l'opus 61 du vivant du compositeur.

Bonn, automne 2005
Hans-Werner Küthen

Partitur der Gesamtausgabe / Score of the Complete Edition:
BEETHOVEN WERKE, Abteilung III, Band 5: HN 4111
Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 14580
Orchestermaterial / Set of parts: Breitkopf & Härtel OB 14580
Studien-Edition / Study score: HN 9815

Printed in Germany