

Vorwort

Mit der praktischen Ausgabe für zwei Klaviere sollen die Klavierkonzerte Beethovens, die als Partitur innerhalb der neuen Beethoven-Gesamtausgabe sowie als Studien-Edition des op. 73 im hiesigen Verlag erschienen sind, einem breiteren Publikum erschlossen werden. Überdies werden die Aufführungsmaterialien des Verlags hiermit ergänzt und vervollständigt. Der Klavierauszug der Orchesterbegleitung stützt sich auf den von Hans-Werner Kuthen herausgegebenen Text der im gleichen Verlag erschienenen Gesamtausgabe, Abt. III, Band 3, *Klavierkonzerte II*, aus dem auch der Part des Soloklaviers übernommen wurde. Näheres zur Textgestaltung, zur Quellenlage sowie zur Entstehungs-, frühen Aufführungs- und Veröffentlichungsgeschichte ist nachzulesen im Bandvorwort und im Kritischen Bericht zum genannten Band der Gesamtausgabe.

Um das editorisch Wichtigste zum vorliegenden Klavierkonzert op. 73 mitzuteilen, sei auch hingewiesen auf die Kurzfassung der Richtlinien „Zur Edition“, nach denen der Solopart erstellt wurde. Sie folgt im Anschluss an dieses Vorwort.

Das bisher mit *1809* recht unbestimmte Kompositionsdatum des Es-dur-Konzerts kann genauer zergliedert werden im Hinblick auf die Entstehung, ihre Ursachen, ihren Verlauf und ihren Abschluss. Das Werk steht in enger persönlicher Beziehung zu seinem Widmungsempfänger, Erzherzog Rudolph von Österreich, und daher in nächster Nähe zu den historischen Zeitläufen. Am 1. März 1809 wurde Beethoven vom Erzherzog und den böhmischen Fürsten Lobkowitz und Kinsky ein Jahresgehalt ausgesetzt, das für den Komponisten als einzige ausdrückliche Verpflichtung eine unbegrenzte Ortspräsenz in Wien vorsah. Dennoch ist gerade das Es-dur-Konzert ein Beweisstück für die Erfüllung auch kompositorischer Erwartungen, die natürlich mit diesem Kontrakt verbunden waren. Nachdem Beethoven

den wohl nie mit letzter Konsequenz erwogenen Plan, als Kapellmeister an den Hof Jérôme Bonapartes nach Kassel zu gehen, zu Gunsten einer völligen Hinwendung zu Österreich aufgegeben hatte, finden wir die ersten Skizzen zu Opus 73 im Buch Landsberg 5, das uns wegen seiner Parallelität zur Niederschrift des Partiturautographs gute Aufschlüsse über die satzweise Komposition des Werkes bietet: Wohl gegen Ende März 1809 wurde mit der Niederschrift begonnen. Im **Zusammenhang mit der Kriegserklärung Österreichs an Napoleon** am 9. April dieses Jahres steht schon der Beginn des zweiten Satzes, der im erwähnten Skizzenbuch neben dem Vertonungsansatz des Collinschen Wehrmannsliedes „Österreich über alles“ und einem Versuch über eine „Schlacht, Jubelgesang, Angriff ... Sieg“ sowie der Bemerkung „zur Erwekung der Vertheidigung des Vaterlandes“ entworfen ist. Am 11./12. Mai 1809 litt dann Beethoven unter der Kanonade Wiens durch die französische Artillerie. Eine Marginalie am unteren Rand der Anfangsseite dieses *Adagio un poco moto* versinnbildlicht Beethovens Haltung: „Östreich löhne Napoleon“, mit anderen Worten: Österreich zahle Napoleon heim, was er ihm angetan. Seinen Protest symbolisiert Beethoven auch drei Seiten später in einer Bemerkung zum ersten Klaviersolo: „dämmernd“. Der Satzcharakter steht mit seiner Introversion in äußerstem Kontrast zu den Ecksätzen und zeigt, wie schon das G-dur-Konzert, die Bipolarität seines heroischen Stils.

Die Skizzen und deren Ausarbeitung im Autograph der Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, *Mus. ms. autogr. Beethoven 15* oder *Aut. 15*) sind zur selben Zeit entstanden. Gustav Nottebohm hatte eine Sammlung Beethovenscher Auszüge aus Theoretikern und Traktaten als „Materialien zum Generalbass“ analysiert, „in das zweite Viertel des Jahres 1809“ datiert und erkannt, dass sich Beethoven damit „für einen langdauernden Unterricht des Erzherzogs Rudolph theoretisch sicherstellen wollte“. Überdies stellte Nottebohm auch einen biographischen Zusammenhang mit

der Klaviersonate „Les Adieux“ her, übersah indes die unmittelbare didaktische Nutzanwendung im Partiturautograph des Es-dur-Konzerts. Beethoven hatte seine Eigenschrift als Lehrstoff verwendet, da sie ihm nicht nur die frischeste und einzig verfügbare, sondern als *Concerto* auch tauglichste Grundlage für den Unterricht eines Kompositionsschülers schien. Dies in einer Phase, die zwischen der Niederschrift und einer Revision der Partitur lag – abseits aller Veröffentlichungsrücksichten. Anlage, Schreibduktus und die Morphologie dreier verschiedener Tinten geben Auskunft über den Gebrauch von *Aut. 15* in zwei Richtungen: Die doppelte Eintragungsschicht in den meisten Tutti-Passagen aller drei Sätze ist voneinander unabhängig und dient zunächst mit *Gleis 1* als Muster für die Stichvorlage einer Originalausgabe in Stimmen. (*Aut. 15* war nicht selbst Stichvorlage.) Da Beethoven von einer eigenen Uraufführung seines Gehörs wegen Abstand nehmen musste, richtete er selbst diese Partitur für die Veröffentlichung ein, unter strenger Berücksichtigung der Direktionsqualität nach abermals gesteigerten Anforderungen einer komplizierter gewordenen Komposition. Mit *Gleis 2* jedoch erfüllte diese zweite Eintragungsschicht den Zweck einer privaten Lehrstoffvermittlung. Ihr sichtbarster Gegenstand ist die Transkription des reduzierten Orchestersatzes der Tutti-Stellen mit den Mitteln des Generalbasses, wobei dieser die schon zuvor eingetragenen Tutti-Abbreviaturen möglichst übertreffen sollte. Mit der Anwendung älterer Theorie und Praxis aus C.P.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (2. Teil, 1762) und D.G. Türks *Clavierschule* von 1789 werden dem Schüler also derselbe reduzierte Orchesterinhalt verdeutlicht und darüber hinaus Momente der musikalischen Deklamation (durch 88 *Einschnitt*vermerke) sowie der Instrumentation vermittelt, die ebensolche didaktischen Absichten verraten: Ein nach Schwierigkeitsgraden gestaffeltes Curriculum.

Diese beiden Eintragungsschichten in den Tutti bilden keine homogene Notie-

rung, sondern sind nach ihren Funktionen zu trennen. Mit der Generalbassbezifferung ist also kein *continuo*-Spiel des Solisten gemeint. Es stünde der Werkästhetik ebenso entgegen wie es in Beethovens Konzerten einen Anachronismus bedeutete, nachdem er selbst den Typ der Tutti-Abbreviaturen im Wechsel von *Tutti* und *Solo* in seiner separaten Solostimme *Mh 4* zum Zweiten Klavierkonzert op. 19 (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer) schon 1801 geprägt hatte.

Die biographische Verflechtung des Es-dur-Konzerts mit dem Erzherzog äußert sich musikalisch in der Verwendung eines Charaktermotivs im Schlusssatz dieses Werkes und dem der Klaviersonate op. 81a. Mit der Ergänzung dieses Freuden-Couplets (T. 173–180) ist ein vorläufiger Abschluss der Komposition wohl kurz vor dem ersten Verlagsangebot am 4. Februar 1810 an Breitkopf & Härtel erreicht worden. Einige Tage zuvor, am 30. Januar, war Rudolph aus dem Exil zurückgekehrt, das am 4. Mai 1809 begonnen hatte. Im Wesentlichen gibt die frühe Ausgabe Clementis vom 1. November 1810 in London diesen Stand wieder. Bei einem Besuch in Wien hatte Clementi im März 1810 um die Veröffentlichung gebeten. Seine Ausgaben *ante* und *post correcturam* enthalten noch nicht das *Kadenzverbot*, mit dem Beethoven letztlich die berühmten Vorhänge zu Beginn der Exposition und der Reprise in ihrem improvisatorischen Charakter unterstrichen hatte.

Eine Revision des ganzen Konzerts schloss sich für die Drucklegung der deutschen Ausgabe bei den genannten Leipziger Verlegern an. Mit ihr wurde das Werk erst im Mittsommer 1810 vollendet. Ein Vierteljahr nach Clementis englischer Originalausgabe erschien der Breitkopf & Härtel-Druck im Februar 1811. Auch in dieser Originalausgabe ist ein Stadium *ante* bzw. *post correcturam* zu unterscheiden, in dem ein erboster Beethoven 25 Fehler auf einer Korrekturliste beanstandete; darunter jedoch nicht einen einzigen in der nicht fehlerfreien Generalbassnotierung. Wie kam diese in den Leipziger Druck? Dem

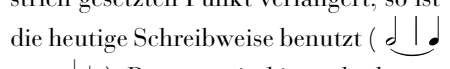
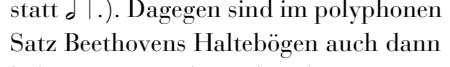
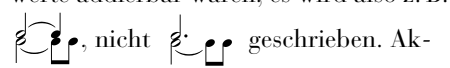
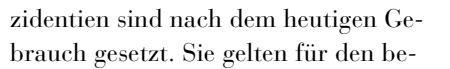
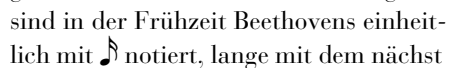
unruhigen Interesse Rudolphs ist die Existenz einer Solostimmkopie (BHB, NE 157) zu verdanken, die Beethoven dem Erzherzog wohl im Juli 1810 als Ersatz für das lange von diesem einbehaltene Partiturautograph anfertigen ließ. Ihr einzig heute noch nachweisbarer Kopfsatz enthält analog zum Endtext in *Aut. 15* alle Generalbasseintragen, die in ihrer Mehrzahl im wieder aufgenommenen Unterricht Eingang gefunden hatten. Da die Stichvorlage für Breitkopf & Härtel über eine Zweitkopie dieser Solostimme verfügen konnte, wanderte die Bezifferung in die Ausgabe, ohne dass Beethoven daran Anstoß genommen hätte, bot sich darin doch für den hausmusikalischen Gebrauch praktisch Versierter zugleich eine willkommene Unterstützung. Für den Kopisten dieser beiden Solostimmen wäre es eine Zumutung gewesen, zwischen *Gleis 1* und *Gleis 2* unterscheiden zu müssen. Clementis Originalausgabe hatte auf jede Generalbassnotierung verzichtet und unterschied in ihrer Piano-forte-Stimme stattdessen in der Stichgröße beider Hände systematisch den Solopart in Hauptnoten von den Tutti in Stichnoten.

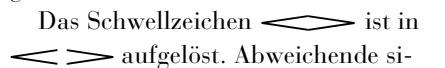
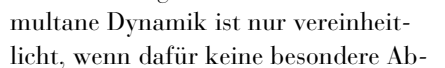
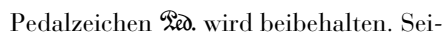
Neu, auch gegenüber Franz Kullaks weit verbreiteter Ausgabe, ist die notwendige textkritische Berücksichtigung der englischen Originalausgabe von Clementi & C°. Clementis fachmännische Kompetenz ist in der vorliegenden Ausgabe mit dem letztgültigen Stand in Breitkopf & Härtels Edition in Einklang gebracht und führt diesen kritischen Ansatz auf die Hauptquelle zurück: Beethovens Partiturautograph in der vollendeten Version vom Mittsommer 1810.

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 beibehalten: So bleibt eine Notengruppierung durch Balken- und Fahnensetzung erhalten – wofern es sich nicht um

Schrägbalken handelt –, wenn damit eine bestimmte Artikulation beabsichtigt ist; auch die Schreibweise der Zweistimmigkeit auf ein und demselben System wird in der Regel übernommen; ebenso die tonräumliche Verteilung des Textes auf beide Hände. Nach *8^{.....}*: 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. Beethovens originale Fingersätze im Solopart werden *kursiv* wiedergegeben; im Unterschied dazu erscheinen moderne Fingersätze in gewöhnlicher Type. 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. Ergänzte Akzidentien sind in Stichnoten vor die betreffende Note gesetzt. Abbreviaturen 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.*, *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  wird beibehalten. Sei-

ne 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 1999
Hans-Werner Kühlen

Preface

Henle already published Beethoven's piano concertos in full score as part of its New Beethoven Complete Edition and brought out op. 73 in its study score series. This practical edition for two pianos is intended to make these works available to a broader public and, at the same time, to augment and round off our collection of performance materials. The piano reduction of the orchestral part has been compiled from the musical text edited by Hans-Werner Kühlen for series iii, volume 3 of the Complete Edition (*Klavierkonzerte II*), likewise issued by Henle. The solo piano part has been adopted from that same volume. Further information on the presentation of the text, the state of the sources, and the history of the work's genesis, performance and publication can be found in the preface and critical report to the above-mentioned volume in the Complete Edition.

For the most important editorial remarks in connection with the Piano Concerto op. 73, readers are hereby referred to the short précis of the editorial guidelines used in the preparation of the

solo part. This précis is reproduced below at the end of the preface.

Until now, the E-flat Major Piano Concerto, op. 73, has been roughly consigned to the year *1809*. Today we are in a position to be more specific regarding the work's inception, occasion, progress and completion. The concerto arose in close personal connection with its dedicatee, Archduke Rudolph, and therefore in direct proximity with historical events. On 1 March 1809 Beethoven was offered an annual salary by the Archduke and two Bohemian princes, Lobkowitz and Kinsky, the only stipulation being his continued physical presence in Vienna for an unlimited period of time. None the less, the E-flat Major Concerto is ample proof of the compositional obligations naturally attendant upon this agreement. Having abandoned his plan to become *maestro di cappella* at the court of Jérôme Bonaparte in Cassel – a plan never thought out to its ultimate ramifications – and having instead turned entirely to the Austrian cause, Beethoven started sketching op. 73 in the Landsberg 5 **Sketchbook**. The sketchbook sheds revealing light on the movement-by-movement progress of the concerto as it arose in parallel with the autograph score, located today in the music department of the Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz (*Mus. ms. autogr. Beethoven 15*, or *Aut. 15*). Beethoven probably started writing out this score at the end of March 1809. The opening of the second movement coincided with Austria's declaration of war on Napoleon on 9 April, for it is accompanied in the sketchbook by the beginnings of a setting of a soldier's song by Collin, *Österreich über alles*, as well as a projected "Battle, Hymn of Jubilation, Attack ... Victory" and the handwritten annotation "to alert the defense of the Fatherland." Then, on 11 to 12 May 1809, Beethoven witnessed at first hand the bombardment of Vienna by French artillery. A marginal gloss at the bottom of the opening page of the *Adagio un poco moto* captures his feelings: "Östreich löhne Napoleon / May Austria give Napoleon his due," meaning that Austria should

retaliate Napoleon for his misdeeds. Three pages later we find another indication of Beethoven's feelings in an annotation in the first piano solo: „*dämmernd*“, a term usually referring to the fading of day. The movement's introverted character provides maximum contrast with the two outside movements, thereby revealing the same bipolarity of the heroic style apparent in the preceding G-Major Concerto.

Beethoven's autograph score, as already mentioned, was worked out simultaneously with the sketches. Also dating from this period is a set of excerpts from theorists and treatises analyzed by Gustav Nottebohm, who referred to it as "materials for a thoroughbass method" and assigned to "the second quarter of the year 1809," adding that Beethoven "wished to supply the theoretical groundwork for a long-term course of instruction for Archduke Rudolph." Nottebohm also established a biographical connection with the "Les Adieux" Piano Sonata, op. 81a. But he overlooked the immediate pedagogical function of the concerto score: Beethoven employed his autograph manuscript as teaching material, feeling that it was not only his most recent and only available work but also, as a *Concerto*, the most suitable basis for teaching a composition pupil. At this time the score was at an intermediate stage between full draft and first revision, and no thought was yet given to its publication. The layout on the page, the handwriting and its three different inks suggest that *Aut. 15* served two distinct purposes, especially since the twin layers of annotations found in most of the tutti passages of all three movements arose independently of each other. The first, which we shall call *Track 1*, served as a model for the engraver's copy of the first edition in parts (*Aut. 15* itself was not an engraver's copy). Since Beethoven was prevented by his deafness from giving the première himself, he marked up his manuscript for publication, paying due attention to the quality of instructions in a work that reflected new standards of musical complexity. *Track 2*, however, served an entirely different purpose, namely, to con-

vey subject-matter material to his private pupil. Its most conspicuous feature is Beethoven's thorough-bass transcription of the reduced orchestral part of the tutti sections, a transcription intended to supersede the tutti abbreviations he had entered beforehand. Here Beethoven has turned to the earlier theory and practice advocated in C.P.E. Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Part 2, 1762) and D.G. Türk's *Clavierschule* (1789) to clarify the orchestral writing for the benefit of his pupil. He also went so far as to explain points of musical declamation, adding no fewer than eighty-eight incision marks, and to elucidate the orchestration. In short, the score formed a curriculum of study arranged in progressive order of difficulty.

These two layers of markings in the tutti sections do not constitute a homogeneous level of notation and must be kept separate according to the functions they were intended to serve. The thorough-bass figures, in other words, do not imply that the soloist should play continuo. Not only would this be at odds with the work's aesthetic, it would also be an anachronism in the context of Beethoven's concertos: in 1801, after all, Beethoven himself had already introduced a species of shorthand tutti notation by alternating between *tutti* and *solo* in the separate solo part of his Second Piano Concerto, op. 19 (Beethoven House, Bonn, Bodmer Collection, *Mh 4*).

In purely musical terms, the biographical ties between op. 73 and the Archduke found expression in a characteristic motif occurring in the final movements of both the concerto and the op. 8 la sonata. With the addition of this “*Freuden*” couplet in bars 173 to 180 Beethoven brought his concerto to a tentative conclusion, probably just before offering it to Breitkopf & Härtel on 4 February 1810. A few days earlier, on 30 January, Rudolph had returned from the exile imposed upon him from 4 May 1809. By and large, this stage of the composition is reproduced in the early print issued by Clementi in London on 1 November 1810. Clementi had asked for permission to publish the work dur-

ing a visit to Vienna in March 1810. His two editions, both *ante* and *post correcturam*, still lack Beethoven's *Kadenzverbot* with which the composer sought to finalize the improvisatory character of the famous solo entrances at the opening of the exposition and the recapitulation.

The entire concerto was thereupon revised for the German edition issued by the aforementioned Leipzig publishing house. With this, the work was finally brought to completion in midsummer of 1810. The Breitkopf & Härtel print appeared in February 1811, a full **quarter** of a year after Clementi's English edition. In the German first edition, too, we must distinguish between an *ante* and a *post correcturam* stage, in which Beethoven indignantly complained of twenty-five errors on a list of corrigenda. None of these errors, however, involved the faulty notation of the thorough-bass. But how did the thorough-bass part find its way into the Leipzig print? Thanks to Rudolph's vacillating interest, we have come into the possession of a handwritten copy of the solo part (Beethoven House, *NE 157*) which Beethoven, probably in July 1810, ordered written out for the Archduke as a replacement for the autograph score still among the latter's belongings. Today only the opening movement of this copy survives; like the definitive text preserved in *Aut. 15*, however, it contains all the thorough-bass figures, most of which entered the score when the Archduke's lessons resumed. Since the engravers of the Breitkopf & Härtel edition could now make use of a second copy of the solo part, the figures simply landed in the print. Beethoven saw no reason to object: they offered a welcome support for musicians well-versed in domestic music-making. Furthermore, it would have been an imposition to force the copyist of the two solo parts to distinguish between *Tracks 1* and 2. The Clementi print had dropped the thorough-bass notation, and instead systematically discriminated the solo from the tutti passages by having the latter engraved in smaller notes in both staves of the piano part. Equally new, especially

vis-à-vis Franz Kullak's widely disseminated edition, is the source-critical attention we have given to the English first edition published by Clementi & C°. Our version combines Clementi's professional expertise with the definitive status of the Breitkopf & Härtel print and derives its critical approach from the primary source: Beethoven's autograph score, in the version he completed in mid-summer of 1810.

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. 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 **8^{.....}** 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. In the solo part, Beethoven's original fingering is reproduced in italics in order to distinguish it from the modern fingering, which appears in normal type. 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 1999
Hans-Werner Küthen

Préface

La présente édition pratique pour deux pianos met les concertos pour piano de Beethoven, publiés aux Éditions Henle sous forme de partition dans le cadre de l’édition complète des œuvres de Beethoven (Beethoven-Gesamtausgabe) et

de «Studien-Edition» de l’opus 73, à la portée d’un plus large public. En outre, cette édition vient compléter le matériel musical de la maison d’édition. La réduction pour piano de l’accompagnement d’orchestre se base sur le texte, édité par Hans-Werner Küthen, de l’édition complète (Beethoven Gesamtausgabe, Abt. III, Band 3, *Klavierkonzerte II*), qui a également fourni la partie de piano solo. La préface et le Kritischer Bericht (commentaire critique) du volume mentionné de l’édition complète donnent des informations détaillées sur le texte, les sources et la genèse du concerto ainsi que sur l’histoire des premières exécutions et publications de l’œuvre.

En ce qui concerne les principaux aspects éditoriaux relatifs à ce concerto pour piano op. 73, on se reportera à la version abrégée des principes d’édition («Indications relatives à l’édition») ayant servi de base à la réalisation de la partie solo, version qui figure ci-après, à la suite de la présente préface.

La date de composition très imprécise attribuée jusqu’ici au concerto en mi bémol majeur, soit *1809*, peut recevoir un certain nombre de précisions quant à sa genèse, à la motivation initiale du compositeur, aux principales étapes du travail de composition et à son achèvement définitif. L’œuvre se situe dans le contexte d’une relation personnelle étroite entre Beethoven et le dedicataire, l’archiduc Rodolphe d’Autriche, et elle est par suite intimement liée aux événements historiques de l’époque. Le 1^{er} mars 1809, Beethoven se vit offrir par l’archiduc et les princes bohémiens Lobkowitz et Kinsky une pension annuelle, la seule contrepartie explicite étant qu’il s’installe à Vienne pour une durée illimitée. Cependant, le concerto en mi bémol majeur est la preuve même que ledit contrat impliquait aussi, cela va de soi, une production musicale adéquate de la part du compositeur. Beethoven ayant finalement abandonné son projet, dont il n’avait d’ailleurs jamais vraiment examiné les tenants et aboutissants, de partir à Kassel, à la cour de Jérôme Bonaparte, pour y occuper le poste de maître de chapelle et ayant ainsi résolument opté pour l’Autriche, on trouve les pre-

mières esquisses de l’opus 73 dans le livre «Landsberg 5»; rédigé parallèlement à la réalisation de l’autographe de la partition, celui-ci fournit, pour chaque mouvement, de précieux renseignements sur la composition de l’œuvre: le compositeur a probablement commencé à noter son autographe vers la fin mars 1809. Le début du deuxième mouvement se trouve en relation directe avec la déclaration de guerre de l’Autriche à Napoléon, le 9 avril. Il est esquissé dans le livre ci-dessus mentionné, à côté d’un début de mise en musique du chant patriotique de Collin «Österreich über alles» (l’Autriche pardessus tout), d’un essai sur «Schlacht, Jubelgesang, Angriff ... Sieg» (bataille, chant d’allégresse, attaque ... victoire) ainsi que de la mention «zur Erwekung der Vertheidigung des Vaterlandes» (pour susciter la défense de la patrie). Les 11/12 mai 1809, Beethoven subit la canonnade lancée contre Vienne par l’artillerie française. Une annotation inscrite dans la marge, au bas de la première page de cet *Adagio un poco moto* révèle bien l’attitude du compositeur: «Östreich löhne Napoleon», c’est-à-dire «Autriche, fais payer à Napoléon ce qu’il t’a fait.» Beethoven exprime encore sa protestation trois pages plus loin en notant pour le premier solo de piano la mention «dämmernd» (sombre). Le caractère «introverti» du mouvement le situe en complet contraste avec les 1^{er} et 3^{me} mouvements et fait ainsi apparaître, comme pour le concerto en sol majeur, la bipolarité du style héroïque de la composition.

Les ébauches et leur élaboration dans l’autographe de la partition (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, *Mus. ms. autogr. Beethoven 15* ou *Aut. 15*) datent de la même époque. Gustav Nottebohm avait analysé en tant que «matériau d’étude pour la basse continue» une collection d’extraits d’analyses théoriques et de traités réunie par Beethoven, la datant «du deuxième trimestre de l’année 1809» et tirant la conclusion que Beethoven voulait ainsi «s’assurer sur le plan théorique pour un enseignement prolongé de l’archiduc Rodolphe». De plus,

Nottebohm établissait un rapport biographique avec la sonate pour piano «Les Adieux», omettant cependant l'utilisation de l'autographe de la partition du concerto en mi bémol majeur. Beethoven s'était en effet appuyé sur son texte manuscrit pour son enseignement, ce texte étant le seul disponible et lui paraissant non seulement constituer la base la plus fraîche mais aussi, en tant que *concerto*, la plus appropriée pour enseigner à son élève la composition. Tout ceci s'inscrit dans une période située entre la mise par écrit du concerto et une révision de la partition, Beethoven laissant de côté toute considération relative à la publication de l'œuvre. L'agencement, l'écriture et les caractéristiques de trois encres différentes renseignent sur la double utilisation de l'autographe de la partition. Les inscriptions relatives à la plupart des passages en tutti des trois mouvements sont disposées sur deux «strates» indépendantes l'une de l'autre. La *strate 1* a servi tout d'abord de base pour la confection du modèle de gravure d'une édition originale sous forme de parties séparées (*aut. 15* n'a pas été utilisé comme modèle de gravure). Ne pouvant créer l'œuvre luimême en raison de sa surdité croissante, Beethoven a travaillé sa partition en vue de la publication, veillant en particulier scrupuleusement, étant donné les exigences accrues d'une composition qui, entre-temps, était devenue toujours plus complexe, à assurer une qualité de lecture optimale du texte de façon à faciliter le travail de direction du chef d'orchestre. Les indications de la *strate 2* au contraire étaient uniquement destinées à l'enseignement. Leur objet le plus évident concerne la transcription par les moyens de la basse continue de la notation orchestrale réduite des tutti, cette transcription sous forme de basse continue devant encore surpasser si possible la notation abrégée des tutti déjà effectuée par le compositeur. S'appuyant sur diverses analyses théoriques et pratiques tirées de *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (2^{ème} partie, 1762) de Carl Philipp Emanuel Bach – *Essai sur la véritable manière de toucher le clavier* – et de la

Clavierschule (méthode de piano) de D.G. Türk (1789), l'élève devait accéder à la compréhension de la notation réduite du contenu orchestral; il s'agissait en outre de l'initier aux principaux aspects de l'exposé musical (visualisé par 88 *incisions*) et de l'instrumentation. L'intention didactique est évidente: il s'agit d'un programme d'étude progressif, c'est-à-dire organisé en fonction d'un degré de difficulté croissant.

Ces deux séries d'inscriptions ne constituent pas une notation homogène mais doivent être considérées séparément, d'après leur fonction respective. La basse chiffrée ne signifie en aucun cas que le soliste joue en *continuo*. Ce serait non seulement contraire à l'esthétique de l'œuvre mais cela constituerait un anachronisme dans les concertos de Beethoven, dans la mesure où il avait établi lui-même dès 1801, dans la partie de piano solo séparée (*Mh 4*) du II^e concerto pour piano, op. 19 (Maison de Beethoven, Bonn, collection H.C. Bodmer), le type de notation abrégée des tutti à utiliser dans l'alternance *tutti* et *solo*.

L'étroite relation liant le concerto en mi bémol majeur à la personne de l'archiduc Rodolphe s'exprime musicalement sous la forme d'un «motif allusif» inclus dans le finale du concerto et dans celui de la sonate pour piano op. 8 la. Ce motif de joie (m. 173–180), probablement écrit peu avant la soumission de la première offre le 4 février 1810, à Breitkopf & Härtel, représente une conclusion provisoire de l'œuvre. Quelques jours plus tôt, le 30 janvier, l'archiduc Rodolphe, qui avait quitté le pays le 4 mai 1809, était rentré d'exil. L'édition Clementi, parue à Londres le 1^{er} novembre 1810, reflète pour l'essentiel ledit état du texte. De passage à Vienne en mars 1810, Clementi avait sollicité la publication. Ses éditions *ante* et *post correcturam* ne renferment pas encore l'*interdiction de cadence* prescrite finalement par le compositeur pour souligner le caractère d'improvisation des célèbres passages introductifs situés au début de l'exposition et de la reprise.

Le compositeur a procédé à une révision complète de son concerto avant la

mise sous presse de l'édition allemande chez l'éditeur leipzigois ci-avant mentionné, révision qui représente donc l'achèvement définitif de l'œuvre, vers le début de l'été 1810. L'édition Breitkopf & Härtel paraît en février 1811, trois mois après l'édition originale anglaise de Clementi. 11 faut aussi distinguer dans cette édition originale un stade *ante correcturam* et *post correcturam*: Beethoven, profondément enragé, avait dressé une liste des fautes, 25 au total, aucune ne concernant toutefois la basse continue, dont la notation cependant comportait plusieurs erreurs. Comment celle-ci est-elle parvenue dans l'édition allemande? C'est à l'intérêt inquiet de l'archiduc Rodolphe que nous devons l'existence d'une copie de la partie de soliste (BHB, *NE 157*): le compositeur la fit en effet réaliser à l'intention de l'archiduc vers le mois de juillet 1810, en remplacement de l'autographe de la partition que celui-ci détenait depuis longtemps. De même que le texte final d'*aut. 15*, le 1^{er} mouvement de ladite copie, le seul qui ait été conservé, comporte toutes les indications relatives à la basse continue, la plupart de ces indications ayant été utilisées par le compositeur dans son enseignement. Comme le modèle de gravure à disposition de Breitkopf & Härtel comprenait aussi une deuxième copie de cette partie de soliste, le chiffrage a été repris dans l'édition allemande sans que Beethoven ait trouvé quoi que ce soit à redire, d'autant plus que cette notation abrégée ne pouvait qu'être utile pour l'usage musical privé. Il aurait été des plus difficile pour le copiste de ces deux parties de piano solo de tenir compte des *strates 1* et 2. L'édition originale de Clementi avait d'emblée renoncé à toute notation de la basse continue, différenciant seulement de façon systématique dans la partie de piano, pour les deux mains, par la grosseur des notes, le piano solo et les tutti, en faisant figurer ces derniers sous forme de notes plus petites. Il faut aussi mentionner que, contrairement à l'édition, plus largement diffusée, de Franz Kullak, l'éditeur de l'opus 73 s'est fait un devoir de prendre en considération d'un point de vue critique l'édition ori-

ginale anglaise de Clementi & C°. L'édition Henle associe la compétence professionnelle de Clementi et la version ultime de l'édition Breitkopf & Härtel, réalisant par cette approche critique un lien avec la source principale, celle de l'autographe de la partition sous la version complète de l'été 1810.

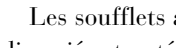
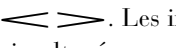
Indications relatives à l'édition

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: 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 8^{.....} 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 doigtés originaux de Beethoven dans la partie solo sont repris *en italique*; les autres doigtés sont par contre notés selon les caractères habituels. 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 sons 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 accidentssont notés conformément à l'usage moderne; leur effet se limite à la mesure même. La même règle s'applique pour les accidents de rappel. Les accidents 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 gruppettos 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 1999
Hans-Werner Küthen

Partitur der Gesamtausgabe / Score of the Complete Edition:
BEETHOVEN WERKE, Abteilung III, Band 3: HN 4091

Studien-Edition / Study score: HN 9805
Dirigierpartitur / Conductor's score: HN 4630
Orchestermaterial / Set of parts : HN 4631 ff.