

## 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 Beethhoben 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 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 Möser 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 einmal 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 Form-

gestaltung stark abwich und sie auch am Ende des Satzes auflöste.

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“ entdeckt, 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 wurden 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 sämt-

liche 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 vorbehält. 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. Die dadurch auch in der von Wolfgang Schneiderhan bezeichneten Violinstimme notwendigen kleineren Änderungen sowie einige wenige, zum Verständnis der Strichzeichnungen erforderliche Ergänzungen wurden dankenswerterweise von Florian Sonnleitner vorgenommen.

Bei eingeklammerten Zeichen handelt es sich um nach Analogie ergänzte Zusätze des Herausgebers. In der bezeichneten Violinstimme sind dagegen nur die von Wolfgang Schneiderhan als Anregung für die Wiedergabe beigefügten Bögen und Artikulationszeichen ein-

geklammert. Der Fingersatz ist nur dann beziffert, wenn eine Position verändert wird. Für Oktaven gilt im allgemeinen, dass sie mit dem 1. und 4. Finger gespielt werden; bei Abweichungen hiervon sind Fingersätze angegeben.

Auf- und Abstrichzeichen wurden nur dann gesetzt, wenn das Auf und Ab des Bogens unterbrochen werden soll. Auf leerer Saite sind lediglich solche Noten zu spielen, die mit einer Null versehen sind.

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

Robert Levin, der Verfasser der in diesem Band wiedergegebenen Kadenzen und Eingänge, dankt Florian Sonnleitner und Daniel Stegner für ihre wertvollen Anregungen. Ergänzend zu diesen Kadenzen sind im gleichen Verlag die von Wolfgang Schneiderhan für Violine übertragenen Originalkadenzen Beethovens zur Klavierfassung des Violinkonzertes als gesondertes Heft erschienen.

Schalkenbach, Frühjahr 2003  
Ernst Hertrich

## 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 character-

ize 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 premiere 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 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 premiere, the work was given in a completely different guise from the one we know today, and that the first movement in particular departed radically from the formal notions of the time and suspended 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 premiere.

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 tra-

ces 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 premiere 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 premiere took place. The great nineteenth-century Beethoven scholar, Gustav Nottebohm, believed that the reason for the revision was 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 edi-

tion, 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 premiere! 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, neighbor-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 ca-

denza 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. This has also necessitated a number of minor changes in the violin part marked up by Wolfgang Schneiderhan. These changes, and a few additions deemed necessary for understanding the bowing marks, were kindly undertaken by Florian Sonnleitner.

Signs given in parentheses are editorial additions based on analogous points. Parenthesized additions printed in the marked violin part are, on the other hand, confined to bowing and phrasing marks inserted by Wolfgang Schneiderhan as suggestions for interpretation. Fingering is marked only in cases in which a change of position occurs. A general rule applying to octaves is that these are played with the 1st and 4th fingers; deviations from this ruling are indicated by appropriate fingering. Up- and down-bow marks have been added only where the upward and downward course of the bow is intended to be interrupted. Only those notes are to be played on the open string that are furnished with a zero symbol.

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

Robert Levin, the composer of the cadenzas and lead-ins appearing in our volume, extends his thanks to Florian Sonnleitner and Daniel Steptner for their valuable suggestions. As a supplement to these cadenzas, Henle has also issued, in a separate volume, Beethoven's original cadenzas from the piano version of his Violin Concerto, retranscribed for the violin by Wolfgang Schneiderhan.

Schalkenbach, spring 2003

Ernst Herttrich

## 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 répétitions à l'infini de quelques 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 mu-

sique 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 multitude d'idées reliées entre elles et amassées l'une sur l'autre 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 la *Wiener Theater-Zeitung*. La création du Concerto pour violon de Beethoven avait eu lieu le 23 décembre 1806. Aujourd'hui, l'on considère peut-être le texte comme l'opinion négligeable d'un criticaillon passéiste. Toujours est-il que le concerto avait manifestement beaucoup plu au public. La critique de Möser s'explique cependant dans le contexte 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 l'avenir de la musique, la créativité sans bornes de Beethoven était effectivement le point de départ d'une évolution faisant éclater 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, en particulier dans le 1<sup>er</sup> mouvement, de la structure formelle traditionnelle, 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 débuta au plus tôt sa mise par écrit au cours du troisième tiers du mois de novembre 1806, couchant l'œuvre sur le papier en un laps de temps incroyablement court, soit cinq semaines au maximum. Ceci se trouve confirmé par des témoignages de l'époque, selon lesquels 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 a-t-il déjà travaillé au Concerto avant le mois de novembre 1806, car l'unique esquisse conservée semble dater 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 mena, lors de la composition du Concerto, une véritable course contre la montre et qu'il «composait» encore pendant la mise par écrit de l'œuvre.

Ces circonstances particulières ne sont pas restées sans effets sur le Concerto: on remarque immédiatement dès le premier mouvement qu'il est bâti selon un schéma formel simplifié. En effet, Beethoven conçut le mouvement très librement d'après la forme sonate, moule qui lui donnait d'habitude l'occasion d'élaborer des formes musicales audacieuses par l'entrecroisement ingénieux du thème principal et du thème secondaire. Là, par contre, on recense cinq complexes thématiques, semblant être agencés à bâtons rompus, presque à la manière d'un pot-pourri. L'auditeur familiarisé avec la forme sonate pouvait avoir effectivement l'impression «d'une multitude d'idées reliées entre elles et amassées l'une sur l'autre», alors que le public moins averti se réjouissait pour sa part d'entendre des mélodies très chantantes. Celles-ci pouvaient tout à fait être conçues comme des «répétitions à l'infini de quelques passages ordinaires».

Après la création, Beethoven remania complètement son Concerto, ou plus exactement la partie de violon solo. On a jusqu'à récemment âprement débattu 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 de Beethoven du XIX<sup>e</sup> siècle, voyait dans les trop grandes diffi-

cultés techniques de la version initiale la raison dudit remaniement, allant même jusqu'à dire que certains passages avaient, suite aux «modifications, gagné en faisabilité mais perdu en revanche de leur valeur musicale». Il ne fait aucun doute qu'il remettait ainsi en question la capacité de Beethoven à estimer et apprécier à sa juste valeur son propre travail sur le plan artistique. Beethoven avait, ne l'oublions pas, 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, allèrent même jusqu'à purement et simplement mettre en doute l'authenticité de la version publiée. Mais en réalité, le remaniement ne remonte nullement à Clement et les difficultés techniques de la version initiale ne dépassent pas non plus le cadre de ce qui était habituel à l'époque. Enfin, la première édition de l'œuvre publiée en 1808 à Vienne par le *Bureau des Arts et d'Industrie* fut revue et autorisée par Beethoven.

Celui-ci avait coutume de remettre sur le métier ses œuvres après les avoir testées lors de premières exécutions, souvent semi-publiques. Dans quelle mesure en eut-il l'occasion pour une composition écrite en aussi peu de temps, qui, très probablement, n'avait guère fait l'objet de répétitions avant sa création et n'ayant pu, dès lors, être «essayée»! Il est déjà suffisamment étonnant que la révision de Beethoven ne concerna que la partie de violon solo, laissant de côté le reste. Peut-être avait-il quand même pris au sérieux la critique et découvert, dans les figures de violon pour le moins peu variées de la version originale, ces «répétitions à l'infini 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'évolution du genre. Le Concerto de Brahms n'aurait pas été imaginable sans le précédent beethovénien. Toutefois la présence thématique de l'instrument soliste joue chez Brahms un rôle bien plus grand que chez Beethoven, où le violon solo ne revendique que rare-

ment la prééminence thématique face à l'orchestre ou bien influe de façon déterminante sur le déroulement de la composition. La partie de violon s'épanche au contraire durant de longs passages en figures d'accompagnement, ornements, fioritures et autres arpèges. L'objectif principal du remaniement était de toute évidence de rendre ces figures, ces agréments plus variés, plus vivants, de façon à écarter tout risque de monotonie «lassante»; la révision de Beethoven différencie ainsi plus fortement les diverses figures ornamentales, rompt les enchaînements de séquences au caractère par trop «mécanique», introduit des mouvements contraires et vise aussi parfois à mieux expliciter les rapports de structures.

Ce n'est pas par hasard que le mouvement central, une romance, n'a pas été touché par ce remaniement. Il s'ouvre sur un thème très doux, chanté, apparaissant quatre fois de suite: aux cordes avec sourdine, à la clarinette, au basson et en tutti de l'orchestre. Là aussi, le violon soliste se voit tout d'abord attribuer pour fonction uniquement l'ornementation de la mélodie principale, mais il est désormais lié beaucoup plus fortement au thème principal. Dans la deuxième partie, le violon énonce lui-même un nouveau thème, un thème propre, et, au moyen d'une cadence, assure 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 à «l'événement» thématique, même si sa partie reste là encore très marquée par les figures d'ornementation. Elles furent à nouveau considérablement retravaillées par Beethoven. Finalement, seuls les passages dans lesquels apparaît au violon solo le motif du rondo sous sa forme originale demeurèrent inchangés.

Tout cela ressort de façon très évidente dans l'autographe, dans la mesure où toutes les corrections furent 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 présentant en quelque sorte des solutions alternatives, pour lesquelles Beethoven se réservait encore le choix définitif. Ainsi, il arrive que la version imprimée, à l'intérieur même d'une mesure, saute de la figure initiale à la figure modifiée pour revenir à la première version. Il est impressionnant de voir tout cela sans que cela ne s'entende. La partie soliste apparaît tellement élégante, tellement légère et naturelle. Jamais on ne remarque 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*, série III, vol. 4, *Werke für Violine und Orchester*). Le 4<sup>e</sup> volume parut en 1973 aux Éditions G. Henle Verlag. Nous attirons ici spécialement l'attention sur le Kritischer Bericht (commentaire cri-

tique), mit ultérieurement 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 fournit en outre un certain nombre d'addenda et de corrigenda au volume correspondant de l'Édition Complète et déjà pris en compte comme il se doit dans le texte de la présente réduction pour piano. Florian Sonnleitner s'est aimablement chargé des légères corrections devenues par là même nécessaires dans la partie de violon doigtée par Wolfgang Schneiderhan ainsi que des quelques ajouts destinés à une meilleure compréhension des coups d'archet.

Les signes entre parenthèses sont des signes rajoutés par l'éditeur pour raison d'analogie. Dans la partie de violon doigtée par contre, seuls les liaisons et signes d'articulation proposés par Wolfgang Schneiderhan ont été placés entre parenthèses. Le doigté n'est chiffré qu'en cas de changement de position.

Les octaves seront jouées d'une façon générale avec les 1<sup>er</sup> et 4<sup>ème</sup> doigts, les doigtés étant indiqués en cas de dérogation. Les coups d'archet (tirés et poussés) ne sont précisés que s'il y a interruption du va-et-vient régulier de l'archet. Seules les notes pourvues d'un zéro sont jouées à vide.

La réduction pour piano de l'accompagnement orchestral a été réalisée d'après le texte de l'Édition Complète.

Robert Levin, à qui l'on doit les cadences et entrées reproduites dans le présent volume, adresse ici ses remerciements à Florian Sonnleitner et Daniel Stepner pour leurs précieux conseils. En complément de ces cadences, la même maison d'édition a publié séparément, telles que transcrites pour le violon par Wolfgang Schneiderhan, les cadences originales écrites par Beethoven pour la version pour piano du Concerto pour violon.

Schalkenbach, printemps 2003  
Ernst Hertrich

Partitur der Gesamtausgabe / Score of the Complete Edition:  
BEETHOVEN WERKE, Abteilung III, Band 4: HN 4102  
Kritischer Bericht / Critical commentary: HN 4103

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 14580  
Orchestermaterial / Set of parts: Breitkopf & Härtel OB 14580  
Studien-Edition / Study score: HN 9326

Gidon Kremer Edition: HN 1148

Kadenzen nach Opus 61a (Schneiderhan) /  
Cadenzas based on Opus 61a (Schneiderhan):  
HN 136



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /  
This edition is also available in the Henle Library app:  
[www.henle-library.com](http://www.henle-library.com)