

## Vorwort

Das Klavierkonzert Es-dur WoO 4 von Ludwig van Beethoven (1770–1827) datiert aus 1784 und steht noch in der Nachfolge der 35 Klavierkonzerte Johann Christian Bachs und damit vor dem in dieser Gattung wenig später herrschenden Einfluss Mozarts. Solistische Virtuosität diktiert den Stil, der in der Bonner Residenz mit einfachen orchestralen Mitteln im höfischen Kreis den rokokohaften Reiz zur Wirkung bringen sollte, den der Londoner Bach als Vorbild für den 14-Jährigen besaß. Mangels einer erhaltenen autographen Partitur kann die Besetzung nur aus der überlieferten Abschrift der Klavierstimme (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven Art. 125) rekonstruiert werden. Sie stellt einen vollständigen Klavierauszug dar, der in außergewöhnlich detaillierter Weise die knappe Besetzung wiedergibt: zwei Flöten, zwei Hörner und quintettgeteilte Streicher, die ad libitum von Fagotten verstärkt wurden (vgl. Quellenbeschreibung in den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe). Die Berliner Kopie enthält auf dem eigenhändigen Titelblatt die Altersangabe „agè [sic] de douze ans“ – eine Folge des Irrtums, der sich bei Beethoven seit seinem ersten öffentlichen Auftritt am 26. März 1778 in Köln eingenistet hat, als ihn sein Vater zwei Jahre jünger gemacht hatte, und der daher die Datierung auf 1784 begründet. Es ist nicht ausgeschlossen, dass diese einzig authentische Quelle, auf der die vorliegende Edition basiert, im Kopierbüro des Bonner Verlegers Nikolaus Simrock – möglicherweise sogar von ihm selbst – angefertigt worden war (vgl. Joanna Cobb Biermann, *Nikolaus Simrock: Verleger*, in: *Das Haus Simrock*, bearb. und neu hrsg. von Ingrid Bodsch, Bonn 2003, S. 13–15). Simrock war zu dieser Zeit „zweiter und guter Waldhornist“ in der Hofkapelle, wie ein „unterthänigstes Pro-Memoria die Kurfürstliche Hof Musique betreffend“ von 1784 ausweist (Alexander W. Thayer, *Ludwig van Beethovens*

*Leben*, Bd. 1, <sup>3</sup>1917, S. 189, 193), und sicher einer der Ausführenden. Überdies war er neben Christian Gottlob Neefe für Beethoven ein kaum weniger einflussreicher Bonner Mentor.

Das Verzeichnis der „Kurfürstlich-kölnischen Kabinets-, Kapell- und Hofmusik“ für das Jahr 1791 gibt an: „Klavierkonzerte spielt Hr. Ludwig van Bethoven, und Hr. Neefe akkompagnirt bei Hofe, im Theater und in Konzerten“ (Thayer, *Beethoven*, S. 262). Näheres, gar genaue Daten über diese allgemeine Angabe hinaus sind nicht zu ermitteln. Das äußerst rege Musikleben in der Bonner Residenz schließt aber jeden Zweifel an einer raschen Aufführung aus. Die Berliner Quelle verrät in allen drei Sätzen durch eigenhändige Ergänzungen und Korrekturen über das verlorene Partiturautograph hinaus Beethovens wache Revisionsbereitschaft. Da hier bereits eine Kopie des Originals vorliegt, dürften Beethovens Änderungen nahelegen, dass sie infolge vorangegangener Aufführungen vorgenommen wurden. Wiewohl er keinen unmittelbaren Zugang zu den Musikbeständen der Hofkapelle gehabt haben dürfte, besaß er dennoch Autorität genug, auch in diesem Stadium Nachträge in seiner Komposition vorzunehmen. Die im Solopart ersetzten Stellen zeigen ohnehin, dass damit keine Eingriffe in die Orchesterstimmen nötig waren. Diese Praxis stetiger Vervollkommnung ist in Beethovens Klavierkonzerten also seit frühestem Beginn festzustellen. Sie geht einher mit einem Wandel durch den stilistischen Einfluss, den Mozart allmählich in diesem Bereich auf Beethoven ausübte – und zeigt gleichwohl die wachsende Selbstfindung des jungen Komponisten.

Weil Beethovens Autograph verschollen ist, muss die Berliner Kopie notgedrungen als Primärquelle dienen. Sie verrät trotz der Zerteilung ihrer ursprünglichen Blattfolge eine vollständige Geschlossenheit. Darüber hinaus erlaubt der kompositorische Duktus Einblick in seine ästhetische Hauptaufgabe: Die geforderte Virtuosität tritt im überall dominierenden, zuweilen etwas sperrigen Solopart sogleich mit dem ers-

ten Einsatz des Pianisten, insbesondere aber im zweiten Satz zutage. Dort ist – wie üblich – ein langsames Grundtempo im Kontrast zu Ornamenten, die in äußerster Geschwindigkeit vorgetragen werden, von großer Wirkung: Die dreimalige Verzierungsfigur in Takt 60 des Larghetto orientiert sich an Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), indem ein brillanter Effekt durch die Kombination von Pralltriller und Doppelschlag hervorgerufen wird, der dem Klavierspiel „zugleich besondere Anmuth und Glantz giebt“.

Die Abschrift hatte bis zu Guido Adlers Erstausgabe in den Supplementen zur Alten Beethoven-Gesamtausgabe (1890) keiner Veröffentlichung zugrunde gelegen. Sie war, obwohl sie danach angelegt ist, nicht unmittelbar als Stichvorlage gedacht, wohl aber als Direktionsstimme bei einer Aufführung. Die Fülle detaillierter Angaben der Orchesterinstrumente an den Tutti-Stellen lässt diese Faktur auch als geeignet für den hausmusikalischen Nachvollzug erkennen. Die Kopie enthält keinerlei Generalbassnotierung und entspricht damit als frühestes Zeugnis für Beethovens Anlage einer Pianoforte-Solostimme, wie sie von ihm in der vollständig eigenhändigen separaten Niederschrift für das B-dur-Konzert op. 19 (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, Signatur Mh 4) im April 1801 verwendet wurde. Wenn die Berliner Quelle, wie auch die spätere Bonner Solostimme die Funktion als Direktionsstimme in der kontinuierlichen Abfolge von Tutti und Solo bietet, war sie neben einer möglichen Benutzung als Stichvorlage für eine gedruckte Ausgabe mit ihren Instrumentenkürzeln zugleich auch klangimaginär eingerichtet als Klavierauszug für den außerkonzertanten Gebrauch. Zumindest diese Funktion erfüllt die hier wörtlich wiedergegebene Berliner Quelle. Sie kann uneingeschränkt als frühester Beleg für Beethovens Teilhabe an einer reichen Musikpraxis gelten. Im zeitübergreifenden Vergleich der Berliner Kopie mit dem Bonner Autograph zeigt sich diese Anlage, die auf jede Generalbassbezeichnung

verzichtet, zugleich als standardisierte Form einer Direktionsgrundlage bei konzertanter Aufführung. Dieser Typ manifestiert sich also von Anfang an und ist verbindlich für alle weiteren Klavierkonzerte Beethovens. Bleibt festzustellen, dass auch das frühe, kleine Konzert in Es-dur keinen geringen Erkenntniswert für sein Gesamtchaffen besitzt.

Es mag dem Interpreten anheimgestellt sein, über die in den ersten beiden Sätzen vom Herausgeber ergänzten Kadenzvermerke hinaus weitere Kadenz und Eingänge zur Illustration und Betonung musikalischer Abschnitte einzustreuen, wie sie dem Gestus eines virtuosens Konzerts zeitgemäß waren; sie indes eigens zu kennzeichnen oder gar vorzuschreiben, überschreitet die Verbindlichkeit des hier gebotenen Urtexts.

Die vorliegende Ausgabe von WoO 4 basiert auf dem Text des im selben Verlag erschienenen Bandes der Gesamtausgabe (*Beethoven Werke*. Abteilung III, Bd. 5, *Klavierkonzerte III*, hrsg. von Hans-Werner Kühlen, München 2004). Ergänzungen des Herausgebers stehen in runden Klammern.

Herausgeber und Verlag danken allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken und Institutionen, die Quellen bereit gestellt haben.

Bonn, Frühjahr 2013  
Hans-Werner Kühlen

## Preface

The Piano Concerto in E♭ major WoO 4 by Ludwig van Beethoven (1770–1827) dates from 1784 and stays in the tradition of Johann Christian Bach's 35 piano concertos. It was thus composed before Mozart's influence began to dominate this genre a little later. The style is dictated by the virtuosity of the solo instrument, which combines with simple or-

chestral means to capture the rococo charm that prevailed at the electoral court in Bonn, a charm possessed by the London Bach, who had been a role model for the 14-year old composer. In the absence of an autograph full score, the scoring can only be reconstructed using an extant copy of the piano part (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autogr. Beethoven Art. 125). It is a complete piano reduction that hands down the scant scoring in an extraordinarily detailed manner: two flutes, two horns and five-part strings, which are reinforced ad libitum by bassoons (cf. the description of the sources in the *Comments* at the end of this edition). The autograph title page of the Berlin copy gives his age as "agè [sic] de douze ans" (age twelve) – a result of the misapprehension that had been making the rounds since Beethoven's first public appearance on 26 March 1778 in Cologne, when his father had said he was two years younger – and thus establishes its date as 1784. It cannot be ruled out that this sole authentic source, on which our edition is based, was made in the copying office of the Bonn publisher Nikolaus Simrock and possibly even made by himself (see Joanna Cobb Biermann, *Nikolaus Simrock: Verleger*, in: *Das Haus Simrock*, revised and newly ed. by Ingrid Bodsch, Bonn, 2003, pp. 13–15). At the time, Simrock was "second and good natural horn player" in the electoral court orchestra, as is proven by a "most respectful pro-memoria (memorandum) concerning the music at the electoral court" of 1784 (Alexander W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, vol. 1, <sup>3</sup>1917, pp. 189, 193), and certainly one of the performers. Moreover, he was hardly less influential as one of Beethoven's mentors in Bonn than Christian Gottlob Neefe.

The directory of "Kurfürstlichköllnische Kabinets-, Kapell- und Hofmusik" (Cabinet, Chapel and Court Musicians of the Elector of Cologne) for 1791 states: "Mr. Ludwig van Beethoven plays piano concertos and Mr. Neefe accompanies at court, in the theatre and in concerts" (Thayer, *Beethoven*, p. 262). Particulars, even exact dates, above and

beyond this entry cannot be ascertained. The extremely active musical life of the electoral court in Bonn does, however, rule out any doubt about a performance shortly after its composition. Autograph additions and corrections to all three movements of the Berlin source beyond the lost autograph full score reveal Beethoven's keen willingness to revise it. As this is already a copy of the original, Beethoven's alterations seem to show that they were undertaken as a result of prior performances. Although he probably did not have direct access to the musical collections of the court orchestra, he yet had enough authority, even at this time, to make later additions to his composition. The passages that have been replaced in the solo part show that no changes were necessary in the orchestral parts as a consequence. This practice of continual improvement can thus be seen in Beethoven's piano concertos from the very beginning. It accompanies a change in the stylistic influences that saw Mozart gradually having more sway over Beethoven in this area, and at the same time shows the young composer's growing self-discovery.

As Beethoven's autograph has disappeared, the Berlin copy has of necessity to serve as the primary source. Despite the fact that the original sequence of leaves has been disrupted it is completely coherent. In addition, the compositional style affords an insight into his main aesthetic task: the required virtuosity manifests itself everywhere in the dominating, at times somewhat cumbersome solo part, right from the pianist's first entry but in particular in the second movement. There is to be found – according to the usual practice – a slow base tempo, which contrasts with ornaments that are performed extremely fast, making it especially effective. The triple ornamental figure in measure 60 of the Larghetto takes its cue from Carl Philipp Emanuel Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753), where a brilliant effect is produced by combining an inverted mordent and a turn, which gives the piano playing "at the same time especial grace and brilliance".

Until Guido Adler's first edition in the supplements to the Old Beethoven Complete Edition (1890), the copy had not been taken as a basis for publication. Despite the fact that it had been laid out as an engraver's copy, it had not directly been intended as such, but more likely as a conductor's part for a performance. The wealth of detailed information concerning orchestral instruments in the tutti passages shows that it could also be used for domestic music-making. The copy does not contain any basso continuo figures and thus is the earliest evidence of Beethoven's layout of a pianoforte solo part, also used by him in April 1801 for the complete autograph separate piano part of the Concerto in B♭ major op. 19 (Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer, shelfmark Mh 4). As the Berlin source – as well as the later Bonn piano part – assumes the function of a conductor's part with its continuous sequence of tutti and solo, it could on the one hand be used as an engraver's copy for a printed edition. At the same time, the instrumental abbreviations in this piano reduction could support the creation of an imaginary orchestral sound when used outside the concert hall. This function at least is fulfilled by the Berlin source that has been reproduced meticulously here. It may serve without reservation as the earliest evidence of Beethoven's participation in a rich musical practice. A comparison of the Berlin copy with the later Bonn autograph reveals the layout of the former, which dispenses with any basso continuo figures, to be the standardised form for a conductor's part for concert performances. This form thus manifests itself from the very beginning and is obligatory for all of Beethoven's subsequent piano concertos. So at the end of the day, it can be ascertained that even the early little Concerto in E♭ major is of no small value for his whole oeuvre.

The editor has added indications as to where cadenzas may be played in the first two movements. It is left up to the interpreter whether to intersperse further cadenzas and lead-ins for the illustration and emphasis of musical pas-

sages, as was customary at the time in virtuoso concertos. However, it would go beyond what is correct in an Urtext edition to mark these as such or even to prescribe them.

This edition of WoO 4 is based on the text in the Complete Edition by the same publisher (*Beethoven Werke*, section III, vol. 5, *Klavierkonzerte III*, ed. by Hans-Werner Kùthen, Munich, 2004). Additions by the editor are given in parentheses.

The editor and publisher extend their warmest thanks to the libraries and institutions mentioned in the *Comments* at the end of this edition for kindly putting the sources at their disposal.

Bonn, spring 2013  
Hans-Werner Kùthen

## Préface

Écrit en 1784, le Concerto pour piano en Mi♭ majeur WoO 4 de Ludwig van Beethoven (1770–1827) se situe encore dans le sillage des trente-cinq concertos pour piano de Johann Christian Bach et échappe donc à l'influence dominante qu'exerceront peu après les contributions de Mozart au genre. Avec cette œuvre, dont le style se caractérise par une virtuosité soliste enrobée de moyens orchestraux rudimentaires, le jeune Ludwig de quatorze ans entendait mettre en valeur, dans la résidence princière de Bonn, ce charme rococo qu'avait pour lui le Bach de Londres. En l'absence d'une partition d'orchestre autographe, on ne peut reconstituer l'instrumentation qu'à partir de la copie de la partie de piano conservée à la Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. autogr. Beethoven Art. 125). Il s'agit d'une réduction pour piano complète où est indiquée de manière exceptionnellement détaillée la modeste composition de l'orchestre: deux flûtes, deux cors et le quintette à

cordes que l'on peut choisir de renforcer avec des bassons (cf. la description des sources dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition). On trouve sur la page de titre l'indication «agè [sic] de douze ans»: depuis que Beethoven avait été rajeuni de deux ans par son père pour son premier concert public, le 26 mars 1778, à Cologne, l'erreur perdurait – d'où la datation de 1784. Il n'est pas impossible que cette copie, la seule source authentique dont nous disposons et sur laquelle se fonde la présente édition, ait été réalisée chez le bureau de copie de l'éditeur de Bonn Nikolaus Simrock, voire par lui-même (cf. Joanna Cobb Biermann, *Nikolaus Simrock: Verleger*, dans: *Das Haus Simrock*, revu et réédité par Ingrid Bodsch, Bonn, 2003, pp. 13–15). Simrock était à cette époque «un bon deuxième cor» dans la chapelle princière, comme en témoigne le «mémoire d'un sujet de son excellence sur la musique de la cour princière» de 1784 (Alexander W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, vol. 1, <sup>3</sup>1917, pp. 189, 193), et faisait sûrement partie des musiciens qui jouèrent l'œuvre. En outre, il fut pour le jeune Beethoven un mentor presque aussi influent que Christian Gottlob Neefe.

L'almanach 1791 de la «Kurfürstlichköllnische Kabinets-, Kapell- und Hofmusik» (Musique de la cour, de la chapelle et du cabinet du prince-électeur de Cologne) indique: «Des concertos pour piano sont joués par M. Ludwig van Bethoven, et M. Neefe accompagne à la cour, au théâtre et dans des concerts» (Thayer, *Beethoven*, p. 262). Si nous n'avons rien de plus précis à ce sujet que cette mention, l'intense activité musicale de la résidence de Bonn ne laisse aucun doute sur le fait que le Concerto WoO 4 a dû être exécuté rapidement. Les ajouts et corrections de la main de Beethoven que l'on trouve dans chacun des trois mouvements de la copie de Berlin preuvent qu'il était vigilant de réviser son œuvre outre son autographe perdu. Comme il s'agit ici d'une copie de l'original, on peut supposer qu'il fit ses modifications à la suite d'exécutions du Concerto. Même s'il n'avait probablement pas accès directement aux col-

lections musicales de la chapelle princière, il avait suffisamment d'autorité pour pouvoir, aussi à ce stade, remanier son œuvre. On voit de toute façon que les passages remplacés dans la partie soliste ne nécessitaient pas de remaniements dans les parties orchestrales. La volonté perfectionniste que l'on rencontre dans les concertos pour piano de Beethoven est donc présente dès le début. Elle se fait jour au moment où Mozart commence à exercer une influence stylistique sur le jeune compositeur – et montre en même temps que Beethoven était en train de trouver sa propre voie.

L'autographe de Beethoven étant perdu, la source principale de notre édition ne peut être que la copie de Berlin qui présente une parfaite cohérence malgré le désordre de ses pages. L'esthétique de l'œuvre est manifeste: la virtuosité du piano, qui partout domine et se fait parfois incommode, apparaît dès la première entrée du soliste, mais surtout dans le deuxième mouvement. Le tempo lent de celui-ci, conforme à l'usage, contraste de manière saisissante avec la vitesse d'exécution des agréments. À cet égard, la figure ornementale revenant à trois reprises à la mesure 60 du *Larghetto* s'inspire du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) de Carl Philipp Emanuel Bach: un brillant effet créé par la combinaison d'un mordant supérieur et d'un doublé «donne [au jeu] un éclat et une grâce particulière».

La copie de Berlin n'avait pas fait l'objet d'une publication jusqu'à la pre-

mière édition de l'œuvre publiée par Guido Adler dans les suppléments à l'Ancienne Édition Complète des œuvres de Beethoven (1890). Elle n'était pas censée servir de base pour la préparation d'une édition – bien qu'elle eût pu jouer ce rôle –, mais se voulait simplement une partition de direction pour une exécution. On note que la profusion d'indications détaillées sur les instruments de l'orchestre dans les passages en tutti est également très instructive quand on joue l'œuvre chez soi. La copie ne comportant pas de basse chiffrée, il s'agit bien d'une partie soliste de piano – la première de Beethoven –, comparable à celle, autonome et intégrale, qu'il employa en avril 1801 pour le Concerto en *Sib* majeur op. 19 (Beethoven-Haus de Bonn, collection H. C. Bodmer, cote Mh 4). Si la copie de Berlin – de même que la partie soliste de Bonn de l'opus 19 –, peut faire office de partition de direction avec son enchaînement ininterrompu de tutti et solo, elle était également, grâce aux abréviations instrumentales, en mesure de servir de base à une édition imprimée, mais en même temps donnait une idée des timbres orchestraux en dehors du contexte du concert. Cette fonction est en tout cas remplie par la copie de Berlin reprise ici textuellement. Elle peut sans réserves être considérée comme le premier témoignage de la participation de Beethoven à une riche pratique musicale. Si l'on compare, à presque vingt ans de distance, la copie de Berlin avec l'autographe

de Bonn de l'opus 19, ce type de partition dépourvu de basse chiffrée se présente comme la forme standard d'une partition de direction pour un concert. Cette forme apparaît donc dès le début et sera utilisée dans tous les concertos ultérieurs de Beethoven. À cet égard, le petit Concerto de jeunesse en *Mib* majeur a une valeur non négligeable dans l'ensemble de la production beethovénienne.

Aux cadences proposées par l'éditeur dans les premiers deux mouvements aux endroits prévus à cet effet, l'interprète sera libre d'ajouter d'autres cadences et entrées afin d'illustrer ou de souligner certains passages, comme le voulait la tradition du concerto virtuose. En suggérer, a fortiori en écrire de nouvelles aurait été sortir du cadre de l'édition Urtext qui est le nôtre.

La présente édition reprend le texte du volume de l'Édition Complète des œuvres de Beethoven paru chez le même éditeur (*Beethoven Werke*, section III, vol. 5, *Klavierkonzerte III*, éd. par Hans-Werner Küthen, Munich, 2004). Les ajouts de l'éditeur sont indiqués entre parenthèses.

Nous aimerions remercier ici toutes les bibliothèques et autres institutions mentionnées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont mis les sources à notre disposition.

Bonn, printemps 2013  
Hans-Werner Küthen