

Edition Eulenburg  
No. 704

# BEETHOVEN

---

PIANO CONCERTO No. 3

C minor/c-Moll/Ut mineur

Op. 37



Eulenburg

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN

---

PIANO CONCERTO No. 3

C minor/c-Moll/Ut mineur

Op. 37

Edited by/Herausgegeben von

Richard Clarke



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

© 2010 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz  
for Europe excluding the British Isles  
Ernst Eulenburg Ltd, London  
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd  
48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB

---

# CONTENTS

---

Preface .....	V
Vorwort .....	IX
I. Allegro con brio .....	1
II. Largo .....	38
III. Rondo. Allegro .....	50
Appendix: Beethoven's Cadenza to the first movement .....	91

BEETHOVEN'S CONCERTO PRODUCTION: COMPOSITION, PERFORMANCE, PUBLICATION  
 BEETHOVENS KONZERTSCHAFEN: DATEN DER ENTSTEHUNG, URAUFFÜHRUNG, VERÖFFENTLICHUNG

Op.	Title and key/ Titel und Tonart	(Preliminary) principal dates of composition/ (Entwürfe) Haupt- Kompositionsdaten	First performance/ Uraufführung	First edition/ Erstausgabe (as orch. Parts)	Dedication/ Widmung
Op.19	Piano Concerto No.2, B $\flat$	begun before 1793; rev.1794, 1798	29 March 1795 Vienna	Leipzig, 1801	Carl Nicklas von Nickelsberg
Op.15	Piano Concerto No.1, C	1795; ?rev. 1800	18 Dec 1795 Prague	Vienna, 1801	Fürstin Barbara Odescalchi (née Gräfin von Keglevics)
Op.37	Piano Concerto No.3, C	?1800	5 April 1803 Vienna	Vienna, 1804	Fürst Louis Ferdinand von Preußen
Op.56	Triple Concerto, C Pfte, Vln, Vc, Orch	1803–4	May 1808 Vienna	Vienna, 1807	Fürst Franz Joseph von Lobkowitz
Op.58	Piano Concerto No.4, G	1805–6	March 1807 Vienna	Vienna, 1808	Erzherzog Rudolph von Österreich
Op.61	Violin Concerto, D	1806	23 Dec 1806 Vienna	Vienna, 1808 London, 1810	Stephan von Breuning
Op.73	Piano Concerto No.5, E $\flat$ (‘Emperor’)	1809	?28 Nov 1811 Leipzig	London, 1810 Leipzig, 1811	Erzherzog Rudolph von Österreich

(List excludes fragments, incomplete works, and soloistic works not titled ‘Concerto’/Die Liste beinhaltet keine Fragmente, unvollendete Werke oder solistische Stücke, die nicht mit “Konzert” betitelt sind.)

---

# PREFACE

---

Seven concertos by Beethoven appeared in print in the composer's lifetime: five for piano, one for violin, plus the 'Triple Concerto' for violin, cello and piano. In addition he is believed to have completed three earlier ones – for piano, violin and oboe respectively – which are either wholly or partly lost. There are also substantial sketches for another Triple Concerto and a sixth Piano Concerto. However only one of these works is in a minor key: the third Piano Concerto, composed during 1800–3. It is, moreover, in C minor, often described as Beethoven's 'heroic' or 'Promethean' key. That Beethoven had a marked predilection for C minor is clear enough if one looks at a list of the works he produced in the decade leading up to this concerto: there are two piano sonatas in C minor (Op. 10, No. 1, and Op. 13, the *Pathétique*), a string quartet (Op. 18, No. 4), a piano trio (Op. 1, No. 3) and a string trio (Op. 9, No. 3).

The third Piano Concerto, however, was Beethoven's first orchestral work in C minor, and that in itself can be taken as a sign of the importance he attached to it. When he began working on the concerto Beethoven probably hoped to be able to play it at his benefit concert on 2 April 1800 in Vienna – the concert which saw the premiere of his recently-completed Symphony No. 1 – but it appears not to have been finished in time. Beethoven continued to work on the concerto for another two years: the first performance took place on 5 April 1803, with Beethoven himself as soloist. In fact he was evidently planning the concerto in his mind some time before 1800. An entry in his sketchbook, made during his journey to Berlin in 1796, reads 'To the Concerto in C minor timpani in the cadenza' – an idea which eventually came to fruition in the hushed piano-timpani exchanges at the end of the concerto's first movement solo cadenza (I: bb417–24).

So, all in all, work on the third Piano Concerto appears to have occupied Beethoven,

consciously or unconsciously, for at least nine years. Given the grandeur and originality of the work's conception, plus the fact that this was to be the first big public demonstration of his 'C minor mode', it is not surprising that he should have taken such pains to get it right. Almost certainly, though, there was another factor weighing on Beethoven's mind. When the 22-year-old Beethoven set off for Vienna from his native Bonn in 1792, his patron Count Waldstein made the following entry in Beethoven's personal album:

Dear Beethoven. You are going to Vienna in fulfilment of your long-frustrated wishes. The Genius of Mozart is still mourning and weeping the death of her pupil. [Mozart had died in December 1791.] She has found a refuge but no occupation with the inexhaustible Haydn; through him she wishes to form a union with another. With the help of assiduous labour you shall receive *the spirit of Mozart from Haydn's hands*.

One work of Mozart that had made a particularly powerful impression on the young Beethoven was the Piano Concerto No. 24 in C minor, K491. The composer J.B. Cramer recalled Beethoven's excitement after a performance of the Mozart concerto at the Augarten, Vienna, in 1799, the year before he began work on his own C minor Concerto: 'Cramer, Cramer! We shall never be able to do anything like that!' According to Cramer, Beethoven singled out the sighing chromatic phrase in the 6/8 coda of Mozart's finale (K491, III: bb241–2ff.), a striking echo of which can be heard in the finale of his own *Appassionata* Sonata (Op. 57, III: bb86–89). The opening theme of Mozart's concerto also casts an unmistakable shadow over the opening of Beethoven's Piano Trio Op. 1 No. 3, composed in 1794–5, so the Augarten concert clearly was not Beethoven's first encounter with Mozart's masterpiece. Yet the debt to Mozart's K491 is if anything still more

obvious in the first movement of Beethoven's third Piano Concerto. Like Mozart's K491, Beethoven's concerto begins with a theme in octaves, *piano* (strings alone in Beethoven, strings plus bassoons in Mozart); moreover the first two pitches – C and E flat – are identical. Then in the remarkable piano-timpani exchanges noted above, the soloist's rippling semiquaver figures recall the similar piano figurations (punctuated by *piano* trumpets and timpani) in the coda of Mozart's opening movement.

In such passages it is hard to resist the impression that Beethoven is fully conscious of himself as the inheritor of 'the spirit of Mozart', and presumably of the responsibility that entailed. However Beethoven is never guilty of mere imitation in his own C minor Concerto, and in more general structural terms the third Piano Concerto follows a very different course from any of Mozart's concertos. One major difference in approach can be found in the first movement's orchestral exposition, before the piano's arresting first solo entry in b111. In his later piano concertos Mozart's orchestral expositions present some, or all, of the first major themes, all more or less securely in the home key. Beethoven's orchestral introduction in Op. 37 is not only of substantial length (110 bars), but also contains two dramatic modulations. The appearance of the second main theme in E flat major (bb50ff.) is preceded by a long preparation on the dominant of E flat *minor* (bb36–48), thus reinforcing the move towards the new key. It is only at b61 that the harmony swerves magically back to C – only now it is C *major*, the move underlined by trumpets and drums. The mode remains uncertain – veering between the tonic major and minor – until b85.

Beethoven had already included arresting feints towards new keys in the orchestral introductions of his first and second piano concertos, but here the move is more emphatic – more in keeping with the kind of dramatized modulation one encounters in his symphonic first movements. It has been argued by some, most famously by Tovey in his *Essays in Musical Analysis*, that this was a mistake on Beethoven's

part: 'This is sheer symphonic exposition; it rouses no expectation of the entry of a solo instrument, and [...] leaves nothing essential for the piano when its time comes'. In other words, in a true concerto it is up to the soloist to inaugurate dramatic tonal moves; having the orchestra do so before the pianist enters is stealing too much of his thunder.

This however begs the question why Beethoven's third Piano Concerto has continued to be so popular with soloists and audiences alike, not to mention why a composer like Brahms – one of the most thoughtful of 19th-century composers when it came to matters of structure – should have been inspired to imitate this 'symphonic' attitude to tonality in the orchestral exposition of his own First Piano Concerto in D minor (1854–8). It is true that Beethoven never repeated this experiment in any of his later concertos, but that is not in itself evidence that he reached the same conclusion as Tovey. In any case, Beethoven does leave plenty for the soloist to do in dramatic-architectural terms. Another striking feature of the third Piano Concerto's opening orchestral exposition is Beethoven's use of silence, notably in bb1–23. Whatever Tovey may allege, this does create an air of expectancy, only partly allayed by the more continuous nature of the rest of the exposition, and it is further reinforced by the use of rests at the end of the concluding orchestral tutti (bb109–10). The piano's powerful first entry is similarly punctuated by rests, while the subsequent three-octave unison restatement of the concerto's first theme suggests that the soloist is attempting to present himself as an equal contender to the orchestra. But the piano's version of the theme's second phrase (bb118–121) is melodically embellished, and leads smoothly into the next phrase, also elegantly decorated. In the expanded version of the exposition that follows, the soloist can be seen as striving to bring a lyrical continuity to ideas which previously were tersely discrete.

Another 'essential' function left to the soloist in the first movement of the third Piano Concerto is one that might be called 'formal

punctuation'. The stirring rising scales of the piano's first entry return at two key points in the structure: they herald the beginning of the development section at bb249–52, again after a long orchestral tutti, and, unbroken by rests this time, they bring about the final reinforcement of the tonic (bb503–5). Significantly, they do not appear in the solo cadenza, however suitable they may be for virtuoso development at this point. Incidentally, the piano's modulations in the first phase of the cadenza (bb416ff.) take it much further from the tonic C minor than at any stage in the opening orchestral exposition.

Still more unusual tonal adventures are initiated by the soloist later in the concerto. It is the piano, unaccompanied, which begins the *Largo* slow movement in the key of E major – a tonality so remote from C minor that it can still create an effect of surprise even today. This time Beethoven may have had a Haydn model in mind: Haydn's String Quartet Op. 74 No. 3 in G minor also has a *Largo* slow movement in E major, producing a similarly startling effect in context. Mozart generally avoided such extreme tonal contrasts between movements in his orchestral and chamber works. But Beethoven's intensely expressive recollection of the first movement's C tonality at the climax of the *Largo*'s opening melody (b11) – with a dislocating melodic leap of a tenth in the right hand and quasi-tremolando tenths in the left – is an entirely personal stroke. So too is the piano's 'reinterpretation' of its repeated A flats as G sharps at b261 of the finale, leading to a dream-like recollection of the slow movement's E major, the romantic fantastical effect underlined by the marking *con Ped.* It is also the piano, again unaccompanied, which achieves the concerto's final clinching move from tragic

C minor to joyous, even comedic C major at the beginning of the *Presto* coda, in the process turning the finale's opening G-A flat quavers to a brighter, major-inflected G sharp-A – this after a spectacular protracted solo arabesque which takes in almost the entire range of the piano as Beethoven knew it in 1803.

Other examples of Beethoven's imaginative daring in his piano writing can be found on page after page of this score. Note, for example, the exquisite flowing first inversion triads in bb156–9 of the first movement: the *legato* three-octave semiquavers passed between the hands in the development (I: bb295–306); or the liquid multiple trills, with imitations based on the first theme in both hands, at the end of the cadenza (see appendix) – an effect that looks forward to the quietly ecstatic closing moments of Beethoven's last piano sonata, Op. 111, and poses a greater technical challenge for the soloist than any of the cascading arpeggios in the cadenza's first section. In such passages, Beethoven steps into territory barely visited in the piano works of Mozart and Haydn. Just as remarkable, in a different kind of way, is the cadenza of the *Largo*: a single unaccompanied line for the right hand, florid at first, but growing increasingly vocal in style, and marked *sempre con gran espressione* ('always with great expression') – an effect like that later achieved by Schumann in the piano recitative of his 'Der Dichter spricht' ('The Poet Speaks') from *Kinderszenen*. In such passages it is Beethoven the fully-fledged romantic virtuoso-poet, rather than the inheritor of the 'spirit of Mozart', who stands centre-stage.

Stephen Johnson





---

# VORWORT

---

Sieben Konzerte Beethovens erschienen zu Lebzeiten des Komponisten im Druck: fünf für Klavier, eines für Violine, und das Tripelkonzert für Violine, Cello und Klavier op. 56. Außerdem nimmt man an, dass er drei frühere vollendet habe – für Klavier, Violine bzw. für Oboe –, die entweder zur Gänze oder teilweise verloren gegangen sind. Hinzu kommen umfangreiche Skizzen zu einem weiteren Tripelkonzert und einem sechsten Klavierkonzert. Nur eins dieser Werke jedoch steht in einer Moll-Tonart: das 3. Klavierkonzert, komponiert zwischen 1800 und 1803. Darüber hinaus steht es in c-Moll, das oft als Beethovens „heroische“ oder „prometheische“ Tonart bezeichnet wurde. Dass Beethoven eine dezidierte Vorliebe für c-Moll hatte, geht deutlich genug aus einer Aufzählung der Werke hervor, die er in demjenigen Jahrzehnt schuf, das diesem Konzert vorausging: zwei Klaviersonaten in c-Moll (op. 10/1 und op. 13, die *Pathétique*), ein Streichquartett (op. 18/4), ein Klaviertrio (op. 1/3) und ein Streichtrio (op. 9/3).

Das dritte Klavierkonzert jedoch war Beethovens erstes Orchesterwerk in c-Moll, und dies kann an sich schon als Zeichen für die Bedeutung angesehen werden, die er ihm beimaß. Als Beethoven mit der Arbeit am Werk begann, hoffte er wahrscheinlich, es in seinem Wiener Benefizkonzert am 2. April 1800 zu spielen – jenem Konzert, das die Uraufführung seiner kurz zuvor vollendeten 1. Sinfonie sah –, doch scheint es nicht rechtzeitig fertig geworden zu sein. Beethoven setzte die Arbeit am Konzert für weitere zwei Jahre fort; die Uraufführung, mit dem Komponisten als Solist, fand am 5. April 1803 statt. Tatsächlich hatte er das Konzert offenkundig schon einige Zeit vor 1800 im Geist entworfen. Ein Eintrag in seinem Skizzenbuch aus der Zeit seiner Reise nach Berlin 1796 sieht „für das Konzert in c-moll Kesselpauke in der Kadenz“ vor: Ein Einfall, der schließlich im gedämpften Wechselspiel zwischen Piano und Timpani am Schluss der Solokadenz des ersten

Satzes zur Reife gelangte (1. Satz, Takt 481–488).

Alles in allem scheint Beethoven die Arbeit am 3. Klavierkonzert, bewusst oder unbewusst, mindestens neun Jahre lang beschäftigt zu haben. Berücksichtigt man die Großartigkeit und Originalität der Werkkonzeption, dazu die Tatsache, dass dies die erste öffentliche Demonstration seines „c-Moll-Gestus“ sein sollte, überrascht es nicht, dass dem Komponisten die Ausarbeitung nicht eben leicht von der Hand ging. Mit ziemlicher Sicherheit lag ihm ein weiterer Faktor auf der Seele. Als der 22jährige Beethoven aus seiner Geburtsstadt Bonn 1792 nach Wien aufgebrochen war, hatte ihm sein Gönner Graf Waldstein ins Stammbuch geschrieben:

Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. [Mozart war im Dezember 1791 gestorben.] Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden [sic] vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen.

Ein Werk Mozarts, das einen besonders nachhaltigen Eindruck auf den jungen Beethoven gemacht hatte, war das Klavierkonzert c-Moll KV 491. Der Komponist J. B. Cramer erinnerte daran, wie ergriffen Beethoven 1799, im Jahr vor Beginn der Arbeit an seinem eigenen c-Moll-Konzert, nach einer Aufführung des Mozart-Konzerts im Wiener Augarten war: „Cramer, Cramer! Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen!“ Nach Cramer hatte es Beethoven vor allem die seufzende chromatische Phrase in der 6/8-Coda von Mozarts Finale angetan (KV 491, 3. Satz, T. 242–242ff.); ein frappanter Nachhall dieser Passage lässt sich im Finale seiner eigenen *Appassionata*-Sonate vernehmen (op. 57/3. Satz, T. 86–

89). Das Anfangsthema von Mozarts Konzert wirft auch einen unmissverständlichen Schatten über den Beginn des Beethovenschen Klaviertrios op. 1/3, komponiert 1794 bis 1795, sodass das Konzert im Augarten sicherlich nicht Beethovens erste Begegnung mit Mozarts Meisterwerk war. Doch nirgendwo schuldet Beethoven dem KV 491 Mozarts so viel wie im ersten Satz seines 3. Klavierkonzerts. Wie bei Mozart beginnt Beethovens Konzert *piano* und oktaviert (bei Beethoven Streicher allein – bei Mozart Streicher und Fagotte); darüber hinaus sind die ersten beiden Noten (C und Es) identisch. Sodann erinnern in dem eingangs erwähnten bemerkenswerten Piano-Timpani-Dialog die gekräuselten Sechzehntelfiguren des Solisten an ähnliche Klavierfigurationen (zum punktierten Rhythmus im *piano* von Trompeten und Pauken) in der Coda von Mozarts Eröffnungssatz.

In solchen Passagen lässt sich kaum dem Eindruck widerstehen, dass Beethoven sich seiner selbst als des Erben von »Mozarts Geist« (und mutmaßlich der Verantwortung, die solche Erbschaft mit sich bringt) voll bewusst ist. Der bloßen Nachahmung freilich macht sich Beethoven in seinem c-moll-Konzert nie schuldig und in allgemeiner struktureller Hinsicht schlägt das 3. Klavierkonzert eine ganz andere Richtung ein als irgendeines der Mozart-Konzerte. Ein größerer Unterschied in der Herangehensweise z. B. findet sich in der Orchester-Einleitung des ersten Satzes vor dem ersten zupackenden Solo-Einsatz des Klaviers in Takt 111. In seinen späten Klavierkonzerten stellen Mozarts Orchester-Einleitungen einige oder alle ersten Hauptthemen vor, alle mehr oder weniger stabil in ihrer Grundtonart. Beethovens Orchester-Einleitung im Opus 37 ist nicht nur von erheblicher Länge (110 Takte), sondern enthält auch zwei dramatische Modulationen. Dem Auftritt des zweiten Hauptthemas in Es-Dur (T. 50ff.) geht eine lange Vorbereitung auf der Dominante von es-Moll voraus (T. 36–48), die die Tendenz zur neuen Tonart bekräftigt. Erst in Takt 61 weicht die Harmonie magisch zurück nach C – nur, dass es sich jetzt um C-Dur handelt, wobei dieser Schritt noch von

Trompeten und Pauken akzentuiert wird. Bis Takt 85 bleibt das Tongeschlecht – indem es zwischen Tonika-Dur und -Moll wechselt – unbestimmt.

Schon in die Orchester-Einleitungen seines ersten und zweiten Klavierkonzerts hatte Beethoven frappierende Modulationsstrategien eingefügt, doch hier ist der Richtungswechsel noch emphatischer – noch mehr auf der Höhe jener dramatisierten Modulationsverläufe, denen man in den Anfangssätzen seiner Sinfonien begegnet. Es ist von einigen eingewendet worden, am berühmtesten von Tovey in seinen *Essays in Musical Analysis*, dass dies seitens Beethovens ein Fehler gewesen sei: „Dies ist eine rein sinfonische Exposition; sie weckt keine Neugier auf den Eintritt eines Soloinstruments, und [...] lässt dem Klavier nichts Wesentliches mehr zu sagen, wenn seine Zeit gekommen ist.“ Mit anderen Worten: In einem echten Konzert ist es Aufgabe des Solisten, dramatische Tonartwechsel zu stiften; lässt man dies das Orchester tun, bevor der Pianist einsetzt, nimmt man diesem zu viel von seinem Aplomb.

Das wirft allerdings die Frage auf, warum Beethovens 3. Klavierkonzert sich bis heute bei Solisten und beim Publikum solcher Beliebtheit erfreut; von der Frage ganz zu schweigen, warum ein Komponist wie Brahms – im Hinblick auf Struktur einer der gedankenreichsten Komponisten des 19. Jahrhunderts – es sich angelegen sein ließ, diese „sinfonische“ Haltung gegenüber Tonartlichkeit in der Orchestereinleitung seines eigenen 1. Klavierkonzerts in d-Moll (1854–1858) nachzuahmen. Wahr ist, dass Beethoven dieses Experiment in keinem seiner späteren Konzerte mehr wiederholte, aber das ist noch kein Beleg dafür, dass er zu derselben Schlussfolgerung gelangte wie Tovey. Auf alle Fälle lässt Beethoven dem Solisten in dramatisch-architektonischer Hinsicht viel zu tun übrig. Ein weiterer auffälliger Zug in der Orchester-Einleitung des dritten Klavierkonzerts ist Beethovens Verwendung von Pausen, etwa in den Takten 1–23. Was immer Tovey behaupten mag – dies beschwört tatsächlich eine Atmosphäre gespannter Erwartung herauf, die nur