

## Vorwort

Mit der praktischen Ausgabe für zwei Klaviere sollen die Klavierkonzerte Beethovens, die als Partitur innerhalb der neuen Beethoven-Gesamtausgabe sowie als Studien-Edition im G. Henle Verlag erschienen sind, einem breiteren Publikum erschlossen werden. Der Klavierauszug der Orchesterbegleitung stützt sich auf den von Hans-Werner Kühn herausgegebenen Text der im gleichen Verlag erschienenen Gesamtausgabe, Abteilung 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.

Die je drei Kadenzten zum ersten und dritten Satz stammen von Beethoven selbst und wurden ebenfalls der Gesamtausgabe, Abteilung VII, Band 7, *Kadenzten zu Klavierkonzerten*, herausgegeben von Joseph Schmidt-Görg, entnommen. Für die vorliegende Ausgabe wurden die Kadenzten jedoch einer Revision unterzogen, wobei sich neben einigen Textkorrekturen auch eine neue Zuordnung ergibt. Bereits jene eigenhändig ergänzten Kadenzansätze im ersten und dritten Satz, die Beethoven in der Partiturskopie und Stichvorlage des G-dur-Konzerts, Signatur *A 82 b* (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) für die kammermusikalische Fassung des G-dur-Konzerts von 1807 skizziert hatte, stellen eine erste Etappe auf dem Weg zur endgültigen Niederschrift der Kadenzten dar (siehe Kritischer Bericht, Anhang I, S. 59 und 60). Die vorliegenden Kadenzten wurden wohl erst in den Jahren 1809 auf 1810 fixiert, nachdem für Beethoven festgestanden hatte, dass er selbst seine Klavierkonzerte wegen zunehmender Gehörschwäche nicht mehr öffentlich würde vortragen können. Zur Textrevision wurden die Kadenz-Autographen im Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer: *Mh 14*,

*Mh 15*, *Mh 16* zum ersten Satz sowie *Mh 17*, *Mh 18* und *Mh 19* zum dritten Satz herangezogen. Aus der Prüfung ergibt sich für die beiden Ecksätze eine jeweils zweifache paarige Zuordnung: *Mh 14/Mh 19* und *Mh 15/Mh 18*. Dem zweiten Paar (*Mh 15/Mh 18*) wurde analog zum Titel „Rondo 1ter Eingang in's Thema bleibt“ ein „2ter Eingang in's Thema“ (so *Mh 17*) hinzugefügt, der zu T. 415 des 3. Satzes eine Alternative bietet. *Mh 16* scheint eine Einzelkadenz für den 1. Satz, die keinen Kadenzpartner im Schlusssatz hat, weder in T. 415 noch in T. 499. Dieser neuen Zusammenstellung, gewonnen aus Wasserzeichen, Rastrierung und Schriftdukus, werden die hier im Anhang gebotene Reihenfolge und die *originale* Bezeichnung der jeweiligen Kadenz gerecht. Ob dieses kadenzuelle Vermächtnis Beethovens ausschließlich für seinen Schüler Erzherzog Rudolph beabsichtigt war (immerhin gibt es keinen zeitgenössischen Originaldruck dieser handschriftlichen Kadenzten; sie wurden teilweise erst 1864 in der alten Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel veröffentlicht), bleibt noch zu untersuchen. Angesichts ihrer grundsätzlichen Bedeutung als authentischer Hinterlassenschaft im Rahmen der anderen späten Beethoven-Kadenzten für die Konzerte Nr. 1 bis 3 ist eine solche Exklusivität indes kaum anzunehmen.

Um das editorisch Wichtigste zum vorliegenden Klavierkonzert op. 58 mitzuteilen, sei auch hingewiesen auf die Kurzfassung der Richtlinien „Zur Edition“, nach denen der Solopart erstellt wurde. Sie folgt im Anschluss an dieses Vorwort.

Gegenüber den praktischen Verlagsausgaben der Konzerte Nr. 1 bis 3 sind hier Wünsche aus der Praxis berücksichtigt worden, indem bei der Orchesterreduktion des zweiten Klaviers Instrumentenkürzel in dem Maße hinzugesetzt wurden, wie das Notenbild davon nicht beeinträchtigt wird.

Die Quellengeschichte von Beethovens Viertem Klavierkonzert ist von besonderem Interesse, weil ihr Ursprung nur teilweise aufzuhellen ist, ihre unvermu-

teten Ergebnisse aber umso luzider sind. Die Idee zu einem weiteren Klavierkonzert schloss sich bald an die Vollendung des Dritten Konzerts op. 37 im Juni/Juli 1804 an, wie vereinzelte, höchst spärliche Skizzen zeigen. Überdies ist Opus 58 das einzige der fünf großen vollendeten Werke dieser Gattung, zu dem keine Partiturniederschrift auffindbar ist. Erich Prieger hatte noch im Bonner Ausstellungskatalog von 1890 die optimistische Ansicht vertreten, dass das Autograph, „obwohl vorhanden, noch immer versteckt gehalten wird.“ Wie Nachforschungen ergaben, ist Beethoven die eigene Niederschrift aber bereits bei der Drucklegung im Industriekontor im Jahre 1807 abhanden gekommen, als er sie wegen letzter Änderungen als Hilfsquelle für den Stich aus der Hand gab. Das heißt jedoch nicht, dass diese Quelle verloren gegeben werden müsste.

Der mangelnde Einblick ins Autograph bietet Anreiz zu einer verschärften Prüfung aller übrigen erhaltenen Quellen. In deren Hierarchie nimmt heute noch eine recht zuverlässige Partiturschrift des Kopisten D (Josef Klumpar) den ersten Platz ein. Die Angaben im Werkverzeichnis von Kinsky-Halm, S. 136, sind zu ergänzen: Die dort genannte Partiturschrift (Klumpars), die von Beethoven überprüft wurde, liegt unter der Signatur *A 82 b* in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (GdM) und ist identisch mit der Position Nr. 214 im Nachlassverzeichnis der Auktion am 5. November 1827: „Clavier=Conz. v Beethoven mit eigenhänd. Correcturen. Partitur ...“ (zitiert nach der Kopie des Verzeichnisses von Aloys Fuchs, Beethoven-Haus Bonn, *NE 103*). Als Erwerber ist der Beethoven-Freund Ferdinand Piringer eingetragen, der die Abschrift im Auftrag der GdM ersteigert hatte. *A 82 b* hatte Beethoven sehr wahrscheinlich schon vor dem 27. März 1806 anfertigen lassen, um das Konzert eigentlich früher erscheinen zu lassen.

Die Originalausgabe wurde dann jedoch verzögert, weil andere Pläne eine so ungewöhnlich rasche Veröffentlichung durchkreuzten. Bevor das G-dur-Konzert nicht vom Komponisten, seiner

Gewohnheit gemäß, selbst uraufgeführt war, sollte auch dieses Werk nicht im Druck verbreitet werden. Die erste Aufführung mit Beethoven am Klavier fand – trotz jüngster intensiver tschechischer Nachforschungen in Lobkowitz-Archiven – zu einem nicht näher bestimm- baren Zeitpunkt im März 1807 bei zwei Konzerten im Wiener Stadtpalais des genannten böhmischen Fürsten statt, zusammen mit der Vierten Symphonie und der Coriolan-Ouvertüre. Franz Joseph Fürst Lobkowitz war von der Komposition so beeindruckt, dass wohl auf ihm der Gedanke zurückgeht, aus der Konzertifassung eine solche für seine kammermusikalische Favoritbesetzung Streichquintett arrangieren zu lassen. Beethoven zeigte mit seinen Änderungen zum Solopart, die er an mehr als achtzig Stellen der Ecksätze in *A 82 b* skizzierte, dass er eine derartige Bearbeitung autorisiert und mitgestaltet hatte. Franz Alexander Pössinger (1767–1827), den Beethoven als Gutachter für sein Streichquintett op. 29 im Streit mit Artaria 1803 kennen gelernt hatte, wurde von ihm mit der Reduzierung des Orchesters beauftragt. Diese Fassung für Piano- forte und Quintuo-Ensemble (V I, V II, Va I, Va II, Vc) kam im Frühsommer 1807 zu Stande, mehr als ein Jahr vor dem Verkauf der Originalausgabe der Konzertifassung im Wiener Industrie- kontor (August 1808), für die dieselbe Abschrift *A 82 b* als Stichvorlage ge- dient hatte. Der abermals in seinen virtuosen Anforderungen gesteigerte Solopart der Kammermusikfassung konnte von niemand anderem als Beet- hoven bewältigt werden. Erinnerung sei daran, dass ohnehin das Vierte Klavier- konzert zu seinen Lebzeiten nur zwei Aufführungen erfuhr, die beide von ihm bestritten wurden. Erst 1830 gab es in Wien die nächste Darbietung. Offen- sichtlich war der virtuose Anspruch kein Hinderungsgrund für eine Bearbeitung, in der sich das vitale Musikbedürfnis der Epoche spiegelt – eine Wegbereitung zu Franz Liszt.

Ein zweiter Grund für die verzögerte Publikation des Konzerts lag wohl in Beethovens Absicht, seine Werke von Stund an in mehreren Ländern gleich-

zeitig zu veröffentlichen. In dieser Gruppe von sechs Opera (58 bis 62), die Beethoven in Deutschland, Frankreich und England alle möglichst vom 1. Sep- tember 1807 an in einer bestimmten Folge erscheinen lassen wollte, gibt es die Spur einer Veröffentlichung durch Clementi: Am rechten Rand der Titelseite von *A 82 b* vermerkte Beethoven: „Große St.[imme] 1“, wohl zur Unter- scheidung einer „Großen Stimme 2“, die als Stichvorlage für Clementi in London bestimmt war, entsprechend dem Verlagsvertrag vom 20. April 1807. Diese Ausgabe kam nicht zu Stande, weil die Kopie auf dem Transport ver- loren ging.

Auf der letzten Seite in *A 82 b* ist zu lesen: „Clav. Conc. Pössinger 2 zu sen- den“. Damit gibt diese Quelle zu erken- nen, dass ein Teil der Partitur, nämlich der zweite Satz, nach dem Stich vom Verlag nicht an Beethoven, sondern an seinen Arrangeur der Kammermusik- fassung, Pössinger, zu schicken sei. Der Grund lag in der Vervollständigung die- ser Quintuo-Ensemble-Fassung; denn der zweite Satz der Konzertifassung konnte ohne weiteres in jene übernommen werden, weil dessen reduzierte Instrumentierung für Streicher identisch mit der Bearbei- tung ist, wobei lediglich auf den Kontra- bass verzichtet wurde. Folglich musste die entstandene Satzlücke in *A 82 b* nachträglich gefüllt werden, was im Jahre 1850 geschah, als Aloys Unterrei- ter im Auftrag von Aloys Fuchs (1799– 1853) eine Spartitura aus den Einzel- stimmen der Originalausgabe zusam- menstellte. Anlass dafür war eine Auf- führung des Konzerts vor der Gesell- schaft der Musikfreunde am 1. Dezem- ber dieses Jahres 1850, für die der Wiener Solist Joseph Fischhof (1804– 1857) die so vervollständigte Partitur zum Geschenk erhielt.





Unterreiters Ersatzkopie von 1850 besitzt keinerlei Quellenwert, gibt indes Aufschluss über das Schicksal der gan- zen Partiturabschrift und den Umstand, dass noch Franz Kullaks Ausgabe bei Steingraber, Hannover 1882, auf die Hinzuziehung der Quelle *A 82 b* ver- zichten musste. Nottebohm hatte sie ge- kannt, weil er offensichtlich Zugang zu


den Besitzern besaß. Durch Rückkauf kam *A 82 b* am 11. Juni 1918 wieder in den Besitz der GdM.





Neu, auch gegenüber Kullaks weit verbreiteter Ausgabe, ist die notwendige Ergänzung einer in *A 82 b* von Beetho- ven sorgfältig nachgetragenen agogi- schen Komponente (*ritardando – a tem- po*). Sie ist von ihm auf dem Umweg über die kammermusikalisch bewegli- chere Besetzung gewonnen und auch für die Konzertifassung verbindlich gemacht worden.

### 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, vor allem auch in den Kadenzbezeichnungen: So bleibt eine Notengruppierung durch Balken- und Fahnenstrich erhalten – wofür 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 ton- räumliche Verteilung des Texts auf bei- de Hände. Nach  $\delta^{-----}$  entfällt die Be- zeichnung *loco*. Die in den Quellen sys- tematisch notierten Bezeichnungen *Solo/Tutti* werden in dieser praktischen Ausgabe nicht wiedergegeben, weil eine entsprechend klare Unterscheidung aus dem Text des jeweiligen Klaviers her- vorgeht.

Ergänzungen des Herausgebers wer- den in ( ) gesetzt. Punktierter Pausen bei Dreierstrichen sind aufgelöst. Wird eine Note durch einen hinter den Takt- strich gesetzten Punkt verlängert, so ist die heutige Schreibweise benutzt () statt . Dagegen sind im polyphonen Satz Beethovens Haltebögen auch dann belassen, wenn die verbundenen Noten- werte addierbar wären; es wird also z. B.  nicht  geschrieben. Akziden- tien sind nach dem heutigen Ge- brauch gesetzt. Sie gelten für den be-

treffenden Takt. Gleiches gilt für Warnungsakzidentien. Ergänzten Akzidentien sind in Stichnoten vor die betreffende Note gesetzt. Abkürzungen 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. Seine 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, Frühjahr 1999  
Hans-Werner Küthen

## Preface

Henle has already brought out Beethoven's piano concertos in full score as part of its New Beethoven Complete Edition and study score series. This

practical edition for two pianos is intended to make these works available to a broader public. The piano reduction of the orchestral part has been compiled from the musical text edited by Hans-Werner Küthen for series iii, vol. 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 of the Complete Edition.

Movements 1 and 3 are each accompanied by three cadenzas by Beethoven himself. These cadenzas have likewise been taken from the Complete Edition, namely from Joseph Schmidt-Görg's *Kadenzzen zu Klavierkonzerten* (series vii, volume 7). For the present volume, however, they have been subjected to a thorough revision that resulted not only in several changes to the musical text but also in a new allocation among the movements. Beethoven sketched initial cadenzas for the first and third movements in the manuscript score and engraver's copy of his G major Piano Concerto when preparing the chamber music version of 1807 (located today in the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, under shelf mark *A 82 b*). These versions represent a first stage *en route* to his definitive copy of the cadenzas (see Critical Report, Appendix I, pp. 59 and 60). The present cadenzas were probably not set down in writing until 1809 and 1810, when Beethoven realized that he would be unable to play his piano concertos in public due to his increasing deafness. For our revision we have drawn on the autograph cadenzas preserved today in the H. C. Bodmer Collection at the Beethoven House, Bonn, under shelf numbers *Mh 14*, *Mh 15*, *Mh 16* (for movement 1) and *Mh 17*, *Mh 18*, *Mh 19* (movement 3). Our investigations yielded two sets of paired cadenzas for the outside movements: *Mh 14/Mh 19* and *Mh 15/Mh 18*. The second pair, *Mh 15/Mh 18*, has been given an additional "second entry

cadenza leading into the theme" (thus the title of *Mh 17*) by analogy with the title "Rondo, first entry cadenza into the theme remains the same." This second cadenza offers an alternative to bar 415 of the third movement. *Mh 16* seems to be an isolated cadenza for the first movement that has no counterpart in the finale, whether in bar 415 or bar 499. This new pairing, which was obtained from an analysis of the watermarks, staff rules and handwriting, is reflected in the order reproduced in the appendix to our volume and in the authorial headings of the cadenzas themselves. Whether Beethoven intended these surviving cadenzas for the exclusive use of his pupil Archduke Rudolph (they did not, after all, appear in any contemporary print and had to wait until 1864 for their partial publication in Breitkopf & Härtel's *Gesamtausgabe*) is a question requiring further study. Given their elemental significance as authentic sources within the framework of Beethoven's other late cadenzas for Concertos nos. 1 to 3, it is hardly likely that they were intended exclusively for a single performer.

For the most important editorial remarks in connection with the Piano Concerto op. 58, 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.

Unlike Henle's practical editions of Concertos nos. 1 to 3, we have taken requests from performing musicians into account by adding abbreviated instrument cues to the orchestral reduction of Piano 2, but never so as to clutter the appearance of the music on the page.

The source history of Beethoven's Fourth Piano Concerto is particularly interesting since the work's origins are as obscure as its unforeseen impact was obvious. As can be seen from the sparse and extremely rough sketches, Beethoven resolved to write another piano concerto shortly after completing his Third Concerto, op. 37, in June and July of 1804. Moreover, op. 58 is the only one of his five full-scale, completed

works in this genre for which there is no surviving autograph score. In the Bonn exhibition catalogue of 1890, Erich Prieger advanced the optimistic theory that the autograph, “although extant, is still being kept under wraps”. Further research revealed, however, that Beethoven’s sole handwritten score went astray in 1807 while the work was being prepared for publication by the Bureau d’Industrie. At that time Beethoven let the manuscript out of his hands to help the engraver enter his final changes. This is not to say, however, that the source is irretrievably lost.

The absence of an autograph manuscript makes us all the more attentive to the other sources. Today, pride of place in the source hierarchy must go to the highly reliable manuscript score written out by “Copyist D”, Joseph Klumpar. The information given on page 136 of Kinsky-Halm’s thematic catalogue must be amended as follows: the manuscript score cited there, written out by Klumpar and proofread by Beethoven, is located today in the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna under call number *A 82 b*. Furthermore, it is identical to item no. 214 in the auction catalogue of Beethoven’s estate, dated 5 November 1827. This item – to quote Aloys Fuchs’s transcription, preserved in the Beethoven House in Bonn (*NE 103*) – reads “piano concerto by Beethoven, with corrections in his own hand, score”. The buyer of the manuscript is listed as Beethoven’s friend Ferdinand Piringer, who acquired it at auction on behalf of the Gesellschaft. It is very likely that Beethoven had *A 82 b* copied out prior to 27 March 1806 in order to have the concerto appear in print at an earlier date than usual.

As it happened, however, the first edition was delayed by other plans that stood in the way of such an unusually prompt publication. The G major Concerto was not to be disseminated in print before the composer, as was his wont, had given the work its première performance. This first performance, with Beethoven at the piano, took place during two concerts held in the Viennese town palace of Franz Joseph, Prince

Lobkowitz, in March of 1807. (Intensive research recently conducted in the Lobkowitz Archives in the Czech Republic have failed to reveal a more precise date.) On the same program were the Fourth Symphony and the Coriolanus Overture. The Bohemian nobleman was so impressed with the new concerto that he himself probably instigated the plan to arrange a chamber music version for string quintet (the prince’s preferred ensemble). Proof that Beethoven sanctioned and even helped to produce this arrangement is provided by the changes he jotted down in the solo part of the outside movements in more than eighty passages of *A 82 b*. He then assigned the task of reducing the orchestral part to Franz Alexander Pössinger (1767–1827), whose acquaintance he had made in 1803 when Pössinger had appraised the String Quintet op. 29 during the composer’s quarrel with Artaria. The resultant version for piano and five-part string ensemble (vn 1, vn 2, va 1, va 2, vc) saw the light of day in the early weeks of summer 1807, a full year before the original edition of the orchestral version was offered for sale by the Bureau d’Industrie in Vienna (August 1808) – an edition for which the same manuscript, *A 82 b*, served as an engraver’s model. Once again, the virtuoso demands of the solo part were increased in the quintet version so that only Beethoven was capable of playing it. It is worth recalling that the Fourth Concerto was performed only twice during Beethoven’s lifetime, and on both occasions by the composer himself. Not until 1830 was the work again heard in Vienna. Apparently its virtuoso demands posed no obstacle to an arrangement reflecting the hunger of the age for new music – and paving the way for Franz Liszt.

Another reason for the delay in publication was probably related to Beethoven’s wish, from the very beginning, to have his new concerto issued simultaneously in several countries. His plan was to have all six of his works from opp. 58 to 62 published in a specific order in Germany, France and England, if possible from 1 September 1807. Evidence of

a publication by Clementi can be seen in the right-hand margin of the title page of *A 82 b*, where Beethoven has written “*Große St[imme] 1*”. This was surely intended to distinguish it from the “*Große Stimme 2*” which, as shown by the publisher’s contract of 20 April 1807, was meant to function as an engraver’s model for Clementi in London. In the event, however, this publication never materialized as the copy was lost in shipment.

The final page of *A 82 b* contains the hand-written annotation “send pf cto 2 to Pössinger”, thereby indicating that once the engraving was finished part of the score – namely the second movement – was to be sent directly from the publisher to the arranger of the chamber music version rather than returned to the composer. The reason for this had to do with the completion of the quintet version: the concerto’s second movement could be taken over intact since, in its reduced instrumentation for strings, it is identical to the arrangement apart from the discarded part for double bass. The consequence, however, was a gap of one movement in *A 82 b*. This gap was filled in 1850 when Aloys Unterreiter, at the request of Aloys Fuchs (1799–1853), scored the movement from the surviving parts of the first edition for a performance to be held on 1 December of that same year before the Gesellschaft der Musikfreunde. The soloist of that performance, Joseph Fischhof (1804–1857), was then handed the completed score as a present.

Although Unterreiter’s substitute copy of 1850 has no independent value as a source, it sheds light on the fate of the entire manuscript score. It also explains why Franz Kullak – unlike Nottebohm, who apparently had contact with its owners – was unable to consult *A 82 b* when compiling his edition for Steingräber (Hanover, 1882). Finally, on 11 June 1918, *A 82 b* was restored to the holdings of the Gesellschaft der Musikfreunde by repurchase.



One new feature, as compared to Kullak’s well-known print, is the essential addition of agogic expression marks (*ritardando – a tempo*) carefully entered in *A 82 b* by Beethoven himself. Having




circuitously obtained these marks from the more flexible chamber scoring, the composer then made it binding for the original concerto version as well.

### Notes on the edition

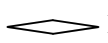
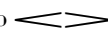


The musical text has been obtained by collating and evaluating all available authentic sources in the manner customary for scholarly-critical editions. To do maximum justice to Beethoven's intentions, we have retained several of his characteristic notational idiosyncrasies in the solo part, especially in the cadenzas. 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  $S^{-----}$  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. 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, spring 1999  
Hans-Werner K uthen

## Pr eface

L' dition pratique pour deux pianos met les concertos de piano de Beethoven, publi s aux  ditions Henle sous forme de partition dans le cadre de l'édition complète des œuvres de Beethoven (Beethoven-Gesamtausgabe) et de «Studien-Edition», à la portée d'un plus large public. La réduction pour piano de l'accompagnement d'orchestre se base sur le texte,  dit  par Hans-Werner K uthen,

de l'édition complète (Beethoven-Gesamtausgabe, Abteilung 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 donnent des informations détaillées sur le texte, les sources et la génèse du concerto ainsi que sur l'histoire des premières exécutions et publications de l'œuvre.

Les trois à trois cadences des premier et troisième mouvements sont du compositeur et reprennent aussi le texte de l'édition complète (Beethoven-Gesamtausgabe, Abteilung VII, Band 7, *Kadenzzen zu Klavierkonzerten*),  dit  par Joseph Schmidt-Görg. Lesdites cadences ont toutefois fait l'objet d'une révision pour la présente édition: il s'agit d'une part de quelques corrections du texte musical, d'autre part d'un nouvel agencement. Les ébauches de cadences autographes des premier et troisième mouvements, esquissées par Beethoven dans la copie de la partition et dans le modèle de gravure du Concerto en Sol majeur, cote *A 82 b* (Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde), pour la version de musique de chambre de 1807 du Concerto en Sol majeur, représentent une première étape sur la voie de la notation définitive des cadences (cf. Kritischer Bericht, Anhang I, pp. 59 et 60). Les présentes cadences n'ont probablement été fixées qu'en 1809/1810, alors qu'il était établi pour Beethoven qu'il ne serait plus en mesure d'exécuter lui-même en public ses concertos de piano en raison de sa surdité croissante. La révision du texte a été faite à partir des autographes des cadences conservés à la Maison de Beethoven (Collection H. C. Bodmer), à savoir *Mh 14*, *Mh 15*, *Mh 16* pour le 1<sup>er</sup> mouvement et *Mh 17*, *Mh 18* et *Mh 19* pour le 3<sup>e</sup> mouvement. L'examen fait ressortir pour les deux mouvements un double appariement: *Mh 14/Mh 19* et *Mh 15/Mh 18*. En analogie avec le titre «Rondo 1ter Eingang in's Thema bleibt» (Rondo la 1<sup>re</sup> introduction du thème reste), il a été ajouté à la deuxième paire (*Mh 15/Mh 18*) une «2ter Eingang in's Thema» (2<sup>e</sup> introduction du thème) (*Mh 17*), qui offre une

alternative à la mesure 415 du troisième mouvement. Il semble s'agir dans le cas de *Mh 16* d'une cadence isolée du 1<sup>er</sup> mouvement n'ayant pas de pendant dans le finale, ni à mesure 415 ni à mesure 499. L'ordre retenu dans l'annexe ainsi que la notation *originale* des signes et indications répond à cette nouvelle organisation, fondée sur l'analyse du filigrane, du tramage et de l'écriture. Il reste encore à examiner si ces cadences léguées par Beethoven étaient exclusivement destinées à élève, l'archiduc Rodolphe d'Autriche: il n'existe pas en effet d'édition originale de ces cadences manuscrites, publiées pour la première fois partiellement en 1864, dans la vieille édition complète de Breitkopf & Härtel. Vu l'importance décisive qu'elles occupent en tant que legs authentique dans le cadre des autres cadences beethoveniennes ultérieures pour les concertos N<sup>os</sup> 1 à 3, une telle exclusivité apparaît peu probable.

En ce qui concerne les principaux aspects éditoriaux relatifs à ce concerto pour piano opus 58, on se reportera à la version abrégée des principes d'édition («Remarques à l'édition») ayant servi de base à la réalisation de la partie solo; la dite version abrégée figure ci-après, à la suite de cette préface.

Par rapport aux éditions pratiques des concertos N<sup>os</sup> 1 à 3 publiées par Henle Verlag, la présente édition tient compte des souhaits formulés par les instrumentistes: les abréviations relatives aux instruments ont été rajoutées sur la réduction orchestrale du deuxième piano de façon à ne pas gêner la lisibilité et la clarté du texte musical.

L'histoire des sources du 4<sup>e</sup> concerto pour piano de Beethoven présente un intérêt particulier dans la mesure où, d'une part, il n'est possible qu'en partie de reconstituer leur origine, mais que par ailleurs les conclusions qu'elles autorisent n'en sont pas moins explicites. Comme le prouvent les esquisses, en très petit nombre, dont nous disposons, l'idée d'écrire un nouveau concerto pour piano s'imposa au compositeur, peu après qu'il eut achevé, en juin/juillet 1804, le 3<sup>e</sup> concerto, op. 37. Parmi les

cinq grandes œuvres achevées de ce genre, l'opus 58 est par ailleurs la seule composition dont on n'ait pas retrouvé de partition autographe. Dans le catalogue de l'exposition de Bonn de 1890, Erich Prieger s'était montré optimiste, disant que l'autographe «bien qu'existant n'avait pas jusque-là refait surface». Les recherches effectuées depuis lors ont prouvé cependant que Beethoven avait perdu la trace de son propre manuscrit dès la mise sous presse de son concerto au «Industriekontor», en 1807, alors qu'il l'avait remis pour contrôle à l'atelier de gravure en raison d'un certain nombre de modifications intervenues entre-temps. Ceci ne signifie toutefois pas que cette source soit nécessairement perdue.

L'impossibilité de consulter l'autographe incite le musicologue à un examen d'autant plus attentif des autres sources. Au nombre de celles-ci, c'est toujours la copie de la partition établie par le copiste D (Josef Klumpar), copie des plus fiable, qui se classe au premier rang de la hiérarchie des sources. Les indications du catalogue Kinsky-Halm, p. 136, doivent être complétées: la copie mentionnée (celle de Klumpar), copie revue par le compositeur, est conservée à la Gesellschaft der Musikfreunde (GdM), à Vienne, cote *A 82 b*, et elle est identique au poste N<sup>o</sup> 214 de l'inventaire de la vente publique du 5 novembre 1827: «Clavier-Conz. v Beethoven mit eigenhänd. Correcturen. Partitur ...» (concerto pour piano de Beethoven avec corrections autographes. Partition ...) (cité d'après la copie de l'inventaire d'Aloys Fuchs, Maison de Beethoven, Bonn, *NE 103*). L'acquéreur, Ferdinand Piringer, est un ami du compositeur qui avait acheté la copie pour le compte de la GdM. Beethoven avait probablement fait effectuer *A 82 b* avant le 27 mars 1806 dans le but de faire publier plus tôt le concerto.

La parution de l'édition originale se trouva toutefois finalement retardée, d'autres projets ayant contrecarré une publication par trop rapide. Avant toute publication du concerto en Sol majeur, il fallait en effet, conformément à une tradition établie, que l'œuvre soit d'abord

créée, donc exécutée en public, par le compositeur lui-même. Finalement, le concerto fut interprété pour la première fois en public, par Beethoven, au cours du mois de mars 1807 – en dépit des recherches intensives effectuées à ce sujet dans les archives Lobkowitz, en République tchèque, il n'a pas été possible de déterminer les dates précises –, lors de deux concerts donnés au palais viennois du prince bohémien François Joseph Lobkowitz; il y avait aussi au programme la IV<sup>e</sup> Symphonie ainsi que l'ouverture de Coriolan. Le prince François Joseph fut très impressionné par la nouvelle composition de Beethoven et c'est probablement lui qui lança l'idée d'un arrangement pour quintette à cordes – sa formation favorite en musique de chambre – de la version orchestrale du IV<sup>e</sup> Concerto pour piano. Le compositeur apporta sous forme d'esquisses maintes modifications à la partie solo – plus de quatre-vingts endroits du premier et du dernier mouvement de *A 82 b* comportent des corrections –, signalant par la même qu'il autorisait un tel arrangement et tenait même à y prendre une part décisive. Il chargea Franz Alexander Pössinger (1767–1827), qui avait été requis comme expert dans le différend opposant en 1803 le compositeur à Artaria au sujet du quintette à cordes op. 29, de réaliser une réduction de l'orchestre. Cette version pour piano-forte et quintette à cordes (vl. I, vl. II, alt. I, alt. II, vc.) est terminée au début de l'été 1807, soit plus d'un an avant la mise en vente, en août 1808, de l'édition originale de la version pour piano et orchestre au Wiener Industriekontor, réalisée à partir du même modèle de gravure, *A 82 b*. La partie solo de la version de musique de chambre exige une virtuosité accrue de la part du pianiste et seul Beethoven est à l'époque en mesure de la maîtriser. On rappellera à ce propos que, du vivant du compositeur, le IV<sup>e</sup> Concerto pour piano n'a été en tout et pour tout donné que deux fois en concert, la partie de piano étant à chaque fois tenue par Beethoven lui-même. Il faudra attendre 1830 pour que l'œuvre soit reprise à Vienne. Toujours est-il que la virtuosité requise du soliste n'a nulle-

ment constitué un empêchement pour la réalisation de l'arrangement, lequel reflète la vitalité du «besoin musical» de l'époque, terreau éminemment propice à l'éclosion d'un Franz Liszt.

Mais la publication différée du concerto a aussi une deuxième cause: Beethoven avait en effet formé le projet de faire publier dès lors ses œuvres simultanément dans plusieurs pays. Dans le groupe des six œuvres (op. 58 à 62) que le compositeur voulait toutes faire paraître, si possible, à dater du 1<sup>er</sup> septembre 1807, en Allemagne, en France et en Angleterre, on retrouve la trace d'une publication par Clementi. Beethoven inscrit en effet la mention suivante dans la marge de droite de la page de titre de *A 82 b*: «Große St.[imme] 1» (grande partie 1), probablement pour la distinguer d'une «Große Stimme 2» devant servir de modèle de gravure pour Clementi, à Londres, conformément aux termes du contrat d'édition du 20 avril 1807. La copie en question s'étant toutefois trouvée perdue en cours de transport, cette édition n'a jamais vu le jour.

Sur la dernière page de *A 82 b*, on peut lire la mention suivante: «Clav. Conc. Pössinger 2 zu senden» (concerto pour piano envoyer 2 à Pössinger). La source révèle donc qu'une partie de la partition, à savoir le 2<sup>e</sup> mouvement, devait être renvoyée après gravure par la maison d'édition, non pas à Beethoven mais à Pössinger, l'auteur de l'arrangement pour formation de musique de chambre. L'envoi du 2<sup>e</sup> mouvement devait en effet compléter la version pour quintette à cordes dans la mesure où le dit mouvement de la version pour piano et orchestre pouvait être, après retrait de la seule contrebasse, repris tel quel puisque son instrumentation réduite était identique pour les cordes à celle de l'arrangement. Il était par conséquent devenu nécessaire de compléter après coup *A 82 b* en remplaçant le mouvement manquant, ce qui eut lieu en 1850, lorsque Aloys Unterreiter, sur commande de Aloys Fuchs (1799–1853), établit une nouvelle partition sur la base des diverses parties de l'édition originale. L'occasion avait été fournie par l'exécution du concerto, le 1<sup>er</sup> décembre de cette année

1850, devant la Gesellschaft der Musikfreunde, exécution pour laquelle le pianiste viennois Joseph Fischhof (1804–1857) se vit offrir en hommage la partition ainsi reconstituée.

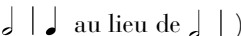
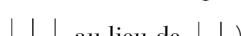
La partition établie par Unterreiter en 1850 n'a certes aucune valeur en tant que source mais elle revêt une importance non négligeable dans la mesure où elle renseigne non seulement sur l'histoire de la copie Klumpar mais aussi sur le fait que l'édition de Franz Kullak publiée en 1882 chez Steingräber, à Hanovre, ne pouvait pas par la force des choses s'appuyer sur la source *A 82 b*. Nottebohm la connaissait car il avait manifestement accès auprès des détenteurs. Finalement, la GdM a pu, le 11 juin 1918, racheter *A 82 b* et rentrer ainsi en possession du document.

Il a aussi été nécessaire, par rapport à l'édition Kullak couramment utilisée, d'apporter un complément au texte: après coup en effet, Beethoven avait soigneusement inscrit sur *A 82 b* un rajout concernant le mouvement (*ritardando – a tempo*). C'est par le biais de l'arrangement pour musique de chambre, exécuté par une formation instrumentale plus souple et plus vive, que le compositeur s'était persuadé de la nécessité d'un tel rajout, rendant par là même également obligatoire ladite variation de mouvement pour la version orchestrale du concerto.



### 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, en particulier dans les cadences: 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


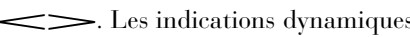



seule et même portée a été en règle générale conservée, de même que la répartition de l'espace sonore du texte sur les deux mains. L'indication *loco* après *S<sup>-----</sup>* a été supprimée.

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 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 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 accents sont notés conformément à l'usage moderne; leur effet se limite à la mesure même. La même règle s'applique pour les accents de rappel. Les accents 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 gruppétos 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.*, *crs.*: 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  $\cdot$  au-dessus de la note (*martellato*) et distingués ainsi du point de staccato.

Bonn, été 1999

Hans-Werner Küthen

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

Dirigierpartitur/Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 14620  
Orchestermaterial/Set of parts: Breitkopf & Härtel OB 14620  
Studien-Edition/Study score: HN 9804