

Begründung einer Alternativfassung von Beethovens Violinkonzert op. 61

von Radovan Lorković

Vorwort

Die Quellen:

- I. Autograph in der Österreichischen Nationalbibliothek (Urfassung 1 mit Eintragungen auf den leeren Notensystemen, die streckenweise als eine in sich geschlossene Urfassung 2 gesehen werden können) 1806. Uraufführung in Wien, am 23.12.1806 (UF 1 und UF 2)
- II. Endgültige Fassung beider Fassungen – der Violin- und der Klavierfassung – als Partiturabschrift in der British Library, London, die im Frühjahr – Sommer 1807 entstand. (EA und KLF)
- III. Erstausgabe in Wien und Pest 1808 (1809?) mit zwei übereinander gedruckten Solostimmen der Violinfassung und der Klavierfassung bei identischem Tutti – also zwei Fassungen in einer Partitur. Die Erstausgabe ist weitestgehend mit der Partiturabschrift II. identisch.
- IV. Englischer Erstdruck (London 1810) wie III. mit den beiden Solostimmen versehen. Für III. und IV. war II. vermutlich die Vorlage.
- V. Neuauflage der beiden Urfassungen (UF 1 und UF 2) sowie der Klavierfassung (KLF) von Willy Hess, Breitkopf & Härtel, 1968-9.
- VI. Neuauflage der Violinfassung der Erstausgabe, Henle Verlag, Shin Augustinus Kojima, München, 1973. (EA)

Beethovens Klavierfassung des Violinkonzerts, op. 61 wurde während mehr als hundert Jahren als problematisch eingeschätzt und im öffentlichen Musikleben übergangen. Dabei wurde die Tatsache missachtet, dass sie im Unterschied zu anderen seiner Zweitfassungen eigener Werke gleichzeitig mit der Violinfassung in zwei Erstausgaben publiziert wurde.

Die Gründe liegen auf der Hand: als Beethovens einziges Violinkonzert war das op. 61 Geigern unendlich wichtiger, als dessen Klavierfassung den Pianisten, die mit den 5 Klavierkonzerten von Beethoven reichlich versorgt waren. Die Unterschiede zur Violinfassung belasteten die Klavierfassung eher, als ihren Wert zu erhöhen. Sie wurde als (kommerzielles?) Nebenprodukt mit einer zur

Violinstimme hinzugefügten linken Hand abgewertet. Dass sie als letzte Fassung sich auch stilistisch positiv von der etablierten Violinfassung unterscheiden könnte, war festzustellen weder die Sache der Pianisten, noch der Violinisten.

Die vier Originalfassungen von Beethovens Op. 61 – die Urfassung 1 aus der Manuskript-Partitur, Beethovens Alternativvorschläge dazu, die als Urfassung 2 bezeichnet werden, die Violinfassung der Erstausgabe und die Klavierfassung in derselben Erstausgabe – sind schon immer Quelle stets neu auftauchender Fragen zum Verhältnis dieser Fassungen zu Beethovens Werkvorstellung gewesen. Obwohl der Unterschied der von Beethoven autorisierten Violinfassung der Erstausgabe zu den beiden Urfassungen für Violine und zu der diesen beiden Fassungen ähnlichen, späteren Klavierfassung Probleme des Komponisten mit einer endgültigen Formulierung der Solostimme verschiedentlich vermuten lies, wurde die Herstellung einer Alternativfassung als überzeugender *Synthese aller Fassungen als Violinkonzert* nie ernsthaft versucht. Neben dem Respekt einem Text gegenüber, der vom Komponisten abgesegnet herausgegeben wurde, war es problematisch, eine von dieser Erstausgabe abweichende, “eigentliche” Vorstellung seines *Violinkonzerts* überhaupt vorauszusetzen und dann auch noch genauer zu formulieren.

Musikwissenschaftliche Akribie und Respekt für den Willen des Komponisten sind in der Tat die sicherste Grenze zwischen “Dichtung und Wahrheit” bei spielenden und forschenden Interpreten, und sie scheinen stets die einzig mögliche, gesicherte Basis eines ernsthaften Umgangs mit dem Werk zu sein. Die Umstände jedoch der Uraufführung durch Franz Clement (auf dem Anschlagzettel zum oben genannten Konzert stand als besonderer Punkt: ...*wird Herr Clement auf der Violine phantasieren und auch eine Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violin spielen.*), der nach kurzer Werkkenntnis Varianten der Solostimme im Konzert improvisierte, legen einen auch ungewollten Einfluss Clements auf die Formulierung der Erstausgabe nahe. Der genialste Geiger der Zeit, Paganini (der Geigern empfahl, Beethovens Streichquartette zu spielen!) hätte sich für die Uraufführung des ersten Violinkonzerts eines berühmten Komponisten gewissenhafter vorbereitet. Es ist zwar anzunehmen,

dass Clement den Werkentwurf zumindest in Skizzen oder als Partitur länger voraus einsehen konnte. Er mag sich im Sinne von “a vista gespielt” geäußert haben, wenn er nur eine Stunde Zeit hatte, um die endgültige Solostimme kennenzulernen. Dies genügte seiner offenbar stupenden Geigenbeherrschung bereits für den Entschluss, einige Stellen kurzerhand eine Oktave tiefer zu spielen und gewisse Begleitfiguren für Improvisation vorzusehen. Dass Beethoven von Clements selbstsicheren Änderungen beeindruckt war (wenn diese auch nur aus Publikum notiert waren) und bei Vorbereitungen der Erstaussage einige davon übernahm - da er möglicherweise die Formulierung vieler Stellen in der Urfassung 2 bereits Clements Stil anpasste - kommt der Wahrheit vermutlich am nächsten. Darüber wissen wir jedoch nichts Genaueres.

Die Unterschiede zwischen der Violinstimme der Urfassung 1 und jener der Erstaussage können jedoch mit einiger Sicherheit Clements Einfluss zugeschrieben werden, was der Rangunterschied beider Komponisten fragwürdig macht.

Die Tatsache, dass Beethoven in seiner Klavierfassung als der *letzten Fassung* des Werks (unter pianistischer Anpassung einiger Stellen und gelegentlicher kompositorischer Weiterentwicklung) weitgehend von der *1. Urfassung* ausging, ist nicht nur mit der Absicht, der Klavierfassung ein eigenes Gepräge zu geben, erklärbar. Bei der Beantwortung dieser Frage kann die Vermutung von Beethovens Vorliebe für die unter den Fassungen “doppelt vertretene”, (in der Klavierfassung wiederholte Urfassung 1) gegenüber der Erstaussage, die schon Nottebohm erstmals formulierte, nicht unbeachtet bleiben.

Dass das Werk auch als Klavierfassung von seiner ursprünglichen Bestimmung als Violinkonzert geprägt blieb, zeigt die geignete Formulierung der meisten Unterschiede zwischen der Klavierfassung und der Urfassung 1. Die Klavierfassung gleicht in der Solostimme aber auch eher als die Violinfassung Beethovens Klavierkonzerten, was die Vermutung ihrer Nähe zu Beethovens Vorstellung trotz seiner Billigung der Erstaussage erlaubt.

Als Clement überlegener Komponist erreichte Beethoven durch die harmonische Disposition des Werkes und den Themenreichtum mehr, denn durch instrumentgerechte Gestaltung. Das Überschätzen von Details – das jede oberflächliche Musikauffassung kennzeichnet – ist

eben jenes Fremdelement in der Violinfassung der Erstaussgabe, das jedem, der sich um Beethovens wesentliche Qualität bemüht mit der Zeit als störend auffallen muss. Grosse Komponisten wissen genau um ihre kompositorische *und ebenso um ihre zukunftsorientierte instrumentaltechnische* Überlegenheit über zeitgenössische Grenzen, und es bleibt der Nachwelt überlassen, ihrer Ansicht zu folgen. Beethoven ist hier der Anfang einer Reihe von Komponisten, die wie Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bartok, Berg und Schönberg ihren Violinwerken zukünftige Instrumentbeherrschung zumuteten.

Als eminenter Klaviervirtuose, der nebenbei Geige und Bratsche spielte, soll sich Beethoven bei der Komposition seines ersten und einzigen vollendeten Violinkonzerts an damals bekannten Violinkonzerten von Rodolphe Kreutzer, Giovanni Battista Viotti, Pierre Rode und von Franz Clement orientiert haben. Für die Formulierung der Solovioline war aber eindeutig *seine* Vorstellung, wie sie aus seinen Klavierkonzerten und aus der Urfassung 1 erkennbar ist, entscheidend, und es war eher *sein* Stil, der in der Folgezeit die bedeutendsten Violinkonzerte prägte, als jener seiner Zeitgenossen – die danach deswegen auch aus dem Konzertleben verschwanden. Aus dem heute aber anders eingeschätzten unterschiedlichen Gewicht beider Seiten ergibt sich auch die Notwendigkeit, die Auswirkungen fremden Einflusses auf Beethovens op. 61 neu zu werten. Dies sollte sich aber dann auch konkret in einer Revision der Stimme der Solovioline niederschlagen.

Folgende Hauptgründe legten die Herstellung einer Alternativfassung nahe:

Im Kopfsatz:

1. In der Klavierfassung verzichtete Beethoven auf die Abwärtsoktavierung der expressiven Höhepunkte in der Durchführung der Erstaussgabe und in der Urfassung 2 und kehrte zu deren hoher Lage in der Urfassung 1 zurück - ein Zeichen, dass ihm die ursprüngliche Gestaltung dieser Höhepunkte wichtig war. Die

Solovioline erreicht übrigens bereits im ersten Antritt des Hauptthemas, Takt 102, etwa dieselbe Höhe, was ein weiterer Grund ist, Beethovens ursprüngliche Formulierung der Durchführung in der Alternativfassung beizubehalten.

Es darf hier auch erwähnt werden, dass dieser erste thematische Auftritt der Solovioline, T. 102-109, in seiner hohen Lage auch heute geigerisch und klanglich unbefriedigend ist. Ein Tausch mit der Oboe könnte der Solovioline erleichtern, das Hauptthema klangvoll in der tieferen Oktave vorzustellen, was sinnvoller wäre, als dies in der Durchführung zu tun, da hier in den folgenden Takten 114 -115 weiter auf zwei Oktavebenen gespielt wird. In der Alternativfassung wurde dies jedoch nicht verändert.

2. Die Begleitungen der Diminution des 4. Takts des Hauptthemas, T. 315-326, und des Seitenthemas in der Exposition im Kopfsatz, T. 152-163 und in der Reprise, T. 425-439 sind mit ihrem gleichmässigen Triolenfluss in der Klavierfassung und in der Urfassung 1 Beethovens Stil näher, als in der Erstausgabe, und sie sind auch geigerischer formuliert.

3. Die Klavierfassung mit ihren Kadenzten für alle drei Sätze veränderte die Sicht auf das Werk und veranlasste Interpreten, für Aufführungen des Violinkonzerts vor allem die Kadenz zum Kopfsatz zu transkribieren. Diese Kadenz ist ebenso lang (125 Takte +16 wiederholte Takte in der Marcia), wie die Durchführung des Satzes (141 Takte) und kann als eine Art zweiter Durchführung begriffen werden. Sie ist pianistisch virtuos und dunkel aggressiv, mündet ins Hauptthema und endet wie schon in Klavierkadenzten Beethovens in einem langsamen Lauf. Sie ist aber schon an sich eine gewaltig aus dem Rahmen des Violinkonzerts fallende Komposition und widerspricht dem elegisch-ernsten Werkcharakter und dem verklärten Höhepunkt der g-Moll Episode der Satzdurchführung. Ihr Gegensatz zum pastoralen Ton des Violinkonzerts spiegelt vermutlich auch Beethovens Bedürfnis, die Grauen der Französischen Revolution und deren Folgen ins Werk einzubringen - die Marseillaise-ähnliche Marcia und die Paukenbegleitung einiger Kadenzteile legen dies nahe.

Vielleicht war diese gewaltige Kadenz auch Geigern, die in das Brahmskonzert ähnlich lange Kadenzen entgegen der Art der Brahms-eigenen Kadenzen einfügten, ein Vorbild.

Die Kadenz zum zweiten Satz bildet dagegen nicht einen Gegensatz zum dazugehörenden Satz: Beethovens Überleitung zum Rondo unterscheidet sich darin auch von den 6 Vierteln der Erstausgabe und erinnert an jene im 5. Klavierkonzert Beethovens. Diese Originalkadenz setzt den *perdendosi*-Charakter des Mittelsatzes nicht nur fort, sie lässt ihn vollends ins Nachdenklich-Ratlose münden – wie dies etwa auch in den Diabelli-Variationen, in der Grossen Fuge und der Hammerklaviersonate vorkommt. Der Bezug zu den gebrochenen Terzenläufen des Kopfsatzes führt hier anders als in der EA in das gemütliche Rondo. Das übliche Ersetzen dieser Kadenz durch einen Akkordlauf, der nach Beethovens 6 –Ton Überleitung aus der Erstausgabe im Rondo mündet ist ein Verlust.

Die beiden Kadenzen im Rondo wiederum gleichen jenen in den Klavierkonzerten Beethovens wobei die etwas belanglose im T. 92 etwas gekürzt werden darf.

War die Klavierkadenz in ihrer Originalformulierung auch instrumentbedingt vollgriffig, so nähern sich ihre durchsichtigeren Streichertranskriptionen wiederum dem ursprünglichen Werkcharakter und erreichen im Zusammenhang mit einer vernünftig hergestellten Alternativfassung möglicherweise die gesuchte Nähe zu einer “eigentlichen” Werkvorstellung Beethovens.

Die zahlreichen Versuche einer Transkription für Violine sind aus verschiedenen Gründen wenig überzeugend geblieben:

Der Wiener Geiger Wolfgang Schneiderhan versuchte es zuerst vereinfachend,

Max Rostals Versuch (im Druck erschienen beim Novello Verlag, London) war in seinen Konzertaufführungen auch gekürzt beeindruckend,

Rudolf Kolisch versuchte alle Töne der Klavierkadenz zum Kopfsatz allein auf der Geige zu spielen, was das Tempo stark verzögerte,

Gidon Kremer spielte die rechte Hand dieser Kadenz und seine Frau die linke am Klavier,
ich teilte die beiden pianistischen Systeme auf die Solovioline und das Solo-Cello auf und
Patricia Kopatschinskaja nahm für ihre CD Aufnahme alle Stimmen der Kadenz einzeln nacheinander auf.

Meine letzte Transkription der Klavierkadenz zum Kopfsatz ersetzt die einleitenden, chromatischen Wellenbewegungen durch eine Umkehrung des ersten Soloanfangs, die Hoffnungslosigkeit der vorrevolutionären Lage und die darauf folgende Revolution evoziert - Bezüge, die Beethovens Kadenz mit der Marcia nahe legt. Die übrige Transkription folgt (mit einigen Sprüngen) dem Text der Klavierkadenz.

Die Aufteilung der beiden Hände der Klavierfassung in der Coda des Kopfsatzes in Solovioline und Solocello aus dem Orchester versucht eine interessante Idee aus der Klavierfassung in die Alternativfassung zu retten.

(Das Solo-Cellos kann übrigens schon früher stellenweise die linke Hand der Klavierfassung spielen: im Kopfsatz, T. 214 und 216 sowie in der Satzreprise, T. 488 und 490 und im Mittelsatz, T. 11-12 und 15-16. Dies bietet die Möglichkeit, alle Kadenzen, auch im Rondo nach der Klavierfassung zwischen Solovioline und Solocello aufzuteilen, wie ich dies in meinem Vortrag in der Basler Musik-Akademie am 5. Dezember 1995 mit der Pianistin Štefka Perifanowa und dem Cellisten David Lauri aufführte. Die Teilaufnahme der Aufführung der Kadenzen und des Mittelsatzes kann im you tube unter dem Link <https://www.youtube.com/watch?v=ZdlRns-OZg4&feature=youtu.be>

gehört werden. Diese Variante der Alternativfassung erlaubte, die Kadenzen im Rondo vollständiger als mit der Solovioline allein auszuführen.)

Beethovens Kadenzen im Rondo der Klavierfassung mussten an geigerische Grenzen angepasst werden.

4. Die Coda des Rondos ab T. 330 ist in der Klavierfassung gegenüber der EA neu formuliert, musste für die AF ebenso weiter geigerisch angepasst werden.

Die vorliegende Alternativfassung der Soloviolinstimme unterscheidet sich im Weiteren an folgenden Stellen von jener der Erstausgabe und der Klavierfassung:

Im Kopfsatz:

T. 102 folgt der UF 1,

T. 111 und 113 folgen den UF 1, UF 2, und EA,

T. 141 folgt der KLF,

T. 142 folgt der UF 2 und der EA,

T. 172-173, 315- 324 und 305-396 folgen der KLF und UF 1,

T. 195-198 folgen der UF 1,

T. 203-204 folgen der UF 1 und der KLF,

T. 297 folgt der UF 2 und der EA,

T. 315-324 folgen den KLF, UF 1 und UF 2,

T. 357-364 folgen der UF 2 und der EA,

T. 413 folgt der UF 2 und der EA – (ohne den 2.16-tel)

T. 415 folgt der UF 2,

T. 423-424 folgen der KLF,

T. 437-439 folgen der UF 2,

T. 446-451 folgen der UF1,

T. 469-472 folgen der KLF,

T. 477-478 folgen der KLF.

Im Mittelsatz:

T. 24 folgt der KLF,

T. 59 folgt der KLF,

T. 60 folgt der KLF,

T. 79 folgt der KLF.

Im Rondo:

T. 57-58 folgen der KLF.

T. 69, 71, 73, 74 und 78 wie auch
T. 257, 259, 261, 262, 266 folgen der UF 1 und der KLF,
T. 90-91 folgen der UF 1 und der KLF,
T. 156-157 folgen der UF 1 und der KLF,
T. 168 und 170, folgen der UF 1 und der KLF,
T. 173 folgt der KLF,
T. 230-233 folgen der UF 1 und der KLF,
T. 250 -251 und T. 254-255 folgen der KLF (dieselben Takte, wie in der UF I aber logisch in umgekehrter Reihenfolge in der KLF),
T. 256-268 folgen der UF 1 und der KLF,
T. 297-307 folgen der EA und der UF2,
T. 337-345 folgen der UF 2 und der
T. 346 folgt der EA,
T. 314 folgt der Kl.
T. 325 bis zum Schluss folgt geigerisch angepasst der KLF.

Ein Problem war auch Beethovens Vorschrift zum Rondotheema „Sul G“, die von Franz Clement stammen könnte, denn sie fehlt in der Urfassung. In der Uraufführung gefiel sie vielleicht Beethoven, bei einem Thema wiegenden Charakters ist sie fehl am Platz und die Verteilung der beiden Teilmotive des Themas auf zwei Saiten sinnvoller. Geiger erliegen gelegentlich der Versuchung, den sonoren Klang der G-Saite zu favorisieren.

Die Herstellung der Alternativfassung betraf auch folgende Punkte:

Da sie nicht notengetreu die rechte Hand der Klavierfassung wegen gelegentlich reicher pianistisch formulierter Stellen als Violinstimme übernehmen konnte, wurde es nötig, einige vertraute Lösungen aus der Erstausgabe in die AF zu übernehmen. Dabei musste das Grundprinzip der Alternativfassung, von der Klavierfassung auszugehen verlassen und nach Geschmack entschieden werden.

Willy Hess schreibt im Nachwort zu seiner Ausgabe der beiden Urfassungen (Breitkopf & Härtel, 1968) Folgendes:

NACHWORT

Das Autograph von Beethovens Violinkonzert, op. 61, enthält auf leeren Notenlinien unter der Partitur Varianten zur *Solostimme*, die partienweise eine in sich geschlossene zweite Fassung darstellen. Vermutlich entstanden sie auf Veranlassung des mit Beethoven befreundeten Geigers *Franz Clement*, der das 1806 entstandene Werk am 23. Dezember selben Jahres in Wien uraufführte und die ursprüngliche Solostimme offenbar als zu schwer empfand.

Die heute bekannte Fassung geht auf die 1808 erschienene Erstausgabe zurück und bringt einen Kompromiß beider Lesarten; außerdem enthält sie zahlreiche durch das Autograph überhaupt nicht belegte Takte. Beethovens Autorschaft an dieser dritten Fassung ist zwar wahrscheinlich, aber nicht erwiesen, solange eine diesbezügliche Eigenschrift verschollen bleibt. Die beiden hier zum ersten Male vorgelegten autographen Fassungen haben daher als die einzigen, die mit Sicherheit auf Beethoven zurückgehen, ihren hohen Wert. Die ursprüngliche ist reicher an gebrochenen Akkorden, an stellenweise geradezu klaviermäßig empfundenen Passagen, ist aber stilistisch absolut einheitlich und dürfte schon deshalb für jeden Geiger von allergrößtem Interesse sein, *weil sie als einzige gänzlich unbeeinflusst durch Dritte entstand*. Die zweite ist technisch leichter, wohl auch geigerischer; sie veredelt viele gebrochene Akkorde in melodische Wendungen. Daneben sind um leichterem Spielbarkeit willen aber auch Dinge hineingeraten, die sich nicht einheitlich ins Ganze fügen wollen und zweifellos eine Abschwächung der ursprünglichen Konzeption bedeuten.

Der *Orchesterpart* ist im wesentlichen nach dem Autograph gedruckt. Wichtigste Abweichungen: Die Originalausgabe läßt im 1. Satz Takt 523-533 die Violoncelli unisono mit den Kontrabässen gehen, entgegen dem Autograph und der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe. Dieses sinnlose Unterschlagen der Quintbeantwortung des Fagottes durch das Violoncello entstand durch einen Kopistenirrtum in der Druckvorlage und wird auch heute noch von jenen Kapellmeistern gefordert, die sich an Nachdrucke der Originalausgabe halten (Eulenburg, Peters, Philharmonia etc.) — Im 3. Satz gehen in der Originalausgabe T. 41-43 1. Viertel die Violen in der oberen Oktave zu den Violoncelli und T. 43-45 die 2. Geigen unisono mit den ersten, und so auch die Parallelstelle T. 214-218, wobei T. 217 fehlt (in neueren Nachdrucken wieder eingefügt). Alle weiteren Unterschiede zwischen Autograph und Erstdruck betreffen hauptsächlich die Phrasierung und sind im Revisionsbericht der wissenschaftlichen Ausgabe (Supplemente zur Gesamtausgabe Band X) zusammengestellt.

Daß Beethoven in seiner Notierung keinen Wert auf genaue Kongruenz von analogen Stellen legte, zeigen im 1. Satz vor allem die einander entsprechenden Takte 28-31, 224-227 und 497-500 — eine Stelle, die immer wieder zu Diskussionen führt und wo ein Kapellmeister am besten von sich aus einheitlich gestaltet (T. 29 Achtelabschluß, T. 31 Viertel, und so auch in den beiden analogen Stellen). Ähnliche Korrekturen ergeben sich im Rondo. Die *Ausgabe* hat sich natürlich an Beethovens Notierung zu halten; es muß den *Ausführenden* überlassen bleiben, fallweise zu vereinheitlichen. Daß die Neurevision indessen auch im Orchesterpart einige Korrekturen bringt, mögen u. a. im 1. Satz T. 35-38 und deren Parallelstellen zeigen: entgegen allen Ausgaben setzte Beethoven die *sf* hier nur auf die Viertelwerte, aber nicht auf die Sechzehntelfiguren. Der Revisionsbericht der wissenschaftlichen Ausgabe orientiert auch hier erschöpfend über alle Details.

Die Frage der Vereinheitlichung von Parallelstellen stellt sich also beim Vergleich der verschiedenen Fassungen in Bezug auf Dynamik und die Phrasierungsbögen. Die Bindebögen eher als Phrasierung, und dann wieder als geigerische Bogenstriche zu verstehen, ist oft möglich. Eine Orientierung an der Klavierfassung als letzter Fassung scheint auch hier nahe liegend. Unterschiede dieser Art in den verschiedenen Fassungen können bei einem Vergleich aber meist *zugunsten einer der Fassungen* entschieden werden. Da Solisten ohnehin ihre eigenen Bogenstriche wählen, wurden in der vorliegenden Alternativfassung dort, wo die Klavierfassung keine Bindungen enthält, keine hinzugefügt.

Die Einschätzung, Beethovens Klavierfassung von op. 61 sei ein verkapptes Violinkonzert geblieben, belastete sie zwar, sollte aber eigentlich zum Versuch aus ihr wieder ein Violinkonzert zu machen geradezu einladen! Schumanns eigener Violinfassung seines Cellokonzerts op. 129 vergleichbar, wäre die Klavierfassung von Beethovens Violinkonzert erfolgreicher geworden, hätte die Version der EA und deren einprägsam geigerischer Interpretationsstil nicht ihre Nähe zu den übrigen Klavierkonzerten Beethovens behindert.

Schon Willy Hess, nahm einen direkten oder indirekten Einfluss Clements bei der Formulierung der Urfassung 2 – und damit auch der Violinfassung der Erstausgabe – offenbar auf frühere Ansichten gestützt an. Die Besprechung dieser Problematik in späteren Abhandlungen distanziert sich von dieser Deutung als nicht erwiesen, ohne sie wirklich zu widerlegen. Mahling erwähnt als möglichen Grund für die späteren Umarbeitungen der Solostimme eine Besprechung der Uraufführung von Johann Nepomuk Möser, in der vor allem die Eigenschaften *des Werkes* – bei aller Anerkennung seiner Schönheiten – *ohne irgendwelche Erwähnung der Solostimme* mit Argumenten, die uns heute eher lächerlich anmuten, scharf kritisiert wurden. Mahling übergeht dabei die Tatsache, dass *Beethoven trotz dieser Kritik des gesamten Werkes ausschliesslich dessen Solostimme mehrfach umformulierte, ansonsten die Partitur unberührt lies*. (S. dazu das Nachwort zur Ausgabe von Willy Hess).

Wenn die Unantastbarkeit einmal auch nur teilweise aufgehoben ist, ist es nur noch ein quantitativer Schritt bis zur Erstellung einer einleuchtenden Synthese aller Fassungen von Op. 61 in einer Alternativfassung. Ein Komponist, der dem Solisten seine Partie “a vista” zu spielen gab und der sie dann im Konzert improvisierend veränderte, wäre vermutlich von der Gründlichkeit einer heute hergestellten Alternativfassung angenehm berührt, denn er scheint von den Interpreten in Bezug auf Genauigkeit der Textwiedergaben nicht gerade verwöhnt gewesen zu sein. Wohl hatte seine Förderung der Metronom-Erfindung, wie auch seine Gründlichkeit bei der Redaktion der Druckvorlagen seiner Werke ihren Grund im Bekämpfen damals üblichen Schlendrians der Interpreten, denen mit einer Vereinheitlichung von Parallelstellen entgegen zu kommen, ihm dann auch überflüssig schien.

Mösers Besprechung (In “Beethoven, Interpretationen seiner Werke”, Band I, S. 455 ff, Laaber-Verlag, 1994) erwähnt ausdrücklich den ausserordentlichen Erfolg von “Clements Phantasien” in Programm der Uraufführung. Sie bekamen in der Ankündigung des Konzerts auch erheblich mehr Platz als die Uraufführung des Violinkonzerts von Beethoven selbst!

Die *spezifische Klavierformulierung* (Gustav Nottebohm, Zweite Beethoveniana, Artikel “Die Klavierstimme zu Op. 61” Leipzig 1887, S. 587) der Klavierfassung hat die Kraft, ein an Differenzierungen interessiertes Publikum zu faszinieren. Die Popularität des Violinkonzerts von Beethoven ist aber eng verbunden mit der Fassung der EA und mit der gewohnten Art seiner Wiedergaben – der Tempowahl und der Charakterisierung – was vielfach nicht nur für das Verständnis des Werks irreführend, sondern auch unglücklich für die Aufführungen der Klavierfassung war. Es ist daher nicht zu erwarten, dass die Klavierfassung gerecht eingeschätzt wird, so lange sie unter Einfluss einer geigerisch geprägten Sicht auf die Violinfassung steht.

Wenn in zwei Jahrhunderten interpretatorischen und wissenschaftlichen Befassens mit Beethovens Op. 61 das Ergebnis noch immer unbefriedigend ist, sollten wir ein Überschreiten bisher eingehaltener Grenzen im Umgang mit Werken dieser Bedeutung

wagen dürfen. Die Sicht auf Werke wie Beethovens Violinkonzert verändert sich ohnehin laufend weiter, und auf der Strecke bleibt allzu oft das Zusammenwirken von Wissenschaft und Praxis.

Beethovens Violinfassung der Erstausgabe wird zusammen mit den gängigen Kadenzen – in erster Linie jenen von Joseph Joachim oder Fritz Kreisler – auch weiterhin im Konzertleben ihr Publikum behalten. Eine sorgfältig hergestellte Alternativfassung kann jedoch dem Werk neue Perspektiven öffnen.

Der Schweizer Geiger Hansheinz Schneeberger spielte seine eigene Kadenz zum Kopfsatz, die als Beispiel einer Beethoven näheren Kadenzart hier mit seiner Erlaubnis wiedergegeben wird.

Eine Alternativfassung, die sich vorgenommen hat, mit den Unterschieden, Ungereimtheiten und Widersprüchen der vier Fassungen dieses Werkes ins Reine zu kommen, kann die Frage der Abhängigkeit des Charakters vom Tempo nicht unbesprochen lassen. Rudolf Kolisch behandelte sie unter dem Titel „Tempo und Charakter in Beethovens Musik“ (Musik-Konzepte 76/77 Heinz–Klaus Metzger und Reiner Riehn) ausgiebig, und sie wurde in der folgenden Nummer derselben Reihe (Musik-Konzepte 6) unter dem Titel „Beethoven: Das Problem der Interpretation,“ fortgesetzt. Das Studium und Kenntnis dieser Auseinandersetzungen gehören zur ernsthaften Beschäftigung auch mit Beethovens op. 61.

Um eine ausufernde und widersprüchliche Diskussion abzuschliessen, die bereits in Beethovens Zeit in den unterschiedlichen Ansichten von Carl Czerny, Ignaz Moscheles und Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner bestand, und danach mit Arnold Schönberg, René Leibowitz und Rudolf Kolisch fortgesetzt wurde, drängt sich im Falle des Violinkonzerts von Beethoven ein einfacher Tempovorschlag auf: das ganze Werk mehr oder weniger am Sekundenschlag zu orientieren. Sind Czernys und Kolischs Tempovorschläge für den Kopfsatz allesamt weit schneller als die meistgehörten, so liegt eine Mitte, die sich auch an den üblichen Tempi der Klavierkonzerte Beethovens orientiert, nahe.

Der Sekundenschlag für einen fast erreichten – für Kolisch seitens des Komponisten beabsichtigten – alla-breve Charakter ist nicht übertrieben schnell, auch wenn er nahe bei der oberen Grenze einer überzeugenden Spielbarkeit liegt. Im Mittelsatz ist das Tempo 60 für

Viertel fließender als die meisten Aufführungen es aber den Zusammenhang von Vor- und Nachsätzen nachzuvollziehen hilft. Das Tempo 60 für das Rondo behagt seiner wiegenden Freundlichkeit. Nach dem konzertanten Tempo des Kopfsatzes wirkt das Rondo im Tempo 60 den Schlusssätzen von Beethovens Klavierkonzerten näher. Die in allen Fassungen in hohen Rondothemen angegebenen *ten.* für die Viertel lassen einen gemächlichen Charakter des ganzen Satzes vermuten.

Beethoven hatte sich als Mitdenker bei der Konstruktion des Metronoms selbst meist an den Zusammenhang der Zahlen am Metronomarm mit den wörtlichen Tempobezeichnungen gehalten. Oft ist der Zusammenhang der Tempobezeichnung mit diesen Zahlen auch bei anderen Werken Beethovens – etwa den späten Streichquartetten – hilfreich. Im vorliegenden Falle wäre das Allegro ma non troppo des Kopfsatzes etwas unter der Metronomangabe für das Allegro, Viertel = 116 -120, doch nicht langsamer, als 104.

Es ist überliefert, Beethoven selbst habe nicht ein Durchhalten des metronomisch angegebenen Anfangstempos durch ganze Sätze erwartet, wie dies später von Felix Mendelssohn und Friedrich Wieck empfohlen wurde. Im vernünftigen Rahmen kann also vom Tempo 60 in allen Sätzen ausgegangen werden.

Die beiden Fassungen von Beethovens op. 61, die UF 1 und die EA, unterscheiden sich weiter gehend, als dies etwa bei J.S.Bachs eigenen Transkriptionen eigener und fremder Werke vorkommt. Franz Clements Umgang mit dem Werk anlässlich der Uraufführung legt es nahe, alle Spuren seines Einflusses auf die Violinstimme der Erstausgabe abzulehnen. Dies umso mehr, als Muzio Clementi, der Beethovens Klavierfassung des op. 61 anregte, dabei keinen Einfluss auf deren Formulierung ausübte und diese dann Beethovens Werkvorstellung am nächsten entsprechen – oder am wenigsten widersprechen dürfte.

Neuwiller im Mai 2020