

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 Künstler 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 teatro 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 Vortragstil 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 ausnehmendem Beifall aufgenommen wurde. Man empfing besonders Clements bewährte Kunst und Anmuth, seine Stärke und Sicherheit auf der Violin, die sein Slave 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 S₁) in Auftrag, die, wie unten weiter ausgeführt, eine wichtige Rolle bei der Erstellung einer weiteren Partiturskopie (Quelle S₂) spielen sollte und dann ihrerseits als Stichvorlage für die Wiener Originalausgabe des Konzerts diente.

Die Ereignisse, die diese zweite Partiturskopie 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 Opusnummern 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, diese 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: für die *drei Quartette* das Violinkonzert, die Symphonie und die Ouvertüre, diese wurden gerade nach England abgesendet, verpflichtet sich Mons, L. v. Beethoven diese nur unter der Bedingung zu verkaufen, sie nicht vor dem 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 erklärte 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 Bruns-
vik, 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 konnte 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 Honorarzahungen 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 Beethovens 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 und 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 Chorfantasia 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 Systeme 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 Monate 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 Honorarzahung 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 Autographentexts 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 Partiturnkopie 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 Partiturnkopie 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 Partiturnkopie (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 Partiturnkopie 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“ dargestellt, 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 Partiturabschrift 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 Klaviertribearbeitungen 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 Partiturabschrift übereinstimmen. Jedenfalls übernahm Beethoven mit seinen zahlreichen Revisionen in Klumpars Partiturabschrift 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 Partiturabschrift 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 vermutet²⁸ 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 Partiturabschrift 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, wengleich 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, VI. 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 Partiturabschrift 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 günstigeren 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 wahrscheinlich 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 erschienenem 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 komponierte 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 Tonschattierungen abweichend vorschreiben.“ Noch bedeutsamer ist die folgende Behauptung: „Vorsorglich für die Ausbildung seines Sohnes, den er damals im Geigenspiel unterrichtete, notierte und merkte er auf das Genaueste 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 1807³⁷ 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 Overture 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 Hertrich die Existenz einer verlorengegangenen Partiturnkopie 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).

Obleich 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 Artikulationszeichen 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 1805⁴⁹ 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 charakterisiert.“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: Schubert 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 Kadenz 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 $\text{♩} = 126$, ebenso Joachim, und Johann Lauterbach gibt 1890 für das Tempo $\text{♩} = 138$ vor. Unter den frühen Aufnahmen ist es nur diejenige von Toscanini mit Heifetz, die ungefähr $\text{♩} = 120$ als Anfangstempo des ersten Satzes aufweist. Szell mit Huberman (1934) und Barbirolli mit Kreisler (1936) mit $\text{♩} = 112$ liegen nicht weit darunter. Bruno Walter mit Szigeti (1934) beginnt jedoch bei $\text{♩} = 100$. 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 $\text{♩} = 100$ zu Beginn und $\text{♩} = 126$ bei T. 73 und verlangsamt sich dann auf ca. $\text{♩} = 104$ im ersten Soloabschnitt. Einige der Solisten in diesen frühen Aufnahmen beschleunigen das Tempo an verschiedenen Stellen, so beispielsweise Huberman, der gelegentlich $\text{♩} = 126$ erreicht. Heifetz und 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. $\text{♩} = 96$, etwas langsamer sind Heifetz und Huberman mit $\text{♩} = 92$. Andere Geiger spielen diesen Abschnitt sogar noch langsamer, Szigeti $\text{♩} = 76$ und Kreisler *quasi adagio* $\text{♩} = 66$.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, Huberman 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 langsames 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 Ausgabe⁵⁵ 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 Zeitmaß, 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 $\text{♩} = 112$ auf $\text{♩} = 100$ 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 $\text{♩} = 120$ auf $\text{♩} = 108$ 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 $\text{♩} = 60$ 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 ($\text{♩} = 48$), Kreisler, Huberman ($\text{♩} = 44$) und selbst Enesco und Heifetz ($\text{♩} = 50$) 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 $\text{♩} = 100$ 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 langsames Tempo von etwa $\text{♩} = 92$ – 96 (gelegentlich sogar noch langsamer $\text{♩} = 88$). Carl Flesch erinnert sich in seinen posthum veröffentlichten *Memoirs*, dass er das Rondo in New York mit Enesco in einem Tempo von $\text{♩} = 48$ gehört habe. Flesch schien das eine „unerklärliche Fehlleistung“, zugleich stellte er im selben Satz fest, das „allgemein akzeptierte Tempo“ sei $\text{♩} = 69$. Wahrscheinlich handelt es sich jedoch in beiden Fällen um einen Zahlendreher (möglicherweise wegen der deutschen Zählweise acht-und-vierzig und neun-und-sechzig), $\text{♩} = 48$ 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 bey dem Taktgeben die Hand so niedrig als möglich auf außer bey dem Forte – bey dem ersten Takt etwas höher bey dem 2ten und 3ten schon nach lassend u. bey dem 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 mitspielen lassen 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 zugeordnet. 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 Schauspielhaus [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 mitspielte.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 S₂ 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 Orchestermaterialien, 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 Röteln 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 Aufführungsmaterialien, 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 VI. III (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.

Staccato, Non legato, Portato und akkordisches Spiel

Die Frage, ob Beethoven mehr als ein Zeichen für Staccato mit jeweils unterschiedlicher Bedeutung verwandte, ist ausführlich diskutiert worden, seit Nottebohm die Aufmerksamkeit auf Beethovens Kommentare zu Staccatozeichen 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 Hertrich 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 Staccatozeichen können in unterschiedlichen Kontexten verschiedene Bedeutungen haben, und es ist wichtig zu erkennen, dass er sie häufig auslässt, wo ihm deren Notierung unnötig oder die Staccatoausführung 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 Staccatozeichen 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 Staccato bezeichnet, während die Begleitstimmen unbezeichnet sind. Trotz seiner inkonsequenten Artikulationsbezeichnungen erwartete Beethoven von den Spielern der Begleitstimmen, dass sie sich der Artikulation der Melodiestimmen angingen bzw. dass sie den allgemein bekannten Aufführungskonventionen folgten. In solchen Fällen wurden in der vorliegenden Ausgabe keine Staccatozeichen ergänzt. Wie in allen Werken von Beethoven können Staccatozeichen 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 Staccatozeichen 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 Staccatozeichen, so beispielsweise in Satz I, T. 10, wo die Streicherstimmen das aus vier Vierteln bestehende Paukenmotiv aufgreifen. In anderen Kontexten wären auch Noten ohne Staccatozeichen 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 Staccatozeichen 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 Staccatozeichen, 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 beabsichtigt, 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 \leftarrow bzw. \rightarrow 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 zweitaktigen 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 Staccato 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 Ausführungspraxis 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, ²1927, Reprint Leipzig 1965, S. 204.
- 4 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, 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, ³⁻⁵Leipzig 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)*. Hertrich 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 Hertrich, München 1994, [= Hertrich 1994], S. 9.
- 23 Kojima, Solovioline-Fassungen, S. 104.
- 24 Hertrich 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 souvenir 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 Briefftext 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 Hertrich 1994, S. 8.
- 41 Hertrich 1994, S. 8.
- 42 Hertrich 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 berechnete 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 | N° 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 VI. 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 VI.-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* VI/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.