

## Vorwort

Die Originalbezeichnungen der von Beethoven geschriebenen Klavierkadenzen zur Klavierübertragung des Violinkonzerts op. 61 in D-dur lauten in der Reihenfolge, wie sie in dem Konzert erscheinen, wie folgt:

Nr. 1: „Cadenza“

Nr. 2: „Eingang von dem Andante zum Rondo“

Nr. 3: „Zweiter Eingang in's Thema vom Rondo“

Nr. 4: „Kadenz zum Rondo“

Durch den Beethovenschen Kadenz-Inhalt angeregt, kam mir der Gedanke, einen Versuch zu wagen, diese Kadenzen dem Konzertpublikum neuerdings zu erschließen; derlei wurde schon mehrmals unternommen, ohne dass es sich durchgesetzt hätte.

Meiner Meinung nach muss man auch im Hinblick auf die vorhandenen Kadenzen unbedingt Beethovens eigenen den Vorrang geben, umso mehr, da unsere Zeit die Verantwortung zur Werk-treue geweckt hat.

Ich versuchte nun in zahllosen Verarbeitungen des Materials das Pianistische der Geigenteknik annähernd anzupassen. Maßgebend dabei waren zwei Bestrebungen: einmal und vor allem das Gedankengut so rein wie möglich zu erhalten und sodann die bestehenden technischen Schwierigkeiten – den Gegebenheiten der Instrumente entsprechend – aufeinander abzustimmen. Würde man zum Beispiel alle chromatischen Läufe der ersten Kadenz – am Klavier eine Selbstverständlichkeit – der Geige zumuten, so würde sie den Zuhörern gleichsam in modo Paganini erklingen.

Durch oftmaliges öffentliches Spielen meiner Kadenz-Entwürfe musste ich mich zwangsläufig dazu entschließen, einmal gewisse Passagen zu verändern, da chromatische Läufe, Oktaven und Dezimenskalen das Konzept des ganzen Konzertes empfindlich stören würden, und sodann im Interesse des Gleichgewichts die Kadenz zum ersten Satz etwas zu verkürzen und zu empfehlen, die

beiden Teile des Marsches nicht zu wiederholen. Ich habe um jede Note gerungen, die ich Beethoven stehlen musste; es hat mich dabei aber der Gedanke beruhigt, dass ich auch mit der Vereinfachung dem Geiste Beethovens diene.

Dazu möchte ich noch sagen, dass zum Beispiel – sieht man auf die geigerische Schwierigkeit – die Kadenz von Joachim, in der Zeit des Virtuositums geboren, mit chromatischen Skalen über alle vier Saiten, mit Pizzikati der linken Hand und höchst virtuosen Passagen, Sprüngen und Doppelgriffen ausgestattet wurde. Ich versuchte, die Technik der Beethovenschen Kadenzen annähernd in Einklang zu bringen mit der Technik des Soloparts des Violinkonzerts, wobei ich hinzufügen muss, dass jede Kadenz in jeder Epoche die technischen Ansprüche um einige Grade höher stellt, als sie im Werk vorhanden sind.

Bemerkenswert ist die besonders eigenwillige und interessante Idee Beethovens, der Kadenz zum ersten Satz teilweise eine begleitende Paukenstimme beizufügen. Man wird an „Fidelio“ gemahnt. (Das op. 61 ist 1806, op. 72 [„Fidelio“] in I. und II. Fassung 1805 und 1806 komponiert worden; der erste Klavierauszug des „Fidelio“ ist erst 1810 erschienen, die Kadenzen sind 1809 oder früher entstanden.) Meine ursprünglichen Bedenken, dass sich der Klang der Pauke mit dem des Klaviers besser mische als mit dem der Geige, haben sich in der Praxis zerstreut.

Auf einen kleinen Eingriff möchte ich noch aufmerksam machen. Ich fügte der zweiten Kadenz am Schluss einen Takt hinzu, der allerdings von Beethoven selbst geschrieben ist, aber im Violinkonzert als einziger angegebener Überleitungstakt einer ad libitum-Kadenz. Ich wollte – geizig – diesen Takt nicht streichen und schloss deshalb einen Kompromiss zwischen Violin- und Klavierkadenz, was mit sich brachte, dass das *pp* (der Klavierfassung) besser gestrichen werden müsste.

Die dritte Kadenz ist zweifellos für Takt 92 bestimmt. Die Hauptkadenz zum dritten Satz wird an den Platz gesetzt, wo Beethoven den besonderen

Vermerk „Cadenza“ schrieb. Somit enthält der dritte Satz – was keine Seltenheit ist – zwei Kadenzen.

Meine Übertragungen erscheinen dadurch gerechtfertigt, dass sie auch zu anderen Versionen Anregung geben können.

Die Gegenüberstellung von Beethovens Klavierkadenzen und meinen neuen Fassungen für die Violine soll Möglichkeiten zum Vergleichen schaffen.

Der Anstoß zu dieser Bearbeitung ging von Herrn Dr. Dr. h. c. Günter Henle aus, der mir eines Tages die Autographe der ersten drei dieser Kadenzen in Fotokopie zusandte. Es ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis, ihm auch an dieser Stelle für seine Liebe und Tatkraft, uns alle mit den bis ins Kleinste mühevoll durchdachten Urtextausgaben zu beschenken, im Namen aller ernst suchenden Künstler begeistert zu danken. Durch Zufall empfing ich etwas später von Herrn Paul Badura-Skoda die Fotokopie der vierten von Beethoven geschriebenen Klavierkadenz. Auch ihm möchte ich hierfür Dank sagen.

Es scheint mir zweckmäßig, eine kurze Erläuterung zu meiner neuen vereinfachten Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnung zu geben. Ich beziffere den Fingersatz nur dann, wenn eine Position verändert wird. Bei Halbtonverrückungen gilt derselbe Fingersatz für eine Note, trotz verschiedener Vorzeichen, z. B.

 oder . *Gis* oder *A*,  
 oder , bleibt ohne Finger-

satz, weil vor allem *Gis* nur mit dem 1. Finger gespielt werden kann. Bei Oktaven gilt im Allgemeinen die Voraussetzung, dass diese mit dem 1. und 4. Finger gespielt werden, daher Fingersatz nur bei Ausnahmen. Wenn das Auf und Ab des Bogens unterbrochen werden soll, setze ich erst ein neues Zeichen. Nur eine mit 0 versehene Note ist auf leerer Saite zu spielen.

Sommer 1971

Wolfgang Schneiderhan

## Preface

The original markings of Beethoven's pianoforte cadenzas in his arrangement for pianoforte of his violin concerto in D major, Op. 61, read as follows in the order in which they appear in the concerto:

No. 1: "Cadenza"

No. 2: "Eingang von dem Andante zum Rondo" (Transition from the Andante to the Rondo)

No. 3: "Zweiter Eingang in's Thema vom Rondo" (Second transition to the theme of the Rondo)

No. 4: "Kadenz zum Rondo" (Cadenza to the Rondo)

Stimulated by the content of the Beethoven cadenzas, the idea recently occurred to me to try to reveal these cadenzas to the concert public; a venture that has already been attempted several times without success.

In my opinion, preference must unquestionably be given to Beethoven's own cadenzas, and all the more so since our age has awakened a sense of fidelity and responsibility to the authentic text.

I therefore tried in numerous re-workings of the material to adapt appropriately the pianoforte technique to that of the violin. In this two considerations were paramount: above all to keep Beethoven's concept as pure as possible, and then to adjust the existing technical difficulties (in keeping with the character of the two instruments) one against the other.

If, for example, all the chromatic runs of the first cadenza (a matter of course on the pianoforte) were required of the violin, they would sound to the listeners like highly virtuoso passage-work in the manner of Paganini.

Through frequent public performance of my cadenza sketches, I was forced to decide to alter certain passages, since chromatic runs, octaves, and scales in tenths would greatly disturb the concept of the whole concerto; and then in the interest of general harmony between the parts, to shorten a little the cadenza to the first movement and to

recommend the non-repetition of the two parts of the March.

I have fought for every note I had to steal from Beethoven, but here I was comforted by the thought that through this simplification I was also serving the spirit of the composer.

In this connection I should like to say that as regards the difficulties of violin technique Joachim's cadenza, for example, dating from the virtuoso era, was filled with chromatic runs on all four strings, with left-hand pizzicati and highly virtuoso passages, leaps and double-stops. I tried to approximate the technique of Beethoven's cadenzas to the technique of the solo violin, whereby I must add that every cadenza at that time placed greater technical demands on the performer than are present in the work itself.

One detail worthy of note is Beethoven's especially queer and interesting idea of providing a kettledrum accompaniment to a part of the cadenza to the first movement. One is reminded of "Fidelio". (Op. 61 was composed in 1806; the first and second versions of Op. 72 ["Fidelio"] in 1805 and 1806. The first pianoforte reduction of the opera was not published until 1810, while the cadenzas date from 1809 or earlier.) My original scruples that the tone of the drum mixed better with that of the pianoforte than with that of the violin were dispelled in actual practice.

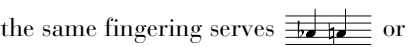
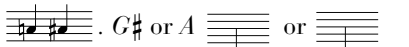
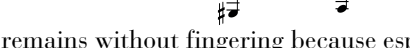
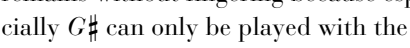
I should still like to call attention to a slight editorial mediation. I added to the close of the second cadenza, a bar (albeit written by Beethoven himself) that in the violin concerto is the only indicated transition-bar to an extemporized cadenza. I was loth to cut it out entirely and therefore effected a compromise between the violin and pianoforte cadenzas, with the result that the *pp* (of the pianoforte arrangement) was now best omitted.

The third cadenza is without doubt intended for bar 92. The principal cadenza of the third movement is placed where Beethoven wrote the word "Cadenza". The third movement thus contains two cadenzas, which is by no means unusual.

My transcriptions seem justified since they can also serve as stimulus for other versions. The juxtaposition of Beethoven's cadenzas for the pianoforte arrangement and my versions for the violin enable a comparison.

The incentive for this arrangement emanated from Dr. Dr. h. c. Günter Henle who one day sent me photographic copies of the autographs of the first three cadenzas. It is therefore a sincere necessity to me also to thank him enthusiastically here in the name of all earnestly striving artists for his interest and energy in providing us with these meticulously edited Urtext editions of the classics. A little later I received by chance from Paul Badura-Skoda a photographic copy of Beethoven's fourth cadenza for the pianoforte arrangement, for which I wish to thank him here as well.

It seems expedient to me that I should comment briefly on my new and simplified markings in respect of fingering and bowing. The former are shown only where there is a change of position. In the case of semitone alterations of a note, in spite of different accidentals,

the same fingering serves  or . *G#* or *A*  or 

remains without fingering because especially *G#* can only be played with the first finger. In respect of octaves it is presumed that these are generally played with first and fourth fingers, so that fingering is given only for exceptions. When up or down bows are to be broken a fresh sign is inserted. Only notes marked with 0 are to be played on an open string.

Summer 1971

Wolfgang Schneiderhan

## Préface

Les désignations originales des cadences que Beethoven écrivit pour la transcription au piano du Concerto pour Violon op. 61 en Ré majeur sont placées dans l'ordre tel qu'il se présente dans le concert:

N° 1: «Cadenza»

N° 2: «Eingang von dem Andante zum Rondo» (Passage de l'Andante au Rondo)

N° 3: «Zweiter Eingang in's Thema vom Rondo» (Deuxième passage au thème du Rondo)

N° 4: «Kadenz zum Rondo» (Cadence au Rondo)

Inspiré par la nature des cadences de Beethoven, l'idée m'est venue d'essayer de les rendre à nouveau plus accessibles au public des concerts. Cette tentative a déjà été faite plusieurs fois sans qu'elle fût partout acceptée.

A mon avis, en considérant les cadences existantes, on doit absolument donner la priorité à celles écrites par Beethoven, d'autant plus que notre époque exige la fidélité à l'œuvre telle qu'elle a été créée.

Dans d'innombrables arrangements, j'ai essayé d'adapter approximativement la technique pianistique à celle du violon. Pour ceci, il a fallu tenir compte de deux points essentiels: D'abord conserver la pensée créatrice aussi intacte que possible et, ensuite, faire s'accorder entr'elles les difficultés existantes relatives à la nature des instruments. Si, par exemple, on faisait exécuter au violon tous les traits chromatiques de la première cadence – ce qui au piano serait tout normal – les auditeurs pourraient croire entendre du Paganini.

Après avoir exécuté plusieurs fois en public mes ébauches de cadences, je me suis vu obligé de changer certains passages, vu que des traits chromatiques, des gammes à l'octave et à la dixième auraient troublé sensiblement la structure de tout le concert. Dans l'intérêt de l'équilibre, j'ai dû également raccourcir un peu la cadence du premier mouvement et j'ai recommandé de ne pas répé-

ter les deux parties de la marche. Après avoir lutté avec moi-même pour chaque note que j'ai dû voler à Beethoven, je me suis tranquilisé à l'idée que par cette simplification j'ai agi selon sa pensée.

A cela je voudrais ajouter par exemple que, si l'on considère les difficultés techniques du violon, la cadence de Joachim, née à l'époque de la virtuosité, a été dotée de gammes chromatiques sur les 4 cordes, de pizzicati à la main gauche et de passages d'extrême virtuosité, d'écartés et de doubles cordes. J'ai essayé de faire approximativement accorder les cadences de Beethoven avec la technique de la partie de solo du Concerto pour Violon et je dois ajouter qu'à chaque époque, chaque cadence augmente les exigences techniques de quelques degrés en comparaison de celles existantes dans l'œuvre.

Il est remarquable que Beethoven eut l'intéressante et l'opiniâtre idée d'ajouter partiellement à la cadence du premier mouvement une partie de timbale. On se souvient de Fidelio. (L'op. 61 fut composé en 1806, l'op. 72 [„Fidelio“] dans la première et deuxième version en 1805 et 1806. La première transcription pour piano de Fidelio a paru seulement en 1810. Les cadences ont été faites en 1809 ou même plus tôt.) J'eus d'abord la crainte que le son de la timbale ne se marie mieux avec celui du piano qu'avec celui du violon, mais à la pratique, ces craintes se sont dissipées.

Je voudrais encore attirer l'attention sur une petite modification que j'ai faite: J'ai ajouté une mesure à la fin de la deuxième cadence qui, cependant, a été écrite par Beethoven lui-même, mais qui, dans le Concerto pour Violon, est la seule mesure conduisant à une cadence ad libitum. Je voulais par esprit de parcimonie éviter de supprimer cette mesure et pour cette raison, je choisis un compromis entre la cadence du violon et celle du piano, ce qui eut pour résultat que le *pp* de la version pour piano dut de préférence être supprimé.

La troisième cadence est, sans aucun doute, destinée à la mesure 92. La cadence principale du troisième mouvement est mise à la place où Beethoven écrivit spécialement la remarque «Ca-

denza». Ainsi, le troisième mouvement renferme deux cadences – ce qui n'est pas une chose rare.

Les transcriptions que j'ai faites paraissent justifiées du fait qu'elles peuvent aussi servir d'impulsion à d'autres versions.

La confrontation des cadences de Beethoven pour piano avec mes nouvelles versions pour le violon doit donner des possibilités de comparaison.

Je suis redevable à M le Dr. Dr. h. c. Günter Henle de m'avoir incité à faire ce travail en m'adressant un jour les photocopies des autographes des trois premières cadences. Je ne voudrais pas non plus manquer de le remercier ici, au nom de tous les vrais artistes, pour son empressement et sa cordialité à leur faire le don des éditions originales si soigneusement établies dans leurs plus petits détails. Par hasard, j'ai reçu un peu plus tard de M Paul Badura-Skoda la photocopie de la 4<sup>e</sup> cadence écrite par Beethoven. Je veux également lui exprimer mes remerciements à cette occasion.

Il me paraît opportun de donner une courte explication concernant ma nouvelle indication des signes de doigté et de coups d'archet. Je chiffre le doigté, seulement là où il y a changement de position. Pour le glissement d'un demiton, le même doigté est valable pour une note, malgré les différentes altérations,

 ou . *Sol#* ou *La*,  
 ou , reste sans doigté

parce que, surtout le *Sol#* ne peut être joué qu'avec le 1<sup>er</sup> doigt. Pour les octaves, on compte en général qu'elles s'exécutent avec le 1<sup>er</sup> ou le 4<sup>e</sup> doigt. Pour cette raison, doigté seulement quand il y a exception. Ce n'est que quand le mouvement ascendant ou descendant du coup d'archet doit être interrompu que je mets un nouveau signe. Seulement quand une note est pourvue d'un 0, elle se joue sur une corde à vide.

Été 1971

Wolfgang Schneiderhan