

## VORWORT

Vorliegende Ausgabe folgt dem Text der Beethoven-Gesamtausgabe (Abteilung III, Band 2, München 1984). Näheres zur Textgestaltung, zur Quellenlage sowie zur Entstehungs-, frühen Aufführungs- und Veröffentlichungsgeschichte findet sich im Bandvortrag und im Kritischen Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes.

Die erste Idee zu einem Konzert in c-moll notierte Beethoven ohne weiteren Entwurfszusammenhang auf seiner großen Tournee im Jahre 1796, wahrscheinlich nach einem Hofkonzert in Berlin im Mai oder Juni: „Zum Concert aus C moll pauke bej der Cadent“. Kurz darauf wurde dieses Konzept in einer zweiten Skizze mit dem Wortlaut „im Concert bej der Cadenz“ wieder aufgenommen. Die Emanzipation dieses früh notierten Paukenmotivs ist der kompositorische Leitgedanke im Kopfsatz und bestimmt – nach Mozarts Vorbild – den Militäarcharakter des Konzerts. Zusammenhängende Entwürfe zu diesem Werk hat es wahrscheinlich in einem nicht überlieferten Skizzenbuch aus den Jahren 1799/1800 gegeben, so dass mit Grund zu vermuten ist, Beethoven habe in seinem ersten Benefizkonzert am 2. April 1800 im Hofburgtheater ursprünglich dieses Konzert in c-moll aufführen wollen. Dafür spricht auch die Datierung des bei seiner Niederschrift verwendeten Papiers.

Das seit 1977 wieder zugängliche Partiturautograph (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: *Mus. ms. autogr. Beethoven 14*) ist das einzig erhaltene Autograph von Opus 37 und lässt an der Notierung mit drei klar unterscheidbaren Tinten ebenso viele Entstehungsphasen des Konzerts erkennen. Aus dieser Quelle geht auch hervor, dass für den 2. April 1800 nicht mehr als der erste Satz in ungefährender Endversion und der zweite bloß rudimentär mit einer ersten Tinte zu Papier gebracht wurde. Beethoven war deshalb gezwungen, auf sein Konzert

in C-dur zurückzugreifen, das er nun nicht mehr nach dessen erster, sondern nach der aus diesem Anlass neu geschriebenen Endversion darbot. Versuche, in den Jahren 1801 und 1802 eine der Fastenakademien im Hoftheater zu erhalten, schlugen fehl. Indes führte der Versuch von 1802 im Autograph zu erkennbaren Revisionsansätzen im Kopfsatz, deren wichtigster gleichzeitig als Particell auch im Keßler-Skizzenbuch (Bl. 15r) festgehalten wurde. Die erste fertige Niederschrift für die Uraufführung am 5. April 1803 im Theater an der Wien, mit Beethoven als Solisten, wurde in *Mus. ms. autogr. Beethoven 14* gewonnen nach einer Revision des zweiten und der anschließenden erstmaligen Notierung des dritten Satzes, beide kenntlich an einer einheitlichen zweiten Tinte. Beethoven versah dieses Stadium des Autographs mit dem Titel „Concerto 1803“. Der Solopart war darin zwar kontinuierlich und in seinem Ablauf beinahe endgültig, aber bei weitem noch nicht für beide Hände vollständig notiert. Eine neuerliche Revision mit einer dritten Tinte, die alle Sätze betraf und den ursprünglich mit  $g^3$  begrenzten Tonraum bis  $c^4$  erweiterte, hat die Qualität eines in sich abgeschlossenen autograph-internen Skizzierungsstadiums. Diese Revision bezieht sich ausschließlich auf die Solostimme. Der seltene Fall einer örtlichen Einheit von autographischer Endgestalt des Orchesterparts und späterer Skizzierung der Solostimme macht diese Niederschrift zum Muster eines *autograph in progress*.

Diese Revisionskizzen im Partiturautograph entstanden zur gleichen Zeit, in der Beethoven ein separates Solostimmheft herstellte, das für eine Aufführung des Konzerts durch Ferdinand Ries bestimmt war. Dieser debütierte, nach einigen Aufschüben, am 19. Juli 1804 in Schuppanzighs Augartenkonzerten und stellte damit zum ersten Mal den Solopart in seiner Endgestalt vor. Ries bietet, neben dem Quellenbefund des Auto-

graphs, auch selbst die Gewähr für das Zustandekommen dieser separaten Solostimme: „Die Clavierstimme des C Moll Concerts hat nie vollständig in der Partitur gestanden. Beethoven hatte sie eigens für mich in einzelnen Blättern niedergeschrieben“ (zitiert aus: Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz 1838, S. 115). Die Klavierstimme wurde bald nach Ries' Ausführung zusammen mit den Orchesterstimmen als Stichvorlage für die Originalausgabe im *Bureau des Arts et d'Industrie* verwendet. Erschienen ist sie im November 1804 in Wien. Alle Stichvorlagen sind verloren gegangen, so dass die authentische Lesart der Klavierstimme durch Interpolation zwischen der letztgültigen Version des Autographs und dem Text der Originalausgabe

gewonnen werden muss, zumal letztere in einem Stadium *ante* und *post correcturam* überliefert ist. Für den Orchesterpart hingegen stimmen Partiturotograph und Originalausgabe völlig überein. Das gestochene Solostimmheft enthält für die Tutti-Abbreviaturen einen unbezifferten Außenstimmensatz. Die so notierte Stimme erfüllt hier, wie in gleicher Weise auch in Opus 19, eine doppelte Funktion: Spiel- und Direktionsstimme für den Solisten zu sein sowie überdies dem hausmusikalischen Gebrauch dienen zu können. Die deutliche Abgrenzung von *Solo* und *Tutti* zeigt, dass mit dieser kontinuierlich notierten Stimme jedoch kein Mitspielen im Tutti gemeint ist.

Bonn, Sommer 1999  
Hans-Werner Kühren

## PREFACE

For this volume we have followed the text given in Series III, Volume 2 of the Beethoven *Gesamtausgabe* (Munich, 1984). For further information on the presentation of the text, the nature of the sources, and the history of the work's origins, early performances and publication, readers are hereby referred to the preface and critical report of that volume.

Beethoven jotted down his first idea for a Concerto in c minor independently of any sketch during his extended concert tour of 1796, perhaps after a concert at the Berlin court in May or June: "Zum concert aus C moll pauke bej der Cadent" (To the Concerto in c minor kettledrum at the cadenza). Shortly thereafter, he took up this concept again in a second draft with the wording "im Concert bej der Cadenz" (in the Concerto at the cadenza). The emancipation of this kettledrum motif notated at such an early stage functions as the central compositional

element of the first movement and – harking back to Mozart's example – emphasizes the military character of the Concerto. Since a lost sketchbook dating from the years 1799/1800 probably contained a number of interrelated sketches to this work, there is reason to surmise that Beethoven had originally intended to play this Concerto in c minor in his first benefit concert in the Hofburgtheater on 2 April 1800. This is supported by the dating of the paper used for his manuscript.

This autograph of the score (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: *Mus. ms. autogr. Beethoven 14*), accessible again since 1977, is the only extant copy of op. 37 in Beethoven's hand and its notation in three clearly distinguishable inks brings to light three phases of its origin. This source also shows that Beethoven had written in a first ink no more than an approximative fi-

nal version of the first movement and a rudimentary sketch of the second before the concert on 2 April 1800. This is the reason why Beethoven then turned to his Concerto in C major, which he now performed not in its first version but in the final version prepared especially for this occasion. His attempts to obtain one of the Lent concerts in the Hoftheater in 1801 and 1802 were unsuccessful. But his request of 1802 caused him to undertake discernible revisions in the first movement of the autograph, the most important of which was preserved as score reduction in the Keßler sketchbook as well (folio 15r). The first integral copy used by Beethoven as soloist at the premiere in the Theater an der Wien on 5 April 1803 can be situated in *Mus. ms. autogr. Beethoven 14* at the intermediate stage following the revision of the second movement and the subsequent initial notation of the third movement. This stage, recognizable in both movements by the consequent use of a second ink, was designated by Beethoven as “Concerto 1803”. Although the solo part was continuously written in this stage and almost final in its overall form, it was far from being completely notated for both hands. Beethoven then undertook a new revision in a third ink, touching upon all the movements and expanding the upper range from its original peak tone  $g^3$  up to  $c^4$ . This revision affected the solo part exclusively and has the quality of a homogeneous drafting phase, internal to the autograph. This unusual coexistence in one autograph of the final version of the orchestral part as well as the ulterior draft of the solo part makes this document an example of an *autograph in progress*.

These revisions in the autograph of the score originated concurrently with Beethoven’s preparation of separate sheets containing the solo part volume, intended for a

performance of the concerto by Ferdinand Ries. After several postponements, Ries made his debut with the work in Schuppanzigh’s “Augarten” concerts on 19 July 1804, presenting the solo part for the first time in its final version. Besides the peculiarities of the autographic source, Ries himself attests the former existence of this separate solo part: “The piano part of the c-minor concerto was never complete in the score. Beethoven wrote it out on separate pages just for me” (cited from: Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Coblenz 1838, p. 115). Together with the orchestral parts, the piano part was turned over soon after Ries’ performance to the *Bureau des Arts et d’Industrie* where it served as the engraver’s model for the original edition published in Vienna in November 1804. Since all the manuscripts for engraving have been lost, the authentic reading of the piano part has to be reconstructed by interpolations between the final versions of the autograph and the text of the original edition, rendered unavoidable since the latter has come down to us in two stages: *ante* and *post correcturam*. But as far as the orchestral part is concerned, the autograph of the score is in complete accord with the original edition.

The engraved solo part volume contains an unfigured outer-part reduction for the tutti abbreviations. The part thus notated fulfills, like in op. 19 moreover, a double function: it is a performance and conducting part for the soloist and can be used for home music making. The clear differentiation between *Solo* and *Tutti* shows that this continuously notated part was not intended to be played as an accompaniment of the tutti.

Bonn, summer 1999  
Hans-Werner Küthen

## PRÉFACE

La présente édition reprend le texte de l'édition complète des œuvres de Beethoven (Beethoven-Gesamtausgabe – III<sup>e</sup> partie, vol. 2, Munich 1984). La préface et le commentaire critique du volume ci-dessus mentionné renferment des informations détaillées sur le texte, les sources, la genèse du concerto ainsi que sur l'histoire des premières exécutions et publications de l'œuvre.

C'est lors de sa grande tournée de 1796, vraisemblablement en mai ou en juin, après un concert donné à la cour, à Berlin, que Beethoven nota par écrit, sans aucun autre contexte musical, l'idée d'un concerto en ut mineur: «Zum Concert aus C moll pauke bej der Cadent» (Pour le concerto en ut mineur, timbale à la cadence). Cette même idée est reprise peu après dans une deuxième esquisse avec le libellé suivant: «im Concert bej der Cadenz» (dans le concerto, à la cadence). L'émancipation de ce motif à la timbale, noté tôt par le compositeur, représente l'idée directrice du 1<sup>er</sup> mouvement et détermine – à la manière de Mozart – le caractère militaire du concerto. Il est probable qu'il a existé des ébauches de cette œuvre dans un livre d'esquisses perdu des années 1799/1800, si bien que l'on est en droit de supposer que Beethoven avait eu initialement l'intention de donner ce concerto en ut mineur au Hofburgtheater, pour son premier concert de bienfaisance, le 2 avril 1800. La datation du papier utilisé par le compositeur pour sa notation parle aussi en ce sens.

L'autographe de la partition, de nouveau accessible depuis 1977 (Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: *Mus. ms. autogr. Beethoven 14*) est le seul autographe de l'op. 37 qui soit conservé; noté avec trois encres nettement différentes, il renseigne donc en même temps sur les trois phases de la composition du concerto. Cette source révèle aussi que pour le 2<sup>e</sup> avril 1800, le compositeur n'avait encore noté, utilisant une pre-

mière encre, que le premier mouvement dans sa version finale approximative, ainsi que, sous une forme rudimentaire, le deuxième mouvement. C'est pourquoi Beethoven se vit contraint de recourir à son concerto en Ut majeur, qu'il a exécuta non pas dans sa première version mais dans la version finale, spécialement réécrite pour l'occasion. Les tentatives entreprises en 1801 et 1802 par le compositeur pour obtenir au Hoftheater une des «Fastenakademien» (académies de carême) échouèrent. Cependant, la tentative de 1802 se traduisit dans l'autographe par des éléments de révision tangibles dans le premier mouvement, dont le plus important fut conservé en outre en tant que „particelle“ dans le livre d'esquisses «Keßler» (p. 15r). La première notation complète d'œuvre, pour sa création le 5 avril 1803 au Theater an der Wien, avec Beethoven comme soliste, a été reprise sur le manuscrit *Mus. ms. autogr. Beethoven 14*, après une révision du deuxième mouvement et la première notation du troisième mouvement, l'une et l'autre clairement reconnaissables parce qu'écrites avec la même encre, l'encre numéro deux. Beethoven désigna ce stade de l'autographe par la mention «Concerto 1803». La partie de l'instrument soliste est certes dans cet autographe notée de façon continue et pour ainsi dire définitive quant à son développement général, mais ladite notation est loin d'être complète pour les deux mains. Une révision ultérieure notée avec une troisième encre, incluant tous les mouvements et élargissant jusqu'au *do*<sup>4</sup> la tessiture, initialement limitée au *sol*<sup>3</sup>, a pris la qualité d'un stade d'esquisse autographe achevé. Cette révision se réfère exclusivement à la partie soliste. Le cas spécialement rare d'une unité de lieu entre la notation autographe finale de la partition orchestrale et l'esquisse ultérieure de la partie de soliste fait de cette révision le modèle même de l'*autograph in progress*, donc de l'autographe en cours de réalisation.

## VIII

Ces esquisses de révision effectuées sur l'autographe de la partition sont contemporaines de la réalisation par le compositeur d'un volume séparé pour la partie de soliste, à l'intention de Ferdinand Ries pour l'exécution de l'œuvre en concert. Celui-ci débute, après quelques ajournements, le 19 juillet 1804 dans le cadre des concerts de Schuppanzigh («Augartenkonzerte») et interprète ainsi pour la première fois la partie de piano sous sa forme définitive. À côté de l'autographe même, Ries apporte aussi un témoignage de la réalisation de cette partie de soliste séparée: «La partie de piano du concerto en ut mineur n'a jamais été incluse entièrement dans la partition. Beethoven l'avait notée spécialement pour moi sur des feuillets séparés» (citation tirée de: Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Coblenz 1838, p. 115). La partie de piano est utilisée peu après le récital de Ries, en même temps que les parties d'orchestre, comme modèle de gravure pour l'édition originale du *Bureau des Arts et d'Industrie*. Elle paraît au mois de novembre 1804, de Vienne. Tous les

modèles de gravure ont disparu, si bien que la lecture authentique de la partie de piano est finalement le résultat d'une combinaison entre la dernière version de l'autographe et le texte de l'édition originale, opération d'autant plus nécessaire que cette dernière nous est parvenue dans un stade *ante correcturam* et *post correcturam*. En ce qui concerne par contre les parties d'orchestre, il y a concordance parfaite entre l'autographe de la partition et l'édition originale. La partie de soliste gravée comporte pour la notation abrégée des tutti une notation non chiffrée du dessus et de la basse. La partie ainsi notée remplit, comme dans le cas de l'opus 19, une double fonction: elle est d'une part destinée au soliste pour l'exécution et la direction de l'œuvre, et d'autre part elle peut s'utiliser pour l'interprétation du concerto dans le cadre privé. La séparation claire du *solo* et des *tutti* montre que la notation continue de cette partie ne signifie pas que le soliste doit jouer les tutti.

Bonn, été 1999  
Hans-Werner Küthen