

Zur Klavierfassung des Violinkonzerts op. 61 von Ludwig van Beethoven*

von Robert Forster, Augsburg/München

Die Klavierfassung von Opus 61, bekanntlich aufgrund eines Verlagskontrakts vom April 1807 zwischen Beethoven und Muzio Clementi entstanden¹, erschien als Konzert mit Begleitung des vollen Orchesters in Wien im Frühjahr 1808 und in London im Verlag von Clementi & Co im Spätsommer 1810, jeweils gleichzeitig mit der Originalfassung für Violine und Orchester². An der Orchesterpartitur wurde für dieses Klavierarrangement keine Note geändert. Es liegt nur eine Bearbeitung des Soloparts für Klavier vor³. Etwas später (1809) entstanden dazu noch mehrere Kadenz: die bekannte, sehr gewichtige (mit Pauken in *d* und *A*) für den ersten Satz, eine Überleitung vom zweiten zum dritten Satz sowie zwei Eingänge ins Rondothe⁴.

Während an der Echtheit und an der eminenten musikalischen Bedeutung der Kadenz (namentlich derjenigen zum ersten Satz) kein Zweifel bestehen kann, ist die Klavierbearbeitung des Soloviolinparts seit Gustav Nottebohm wiederholt ins Zwielficht geraten. Sie wurde aus quellenkritischen wie aus ästhetischen Gründen für unecht gehalten. Man nahm an, sie sei teilweise, zumindest in der gedruckten, heute bekannten Form von einem Notenschreiber unter Beethovens Aufsicht hergestellt worden, und schätzte ihren musikalischen Gehalt entsprechend gering ein⁵. Gegenstimmen haben sich nicht wirklich durchgesetzt⁶. Da die Zweifel an Authentizität und musikalischem Rang der Klavierfassung auf den

* Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf der Magisterarbeit des Verfassers, die 1980 unter der Betreuung von Herrn Prof. Dr. Rudolf Bockholdt in München entstanden ist, der auch die Anregung zur Anfertigung und Veröffentlichung der vorliegenden Zusammenfassung gab.

¹ Vgl. A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann (im folgenden: Thayer-Deiters-Riemann), III. Band, 3.–5. Auflage, Leipzig 1923, S. 26 ff.

² Vgl. *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky und Halm*, hrsg. von K. Dorf Müller, München 1978, S. 317. Zuvor bereits Sh. A. Kojima (s. Anm. 7), S. 98, Anm. 5, die Angabe „August 1808“ von Kinsky/Halm (*Das Werk Beethovens*, München-Duisburg 1955, S. 147 f.) korrigierend, sowie *Beethoven, Werke*, Abt. III, Bd. 4, S. VII f. mit Anm. 12. Zur Clementi-Ausgabe vgl. A. Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963, S. 55 ff. und ders., *Authentic English Editions of Beethoven Published in Great Britain*, in: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (wie oben), S. 198.

³ In der Originalausgabe erweckt die Klaviersolostimme den Eindruck eines durchgehenden Klavierarrangements, da sie wie üblich in den Tuttistellen durch Klavierauszug ergänzt ist. Einzige Neuauflage noch immer: *Klavierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61, Originalfassung, Solostimme mit einer Kadenz zum I. Satz*, durchgesehen von W. Hess, Wiesbaden 1970 (Edition Breitkopf 6565).

⁴ Vgl. Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens*, 1955, S. 149 f., W. Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens*, Wiesbaden 1957, Nr. 84 und 85; *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (wie unter Anm. 2), S. 318; *Beethoven, Werke*, Abt. VII, Bd. 7, S. 32 ff.

⁵ Vgl. H. Clauss, *Gustav Nottebohms Briefe an Robert Volkmann*, mit biographischer Einführung, Erläuterungen und anderen zeitgenössischen Zeugnissen, zum 150. Geburtstag Gustav Nottebohms hrsg. von der Stadt Lüdenscheid, Lüdenscheid 1967, S. 36 f. (Nr. 9); G. Nottebohm, *Die Clavierstimme zu Op. 61*, in: ders., *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 586 ff., O. Jonas, *Das Autograph von Beethovens Violinkonzert*, in: *ZfMw XIII* (1931), S. 443 ff.; F. Kaiser, *Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel 1963, S. 196 ff., A. Tyson, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto*, in: *MQ LIII* (1967), S. 498; ders., *Beethoven's op. 61*, in: *The Musical Times*, Vol. 111 (August 1970), S. 827; W. Mohr, *Beethovens Klavierfassung seines Violinkonzerts op. 61*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, Kassel 1971, S. 509 ff.; ders., *Die Klavierfassung von Beethovens Violinkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXVII* (1972), S. 71 ff.

⁶ Für die Echtheit plädieren: P. Mies, *Die Quellen des op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den Siebenten Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958*, Kassel 1959, S. 194; W. Hess, *Zur Klavierübertragung von Beethovens Violinkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXVII* (1972), S. 210 ff.; ders., *Beethoven, Supplemente zur Gesamtausgabe X, Werke für Soloinstrumente und Orchester*, Bd. 2, Wiesbaden 1969, S. Vf.; ders., *Klavierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61* (Ausgabe wie unter Anm. 3), Vorwort; L. K. Lutes, *Beethoven's Re-Uses of his own Compositions, 1782–1826*, Diss. University of Southern California 1974 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan), S. 312.

ersten Blick durchaus berechtigt erscheinen, eine eingehende Untersuchung bisher aber noch nicht unternommen wurde, soll nun in diese Problematik etwas mehr Licht gebracht werden. Die Analysen konzentrieren sich dabei auf einige Beispiele aus dem ersten Satz des Werks, da der Entstehungsprozeß der Klavierfassung dort die deutlichsten Spuren im Autograph hinterlassen hat.

1. Zur Echtheit

Die Frage nach der Echtheit der Klavierfassung wurde bisher vor allem im Zusammenhang mit der bekanntermaßen problematischen Entstehungsgeschichte und Quellenlage des Werks aufgeworfen. Die Quellenlage ist zuletzt von Shin Augustinus Kojima⁷ gründlich durchleuchtet worden und sei zur Orientierung hier noch einmal skizziert. Der in der Originalausgabe erscheinende und heute allgemein bekannte Notentext der Solostimme in beiden Fassungen (Violine und Klavier) läßt sich im Gegensatz zur Orchesterpartitur nicht unmittelbar auf das in der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche Autograph zurückführen, sondern tritt zum ersten Mal in einer durch Charles Neate 1816 nach London gelangten, von Beethoven überprüften Partiturabschrift auf, die als Stichvorlage für die Wiener Originalausgabe (nicht jedoch für die Londoner Clementi-Ausgabe) gedient haben muß⁸. Im Autograph erscheint der Soloviolinpart zunächst als fortlaufende Stimme innerhalb der Partitur („Violino principale“ zwischen Pauken und Violoncello), dann aber noch zusätzlich in einer Fülle von einzelnen, nicht durchgehend, aber meist in einer gleichbleibenden Zeile notierten, von Beethoven später nachgetragenen Varianten auf den frei gebliebenen unteren Systemen einer jeden Seite. „Violino principale“-Stimme und die Varianten (die fast durchwegs ohne Ausstreichung der ersteren erscheinen) stimmen häufig mit der gedruckten Violinfassung nicht überein, bieten jedoch im großen und ganzen bereits den Notentext der heute bekannten Solostimme, wenn auch noch nicht in zusammenhängender Notation⁹.

Für die Klavierfassung dagegen lassen sich nur spärliche autographe Belege finden. Von Beethovens Arbeit an der Klavierstimme legen nur vereinzelte Bleistiftskizzen im Autograph, meist auf der untersten Zeile jeder Seite, Zeugnis ab. Es handelt sich dabei in erster Linie um Entwürfe für die linke Hand¹⁰, die jedoch nicht alle in der gedruckten Fassung realisiert werden. Für weite Strecken der Klavierfassung aber ist nicht einmal durch solche

⁷ *Die drei Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op. 61 – ihre Entstehung und Bedeutung*, in: *Beethoven-Jahrbuch* 8 (1971/72), S. 97–145.

⁸ Vgl. P. Mies, *Die Quellen des op. 61 von Ludwig van Beethoven* (wie unter Anm. 6), S. 193 ff., A. Tyson, *The Text of Beethoven's Op. 61*, in: ML XLIII (1962), S. 107 ff.; ders., *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto* (wie unter Anm. 5), S. 485 ff., Sh. A. Kojima (wie Anm. 7), S. 110 f., ferner: Thayer–Deiters–Riemann III³⁻⁵, S. 543; E. Anderson, *The Letters of Beethoven*, Vol. II, London 1961, S. 557, Nr. 606a und O. E. Albrecht, *Beethoven Autographs in the United States*, in: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (wie unter Anm. 2), S. 3.

⁹ Vgl. jetzt: *Ludwig van Beethoven, Konzert für Violine und Orchester D-Dur, Opus 61*, vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift, hrsg. und kommentiert von Fr. Grasberger (= *Musica Manuscripta* 1) Graz 1979. Zur Chronologie der Einträge vgl. Kojima (Anm. 7), S. 97 ff. Vgl. ferner die akribische, in ihrer Intention jedoch problematische Ausgabe der Partitur mit den autographen Solofassungen und Varianten in: *Beethoven, Supplemente zur Gesamtausgabe X, Werke für Soloinstrumente und Orchester*, Bd. 2, hrsg. von W. Hess, Wiesbaden 1969.

¹⁰ Notierungen für die rechte oder für beide Hände im ersten Satz: T 111 (fol. 13'), 172 (22'), 195–198 (26'/27), 203f. (28), 362f. (51'), 400–403 (57'/58), 421–424 (61), ferner für T 357 ff. (fol. 50') Notiz „triolon rechte hand“ Die Bleistifteinträge im untersten System von fol. 7' nicht für Klavier, sondern vermutlich Skizzen für die Hörner. Die Taktzählung geht immer vom gedruckten Notentext aus. Übertragungsversuche der Klavierskizzen in: *Supplemente zur Gesamtausgabe XI/2*, S. 86 f.

Notizen die Autorschaft Beethovens bezeugt. Im dritten Satz fehlen sie ganz, nachdem sie bereits gegen Ende des ersten und im zweiten Satz bedeutend spärlicher geworden waren¹¹.

Die mangelhafte, größtenteils fehlende autographe Absicherung der gedruckten Klavierfassung war es zunächst (neben stilistischen Bedenken), die in der Forschung zu dem Schluß geführt hat, sie stamme nicht von Beethoven, sondern von einem Notenschreiber. Die Bleistiftnotizen sind somit nach einer weit verbreiteten, zuerst von Nottebohm vertretenen Ansicht als Vorschriften für den Bearbeiter zu verstehen, die durch mündliche Anweisungen Beethovens (nach denen auch die Zusammenstellung des Parts der rechten Hand aufgrund der Violinvorlage erfolgt sein soll) ergänzt wurden¹². Diese Behauptung hält jedoch einer näheren Überprüfung nicht stand.

Überblickt man das Autograph zunächst als Ganzes, so lassen sich bei aller verwirrenden Fülle von Streichungen und Verbesserungen in Partitur und Solostimme deutlich drei verschiedene Schichten auseinanderhalten: 1. die Orchesterpartitur, 2. die Soloviolinstimme mit den unter der Partitur nachgetragenen Varianten, 3. skizzenhafte Andeutungen (nicht nur für die Klavierfassung) meist auf der untersten Zeile. Die Orchesterpartitur läßt an zahlreichen Stellen zwar noch verschiedene Stadien der Ausarbeitung erkennen, hat aber durch die Verbesserungen (die immer mit Streichungen einhergehen) an Eindeutigkeit keineswegs verloren und endlich durch die mehrfachen Korrekturgänge (Tinte, Bleistift und Rötel) an Genauigkeit sogar ständig gewonnen¹³. Die Violinstimme dagegen hat durch den Eintrag der Varianten ohne Streichung des von ihnen tangierten Textes der vorherigen Fassung an Eindeutigkeit und Unmißverständlichkeit verloren und ist im nachhinein in ein unfertiges, mehrdeutiges, wenngleich verschiedene Lesarten noch deutlich unterscheidendes Stadium zurückgefallen¹⁴. Die Bleistiftnotierungen für die linke Hand der Klavierstimme aber sind, ungeachtet der Tatsache, daß sie chronologisch zu den letzten Einträgen gehören, einer Arbeitsphase zuzurechnen, die weit vor den durch Orchesterpartitur (einschließlich Frühfassungen) und Violinstimme (einschließlich Varianten und gestrichene Frühfassungen) verkörperten Stadien liegt. Sie wurden von Beethoven offensichtlich mit Bedacht fast ausnahmslos in dasselbe System (unterste Zeile) geschrieben, in dem sich zum betreffenden Zeitpunkt bereits zahlreiche skizzenhafte Andeutungen einzelner Orchesterstimmen oder Passagen des Soloparts befanden¹⁵. Es liegt somit der Schluß nahe, daß sie demselben Zweck dienten wie diese, nämlich nicht der eindeutigen Fixierung eines ausgearbeiteten Notentextes, sondern der momentanen graphischen Vergegenwärtigung einer oder mehrerer Ausarbeitungsmöglichkeiten eines musikalischen Zusammenhangs¹⁶. Demnach aber wären die Notierungen für die Klavierfassung ebenso

¹¹ Im ersten Satz ab fol. 61' keine Klavierskizzen mehr. Der Bleistifteintrag auf fol. 102 (im dritten Satz) eindeutig für Violine.

¹² Vgl. Anm. 5.

¹³ Frühere Kompositionsstadien etwa auf fol. 7' und 8b sowie auf fol. 42ff. deutlich zu erkennen. Zu der hier angesprochenen Problematik grundsätzlich: L. Lockwood, *On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation*, in: AMI XLII (1970), S. 32ff.

¹⁴ Dazu im einzelnen Kojima (Anm. 7), S. 102ff.

¹⁵ Solche Tintenskizzen innerhalb des ersten Satzes an folgenden Stellen (Takte, in denen solche Notierungen mit den Klavierskizzen zusammentreffen, sind unterstrichen): T 30–34, 36 (fol. 4/4'), 38, 39 (5), 43–44 (6), 51 (6'), 60, 62, 63, 65 (7'), 113 (14), 139, 140 (18), 178 (23'), 191–195 (26/26'), 197–198 (27), 218–220 (29'), 221, 222, 223 (30), 337–339 (47', Klavierskizzen darüber), 345–347 (48'/49'), 351 (49'), 355 (50), 361 (51), 364–367 (51'/52), 418–420 (60'), 475 (70). Im dritten Satz fast durchgehend in der untersten Zeile Orchester- oder Violinskizzen.

¹⁶ Bei den Orchester-, Violin- wie Klavierskizzen handelt es sich fast ausnahmslos um Detailentwürfe, die dem musikalischen Verlauf, d. h. der Takteinteilung genau folgen. Einzige Ausnahme: eine Skizze für die erste Violine auf fol. 6, unterste Zeile, hält sich nicht an die Takteinteilung, weil sie ein Entwurf für die erst auf fol. 7' erscheinenden Takte 61–65 ist.

wie die im selben System befindlichen Orchesterskizzen ausschließlich als Aufzeichnungen für den persönlichen Gebrauch, nicht als Anweisungen für einen anderen (den Nottebohm'schen Notenschreiber) zu verstehen. In der Tat zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß die Bleistiftnotizen zur unmißverständlichen Informationsübermittlung völlig unbrauchbar waren. Sie wurden nicht nur sehr flüchtig und kaum leserlich, das Gemeinte oft nur andeutend geschrieben, so daß sie für uns heute nur deshalb überhaupt noch zu entziffern sind, weil wir aus der fertigen Bearbeitung Rückschlüsse ziehen können¹⁷, sondern sie entwerfen häufig zwei oder mehr voneinander unabhängige, sich mitunter sogar gegenseitig ausschließende Ausarbeitungsmöglichkeiten, ohne daß eine davon als die „gemeinte“ und allein gültige bezeichnet werden könnte. Eine besonders typische Stelle liegt in den Notizen zu T. 117 vor:

Notenbeispiel 1:
Klavierskizzen (linke Hand) zu T. 117
(Autograph, fol. 14', unterste Zeile)



Es handelt sich offensichtlich um den Entwurf dreier verschiedener Stellungen des Akkordschlags der linken Hand in diesem Takt (vgl. gedruckte Klavierstimme, T. 117). Die erste Möglichkeit (a) setzt einen Terzquartakkord (mit Baßton *e*) auf die zweite Zählzeit. Der zweite Entwurf (b) tauscht den Klang des vorigen gegen den Dominantseptakkord über *a* aus, bei gleicher Stellung im Takt. Die dritte Möglichkeit (c) schließlich versetzt den Akkord von *b* auf die erste Zählzeit, wobei die nachfolgende Viertelpause dazu dient, diesen Entwurf von den beiden anderen, insbesondere von *b* abzuheben. Ebensogut aber könnte *c* als Gegenentwurf zu einer Kombination von *a* und *b* niedergeschrieben worden sein.

Jede dieser drei (oder mehr) skizzierten Möglichkeiten deutet einen anderen musikalischen Vorgang an. Während im Fall *a* das Klavier bewußt darauf verzichtet, zusammen mit dem Orchesterbaß den Baßton *a* zu setzen, also in ähnlich schwebender Lage verharrt wie schon im Takt zuvor (116) mit der Terz *g-h* in der eingestrichenen Oktav (ebenfalls skizziert, aber wieder gestrichen), tun *b* und *c* dies gerade nicht. Während *a* und *b* den Viertelschlag zusammen mit den Bässen auf die zweite Zählzeit setzen, tritt in *c* die linke Hand des Klavierparts den Bässen in ähnlicher Weise entgegen, wie es – mit vertauschten Rollen – bereits in den ersten Takten des Soloeingangs (T. 91 und 92) geschehen ist. Die Möglichkeit *b* ist mit Bleistift durchgestrichen. Gerade sie aber wird vom Druck schließlich doch realisiert.

Auch die folgende Skizze setzt sich aus zwei ineinandergeschriebenen, sich gegenseitig aber ausschließenden Schichten zusammen:

¹⁷ Vgl. etwa die Notierungen zu T. 135f. (fol. 17') und zu T. 326 (fol. 45') des ersten Satzes.

Notenbeispiel 2:

Klavierskizzen (linke Hand) zu T. 138 (Autograph, fol. 18, unterste Zeile)



Die beiden schwer zu entziffernden Sechzehntelgruppen sollen offenbar eine Unteroktavverdopplung der Figuren in der rechten Hand (gleichlautend mit Soloviolinstimme) andeuten. Davon sind die darunterstehenden Viertelnoten, Achtelpausen und Achtelnoten zu unterscheiden. Sie markieren den in der Partitur durch die Streicher vorgegebenen auftaktigen Rhythmus durch die Verdopplung des Orchesterbasses in der Kontrabaßlage (vgl. Partitur, T. 137–139). Es ist kaum vorstellbar, daß Beethoven die Entscheidung zwischen diesen völlig verschiedenartigen Bearbeitungsmöglichkeiten der Solostimme einem Notenschreiber überlassen haben sollte.

Als letztes Beispiel für die stellenweise zu beobachtende Mehrdeutigkeit der Klavierskizzen sei T. 172 angeführt, ausnahmsweise eine Notierung für beide Hände (jedoch in einem einzigen System):

Notenbeispiel 3:

Klavierskizzen (beide Hände) zu T. 172 (Autograph, fol. 22', unterste Zeile)



Die Frage ist, ob das erste Viertel (*fis'*?) mit der nachfolgenden arpeggierenden Figur in Sechzehnteln zu einem vollständigen Viervierteltakt zusammengefaßt werden soll, wie es etwa in der Übertragung durch Willy Hess¹⁸ geschieht. In diesem Fall würden sich die Sechzehntelfiguren um eine Zählzeit verschieben (vgl. gedruckte Klavierstimme). Die rechte Hand (ab Violinschlüssel) würde das *gis'''* zu Beginn des nächsten Taktes (T. 173), das doch offensichtlich Ziel ihrer aufsteigenden Klangbrechung ist, nicht mehr rechtzeitig erreichen. Eine sinnvolle Lesung müßte wiederum zwei Schichten auseinanderhalten: das Viertel *fis'* als Schlußviertel der zuvor skizzierten Synkopenakkorde einerseits und die ebenfalls mit Taktbeginn (mit einer Sechzehntelpause) einsetzenden Arpeggien andererseits. Die in der rechten Hand dann in bezug auf Taktmetrum und melodischen Verlauf noch fehlende Sechzehntelgruppe (vierte Zählzeit) brauchte Beethoven nicht mehr zu skizzieren, weil die rechte Hand ab Taktmitte offensichtlich wieder mit der Violinvorlage übereinstimmen sollte (hier in der Zeile „Violino principale“).

Diese wenigen Beispiele mögen als Nachweis dafür genügen, daß die Bleistiftnotizen für die Klavierbearbeitung der Solostimme nicht eindeutig und unmißverständlich fixieren und somit als Anweisungen für den fraglichen Verfertiger der Bearbeitung nicht zu gebrauchen

¹⁸ *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, S. 87.

waren. Sie weisen die typischen graphischen Merkmale der strenggenommen überhaupt nicht in eindeutig festlegende Notenschrift übertragbaren Kompositionsskizzen in den berühmten Skizzenbüchern auf. Sie sind nicht mehr als eine Gedächtnisstütze und spiegeln an vielen Stellen lediglich das augenblickliche Tun des Niederschreibens, die momentane Vergegenwärtigung eines musikalischen Gedankens.

Die Möglichkeit, daß die Skizzen trotz ihrer offensichtlichen Ungeeignetheit doch als Vorschriften verwendet wurden, wird schließlich durch diejenigen Stellen ausgeschlossen, in denen die Notizen zwar durchgestrichen sind (meist mit Tinte), von der Druckfassung aber doch realisiert wurden, und in denen umgekehrt die Skizzen zwar nicht gestrichen sind, aber auch nicht verwendet wurden¹⁹. Die angeblich ergänzenden „mündlichen Anweisungen“ Beethovens an den Kopisten hätten in diesen Fällen das schriftlich Niedergelegte widerrufen müssen, ein sehr unzuverlässiges und unsicheres Arbeitsverfahren. Die Abweichungen der gedruckten Klavierfassung von dem im Autograph skizzierten Text sprechen also gerade für Beethovens alleinige Urhebererschaft²⁰.

Den positiven Befund der vorangegangenen Untersuchungen bestätigen die wiederholt in der Literatur als Echtheitsnachweise zitierten Schriftstücke, die mit der Entstehung der Klavierfassung zusammenhängen, und Aussagen aus Beethovens Freundeskreis. Sie seien der Vollständigkeit halber noch einmal zusammengestellt. An erster Stelle sind dabei der bekannte Vertrag Beethovens mit Clementi vom 20. April 1807 und der zwei Tage später geschriebene Brief Clementis an Verlagsteilhaber Collard zu nennen. Clementi erinnert Collard wiederholt daran, daß Beethoven die Klavierbearbeitung des Violinkonzerts auf seine Bitte („at my request“) selbst vornehmen werde, wohingegen Collard die drei Streichquartette (op. 59) und die übrigen Vertragstitel gelegentlich durch einen routinierten Arrangeur („Cramer or some other very clever fellow“) bearbeiten lassen könne²¹. Entsprechend lautet die vertragliche Vereinbarung, in der die Klavierfassung des Violinkonzerts gleichwertig neben die übrigen fünf Titel gestellt ist²². Auch Beethoven selbst betrachtete die Bearbeitung, zumindest unter dem Aspekt des Honorars, als eigenständiges Werk²³. Sie dann doch von einem Kopisten herstellen zu lassen, wäre demnach ein Vertragsbruch gewesen, den der anglophile Beethoven sich gerade einem englischen Verlag gegenüber sicher niemals hätte zuschulden kommen lassen.

Aus Beethovens Freundeskreis sind als Zeugen für die Echtheit der Klavierfassung zu nennen: seine Schüler Ferdinand Ries²⁴ und Carl Czerny²⁵ sowie Gerhard von Breuning²⁶

¹⁹ Beispiele für den ersten Fall (gestrichen, aber doch verwendet): T 117 (fol. 14'), 192/193 (26), 315 (43'), 319–321 (44'), 400–403 (57'/58). Beispiele für den umgekehrten Fall (nicht gestrichen, nicht verwendet): T 128 (fol. 16), 134 (17), 139–142 (18'/18'), 145–150 (19), 166–171 (21'–22'; vgl. dagegen Parallelstellen T 440–445, fol. 64/64'), 210–213 (28'/29).

²⁰ In diesem Sinne bereits W Hess, in: *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, S. VI, ders., *Klavierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61* (Ausgabe wie unter Anm. 3), Vorwort, ders., *Zur Klavierübertragung von Beethovens Violinkonzert* (wie unter Anm. 6), S. 210.

²¹ Thayer–Deiters–Riemann III^{3–5}, S. 26 unten.

²² Ebenda, S. 28.

²³ Ebenda, S. 27.

²⁴ F. G. Wegeler und F. Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz 1838, S. 93f.

²⁵ *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, hrsg. und kommentiert von P. Badura-Skoda, Wien (Universal Edition) 1963, S. 116f.

²⁶ *Aus dem Schwarzspanierhause*, 1874, Nachdruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von A. Chr. Kalischer, Berlin und Leipzig 1907, S. 41. Die von Breuning zitierte Widmung der Klavierfassung weist mit dem von ihm berichtigten Fehler in der Namensschreibung („Wering“ statt „Vering“) eindeutig auf die Originalausgabe (spätere Abzüge); vgl. Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens*, 1955, S. 149 oben. Die Vermutungen von W Hess (ÖMZ XXVII, 1972, S. 210) und Fr. Grasberger (Kommentarband der in Anm. 9 zitierten Faksimileausgabe, S. 47) über die von Breuning gemeinte Klavierbearbeitung sind somit nicht zutreffend.

und Charles Neate²⁷. Dokumente hingegen, welche die Autorschaft Beethovens direkt bestreiten, in Zweifel ziehen oder auch nur indirekt darauf schließen lassen, daß die Bearbeitung nicht oder nicht allein von Beethoven stammt, existieren nicht.

2. Zur musikalischen Bedeutung

Haben sich die quellenkritisch motivierten Zweifel an der Echtheit der Klavierfassung von Opus 61 nun als ebenso unbegründet erwiesen wie seinerzeit die Kritik an der gedruckten Fassung der Soloviolinstimme²⁸, so bleiben immer noch die stilistischen Bedenken gegenüber der Bearbeitung. Neben Fritz Kaiser haben sich Alan Tyson und besonders Wilhelm Mohr kritisch bis ablehnend geäußert²⁹. Für eine gerechte Beurteilung ihres ästhetischen Rangs müssen die bei der Entstehung der Bearbeitung bereits vorliegenden Gegebenheiten berücksichtigt werden: die Orchesterpartitur einerseits und die Soloviolinstimme andererseits. Zunächst gilt es, das Verhältnis der Klavierfassung zur gedruckten Violinstimme und zu den autographen Fassungen und Varianten zu klären.

Vergleicht man den Notentext für die Solovioline (Druck) mit demjenigen für die rechte Hand der Klavierfassung und sieht von den genuin klavieristischen Neugestaltungen (die meist zuvor skizziert wurden) einmal ab³⁰, so fällt immer noch eine Anzahl von Passagen auf, die in den beiden Fassungen nicht übereinstimmen; im ersten Satz etwa die Takte 314–345, 444–451, 469–472 und 525/526, um nur die auffälligsten zu nennen. Ein Vergleich mit dem Autograph zeigt, daß in der Klavierfassung hier autographe Versionen des Soloparts erscheinen, die nicht in die gedruckte Violinfassung übernommen wurden. Meist handelt es sich dabei um die innerhalb der Partitur, in der Zeile „Violino principale“ stehende Violinversion, während die Druckfassung der Solovioline die unterhalb der Partitur notierten Varianten bevorzugt. Es erhebt sich die Frage nach den Gründen für die unterschiedliche Auswahl der beiden Solofassungen unter den autographen Lesarten. Die von der Klavierstimme nicht berücksichtigten Varianten könnten zum Zeitpunkt der Entstehung der Klavierfassung noch gar nicht existiert haben³¹. Ebenso gut könnte die Version in der „Violino principale“-Zeile vom Klavier übernommen worden sein, weil sie in einer bestimmten Hinsicht die „klaviermäßigere“ ist. Von diesen Erklärungsmöglichkeiten ist die letztere in der Forschung wiederholt vertreten und in verschiedener Weise dargestellt worden, nachdem Gustav Nottebohm sich als erster in diesem Sinne geäußert hatte³². Da

²⁷ Thayer–Deiters–Riemann III^{3–5}, S. 543: „Die ihm anvertrauten Werke waren, soweit sich Mr. Neate 45 Jahre später erinnerte: 1 Eine Abschrift des Violinkonzerts Op. 61, mit einem Arrangement der Solostimme für Klavier auf denselben Seiten, von welchem Beethoven sagte, daß er es selbst geschrieben und gespielt habe.“ Die Behauptung „selbst geschrieben“ kann nur bedeuten: „die Bearbeitung selbst hergestellt.“ „Selbst gespielt“ deutet wohl auf eine Privataufführung im Hause von Breuning oder soll heißen: „selbst durchgespielt“ (d. h. überprüft oder ausprobiert). F. Kaisers Bedenken gegenüber Neate (*Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes*), wie unter Anm. 5, S. 197) sind daher unbegründet.

²⁸ Bedenken gegen die Druckfassung der Soloviolinstimme bei: W. Hess, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 109 (1969), S. 197 ff.; ders., in: *Supplemente zur Gesamtausgabe X/2*, Vorwort; F. Kaiser, *Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes* (wie unter Anm. 5), S. 196 ff. Dazu Sh. A. Kojima (wie Anm. 7), S. 97 ff.

²⁹ Siehe unter Anm. 5.

³⁰ Im ersten Satz etwa T. 111, 113, 172f., 195–198, 446f.

³¹ In diesem Sinne (ohne weitere Belege): A. Tyson, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto* (wie unter Anm. 5), S. 498f., Anm. 12, und ders., *Beethoven's op. 61* (wie unter Anm. 5), S. 827.

³² Vgl. neben den unter Anm. 5 genannten Stellen: O. Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 324f.; A. Tyson, *The Text of Beethoven's Op. 61*, in: *ML XLIII* (1962), S. 108f.; W. Hess, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert* (wie unter Anm. 28), S. 197, 200. Vgl. ferner: B. Schwarz, *Beethoven and the French Violin School*, in: *MQ XLIV* (1958), S. 442f., und E. Melkus, *Zur Interpretation des Violinkonzerts op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XIX (1964), S. 164.

über die Entstehung der autographen Varianten lange keine Gewißheit herrschte, gingen die Meinungen darüber, ob die Klavierfassung auf Passagen der „Violino principale“-Stimme innerhalb der Partitur zurückgegriffen habe (Nottebohm), oder ob die Varianten unterhalb der Partitur erst nach der Klavierfassung entstanden seien (Jonas und Tyson), auseinander.

Neuere Untersuchungen am Autograph haben gezeigt, daß die meist im zweituntersten System eingetragenen und mit einem Kreuz gekennzeichneten Varianten mit einer anderen Tinte als die übrige Partitur geschrieben worden sind und zur selben Zeit entstanden sein müssen, in der auch die Vorarbeiten für die Klavierfassung in der Form der Bleistiftskizzen begonnen haben, also nach der Vertragsschließung am 20. April 1807³³. Bei kritischer Beobachtung zeigt sich, daß die beiden Arbeitsgänge des Variantenentwurfs für die Violine und der Klavierskizzen nicht nur zeitlich ineinandergegriffen, sondern auch aufeinander Bezug genommen und sich gegenseitig beeinflusst haben. So ließ sich für den markanten Triolenauftritt der Violinstimme (Druck) in T. 101 der Nachweis erbringen, daß er erst in Erwägung gezogen wurde, nachdem er zuerst für die Klavierfassung skizziert worden war³⁴.

Als besonders aufschlußreiche Stelle seien nun die Takte 195–198 des ersten Satzes einer genaueren Besprechung unterzogen. In dieser viertaktigen Passage bevorzugt die gedruckte Soloviolinstimme eine auf dem zweituntersten System des Autographs (fol. 26'/27) mit anderer Tinte nachgetragene Version. Während die zuerst entstandene Fassung dieser Stelle innerhalb der Partitur („Violino principale“) auch nach dem musikalischen Höhepunkt von T. 194/195 die Sechzehntelfigurierung des vorangegangenen Abschnitts noch beibehält, löst sich in der zum Druck gekommenen viertaktigen Variante die Anspannung der vorhergehenden Steigerung in einer sehr viel gelösteren Triolenbewegung:

Notenbeispiel 4:

Solovioline T. 195-198, autographe Frühfassung („Violino principale“, fol. 26'/27)

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Violinversionen betrifft nun die von den aufsteigenden Figuren anvisierten Spitzentöne. Im Gegensatz zur früheren Version bildet für die im Druck übernommene Variante zweimal der in den Orchesterschlägen von T. 195 und 197 jeweils obenliegende und in Bläsern und erster Violine hervorgekehrte Ton die Obergrenze des Anstiegs (*fis'''* in T. 196 und *a'''* in T. 198; in der Frühfassung nur *a'''* in T. 198). Diese sehr exponierten und vom Orchester in tieferer Lage vorgegebenen Hochpunkte treten dadurch noch besonders hervor, daß die zum Druck gekommene Variante nicht wie die ursprüngliche Version den nächsten Tuttischlag und damit den Ansatzpunkt

³³ Vgl. Kojima (wie Anm. 7), S. 102ff.

³⁴ Ebenda, S. 107.

ihres nächsten Aufstiegs mit einem durch weiten Sprung abgesetzten, auftaktigen Achtel gleichsam schon vorherbestimmt, sondern auf den erreichten Grenztönen stehenbleibt und nach einer Achtelpause erst wieder mit dem nächsten Akkordschlag einsetzt.

Die Klavierskizzen zu dieser Stelle unterscheiden sich vom Druck in wichtigen Einzelheiten und lauten (neben weiteren Bleistifteintragen) folgendermaßen:

Notenbeispiel 5:

Klavierskizzen zu T. 195-198 (Autograph, fol. 26'/27, unterste Zeile)

Ein Blick auf die Spitzentöne (a''' und c'''') der hier entworfenen Klangbrechungen zeigt, daß die Violinvariante zu dieser Stelle zum Zeitpunkt der Skizzierung für die Klavierfassung offensichtlich noch gar nicht existiert hat. Die Klavierskizzen nehmen noch weniger als die frühere Violinversion (Notenbeispiel 4) mit ihren oberen Grenztönen Rücksicht auf die vom Orchester markierten Spitzentöne *fis* und *a*. Ferner nehmen sie den jeweils nächsten vom Orchester gegebenen Impuls mit einem auftaktigen Achtel (*d'* bzw. *dis'*) voraus.

Für den Druck sind die Skizzen aber nun so abgeändert worden, daß die fertige Klavierfassung die von der nachgetragenen Violinvariante eingeführte Neuerung der auf das Orchester bezogenen Grenztöne *fis'''* und *a'''* übernommen, den Achtelauftakt als Gegensatz zur Variante aber beibehalten hat (vgl. gedruckte Klavierstimme, T. 196 und 198). Die Reihenfolge der Arbeitsgänge muß also gewesen sein:

1. Violinversion innerhalb der Partitur
2. Skizzen für die Klavierfassung
3. Violinvariante im zweituntersten System
4. Abänderung der Klavierskizzen für den Druck zugunsten einer von der Violinvariante eingeführten Neuerung³⁵.

An der vorliegenden Stelle wird deutlich, daß mit der nachträglichen Klaviertranskription des (vorerst) fertiggestellten Soloviolinparts für Beethoven offenbar eine ganz neue Situation entstanden war. Es war ihm nun darum zu tun, zu der schon gegebenen Violinstimme eine Klavierbearbeitung nicht einfach nur hinzuzufügen, sondern die beiden gegensätzlichen Charaktere der Violine und des Klaviers durch eine bewußte Gegenüberstellung aufeinander zu beziehen. (Die beiden Fassungen sollten ja gleichzeitig erscheinen!) Dies erforderte eine nachträgliche Umarbeitung des Violinparts, damit dieser ein wirksames

³⁵ In T. 195 hat die Soloviolinstimme innerhalb der Partitur („Violino principale“-Zeile) die dynamische Bezeichnung „*f*“ nachträglich mit Bleistift erhalten. Wäre die Variante mit der dunkleren Tinte vor den Klavierskizzen eingetragen worden, so wäre dieser Nachtrag sicher mit ebendieser Tinte erfolgt.

Gegenstück zur (bereits skizzierten) Klavierfassung darstellen konnte³⁶. Im vorliegenden Fall dienten zu einer solchen Gegenüberstellung die unterschiedliche Art und Weise der Klangbrechung in Violine und Klavier und die in der gedruckten Violinstimme (= Variante) durch Pausen ersetzten auftaktigen Achtel. Gegen die selbstherrliche, einen orchestralen Klangraum aufschichtende Faktur des skizzierten Klavierparts trat als Gegenentwurf die rhythmisch zwar auf die Skizzen zurückgreifende (Triolen!), den zugrundeliegenden Klang aber völlig andersartig durch Wechselnotenumspielung zerlegende Violinvariante. Erfolgte für den Druck wiederum eine Angleichung der Klavierstimme an den Gegenentwurf für die Solovioline (Grenztöne), so geschah dies bei den Auftaktachteln *d'* und *dis'* gerade nicht, die sich somit erst im Verlauf der simultanen Arbeitsgänge als Mittel zur Realisierung der beabsichtigten Gegenüberstellung von Violine und Klavier herausgebildet haben.

Einige weitere von den Klavierskizzen offensichtlich angeregte Abänderungen der Soloviolinstimme sollen nun am Beispiel der Takte 314ff. des ersten Satzes in ihrer Beziehung zur Orchesterpartitur näher untersucht werden. Während die beiden gedruckten Solofassungen vor dieser Stelle für eine verhältnismäßig lange Strecke genau übereinstimmen (T. 298–313), treten sie ab der zweiten Hälfte von T. 314 plötzlich auseinander. Die Solovioline bevorzugt mit wenigen Ausnahmen (T. 319) die im Autograph nachgetragenen Varianten, während das Klavier sich ausschließlich an die innerhalb der Partitur stehende frühere Version der Violinvorlage hält. Die an den Klavierskizzen mit der Tinte der Varianten vorgenommenen Streichungen in den Takten 315 (fol. 43'), 319–321 (fol. 44') und 328 (fol. 46) zeigen, daß die Vorarbeiten für die Klavierfassung dem Eintrag der Varianten zeitlich vorausgingen. Der musikalische Sinn des Auseinanderfallens von Violin- und Klavierstimme in dieser Passage erschließt sich durch eine Untersuchung des Geschehens in der Orchesterpartitur. Von T. 314 auf 315, also genau dort, wo die beiden Fassungen auseinanderzutreten beginnen, setzt die letzte, entscheidende Phase eines bereits mit dem Auftreten des Themenvordersatzes in *h*-moll (T. 301ff.) in Gang gekommenen Prozesses ein, in dessen Verlauf die aus dem Thema sich abspaltende Zweitaktgruppe (T. 303/4, 307/8, 309/10 usw.) einen wesentlichen Bedeutungswandel erfährt.

Die ursprünglich energisch auf den Halbschluß der Periodenzäsur zustrebenden Terzsextparallelen (vgl. etwa T. 4/5) verwandeln sich nach einer sehr ausdrucksvollen Moll-Verdüstörung (T. 303/4) infolge einer Überlagerung der Hauptlinie durch Oberterzen (T. 306–308) in eine Terzparallelbewegung, die gleichsam völlig indifferent in den jeweils zugrundeliegenden Klängen ruht (T. 309, 311 usw.). Aus dem vorletzten Takt eines Periodenvordersatzes (T. 303 und 307) wird der jeweils erste Takt einer Reihe von Taktpaaren (T. 309, 311, 313). Umgekehrt übernehmen ab T. 308 die Viertelschläge des Streicherunisonos die Aufgabe, jeweils einen Klangwechsel herbeizuführen, die bisher (innerhalb des Periodenvordersatzes) der Parallelbewegung zugefallen war.

Die nun in solchen Zweitaktgruppen (Terzparallelen und Viertelschläge) fortschreitende Quint- bzw. Quartschrittsequenz (T. 309–314), eine Weiterführung der Quartversetzungen

³⁶ Vgl. den bekannten Brief Beethovens an Breitkopf und Härtel vom 13. Juli 1802 (Kastner/Kapp, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig 1923, S. 57, Nr. 61), in dem er sich über die „unnatürliche Wut“ beklagt, „die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allen entgegengesetzt sind“ (Hervorhebung vom Verf.). Zwar ist dort die umgekehrte Bearbeitungsrichtung (Klavier – Streichinstrumente) gemeint, aber die Gegensätzlichkeit der Instrumente besteht ja prinzipiell.

von T. 304/5 und 308/9, ist gerade im Begriff, nach G-dur zu gelangen, als unerwartet die völlig andere tonartliche Bereiche erschließende Mollvariante der angestrebten Tonart erscheint. Beide Fassungen des Soloparts (Violine und Klavier) kehren zu Beginn von T. 315 die Mollterz *b* hervor. Gleichzeitig tritt nun in der Orchesterpartitur eine Beschleunigung der musikalischen Vorgänge auf das Doppelte ein, so daß die beiden Bauelemente, die kreisenden Terzparallelen (Fagotte) und die Viertelrepetition (Streicher, jetzt in vollen Akkorden), nur noch die beiden Hälften jeweils eines Taktes ausmachen und endgültig zu floskelhaften Wendungen erstarren. Die seit T. 309/10 vorherrschende Zweitaktordnung wird aber durch diese beschleunigende Diminution keineswegs beeinträchtigt. Die durch regelmäßigen Klangwechsel gebildeten Zweitaktgruppen bleiben erhalten. Die beiden Bauelemente (Terzen und Repetition) lösen sich also durch ihre Verlagerung auf eine Notenwertebene, die dem für den ganzen Satz bestimmenden Viertelwert untergeordnet ist, gleichzeitig auch von dem tragenden Untergrund der zweitaktigen metrischen Ordnung, mit dem sie zuvor kongruent waren und der sich nunmehr verselbständigt. Auf dieses für den ganzen Satz zentrale Ereignis³⁷ reagieren die beiden Solofassungen nun sehr verschieden.

Die mit der ursprünglichen Violinversion im Autograph („Violino principale“-Zeile) nahezu übereinstimmende Klavierfassung verändert gleichzeitig mit dem Eintritt der Diminution in T. 315 ebenfalls ihre Bauweise:

Notenbeispiel 6:

Klavierfassung T. 314-320

The image shows a musical score for piano, measures 314-320. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 314-316) features a melodic line in the treble clef with a long slur over measures 314 and 315, and a bass line with a similar slur. The second system (measures 317-319) shows a more complex texture with multiple voices in both hands, including some rests. The third system (measures 320-322) continues the melodic and harmonic development. The score illustrates the 'diminution' mentioned in the text, where the tempo doubles and the musical material is compressed into shorter note values.

³⁷ Die an die Viertelschläge gebundene Zweitaktordnung (in der diese entweder erster oder zweiter Takt sein können) ist die zentrale metrische Ordnung des Satzes überhaupt.

Den aufsteigenden, zurückgreifenden Dreiklangsbrechungen des unmittelbar vorhergehenden Takts, also der bisher ständig mit der Viertelrepetition zusammentreffenden Bewegung stellt sich unvermittelt ihre absteigende Umkehrung entgegen, die sich von nun an taktweise wiederholt. Die Klavierstimme folgt somit der Diminution in der Partitur, indem sie ihre sequenzierende Figurationsweise ebenfalls auf das Doppelte beschleunigt, zwar nicht durch eine Halbierung der Notenwerte, wohl aber durch die umkehrende und fortwährende Wiederholung der Figuration eines einzelnen Takts aus der vorangehenden zweitaktigen Sequenz. Darüberhinaus spiegelt der Klavierpart auch den halbtaktigen Wechsel zwischen Fagott-Terzen und Streicherrepetition wider: die linke Hand gibt mit T. 315 ihre durchgehende Oktavverdopplung auf und begleitet die rechte fortan nur noch jeweils in der zweiten Takthälfte in der Unteroktav (also immer zusammen mit der Streicherrepetition). In der vorübergehend noch mehr beschleunigten Zweitaktgruppe T. 319/320 verhält sie sich entsprechend.

Völlig anders sieht dagegen die durch Verwendung der Varianten zustandegekommene Violinstimme aus:

Notenbeispiel 7:

Solovioline T. 314-320 (Druckfassung)

Bereits in T. 314, also vor dem Eintritt des entscheidenden Ereignisses, lockert sie ihre bisher starr sequenzierenden Figuren auf, so daß der mit der rechten Hand des Klavierparts dann wieder identische T. 315 unter einem völlig anderen Licht erscheint (von der höheren, eigentlich mehr violinmäßigen Lage der Klavierfassung abgesehen). Er wird nun nicht mehr als unmittelbarer Gegensatz zum vorigen Takt aufgefaßt und ist in eine hier beginnende, regelmäßig schwingende Bewegung der Solostimme eingebunden. Durch gleichmäßigen, melodisch variierenden Wechsel zwischen Dreiklangsauf- und abstieg schließt die Solovioline jeweils zwei Takte zusammen (T. 315/16, 317/18). Im Gegensatz zur Klavierfassung hält sie sich mit ihrer Figurationsweise also auch weiterhin an die im klanglichen Verlauf noch fortbestehende Zweitaktordnung, grenzt aber die Zweitaktgruppen nicht mehr in starren Sequenzen scharf gegeneinander ab (vgl. dagegen T. 309 ff.). Sobald also die beiden Elemente (Terzparallelen und Repetition) ihren Einfluß auf die metrische Ordnung verlieren und vollends zur Floskelhaftigkeit erstarren, beginnt die

Violinstimme melodisch und figurativ gleichsam aufzublühen und stellt die in der Partitur weiterbestehende metrische Ordnung in ein ganz neues Licht.

Die beiden Fassungen des Soloparts für Violine und für Klavier kehren also zwei völlig verschiedene Seiten ein und desselben Vorgangs in der Partitur hervor. Ähnlich wie an der vorliegenden Stelle treten Violin- und Klavierstimme im Verlauf des ganzen Werks immer wieder auseinander, um auf das musikalische Geschehen in der Orchesterpartitur auf verschiedene Weise zu reagieren und somit auch sich selbst gegenseitig zu beleuchten. Wie aus der besprochenen Stelle hervorgeht, betrifft die bewußte Gegenüberstellung der beiden Solofassungen nicht nur ihre figurative, gleichsam ornamentale Außenseite, sondern in ganz besonderem Maße auch ihren inneren, metrischen Bau und ist letztlich nur im Zusammenhang mit der gesamten Partitur zu begreifen³⁸.

Dieser Gesichtspunkt leitet auch die Besprechung des letzten Beispiels, in der es nun um die hinzugefügten Noten in der linken Hand des Klavierparts geht. Es handelt sich um die Takte 351–357, nach der eben besprochenen Stelle eine zweite für den ganzen Satz zentrale Passage.

Die Situation unmittelbar vor T. 351 ist dadurch gekennzeichnet, daß nach der Abkehr von *Es*-dur zurück in die durch die kleine Terz *f* verschleierte Grundtonart (T. 344/45) und gleichzeitig mit dem Übergang der Viertelrepetition von den Fagotten auf die Trompeten und die Pauke (T. 345/46) der Solist seine zweitaktigen melodischen Bögen in die straffere Sechzehntelbewegung übersetzt (Klavier bereits seit T. 340 in Sechzehnteln) und sowohl um die Auftakte wie um die weiblichen Endungen kürzt (T. 347ff.). Die anfangs weit ausgreifenden Gesten werden immer knapper.

Auf T. 350 folgt nun in Pauke und Trompeten plötzlich statt der erwarteten ganzen Note (Pauke: Viertel mit Pausen) ein weiterer Takt mit repetierenden Vierteln. Dieses Ereignis ist gleichbedeutend mit einer Aufhebung der bisher vorherrschenden Zweitaktordnung und führt im weiteren Verlauf über die nun unaufhörlich repetierenden Viertel (von denen schließlich auch die Streicher erfaßt werden) und über einen chromatisch fallenden Baß zum völligen Stillstand des Geschehens in der Orchesterpartitur auf dem leeren Ton *a* ab T. 357.

Die Solostimme (Violine fast gleichlautend mit rechter Hand des Klavierparts) reagiert auf die plötzliche Wendung in T. 351 mit einer weiteren Verkürzung ihrer bisher den ganzen Takt überspannenden Bögen auf die Hälfte. Mit dem Übergreifen der Viertelschläge auf die Streicherbegleitung (T. 355) werden ihre Sechzehntelfiguren schließlich noch kurzatmiger und erstarren zu Leittonumspielungen, die zwischen Grundton und Quint wechseln, um zu Beginn des T. 357, gleichzeitig mit dem Erscheinen des leeren Tons *a* im Orchester, völlig zu ersterben, bevor die mit der zweiten Zählzeit neu ansetzenden chromatisch aufsteigenden Triolen die Reprise herbeiführen, Tonart und Thema neu erstehen lassen.

Die linke Hand des Klavierparts hatte bisher den für die zweitaktige Bauweise verantwortlichen Wechsel zwischen Viertelrepetition und ganzer Note in der Partitur (Hörner, Fagotte und schließlich Pauke und Trompeten) komplementär, um einen Takt

³⁸ Dieser Aspekt kommt bei Jonas (*Das Autograph von Beethovens Violinkonzert*, wie unter Anm. 5, S. 443ff.) und Kojima (wie Anm. 7, S. 112ff.), die beide Vergleiche zwischen den verschiedenen Violinversionen ziehen, eindeutig zu kurz. Auch die von Nottebohm (*Die Clavierstimme zu Op. 61*, wie unter Anm. 5, S. 587) in den Vordergrund gerückte und von Jonas (wie oben, S. 443) mit Recht kritisierte Frage nach der technischen Ausführbarkeit der früheren, durch die Varianten bereicherten Lesart trifft nicht den Kern der Problematik.

verschoben ergänzt (entsprechende Skizzen im Autograph, fol. 46 ff.). Ab T. 351 aber war für sie zunächst folgendes vorgesehen:

Notenbeispiel 8:

Klavierskizzen (linke Hand) für T. 351-356 (Autograph, fol. 49'-50', unterste Zeile)



Ursprünglich sollte also auch die linke Hand des Klavierparts wie die vorgegebene Solostimme die wesentlichen Ereignisse in T. 351 (ständige Viertelrepetition) und 355 (Übergreifen der Viertel auf die Streicher) in eine Verkürzung der musikalischen Sinneinheiten, hier eine Reduzierung der Viertelschläge zu zwei und schließlich zu einem Viertel, umsetzen. Obwohl dieser Vorgang zunächst wie eine natürliche Folgerung aus dem in der linken Hand Vorangegangenen und aus dem Geschehen in der gegebenen Solostimme erscheint, wird er im Druck offensichtlich aus folgendem Grund nicht realisiert: da sich die Klavierstimme mit ihrer Viertelrepetition bisher ständig auf den in Pauke und Trompeten vorherrschenden Wechsel zwischen Vierteln und ganzer Note bezogen hatte, muß sie dieses Strukturprinzip mit der in T. 351 erfolgenden Veränderung verlassen. Die Partitur weist ab T. 351 zu dem für die linke Hand zunächst skizzierten kein analoges Geschehen mehr auf. Die fragliche Skizze setzt also eine metrische Ordnung (wenngleich beschleunigt) kontinuierlich fort, die in der Partitur eliminiert worden ist.

Die im Druck realisierte Lösung erscheint dagegen weit weniger problematisch. Ebenso plötzlich wie der zweitaktige Wechsel in Pauke und Trompeten in eine unablässige Repetition umschlägt, läßt die linke Hand von den Viertelschlägen ab und gibt die in der Violinvorlage (rechte Hand) sich vollziehende Beschleunigung auf eine andere Weise wieder. Sie lehnt sich dabei an die Achtelfiguren der ersten Violine, halbiert also die Notenwerte.

Notenbeispiel 9:

Klavierfassung (linke Hand, Druck) T. 351-356



3. Schlußbetrachtung

Die untersuchten Beispiele bereichern die bereits erörterte Echtheitsproblematik um einen neuen Aspekt. Die Abweichungen der gedruckten Klavierstimme von dem im

Autograph skizzierten Notentext sind ebenso wie die im Hinblick auf die Klavierfassung nachträglich vorgenommenen Differenzierungen des Soloparts durch die Violinvarianten das Ergebnis kompositorischer Arbeitsgänge, die sich im klaren Bewußtsein der Beziehung zwischen konzertierender Solostimme und Orchesterpartitur abgespielt haben. Den Schritt von der bloßen Klaviertranskription zur bewußt gestalteten Gegenüberstellung zweier wesensverschiedener Solostimmen in ein und derselben Partitur sowie den Schritt von der skizzierten Möglichkeit zur kompositorischen Wirklichkeit hätte ein einfacher Notenschreiber nicht vollziehen können.

Beim Studium der musikalischen Bedeutung der Klavierfassung von Opus 61 ist deutlich geworden, daß ein Vergleich mit den großen Klavierkonzerten Beethovens, ja mit der Gattung Klavierkonzert überhaupt den ästhetischen Rang der Bearbeitung nicht mindern kann. Das Prinzip, das Beethoven bei der Umgestaltung des Soloparts von Opus 61 geleitet hat, war offensichtlich nicht das Bestreben, „den pianistischen Fundus der Originalklavierkonzerte . . . nutzbar zu machen“, wie es Wilhelm Mohr für eine ‚verbesserte‘ Version der Klavierfassung vorgeschlagen hat³⁹ (dies geschieht ja an einigen wenigen Stellen durchaus), sondern die Sorge, das Klavier in das bereits bestehende Gefüge von Partitur und Solostimme einzupassen.

³⁹ W. Mohr, *Beethovens Klavierfassung seines Violinkonzerts op. 61* (wie unter Anm. 5), S. 510.