

## Geleitwort

Anlässlich des 70. Geburtstags von Gidon Kremer legt der G. Henle Verlag in Kooperation mit der Kronberg Academy eine Sonderedition von Beethovens Violinkonzert in Gidon Kremers Einrichtung vor.

Es wundert nicht, dass sich Gidon Kremer für eine Veröffentlichung von Beethovens Violinkonzert entschieden hat. Einerseits durchzieht die Beschäftigung mit diesem Werk Kremers ganzes Leben; er hat es unzählige Male aufgeführt und dreimal eingespielt (Moscow Philharmonic Orchestra/Woldemar Nelsson, Academy of St. Martin in the Fields/Neville Marriner, Chamber Orchestra of Europe/Nikolaus Harnoncourt). Andererseits entspricht das Beethoven-Konzert mit seiner besonderen Behandlung der Solovioline in hohem Maße Gidon Kremers Ideal zu musizieren. Es ist mehr als ein brillantes Konzert, denn die Solovioline präsentiert sich als Teil eines harmonischen Ganzen. Im Sinne einer großen Kammermusik bettet Beethoven sie in das Orchester ein und lässt sie in einen Dialog mit den Soli der Orchesterinstrumente treten. Häufig kommt ihr eine Begleitfunktion zu, etwa wenn sie die Solostellen anderer Instrumente unterstützt. Diese Art zu musizieren, als *primus inter pares*, ist ein wichtiges Anliegen Gidon Kremers.

In diesem Geist gründete er das Kammermusikfest in Lockenhaus und die Kremerata Baltica, in der er junge Streicher aus dem Baltikum zu einem erstklassigen, international gefragten Kammerorchester zusammenführt. Seit vielen Jahren wirkt Gidon Kremer als Mitglied des künstlerischen Beirats der Kronberg Academy, die auch Sitz der Gidon Kremer Stiftung ist. Seine regelmäßigen „Dialoge mit Gidon Kremer“ sind keine Meisterklasse oder Frontalunterrichte im herkömmlichen Sinne. Vorspiele der Jungen Solisten der Kronberg Academy werden im kleinen Kreis der Kommilitonen analysiert. Gidon Kremer moderiert auf Augenhöhe, stellt Fragen, regt an, berichtet eigene Erfahrungen, musiziert gemeinsam mit der jungen Generation.

Die Violinstimme der vorliegenden Gidon Kremer Edition ist keinesfalls als „musikalisches Vermächtnis“ oder „künstlerische Essenz“ einer großen musikalischen Karriere zu verstehen; sie stellt vielmehr eine Art Momentaufnahme dar. Vergleicht man Kremers drei auf Tonträgern eingespielte Aufnahmen (aus den 70er, 80er und 90er Jahren) mit seinen Live-

Mitschnitten des Beethoven-Konzerts stellt man fest: Seine Fingersätze und Bogenstriche variieren, entwickeln sich weiter, sind nicht statisch. Das spiegelt Kremers Manuskript in anschaulicher Weise wider. Es birgt deutliche Spuren des Ringens, sich Beethoven zu nähern; so werden Fingersätze und Bindungen überschrieben, radiert, erneuert, angepasst. Entsprechendes gilt auch für die Niederschrift der Kadenz zum 2. und 3. Satz, in denen Kremer versucht, Beethovens eigene Kadenz für die Klavierfassung des Violinkonzerts auf die Violine zu übertragen. Die Ergebnisse dieses Ringens präsentiert Kremer in der vorliegenden Edition – für uns ein einmaliger Einblick in den Dialog Beethoven/Kremer.

Große Bedeutung kommt in dieser Edition der Kadenz zum 1. Satz von Victor Kissine zu, die erstmals veröffentlicht wird. Kremer setzt sich seit jeher für zeitgenössische Komponisten ein wie kaum ein anderer Künstler. Komponisten wie Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Alexander Raskatov und Giya Kancheli verdanken nicht zuletzt seinem Wirken als Interpret hohe Anerkennung und Bekanntheit. Bereits Ende der 70er Jahre erstaunte Kremer weite Teile der Musikwelt mit der Aufführung der Beethoven-Kadenz von Alfred Schnittke. Wenn er jetzt mit Victor Kissines jüngst entstandener Kadenz zu Beethovens Violinkonzert erneut eine Verbindung von „alt zu neu“ schafft, schließt sich ein Kreis. Kissine stellt – ausgehend von Beethovens eigener Kadenz zur Klavierfassung – der Solovioline Schlagwerk und Bläserstimmen zur Seite. Für Studium und Aufführung enthält die vorliegende Sonderedition einen Klavierauszug der Kadenz sowie Partitur und Orchesterstimmen.

Abgerundet wird die Ausgabe von Gidon Kremers Essay „Searching for Ludwig“. Kremer hat zahlreiche Bücher publiziert, in denen er sich mit der Musikwelt auseinandersetzt. Der vorliegende Beitrag ist eine Reflexion über die Beethoven-Interpretation der älteren Geiger-Generation und bietet im Kontext dieser Neuedition zugleich eine Retrospektive.

Der G. Henle Verlag und die Kronberg Academy gratulieren Gidon Kremer zum 70. Geburtstag herzlich!

Kronberg, Februar 2017  
Friedemann Eichhorn

## Foreword

On the occasion of Gidon Kremer's 70<sup>th</sup> birthday, G. Henle Verlag, in co-operation with the Kronberg Academy, presents Gidon Kremer's own special edition of Beethoven's Violin Concerto.

It is no surprise that Gidon Kremer has decided upon a publication of Beethoven's Violin Concerto. A preoccupation with this work has been a continuous thread in Kremer's life – he has performed it innumerable times, and recorded it three times (with the Moscow Philharmonic Orchestra under Wolde- mar Nelsson, the Academy of St. Martin in the Fields under Neville Marriner, and the Chamber Orchestra of Europe under Nikolaus Harnoncourt). Furthermore, the particular handling of the solo violin in Beethoven's concerto corresponds in great measure with Gidon Kremer's ideal of music-making. This is more than just a brilliant concerto, for the solo violin participates as part of a harmonic whole. Beethoven embeds the solo violin in the orchestra after the manner of a piece of chamber music for large forces, and has it enter into a dialogue with solo instruments from the orchestra. Frequently it is assigned an accompanying role, for example when it supports solo passages on other instruments. This way of making music – as the first among equals – is one of Gidon Kremer's special concerns.

It was in this spirit that he founded the Lockenhaus Chamber Music Festival and the Kremerata Baltica. For the latter, he has brought together young string players from the Baltic States to form a first-class chamber orchestra that is sought-after internationally. He has for several years been artistic advisor to the Kronberg Academy, which is also home to the Gidon Kremer Foundation. His regular "Dialogues with Gidon Kremer" are not masterclasses or lecture-style sessions in the conventional sense. Performances by the Kronberg Academy's Young Soloists are analysed by their fellow students, with Gidon Kremer moderating as an equal, asking questions, offering encouragement, reporting on his own experiences, and actively making music with the younger generation.

The violin part of the present Gidon Kremer edition should in no way be understood as the "musical legacy" or "artistic essence" of a great musical career; rather, it presents a kind of snapshot of a particular moment in time. If one compares Kremer's three studio performances of the Beethoven Concer-

to on disc (from the 1970s, 80s, and 90s) with his live recordings, one can see that his fingerings and bowings vary, are still developing, and are not static. Kremer's manuscript vividly reflects this, and shows clear signs of his struggle to get closer to Beethoven; thus fingerings and slurs are written over, erased, renewed and adjusted. The same applies to the notation of the cadenzas of the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> movements, in which Kremer attempts a transcription for violin of Beethoven's own cadenzas from the piano version of the Violin Concerto. He presents the results of this struggle here, offering us a unique insight into the Beethoven-Kremer dialogue.

Victor Kissine's cadenza for the 1<sup>st</sup> movement, published here for the first time, is of great importance for this edition. Kremer has always championed contemporary composers, and to a greater degree than almost any other artist. Composers such as Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Alexander Raskatov and Giya Kancheli owe much of their recognition and publicity to Kremer's activity as interpreter. Already in the late 1970s Kremer was astonishing broad swathes of the musical world by performing the Beethoven cadenzas of Alfred Schnittke. If he is now once again making a connection between "old and new" through his use of Victor Kissine's recent cadenza, it is the closing of a circle. Taking Beethoven's own cadenza from the piano version of the Violin Concerto as a starting point, Kissine assigns material from the percussion and solo winds to the solo violin. To facilitate the study and performance, the present special edition contains a piano reduction of the cadenza along with the score and orchestral parts.

This edition is rounded off by the publication of Kremer's essay "Searching for Ludwig". Gidon Kremer has published numerous books dealing with the world of music. The essay offered here is a reflection on Beethoven interpretation by the older generation of violinists, while also, in the context of this new edition, offering a retrospective.

G. Henle Verlag and the Kronberg Academy warmly congratulate Gidon Kremer on his 70<sup>th</sup> birthday!

Kronberg, February 2017  
Friedemann Eichhorn

## Avant-propos

À l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de Gidon Kremer, les éditions G. Henle publient en coopération avec la Kronberg Academy une édition spéciale du concerto pour violon de Beethoven arrangée par Gidon Kremer.

Le choix du concerto pour violon de Beethoven n'a rien de surprenant. En effet, d'un côté il s'agit d'une œuvre qui a toujours été présente dans sa vie, qu'il a interprétée un nombre incalculable de fois et dont il a réalisé trois enregistrements (Moscow Philharmonic Orchestra/Woldemar Nelsson, Academy of St. Martin in the Fields/Neville Marriner, Chamber Orchestra of Europe/Nikolaus Harnoncourt). D'un autre côté, de par le traitement particulier du violon solo, le concerto de Beethoven touche de très près à l'idéal de Kremer en musique. Cette œuvre est davantage qu'un concerto brillant, car le violon solo s'y présente comme faisant partie intégrante d'un tout harmonique. Beethoven l'insère au sein de l'orchestre comme s'il s'agissait de musique de chambre à grande échelle, et le fait dialoguer avec les solos des instruments de l'orchestre. Le violon solo se voit souvent confier une fonction d'accompagnement, en particulier lorsqu'il soutient des passages solistes d'autres instruments. Cette façon de faire de la musique en tant que *primus inter pares* tient particulièrement à cœur à Gidon Kremer.

C'est dans cet esprit qu'il a créé la fête de la musique de chambre à Lockenhaus et fondé la Kremerata Baltica dans laquelle il réunit de jeunes instrumentistes à cordes de la Baltique en un orchestre de chambre du plus haut niveau très demandé dans le monde entier. Depuis de nombreuses années, Gidon Kremer intervient également en tant que conseiller artistique auprès de la Kronberg Academy qui abrite aussi le siège de la fondation Gidon Kremer. Les sessions régulières de ses «Dialogues avec Gidon Kremer» ne sont pas des masterclasses ni un enseignement magistral dans le sens généralement admis. Les prestations des jeunes solistes de la Kronberg Academy y sont analysées en petit comité par leurs camarades d'études. Gidon Kremer anime le débat d'égal à égal, pose des questions, stimule, parle de sa propre expérience et fait de la musique avec la jeune génération d'interprètes.

La partie de violon proposée dans la présente édition Gidon Kremer ne doit en aucun cas être comprise comme un «legs musical» ni comme la «quintessence artistique» d'une grande carrière musicale; elle représente plutôt une sorte d'instantané. Si l'on compare les trois enregistrements de Kremer sur support audio (effectués dans les années 70, 80 et 90) avec

d'autres enregistrements *live* du concerto de Beethoven, il est aisé de constater que ses doigtés et ses coups d'archet changent, continuent à évoluer et ne sont pas statiques. Le manuscrit de Kremer en est le témoin manifeste. Il porte les traces évidentes de ses tentatives de se rapprocher de Beethoven: liaisons et doigtés raturés, gommés, renouvelés, ajustés. Il en va de même pour la partition des cadences des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> mouvements dans laquelle Kremer s'efforce de retranscrire pour le violon les cadences écrites par Beethoven dans la version pour piano du concerto. Ce sont les résultats de cette lutte que Kremer présente ici – pour nous une occasion unique de découvrir de l'intérieur le dialogue Beethoven/Kremer.

Cette édition accorde une grande importance à la cadence du 1<sup>er</sup> mouvement de Victor Kissine publiée ici pour la première fois. Kremer s'investit depuis toujours dans le soutien des compositeurs contemporains, comme peu d'autres artistes le font. Des compositeurs tels qu'Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Alexander Raskatov et Giya Kancheli doivent certainement une grande part de la reconnaissance et de la notoriété dont ils font l'objet à son action en tant qu'interprète. Dès la fin des années 70, Kremer surprit une grande partie du monde de la musique en interprétant les cadences écrites par Alfred Schnittke pour le concerto de Beethoven. En créant un nouveau lien entre l'ancien et le nouveau grâce à la cadence écrite tout récemment par Victor Kissine pour ce concerto, Kremer boucle la boucle. S'appuyant sur la cadence écrite par Beethoven dans sa version pour piano du concerto, Kissine associe des percussions et des vents à la partie de soliste. Afin de permettre l'étude et l'interprétation, la présente édition spéciale contient une réduction pour piano de la cadence ainsi que la partition d'orchestre et les parties séparées.

L'édition est complétée par la publication d'un essai de Kremer intitulé «Searching for Ludwig». Gidon Kremer a publié de nombreux ouvrages dans lesquels il traite de musique. Cette contribution est une réflexion sur les interprétations de Beethoven par l'ancienne génération de violonistes et, dans la perspective de cette nouvelle édition, offre dans le même temps une rétrospective.

Les éditions G. Henle et la Kronberg Academy adressent leurs chaleureux vœux à Gidon Kremer à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire!

Kronberg, février 2017  
Friedemann Eichhorn

## Vorwort

„Ueber Beethhovens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten [...] Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethhofen auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabey fahren. Die Musik könnte sobald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bey ihr finde, sondern, durch eine Menge zusammenhängender und überhäufeter Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse. Dem Publicum gefiel im allgemeinen dieses Concert und Clements Phantasien außerordentlich.“

Dieser Text von Johann Nepomuk Mösers erschien Anfang 1807 in der *Wiener Theater-Zeitung*. Die Uraufführung des Violinkonzerts Beethovens hatte am 23. Dezember 1806 stattgefunden. Man mag den Text heute vielleicht für die unbedeutende Meinung eines ewig gestrigen Kritikers halten. Immerhin hatte dem Publikum das Concert offenbar gefallen. Mösers Kritik ist jedoch aus der Musikästhetik der Zeit heraus zu verstehen und, macht man sich mit den näheren Umständen des Werks, seiner Entstehung, seiner Formgebung usw. vertraut, durchaus nachvollziehbar. Was den allgemeinen Zukunftsausblick angeht, so war Beethovens grenzensprengende Kreativität ja tatsächlich Ausgangspunkt einer alle Formen sprengenden Entwicklung, und was die Kritik am Violinkonzert selbst betrifft, so ist zum einen zu berücksichtigen, dass es bei seiner Uraufführung in einer ganz anderen Gestalt erklang, als wir es heute kennen, zum andern, dass Beethoven

vor allem im 1. Satz von der üblichen Formgestaltung stark abweicht und sie auch am Ende des Schluss-Satzes auflöst.

Die Entstehung des Konzerts liegt ziemlich im Dunkeln. Nach neueren Untersuchungen begann Beethoven mit der Niederschrift frühestens im letzten Drittel des November 1806, brachte das Werk also in der unglaublich kurzen Zeit von höchstens fünf Wochen zu Papier. Dem entsprechen zeitgenössische Berichte, wonach Franz Clement sein Solo bei der Uraufführung angeblich „ohne vorherige Probe a vista spielte“. Ob Beethoven bereits seit längerem den Plan eines Violinkonzerts im Kopf hatte, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich hat er tatsächlich bereits vor November 1806 an dem Werk gearbeitet, denn die einzige erhaltene Skizze dürfte von September/Oktober 1806 stammen. Jedenfalls enthält das Autograph (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) noch unendlich viele Spuren kompositorischer Arbeit, mit zahlreichen Skizzierungen auf frei gebliebenen Systemen. Man kann daher getrost davon ausgehen, dass das Concert unter immensem Zeitdruck entstand, und dass Beethoven noch während der Niederschrift „komponierte“.

Diese besonderen Entstehungsstände sind nicht ohne Auswirkungen auf das Concert geblieben: Gleich im ersten Satz fällt auf, dass ihm ein vereinfachtes Formschema zu Grunde liegt. Beethoven legte den Satz nur ganz lose in der üblichen Sonatensatzform an, die ihm doch sonst Gelegenheit gab zu kühnen Formgebilden mit kunstvollen Verschränkungen von Haupt- und Seitenthema. Hier dagegen sind fünf Themenkomplexe fast potpourriartig und scheinbar zusammenhanglos aneinander gereiht. Der an der Sonatensatzform orientierte Hörer konnte das schon als „eine Menge zusammenhängender und überhäufeter Ideen“ empfinden – und das weniger gebildete Publikum sich dennoch an den sehr sanglichen Melodien erfreuen. Und diese sanglichen Melodien wiederum können durchaus als „unendliche Wiederholungen einiger gemeinen Stellen“ aufgefasst worden sein.

Nach der Uraufführung arbeitete Beethoven das Concert, genauer gesagt die Partie der Solovioline, noch einmal völlig um. Über den Wert dieser Umarbeitung hat man bis in die jüngste Zeit hinein heftig gestritten. Manche meinten, sie sei noch vor der Uraufführung auf Wunsch von Clement vorgenommen worden. Der große Beethoven-Forscher des 19. Jahrhunderts, Gustav Nottebohm, sah in den zu hohen technischen Schwierigkeiten der Urfassung den Grund für die Umarbeitung. Er ging so weit, zu sagen, manche Stellen hätten durch die „Veränderungen an Ausführbarkeit gewonnen, doch an musikalischer Bedeutung eingebüßt“. Damit stellte er freilich Beethovens Fähigkeit in Frage, seine eigene Arbeit künstlerisch richtig einzuschätzen und zu beurteilen; denn immerhin hat Beethoven das Concert ja in der umgearbeiteten Form veröffentlicht. Um diesem Dilemma zu entgehen, zogen manche Forscher, die ebenfalls die Urfassung für besser hielten, kurzerhand sogar die Authentizität der veröffentlichten Version in Zweifel. In Wirklichkeit aber geht weder die Umarbeitung auf Clement zurück, noch sprengen die technischen Schwierigkeiten der Urfassung den Rahmen des zur damaligen Zeit Üblichen. Die 1808 beim Wiener Verlag *Bureau des Arts et d'Industrie* erschienene Erstausgabe des Werkes schließlich wurde von Beethoven Korrektur gelesen und autorisiert.

Beethoven legte häufig noch einmal „Hand an“, wenn er seine Werke in ersten, oft nur halböffentlichen Aufführungen erprobt hatte. Um wie viel mehr hatte er dazu Anlass bei einer Komposition, die in so kurzer Zeit entstanden war und vor ihrer Uraufführung höchstwahrscheinlich kaum hatte geprobt, geschweige denn „ausprobiert“ werden können! Es ist erstaunlich genug, dass Beethovens Revision nur die Soloviolinstimme betraf und nicht auch andere Bereiche. Vielleicht hatte er sich doch die Kritik zu Herzen genommen und bei der in der Urfassung tatsächlich nicht gerade sehr abwechslungsreichen Figuration der Geige jene „unendlichen Wiederholungen gemeiner Stellen“ ent-

deckt, die Möser beanstandet hatte. Mit seiner Behandlung des Soloinstruments als Primus inter pares nimmt das Werk eine wichtige Stellung in der Entwicklung der Gattung ein. Das Konzert von Brahms wäre ohne das Beethovensche gar nicht denkbar. Allerdings spielt bei Brahms die thematische Durchdringung des Soloparts eine viel wichtigere Rolle als in Beethovens Konzert, wo die Solovioline nur selten thematischen Vorrang gegenüber dem Orchester beansprucht oder den kompositorischen Verlauf maßgeblich bestimmt. Vielmehr ergeht sie sich über weite Strecken hinweg in Begleitfiguren und Auszierungen, Umspielungen und Arpeggierungen. Diese Figuren abwechslungsreicher zu gestalten und mit mehr Leben zu erfüllen und damit jeder Gefahr von „ermüdender“ Eintönigkeit vorzubeugen, war ganz offensichtlich der Hauptgrund für die Umarbeitung, die die einzelnen Verzierungsfiguren stärker differenziert, allzu „mechanisch“ anmutende Sequenzketten aufbricht, Gegenbewegungen einführt und gelegentlich auch dazu dient, Strukturzusammenhänge deutlicher werden zu lassen.

Nicht von ungefähr ist der Mittelsatz, eine Romanze, von dieser Umarbeitung nicht betroffen. Er wird von einem sehr zarten, liedhaften Thema eröffnet, das viermal nacheinander erscheint – Streicher con sordino, Klarinette, Fagott, Orchestertutti. Der Solovioline ist zwar auch hier zunächst nur die Funktion eines Umspielens der Hauptmelodie zugeacht, doch ist sie nun viel stärker an das Hauptthema gebunden. Im zweiten Abschnitt präsentiert sie selbst ein neues, eigenes Thema und leitet schließlich mit einer Kadenz zum Schlussrondo über, dessen Thema sie diesmal selbst vorstellt.

Im Gegensatz zum ersten Satz hat das Soloinstrument in diesem Finale mehr Anteil am thematischen Geschehen, auch wenn sein Part auch hier durch sehr viel Figuration geprägt ist. Sie wurde von Beethoven wiederum weitgehend umgearbeitet. Lediglich die wenigen Stellen, an denen die Originalgestalt des Rondomotivs in der Solovioline auftaucht, blieben unverändert.

All diese Dinge sind im Autograph sehr deutlich nachvollziehbar, weil sämtliche Änderungen mit schwarzer Tinte vorgenommen wurden, während die Handschrift sonst mit blassbrauner Tinte geschrieben ist. Dabei stellen aber auch diese im Autograph festgehaltenen Änderungen noch keineswegs die Endversion dar, sondern bilden nur ein Zwischenstadium, sind quasi Alternativnotierungen, bei denen Beethoven sich die endgültige Auswahl noch vorbehielt. Die gedruckte Fassung springt manchmal sogar innerhalb eines Taktes von der ursprünglichen in die geänderte Figur und wieder zurück. Es ist frappierend, all diese Dinge zu sehen – und sie doch nicht zu hören. Die Partie der Solovioline wirkt so elegant, so spielerisch, so selbstverständlich. An keiner Stelle merkt man ihr an, dass sie ein Compositum mixtum aus verschiedenen Kompositionsstadien bildet. Eine kaum zu überschätzende Meisterleistung Beethovens!

Die in der Klavierpartitur enthaltene Solo-Violinstimme gibt den Text der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe wieder (Beethoven Werke, Reihe III, Band 4, Werke für Violine und Orchester). Der Gesamtausgaben-Band erschien 1973 im G. Henle Verlag. Besonders hingewiesen sei auf den nachträglichen Kritischen Bericht, der nach dem Tod des Herausgebers, Shin Augustinus Kojima, 1994 vom Unterzeichneten vorgelegt wurde und die verschiedenen Fassungen des Konzerts ausführlich darstellt. Dort sind auch einige Addenda und Corrigenda zum Gesamtausgabenband mitgeteilt, die selbstverständlich bereits in den Text dieses Klavierauszugs eingearbeitet wurden.

Bei eingeklammerten Zeichen handelt es sich um nach Analogie ergänzte Zusätze des Herausgebers.

Der Klavierauszug der Orchesterbegleitung stützt sich auf den Partiturtext des Gesamtausgaben-Bandes.

Schalkenbach, Frühjahr 2003  
Ernst Herttrich

## Preface

“The connoisseurs’ verdict on Beethoven’s concerto is unanimous: it concedes many a beauty, but acknowledges that the continuity often seems completely disrupted, and that the endless repetitions of a few common passages may easily become wearisome [...] At the same time, one fears that if Beethoven continues along this path he will do a disservice to himself and to his audience. Music might quickly reach a point at which those not thoroughly versed in the rules and strictures of art will take no pleasure in it whatsoever, but will be crushed beneath a jumbled heap of ideas and an uninterrupted tumult from a few instruments intended to characterize the opening, and will leave the concert with an unpleasant sense of exhaustion. In general, the audience was extraordinarily pleased with the concerto, and with Clement’s improvisations.”

Thus Johann Nepomuk Möser in a review published in the *Wiener Theater-Zeitung* in early 1807. The première of Beethoven’s Violin Concerto had just taken place on 23 December 1806. Today we might regard these words as the insignificant opinion of a minor rear-guard critic. After all, the audience evidently liked the concerto. Yet Johann Nepomuk Möser’s review must be read in the aesthetic context of its time; indeed, once we form a clearer picture of the work, its origins, its formal design and so forth, his views come to seem perfectly reasonable. As far as his prophecy for the future is concerned, Beethoven’s ground-breaking creativity did in fact prove to be the point of departure for a line of development that would burst the bounds of all musical forms. As for his critique of the concerto itself, it is useful to recall that, at its première, the work was given in a completely different guise from the one we know today, and that the first movement in particular departs radically from the formal notions of the time and suspends them completely at the end of the finale.

The origins of the concerto are fairly obscure. Recent studies have shown that Beethoven started to write out the full draft no earlier than the final weeks of November 1806. In other words, he committed the entire piece to paper in the incredibly short time span of at most five weeks. This discovery is consistent with contemporary accounts, according to which Franz Clement allegedly played the solo part “at sight and without previous rehearsal” at the première. We have no way of knowing how long Beethoven may have ruminated on the plan to write a violin concerto. He had probably already set to work on it prior to November 1806, for the sole surviving sketch most likely dates from September or October of that year. Whatever the case, the autograph score (preserved today in the Austrian National Library in Vienna) contains myriad traces of compositional labor, with countless sketches entered in the blank staves. We may therefore safely assume that the concerto was written under enormous deadline pressure, and that Beethoven was still “composing” it while in the act of writing it out.

These special circumstances had repercussions on the work itself. In the very first movement we note that Beethoven has employed a simplified formal schema, only loosely following the customary sonata-allegro form that otherwise allowed him to produce such bold formal designs and ingenious combinations of first and second themes. Here, in contrast, we find five thematic complexes threaded together almost like a medley, with no apparent cohesion. Listeners attuned to sonata-allegro form easily heard this as a “jumbled heap of ideas.” Conversely, less well-educated members of the audience found pleasure in the tuneful melodies, which can indeed be viewed as “endless repetitions of a few common passages.”

After the première Beethoven subjected his concerto – or more precisely the violin part – to a thorough revision. Until very recently the value of this revision has been a matter of controversy. Some have claimed that it was made at Clement’s request before the première took

place. The great nineteenth-century Beethoven scholar, Gustav Nottebohm, believed that the reason for the revision were the excessive technical demands of the original. He even went so far as to maintain that many passages “gained in executability from the changes but lost something of their musical significance.” Admittedly Nottebohm’s thesis casts doubt on Beethoven’s ability to assess and judge the artistic value of his own labors, for after all it was the revised form of his concerto that he saw into print. To avoid this dilemma, many scholars who likewise felt that the earlier version was superior have peremptorily questioned the authenticity of the published version. In reality, however, the revision had nothing to do with Clement, nor do the technical demands of the original go beyond what was customary at the time. Finally, the first edition, published by the *Bureau des Arts et d’Industrie* in Vienna in 1808, was proofread and authorized by the composer himself.

Beethoven frequently “doctored” his works after trying them out in their initial, often semi-public performances. How much greater his incentive to do so with a work that had arisen so quickly and had probably scarcely been rehearsed, much less “tried out,” before its première! It is astonishing enough that Beethoven only saw fit to revise the solo part and not the rest of the work. Perhaps he had taken the critics to heart and discovered, in the somewhat bland and uniform violin figurations, the “endless repetitions of a few common passages” over which Möser became so exercised. By reworking the solo instrument as a first among equals, he gave his concerto a seminal position in the history of the genre. Brahms’s Violin Concerto is unthinkable without Beethoven’s earlier example. Granted, Brahms’s solo part is thematically more intricate than Beethoven’s, where the soloist rarely claims thematic precedence over the orchestra or directs the course of the music. On the contrary, for large sections at a time it is content to play accompaniment figures and ornamentation, neighbour-note embellishments

and arpeggios. The main reason for his revision was quite obviously to lend greater variety and vitality to those figures and thereby to avoid the danger of “wearisome” monotony. The new version adds greater contrast to the embellishment figures, breaks off excessively “mechanical” sequences, introduces contrary motion and occasionally underscores the structural relations of the form.

It is no coincidence that the middle movement, a “romance,” was unaffected by these revisions. It opens with a very gentle song-like theme that appears four times in succession: in muted strings, clarinet, bassoon and orchestral tutti. Once again, the solo violin at first merely embellishes the main melody, but now it is far more closely related to the principal theme. In the second section it presents an entirely new theme of its own and ultimately leads with a cadenza to the final rondo, where this time it states the theme itself. In the finale, unlike the first movement, the soloist takes a larger role in the thematic argument, even if his part is still dominated by a wealth of figuration. This part, too, was heavily reworked. The only passages left untouched are those few moments where the original form of the rondo motif occurs in the solo violin.

All these things can be clearly traced in the autograph score, for Beethoven entered all his changes in black ink whereas the rest of the writing is light brown. Yet not even the changes in the autograph represent the definitive reading. They merely form an interim stage, somewhat like a set of alternatives from which Beethoven reserved the right to make a final selection. At times the printed version even jumps from an original reading to the altered version and back again within the space of a single bar. It is astonishing to see all these things in the score and yet not to hear them in performance. The solo violin part seems so elegant, so poised and playful. Nowhere do we sense that it was concocted from various stages in the compositional process – a masterly achievement that can hardly be praised too highly!

The solo violin part contained in the piano score is a reproduction of the urtext as appearing in the Complete Edition (Beethoven Werke, volume 4, series 3, G. Henle Verlag, 1973). Readers are hereby referred to the later critical report prepared by the present author in 1994 after the death of the volume's editor, Shin Augustinus Kojima. This report contains a detailed account of the various versions of the concerto. It also contains a few addenda and corrigenda to the complete edition volume, all of which, it goes without saying, have been worked into the text of our piano reduction.

Signs given in parentheses are editorial additions based on analogous points.

The piano reduction of the orchestral accompaniment is based on the text of the Complete Edition.

Schalkenbach, spring 2003

Ernst Hertrich

## Préface

«Le jugement porté par les connaisseurs sur le concerto de Beethoven est unanime: on lui concède d'une part une certaine beauté tout en constatant par ailleurs que l'ensemble apparaît souvent très hétéroclite et que les multiples répétitions de passages ordinaires pourraient facilement lasser [...] Mais on craint en même temps que si Beethoven continue sur cette voie, lui et le public risquent d'avoir des déboires. La musique pourrait bientôt aboutir à ce que celui qui n'est pas familiarisé avec les règles et difficultés de l'art finisse tout simplement par ne plus y trouver le moindre plaisir, mais, accablé au contraire sous le poids d'une masse d'idées liées entre elles et surchargées ainsi que par un vacarme continu de quelques instruments destinés à caractériser l'introduction, quitte le récital avec un

sentiment désagréable d'épuisement. D'une manière générale, ce concerto et les Fantaisies de Clement ont beaucoup plu au public.»

Ce texte de Johann Nepomuk Möser parut début 1807 dans le *Wiener Theater-Zeitung*. La création du concerto pour violon de Beethoven avait eu lieu le 23 décembre 1806. On peut tenir aujourd'hui ce texte pour l'opinion négligeable d'un «criticaillon» définitivement rétro. La critique de Möser s'explique cependant à partir de l'esthétique musicale de l'époque et elle est parfaitement compréhensible dès qu'on se penche sur les circonstances propres à l'œuvre, à sa genèse, à son élaboration, etc. En ce qui concerne les projections pour l'avenir, la créativité sans limites de Beethoven a été effectivement le point de départ d'une évolution dépassant toutes les formes; quant à la critique proprement dite du concerto pour violon, il faut d'une part tenir compte du fait que lors de sa création, l'œuvre avait un tout autre caractère que celui que nous connaissons aujourd'hui, et d'autre part, ne pas oublier non plus que Beethoven s'est fortement écarté de la structure formelle traditionnelle, en particulier dans le 1<sup>er</sup> mouvement, l'abandonnant même purement et simplement à la fin du mouvement final.

La genèse du concerto reste passablement obscure. Selon les recherches les plus récentes, Beethoven a débuté au plus tôt sa mise par écrit au cours du troisième tiers du mois de novembre 1806, achevant en un temps très court, soit cinq semaines au maximum, la notation de l'œuvre. Ce déroulement se trouve confirmé par des relations contemporaines, selon lesquelles Franz Clement aurait à la création de l'œuvre «joué [sa partie de solo] à vue sans répétition préalable». On ignore si Beethoven envisageait déjà depuis un certain temps d'écrire un concerto pour violon. Sans doute avait-il déjà travaillé au concerto avant même novembre 1806, car l'unique esquisse conservée date probablement de septembre/octobre 1806. L'autographe (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek) comporte encore de

multiples indices révélateurs du travail de composition de Beethoven, avec de nombreuses esquisses notées sur des portées restées libres. De ce fait, on peut dire sans crainte de se tromper que Beethoven était extrêmement pressé dans son travail et qu'il a continué à «composer» alors même qu'il mettait l'œuvre par écrit.

Ces circonstances particulières ne sont pas restées sans effets sur le concerto: on remarque immédiatement dans le premier mouvement qu'il est bâti sur un schéma formel simplifié. Beethoven a écrit en effet ce mouvement librement dans le cadre traditionnel de la forme sonate, cadre qui lui donnait la possibilité de recourir à des figures audacieuses entrecroisant de façon ingénieuse premier et second thèmes. Or on trouve au contraire un enchaînement apparemment discontinu, faisant presque pot-pourri, de cinq complexes thématiques. L'auditeur familier de la forme sonate pouvait effectivement avoir l'impression «d'une masse d'idées liées entre elles et surchargées», alors que le public moins averti se réjouissait pour sa part des mélodies très chantantes; et celles-ci pouvaient fort bien quant à elles être considérées en tant que «multiples répétitions de passages ordinaires».

Après la création, Beethoven a complètement remanié son concerto, ou plus exactement la partie du soliste. Jusqu'à ces derniers temps, on a discuté avec beaucoup de véhémence de la valeur de ce remaniement. Certains étaient d'avis qu'il avait été réalisé avant la création de l'œuvre à la demande de Clement. Gustav Nottebohm, le grand spécialiste beethovenien du XIX<sup>e</sup> siècle, voyait dans les grandes difficultés techniques de la version initiale la raison dudit remaniement, allant même jusqu'à dire que certains passages avaient, suite aux «modifications, gagné quant aux possibilités d'exécution mais perdu en revanche de leur valeur musicale». Il ne fait aucun doute qu'il mettait ainsi en question la capacité de Beethoven à estimer et apprécier à sa juste valeur son propre travail sur le plan artistique, alors que Beethoven, notons-le, avait publié le concerto sous la forme remaniée. Pour

échapper à ce dilemme, certains musicologues, également d'avis que la version initiale était meilleure du point de vue musical, sont même allés jusqu'à mettre purement et simplement en doute l'authenticité de la version publiée. En fait cependant, le remaniement ne remonte nullement à Clement et les difficultés techniques de la version initiale ne dépassent pas non plus le cadre de ce que l'on trouvait habituellement à l'époque. La première édition de l'œuvre publiée en 1808 à Vienne par le *Bureau des Arts et d'Industrie* a été finalement revue et autorisée par Beethoven.

Celui-ci avait souvent coutume de «remettre la main» à ses œuvres après les avoir «testées» lors de premières exécutions, souvent semi-publiques. Il en aurait eu d'autant plus l'occasion pour une composition écrite en aussi peu de temps et qui, très probablement, n'avait guère fait l'objet de répétitions avant sa création, pouvant encore moins, cela va de soi, être «mise à l'essai»! Il est déjà suffisamment étonnant que la révision de Beethoven se soit limitée à la seule partie du soliste, laissant de côté le reste. Peut-être avait-il quand même pris au sérieux la critique et découvert lors de la création, vu l'exécution par le soliste de figures pour le moins peu variées, ces «multiples répétitions de passages ordinaires» que Möser avait critiquées. Le traitement de l'instrument solo comme *primus inter pares* confère à l'œuvre une place importante dans l'histoire du genre. Le concerto de Brahms n'aurait pas été imaginable sans le précédent beethovenien. Toutefois la présence thématique de la partie soliste joue chez Brahms un rôle bien plus grand que chez Beethoven, où le violon solo ne revendique que rarement la prééminence thématique face à l'orchestre ou bien décide de façon déterminante du déroulement de la composition. La partie de violon s'épanche au contraire sur de longs passages en figures d'appoint, ornements, fioritures et arpègements. L'objectif principal du remaniement était de toute évidence de rendre ces figures, ces agréments plus variés, plus vivants, de façon à bannir tout risque

de monotonie «lassante»; la révision de Beethoven différencie plus fortement les diverses figures ornamentales, rompt les enchaînements de séquences de caractère par trop «mécanique», introduit des mouvements opposés et vise aussi parfois à expliciter les rapports de structures.

Ce n'est pas par hasard que le mouvement central, une romance, n'a pas été lui-même remanié. Il s'ouvre sur un thème très doux, style lied, qui réapparaît quatre fois de suite: aux cordes avec sourdine, à la clarinette, au basson et en tutti de l'orchestre. Là aussi, le violon soliste s'est vu tout d'abord attribuer pour fonction l'ornementation de la mélodie principale, mais il est désormais lié beaucoup plus fortement au 1<sup>er</sup> thème. Dans la deuxième partie, le violon présente lui-même un nouveau thème, un thème propre, et à travers une cadence, il effectue finalement la transition vers le rondo final, dont il présente cette fois lui-même le thème.

Contrairement au 1<sup>er</sup> mouvement, l'instrument soliste prend dans ce finale une plus grande part au fait thématique, même si sa partie se caractérise là encore par un aspect ornemental très marqué. Beethoven a une nouvelle fois largement remanié la partie et seuls sont demeurés inchangés les quelques endroits où émerge au violon soliste la forme originale du motif du rondo.

Tout cela ressort de façon très évidente dans l'autographe, dans la mesure où toutes les corrections ont été effectuées à l'encre noire alors que le manuscrit initial est écrit à l'encre brun pâle. Mais ces corrections rajoutées dans l'autographe ne constituent nullement la version définitive; elles ne sont qu'un stade intermédiaire représentant en quelque sorte des solutions de remplacement avec lesquelles le compositeur se réserve encore le choix définitif. Ainsi, il arrive que l'édition, à l'intérieur même d'une mesure, saute d'une figure initiale à la figure modifiée pour revenir à la première version. Il est impressionnant de voir tout cela mais sans pouvoir l'entendre. La partie soliste apparaît tellement élégante, tellement légère et naturelle. Jamais il n'apparaît

qu'elle résulte de la combinaison de différents stades de composition. On peut dire sans exagération qu'il s'agit vraiment là d'un exploit de Beethoven!

La partie de violon solo de cette édition est celle de l'édition complète des œuvres de Beethoven (Beethoven Werke, Reihe III, Band 4, Werke für Violine und Orchester). Le 4<sup>e</sup> volume est paru en 1973 aux Éditions G. Henle Verlag. Nous attirons ici spécialement l'attention sur le *Kritischer Bericht* (commentaire critique), présenté en 1994 par le soussigné après la mort de l'éditeur, Shin Augustinus Kojima, commentaire dans lequel sont exposées de façon détaillée les différentes versions du concerto pour violon. Ce commentaire critique signale en outre un certain nombre d'addenda et de corrigenda complétant le volume correspondant de l'édition complète et déjà pris en compte comme il se doit dans le texte de la présente réduction pour piano.

Les signes entre parenthèses sont des signes rajoutés par l'éditeur pour raison d'analogie.

La réduction pour piano de l'accompagnement orchestral a été réalisée à partir de la partition éditée dans les œuvres complètes.

Schalkenbach, printemps 2003

Ernst Herttrich