

KONZERT

Violine

Komponiert 1806–1807

L. v. Beethoven

Opus 61

Allegro ma non troppo

p dolce *cresc. f* *p*

f *p* *dolce* *dolce*

cresc. *f* *dim.* *pp* *ff*

A

sempre p

cre - scen - do f f ff

B

89 III *sf* *p*

94 *dolce*

100 *dolce*

105 *cresc.* *sf*

111 *dimin.*

116 *dolce* C

120 *dolce*

127

130

134

*) Zur Bedeutung der Klammern siehe Vorwort.

*) For the significance of the parentheses see Preface.

*) Concernant la signification des parenthèses, cf. Préface.

KONZERT

Komponiert 1806–1807

Allegro ma non troppo

Opus 61

Violine

Klavier

p dolce

p

cresc.

sf

p

sf

p

f

p

dolce

KADENZEN UND EINGÄNGE*)

1. Satz, Allegro ma non troppo

Cadenza A:

510

4

8

11

16

21

25 [Vi - - - - - de]

30 [Vi - - - - - de]

34 [Vi - - - - - de]

ossin:

ossin:

*) Aus den jeweils zwei Kadenzten kann eine eigene Version zusammengestellt werden: → ⑤ bedeutet Sprungmöglichkeit zu ⑤ usw.

**) Die Doppel-, Tripel-, und Quadrupelgriffe in Kleinstich sind ad libitum.

*) It is also possible to combine each pair of cadenzas, with → ⑤ signifying a possible cut to ⑤, etc.

**) The multiple stops in small type are ad libitum.

*) Il est également possible de réaliser sa propre version à partir des paires de cadenzas: → ⑤ indique la possibilité de passer à ⑤, etc.

**) Les cordes multiples en petites notes sont ad libitum.

Vorwort

„Ueber Beethofens 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 Beethoven 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. Möser's 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“ entdeckt, die Mösers 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 auflöst, 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 zugeordnet, 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 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 Strichbezeichnungen erforderliche Ergänzungen wurden dankenswerterweise von Florian Sonnleitner vorgenommen.

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

Bögen und Artikulationszeichen eingeklammert. 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 Kadenz und Eingänge, dankt Florian Sonnleitner und Daniel Stegner für ihre wertvollen Anregungen. Ergänzend zu diesen Kadenz 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 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 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. What-

ever 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, 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 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. 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 separate 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 Stepner 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 partagé: 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 la postérité du compositeur, sa créativité sans limites 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^{er} 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 con-

temporaires, 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^e 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 l'instrument soliste joue chez Brahms un rôle bien plus grand que chez Beethoven, où le violon solo ne re-

vendique 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 arpeggements. 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 ornementales, 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^{er} 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^{er} 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 avec une 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 quel-

que 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 (Neue Beethoven-Gesamtausgabe, Beethoven **Werke**, **Reihe III**, Band 4, Werke für Violine und Orchester). Le 4^e 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. Florian Sonnleitner s'est aimablement chargé des légères corrections devenues par là même nécessaires dans la partie de violon transcrite 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 séparée 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^{er} et 4^{ème} 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 dans la édition des œuvres complètes.

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

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