

VORWORT

Vorliegende Ausgabe folgt dem Text der Beethoven-Gesamtausgabe (Abt. III, Band 3, München 1996). 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.

Das bisher mit 1809 weitgehend 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, Ju-

belgesang, 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: „Österreich 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 Klaviersono: „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*, kurz: *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 Nutzenanwendung im Partiturautograph des Es-dur-Konzerts. Beethoven hatte sein Autograph als Lehrstoff verwendet, da es 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 *Einschnittvermerke*) sowie der Instrumentation vermittelt, die ebensolche didaktischen Absichten verraten: Ein nach Schwierigkeitsgraden gestaffeltes Curriculum.

Diese beiden Eintragungsschichten in den Tutti bilden keine homogene Notierung, 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 Esdur-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 Eingänge 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 (Beethoven-Haus Bonn, *NE 157*) zu verdanken, die Beethoven dem Erzherzog wohl im Juli 1810 als Ersatz für das lange von diesem einbehaltene Partiturotograph anfertigen ließ. Ihr einzig heute noch nachweisbarer Kopfsatz enthält analog zum Endtext in *Aut. 15* alle Generalbasseintragungen, 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 Pianoforte-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 Partiturotograph in der vollendeten Version vom Mittsommer 1810.

Bonn, Herbst 1999
Hans-Werner Küthen

PREFACE

For this volume we have followed the text given in Series iii, Volume 3 of the New Beethoven Complete Edition (Munich 1996). 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 to the above-mentioned volume in the Complete Edition.

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 thorough-bass 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 convey 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. 81a 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, Ru-

dolph 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 during a visit to Vienna in March 1810. His two editions, both *ante* and *post correcturam*, still lack Beethoven's prohibition of a cadenza 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.

Bonn, autumn 1999
Hans-Werner Küthen

PRÉFACE

La présente édition reprend le texte de l'édition complète des œuvres de Beethoven (Beethoven-Gesamtausgabe – III^e partie, vol. 3, Munich 1996.) La préface et le *Kritischer Bericht* (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.

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

VIII

la motivation initiale du compositeur, aux principales étapes du travail de composition et à son achèvement définitif. L'œuvre se situe dans le con-texte d'une relation personnelle étroite entre Beethoven et le dédicataire, l'archiduc Rodolphe d'Autriche, et elle est par conséquent intimement liée aux événements historiques de l'époque. Le 1^{er} mars 1809, Beethoven se vit offrir par l'archiduc et les princes de Bohême 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 premières esquisses de l'opus 73 dans le livre «Landsberg 5»; rédigé parallèlement à la réalisation de l'autographe de la partition, celui-ci fournit de précieux renseignements sur la composition de l'œuvre mouvement après mouvement: le compositeur a probablement commencé à noter son autographe vers la fin mars 1809. Le début du deuxième mouvement se trouve en corrélation avec la déclaration de guerre de l'Autriche à Napoléon, le 9 avril. Il est ébauché dans le livre d'esquisses ci-dessus mentionné, à côté d'un début de mise en musique du chant patriotique de Collin «Österreich über alles» (l'Autriche par-dessus 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 souffre de 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'at-

titude du compositeur: «Österreich löhne Napoleon», c'est-à-dire «Autriche, fais payer à Napoléon ce qu'il t'a infligé.» 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 tranche nettement avec les 1^{er} et 3^{ème} 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». À ce propos, Nottebohm établissait un rapport biographique avec la Sonate pour piano «Les Adieux», omettant cependant l'utilisation didactique 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, indépendamment de 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 (*Aut 15*). 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 lui-même en raison de sa surdité croissante, Beethoven a préparé 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 à l'aide de la basse continue de la réduction d'orchestre des passages en *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 du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Essai sur la véritable manière de toucher le clavier*, 2^{ème} partie, 1762) de Carl Philipp Emanuel Bach et de la *Clavierschule* (méthode de piano, 1789) de D. G. Türk, 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 la rhétorique musicale (signalées par 38 *coches*) et de l'instrumentation. L'intention didactique est évidente: il s'agit d'un programme d'étude organisé selon un degré de difficulté croissant.

Ces deux couches 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 le *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 (Beethoven-Haus, 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. 81a. Ce motif de joie (M. 173–180), probablement rajouté peu avant la soumission de la première offre le 4 février 1810, aux éditions 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, reproduit 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 mentionné plus haut. Cette révision représente donc l'achèvement définitif de l'œuvre, vers le milieu de l'été 1810. L'édition Breitkopf & Härtel paraît en février 1811, trois mois après l'édition originale anglaise de Clementi. Il faut aussi distinguer dans cette édition originale un stade *ante correcturam* et *post correcturam*: Beethoven, exaspéré, avait dressé une liste des fautes, 25 au total, aucune ne concernant toutefois la basse continue, pourtant pas exempte d'erreurs. Comment cette basse continue est-elle parvenue à l'édition allemande? C'est à l'intérêt fiévreux de l'archiduc Rodolphe que nous devons l'existence d'une copie de la partie de soliste (Beethoven-Haus, Bonn, *NE 157*): le compositeur la fit en effet réaliser à l'intention de l'archiduc vraisemblablement en juillet 1810, en remplacement de l'autographe de la partition que celui-ci

détenait depuis longtemps. De même que le texte final de l'*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 sans cesse repris. Comme le modèle de gravure à disposition de Breitkopf & Härtel comprenait aussi une deuxième copie de cette partie de soliste, le chiffre a été repris dans l'édition sans que Beethoven ait trouvé quoi que ce soit à redire, d'autant plus que cette notation abrégée était d'une grande utilité pour l'usage musical privé. Il aurait été trop demander au 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, différen-

çant seulement de façon systématique dans la partie de piano, aux 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, très largement diffusée, de Franz Kullak, nous avons pris en considération d'un point de vue critique l'édition originale anglaise de Clementi & C^o. 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 dans la version complète du milieu de l'été 1810.

Bonn, automne 1999
Hans-Werner Küthen

Partitur der Gesamtausgabe/Score of the Complete Edition:
BEETHOVEN WERKE, Abteilung III, Band 3: HN 4092

Dirigierpartitur/Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 14630
Orchestermaterial/Set of parts: Breitkopf & Härtel OB 14630
Klavierauszug/Piano reduction: HN 637