Vorwort

Beethovens Violinkonzert op. 61, komponiert für Franz Clements Benefizkonzert am 23. Dezember 1806, war der Höhepunkt einer fruchtbaren künstlerischen Beziehung, die mindestens bis 1794 zurückreicht, als Beethoven in Clements Stammbuch schrieb: „Lieber Clement! Wandle fort den Weg, den du bisher so schön, so herrlich betreten. Natur und Kunst wetteifern, dich zu einem der größten Kunstler zu machen. Folge beyden, und du darfst nicht fürchten, das große – größte Ziel zu erreichen, das dem Künstler hieniden möglich ist. Sey glücklich, lieber Junge, und komme bald wieder, daß ich dein liebes, herrliches Spiel wieder höre. Ganz dein Freund L. v. Beethoven (in Diensten S. k. D. zu Kölln). Wien 1794".[1]

Die Idee, ein Violinkonzert für Clement zu schreiben, geht wahrscheinlich auf Beethovens Mitwirkung im vorangegangenen Benefizkonzert am 7. April 1805 zurück, in dem Beethoven die erste vollständige öffentliche Aufführung der „Eroica" leitete und Clement ein eigenes, von ihm komponiertes Violinkonzert in D-dur spielte. Ob sich Beethovens Entschluss, ein Konzert für Clement zu schreiben, direkt mit dem Benefizkonzert von 1805 in Verbindung bringen lässt, oder ob er sich erst später dazu entschloss, lässt sich aus den überlieferten Quellen nicht schließen. Aber dass er das Konzert trotz der späteren Widmung an Stephan von Breuning speziell für Clement schrieb, daran besteht kein Zweifel. Es war, wie sein scherzhafter Eintrag auf der ersten Seite des Partiturautographs (Quelle A) zeigt, ein „Concerto par Clemenza pour Clement primo Violino e direttore al theatro a vienne". Beethoven muss also beim Komponieren Clements künstlerische und technische Fähigkeiten vor Augen gehabt haben, es enthält – bewusst oder unbewusst – Anklänge an Clements eigenes D-dur-Konzert von 1805.[2] Die Wiener Tradition schreibt das Rondo-Thema sogar Clement selbst zu.[3] Dies mag zwar fraglich erscheinen, doch lässt ein stilistischer Vergleich eine enge musikalische Verwandtschaft der beiden D-dur-Konzerte und Gemeinsamkeiten in der Behandlung des Soloinstruments erkennen; zumindest lässt sich zweifelsfrei feststellen, dass sich Beethoven in seinem Violinkonzert an Clements Vortragsstil orientierte. Diese Einschätzung wurde offensichtlich schon in Beethovens Umkreis geteilt, einer Anmerkung Anton Schindlers zufolge war Beethovens Violinkonzert „für seine künstlerischen Eigenheiten (kurzer Bogen nach der Schule der altitalienischen Meister Tartini, Nardini; Beherrschung der höchsten Applikatur) berühmt".[4]

Die ursprüngliche Version des Violinkonzerts

Beethoven arbeitete an seinem Violinkonzert bis zum letzten Augenblick vor dem vereinbarten Premierentermin. Carl Czerny, zu dieser Zeit in direktem Kontakt mit Beethoven, berichtet, dass es „in kürzester Zeit" geschrieben wurde und die Aufführung „kaum mehr als zwei Tage nachdem es fertig war" erfolgte.[5] Von Dr. Bertolini, einem engen Vertrauten von Prinz Lichnowsky, ist übermittelt, „daß Clement sein Solo ohne vorherige Probe a vista spielte".[6] Die Eile, mit der Beethoven das Werk zu Ende brachte, lässt sich unmittelbar im Autograph nachvollziehen, der letzte Teil ist zunehmend flüchtiger notiert und die große Anzahl von Nachträgen und chaotischen Korrekturen selbst für Beethovens Maßstäbe außergewöhnlich. Trotz mangelnder Proben scheint Clements Vortrag eindrucksvoll gewesen zu sein. Der einzige bekannte Bericht über das Konzert weist aber auch darauf hin, dass das Werk selbst als nicht ganz zufriedenstellend empfunden wurde. „Der vortreffliche Violinspieler Klement spielte unter andern vorzüglichen Stücken, auch ein Violinconcert von Beethhofen, das seiner Originalität und mannigfaltigen Stellen wegen mit ausnehmenden Beifall aufgenommen wurde. Man empfieng besonders Klements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Sclave ist, mit lärmenden Bravo. […] Ueber Beethhofens 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 gemeiner Stellen leicht ermüden könnten."[7]

Das in Clements Konzert aufgeführte Violinkonzert war jedoch nicht das Werk, wie wir es heute kennen. In der 1808/09 veröffentlichten Ausgabe blieb zwar die generelle Struktur unangetastet, kleinere Abweichungen vom Autograph gibt es nur in den Orchesterstimmen, aber die Solostimme wurde für den Druck grundlegend revidiert. Die nur in Beethovens Autograph überlieferte ursprüngliche Solostimme ist weniger auf die Violine zugeschnitten, sie weist zudem weit weniger ausgearbeitete Figurationen auf als die Druckfassung. Wie Shin Augustinus Kojima überzeugend nachwies, dürfte der extensive Gebrauch von gebrochenen Oktav- und Akkordskalen, die „häufigen Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Bewegungen"[8] der ursprünglichen Fassung des ersten Satzes und mit Einschränkung auch des Rondos der Grund für die erwähnte Kritik des Rezensenten über „die unendlichen Wiederholungen einiger gemeiner Stellen" gewesen sein.

Vorbereitungen zur Veröffentlichung

Im September 1806 korrespondierte Beethoven mit Breitkopf & Härtel über die Veröffentlichung einer Reihe von fast fertigen Kompositionen, darunter die Streichquartette op. 59, die 4. Symphonie und das 4. Klavierkonzert.[9] Das Violinkonzert ist in der Korrespondenz nicht erwähnt, möglicherweise weil er die Arbeit daran noch nicht begonnen hatte. Ende November kamen die Verhandlungen ins Stocken und irgendwann danach, spätestens im Frühjahr 1807 scheint Beethoven eine Vereinbarung mit dem Wiener Bureau des arts et d'industrie (Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir) getroffen zu haben, diese Werke zusammen mit dem Violinkonzert und der Ouvertüre zu *Coriolan* zu veröffentlichen.

In den ersten Monaten 1807 war er mit der Beendigung der 4. Symphonie und des 4. Klavierkonzerts sowie der Komposition des *Coriolan* beschäftigt. Da alle diese Werke in zwei Konzerten aufgeführt wurden, die im März 1807 von Prinz Lobkowitz veranstaltet wurden, ist wenig wahrscheinlich, dass er sich in dieser Zeit weiter mit dem Violinkonzert beschäftigen konnte. Zumindest muss er aber dessen Veröffentlichung im Kopf gehabt haben, denn er gab eine – heute verschollene – Kopie des Partiturautographs (Quelle S_1) in Auftrag, die, wie unten weiter ausgeführt, eine wichtige Rolle bei der Erstellung einer weiteren Partiturkopie (Quelle S_2) spielen sollte und dann ihrerseits als Stichvorlage für die Wiener Originalausgabe des Konzerts diente.

Die Ereignisse, die diese zweite Partiturkopie notwendig machten, fanden im April 1807 statt. Muzio Clementi, auf der Durchreise nach Italien, nutzte die Gelegenheit und nahm am 20. April in Wien mit Beethoven Kontakt auf. Für die beträchtliche Summe von £ 200 sicherte er sich die Veröffentlichungsrechte für die englischen Originalausgaben von sieben Werken Beethovens, denen später die Opuszahlen 58–62 zugewiesen wurden, sowie für die Klavierfassung des Violinkonzerts. Aus einem Brief Clementis an seinen Geschäftspartner William Frederick Collard vom 22. April geht hervor, dass die Idee zu der Klavierfassung von Clementi stammte: „Ich vereinbarte mit ihm [Beethoven] die Manuskriptannahme von *drei Quartetten* [op. 59 Nr. 1–3], einer *Symphonie* [op. 60], einer *Ouvertüre* [*Coriolan* op. 62], einem *Violinkonzert*, letzteres ist sehr schön, er wird es auf meine Bitte hin für Klavier bearbeiten mit und ohne zusätzliche Noten [op. 61]; und ein *Klavierkonzert* [op. 58], für *all dies* müssen wir ihm zweihundert Pounds Sterling zahlen."[10]

Dieser Brief und der am 20. April von Clementi und Beethoven unterzeichnete Vertrag enthalten wichtige Informationen über den Versand des Violinkonzerts nach London. In § 4 des Vertrags, den Beethovens neuer Freund Baron Ignaz von Gleichenstein in Französisch abgefasst und als Zeuge unterzeichnet hatte, heißt es: „Monsieur L. v. Beethoven verpflichtet sich, folgende Werke weder in Deutschland, Frankreich noch anderswo zu verkaufen, unter der ausschließlichen Bedingung, diese nicht vor Ablauf von vier Monaten nach ihrer Absendung nach England zu veröffentlichen: ~~die drei Quartette~~ das Violinkonzert, die Symphonie und die Ouvertüre, diese wurden gerade nach England abgesendet, Mons. L. v. Beethoven verpflichtet sich, diese nur unter der Bedingung zu verkaufen, sie nicht vor 1. Sept. 1807 zu veröffentlichen."[11]

Der Zusatz, das Violinkonzert, die Symphonie und die Ouvertüre wären „gerade" nach England abgesandt worden, kann strenggenommen nicht ganz stimmen. Dies wird durch die Feststellung Clementis in seinem Brief vom 22. April deutlich: „Heute bricht ein Kurier nach London über Russland auf und er wird Ihnen zwei oder drei der erwähnten Artikel überbringen." Der Ausdruck „gerade abgesandt" könnte jedoch auch bedeuten, dass die Übergabe der drei erwähnten „Artikel" an Clementi zum Zeitpunkt der Vertragsunterzeichnung erfolgen sollte. Dass im Vertrag die Quartette durch das Violinkonzert ersetzt wurden, deutet auf eine in letzter Minute geänderte Entscheidung hin. Während Beethoven das Material für die Sendung an Clementi zusammenstellte, könnte er bemerkt haben, dass er die Quartette verlegt hatte; aus seiner Korrespondenz vom Mai 1807 ist dieser Umstand bekannt. In einem Brief vom 11. Mai an die Gräfin Josephine Deym erkärte er mit Bezug auf die Quartette „Trotz allem Suchen kann ich meine *Partitur* nicht finden, und so können sie gar nicht für *Clementi* geschrieben werden." Ihren Bruder, Graf Franz Brunsvik, bat er am selben Tag, ihm eiligst die Quartette zu schicken, um sie kopieren zu lassen.[12] Offenbar nicht in der Lage, an eine Partitur oder Stimmen der Quartette für Clementi zu kommen, realisierte Beethoven wahrscheinlich, dass stattdessen der für die Uraufführung des Violinkonzerts benutzte Stimmensatz verfügbar war und so könnte er Gleichenstein gebeten haben, im Vertrag die Quartette durch das Konzert zu ersetzen. Dies dürfte vor Unterzeichnung des Vertrags durch Clementi passiert sein oder zumindest in seinem Beisein. Um jedoch auch einen Stimmensatz des Violinkonzerts für sich zu behalten, musste Beethoven die Solostimme und einige oder alle Orchesterstimmen kopieren lassen, was eine Verzögerung von ein bis zwei Tagen bedeutet hätte. Diese Umstände würden die Nachschrift in Clementis Brief vom 22. April erklären:

„Mr. van Beethoven sagt, Sie können die 3 Artikel, die er mit *diesem Kurier* schickt, am kommenden 1. September veröffentlichen".[13] Das deutet darauf hin, dass sich unter den im Hauptteil dieses Briefs erwähnten „zwei oder drei Artikeln", die Clementi geliefert wurden, auch der fragliche, im Vertrag als „gerade nach England abgesendete" Artikel befunden haben muss.

Als unmittelbare Konsequenz seiner Vereinbarung mit Clementi scheint Beethoven nun versucht zu haben, zusätzliche Einnahmen aus dem Verkauf der Veröffentlichungsrechte seiner neuen Kompositionen für Frankreich zu erzielen. Am 26. April versicherte sich Beethoven dann der Unterstützung Gleichensteins bei der Abfassung von – diesmal deutsch geschriebenen – Briefen auf der Basis des Clementi-Vertrags an Pleyel in Paris und Simrock in Bonn (zu dieser Zeit ein Teil Frankreichs), in denen er dieselben sechs Werke für die Veröffentlichung in Frankreich anbot.[14] In diesen Briefen sind die Werke in zwei Gruppen aufgeteilt und in einer anderen Reihenfolge als in der Originalversion des Clementi-Vertrags aufgeführt. Im Vertrag waren die Werke in der Reihenfolge Quartette, Symphonie, Ouvertüre, Violinkonzert, Klavierarrangement des Violinkonzerts, Klavierkonzert aufgelistet, in den Briefen an Pleyel und Simrock bestand die erste Gruppe dagegen aus der Symphonie, der Ouvertüre und dem Violinkonzert, die zweite aus den Quartetten, dem Klavierkonzert und dem Klavierarrangement des Violinkonzerts. Für jede Gruppe ist ein anderes Erscheinungsdatum angegeben: 1. September 1807 (wie im Vertrag) für die erste Gruppe und 1. Oktober für die zweite Gruppe. Die veränderte Reihenfolge entspricht der Ersetzung der Quartette mit dem Violinkonzert in § 4 des Vertrags mit Clementi.

Da Clementis Brief vom 22. April London offensichtlich erreichte, wenn auch vielleicht erst nach einer längeren Reise, ist mit derselben Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass auch die weiteren Materiale vertragsgemäß („gerade nach England abgesandt") in London ankamen, entsprechend Clementis Nachschrift („die er mit diesem Kurier schickt"). Dass das Violinkonzert tatsächlich in der ersten Sendung nach London enthalten war, geht auch aus Clementis späterer Korrespondenz hervor. Als er gegen Ende 1808 nach Wien zurückkehrte, versuchte er die seit langem überfälligen Honorarzahlungen an Beethoven zu erwirken und nach vorheriger Absprache mit Beethoven vergewisserte er sich in einem Brief vom 28. Dezember an Collard, welche von Beethovens Kompositionen denn nun London erreicht hätten. Clementis Formulierung scheint die Annahme zu bestätigen, dass das Violinkonzert in der ersten der beiden Sendungen enthalten war, nach Beethoven Aussage „hat [er] Ihnen die 6 Artikel mit dem vereinbarten Honorar von £ 200 gesendet, d. h.: Violinkonzert. Symphonie. Ouvertüre. 3 Quartette. Klavierkonzert. Klavierfassung des Violinkonzerts."[15]

Die Tatsache, dass der Zeitraum zwischen den beabsichtigten frühesten Veröffentlichungsdaten der beiden Gruppen von Kompositionen nur einen Monat beträgt, deutet darauf hin, dass Beethoven wenig Verzögerung erwartete, nachdem die erste Gruppe abgeschickt worden war. Auch die offensichtliche Besorgnis in seinen Briefen an Josephine Deym and Franz Brunsvik, die Quartette op. 59 so schnell wie möglich kopiert zu bekommen, unterstützt diese Annahme.

Das macht es wahrscheinlicher, dass die zweite Sendung einschließlich der Klavierfassung des Violinkonzerts gegen Ende Mai fertig zur Absendung nach London war. Es hat jedoch kaum Einfluss auf den Notentext der Londoner Originalausgabe, ob diese Chronologie nun zutrifft oder nicht.[16] Um die Bedeutung der Londoner Originalausgabe für die Konstitution des Notentexts von Beethovens Violinkonzert abzuschätzen, sind die Provenienz ihrer Quellen und die Art und Weise, wie sie vom Verlag benutzt wurden, die entscheidenden Faktoren.

Die handschriftlichen Orchesterstimmen

Wie zuvor ausgeführt, dürfte es sich bei dem im April 1807 nach London gesandten Material entweder um einen Satz der originalen, bei der Uraufführung verwendeten Streicherstimmen sowie um Duplikate der Uraufführungsstimmen gehandelt haben, oder es bestand komplett nur aus Duplikaten.[17] Das entspricht in etwa der Vorgehensweise, wie er sie 1810 bei Clementis Edition der Chorfantasie op. 80 anwendete. Eine handschriftliche Seite der Oboe-I-Stimme des Violinkonzerts ist überliefert, auf der Rückseite befinden sich Skizzen von Clementi.[18] Sie enthält Einzeichnungen, die sich auf die Anzahl der Systemen der gedruckten Oboe-I-Stimme beziehen. Das bestätigt, dass sie beim Stich der Londoner Originalausgabe als Stichvorlage diente. Gewisse Merkmale zeigen, dass diese überlieferte Seite nicht direkt von der Stimme abstammt, die bei der Uraufführung benutzt wurde, sondern von einer Abschrift dieser Originalstimme.[19] Die zu dem Material gehörende Solostimme kann nur die Version der Uraufführung enthalten haben (vielleicht mit einigen kleinen Modifikationen), denn es gibt keinen Grund anzunehmen, Beethoven könne die Solostimme in der Zeit des Vertragsabschlusses mit Clementi einer größeren Revision unterzogen haben.

Beethovens Revision des Autographs, des handschriftlichen Materials und der neuen Solostimme

Während der folgenden Wochen dürfte Beethoven beschäftigt gewesen sein, die zweite Sendung nach London und das für den Stich der Wiener Originalausgabe benötigte Material zusammenzustellen. Die überlieferte Korrespondenz verrät jedoch nichts über den weiteren Prozess der Druckvorbereitungen des Violinkonzerts oder der Klavierfassung während der letzten acht Monate des Jahres 1807.[20] Klar ist aber, dass er in den ersten dieser Monaten mit der Klavierübertragung und der Revision der Violin-Solostimme beschäftigt gewesen sein muss. Clementi hatte in seinem Brief vom 22. April „daran erinnert, dass er [Beethoven] das Violinkonzert selber umarbeiten und es so früh schicken wird, wie er kann."[21] Im Verlagsvertrag war die Honorarzahlung für jedes der in Verlag genommenen Werke nach deren Erhalt in London fällig; für die Klavier-Solostimme wären demnach £33 6s 8d (soviel wie für die Symphonie) zu zahlen gewesen. Dies ist, zusammen mit dem in den Briefen an Pleyel und Simrock festgelegten Erscheinungsdatum 1. Oktober 1807 für die zweite Sendung von Werken (inklusive der Klavierfassung von op. 61) ein Indiz dafür, dass Beethoven mit dem Klavierarrangement der Solostimme des Violinkonzerts sehr bald nach Unterzeichnung des Clementi-Vertrags begonnen haben muss.

Wahrscheinlich war es der Umarbeitungsprozess, der Beethoven zu einer größeren Revision der Violin-Solostimme veranlasste. Eine Reihe von Bleistiftskizzen für die linke Hand der Klavier-Solostimme des ersten und zweiten Satzes im untersten freien Notensystem des Autographs korrespondiert ziemlich eng mit Stellen in der linken Hand der Originalausgabe. Mit diesen Skizzen in Verbindung stehen Änderungen der Violin-Solostimme im Autograph, die zusammen mit zahlreichen Alternativ-Stellen auf freie Systeme am unteren Rand jeder Seite geschrieben sind, und zwar mit einer dunklen Tinte, die sich von der Tinte des originalen Autographtexts unterscheidet. Beethovens Skizzen für die Revision der Violin-Solostimme folgen klar seinen frühesten Skizzen für die linke Hand der Klavier-Solostimme; einige der mit dunkler Tinte geschriebenen Eintragungen, die die Violin-Solostimme revidieren, überlagern die Bleistiftskizzen.[22] Dank Kojimas Untersuchungen ist weitestgehend geklärt, in welcher Zeit Beethoven die zwei unterschiedlichen Tinten im Autograph benutzte. Die leicht braune Tinte, mit der der überwiegende Teil des Notentexts geschrieben ist, benutzte er auch in den Autographen von op. 59 Nr. 3, op. 60 und op. 62, die er zwischen August 1806 und Februar 1807 zu Papier brachte. Die dunklere Tinte, mit der die Revisionen geschrieben sind, benutzte er auch im Autograph der im Juli und August 1807 geschriebenen C-dur-Messe. Ein Brief vom 4. März 1807 an Marie Bigot ist ganz mit hellbrauner Tinte geschrieben, die letzte bekannte Verwendung dieser Tinte ist Beethovens Unterschrift des (für ihn von Ignaz von Gleichenstein geschriebenen) Briefs an Nikolaus Simrock vom 26. April 1807. Die erste nachweisliche Verwendung der dunkleren Tinte ist Beethovens Brief an Josephine Deym vom 11. Mai 1807.[23]

Die Partiturkopie und ihre Quellen

Während der folgenden Wochen nach dem Vertrag mit Clementi fertigte Joseph Klumpar eine Partiturabschrift (S_2) an, die als Stichvorlage der Wiener Originalausgabe dienen sollte. Diese „dürfte spätestens im Juli des Jahres fertig gewesen sein", schlussfolgert Herttrich in Bezug auf den Veröffentlichungstermin."[24] Tatsächlich scheint sie Beethoven bereits vor seiner Abreise nach Baden Mitte Juni 1807 erhalten und die erste Phase der Durchsicht und Korrektur abgeschlossen zu haben. Die in dieser Phase vorgenommenen Korrekturen nahm Beethoven mit Bleistift vor, sie wurden später von Klumpar mit Tinte überschrieben. Beethovens Rötel-Einzeichnungen in dieser Partitur stehen wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Korrektur der Stimmen im Dezember und Januar 1807/08.

Klumpars Einteilung zeigt deutlich, dass die Partiturkopie von vornherein beide Solostimmen enthalten sollte, sie muss deshalb nach dem 20. April entstanden sein. Es gibt jedoch gute Gründe anzunehmen, dass die Annahme von Tyson, Kojima und anderen, Klumpar habe die Orchesterstimmen in seiner Partitur direkt aus dem Autograph kopiert, nicht zutreffend ist. Eine Reihe rätselhafter Merkmale, von denen keine für sich genommen beweiskräftig ist, lässt sich in ihrer Gesamtheit nur durch die Existenz einer zuvor erwähnten verschollenen Partiturkopie *(S_1)* erklären, die einige Nachträge von Beethoven enthalten haben dürfte; gleichzeitig blieben dort aber offenbar auch eine Reihe von Fehlern, die auf ein früheres Stadium des Autographs zurückgehen, unkorrigiert. Der zwingende Beweis für die Existenz der verschollenen Partiturkopie wird detailliert im „Critical Commentary" erbracht. Mit ihrer Hilfe lässt sich erklären, wie es zu den höchst problematischen Differenzen zwischen der erhaltenen Partiturabschrift Klumpars und dem Autograph gekommen sein könnte. Weitere, von früheren Herausgebern bisher noch nicht diskutierte Aspekte der Partiturabschrift Klumpars werden ausführlich im „Critical Commentary" dargelegt, darunter die Reihenfolge, in der Klumpar Solo- und Orchesterstimmen kopierte; dies ist von entscheidender Bedeutung dafür, wie der endgültige Notentext seiner Partiturabschrift zustande kam und wie er im Hinblick auf die Fassung letzter Hand zu bewerten ist.

Die Autorschaft der Solostimmen

Verschiedentlich wurde in Frage gestellt, dass die Versionen der Solostimmen in Klumpars Partituraborschrift von Beethoven stammen, im Fall der Klavier-Solostimme teils mit der Begründung, diese sei stellenweise musikalisch schwach,[25] teils, weil Beethoven gewöhnlich wenig Interesse an Übertragungen hatte. Solche Aufgaben überließ er gern anderen und sah sie dann lediglich durch oder brachte nur kleinere Korrekturen an. Der vorliegende Fall unterscheidet sich jedoch grundlegend von anderen Transkriptionen wie denjenigen der Klaviertriobearbeitungen der 2. Symphonie oder des Septetts, die von Ferdinand Ries wahrscheinlich skizziert und von Beethoven nur „korrigiert" wurden oder von zeitgenössischen Bearbeitungen von Orchesterwerken durch Franz Alexander Pössinger und anderen. In Beethovens Schaffen gibt es keine Parallele zur Übertragung eines Violinkonzerts in ein Klavierkonzert, ganz sicher hätte Beethoven dies nur ungern einem Dritten überlassen, zumal er Clementi versprochen hatte, es selbst zu tun. Selbst wenn Beethoven die Skizzierung eines Teils (wie z. B. der Tutti-Abschnitte) anfänglich jemand anderem anvertraut haben sollte, kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Großteil der Arbeit von ihm selbst stammt, da seine Skizzen für die linke Hand im Autograph weitgehend mit der fertiggestellten Stimme in Klumpars Partituraborschrift übereinstimmen. Jedenfalls übernahm Beethoven mit seinen zahlreichen Revisionen in Klumpars Partituraborschrift die volle Verantwortung für die Endfassung. Ein Vergleich der Klavier- mit der Violin-Solostimme lässt viele Unterschiede erkennen; in einigen Fällen lassen sich die Unterschiede kaum als Arbeit eines Fremdbearbeiters erklären, wie z. B. die Gegenstimme zum Fagottsolo in der linken Hand der Klavierstimme in T. 523f. und 527f. des ersten Satzes, wo die Violin-Solostimme pausiert, eine Stelle, die im Autograph nicht skizziert ist (siehe Faksimile I, S. 77). Die Klavier-Solostimme korrespondiert außerdem an vielen Stellen eng mit den in dunkler Tinte vorgenommenen Eintragungen im Autograph, die ursprünglich der Revision der Violin-Solostimme galten. Charles Neate, dem Beethoven Klumpars Partituraborschrift schenkte, äußerte sich 1861 gegenüber Thayer mit Bezug auf die Klavierübertragung: „Beethoven sagte, sie stamme von ihm und sei wirkungsvoll."[26] Czerny, Ries und Gerhard von Breuning erwähnen alle die Klavierfassung des Violinkonzerts als eines der Werke, die Beethoven selbst bearbeitet hat.[27]

Bisher geäußerte Zweifel an Beethovens Autorschaft der revidierten Violin-Solostimme sind gleichfalls fragwürdig und nicht durch Fakten gestützt. So wurde Franz Alexander Pössinger als Urheber der Endfassung vermutet[28] und die Stimmigkeit der verschiedenen Fassungen in Frage gestellt.[29] Der einzige Hinweis auf eine eventuelle direkte Verbindung Pössingers mit dem Violinkonzert stammt nicht von Beethoven; der Vermerk *Pössinger Pressant* auf der letzten Seite von Klumpars Partituraborschrift dürfte eher im Zusammenhang mit einem Auftrag stehen, das Konzert für kleineres Ensemble zu bearbeiten, wie Pössinger sie für andere Werke anfertigte, u. a. für das 4. Klavierkonzert. Hätte Beethoven Rat oder Hilfe bei der Revision der Solostimme benötigt, dürfte er sich damit an Clement gewandt haben. Aber die Vorstellung, Beethoven sei in technischen oder ästhetischen Fragen unsicher gewesen, erscheint abwegig. In Bonn hatte er Geigenunterricht bei Franz Ries und nach seiner Ankunft in Wien nahm er weiteren Unterricht bei Wenzel Krumpholz. Auch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts spielte er gelegentlich Geige, wenngleich nach Meinung von Ferdinand Ries ziemlich fehlerhaft;[30] selbst als sein Hörvermögen ernstlich abzunehmen begann, beteiligte er sich regelmäßig am Quartettspiel im Hause Stephan von Breunings.[31] Im Autograph des Violinkonzerts notierte er Fingersätze in den Orchesterviolinen (Larghetto, Vl. II, T. 4) und in der Violin-Solostimme, dort sowohl in der Erstniederschrift, wie auch in den mit dunklerer Tinte später nachgetragenen Alternativen. Fingersätze finden sich auch im zeitgleich entstandenen Quartett e-moll op. 59 Nr. 2; die Streichquartette op. 59 insgesamt zeigen, dass er von niemandem Unterstützung brauchte, um die Möglichkeiten der Violine technisch anspruchsvoll und geigerisch zu nutzen.

Bei aller Spekulation gibt es auch einige gesicherte Fakten zur Herkunft der Solostimmen. Niemand hätte sie einfach so aus dem Autograph kopieren können (außer den zweiten Satz, in dem Beethoven die Erstniederschrift der Violin-Solostimme mit dunkler Tinte direkt zur fast endgültigen Fassung korrigierte); die Skizzen für die linke Hand der Klavierstimme sind viel zu unvollständig, wenn sie nicht sogar ganz fehlen, und aus den Varianten der Violinstimme lässt sich keine allein gültige Version herauslesen. Die in Klumpars Partituraborschrift eingetragene Violin-Solostimme folgt dem ursprünglichen Text manchmal selbst dann, wenn Beethovens Autograph Alternativen aufweist, manchmal modifiziert sie diese Alternativen und gelegentlich weist sie eine Version auf, die sich sowohl vom ursprünglichen Text als auch den Alternativen unterscheidet. Es gibt in der Endfassung jedoch nur sehr wenig Material, das nicht bereits im Autograph vorhanden ist. Bei der Erstellung der revidierten Solostimme galt es daher vor allem, eine Auswahl zu treffen, und es wäre merkwürdig, wenn Beethoven dies jemand anderem überlassen hätte.

Dennoch scheint es mit Blick auf den engen Zusammenhang zwischen Clement und der Entstehung des Violinkonzerts sinnvoll, darüber nachzudenken, ob er möglicherweise auch direkt an der Revision der Violin-Solostimme beteiligt gewesen sein könnte. Es gibt zweifellos Indizien, die beweisen, dass Clement nach der Uraufführung 1806 in enger Verbindung mit Beethovens Violinkonzert blieb, auch wenn nur zwei seiner späteren Aufführungen nachgewiesen sind (Prag 1815 und Wien 1833). Wegen des privaten und halböffentlichen Charakters eines großen Teils des Wiener Musiklebens dieser Zeit haben viele Aufführungen wenig oder gar keine Spuren hinterlassen, von anderen ist nur wenig bekannt. Anton Schindler erwähnt in seiner Beethoven-Biographie zweimal eine Aufführung des Konzerts, nachdem es, „im Jahre 1806 zum erstenmal von Franz Clement – ohne allen Beifall – vorgetragen worden. Ein zweiter Versuch im folgenden Jahr hatte einen günstigern Erfolg, allein weit entfernt, um das Vorurteil gegen das Werk zerstreuen zu können."[32] Schindlers Bericht gegenüber ist zwar Vorsicht angebracht, er kam nicht vor 1813 nach Wien und wurde erst nach 1820 enger mit Beethoven bekannt, gleichwohl waren ihm die Erinnerungen von vielen Wiener Zeitgenossen zugänglich und für viele seiner Informationen aus seiner Vor-Wiener-Zeit kann er sich immerhin auf Stephan von Breuning, den Widmungsträger des Violinkonzerts, berufen.[33] Seine Anmerkungen lassen jedenfalls auf mindestens eine Aufführung im Jahr nach der Uraufführung schließen. Ein konkreter, wenn auch nicht ganz eindeutiger Hinweis für Clements anhaltendes Interesse ist eine zwischen 25. und 30. Januar 1808 geschriebene Notiz Beethovens an Clement, aus der hervorgeht, dass Clement das Violinkonzert im „Liebhaber-Concert" am 31. Januar 1808 aufführen wollte, Beethoven aber nicht in der Lage war, ihm dafür die Stimmen zu schicken. „Von allen Stimmen habe ich nur eine Bas und 2 Violinstimmen Makulatur gefunden. – Das I. K. [Industrie Kontor] hat schon die Stimmen wieder zur Korrektur – und kann selbst [...] das Konzert [Stimmen von op. 61] nicht vor Sonntag geben. – Es bleibt nichts andres übrig – als daß er [Clement] nur ein eigenes Concert seiner Composition spielt, was man da in dem Saale so noch nicht gehört hat."[34] Es ist sicher nicht übertrieben, in dem letzten Satz von Beethovens Notiz eine indirekte Anspielung an Clements D-dur-Violinkonzert zu sehen, das wahrschienlich im Sommer 1807 veröffentlicht worden war.[35] Die Annahme, dass Clement Beethovens Violinkonzert in den Jahren nach der Uraufführung bei einer Reihe von Gelegenheiten zusammen mit dem Komponisten aufführte, wird auch durch Anmerkungen in Jacob Donts 1880 erschienener Vorwort zu seiner Ausgabe des Violinkonzerts gestützt. Dort heißt es, Donts Vater, Joseph Valentin Dont (1776–1833), „zu Beethovens Zeit erster Violoncellist in der K. K. Hofoper in Wien hat das für den damaligen Violin-Virtuosen Fr. Clement componirte Violinconcert von der ersten Aufführung an sehr oft noch auch in Beethovens Anwesenheit gehört und accompagnirt." Durch sein Vorwort lassen sich Rückschlüsse auf Beethovens Auffassung des Werks ziehen, vielleicht sogar auf einige Aspekte des Notentexts, die während der Proben und Aufführungen geklärt wurden, denn dort heißt es: „Dem aufmerksamen Spieler dieser Ausgabe des Beethoven'schen Violinconcerts werden einige Abweichungen von älteren Ausgaben nicht entgehen. Professor Jac. Dont in Wien durfte auf Grund zuverlässiger Tradition Manches von der landläufigen Auffassung namentlich in den Tonschattirungen abweichend vorschreiben." Noch bedeutsamer ist die folgende Behauptung: „Vorsorglich für die Ausbildung seines Sohnes, den er damals im Geigenspiel unterrichtete, notirte und merkte er auf das Genauste die von Beethoven gewünschte Auffassung."[36]

Auch wenn solchen, Jahre später aufgestellten Behauptungen gegenüber Vorsicht angebracht ist, können sie doch einen wahren Kern enthalten. Sicherlich führte Clement Beethovens Violinkonzert einige weitere Male im Beisein des Komponisten in Wien auf, ohne dass es bezeugt ist. Man muss also davon ausgehen, dass in den Folgeaufführungen die revidierte Version erklang, vielleicht mit einigen kleineren, von Beethoven gebilligten Modifikationen, die später in Donts Edition aufgenommen wurden. Ob Clement an der umfangreichen Revision der Solostimme vor der Drucklegung beteiligt war oder nicht, ist eine ganz andere Frage, die mit dem gegenwärtigen Wissensstand nicht beantwortet werden kann. Bedenkt man aber sowohl die langdauernde Beziehung zwischen Beethoven und Clement, als auch die Ähnlichkeit vieler revidierter Stellen mit Clements Violinstil, erscheint es durchaus wahrscheinlich, dass Beethoven beim Revidieren der Solostimme Clements Art zu spielen (und geigerisch zu komponieren) vor Augen hatte. Das macht es sehr viel weniger wahrscheinlich, dass sich Beethoven, falls er nicht allein für die Revision verantwortlich zeichnete, an jemand anderen um Rat gewandt hätte.

Die Veröffentlichung des Konzerts

Die wenigen Einzelheiten, die über den Prozess der Veröffentlichung bekannt sind, lassen sich kurz zusammenfassen. Das früheste Veröffentlichungsdatum 1. September 1807, so mit Clementi vereinbart und in den Angeboten an Pleyel und Simrock genannt, galt zweifellos auch für den Wiener Verlag als verbindlich. Das wahrscheinlich Ende Juli 1807[37] vom Kunst- und Industriekontor an Beethoven gezahlte Honorar von 1500 Gulden lässt darauf schließen, dass sich zu dieser Zeit alle sechs Werke in der Hand des Verlags befanden. Im Januar 1808 veröffentlichte das Weimarer *Journal des Luxus*

und der Moden folgenden im August 1807 verfassten Wiener Bericht: „Die vierte Sinfonie von ihm [Beethoven] ist im Stich, so auch eine sehr schöne Ouverture zum Coriolan und ein großes Violinkonzert ...“[38] Die *Wiener Zeitung* brachte die Klavierfassung des Konzerts op. 61 jedoch erst am 10. August 1808 zur Anzeige (nochmals abgedruckt in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* am 5. Oktober 1808). Die Orchesterstimmen und die Klavier-Solostimme dürften jedoch bereits einige Zeit vor ihrer Anzeige erschienen sein; Beethovens Brief an Franz Clement setzt voraus, dass die gedruckten Orchesterstimmen im Januar 1808 fast fertig gestochen waren. Da die Orchesterstimmen für beide Fassungen identisch sind, ist nicht ganz klar, ob auch die Violin-Solostimme schon gedruckt war; Clement könnte durchaus beabsichtigt haben, aus einer handschriftlichen Stimme zu spielen oder, bei seinem phänomenalen Gedächtnis, auswendig.[39] Weil Kojima annimmt, das Konzert sei als Hochzeitsgeschenk für Stephan von Breuning gedacht gewesen, der im April 1808 Julie von Vering heiraten sollte, schließt er auf das Erscheinen der Violin-Solostimme „wenn nicht schon im Januar, doch etwa im Frühjahr 1808“.[40] Obwohl das Violinkonzert tatsächlich Stephan von Breuning gewidmet ist und die Klavierfassung seiner Frau (auf dem Titelblatt bezeichnet als „Julie de Breuning née noble de Vering“), gibt es keinen Beleg für einen derartigen Zusammenhang.[41] Zweifellos ist das Breuning von Beethoven geschenkte Widmungsexemplar der Violin-Solostimme, aufbewahrt in der Österreichischen Nationalbibliothek, das einzige erhaltene Exemplar dieser Auflage, in der 10 der 22 Seiten ein anderes Stichbild aufweisen als die spätere Violin-Solostimme der Wiener Originalausgabe (siehe „Critical Commentary“). Der erste Hinweis auf die Veröffentlichung der Klavierfassung von op. 61 erschien in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* am 19. April 1809,[42] was auf einen um einige Monate früheren Erscheinungstermin schließen lässt.

Die Londoner Originalausgabe von Beethovens Violinkonzert erschien ca. im August 1810.[43] Als Stichvorlage für die Orchesterstimmen dieser Ausgabe dienten offensichtlich die von Beethoven gesandten Stimmenkopien, die zumeist den Stand des Autographs zur Zeit der Uraufführung wiedergeben. Einige Stellen in dieser Ausgabe lassen jedoch darauf schließen, dass eine weitere Quelle als Stichvorlage diente. Die bemerkenswerteste Stelle betrifft die Violoncellostimme Satz I, T. 525–533, die vom Autograph abweicht, aber mit der Wiener Originalausgabe korrespondiert (siehe „Critical Commentary“). Es gibt eine ganze Reihe möglicher Erklärungen für solche Abweichungen. Die Annahme, in der Stimme könnten Änderungen vorgenommen worden sein, bevor sie nach London geschickt wurde, ist unwahrscheinlich. Auch die Annahme, der Londoner Verlag könnte Änderungen allein auf Grundlage der Wiener Originalausgabe vorgenommen haben, erscheint fragwürdig, schließlich blieben andere bedeutsame Unterschiede unverändert stehen. Die wahrscheinlichste Erklärung ist, dass Beethoven selbst Änderungen nach London schickte oder sie Clementi bei dessen Aufenthalt im Dezember 1808 in Wien übermittelte. Beethoven könnte eine revidierte Violin-Solostimme mit der zweiten Sendung nach London geschickt haben. Unabhängig davon, ob dies der Fall war, der Londoner Verlag muss noch eine andere Stichvorlage gehabt haben, denn beide Solostimmen der Londoner Originalausgabe sind eindeutig von der Wiener Originalausgabe abhängig. Auf einen kuriosen, aus der Wiener Originalausgabe stammenden Stichfehler in der Klavier-Solostimme T. 301 des ersten Satzes hat Tyson hingewiesen. Bei genauerer Untersuchung der Violin-Solostimme der Londoner Originalausgabe zeigt sich darüber hinaus, dass diese auf der zweiten Auflage der Wiener Originalausgabe basiert, die frühestens 1809 erschien (siehe „Critical Commentary“). Als Quelle für den Notentext der Violin-Solostimme hat sie deshalb nur geringen oder keinen Wert. Abgesehen von ihrer Abhängigkeit von der Wiener Originalausgabe wurde sie von den Londoner Stechern an vielen Stellen an die Klavier-Solostimme angepasst.[44]

Gewichtige editorische Probleme

Es gibt in der Wiener Originalausgabe zwei Stellen, die lange Zeit als fehlerhafte Lesarten angesehen wurden, zum einen die Violoncello-Stelle Satz I, T. 525–533, zum anderen die Auslassung von T. 417 im Rondo. Beide Lesarten weichen vom Autograph ab. Erst Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe (der Violinkonzert-Band erschien 1863)[45] stellte die Lesart des Autographs wieder her, die dann in verschiedenen Folgeausgaben bis weit ins 20. Jahrhundert hinein übernommen wurde. Seit Alan Tysons Analyse dieser problematischen Stellen in zwei Aufsätzen von 1962 bzw. 1967 wird allgemein angenommen, dass die Lesarten der Wiener Originalausgabe aus einer Mischung von Kopisten- und Stecherfehlern resultieren.[46] Eine einleuchtende Erklärung, wie es zu diesen „Fehlern“ kommen konnte, gibt es bisher jedoch nicht. Da Tyson und später Herttrich die Existenz einer verlorengegangenen Partiturkopie als Vorlage für Klumpars Partiturabschrift nicht in Betracht zogen, sind ihre Argumente nicht beweiskräftig und insofern fragwürdig. Die Grundzüge dieses Problems werden im Folgenden ausgeführt, für eine detailliertere Darstellung sei auf den „Critical Commentary“ verwiesen.

Das Autograph enthält in Satz I, T. 525–533 eine Stelle, an der Violoncelli und Kontrabässe unabhängig geführt sind, die Violoncelli haben dort eine separate Stimme. In Klumpars Partiturabschrift weisen die Violoncelli nur T. 529–531 eine eigene Stimme auf, in den restlichen Takten wird *col basso* vorausgesetzt. In den beiden Originalausgaben spielen die Violoncelli dagegen die ganze Stelle T. 525–533 *col basso*. Die gedruckten Stimmen enthalten keinerlei Hinweise auf irgendwelche Plattenkorrekturen. Das zeigt, dass die fraglichen Violoncello-Takte 529–531 beim Stich entweder übersehen wurden oder dass es eine entsprechende Anweisung gegeben haben muss, sie wegzulassen. Der Notentext der alten Gesamtausgabe basiert offensichtlich nur auf einem Vergleich von Autograph und Wiener Originalausgabe und mischt deren Befunde. Noch zu der Zeit, als Tyson seinen 1962 veröffentlichten Aufsatz schrieb, enthielten jedoch weder die Ausgaben des Violinkonzerts von Eulenburg und Boosey & Hawkes, noch die Philharmonia-Partitur die Version des Autographs mit der separaten Violoncellostimme in T. 525–533.[47] Die separate Violoncellostimme findet sich im Klavierauszug, den Carl Reinecke für Ferdinand Davids 1865 erschienene Ausgabe der Solostimme (Breitkopf & Härtel) anfertigte, nicht jedoch z. B. in den Klavierauszügen der Ausgaben von Henri Vieuxtemps (Schuberth: 1869), Jacob Dont (Schlesinger: 1880), August Wilhelmj (Peters: 1882) und Carl Prill (Peters: 1901).

Obgleich das Fehlen der separaten Violoncellostimme in T. 525–533 demjenigen falsch erscheinen mag, der Beethovens Violinkonzert nur in der heute üblichen Form kennt, ist diese Stelle ohne die separate Stimme nicht offensichtlich unzulänglich oder musikalisch fehlerhaft. Die separate Cellostimme fehlte zweifellos in vielen Aufführungen des 19. und 20. Jahrhunderts und auch heute wird sie gelegentlich weggelassen.[48] Für die Beurteilung, ob das Fehlen auf einer bewussten Änderung oder einem unerklärlichen Fehler beruht, sind musikalische Argumente nur von geringem Wert. Falls Beethoven diese Stelle tatsächlich in einer verlorengegangenen Quelle geändert hat, könnte die Absicht dahinter gestanden haben, die ruhige Schlichtheit der Coda bis zu dem dreitaktigen Crescendo am Satzende zu bewahren. Nachdem das Fagott die beiden ersten Takte der Phrase gespielt hat, ergibt sich deren Fortsetzung für den gebildeten Musiker auch ohne, dass sie tatsächlich erklingt; vielleicht war es genau dieser subtile Effekt, den Beethoven beabsichtigte. Keine der Versuche seit Tyson, diese Unterschiede zwischen Autograph, Klumpars Partiturabschrift und der Originalausgabe als Fehler zu erklären, sind überzeugend. Ein derartiger Fehler würde eine außergewöhnliche Verkettung von Fehlern voraussetzen. Die im „Critical Commentary“ angebotene alternative Erklärung zeigt, dass die Version der Originalausgabe mit größerer Wahrscheinlichkeit Beethovens Fassung letzter Hand darstellt.

Von anderer Art ist das gewichtige Problem im Rondo. Die Frage ist hier, ob die Parallelstellen T. 41ff. und 214ff. die gleiche fünftaktige Dominant-Tonika-Pendelbewegung aufweisen sollen oder ob diese bei ihrem zweiten Erscheinen nur viertaktig sein soll. Im Autograph waren die T. 174–218 sicherlich ursprünglich als wörtliche Wiederholung der ersten 45 Takte des Satzes gedacht, Beethoven notierte sie deshalb als *da capo*. Diese Stelle hätte ein Kopist bei der Ausschrift der Orchesterstimmen oder der Partitur nach dem Autograph, wenn er Beethovens Anweisungen folgte, in der Reprise nur wörtlich reproduzieren können. Vorausgesetzt, es handelt sich nicht um einen unerklärlichen Fehler, muss die Version der T. 214ff. deshalb in Klumpars Partiturabschrift von einer anderen Quelle als dem Autograph abstammen. Eine definitive Fassung letzter Hand ist nicht zu ermitteln. Die im „Critical Commentary“ beschriebenen Indizien legen aber mit hoher Wahrscheinlichkeit nahe, dass die viertaktige Version, wie sie in Klumpars Partiturabschrift und der Wiener Originalausgabe überliefert ist, auf der absichtlichen oder irrtümlichen Auslassung eines Taktes in der Quelle (oder den Quellen) resultiert, aus der (oder aus denen) Klumpar die Solostimmen in seine Partiturabschrift kopierte.

Aufführungspraktische Aspekte der Solo-Violinstimme

Das Problem der Texttreue ist mit den im vorigen Abschnitt diskutierten editorischen Fragen nicht abschließend geklärt. Unbestreitbar ist, dass der Notentext in Klumpars Partiturabschrift und den Originalausgaben viele Details offen lässt, von denen man annehmen kann, dass sie der Komponist in Folgeaufführungen geklärt hätte oder deren Klärung er dem Solisten ganz bewusst überließ. Viele der für eine stilvolle Aufführung notwendigen Bögen und Artikulationszeichen fehlen dort ganz einfach, zudem gibt es eine ganze Reihe von Fehlern und Unstimmigkeiten. Einige Artikulationzeichen sollen offensichtlich so weitergeführt werden, wie sie am Phrasenbeginn notiert sind, so z. B. im ersten Satz, T. 197 und T. 357ff. oder im Rondo T. 297. An anderen, artikulatorisch unbezeichneten Stellen dürften Bögen gemeint sein. Das ist nicht untypisch für Violinkonzerte aus dieser Zeit und trifft sogar auf von Geigern komponierte Violinkonzerte zu. So enthält die Ausgabe von Clements D-dur-Violinkonzert von 1805[49] zwar deutlich mehr Bezeichnungen als Beethovens Violinkonzert, aber auch dort werden viele solcher Entscheidungen dem Benutzer überlassen. Nach Andreas Moser geht die Praxis der Bogenstricheinrichtung in älteren Ausgaben von Beethovens Violinkonzert auf die

Uraufführung zurück; in Bezug auf den Gebrauch des sog. „Paganini-Strichs" in Satz I, T. 139f. (Paganini war allerdings 1806 in Wien noch unbekannt) bezieht sich Moser auf einen Bericht Joachims. Demzufolge glaubten Wiener Geiger in den frühen 1840er Jahren, als Joachim bei Joseph Boehm studierte, dass Franz Clement (der zu dieser Zeit noch lebte) diese Strichart bei der Uraufführung benutzt habe.[50]

Clements Stil war nicht, wie 1805 ein Rezensent vermerkte, „das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende, eindringende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rodesche und Viottische Schule charakterisirt."[51] Hingegen scheint Clement eine weniger gebundene Ausführung und eine größere Vielfalt an Bogenstrichmustern bevorzugt zu haben. In seinem eigenen D-dur-Violinkonzert ließ Clement ähnliche Figurationen wie in Beethovens Konzert selten für mehr als ein oder zwei Takte unbezeichnet; stattdessen brachte er die verschiedensten Bogenstrichmuster an, unterbrochen von separat zu spielenden Noten, denen er wahrscheinlich spontan weitere Bögen hinzugefügt hätte, insbesondere an vielen der ausgedehnten unbezeichneten 16tel- bzw. Achtel-Triolen-Passagen des ersten Satzes von Beethovens Violinkonzert. Diese Annahme wird sowohl durch die Ausgabe von Dont als auch durch eine Ausgabe von Vieuxtemps bestätigt, von der durchaus anzunehmen ist, dass sie die Auffassung von verschiedenen Personen aus Beethovens Umkreis reflektiert, auf deren Geheiß der 13-jährige Vieuxtemps 1834 eine hoch umjubelte Aufführung des Konzerts in Wien gab, dem Jahr nach Clements letzter bekannter Aufführung des Werks.

Die zur vorliegenden Partitur gehörende Ausgabe für Violine und Klavier (EB 8656) enthält zwei Solostimmen: eine unbezeichnete Stimme, die genau mit der Solostimme der Partitur übereinstimmt und eine bezeichnete Stimme mit Bogenstrichen und Fingersätzen, die auf Ausgaben des 19. und frühen 20. Jahrhunderts basieren. Auf diese Weise wird versucht, Einsichten darüber zu gewinnen, wie Beethovens Notentext realisiert worden sein könnte. Die dafür herangezogenen Ausgaben stammen von Violinisten, die entweder zu Beethovens Lebzeiten aktiv waren oder von denen anzunehmen ist, dass sie in besonderer Weise mit der Wiener Aufführungstradition des Werks bekannt waren:

1. Pierre Baillot (Paris: Richault ca. 1828)
2. Ferdinand Davids handschriftlich in einen Nachdruck der Originalausgabe eingetragene Bogenstriche und Fingersätze (Wien: Haslinger ca. 1827), British Library: *Tyson P. M. 46.(1.)*
3. Ferdinand David (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1865)
4. Henri Vieuxtemps (Leipzig: Schuberth 1869)
5. Jacob Dont (Berlin: Schlesinger 1880)
6. Heinrich Dessauer „Mit Bezeichnung und Winken unter besonderer Berücksichtigung der Auffassung v. Josef Joachim für den Vortrag versehen" (Mainz: Schott 1897)
7. Joseph Hellmesberger junior (Leipzig: Cranz ca. 1901)
8. Joseph Joachim und Andreas Moser (Berlin: Simrock 1905)

Andere praktische Ausgaben besitzen weder den Vorzug der Nähe zur Aufführungspraxis der Beethoven-Zeit, noch ein informiertes Verständnis dafür. In vielen Fällen tradieren sie lediglich die gängige Praxis des 19. Jahrhunderts. Beispielsweise weisen die Ausgaben von Wilhelmj (1882) und David (1865) große Ähnlichkeiten auf, die Ausgabe von Prill (1901) stützt sich wiederum auf die Ausgabe von Wilhelmj. Spätere, im 20. Jahrhundert erschienene Ausgaben enthalten modernere Bogenstriche und Fingersätze, die von denen früherer Herausgeber stark abweichen.

Die Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts von Beethovens Violinkonzert einschließlich der Kadenzen und Auszierungen sowie die Auswirkungen auf unser heutiges Verständnis des Notentexts werden ausführlich im Vorwort und den Bemerkungen der Ausgabe für Violine und Klavier (EB 8656) analysiert.

Tempo

Klar ist, dass sich die Tempowahl der beiden ersten Sätze im 20. und 21. Jahrhundert deutlich von derjenigen des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Czerny wählt mit Bezug auf die Klavierfassung ♩ = 126, Joachim ♩ = 120. Unter den frühen Aufnahmen ist es nur diejenige von Toscanini mit Heifetz, die ungefähr ♩ = 120 als Anfangstempo des ersten Satzes aufweist. Szell mit Huberman (1934) and Barbirolli mit Kreisler (1936) mit ♩ = 112 liegen nicht weit darunter. Bruno Walter mit Szigeti (1934) beginnt jedoch bei ♩ = 100. Eine wesentliche Veränderung im Umgang mit Tempo und Rubato begann sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen, als das Wagnersche Konzept eines flexiblen Tempos zunehmend an Einfluss gewann. Wie weit sich ein solcher Umgang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgesetzt hatte, ist in zahlreichen Aufnahmen dokumentiert. Das von Walter für das einleitende Tutti gewählte Tempo schwankt zwischen ♩ = 100 zu Beginn und ♩ = 126 bei T. 73 und verlangsamt sich dann auf ca. ♩ = 104 im ersten Soloabschnitt. Einige der Solisten in diesen frühen Aufnahmen beschleunigen das Tempo an verschiedenen Stellen, so beispielsweise Huberman, der gelegentlich ♩ = 126 erreicht. Heifetz and Enesco wählen das schnellste Durchschnittstempo mit der geringsten Variationsbreite. Doch selbst Enesco verlangsamt in Satz I im g-moll-Abschnitt T. 331–350 auf ca. ♩ = 96, etwas langsamer sind Heifetz und Huberman mit ♩ = 92. Andere Geiger spielen diesen Abschnitt sogar noch langsamer, Szigeti ♩ = 76 und Kreisler *quasi adagio* ♩ = 66.[52] Vielleicht waren Enesco, Huberman und Heifetz noch in Kontakt mit der Joachim-Tradition; Enesco durch Joachims Schüler Marsick, bei dem er in Paris studierte, Hubermann durch sein Studium in Berlin bei Joachims Assistenten Markees und Heifetz durch seinen Petersburger Lehrer Leopold Auer, einen Schüler Joachims. In seinem Buch *Violin Master Works and their Interpretation* empfiehlt Auer ein flexibles Tempo für den ersten Satz von Beethovens Violinkonzert, offensichtlich im Wagnerschen Sinne, lässt jedoch in beide Richtungen offen, wo die Extreme liegen.[53] Ob Joachim selbst ein langsameres Tempo für diesen Abschnitt wählte, bleibt jedoch unklar. Dessauers Ausgabe, die auf Joachims Interpretation basiert, enthält zahlreiche detaillierte aufführungspraktische Anweisungen, aber keinen Hinweis auf irgendwelche Tempomodifikationen im ersten Satz. Dessauer merkt jedoch zu Beginn an: „Der erste Satz wird sehr oft zu langsam genommen. Die Bezeichnung ‚ma non troppo' soll nur andeuten, dass wir kein gar zu schnelles Tempo wählen sollen, nicht aber dem Satz den Charakter eines fließenden Allegros nehmen; der Vortrag würde sonst zu schwerfällig und stockend werden."[54] Weder Czerny noch Joachims eigene Ausgabe[55] lassen einen Tempowechsel im g-moll-Abschnitt (Satz I, T. 330ff.) erkennen. Zwar weist Czerny in anderem Zusammenhang darauf hin, dass die Bezeichnung *espressivo* generell ein Zurückhalten des Tempos anzeigt,[56] was auch in Satz I, T. 301 auf eine moderate Verlangsamung hindeuten könnte, er beharrte andererseits aber auf der Generalregel, Beethovens Tempi innerhalb eines Satzes zwar mit einer gewissen Flexibilität, aber doch konstant einzuhalten, wenn nichts anderes angezeigt ist. Nach Czernys Auffassung würde ohne das korrekte Tempo „der ganze *Character* des Tonstückes entstellt"[57] und mit Bezug auf seine Metronombezeichnungen erklärte er: „wir haben uns bestrebt nach uns'rer besten Erinnerung das Zeitmaaß, als den wichtigsten Theil der richtigen Auffassung, so wie auch den Vortrag nach Beethovens eigener Ansicht anzudeuten."[58] Von Bedeutung dürfte in diesem Zusammenhang eine Äußerung von Joachim zum ersten Satz von Mendelssohns Violinkonzert op. 64 im Vorwort zu Band III seiner Violinschule sein: „Sechs Takte vor dem piano tranquillo beruhige man allmählich, aber sehr unmerklich, das Zeitmaß, um das zweite Hauptthema mild-tröstlich einzusetzen. Das tranquillo bei den absteigenden Dreiklangsschritten darf aber ja nicht in ein starkes ritardieren ausarten, mit dem belastet man es leider nur allzu häufig hört. Eine wesentliche Tempoveränderung beim G-dur-Motiv, die bis zur Aufhebung der Alla breve Empfindung führte, wäre in direktem Gegensatz zum Wunsch des Komponisten."[59] Im Violinpart des Mendelssohn-Konzerts zeigt Joachim an dieser Stelle eine Zurücknahme des Anfangstempos des Satzes von 𝅗𝅥 = 112 auf 𝅗𝅥 = 100 an. Nimmt man proportional eine ähnliche Verlangsamung für die Stelle in Beethovens Konzert Satz I, T. 330ff. an, wäre vorstellbar, dass Joachim das Tempo hier, anders als T. 301, von ♩ = 120 auf ♩ = 108 reduziert hätte, auch wenn es in Dessauers Ausgabe und Mosers Vorwort zu Joachims Ausgabe keine Hinweise auf irgendwelche Tempoveränderungen gibt, weder an dieser noch an anderen Stellen in diesem Satz.

Kreisler bleibt mit seiner Einspielung zwar der einzige Geiger, der für den g-moll-Abschnitt ein derart extrem langsames Tempo wählte, aber die meisten modernen Einspielungen und Aufführungen halten an einer deutlichen Temporeduzierung in diesem Abschnitt fest. Kommt dann noch eine ausladende Kadenz hinzu, ist es nicht ungewöhnlich, wenn sich der erste Satz auf eine Länge von etwa 25 Minuten ausdehnt.

Czernys und Joachims Tempo von ♩ = 60 im Larghetto erscheint weit lebhafter als das von den meisten heutigen Interpreten genommene Tempo. Im frühen 20. Jahrhundert wurde auch dieser Satz von Geigern wie Szigeti (♩ = 48), Kreisler, Huberman (♩ = 44) und selbst Enesco und Heifetz (♩ = 50) bedeutend langsamer gespielt, als von Czerny und Joachim empfohlen. Die langen Bogenstriche in Ausgaben des Konzerts im 19. Jahrhundert zeigen, dass das fließende, für diesen Satz von Czerny und Joachim empfohlene Tempo in dieser Zeit normal war, und es besteht kaum Zweifel, dass Beethoven die im Allgemeinen heute für die ersten beiden Sätze gewählten langsamen Tempi als unangemessen empfunden hätte.

Das Tempo des Rondos scheint im Laufe der Zeit weniger variabel gewesen zu sein. Czernys und Joachims Empfehlung ♩. = 100 bewegt sich am oberen Ende der Skala des Tempos in Aufführungen des 20. und 21. Jahrhunderts, wird aber in ein oder zwei Aufnahmen, darunter einer von Heifetz, erreicht. Die meisten modernen Interpreten wählen ein etwas langsameres Tempo von etwa ♩. = 92–96 (gelegentlich sogar noch langsamer ♩. = 88). Carl Flesch erinnert sich in seinen posthum veröffentlichten *Memoirs*, dass er das Rondo in New York mit Enesco in einem Tempo von ♩. = 48 gehört habe. Flesch schien das eine "unerklärliche Fehlleistung", zugleich stellte er im selben Satz fest, das "allgemein akzeptierte Tempo" sei ♩. = 69. Wahrscheinlich handelt es sich jedoch in beiden Fällen um einen Zahlendreher (möglicherweise wegen der deutschen Zählweise acht-und-vierzig und neun-und-sechzig), ♩. = 48 liegt

außerhalb des Vorstellbaren, und ♩. = 69 ist weit langsamer als alle Einspielungen des 20. Jahrhunderts.[60] Tatsächlich liegt Enescos Tempo dieses Satzes in dem live-Mitschnitt eines Konzerts von 1949 bei ♩. = 84–86.

Die Leitung des Orchesters und die Bedeutung von Solo und Tutti

Zu Beethovens Zeiten gab es die verschiedensten Möglichkeiten der Orchesterleitung. Chorsymphonische Werke wären zweifellos von einem Dirigenten statt von einem Spieler geleitet worden, wie Beethovens Notiz in der Partiturabschrift von *Meeres Stille und glückliche Fahrt* zeigt. Auf der ersten Seite notierte er dort ♩ = 84 mit der Randbemerkung "Nb: bey diesem ersten Tempo hebe der Kapellmeister beym Taktgeben die Hand so niedrig als möglich auf außer beym Forte – beym ersten Takt etwas höher beym 2ten und 3ten schon nach lassend u. beym 4ten wieder ganz die unmerklichste Bewegung[.] Nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden sondern mit äußerster Stille[.]"[61] Es gibt einige überlieferte Berichte über Beethovens Dirigierweise, die offensichtlich darauf hindeuten, dass er Orchesterwerke in ähnlicher Weise dirigierte. So berichtet beispielsweise Spohr, der sich von 1812 bis 1815 in Wien aufhielt und in der großartigen Aufführung der 7. Symphonie anlässlich des Wiener Kongresses mitspielte, dass Beethovens Bemühungen vor allem darauf gerichtet waren, vom Orchester die richtige Dynamik einzufordern, er sei deswegen im Piano fast hinter seinem Pult verschwunden und habe im Forte Luftsprünge gemacht.[62] Es ist jedoch höchst unwahrscheinlich, dass Beethoven versucht haben würde, ein konzertantes Werk zu dirigieren. Klavierkonzerte wurden vom Klavier aus geleitet, und für das Violinkonzert setzte Beethoven zweifellos voraus, dass der Solist die Aufführung zusammen mit dem Konzertmeister leitete, wobei letzterer die Verantwortung für die Leitung des Ensembles in den Tutti-Abschnitten hatte. Belegt wird dies durch die Notierungsweise der Stimmen von Violino principale und Violine I in der Wiener Originalausgabe. Die Violino-principale-Stimme enthält die meisten Tutti-Abschnitte der Violine-I-Stimme in derselben Stichgröße wie die Solo-Abschnitte, während es andererseits aber Stichnoten gibt, d. h. Orientierungshilfen in Kleinstich, die auf andere Instrumente (gelegentlich auch auf Violine I) verweisen, was zeigt, dass Beethoven ganz bewusst kurze Tutti nicht vom Solisten mitgespielt wissen wollte (z. B. Satz I, T. 178–181 und 452–455). Wie in Klumpars Partiturabschrift sind dort in der Violino-principale-Stimme im ersten Satz die Tutti-Einsätze meist durch die italienische Bezeichnung *noi* [wir], gelegentlich auch durch den Hinweis *Tutti* kenntlich gemacht, Soli hingegen durch den Hinweis *Solo*.[63] Im zweiten und dritten Satz gibt es zwar keine *noi*-Hinweise, stattdessen die Bezeichnungen *Tutti* und *Solo*.[64] Die Solo-Hinweise, die manchmal dort erscheinen, wo die Orchesterstimmen nicht zwischen Normal- und Kleinstich differenzieren, waren notwendig, um den Solisten auf Wechsel zwischen Orchester- und Soloabschnitten aufmerksam zu machen.

Die Violine-I-Stimme des Violinkonzerts enthält jedoch keine Stichnoten, anders etwa als Violine-I-Stimmen der Beethoven-Symphonien, die zu dieser Zeit normalerweise vom Konzertmeister geleitet wurden. Gleichwohl war dem Konzertmeister wahrscheinlich eine unterstützende Funktion zugedacht. Eine Passage in Spohrs Tagebuch von 1803, die er schrieb, als er seinen Lehrer Franz Eck auf einer Konzertreise nach Russland begleitete, beschreibt die ideale Rolle des Konzertmeisters bei der Aufführung von Solokonzerten. „Das Konzert des Herrn Eck am 16. Oktober im Schauspielhause [in Danzig] fiel sehr glänzend aus. Da ich die Konzertsachen, die mein Lehrer vortrug, sehr genau kannte, übernahm ich die Leitung derselben an der ersten Violine. Die Musiker, die bald erkannten, wie sicher der junge Dirigent war, folgten mir willig, und es wurde dadurch dem Solospieler sein Vortrag sehr erleichtert, was dieser auch dankbar anerkannte."[65] Es ist aber zweifelhaft, ob solche Bedingungen öfters gegeben waren, wenn Orchester ihnen unbekannte Konzerte mit einer sehr begrenzten Anzahl an Proben spielten.

Es erscheint unwahrscheinlich, dass die abweichende Notation der Londoner Originalausgabe auf eine andere Praxis in London verweist. Die Violino-principale-Stimme dieser Ausgabe enthält drei verschiedene Stichgrößen: die Solo-Abschnitte sind in Großstich, längere Tutti-Abschnitte mit dem Notentext der Violine-I-Stimme sind in einer mittleren Stichgröße und die Orientierungshilfen von anderen Instrumenten (Stichnoten) sind in einer noch kleineren Stichgröße gedruckt. Die Violine-I-Stimme ist mit Stichnoten versehen, so wie es einer Konzertmeister-Direktionsstimme entspricht, was auch insofern die Rolle des Konzertmeisters verdeutlicht. Es kann jedenfalls absolut keinen Zweifel daran geben, dass an Aufführungen in England zu dieser Zeit und für viele Jahre danach kein Dirigent beteiligt war.

Dass der Violinsolist in den Tutti-Abschnitten die Violine-I-Stimme mitspielte, gehört zur Standardpraxis dieser Zeit. Selbst für Klarinetten- und Flötenkonzerte ist anzunehmen, dass der Solist in längeren Tutti-Abschnitten eine Version der Violine-I-Stimme mitgespielt haben dürfte.[66] Diese Praxis scheint es bis weit ins 19. Jahrhundert gegeben zu haben; sie ist durch zeitgenössische, zwischen 1800–1830 erschienene Ausgaben von Konzerten u. a. von Clement, Rode, Kreutzer, Spohr, Bériot (op. 16) und Molique (op. 10) gut belegt. Dort sind ebenso wie in der Wiener Originalausgabe von Beethovens Violinkonzert die Tutti-Abschnitte in derselben Stichgröße gedruckt wie die Solo-Abschnitte, während die Orientierungshilfen (Stichnoten) in Kleinstich erscheinen. Einige Ausgaben enthalten noch konkretere Hinweise auf diese Praxis.[67] Erst nach 1840 scheint diese Praxis aufgegeben worden zu sein, Tutti-Abschnitte in Solostimmen von Konzerten werden nun in Kleinstich gedruckt, z. B. in Spohrs 15. Konzert von 1844, was auf die Beteiligung eines Dirigenten hinweist.

Ob die Tutti- und Solo-Hinweise in Streicherstimmen des 19. Jahrhunderts eine Reduzierung der Anzahl von Spielern in den Solo-Abschnitten bedeuteten (wie es der Standardpraxis des späten 18. Jahrhunderts in Wien entsprach),[68] ist wesentlich schwieriger festzustellen. Die Violine-I-Stimme der Wiener Originalausgabe von Beethovens Violinkonzert ist ausführlich mit Tutti und Solo bezeichnet, in anderen Stimmen finden sich solche Hinweise aber nur vereinzelt (in der Viola-Stimme überhaupt nicht), sodass zusätzliche Anweisungen notwendig gewesen wären, um das Konzert in dieser Art aufzuführen. Es ist jedoch nicht sicher, dass das Fehlen dieser Hinweise auf Absicht beruhte. Die handschriftlichen Quellen A und S_2 legen nahe, dass Beethoven die Übernahme der Tutti- und Solo-Hinweise in alle Stimmen erwartete. Deren (fast vollständige) Übernahme in der Londoner Originalausgabe zeigt, dass sie in den handschriftlichen Uraufführungsstimmen vorhanden gewesen sein müssen. In Druckausgaben des frühen 19. Jahrhunderts sind Tutti- und Solo-Hinweise normalerweise in allen Streicherstimmen enthalten, was jedoch auch als Warnhinweis für die Musiker verstanden werden kann, in Solo-Abschnitten leiser zu spielen. Erst eine gründlichere Untersuchung von überlieferten handschriftlichen Stimmensets des frühen 19. Jahrhunderts könnte einen konkreten Beweis für die sich verändernde Praxis liefern. Wenn sich Stimmen finden ließen, die, um Kopierkosten zu sparen, nur die Tutti-Abschnitte enthielten, wäre erwiesen, dass die Spieler die Solo-Abschnitte nicht mitspielen sollten. Druckstimmen sind dagegen nicht als beweiskräftig anzusehen, für den Verlag wäre es teurer gewesen, separate Ripieno-Stimmen zu stechen, selbst wenn eine Reduzierung vorausgesetzt worden wäre. Es gibt jedoch einen Beweis, dass solche Ripieno-Stimmen in Wien zumindest bis in die 1820er Jahre verwendet wurden, wie ein überliefertes Stimmenmaterial des ersten und zweiten Satzes von Beethovens Violinkonzert von ca. 1818 zeigt. Es enthält tatsächlich Ripieno-Stimmen.[69] In Konzerten der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, wo üblicherweise ein großes Orchester aus Amateuren und Berufsmusikern spielte, wurden die Streicher sogar in symphonischer Musik reduziert;[70] ähnlich wurde auch bei den Uraufführungen von Beethovens 7., 8. und 9. Symphonie verfahren. Auch bei großen Oratorienaufführungen fand diese Praxis Anwendung: sie wurde erst beim Niederrheinische Musikfest aufgegeben, das Mendelssohn 1833 leitete.[71] Spezifische Hinweise auf deren Fortsetzung, sogar über diesen Zeitpunkt hinaus, finden sich in handschriftlichen Orchestermaterialen, die Paganini bei Aufführungen seiner Violinkonzerte und anderer Solostücke benutzte. Sie enthalten einzelne Streicherstimmen, die mit „di obbligato", und mehrfach vorhandene Stimmen, die mit „di rinforzo" bezeichnet sind, wobei letztere nur die Tutti-Abschnitte enthalten.[72]

Alles in allem scheint Beethoven die Anwendung dieser Praxis auch in seinem Violinkonzert erwartet zu haben und zumindest in den ersten Jahren nach der Entstehung dürfte sie so auch angewendet worden sein. Zusätzlich zu den angeführten Argumenten gibt es einen zwingenden Hinweis in den Quellen selbst: in Satz I, T. 531, Satz III, T. 9 und Parallelstellen, sowie Satz III, T. 329 (wo Beethoven im Autograph ein großes *Sempre Tutti* in Rötel ergänzte), ist über der Violine-I-Stimme *Tutti* notiert, wo der Solist noch die separate Violino-principale-Stimme zu spielen hat. Für den Solisten und die Violine-I-Spieler ergeben diese Tutti-Hinweise kaum Sinn, versteht man sie jedoch als Hinweise auf den Wiedereinsatz der Ripieno-Streicher, erscheinen sie vollkommen sinnvoll.

Handschriftliche Aufführungsmateriale, die Ripieno-Streicherstimmen enthalten, weisen typischerweise nur einen einzigen Satz Streicherstimmen mit vollständigen Tutti- und Soloabschnitten auf. Eine Reihe von Gründen spricht dafür, dass Solo-Abschnitte von je zwei Spielern der höheren Streicherstimmen und je einem Spieler der Bassstimme begleitet wurden. In Solo-Abschnitten von Beethovens Violinkonzert ist die Violastimme gelegentlich geteilt (insbesondere in Satz I, T. 420f.); im Autograph Satz II, T. 87 schrieb Beethoven ursprünglich *uno violino pp* zu Vl. I/II (so auch in der Londoner Originalausgabe), später tilgte er *uno violino* und änderte dort *pp* zu *ppp* für die Violinen.

Die Solo- und Tutti-Hinweise in der vorliegenden Ausgabe basieren auf den Quellen. Abweichungen davon sind im „Critical Commentary" verzeichnet. In der Partitur erscheinen Solo und Tutti nur in der Violino-principale- und der Violine-I-Stimme, in den Orchesterstimmen sind sie dagegen in allen Streicherstimmen enthalten.

Generelles zur Aufführungspraxis

Um herauszufinden, wie sich Beethovens musikalische Auffassung in der Notation widerspiegelt, ist es nicht nur wichtig, sich auf einen verlässlichen Notentext stützen zu können, sondern man muss auch verstehen, wie sich der Komponist dessen Umsetzung durch die Ausführenden vorstellte und

wie seine Vorstellungen in die musikalischen Notation eingegangen oder auch nicht eingegangen sind. Sicher ist, dass die Notation für Beethoven und seine Zeitgenossen in vielerlei Hinsicht etwas anderes bedeutet haben wird, als es für heutige Musiker der Fall ist. Von größter Bedeutung für Beethoven waren die Noten und Pausen eines jeden Instruments und das Tempo und die Lautstärke, in der sie gespielt werden sollten. Doch nicht jeder Aspekt dieser grundlegenden Parameter war ihm gleich wichtig. Während Tonhöhen als weitestgehend festgelegt angesehen werden können (speziell in Instrumentalmusik), war deren Länge oft weniger genau definiert. Allgemein geteilte Aufführungskonventionen der Beethoven-Zeit bestimmten die längere oder kürzere Ausführung von punktierten Noten, die inegale Ausführung gleicher Notenwerte in einer Folge von gebundenen Noten und die Länge von Noten mit nachfolgender Pause. Die für Dynamik, Betonung und Artikulation verwendeten Zeichen waren zwar den in späteren Epochen benutzten ähnlich, hatten aber für Beethoven eine andere Bedeutung als für seine Vorgänger und Nachfolger. Auf eine Reihe dieser aufführungspraktischen Fragen, soweit sie sich auf die Orchesterstimmen von Beethovens Violinkonzert beziehen, wird im Folgenden eingegangen.

Stakkato, Non legato, Portato und akkordisches Spiel

Die Frage, ob Beethoven mehr als ein Zeichen für Stakkato mit jeweils unterschiedlicher Bedeutung verwandte, ist ausführlich diskutiert worden, seit Nottebohm die Aufmerksamkeit auf Beethovens Kommentare zu Stakkatozeichen im Streichquartett op. 132 und die Korrekturen in den handschriftlichen Stimmen im Allegretto der 7. Symphonie lenkte. Heute ist man sich jedoch im Allgemeinen einig, dass Beethoven nur ein Zeichen, den Strich, für ungebundene Noten benutzte, während der Punkt der Kennzeichnung von Portato vorbehalten blieb. Ernst Herttrich vertritt im Generalvorwort der neuen Beethoven-Gesamtausgabe die Auffassung, eine spezielle Kategorie von Strichen könnte in einigen Fällen auch als Betonungszeichen aufgefasst werden.[73] Dieser Auffassung folgte auch Kojima in der Solostimme des 1973 von ihm herausgegebenen Violinkonzerts, wo solche mutmaßliche Betonungszeichen als Keile wiedergegeben sind. Dies lässt sich jedoch weder durch den Schriftbefund in Beethovens Autographen noch durch entsprechende Äußerungen des Komponisten stützen.

Beethovens Stakkatozeichen können in unterschiedlichen Kontexten verschiedliche Bedeutungen haben, und es ist wichtig zu erkennen, dass er sie häufig auslässt, wo ihm deren Notierung unnötig oder die Stakkatoausführung selbstredend war. Ebenso verwendete er in dieser Zeit Artikulationszeichen in Trompetenstimmen nur sehr selten und so gut wie nie in Paukenstimmen. Wo mehrere Instrumente die gleichen rhythmischen Figuren haben, notiert er Stakkatozeichen oft nur zu einem oder wenigen Instrumenten; manchmal lässt er sie auch aus, beispielsweise bei Tonwiederholungen. Eine typische Stelle ist in Satz III, T. 20–30; hier sind die Melodiestimmen (Vl. I/II, Fl., Ob., manchmal auch Cl. und Cor.) mit Stakkato bezeichnet, während die Begleitstimmen unbezeichnet sind. Trotz seiner inkonsequenten Artikulationsbezeichnungen erwartete Beethoven von den Spielern der Begleitstimmen, dass sie sich der Artikulation der Melodiestimmen anglichen bzw. dass sie den allgemein bekannten Aufführungskonventionen folgten. In solchen Fällen wurden in der vorliegenden Ausgabe keine Stakkatozeichen ergänzt.

Wie in allen Werken von Beethoven können Stakkatozeichen auch im Violinkonzert manchmal eine Kürzung der Noten, manchmal einen Akzent (oder eine Kombination von beidem) bedeuten; in einigen Fällen wird damit auch nur angedeutet, dass die Note nicht zu einer vorausgehenden oder folgenden Bindung gehört. Ob Stakkatozeichen notiert sind oder nicht, hat wenig oder nichts damit zu tun, wie lang die Noten gespielt werden sollen; es wird damit nur angezeigt, dass sie nicht legato zu spielen sind. Wie die Kürzung in bestimmten Fällen genau auszuführen ist, hängt von anderen Faktoren ab. Die Tendenz heutiger Spieler, solche Noten sehr kurz zu spielen, ist zweifellos anachronistisch. Wo Beethoven längere Noten deutlich kürzer ausgeführt haben will, notiert er Pausen statt Stakkatozeichen, so beispielsweise in Satz I, T. 10, wo die Streicherstimmen das aus vier Vierteln bestehende Paukenmotiv aufgreifen. In anderen Kontexten wären auch Noten ohne Stakkatozeichen kürzer gespielt worden als notiert. Dies trifft besonders auf Noten an Phrasenenden zu, denen eine Pause folgt, daher vielleicht auch die häufig unklare Notation bei Beethoven, die Länge solcher Noten betreffend (siehe z. B. Satz I, T. 29, 31, 35, 498, 500, 504, wo einige Instrumente Viertel haben, andere dagegen Achtel). Wenn er andererseits aber den vollen Wert einer Note ausgehalten haben wollte, so beispielsweise in Satz III, T. 11f., 15, 16, wo die zweite Note im Gegensatz zum Satzbeginn nicht angebunden, sondern ausdrücklich separiert ist, dann musste er, um vom Spieler verstanden zu werden, die erste Note mit der zusätzlichen Bezeichnung *ten.* [tenuto] versehen.

Die Frage, ob Beethoven eine eindeutige Non legato-Ausführung für Noten ohne Bögen oder Stakkatozeichen erwartete, ist komplex,[74] es ist aber kaum wahrscheinlich, dass die Abwesenheit derartiger Artikulationszeichen an vielen Stellen der Violino principale-Stimme auf eine non legato-Absicht des Komponisten hinweist. Tatsächlich scheint es eher so zu sein, dass er die konkrete Ausführung ganz bewusst dem Ermessen des Solisten überließ.[75] Anders verhält es sich mit den Orchesterstimmen. In Bläserstimmen kann die Abwesenheit von Bögen (außer wenn sie versehentlich fehlen oder wenn die Legato-Ausführung durch den Kontext offensichtlich ist) manchmal bedeuten, dass die Noten nicht streng gebunden sein sollen. An solchen Stellen hingegen wie beispielsweise in Satz I, T. 150 wäre die Auflösung der Dissonanz in Cl. II und Fg. ganz sicher in der üblichen Legato-Manier erwartet worden, auch wenn dort ein Legatobogen fehlt. In Streicherstimmen bedeutet die Abwesenheit von Bögen, dass die Noten mit separaten Bogenstrichen gespielt, nicht jedoch, dass sie notwendigerweise deutlich voneinander getrennt werden sollen. Insofern hing die angemessene Artikulation ungebundener Noten, egal ob mit oder ohne Stakkatozeichen, vom Kontext und dem musikalischen Instinkt der Spieler ab, der sich sicher ziemlich von unseren heutigen unterscheidet. Ein deutliches Absetzen der Noten war sicher nicht beabsichigt, es sei denn, dies wäre ausdrücklich durch Pausen angezeigt oder es handelte sich um Tonrepetitionen (z. B. Satz I, T. 485–487, wo die Weiterführung der vorangehenden Pausen oder vielleicht auch eine weniger abgesetzte Portato-Ausführung beabsichtigt gewesen sein könnte).

Wie aus einer Reihe zeitgenössischer Quellen hervorgeht, wurden andere Begleitfiguren mit nicht allzu schnellen Tonrepetitionen instinktiv auf einen Bogenstrich, aber separiert gespielt (z. B. Satz I, T. 446f.). Auch wo Beethoven ausdrücklich Portato, also Punkte unter einem Bogen notiert, entscheidet der musikalische Kontext darüber, wie viel oder wenig separiert die Noten abzusetzen sind. Beethoven dachte mit dieser Notation sicherlich nicht an einen sehr abgesetzten Vortrag, wie es andere Komponisten dieser Zeit getan hätten, die selbst Streicher waren. Ihm muss stattdessen eine Artikulation vorgeschwebt haben, wie sie normalerweise mit Portatostrichen oder in späterer Zeit mit Portatostrichen und Punkten unter Bögen angezeigt worden wäre. Brahms, der eigensinnig darauf beharrte, Portato (oder Portamento, wie er es nannte) mit Punkten unter einem Bogen zu notieren, erlaubte Joachim schließlich, aber nur in den separaten Violinstimmen seiner Erstausgaben, die Portatopunkte durch Portatostriche unter einem Bogen zu ersetzen (beispielsweise im dritten Satz der d-moll-Violinsonate op. 108); in der Partitur musste hingegen seine eigene Notation beibehalten werden.[76]

Von vielen heutigen Orchestern werden drei- und mehrstimmige Akkorde in Streicherstimmen divisi gespielt, um eine Brechung zu vermeiden. Dies widerspricht klar der historischen Spielweise. Wo Beethoven und seine Zeitgenossen drei- und vierstimmige Akkorde schrieben, erwarteten sie unzweifelhaft den spezifisch „brillianten" bzw. dramatischen Effekt eines gebrochenen Akkords (beispielsweise Satz I, T. 84ff., 279ff. etc.). Zu den Zeitgenossen Beethovens, die das ausdrücklich forderten, gehörte auch Johann Friedrich Reichardt. In seinem Lehrwerk über das Orchesterspiel weist Reichardt darauf hin, dass solche Akkorde stets im Abstrich zu spielen seien, selbst bei Akkordwiederholungen in schnellem Tempo.[77] Selbst Doppelgriffe wurden mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit leicht gebrochen. Zu Beethovens Zeit (und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein) wurde generell weit weniger Wert auf vertikales Zusammenspiel gelegt, als dies heute der Fall ist. Tatsächlich gibt es historische Belege dafür, dass Nicht-ganz-genau-Zusammensein auf dem Schlag ein oftmals sogar erwünschter künstlerischer Effekt war.

Akzente und Dynamik

Als Dirigent war Beethoven dafür bekannt, dass er allergrößten Wert auf die Dynamik legte. Dies wird auch in seiner Musik deutlich. Viele seiner Korrekturen in Klumpars Partiturabschrift betreffen die Platzierung oder die Verdeutlichung von Akzenten und Dynamikzeichen; durchgängig und gewissenhaft ergänzte er in dieser Quelle Verlängerungsstriche nach crescendo- und, weniger oft, auch nach diminuendo-Bezeichnungen, um deren genaue Gültigkeit klarzustellen. Auch wenn er gelegentlich < bzw. > notierte, ist klar, dass damit nur der wichtigste dynamische Ausdruck angedeutet ist; die subtilere Gestaltung überließ er dem Ermessen der Ausführenden, die mit den Aufführungskonventionen der Zeit vertraut waren. Im Violinkonzert verwendete er eine relativ begrenzte Anzahl verschiedener Akzente und Dynamikbezeichnungen. ***fp*** taucht überhaupt nicht auf und ***sfp*** nur selten. In Satz I, T. 111 und 113 benutzte er für Celli und Kontrabässe die seltene Bezeichnung ***fz***, wahrscheinlich bedeutungsgleich mit ***rfz***, womit ein Akzent, gefolgt von einem schnellen und kraftvollen Crescendo, gemeint ist (das erste ***fz*** ersetzt *cresc.*).[78] Wo er diminuendo oder schwächere metrische Akzente vermeiden will, schreibt er eine Folge von ***f***-Bezeichnungen vor, wie beispielsweise in Satz I, T. 75ff. Sein stärkster Akzent ist ***sf***. Selten benutzt er > als Akzentzeichen und wo es auftaucht, beispielsweise in Satz II, T. 43ff., scheint die Ausdehnung auf zwei Noten einen breiten, möglicherweise agogisch gemeinten Akzent mit nachfolgendem Diminuendo anzuzeigen. Ein außergewöhnliches ***ppp*** erscheint am Ende des Larghettos, wo er, nach Tilgung der Anweisung *uno violino* in Violine I und II, ein zusätzliches ***p*** zu dem zuvor notierten ***pp*** hinzufügte.

Bögen

Die richtige Platzierung der Bögen ist für den heutigen Herausgeber eine der problematischsten Aspekte von Beethovens Notation. Die genaue Ausdehnung längerer Bögen scheint Beethoven in vielerlei Hinsicht wenig gekümmert zu haben. Das macht es schwierig zu unterscheiden, ob ein Bogen als Phrasierungsbogen, Bogenstrich oder nur als Hinweis auf Legato zu verstehen ist. Beethovens Bögen im Autograph sind oft nicht eindeutig, häufig fehlen sie dort, wo sie ganz offensichtlich gemeint sind. Obwohl Klumpar insgesamt ein sorgfältiger und gewissenhafter Kopist war, sind seine Bögen nicht besser, er übernahm Beethovens Unklarheit, Beginn und Ende von Bögen sind in Klumpars Partiturabschrift genau so (oder auf andere Weise) unklar. Beethoven korrigierte oder klärte die Länge von Klumpars Bögen nur sehr selten, offenbar erschien ihm deren genaue Ausdehnung nicht besonders wichtig. Er fügte jedoch einige Bögen hinzu. Sein Hauptaugenmerk galt in solchen Fällen vielmehr der Legatoausführung. So setzte er beispielsweise bei der Wiederholung der Einleitungstakte in Satz I, T. 102–104 nur ganztaktige Bögen zu den Holzbläsern und Violino principale (falls er sie nicht ganz ausließ), im Gegensatz zur nuancierteren, wiewohl nicht einheitlichen Bogensetzung in T. 2–4. Gelegentlich griff er jedoch schon in die Bogensetzung ein. In Satz I, T. 199f. beispielweise war er offensichtlich sehr auf ein ununterbrochenes Legato in den beiden Takten der Klavier-Solostimme bedacht, dort verband er die beiden ganztaktigen Bögen Klumpars mit Bleistift zu einem zweitakigen Bogen. Bei der Drucklegung nahm er offensichtlich ähnliche Korrekturen in den Druckfahnen verschiedener Orchesterstimmen vor, in Satz I korrigierte er ab T. 77 eintaktige Bögen dieses Motivs zu zweitaktigen Bögen (wenn auch nicht konsequent), wahrscheinlich, um eine Akzentuierung des zweiten Taktes dieser Phrase zu vermeiden (siehe auch „Critical Commentary" Satz I, T. 77f., 79f., 81f., 83f.).

Anders als beim Stakkato gibt es beim Legato genau genommen keine Abstufungen; Bezeichnungen wie *molto legato* können sich folglich nur auf die nahtlose Verbindung konsekutiver Bögen, nicht aber auf die Ausführung der Noten innerhalb eines Bogens beziehen.[79] Wie auf vielen Gebieten der Aufführungspraxis hatte die an sich irreführend einfache Notation (mit Bogen oder ohne Bogen) für Musiker zu Beethovens Zeit eine ganze Reihe von Bedeutungen, die sie für heutige Musiker normalerweise nicht mehr hat. Dazu gehört die Phrasierung innerhalb von Bögen durch dynamische Abstufungen oder Akzentuierung und in bestimmten Kontexten eine Legato-Ausführung, wo keine Bögen notiert sind. Ein gutes Beispiel dafür findet sich beispielsweise in Satz I, T. 194 in Ob. II, Cl. II und Cor. Dort dürften die beiden ersten Noten gebunden worden sein, während die dritte Note wahrscheinlich mit einem neuen Impuls gespielt worden wäre, ohne allzu deutliches Absetzen von der vorangehenden Note.

In Streicherstimmen haben Bogenunterbrechungen nicht notwendigerweise eine artikulatorische Bedeutung, umgekehrt kann mehr als ein Bogenstrich notwendig sein, um lange Phrasierungsbögen klanglich befriedigend auszuführen (z. B. Satz I, T. 77ff.). Das Ideal unhörbarer Bogenwechsel hatte sich bereits zu Beethovens Lebzeiten im Streicherspiel durchgesetzt. In Bläserstimmen gibt es kaum Anlass anzunehmen, dass Bogenunterbrechungen als Hinweis auf Atmung aufgefasst oder dass diese – mit Ausnahme von kurzen Phrasierungsbögen von zwei oder drei Noten – notwendigerweise als Artikulationszeichen verstanden worden wären. Besonders problematisch ist die Situation bei Phrasen, die über den Taktstrich führen. Beethovens Bogenlängen sind diesbezüglich ziemlich inkonsequent, oft bleibt offen, ob der Bogen zur Endnote führt oder ob er bereits vor dem Taktstrich enden soll. Häufig haben gleichartige Phrasen verschiedene Bogenlängen (z. B. Satz III, Fg. I, T. 69ff. und 244ff.), obwohl unwahrscheinlich ist, dass Beethoven damit verschiedenartige Ausführungen im Sinne hatte. In vielen Fällen gibt es auch widersprüchliche Bögen zu rhythmisch parallel geführten Stimmen. Die Einleitung des ersten Satzes ist ein gutes Beispiel für Beethovens extrem sporadische und widersprüchliche Bogensetzung im Autograph und die Probleme, mit denen sich der Herausgeber konfrontiert sieht (siehe „Critical Commentary"). Diese Stelle wäre sicher durchgängig legato mit Unterbrechungen nur an den notierten Pausen gespielt worden; ihre Phrasierung wäre mittels Akzentuierung und dynamischer Schattierung erfolgt. In solchen Fällen, insbesondere dort, wo ein Bogen nicht auf der Takteins beginnt, scheint es plausibel anzunehmen, dass der Bogenbeginn eine gewisse Akzentuierung anzeigt. Die Wahrscheinlichkeit, dass Bogenunterbrechungen in diesem Fall mit einer eindeutigen Phrasierungsabsicht verbunden sein könnten, wird jedoch durch Beethovens offensichtliche Nachlässigkeit abgeschwächt, solche Bögen klar und unzweideutig zu notieren. Und wenn das Thema dann in Satz I, T. 366ff. im Fortissimo erscheint, wird erst recht offenbar, dass solche widersprüchliche Bögen in Holzbläsern und Streichern wenig oder gar keinen Einfluss auf die Phrasierung hatten.

Danksagung

Für die großzügige Unterstützung bei der Bereitstellung von Quellenkopien und die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Faksimiles sei den im „Critical Commentary" genannten Bibliotheken herzlich gedankt. Dankbar bin ich für die interessierte Mithilfe von Kollegen, mit denen ich schwierige Textfragen und editorische Entscheidungen diskutieren konnte. Besonders danken möchte ich auch der Geschäftsleitung von Breitkopf & Härtel, Frau Lieselotte Sievers, für ihr geduldiges und unermüdlich freundliches Entgegenkommen. Schließlich gebührt Christian Rudolf Riedel wie immer Dank für die aufmerksame und anregende Mitarbeit bei der Vorbereitung dieser Ausgabe. Mit seinem Verständnis als Musiker sowie seiner umfassenden Kenntnis von Beethovens Notationspraxis leistete er einen wichtigen Beitrag zur Klärung vieler der mit dem unbefriedigenden Quellenmaterial verbundenen Probleme. Für etwaige Fehler oder Ungenauigkeiten übernehme ich natürlich selbst die Verantwortung.

University of Leeds, Frühjahr 2009 Clive Brown

1 Österreichische Nationalbibliothek *Cod. Ser. n. 308 Samml.: Han*, fol. 196r.
2 Siehe Franz Clement, *Violin Concerto in D major (1805),* hrsg. von Clive Brown, Wisconsin 2005 [= Clement Violin Concerto], S. vii-xii.
3 Arnold Schering, *Die Geschichte des Instrumental-Konzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1905, ^{2}1927, Reprint Leipzig 1965, S. 204.
4 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ^{3}1860, Neudruck Leipzig 1977 [= Schindler Biographie], S. 172.
5 Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen, oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule*, Wien [ca. 1842] [= Czerny, Die Kunst des Vortrags], S. 117.
6 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 Bde., bearb. und erg. von Hermann Deiters und Hugo Riemann, $^{3\text{-}5}$Leipzig 1917–1823 [= Thayer/Deiters/Riemann], Bd. II, S. 538.
7 Johann Nepomuk Möser in der *Wiener Zeitung für Theater, Musik und Poesie*, Jg. 2 (1807), S. 27.
8 Shin Augustinus Kojima, *Die Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op. 61 – ihre Entstehung und Bedeutung*, in: *Beethoven-Jahrbuch* VIII (1971/72), Bonn 1975 [= Kojima, Solovioline-Fassungen], S. 112.
9 *Ludwig van Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996 [= Beethoven Briefwechsel], Bd. 1, S. 289.
10 John South Shedlock, *Clementi Correspondence*, in: *Monthly Musical Record* XXXII (1902) [= Clementi Correspondence], S. 143, vgl. auch das Faksimile der ersten Briefseite.
11 Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus. Ms. autogr. Beethoven 35, 8*. Zum Wortlaut des französischen Originals siehe Preface. Im Originalmanuskript ist «les trios quatuors» ausgestrichen und «le concert pour le violon» direkt über der Streichung eingefügt. Siehe auch das Faksimile in dem Aufsatz von Barry Cooper, *The Clementi-Beethoven Contract of 1807: A Reinvestigation*, in: *Muzio Clementi Studies and Prospects*, hrsg. von Roberto Illiano, Luca Sala, Massimiliano Sala, Bologna 2002; in seinem Aufsatz wird die Tilgung in § 4 jedoch nicht diskutiert, seiner Argumentation nach war das Violinkonzert in der ersten Sendung nicht enthalten, er nimmt deshalb an, sie sei nie in England angekommen.
12 Beethoven Briefwechsel, Bd. 1, S. 311f.
13 Clementi Correspondence, S. 144. Die Hervorhebung „mit *diesem Kurier*" erscheint bei *Thayer's Life of Beethoven*, rev. und hrsg. von Elliot Forbes, Princeton 1970 [= Thayer/Forbes], Bd. II, S. 418, nicht jedoch in Shedlocks Übertragung, diese ist ihrerseits unvollständig, was Clementis Unterstreichung in dem Briefabschnitt betrifft, der in seinem Artikel als Faksimile abgebildet ist.
14 Beethoven Briefwechsel, Bd. 1, S. 308f., S. 310f.
15 Thayer/Deiters/Riemann, Bd. III, S. 88 (englischer Originalwortlaut siehe Preface).
16 Welches Material wann nach London gesendet wurde, lässt sich anhand der überlieferten Dokumente nicht mit Sicherheit klären. Dieser Umstand wurde verschieden interpretiert. Barry Cooper (2002) argumentierte, das Violinkonzert sei in der ersten Sendung nicht enthalten gewesen.
17 Das Material der Uraufführung könnte aus jeweils nur einer vollständigen Streicherstimme sowie einem Satz Ripienostimmen bestanden haben, die nur die Tutti-Abschnitte enthielten (siehe „Die Leitung des Orchesters und die Bedeutung von Solo und Tutti", S. VIII).
18 Library of Congress, Washington *ML 96. C72 No. 24 (Case).* Herttrich und andere Hrsg. gingen davon aus, dass diese Oboe-I-Stimme Teil des bei der Uraufführung verwendeten Materials sei.
19 Zu Details siehe „Critical Commentary".
20 Lediglich ein Brief erwähnt, dass im Juli eine Partitur der 4. Symphonie nach Baden zum Industrie-Comptoir gesandt und ein Quartett kopiert wurde, wahrscheinlich als Stichvorlage für die Wiener Originalausgabe. Vgl. Beethoven Briefwechsel, Bd. 1, S. 317.
21 Clementi Correspondence, S. 143 (englischer Originalwortlaut siehe Preface).
22 *Beethoven Werke*, III/4, *Werke für Orchester. Kritischer Bericht,* hrsg. von Ernst Herttrich, München 1994, [= Herttrich 1994], S. 9.
23 Kojima, Solovioline-Fassungen, S. 104.
24 Herttrich 1994, S. 9.

25 Alan Tyson, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto*, in: *The Musical Quarterly*, LIII/4 (1967) [= Tyson, Textual Problems], S. 498.
26 Beethovens Brief an Neate, um den 6. Februar 1816: „[...] la Partition du Concert pour le Violon vous ne refuserès comme sovenir de moi." Beethoven Briefwechsel, Bd. 3, S. 221.
27 Thayer/Forbes, Bd. II, S. 636.
28 Fritz Kaiser, *Die authentische Fassungen des D-dur-Konzertes Op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 196–198. Hans-Werner Küthen, *Wer schrieb den Endtext des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven? Franz Alexander Pössinger als letzte Instanz für den Komponisten*, Vortrag auf dem Symposium des 8. Beethoven-Osterfestivals Warschau, 6.–7. April 2004, Kongressbericht in: *Beethoven* 3, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2006, S. 209–230, dass. in: *Bonner Beethoven-Studien* 4, Bonn 2005, S. 91–108.
29 Willy Hess, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert*, in: *Schweizerische Musikzeitung* CIX (1969), S. 197–201.
30 Ferdinand Ries und Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Alfred Kalischer, Berlin 1906, S. 141.
31 Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien 1874, hrsg. von Maynard Solomon als *Memories of Beethoven: from the House of the Black-Robed Spaniards*, übersetzt von Henry Mins und Maynard Solomon, Cambridge 1992, S. 40.
32 Schindler Biographie, S. 207.
33 Schindler Biographie, S. 111ff.
34 Beethoven Briefwechsel, Bd. 2, S. 3. „I. K." ist im überlieferten Brieftext ein schwer entzifferbares Zeichen, mit dem Beethoven sehr wahrscheinlich das Industrie Kontor meinte.
35 Siehe Clement Violin Concerto, S. ix.
36 „Vorbemerkung" zu Jacob Donts Ausgabe von Beethoven, *Violin-Concert*, Berlin ca. 1880; siehe auch Clive Brown, *Ferdinand David's Editions of Beethoven*, in: *Performing Beethoven*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge 1994, S. 124ff.
37 Siehe Beethoven Briefwechsel, Bd. 1, S. 318–320.
38 S. 29, zitiert in George Kinsky und Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München 1955, S. 144.
39 Zu Details von Clements Gedächtnisleistung siehe Clement Violin Concerto, S. viif.
40 Herttrich 1994, S. 8.
41 Herttrich 1994, S. 8.
42 Herttrich 1994, S. 7.
43 Alan Tyson, *The Authentic Editions of Beethoven*, London 1963, S. 55.
44 Tyson, Textual Problems, S. 488.
45 *Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe*, Serie 4, Nr. 29, hrsg. von Ferdinand David, Leipzig 1863.
46 Siehe Anm. 24 und 45.
47 Alan Tyson, *The Text of Beethoven's Op. 61*, in: *Music & Letters* 43/2 (1962), S. 104–114.
48 George Kennaway, ehemaliger stellvertretender Solocellist des Orchestra of Opera North informierte den Hrsg., dass er das Konzert 1994 unter dem Dirigent George Hurst spielte und dieser auf *col basso* für die Cellogruppe bestand.
49 CONCERT | *pour le violon avec accompagnement de grand* | *Orchestre* | compose [sic] par | *FRANÇOIS CLEMENT* | *Directeur de la Musique theatrale sur* | *la Wien* | Nº 259 *Pr.* | *A VIENNE* | *Au magazine de l'imprimerie chimique I. R priv. Rue* | *Paternoster.* [1807] [= Clement CONCERT]
50 Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, Bd. II, S. 148.
51 *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1804–1805), S. 500.
52 Zum Wandel in der Tempoauffassung des ersten Satzes siehe Mark Katz, *Beethoven in the Age of Mechanical Reproduction: The Violin Concerto on Record*, in: *Beethoven Forum*, University of Illinois Press 2003, Bd. 10, Nr. 1, S. 33–54.
53 Leopold Auer, *Violin Master Works and their Interpretation*, mit Vorwort von Frederick H. Martens, New York 1925, S. 93.
54 Beethoven, *Violin-Concert. Mit Bezeichnung und Winken unter besonderer Berücksichtigung der Auffassung v. Josef Joachim für den Vortrag versehen von Heinrich Dessauer*, Mainz 1897; zitiert nach der englischen Ausgabe, New York 1903, S. 1.
55 Joseph Joachim und Andreas Moser, *Violinschule*, Berlin 1905 [= Joachim/Moser, Violinschule], Bd. III, S. 185–208.
56 Czerny, *Vollständig theoretisch-praktische Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1839, Bd. III, S. 26.
57 Czerny, Die Kunst des Vortrags, S. 120.
58 Czerny, Die Kunst des Vortrags, S. 119.
59 Joachim/Moser, Violinschule, Bd. III, S. 228.
60 *The Memoirs of Carl Flesch*, übers. von Hans Keller und hrsg. von C. F. Flesch, London 1957, S. 179.
61 *Beethoven Werke*, *X/2*, *Werke für Chor und Orchester*, München 1998, S. 215.
62 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hrsg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, Bd. I, S. 178.
63 Merkwürdigerweise ist zu den beiden letzten Soli des ersten Satzes ebenfalls *noi* notiert.
64 Zu weiteren Konsequenzen, die sich aus dem Gebrauch der Bezeichnung *noi* in der Violino-principale-Stimme ergeben, siehe „Critical Commentary".
65 Spohr, Lebenserinnerungen, S. 29.
66 Carey Campbell, *Should the soloist play during the tuttis of Mozart's Clarinet Concerto?*, in: *Early Music*, Bd. 37/3, August 2010, S. 423–436.
67 Siehe Vl. princ.-Stimmen in Clement CONCERT, Satz I, T. 201, wo sechs Takte einer Tutti-Stelle als Pause wiedergegeben sind, um das Wenden der Seite zu ermöglichen, und in Kreutzers 17. Konzert (um 1805), wo die Horn-Stimme T. 1f. in Kleinstich gedruckt ist, gefolgt von der Vl. I-Stimme in Großstich mit dem ausdrücklichen Hinweis *Violino princ.*; jeder der nachfolgenden Violino-I-Einsätze ist bis zum Einsatz des Solo in T. 33 auf dieselbe Weise bezeichnet.
68 Dexter Edge, *Recent discoveries in Viennese copies of Mozart's concertos*, in: *Mozart's piano concertos: text, context, interpretation*, hrsg. von Neal Zaslaw, Michigan 1996, S. 51–65, und Richard Maunder, *The scoring of Mozart's keyboard concertos*, in: *Early Music Performer* 25 (Nov. 2009), S. 4–13.
69 Siehe die hs. Orchesterstimmen von Satz I und II des Violinkonzerts (ca. 1818), Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde *IX 7786*.
70 Clive Brown, *Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie / A New Appraisal of the Sources of Beethoven's Fifth Symphony*, Wiesbaden 1996, S. 35ff./67ff.
71 Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn,* Yale 2003, S. 127.
72 Maria Rosa Moretti, Anna Sorrento, *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, Genova 1982.
73 Siehe *Beethoven Werke* I/1, S. IX.
74 Siehe Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford 1999 [= Brown, Classical and Romantic], S. 186–199.
75 Zur weiteren Diskussion siehe das Vorwort der Ausgabe für Violine und Klavier EB 8656.
76 Siehe Clive Brown, *Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music*, in: *Performing Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave und Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, S. 52–54.
77 Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlin and Leipzig 1776, S. 12f.
78 Siehe Brown, Classical and Romantic, S. 87–95.
79 Das trifft auf Streicher und Bläser zu; auf dem Klavier war eine sehr dichte Bindung üblich, bei der der Finger auf der Taste verblieb, bis die nächste angeschlagen wurde, das sog. „Fingerlegato", empfohlen von zeitgenössischen Lehrwerken wie z. B. Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden 1797, S. 5–7.

Preface

Beethoven's Violin Concerto op. 61, composed for Franz Clement's benefit concert on 23 December 1806, was the culmination of a fruitful artistic relationship that went back to at least 1794, when Beethoven wrote in Clement's autograph album: "Dear Clement: Continue to pursue the path that until now you have travelled so beautifully, so magnificently. Nature and art compete to make you a great artist. Follow both and, you need not fear, you will reach the great – the greatest goal possible to an artist here below. Be happy, dear youth; and return soon, that I may again hear your dear magnificent playing. Entirely your friend L. v. Beethoven (In the service of H.I.H. [the Elector] of Cologne) Vienna 1794."[1]

The idea of writing a violin concerto for Clement probably derived from Beethoven's collaboration in his previous benefit concert on 7 April 1805, in which Beethoven directed the first fully public performance of the "Eroica" and Clement played a D major violin concerto of his own composition. Whether Beethoven's decision to write a concerto for Clement was directly connected with the 1805 concert, or whether it was taken later, cannot be determined from surviving sources, but there is no question that the concerto, despite its subsequent dedication to Stephan von Breuning, was specially written for Clement. It was, as Beethoven's jocular inscription on the first page of the autograph (source A) states, a "Concerto par Clemenza pour Clement primo Violino e direttore al theatro a vienne," and Beethoven undoubtedly composed the work with Clement's artistic and technical characteristics in mind, consciously or subconsciously including musical allusions to Clement's own D major Concerto of 1805.[2] Viennese tradition even ascribed the theme of the Rondo to Clement himself.[3] The reliability of this tradition may be questionable, but a close stylistic connection is clearly demonstrated by comparison of the musical characteristics of the two D major concertos, as well as the manner in which the solo instrument is treated in both of them; at the very least Beethoven wrote his Violin Concerto to suit Clement's style of performance. This was evidently acknowledged in Beethoven's circle, for Anton Schindler later remarked that Beethoven's Violin Concerto was "famous for its artistic peculiarities (use of short bow strokes, following the old Italian school of Tartini and Nardini, and predominant use of the highest positions)."[4]

The original version of the Violin Concerto

Beethoven did not finish the score of his Violin Concerto until very shortly before the date fixed for its premiere. Carl Czerny, who was then in direct contact with Beethoven, related that it was written "in a very short time" and that it was performed "scarcely two days after its completion,"[5] while Dr Bertolini, who was closely associated with Prince Lichnowsky, reported that "Clement played his solo at sight without any previous rehearsal."[6] Beethoven's haste to finish the work is graphically illustrated by the untidy writing in the later part of the autograph and the large number of second thoughts and messy corrections towards the end of the concerto, which even by Beethoven's standards are exceptionally frequent. Despite the lack of rehearsal, Clement's performance seems to have been impressive, but the single known report of the concert also indicated that the work itself was not felt to be entirely satisfactory. "The admirable violinist Klement played, amongst other excellent pieces, also a violin concerto by Beethhofen, which on account of its originality and its diverse passages, was received with exceptional acclamation. Klement's well-known art and charm, his power and technical command on the violin, which is his slave, were greeted with deafening applause […] With regard to Beethhofen's concerto the opinion of connoisseurs is unanimous; they acknowledge that it contains many beautiful things, but they must at the same time concede that cohesion often seems to be lacking, and that the endless repetition of certain banal passages could easily become tedious."[7]

The Violin Concerto performed at Clement's concert was not, however, the work we know today, for although in the published edition of 1808/9 the overall structure remained unchanged and the orchestral parts differ from the autograph only in minor details, the solo part was substantially revised for publication. The original solo part, preserved only in Beethoven's autograph, is less idiomatically suited to the violin and rather less varied in its figurations than the published version. As Shin Augustinus Kojima argued persuasively, the extensive use of passages of broken octaves and chords, and the "frequent repetitions of identical or similar figurations,"[8] which characterised the initial version of the solo part in movement I and to some extent in the Rondo, may well have been the cause of the reviewer's comment about "the endless repetition of certain banal passages."

Towards publication

In September 1806 Beethoven had been in correspondence with Breitkopf & Härtel about publishing a group of compositions that were close to completion at that time, including the String Quartets op. 59, the 4th Symphony and the 4th Piano Concerto.[9] The Violin Concerto was not mentioned in the correspondence, probably because he had still not begun work on the score. These negotiations faltered towards the end of November, and at some time between then and the late spring of 1807 Beethoven seems to have concluded an agreement with the Vienna Bureau des arts et d'industrie (Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir) to publish all these works, together with the Violin Concerto and the Overture to *Coriolan*.

During the early months of 1807 he was occupied with the completion of the 4th Symphony and 4th Piano Concerto, and the composition of *Coriolan*, all of which were performed in two concerts given by Prince Lobkowitz in March of that year; it seems unlikely therefore that he gave much further thought to the Violin Concerto at that time. With publication in mind, however, he evidently commissioned a copy of the autograph score of the Violin Concerto that is now lost (source S_1), which, as indicated below, seems to have played a significant part in the production of a further score copy (source S_2) that served as the basis for the Vienna edition of the concerto.

The events that necessitated the production of this second score copy (S_2) took place in April 1807. Muzio Clementi, passing through Vienna on his way to Italy, took the opportunity to make contact with Beethoven and on 20 April, for the substantial sum of £200, secured the rights to publish English editions of seven of Beethoven's recent works, later allotted the opus numbers 58–62, together with an arrangement of the Violin Concerto as a piano concerto. From a letter dated 22 April, which Clementi wrote to his partner William Frederick Collard, it is apparent that the idea of making the arrangement was Clementi's, for he reported: "I agreed with him [Beethoven] to take in M.S. *three Quartets* [op. 59 nos. 1–3], A *Symphony* [op. 60], an *overture* [*Coriolan* op. 62], a *concerto for the violin* which is beautiful and which, at my request, he will adapt for the pianoforte with and without additional keys [op. 61]; and a *concerto for the Pianoforte* [op. 58], for *all* of which we are to pay him two hundred pounds sterling."[10]

This letter and the contract signed by Clementi and Beethoven on 20 April provide important information about the dispatch of the Violin Concerto to London. In clause 4 of the contract, written in French by Beethoven's recently acquired friend, Baron Ignaz von Gleichenstein, who also signed the contract as a witness, it was stipulated: "Monsieur L. v. Beethoven promises not to sell these works either in Germany or France or anywhere else except with the condition that they shall not be published for four months after their respective dispatch to England: for ~~the three quartets~~ the violin concerto, and for the symphony and for the overture, which have just left for England, Mons. L. v. Beethoven promises to sell them on condition they are not published before 1 Sept. 1807."[11]

The comment that the Violin Concerto, Symphony and Overture had "just left" for England, cannot have been strictly accurate; this is demonstrated by Clementi's statement in his letter dated 22 April: "Today sets off a courier for London through Russia, and he will bring over to you two or three of the mentioned articles." The phrase "just left" may, however, have signified that the three items specified were intended to be handed over to Clementi at the time the contract was signed. The substitution of the Violin Concerto for the quartets in the contract seems to reflect a last minute change of plan. While assembling material for delivery to Clementi, Beethoven probably discovered that he had mislaid the quartets; it is known from his correspondence in May 1807 that he was still not able to locate a copy of them at that time. Referring to the quartets in a letter to Countess Josephine Deym on 11 May he explained that "despite looking everywhere I can't find my *score*, and so they cannot be copied for *Clementi*"; and he wrote to her brother, Count Franz Brunsvik, on the same day asking him to send him speedily a set of parts of the quartets so he could have them copied.[12] Unable to obtain a score or parts to give to Clementi, Beethoven probably realised that the set of parts used for the premiere of the Violin Concerto was to hand and asked Gleichenstein to substitute the concerto for the quartets in the contract. This was presumably done before Clementi signed it, or at least in his presence. In order for Beethoven to retain a set of parts of the Violin Concerto for himself, however, the solo violin and some or all orchestral parts would have had to be duplicated, and this would have necessitated a day or two's delay. These circumstances would explain the postscript in Clementi's letter of 22 April where he added: "Mr van Beethoven says, you may publish the 3 articles he sends by *this courier* on the 1st of September next,"[13] indicating that since writing, in the body of the letter, that "two or three of the mentioned articles" would be despatched, the doubtful item of the three pieces mentioned in the contract as having "just left" had now been delivered to Clementi.

As an immediate consequence of his agreement with Clementi, Beethoven seems to have been prompted to seek additional income from selling the rights to publish his new compositions in France. On 26 April he secured Gleichenstein's help in writing letters based on the Clementi contract, this time in German, to Pleyel in Paris and Simrock in Bonn (at that stage part of France) offering them the same six works for publication in France.[14] In these letters the works were set out in two groups, in a different order from the original version of the Clementi contract. In the contract the works had been listed as Quartets, Symphony, Overture, Violin Concerto, piano arrangement of Violin Concerto, Piano Concerto, but in the letters to Pleyel and Simrock the first group was given as Symphony, Overture, Violin Concerto, and the second as Quartets, Piano Concerto, piano arrangement of Violin Concerto. Each group was given a different publication date: 1 September 1807 (as in the contract) for the first and 1 October 1807 for the second. The changed order reflects the substitution of the Violin Concerto for the quartets in § 4 of the contract with Clementi.

Since Clementi's letter of 22 April evidently reached London, though perhaps after a rather lengthy journey, it is reasonable to assume that the music specified in the contract as having "just left" for England, which according to Clementi's postscript was entrusted to the same courier as the letter, also reached London safely. That the Violin Concerto was indeed in the first batch of music sent to London is also implied in Clementi's later correspondence. When he returned to Vienna towards the end of 1808, he tried to ensure that Beethoven received the long delayed payments that were due to him and, having spoken to Beethoven, wrote to Collard on 28 December 1808 to ascertain which of Beethoven's compositions had arrived in London. Clementi's wording seems to confirm that the Violin Concerto was in the first of two consignments, for he reported that Beethoven "says he sent you by two expeditions the 6 articles agreed upon for £200 viz: the Violin-Concerto. Symphony. Overture. 3 Quartetts. Concerto for Pforte. The Violin-concerto adapted for the Fortepiano."[15]

The fact that there was a gap of only one month between the proposed earliest publication dates for the two batches of works also suggests that Beethoven expected there to be little delay before the second group of compositions was dispatched, and this is supported by his evident anxiety, indicated in his letters to Josephine Deym and Franz Brunsvik, to have the op. 59 quartets copied for Clementi as quickly as possible.

This makes it more likely that the second parcel of works, including the piano arrangement of the Violin Concerto, was ready to be sent to London around the end of May. Whether or not this chronology is correct, however, has little bearing on the textual content of the London edition.[16] In assessing the London edition's significance for the text of Beethoven's Violin Concerto, the vital factors are the provenance of the material on which it was based, and an appraisal of the manner in which this was used by the publisher.

Manuscript orchestral parts

As suggested above, the material for the Violin Concerto sent to London in April 1807 will either have been a set of original string parts from the premiere, together with duplicates of the wind and timpani parts, or a complete set of duplicates.[17] This is similar to the procedure Beethoven was to follow in providing material for Clementi's edition of the Choral Fantasia op. 80 in 1810. One page of a manuscript Oboe I part of the Violin Concerto, with sketches by Clementi on the reverse, survives;[18] its use by the engraver of the London edition is confirmed by the addition of markings related to the stave numbers of the printed Oboe I part in that edition. Internal evidence shows that this surviving page does not come from the original part used for the premiere, but from a copy of that original part.[19] The Violino principale part included with this material can only have contained the version performed at the premiere (perhaps with a few minor modifications), for there is no reason to suppose that Beethoven intended to undertake a major revision of the solo violin part of the concerto at the time of his contract with Clementi.

Revisions to the autograph, copied material, and new solo parts

During the following weeks Beethoven will have been engaged in the preparation of the second batch to send to London and also of the material that was to serve as the basis of the Vienna edition. His surviving correspondence, however, tells us nothing about the further publishing process of the Violin Concerto or its piano adaptation during the last eight months of 1807.[20] But it is clear that in the early part of that period Beethoven must have been occupied with the arrangement of the solo part for piano and the revision of the solo violin part. Clementi had stated in his letter of 22 April: "Remember that the Violin concerto he will adapt himself and send it so soon as he can."[21] According to the contract, each work was to be paid for after its receipt in London; the solo piano part would therefore be worth £33 6s 8d to him (as much as the Symphony). This, together with the specification of 1 October 1807, in the letters to Simrock and Pleyel, as publication date for the second batch of works (including the piano version of op. 61), suggests that Beethoven will have begun the piano arrangement of the solo part of the Violin Concerto very soon after signing Clementi's contract.

It was probably the process of arranging the solo part for piano that prompted Beethoven to undertake a major revision of the solo violin part. A series of pencil sketches for the left hand of the solo piano part on the lowest blank staves of movements I and II in the autograph, correspond fairly closely with the left-hand in the published edition. These sketches were followed, or perhaps to some extent accompanied by alterations to the solo violin part in the autograph, together with numerous alternative passages written on the vacant staves at the bottom of each page in a dark ink different from the ink used for the original text of the autograph. Beethoven's sketches for revising the solo violin part clearly followed his earliest sketches for the left hand of the solo piano part; some of the additions in the dark ink with which the revisions to the solo violin part are written overlie the pencil sketches.[22] Kojima's research broadly established the dates at which Beethoven used the two colours of ink that appear in the autograph. The light brown ink in which the bulk of the text was written was also used in the autographs of op. 59 no. 3, op. 60 and op. 62, which were put down on paper between August 1806 and February 1807. The darker ink used for the revisions was also used for the autograph of the Mass in C major, which was written in July and August 1807. A letter of 4 March 1807, to Marie Bigot, was written entirely in the light brown ink and the last known use of this ink by Beethoven is his signature on the letter to Nikolaus Simrock (written for him by Ignaz von Gleichenstein) dated 26 April 1807. The first documented use of the darker ink is Beethoven's letter to Josephine Deym of 11 May 1807.[23]

The copied score and its sources

During the weeks following the contract with Clementi, Joseph Klumpar copied a new score of the Violin Concerto (S_2) to serve as the basis for engraving the Vienna edition. Taking the publication schedule into consideration, Herttrich reasoned that Klumpar's score was "probably finished by July of that year at the latest."[24] Indeed, it is quite likely that by the time of Beethoven's departure for Baden in mid June 1807, he had already received the score copy and completed the first phase of checking and correcting it. The corrections made by Beethoven at this stage were in pencil, and these were then inked over by Klumpar. Red crayon (Rötel) amendments by Beethoven, which also appear in this score, were connected with the correction of proofs, probably in December and January 1807/08.

The layout of Klumpar's score clearly shows that it was intended from the start to include both solo parts, and must therefore date from after 20 April. There are good reasons to believe, however, that the assumption of Tyson, Kojima and others that Klumpar copied the orchestral parts in his score directly from the autograph is incorrect. A number of puzzling features, none of which may be seen as conclusive on its own, can only be explained adequately as a whole by the existence of a lost score copy (S_1), in which Beethoven may have made several amendments, but in which a substantial number of errors, reflecting an early stage of the autograph, remained uncorrected. The compelling evidence for the existence of this lost copy, which helps to explain how some of the most problematic differences between Klumpar's extant score and the autograph may have arisen, is examined in detail in the Critical Commentary. Other aspects of Klumpar's score, not discussed by earlier editors, which are examined in the Critical Commentary, include the sequence in which Klumpar copied the solo and orchestral parts; this is vitally important for understanding how the final text of his score came about and for assessing its significance for the *Fassung letzter Hand* of the Violin Concerto.

The authorship of the solo parts

Several scholars have questioned whether Beethoven himself wrote the versions of the solo parts that appear in Klumpar's score. In the case of the solo piano, this is partly on the grounds that it has been considered to be musically weak in a number of places,[25] and partly because Beethoven is known to have had little interest in the task of transcription, often leaving such things to others and merely checking their work or making small adjustments. This case, however, is rather different from such transcriptions as the piano trio arrangements of the 2nd Symphony or Septet, probably drafted by Ferdinand Ries and merely 'corrected' by Beethoven, or the contemporaneous arrangements of orchestral works for smaller ensembles by Franz Alexander Pössinger and others. There is no parallel to the creation of a piano concerto from a violin concerto in Beethoven's output, and he would surely not have been content to leave this to a third party, especially since he had promised Clementi to undertake the arrangement himself. Even if Beethoven entrusted some of the drafting of the part (such as the tutti sections) to another, there can be no doubt that the bulk of the work was Beethoven's own, for the sketches for the left hand in the autograph correspond to a great extent with the finished part in Klumpar's score. In any case, it is clear from Beethoven's numerous revisions in Klumpar's score that he took full responsibility for the final version. Comparison of the

piano part with the violin part also reveals many points of divergence, some of them of a kind that no mere arranger is likely to have originated, such as the counterpoint to the bassoon solo in the left-hand of the piano in bb. 523f. and 527f. of movement I, where the solo violin is silent, a passage that is not sketched in the autograph (see facsimile I, p. 77). At many points, too, the piano part corresponds closely with dark ink additions in the autograph that were originally intended for the revised violin part. Furthermore, in a conversation with Thayer in 1861, Charles Neate, to whom Beethoven gave Klumpar's score in 1816, referred to the transcription for piano "which Beethoven said he himself had arranged and was effective;"[26] Czerny, Ries and Gerhard von Breuning all mentioned the piano version of the Violin Concerto as having been arranged by Beethoven himself.[27]

Doubts that have been expressed about Beethoven's authorship of the revised solo violin part are equally questionable and certainly cannot be supported by firm evidence. Franz Alexander Pössinger has been proposed as the originator of the final version by two writers,[28] and several other scholars have raised questions about the coherence of the published version.[29] The only evidence to link Pössinger directly with the Violin Concerto is the inscription *Pössinger Pressant* on the final leaf of Klumpar's score, not in Beethoven's hand; but this seems more likely to have been in connection with a commission to arrange the concerto for smaller ensemble, as Pössinger did in the case of other works by Beethoven, including the 4th Piano Concerto. At any rate, as considered further below, if Beethoven required advice or assistance in revising the solo part it is surely more likely that he would have turned to Clement. The idea that Beethoven lacked confidence in dealing with technical or aesthetic aspects of violin writing, however, is surely absurd. He had studied the violin with Franz Ries in Bonn and taken further violin lessons from Wenzel Krumpholz after his arrival in Vienna. During the first decade of the 19th century he continued to play the violin from time to time, albeit rather inaccurately according to Ferdinand Ries;[30] even after his hearing began to deteriorate seriously he participated regularly in Stephan von Breuning's domestic quartet parties.[31] In the autograph of the Violin Concerto Beethoven notated fingering in the orchestral violins (Larghetto, Vl. II, b. 4) as well as the solo violin part, which contains a number of fingerings in his handwriting in the original text and the dark ink alternatives. Fingering also occurs in the contemporaneous autograph of the String Quartet in E minor op. 59 no. 2; and the op. 59 string quartets as a whole show that he needed no assistance from anyone in writing technically taxing, yet idiomatic music for the violin.

Amid all this speculation some facts about the provenance of the solo parts are certain. No-one could have produced either of the solo parts by simply copying what is in the autograph (except in the case of movement II, where Beethoven made his occasional dark ink changes directly into the original solo violin part, which exists there almost in its final form); the sketches for the left hand of the piano part are far too incomplete, where they are not absent altogether, and the variants of the violin part do not constitute a discrete version. The violin part copied into Klumpar's score sometimes includes the original text, even where Beethoven's autograph provided alternatives, sometimes contains modifications of the alternatives, and occasionally presents a version that is completely different from either the original text or the alternatives in the autograph. The proportion of material in the final version that does not appear anywhere in the autograph, however, is very small and, since the task of producing the revised solo part was primarily one of selection, it would be very strange if Beethoven had entrusted this to anyone else.

Nevertheless, in view of Clement's close connection with the genesis of Beethoven's Violin Concerto it is relevant to consider whether he may have been directly concerned with the revision of the solo violin part. There is certainly circumstantial evidence to suggest that Clement remained closely connected with Beethoven's Violin Concerto after the 1806 premiere, despite the fact that only two later performances by him (Prague 1815 and Vienna 1833) are known for certain. Because of the private and semi-private nature of much Viennese music making at this time, many performances have left little or no trace in the documentary sources, while the programmes of others are imperfectly known. Anton Schindler mentioned twice in his Beethoven biography, however, that the concerto was heard again in the year following the premiere, observing that although it 'was performed by Franz Clement in 1806 with no success at all […] a second attempt the next year was better received but not really well enough to overcome the prejudices that the work had already aroused'.[32] Schindler's testimony may not be entirely reliable, since he did not come to Vienna until 1813 and only became closely associated with Beethoven after 1820; nevertheless he had access to the recollections of many of his Viennese associates and claimed in particular that he had derived much of his information about the time preceding his direct knowledge from Stephan von Breuning, the eventual dedicatee of the Violin Concerto.[33] His comments suggest, therefore, that at least one further performance had taken place within a year or so of the premiere. More concrete, though not entirely unequivocal evidence of Clement's continuing involvement is provided by a note sent to him by Beethoven in January 1808, which suggests Clement's intention to perform the Violin Concerto again in the *Liebhaber* concert on Sunday 31 January 1808. From the note it appears that Clement asked Beethoven for orchestral parts, but Beethoven replied "of all the parts I have found only a faulty bass and 2 violin parts,"[34] adding that he had sent the parts back again for correction to the Industrie Kontor, and that they would not be available on Sunday. His final comment reinforces the impression that it is the Violin Concerto that is in question here, for he commented "There is no alternative but for you to play a concerto of your own, which has not yet been heard in that hall." It may not be too far-fetched to see an oblique reference in the last sentence to Clement's D major Violin Concerto, which was probably published in the summer of 1807.[35] The probability that Clement performed Beethoven's Violin Concerto in collaboration with the composer on a number of occasions in the years following the premiere, is strengthened by comments in Jacob Dont's preface to his edition of the Violin Concerto, published in 1880. It states that Dont's father, Joseph Valentin Dont (1776–1833), "in Beethoven's time first cellist in the K. K. Court Opera in Vienna, heard and accompanied the Violin Concerto, written for the then violin virtuoso Franz Clement, from the first performance on, very often again also in Beethoven's presence." The preface to Dont's edition suggests furthermore that Beethoven's conception of the work, and perhaps a few aspects of its text were clarified during these rehearsals and performances, for it points out that "Many differences from earlier editions will not escape the attention of the observant player of this edition of Beethoven's Violin Concerto. On the basis of reliable tradition Professor Jac. Dont in Vienna is able to declare that much in the traditional version is incorrect, particularly with respect to the tone-shadings." More significantly he claimed that his father, "solicitous for the education of his son, to whom he taught the violin at that time, wrote down and noted very precisely the conception wished for by Beethoven."[36]

Such claims, years after the event, must be treated with great caution, but they are likely to contain at least a grain of truth. Clement surely gave other Viennese performances of Beethoven's Violin Concerto, in the composer's presence, which have not left their trace in the records. If so, we must presume that in all performances subsequent to the premiere, Clement performed the revised version of the solo part, perhaps with some of the minor modifications approved by Beethoven that were included in Dont's edition. Whether Clement had any direct influence on the major revision of the solo part that took place before publication is an entirely different question, which in the present state of knowledge cannot be answered. But consideration of the continuing relationship between Beethoven and Clement at this time, as well as the similarity of many of the revised passages to Clement's own violin writing, indicates that Beethoven still had Clement's style of playing (and writing) in mind when he revised the solo part. This makes it very much less likely that Beethoven, were he not wholly responsible for the revision, would have turned to anyone else for advice.

The publication of the concerto

The few further details that are known about the process of publication of the Violin Concerto and its piano version can be summarised briefly. The earliest publication date of 1 September 1807, agreed with Clementi and specified in the offers to Pleyel and Simrock, will undoubtedly have been agreed with the Viennese publisher, too. The payment to Beethoven of 1500 Gulden by the Kunst- und Industriekontor in late July 1807[37] probably indicates that by that date all six works were in their hands. In January 1808 an announcement from Vienna, issued in August 1807, was printed in the Weimar *Journal des Luxus und der Moden* stating that Beethoven's 4th Symphony was "in the press, together with a very beautiful overture to Coriolan and a grand Violin Concerto."[38] Not until 10 August 1808, however, did the *Wiener Zeitung* carry an advertisement for the piano concerto version of op. 61 (repeated in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* on 5 October 1808). But it seems clear that the orchestral parts and piano solo part had already been printed for some time before this edition was publicly announced; Beethoven's letter to Franz Clement implies that the orchestral parts were almost ready in January 1808. Since, however, the orchestral parts were the same for both versions of the concerto, it is not so clear that the solo violin part was yet printed; Clement might easily have intended to play it in January 1808 from a manuscript copy or, given his phenomenal memory, even without music.[39] Kojima suggested that a copy of the solo violin part was probably printed "if not in January at least in spring 1808,"[40] on the grounds that the concerto was needed as a wedding present for Stephan von Breuning, who was to marry Julie von Vering in April 1808. In fact, although the Violin Concerto is dedicated to Stephan von Breuning and the piano concerto version of the work to his wife (described on the title page as 'Julie de Breuning née noble de Vering'), there is no firm evidence to link the publication directly with their wedding.[41] It is certainly the case, however, that the copy of the violin solo part presented to Breuning by Beethoven, which is preserved in the Österreichische Nationalbibliothek, is

the sole extant exemplar of this printing and 10 of its 22 pages are differently engraved from the later Violino principale part in the first edition (see Critical Commentary). The first known reference to the publication of the violin concerto version of op. 61 occurs in the *Allgemeine musikalische Zeitung* on 19 April 1809,[42] which suggests that it had probably been issued within the previous couple of months.

The London edition of Beethoven's Violin Concerto did not appear until around August 1810.[43] In that edition, the orchestral parts were apparently based primarily on the manuscript parts supplied by Beethoven, and mostly reflect the state of the autograph around the time of the premiere, but there are a very few places in which another source seems to have been involved. The most notable of these is the discrepancy with the autograph in the violoncello part in bb. 525–533 of movement I, which corresponds with those bars in the Vienna edition (see Critical Commentary). This might have come about in a number of ways: an alteration may have been made to the part before it was sent to London, which is improbable; an alteration may have been made by the publishing firm solely on the basis of a copy of the Vienna edition, which is questionable, since other significant discrepancies with that edition remained unchanged; or, most plausibly, a correction had either been sent to London by Beethoven or conveyed to Clementi during the latter's visit to Vienna in December 1808. A revised solo part could have been sent to London by Beethoven with his second consignment of works, but if so it could certainly not have been the only source used by the London engraver, for both solo parts in the London edition are clearly dependent on the printed parts from the Vienna edition. Tyson showed that the London piano part reproduces a curious engraving error from the Vienna edition at b. 301 of movement I. Moreover, close scrutiny of the solo violin part in the London edition indicates that it is based on the Industrie Kontor's *second* issue of the part, which probably did not appear until 1809 (see Critical Commentary). As a source for the text of the solo violin part, therefore, the London edition is of little or no value. In addition to its derivation from the Vienna edition, it was also assimilated to the solo piano part in many places by the English publisher.[44]

The major textual problems

There are two passages in the Viennese first edition that have long been suspected of transmitting major misreadings; one concerns the cellos in bb. 525–533 of movement I and the other relates to the omission of b. 417 in the Rondo. These readings in the first edition differ from the autograph. The versions found in the autograph first appeared in print in Breitkopf & Härtel's Beethoven *Gesamtausgabe* (the Violin Concerto volume was published in 1863),[45] although later editions continued to reproduce the text of the first edition well into the 20th century. Since Alan Tyson discussed these problematic passages in his two articles of 1962 and 1967, however, it has generally been accepted that the versions in the Viennese first edition simply resulted from a combination of copyist's and engraver's errors.[46] Yet, in both cases there has never been a satisfactory explanation of how the "errors" may have arisen. The arguments used by Tyson and later by Herttrich, neither of whom considered the possibility of a lost score as one of the sources of Klumpar's copy, are inconclusive and questionable. The nature of these problems is outlined here, but the Critical Commentary includes a more detailed examination of them.

In bb. 525–533 of movement I the autograph contains a passage in which cellos and basses divide into separate parts with an independent line for the cellos. Klumpar's copy includes the cello part only in bb. 529–531, while *col basso* is assumed for the rest of the bars. Yet in both the Vienna and London editions cellos play the whole passage at bb. 525–533 *col basso*. The printed parts show no signs of having been amended at any stage indicating either that the engraver overlooked the cello part in bb. 529–531 or that he had been instructed not to engrave it. The text of the old Beethoven *Gesamtausgabe* was evidently based on a collation of the autograph and the Viennese first edition only, and it consists of an amalgamation of features from both. At the time Tyson wrote his 1962 article, however, neither the Eulenburg, Boosey & Hawkes, nor Philharmonia scores of the Violin Concerto contained the version of the autograph with the independent cello part in bb. 525–533.[47] The cello line was present in the piano reduction by Carl Reinecke, made to accompany Ferdinand David's edition of the solo part (Breitkopf & Härtel) of 1865, but it was absent, for instance, from the piano reductions used in the editions by Henri Vieuxtemps (Schuberth: 1869), Jacob Dont (Schlesinger: 1880), August Wilhelmj (Peters: 1882) and Carl Prill (Universal: 1901).

Although the omission of the separate cello line in bb. 525–533 may seem wrong to anyone who knows Beethoven's Violin Concerto in the form in which it is generally played today, the passage is not obviously unsatisfactory or musically deficient without it. The independent cello part was undoubtedly absent from many 19th- and early 20th-century performances and is still occasionally omitted.[48] Musical arguments are of limited value in estimating whether its omission was a deliberate change or an inexplicable error, but if Beethoven did indeed decide to alter the passage in a lost source his purpose may have been to sustain the calm simplicity of the coda until the three-bar crescendo at the end of the movement. After the bassoon has played the first part of the phrase, a cultivated musician would be sure to recall the cellos' continuation subliminally, and perhaps it was precisely this subtle effect that Beethoven envisaged. None of the attempts, from Tyson onwards, to explain the discrepancies between the autograph, Klumpar's copy and the first edition as mistakes are convincing. A mistake of this kind could only have resulted from an extraordinary succession of errors, and the explanation offered in the Critical Commentary indicates that the version in the first edition is more likely to represent Beethoven's *Fassung letzter Hand*.

The major problem in the Rondo is of a rather different kind. It is a question of whether the parallel passages at 41ff. and 214ff. should have the same five-bar repetition of the tonic and dominant figuration, or whether the second occurrence should have a four-bar repetition. In the autograph bb. 174–218 were certainly intended originally to be an exact recapitulation of the first 45 bars of the movement and Beethoven therefore marked it as a *da capo*. A copyist preparing orchestral parts or a score from the autograph, if he followed Beethoven's instructions correctly, could only have reproduced an exact reprise of the passage; the version of the passage beginning at b. 214 in Klumpar's score, assuming it is not an inexplicable error of copying, must therefore have derived from a source other than the autograph. A definitive *Fassung letzter Hand* cannot be determined, but the evidence examined in the Critical Commentary suggests that the abbreviated version that is found in Klumpar's score and the Vienna edition most plausibly resulted from the omission of the bar (deliberately or accidentally) in the source, or sources, from which Klumpar copied the solo parts into the score.

Performing practice issues in the solo violin part

Problems of fidelity to the composer's expectations do not end with the textual issues discussed above. It is indisputable that the solo part in Klumpar's score and the first editions is uninformative in many respects, which might perhaps have been clarified in further performances involving the composer, or which he quite consciously recognised as the soloist's prerogative. Many slurs and articulation marks that would be necessary to a stylish performance were clearly omitted from these sources, which also contained a number of errors and ambiguities. Some of the articulation was evidently to be supplemented by analogy with patterns that are indicated at the beginning of such passages, for instance, in movement I in bb. 197, 357ff., or in the Rondo in b. 297. Elsewhere, some slurs are surely intended where nothing is indicated. This is not untypical for violin concertos at this period, even those written by violinists; it seems clear that the edition of Clement's D major Violin Concerto of 1805,[49] though rather more fully marked than Beethoven's, also leaves many such decisions to the performer. According to Andreas Moser, the practice of supplementing the bowing indications in Beethoven's Violin Concerto went back to the premiere; referring to the use of the so-called "Paganini bowing" at bb. 139f. of movement I (although Paganini was unknown in Vienna in 1806!) he reported Joachim's statement that at the time of his study with Joseph Boehm in the early 1840s Viennese violinists already believed that Franz Clement (then still alive), had used this bowing at the first performance.[50]

Clement's style did not, as a reviewer remarked in 1805, resemble "the marked, bold, strong playing, the moving, forceful Adagio, the power of bow and tone that characterize the Rode-Viotti School."[51] He seems to have favoured a less legato approach with more varied patterns of slurring. In his own D major Violin Concerto, however, figurations very similar to those in Beethoven's concerto are seldom left for more than a bar or two without various patterns of slurs intermingled with the separate notes, and it seems likely that he would spontaneously have introduced additional slurs, particularly in many of the extensive passages of separate semiquavers and triplet quavers in movement I of Beethoven's Violin Concerto. This is also suggested by Dont's edition as well as by Vieuxtemps' edition, which may plausibly reflect advice from several of Beethoven's associates, at whose behest the 13-year-old Vieuxtemps gave a highly acclaimed performance of the concerto in Vienna in 1834, the year after Clement's last known performance of the work.

The present score is published in conjunction with an edition for violin and piano (EB 8656) which contains two copies of the solo violin part: a part corresponding exactly with the Violino principale part in the full score and an edited part with bowing and fingering. The latter draws upon 19th- and very early 20th-century editions of the concerto in an attempt to cast light on the ways in which Beethoven might have expected the solo to be realised in practice. The editions that have been considered contain bowing, fingering and other markings by the following violinists, who were active in Beethoven's lifetime, or are likely to have had particular insights into Viennese traditions of performing the work:

1. Pierre Baillot (Paris: Richault, c. 1828)
2. Ferdinand David: MS bowing and fingering in a reissue of the original edition (Vienna: Haslinger, c. 1827), British Library: *Tyson P. M. 46.(1.)*

3. Ferdinand David (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1865)
4. Henri Vieuxtemps (Leipzig: Schuberth, 1869)
5. Jacob Dont (Berlin: Schlesinger, 1880)
6. Heinrich Dessauer „with special reference to the artistic conception of Joseph Joachim" (Mainz: Schott, 1897)
7. Joseph Hellmesberger Jr. (Leipzig: Cranz, c. 1901)
8. Joseph Joachim and Andreas Moser (Berlin: Simrock, 1905)

Other practical editions have neither the virtues of a close connection with, nor an informed understanding of the performing practices of Beethoven's time. In many cases they perpetuate established 19th-century approaches. Wilhelmj's edition, of 1882, for instance, is very similar to David's, and Prill's 1901 edition seems to be based closely on Wilhelmj's. Later 20th-century editions include more modern bowing styles and fingering practices, which differ markedly from those of the earlier editors.

A more detailed analysis of the 19th-century traditions of performing Beethoven's Violin Concerto, including the matter of cadenzas and ornamentation, and their implications for our understanding of the composer's text may be found in the Preface and Commentary to the edition for violin and piano (EB 8656).

Tempo

It is clear that the 20th- and 21st-century approach to tempo in the first two movements differs sharply from that of the 19th century. Czerny, in relation to the piano version of the concerto, gave a tempo of ♩ = 126 for movement I and Joachim indicated ♩ = 120. Among early recordings only Toscanini with Heifetz (1940) began this movement at around ♩ = 120, although Szell with Huberman (1934) and Barbirolli with Kreisler (1936) were not far behind with an initial tempo of ♩ = 112. Bruno Walter with Szigeti (1934) however began at about ♩ = 100. Approaches to tempo and rubato had already begun to change significantly during the second half of the 19th century, as the Wagnerian concept of flexible tempo became increasingly influential. The pervasiveness of this approach during the first half of the 20th century is documented in numerous recordings; Walter's opening tutti fluctuates between its initial ♩ = 100 and about ♩ = 126 by b. 73, then slows to around ♩ = 104 in the first solo section. A number of the early soloists speed up the tempo at various points; Huberman, for instance, occasionally reaches ♩ = 126. Heifetz and Enesco, however, sustain the fastest overall tempo with the least tempo variation. But in the G minor section at bb. 331–350 of movement I even Enesco slows down to about ♩ = 96, while Heifetz and Huberman are slightly slower at about ♩ = 92. Other violinists are even more leisurely in this passage, Szigeti decelerating to ♩ = 76 and Kreisler to a *quasi adagio* tempo of ♩ = 66.[52] Perhaps Enesco, Huberman and Heifetz were in touch with the Joachim tradition; Enesco through Joachim's pupil Marsick, with whom he studied in Paris, Huberman through his studies in Berlin with Joachim's assistant Markees, and Heifetz through his teacher in St Petersburg, Joachim's pupil Leopold Auer. In his book *Violin Master Works and their Interpretation*, however, Auer recommends tempo flexibility, apparently of the Wagnerian kind, in movement I of Beethoven's Violin Concerto, although it is unclear how much slowing down and speeding up he envisaged.[53] Whether Joachim himself made any significant slowing down in this passage, however, remains in doubt. Dessauer's edition, based on Joachim's interpretation, despite its numerous and detailed performance instructions, contains no suggestion for modifying the tempo of movement I at any point, although Dessauer comments at the beginning that "The first movement is very frequently taken too slowly. The indication 'ma non troppo' is only intended to convey the idea that we should not choose a much too rapid tempo, but still not deprive the movement of the character of a flowing Allegro; otherwise the performance would be too ponderous and halting."[54] Neither Czerny nor Joachim's own edition[55] suggested any change of tempo for the G minor section of mvt. I at bb. 330ff., although Czerny's explanation that the term *espressivo* generally indicates a holding back of the tempo[56] might imply a moderate slowing down at mvt. I, b. 301. As a general rule Czerny was insistent that Beethoven's tempos should be adhered to with only subtle flexibilities within a movement; he considered that without the correct tempo "the whole character of a piece is distorted";[57] and in relation to his metronome markings he stated: "we have striven to indicate the speed, which is the most important part of correct interpretation, as accurately as we remember it, and also the style of performance, according to Beethoven's own view."[58] In this context it may be relevant, too, that for movement I of Mendelssohn's Violin Concerto op. 64, Joachim made the point in his preface to the edition in volume III of his *Violinschule* that "six bars before the *piano tranquillo* the tempo must be gradually but very imperceptibly slackened, so as to let the second subject begin in a quietly consoling manner. At the descending triads, however, the *tranquillo* must not degenerate into the strong *ritardando* with which it is unfortunately so often burdened. Any essential change of tempo at the G major motive that might spoil the *alla breve* feeling would be in direct opposition to the composer's wishes."[59] In the violin part of Mendelssohn's Concerto Joachim indicated at this point a decrease from the tempo of 𝅗𝅥 = 112 at the beginning of the movement to 𝅗𝅥 = 100. If a similar proportion were assumed for the passage at movement I, bb. 330ff. of Beethoven's Concerto, where however, unlike b. 301, there is nothing to indicate a decrease in tempo, we might imagine that Joachim reduced the tempo from ♩ = 120 to about ♩ = 108, though Dessauer's edition and Moser's preface to Joachim's edition give no indication that any change of tempo was envisaged here or elsewhere in the movement.

Kreisler remains the only recorded violinist to take such an extremely slow tempo in the G minor section of movement I, but most modern recordings and performances continue to exhibit a very marked slackening of the tempo in this section and with the addition of an extensive cadenza it is not unusual for the first movement of the concerto to last around 25 minutes.

Czerny's and Joachim's tempo of ♩ = 60 for the Larghetto also indicates a much brisker tempo than is taken by most present-day performers. Earlier 20th-century violinists, too, such as Szigeti (♩ = 48), Kreisler, Huberman (♩ = 44) and even Enesco and Heifetz (♩ = 50) played the movement significantly slower than Czerny and Joachim recommended. The long bowings in 19th-century editions of the concerto indicate that the flowing tempo suggested by Czerny and Joachim for this movement was normal at that time and there can be little doubt that Beethoven would have found the slow tempos generally adopted today for the first two movements thoroughly unsatisfactory.

The tempo of the Rondo seems to have been less variable over time. Czerny's and Joachim's recommendation of ♩. = 100 is at the fast end of the scale of 20th- and 21st-century performance, but is approached in one or two recordings, including Heifetz's. Most modern performers, however, opt for a slightly slower tempo of around ♩. = 92–96 (sometimes, though rarely, getting as slow as ♩. = 88). Carl Flesch, according to the posthumously published edition of his *Memoirs*, recalled that he had heard Enesco play the Rondo at a tempo of ♩. = 48 in New York, which he considered "an inexplicable blunder," and in the same sentence, stated that the "generally accepted" tempo was ♩. = 69, it seems likely, however, that both numbers were misprinted the wrong way round (perhaps because of confusion over the German method of expressing the numbers as *acht-und-vierzig* and *neun-und-sechzig*), since ♩. = 48 is obviously inconceivable and ♩. = 69 is much slower than any 20th-century recording.[60] In fact, in his 1949 live performance, Enesco's tempo ranged from about ♩. = 84–86 in this movement.

The direction of the orchestra and the signification of *Solo* and *Tutti*

Methods of direction in Beethoven's Vienna were very various. Beethoven undoubtedly expected his choral works to be conducted by a non-playing time beater, as his note on the copyist's score of his *Meeres Stille und glückliche Fahrt* shows. Having inscribed the metronome mark ♩ = 84 on the first page of music, he wrote in the margin. "Nb: for this first tempo, the Kapellmeister in giving the tempo raises the hand as little as possible except in Forte – in the first bar somewhat higher in the 2nd and 3rd already slackening and in the 4th again the most unnoticeable movement. Not accompanied by the slightest noise but with the most extreme quietness."[61] A number of accounts of Beethoven's conducting survive, apparently indicating that he also directed orchestral music in a similar manner. Spohr, for instance, who was resident in Vienna between 1812 and 1815 and played in the grand performance of the 7th Symphony given for the Congress of Vienna, referred to Beethoven's focus on achieving the right dynamic level from his orchestra and described how he would almost disappear beneath the music desk in *piano* and leap into the air for *forte*.[62] It is highly unlikely, however, that Beethoven would have attempted to conduct a concerto. In piano concertos he would have expected direction from the keyboard and, in the Violin Concerto, would undoubtedly have taken it for granted that the soloist should direct the performance in conjunction with the leader of the first violins, who would have been responsible for ensemble during solo sections. This expectation is strongly suggested by the layout of the Violino principale and Violino primo parts in the Viennese first edition. The principale part includes the primo part during most tuttis, in the same size print as the solo sections, while cues for other instruments (and occasionally for the primo part) are given in smaller print, reflecting Beethoven's evident intention that the soloist would not play in some short tuttis (e. g., mvt. I, bb. 178–181 and 452–455). In this edition, as in Klumpar's score, most Vl. I entries in movement I are identified in the principale part by the Italian word *noi* [we] or occasionally *Tutti*, and solo entries marked *Solo*.[63] In movements II and III, *noi* is no longer found and the terms *Tutti* and *Solo* are used.[64] The *Solo* markings, which sometimes occur where nothing is marked in the orchestral parts, will have been essential to alert the soloist to the transitions from orchestral to solo sections where they were printed in the same size notes.

No cues are provided in the orchestral first violin part of the Violin Concerto as they were, for instance, in Violino primo parts for Beethoven's symphonies, where the leader (Konzertmeister) would normally have directed the perfor-

mance at that time. Nevertheless, a subsidiary directing role for the leader was probably envisaged. A passage in Spohr's diary from 1803, when he accompanied his teacher Franz Eck on a concert tour to Russia, indicates the ideal role of the orchestral leader in solo concerto performances: "Herr Eck's concerto on 16 October in the Schauspielhaus [in Danzig] went brilliantly. Since I knew thoroughly the concert pieces my teacher performed I undertook their direction as first violin. The musicians, soon recognising how secure the young director was, followed me willingly and the soloist's performance was thus made much easier, which he thankfully acknowledged."[65] But it is doubtful whether such conditions were often fulfilled when orchestras played unfamiliar concertos on very limited rehearsal.

It seems unlikely that the different presentation of Clementi's edition indicates different performing practices in London. The Violino principale part in that edition has three different sizes of notes: the largest for the solo sections, an intermediate size for the Violino primo part in longer tuttis, in which it would be practicable for the soloist to play, and the smallest for cues for other instruments. The Violino primo part is also marked with orchestral cues in the manner of a violin-director, making the role of the leader more explicit. In any case, we can be in absolutely no doubt that at this date, and for many years after, there would have been no separate conductor involved in a performance of this kind in England.

It was standard practice at that date that violin soloists played with Violino primo in tuttis. Even in clarinet and flute concertos it seems clear that the soloist would have played a version of the Violino primo line in major tuttis.[66] The practice appears to have survived well into the 19th century. It is strongly implied, for instance, in the original editions of concertos by Clement, Rode, Kreutzer, Spohr, Bériot (op. 16), and Molique (op. 10), spanning the period 1800–1830, which, as in the Vienna edition of Beethoven's Violin Concerto, print the tutti passages in notes of the same size as the solo passages, using smaller print for cues. Some editions contain even more concrete evidence.[67] From the 1840s onwards, however, the solo parts of concertos routinely have tutti sections in small print (e. g. Spohr's 15th Concerto of 1844), implying a change in practice, probably associated with the participation of a conductor.

Whether the tutti and solo markings in early 19th-century orchestral string parts were meant to indicate a reduction of forces during solo passages (as seems to have been standard practice in late 18th-century Vienna)[68] is much more difficult to determine. In the Vienna edition of Beethoven's Violin Concerto the Violino primo part is extensively marked with Tutti and Solo, but there are only sporadic markings in the other string parts (none in Viola), so that additional instructions would need to have been added by anyone wishing to perform it in that manner. We cannot be certain, however, that the omission of a full set of instructions in the edition was deliberate. The manuscript sources suggest that Beethoven expected tutti and solo to be marked in all string parts, and their inclusion (almost complete) in the string parts of the London edition indicates that they were present in the manuscript parts used for the première. Tutti and solo instructions are normally included in all the string parts of published early 19th-century concertos, but this might merely be intended to warn the players to play more quietly in these passages. Only a more extensive survey of surviving sets of manuscript orchestral parts for early 19th-century violin concertos than has yet been undertaken could provide concrete proof of changing practice in this respect, for, to save copying expenses, ripieno parts, containing only the tuttis, would be made for players who were not to accompany the solo sections. Printed parts provide poor evidence for this practice, because it would have been more costly for publishers to have separate ripieno parts engraved even if there was an expectation that string numbers would be reduced in solo sections. There is evidence, however, that ripieno parts continued to be employed in Vienna at least until the 1820s. A surviving set of manuscript parts for movements I and II of Beethoven's Violin Concerto from about 1818 includes ripieno string parts.[69] In concerts of the Gesellschaft der Musikfreunde, where a large orchestra of mixed amateurs and professionals was common, this was the case even in symphonic music.[70] A similar procedure appears to have been used at the premières of Beethoven's 7th, 8th and 9th symphonies. In large oratorio performances, too, it was also conventional; at the Lower Rhine Musical Festival this practice was only abandoned when Mendelssohn directed it in 1833.[71] Specific evidence that the practice of reducing forces for solo sections in violin concertos continued at an even later date is demonstrated by manuscript orchestral material used by Paganini for performing his violin concertos and other solo pieces with orchestra, which includes single string parts marked "di obbligato" and multiple parts designated "di rinforzo," the latter including only the tutti sections.[72]

On balance, it seems highly likely that Beethoven expected this practice in his Violin Concerto and that, in the early years at least, it would have been performed in this manner. In addition to the arguments advanced above, there is a further compelling piece of internal evidence: at mvt. I, bb. 531ff., mvt. III, b. 9 and equivalent places, and mvt. III, b. 329 (where Beethoven added a large Rötel *Sempre Tutti* in the autograph), *Tutti* occurs above the Violino primo part where the soloist is still playing the separate Violino principale part. This instruction makes little sense either for the soloist or the Violino primo players, but is perfectly explicable as an instruction that the ripieno string players should join in again.

In manuscript performing material which includes ripieno string parts, there is typically only a single string set containing both the complete tutti and solo sections. A number of factors make it likely that two players on each upper string part and one on each bass part accompanied during solo sections. In Beethoven's Violin Concerto, the violas are occasionally divisi during solos (notably mvt. I, bb. 420f.), and in the autograph at mvt. II, b. 87 Beethoven originally wrote *uno violino pp* for Vl. I/II (also present in the London edition) but later deleted *uno violino* and changed *pp* to *ppp* for the violins.

Solo and *Tutti* instructions have been included in this edition on the basis of the sources. Discrepancies are noted in the Critical Commentary. In the score, Solo and Tutti are marked only in Violino principale and Violino primo, but they are included in all the separate orchestral parts.

General Performing Practice Issues

In seeking to appreciate how Beethoven's musical conception may have been embodied in the notation it is important not merely to possess a reliable text that represents his final conception of the score as accurately as possible, but also to understand how he would have expected performers to respond to it, and how his expectations may, or may not, have been encoded in the musical notation. It is certain that notation will, in many respects, have conveyed quite different things to Beethoven and the musicians of his time than it does to musicians today. Of greatest concern to Beethoven were the notes and rests for each instrument and the tempo and volume at which these were to be played, but not every aspect, even of these fundamental parameters was equally important to him. We may regard the pitches as largely fixed (especially in instrumental music), but note lengths were often less exactly defined. Conventions of performance, generally understood by musicians of Beethoven's time, affected the precise relationship of long and short in dotted figures, the unequal performance of notes of the same length in a succession of slurred notes, and the length of notes followed by rests. Dynamic, accentuation and articulation markings, though similar to those used in later periods, also had a different range of meanings for Beethoven than for his predecessors and successors. A number of these issues, as they relate to the performance of the orchestral parts of Beethoven's Violin Concerto, are highlighted here.

Staccato, 'non-legato', portato, and chord playing

The question of whether Beethoven used more than one form of staccato mark with differentiated meanings has been extensively debated since Nottebohm drew attention to Beethoven's written comments about staccato marks in the String Quartet op. 132 and his corrections in the manuscript parts in the Allegretto of the 7th Symphony. It is now generally agreed, however, that Beethoven used only one mark, the stroke, on unslurred notes, reserving dots for *portato*. The suggestion that in some cases we can distinguish a special category of staccato stroke that was intended to signify an accent, advanced in Ernst Herttrich's "Vorwort" to the individual volumes of the new Beethoven *Gesamtausgabe*,[73] and occasionally indicated with wedges in the solo part of the Violin Concerto in Kojima's 1973 edition, can scarcely be supported either on the grounds of appearance in Beethoven's autographs or of the composer's evident musical intention.

The meaning of Beethoven's staccato markings in particular contexts varied considerably and it is important to recognise that he frequently omitted staccato marks where the style of performance they implied seemed unnecessary or obvious. Furthermore, he very rarely indicated articulation in trumpet parts and almost never in timpani parts at this period. Where instruments were simultaneously playing the same rhythmic figures he would often only include staccato marks in some instruments; he would generally omit them, for instance, where the instruments were playing notes repeated at the same pitch. A typical passage occurs at mvt. III, bb. 20–30; here instruments playing the melody (Vl. I/II, Fl., Ob. and sometimes Cl. and Cor.) are marked with staccato while accompanying instruments have no staccato. Despite the inconsistent articulation markings, Beethoven undoubtedly regarded it as part of the performers' duty to match their articulation to that of the instruments with the leading melodic material, or to apply well-known conventions of performance. In such instances, no editorial staccato has been supplied in the present edition. In the Violin Concerto, as in all Beethoven's works, staccato marks might sometimes indicate shortening of the note, sometimes an accent (or a combination of the two), and sometimes merely confirm that the note so marked does not belong in a preceding or following slur. The presence or absence of staccato marks has little or no direct bearing on how short notes may have been expected to be played; they indicate that the notes are not to be legato, but the precise degree of shortness in particular cases was determined by other factors. The modern performer's tendency to play most notes with stac-

cato marks very short is undoubtedly anachronistic. Where Beethoven wanted longer notes to be distinctly shortened he often indicated this by the use of rests rather than staccato marks, as when the orchestral strings begin to develop the four-note timpani figure at b. 10 of movement I. In some contexts, however, notes that were not marked staccato would conventionally have been played shorter than they were written. This applied particularly to notes at the end of a phrase followed by rests, hence, perhaps, Beethoven's lack of clarity in specifying the length of such notes (e. g. mvt. I, bb. 29, 31, 35, 498, 500, 504, where some instruments have crotchets and others quavers). If, on the other hand, he wanted a note to be held for its full value, as with the first note in mvt. III, bb. 11, 12, 15, 16, where in contrast to the initial statement of the rondo theme he envisaged a separate bow stroke for the second note, he could only be sure that the player would hold the first note for its full length by writing a cautionary *ten.* [tenuto].

The question of whether Beethoven ever expected a distinct "non-legato" performance style for notes that had neither slurs nor staccato marks is complex,[74] but it seems highly unlikely that the absence of any such markings in many passages in the solo part of the Violin Concerto was explicitly envisaged by the composer as indicating a particular style of performance. Indeed, it seems often to be the case that the phrasing or articulation was deliberately left to the discretion of the soloist.[75] In the orchestral parts the situation is rather different. The absence of slurs (except where they were omitted through oversight or because the context was obviously legato) may sometimes indicate that in wind instruments the notes were not expected to be smoothly slurred. In such places as mvt. I, b. 150, however, second clarinet and bassoon would clearly have been intended to resolve the dissonance in the usual legato manner despite the absence of slurs. For string instruments, the absence of slurs generally indicated that the notes were to be executed with separate bows, but not necessarily that they were to be played in a markedly detached manner. Thus, whether simply unslurred or supplied with staccato marks, the appropriate degree of articulation would have been determined by context and the musical instincts of the players, which were undoubtedly quite different from ours. Distinct separation of the notes seems unlikely to have been envisaged where it was not specifically indicated by rests, or when notes were repeated at the same pitch (e. g. the strings at mvt. I, bb. 485–487, where a continuation of the preceding notation with rests, or perhaps a somewhat less detached *portato* articulation, may have been envisaged).

In other accompanying figures of notes repeated at the same pitch, where these were not too fast, it seems clear from a number of contemporary sources that string players may instinctively have played them in a single articulated bowstroke (e. g. mvt. I, bb. 446f.). Where Beethoven explicitly notated *portato*, with dots under a slur the precise degree of separation would have been determined by the musical context. Beethoven certainly did not expect this notation to elicit a sharply detached style of performance, as it might have done in works by string-playing composers at that time; he undoubtedly intended a style of articulation that would more normally have been shown by horizontal lines, or lines and dots under a slur at a later period. Brahms, who stubbornly continued to use dots under a slur as the notation for *portato* (or *portamento* as he called it), eventually permitted Joachim to replace them in some of the separate violin parts in his first editions with lines under a slur (e. g. in movement III of the D minor Violin Sonata op. 108), while retaining his own notation in the violin part in the score.[76]

In performing multiple stopped notes in string parts, many modern orchestras still divide chords of more than two notes, so as to avoid an arpeggiated attack. This is clearly unhistorical. Where Beethoven and his contemporaries wrote three- and four-note chords for string instruments, they undoubtedly wanted them to achieve the specific 'brilliant' or dramatic effect of a broken chord (e. g. at mvt. I, bb. 84ff., 279ff. etc.). Among Beethoven's contemporaries who explicitly stated that three- and four-note chords should be played as such was Johann Friedrich Reichardt, who also instructed in his treatise on orchestral playing that such chords should always be played down bow even if repeated in rapid succession.[77] In fact it is quite likely that players would even have played some two-note chords in a slightly spread manner. Ensembles of Beethoven's time (and well into the 20th century) generally laid less stress on vertical togetherness than is the case today; indeed, it is clear from historical evidence that *not* being completely together on the beat was often a desired artistic effect.

Accents and Dynamics

As a conductor, Beethoven was noted for his concern with dynamics, and this is also apparent in his music. Many of his corrections in Klumpar's score concern the placing or amplification of accent and dynamic markings; throughout this source he was assiduous in adding lines after crescendo and, more rarely, diminuendo instructions to clarify their extent. Although he occasionally wrote < and >, it is clear that these 'hairpins' represent only the most important dynamic gestures and that many more subtle ones were left to the discretion of performers who were schooled in the performance conventions of the time. In the Violin Concerto he employed a relatively restricted range of accent and dynamic markings; ***fp*** does not occur at all and ***sfp*** rarely. In movement I, however, he twice used the rare instruction ***fz***, for cellos and basses (bb. 111 and 113), probably synonymous with ***rfz*** and implying an accent followed by a rapid and powerful crescendo (the first ***fz***, replaces *cres:*).[78] Where he wanted to prevent a diminuendo or to counteract a weaker metrical accent, he used a succession of ***f***'s as at bb. 75ff. in movement I. His strongest accent was indicated by ***sf***. He rarely used > as an accent and where it occurs at mvt. II, bb. 43ff., for instance, its extension over two notes seems to indicate a broad, possibly agogic, accent and diminuendo gesture. An exceptional ***ppp*** occurs near the end of the Larghetto where, having removed the instruction *uno violino* in first and second violins, he added an extra ***p*** to a pre-existing ***pp***.

Slurs

For the modern editor one of the most problematic aspects of Beethoven's notation is his placement of slurs. The precise lengths of longer slurs seems in many contexts to have been of little concern to him, making it difficult to distinguish between a slur that has implications for phrasing or bowing and one that is merely an indication of legato. Beethoven's slurs in the autograph are often ambiguous, and are frequently omitted altogether where they were evidently intended, while Klumpar, who was in most respects a careful and accurate copyist, often compounded the lack of clarity in Beethoven's original by writing slurs in his score copy of which the exact beginning and ending were equally (or differently) unclear. Beethoven very rarely corrected or clarified the length of Klumpar's slurs, suggesting that in most cases he did not regard their precise extent to be particularly important, although he often supplied missing slurs. His primary concern in such cases seems to have been to secure a legato execution. Thus, at the repetition of the opening material of movement I at bb. 102–104 he simply wrote slurs for woodwind and Violino principale over each bar (where he did not omit them entirely), rather than the more nuanced (though not consistent) slurring in movement I, bb. 2–4. Nevertheless, he seems occasionally to have intervened to amend the slurring. At mvt. I, bb. 199f., for instance, he was evidently concerned to ensure that there was unbroken legato over two bars in the solo piano part and, during his initial pencil correction of the score, joined Klumpar's two one-bar slurs to make a single two-bar slur. Later in the publication process he apparently made similar corrections in the proofs of several orchestral parts in the passage beginning at mvt. I, b. 77, amending pairs of one-bar slurs in this motif to two-bar slurs (though not consistently), probably to avoid accentuation of the second bar of the phrase (see also Critical Commentary mvt. I, bb. 77f., 79f., 81f., 83f.).

Unlike the staccato, the legato, strictly interpreted, has no gradations; terms such as *molto legato* can logically refer only to the smoothness of the connection between slurs, not to the execution of notes within them.[79] But, as in so many areas of performing practice, the deceptively simple notation (slur or no slur) encompassed a range of meanings for performers of Beethoven's time that it does not normally suggest to modern players. These may have included phrasing within slurs by means of dynamic variation or accentuation and, in particular contexts, legato performance where no slurs are marked. A good example of the latter occurs, for instance, in second oboe and clarinet as well as both horns at mvt. I, b. 194, where the first two notes must surely be slurred and the third note probably played with a new impulse rather than a distinct separation from the preceding note.

In string parts, breaks between bow strokes frequently have no implication of articulation and, conversely, more than one bow stroke may be required to execute long phrasing slurs (as at mvt. I, bb. 77ff.). The ideal of inaudible bow changes in string playing was already well established in Beethoven's lifetime. In wind parts, there is little to suggest that breaks in slurs were a specific indication for breathing, nor, except in the case of short phrasing slurs of two or three notes, that the end of a slur and the beginning of another need necessarily indicate any kind of articulation. The situation where a slur ends before the final note of a legato phrase, particularly where this is over a bar line, is especially problematic, since Beethoven himself was quite inconsistent about whether his slurs extended to the final note or not, often slurring similar phrases differently on different occasions (e. g., mvt. III, Fg. I, bb. 69ff. and 244ff.), although it seems unlikely that he consciously wanted a different pattern of legato and separations. There are also many cases of conflicting slurring where instruments simultaneously have the same rhythmic pattern. The opening of movement I of the Violin Concerto, where Beethoven's slurring in the autograph is extremely sporadic and contradictory, provides a good illustration of this and of the problems facing an editor in such circumstances (see Critical Commentary). This passage would probably have been expected to be played with a continuous legato, with breaks in the sound only where rests are marked; the phrasing would thus have been achieved by accentuation and dynamic nuance. In such cases, particularly where a slur does not begin on the first beat of a bar, it seems plausible that the beginnings of slurs

were intended to indicate some degree of accentuation. The likelihood that breaks in slurs had any clear implications for phrasing in this case, however, is diminished by Beethoven's evident lack of concern for marking the slurs clearly and unambiguously. And when the theme comes *fortissimo* at mvt. I, bb. 366ff., the nature of the conflicting slurs in the wind and strings suggest even more strongly that the pattern of slurring had little or no explicit implications for phrasing.

Acknowledgements
It is a pleasure to acknowledge the generous assistance of the libraries identified in the Critical Commentary in supplying copies of the source material and the kind permission to reproduce the facsimiles. I am grateful for the support and interest of colleagues, with whom I have discussed difficult textual problems and editorial decisions. My thanks also go to Frau Liselotte Sievers of Breitkopf & Härtel for her patience and unfailingly friendly courtesy. And finally, I must express my warmest thanks to Christian Rudolf Riedel, whose support throughout the editorial process has been invaluable; he has, as ever, provided perceptive and stimulating criticism at all stages in the preparation of this edition, bringing his extensive knowledge of Beethoven's notational practices together with his acute practical insights to bear on the many problems of the unsatisfactory source material. Any shortcomings in the edition are, of course, entirely my responsibility.

University of Leeds, Spring 2009 Clive Brown

1 Österreichische Nationalbibliothek, Wien *Cod. Ser. n. 308 Samml.: Han*, fol. 196r.
2 See Franz Clement, *Violin Concerto in D major (1805),* ed. by Clive Brown, Wisconsin, 2005 [= Clement Violin Concerto], pp. vii-xii.
3 Arnold Schering, *Die Geschichte des Instrumental-Konzerts bis auf die Gegenwart,* Leipzig, 1905, [2]1927, reprint 1965, p. 204.
4 Anton Felix Schindler, *Beethoven as I knew him*, ed. by Donald W. MacArdle, transl. by Constance S. Jolly, London, 1966 [= Schindler/MacArdle], p. 135.
5 Carl Czerny, *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* [...] *Supplement (oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule,* Vienna, [c. 1842], [= Czerny, Die Kunst des Vortrags], p. 117.
6 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, 5 vols., ed. and suppl. by Hermann Deiters and Hugo Riemann, [3-5]Leipzig 1917–1823 [= Thayer/Deiters/Riemann], vol. II, p. 538.
7 Johann Nepomuk Möser in the *Wiener Zeitung für Theater, Musik und Poesie*, vol. 2 (1807), p. 27.
8 Shin Augustinus Kojima, *Die Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op. 61 – ihre Entstehung und Bedeutung*, in: *Beethoven-Jahrbuch* VIII (1971/1972), Bonn, 1975 [= Kojima, Solovioline-Fassungen], p. 112.
9 *Ludwig van Beethoven Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, München, 1996 [= Beethoven Briefwechsel], vol. 1, p. 289.
10 John South Shedlock, *Clementi Correspondence*, in: *Monthly Musical Record* XXXII (1902) [= Clementi Correspondence], p. 143, which contains a facsimile of the first page of the letter.
11 „Monsieur L. v. Beethoven promèt de ne vendre ces ouvrages soit en Allemagnd [sic] soit en France soit ailleurs, qu'avec la condition de ne les publier que quatre Mois après leur depart respectif pour l'angleterre: pour ~~les trios quatuors~~ le concert pour le violon, la Symphonie et l'Ouverture, qui viennent de partir pour l'angleterre, Monsieur L. v. Beethoven promèt de les vendre, qu'à condition de ne les publier avant le 1. Septembre 1807." – Staatsbibliothek zu Berlin, *Mus. Ms. autogr. Beethoven 35, 8.* In the original manuscript the words "les trios quatuors" have been crossed out and the words "le concert pour le violon" inserted directly above the deletion. See also the facsimile in Barry Cooper's article. *The Clementi-Beethoven Contract of 1807: A Reinvestigation*, in: *Muzio Clementi Studies and Prospects*, ed. by Roberto Illiano, Luca Sala, Massimiliano Sala, Bologna, 2002 [= Cooper 2002]; he does not discuss the deletion in § 4, however, and argues that the Violin Concerto was not sent in this first batch of material, which he believes never to have reached England.
12 Beethoven Briefwechsel, vol. 1, pp. 311f.
13 Clementi Correspondence, p. 144; the emphasis on 'this courier' occurs in *Thayer's Life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliot Forbes, Princeton, 1970 [= Thayer/Forbes], vol. II, p. 418, although it is omitted in Shedlock's transcription, which, however, is also incomplete with regard to Clementi's underlining in the portion of the letter that is reproduced in facsimile in his article.
14 Beethoven Briefwechsel, vol. 1, pp. 308f., pp. 310f.
15 Thayer/Deiters/Riemann, vol. III, p. 88.
16 Precisely what material for the Violin Concerto was sent to London, and when, cannot be demonstrated with certainty from the surviving evidence, which is susceptible of different interpretations. Barry Cooper (2002) argues that the Violin Concerto was not included in the first consignment.
17 The material used for the première may have included only one complete copy of each string part, together with a set of ripieno parts containing only the tutti sections (see „The direction of the orchestra and the signification of *Solo* and *Tutti*", p. XVI).
18 Library of Congress, Washington *ML 96. C72 No. 24 (Case).* Herttrich and other editors have assumed that the oboe fragment was part of the material from the premiere.
19 For details see the Critical Commentary.
20 The only reference to his dealings with the publisher during that period is a letter which mentions a score of the 4th Symphony sent from Baden to the „Industrie-Comptoir" in July, and a quartet copied about that time, presumably as the engraver's source for the Vienna edition. Cf. the letter to Gleichenstein in Beethoven Briefwechsel, vol. 1, p. 317.
21 Clementi Correspondence, p. 143. Shedlock's transcription says „as soon as he can" and this is followed in Thayer/Forbes, but the facsimile reproduction in the *Athenaeum* (July 1902), p. 135, clearly shows that it is "so" not "as."
22 *Beethoven Werke, III/4, Werke für Orchester. Kritischer Bericht,* ed. by Ernst Herttrich, München, 1994 [= Herttrich 1994], p. 9.
23 Kojima, Solovioline-Fassungen, p. 104.
24 Herttrich 1994, p. 9.
25 Alan Tyson, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto*, in: *The Musical Quarterly*, LIII/4 (1967) [= Tyson, Textual Problems], p. 498.
26 Beethoven's letter to Neate of about 6 February 1816: „[...] la Partition du Concert pour le Violon vous ne refuserès comme sovenir de moi." Beethoven Briefwechsel, vol. 3, p. 221.
27 Thayer/Forbes, vol. II, p. 636.
28 Fritz Kaiser, *Die authentische Fassungen des D-dur-Konzertes Op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel, 1963, pp. 196–198. Hans-Werner Küthen, *Wer schrieb den Endtext des Violinkonzerts op. 61 von Beethoven? Franz Alexander Pössinger als letzte Instanz für den Komponisten* [Who wrote the Final Text of Beethoven's Violin Concerto Op. 61? Franz Alexander Pössinger as Last Authority for the Composer], lecture at the Symposium of the 8th Beethoven Easter Festival Warsaw 2004, 6–7 April 2004, congress report in: *Beethoven* 3, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, 2006, pp. 209–230, id. in: *Bonner Beethoven-Studien* 4, Bonn, 2005, pp. 91–108.
29 Willy Hess, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert*, in: *Schweizerische Musikzeitung* CIX (1969), pp. 197–201.
30 Ferdinand Ries and Franz Gerhard Wegeler, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, ed. by Alfred Kalischer, Berlin, 1906, p. 141.
31 Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven aus meiner Jugendzeit*, Wien, 1874, ed. by Maynard Solomon as *Memories of Beethoven: from the House of the Black-Robed Spaniards*, transl. by Henry Mins and Maynard Solomon, Cambridge, 1992, p. 40.
32 Schindler/MacArdle, p. 161 (see also pp. 135f.).
33 Schindler/MacArdle, p. 89.
34 Beethoven Briefwechsel, vol. 2, p. 3. The transmitted text contains an almost undecipherable sign scribbled by Beethoven which most likely reads „I. K." (i.e. Industrie Kontor).
35 Clement Violin Concerto, p. ix.
36 *Vorbemerkung* to Jacob Dont's edition of Beethoven, *Violin-Concert*, Berlin, c. 1880, see also Clive Brown, *Ferdinand David's Editions of Beethoven*, in: *Performing Beethoven*, ed. by Robin Stowell, Cambridge, 1994, pp. 124ff.
37 See Beethoven Briefwechsel, vol. 1, pp. 318–320.
38 P. 29, quoted in George Kinsky and Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München, 1955, p. 144.
39 For information about Clement's memory see Clement Violin Concerto, pp. vii-viii.
40 Herttrich 1994. p. 8.
41 Herttrich 1994, p. 8.
42 Herttrich 1994, p. 7.
43 Alan Tyson, *The Authentic Editions of Beethoven,* London, 1963, p. 55.
44 Tyson, Textual Problems, p. 488.
45 *Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe*, series 4, No. 29, ed. by Ferdinand David, Leipzig, 1863.
46 See Notes 24 and 45.
47 Alan Tyson, *The Text of Beethoven's Op. 61*, in: *Music & Letters* 43/2 (1962), pp. 104–114.
48 George Kennaway, formerly co-principal cello in the orchestra of Opera North, informed the present writer that he played the concerto in 1994 under the conductor George Hurst, who insisted that cellos play *col basso* in this passage.
49 CONCERT | *pour le violon avec accompagnement de grand* | *Orchestre* | compose [sic] par | *FRANÇOIS CLEMENT* | *Directeur de la Musique theatrale sur* | *la Wien* | N° 259 *Pr.* | *A VIENNE* | *Au magazine de l'imprimerie chimique I. R priv. Rue* | *Paternoster.* [1807] [= Clement CONCERTO]
50 Andreas Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin, 1923, vol. II, p. 148.
51 *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (1804/05), p. 500.
52 For further information of recordings as evidence of changing approaches to tempo in movement I of the concerto see Mark Katz, *Beethoven in the Age of Mechanical Reproduction: The Violin Concerto on Record*, in: *Beethoven Forum*, University of Illinois Press, 2003, vol. 10, no. 1, pp. 33–54.

53 Leopold Auer, *Violin Master Works and their Interpretation*, with a foreword by Frederick H. Martens, New York, 1925, p. 93.
54 *Beethoven. Violin-Concert. Mit Bezeichnung und Winken unter besonderer Berücksichtigung der Auffassung v. Josef Joachim für den Vortrag versehen von Heinrich Dessauer*, Mainz, 1897, p. 1 (transl. by the editor). Also published in English as *Newly Revised and Provided with Numerous Explanatory Remarks for Concert Performance With Special Reference to the Artistic Conception of Joseph Joachim Edited by Heinrich Dessauer*, New York, 1903, p. 1. The English version of this note, in which the first sentence seems to be an unacountable mistranslation, reads: "The first movement is frequently taken at too rapid a tempo. The indication 'ma non troppo' is only intended to convey the idea that the tempo should not be chosen at too rapid a gait but still not rob the movement of the real character of a flowing Allegro; the interpretation would otherwise be too heavy and dull."
55 Joseph Joachim and Andreas Moser, *Violinschule*, Berlin, 1905 [= Joachim/Moser, Violinschule], vol. III, pp. 185–208.
56 Czerny, *Vollständig theoretisch-praktische Pianoforte-Schule op. 500*, Wien, 1839, vol. III, p. 26.
57 Czerny, Die Kunst des Vortrags, p. 120.
58 Czerny, Die Kunst des Vortrags, p. 119.
59 Joachim/Moser, Violinschule, vol. III, p. 228.
60 *The Memoirs of Carl Flesch*, transl. by Hans Keller and ed. by C. F. Flesch, London, 1957, p. 179.
61 *Beethoven Werke*, X/2, *Werke für Chor und Orchester*, München, 1998, p. 215.
62 Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, ed. by Folker Göthel, Tutzing, 1968, vol. I [= Spohr, Lebenserinnerungen], p. 178.
63 Although the last two solo violin entries in movement I are also rather oddly marked *noi*.
64 For further implications of the use of the word *noi* in the solo part see the Critical Commentary.
65 Spohr, Lebenserinnerungen, p. 29.
66 Carey Campbell, *Should the soloist play during the tuttis of Mozart's Clarinet Concerto?*, in: *Early Music*, vol. 37/3, August 2010, pp. 423–436.
67 See the Vl. princ. parts in Clement CONCERTO, mvt. I, b. 201, six bars of a tutti passage are given as a six-bar rest to facilitate a page turn and in Kreutzer's 17th Concerto (c. 1805), where a cue for Corni in small notes in bb. 1f. is followed by the part of Vl. I in full-size notes, specifically labelled *Violino princ.*; and each subsequent Vl. I passage during the opening tutti is identified in the same way up to the *Solo* marking in b. 33.
68 Dexter Edge, *Recent discoveries in Viennese copies of Mozart's concertos*, in: *Mozart's piano concertos: text, context, interpretation*, ed. by Neal Zaslaw, Michigan, 1996, pp. 51–65 and Richard Maunder, *The scoring of Mozart's keyboard concertos*, in: *Early Music Performer* 25 (Nov. 2009), pp. 4–13.
69 Cf. ms. orchestral parts for mvt. I and II of the Violin Concerto (c. 1818) Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde *IX 7786*.
70 Clive Brown, *Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie / A New Appraisal of the Sources of Beethoven's Fifth Symphony*, Wiesbaden, 1996, pp. 35ff./67ff.
71 Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn*,Yale, 2003, p. 127.
72 Maria Rosa Moretti, Anna Sorrento, *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, Genova, 1982.
73 *Beethoven Werke* I/1, p. IX.
74 See Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford, 1999 [= Brown, Classical and Romantic], p. 186–199.
75 For further discussion see the Preface to the edition for violin and piano EB 8656.
76 See Clive Brown, *Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music*, in: *Performing Brahms*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, Cambridge, 2003, pp. 52–54.
77 Johann Friedrich Reichardt, *Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten*, Berlin and Leipzig, 1776, pp. 12f.
78 See Brown, Classical and Romantic, pp. 87–95.
79 This is true for string and wind instruments, though for the piano a *molto legato* or slurred technique, in which the finger remained on the key until after the next was played, was recommended by some writers of the time, e. g. Johann Peter Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden, 1797, pp. 5–7.