

## Vorwort

Improvisierte, aber auch komponierte Solokadenzen, wie man sie vom Schluss einer Bravourarie und den Satzschlüssen von Instrumentalkonzerten kennt, gibt es seit dem späten 16. Jahrhundert. Sie geben dem Interpreten die Gelegenheit zu virtuoser Selbstdarstellung in Form des freien Spiels mit Themen und Motiven des vorangegangen Satzes. Meist beginnen Solokadenzen nach einem Innehalten des Orchesters auf einem Quartsextakkord, bevor der Solist mit dem verzögernden Einschub beginnt und schließlich auf der Dominante, meistens mit einem Triller, das freie Spiel wieder beendet.

Waren Solokadenzen ursprünglich vom Komponisten zur Improvisation freigegeben, wurden sie ab Mitte des 19. Jahrhunderts von vielen Komponisten häufig fest fixiert. Maßgeblich hierfür war vor allem der zunehmende Missbrauch, Kadenzen ohne Rücksicht auf Stil und Impetus des Werkes zur reinen Schaustellung losgelöster Virtuosität zu nutzen. So versagt Beethoven dem Pianisten in seinem 5. Klavierkonzert jegliche Freiheit, indem die auskomponierte Kadenz hier zum integralen, verbindlichen Bestandteil des Gesamtwerkes wird.

Mit dieser bisher einmaligen Reihe stellt Schott Musik International Kadenzen zu bekannten Instrumentalkonzerten der Klassik und Romantik vor, komponiert von bedeutenden Tonsetzern und Solisten unserer Zeit.

\*

Dass ein Komponist ein Violinkonzert zu einem Klavierkonzert umarbeitet ist einzigartig (ausgenommen Bachs Transkriptionen eigener und fremder Konzerte). Ein Glücksfall für uns ist dabei natürlich, dass Beethoven diese Version mit einer Kadenz für Klavier und Pauke (!) versehen hat.

Für meine erste Aufführung des Violinkonzertes habe ich 1981 diese Kadenz umgeschrieben.

Mein Wunsch war, die wilde Schönheit der beethovenschen Klavierkadenz zu erhalten, aber trotzdem Formulierungen zu finden, die der Geige gerecht werden.

Dafür gibt es natürlich viele Möglichkeiten - und ich sehe diese Ausgabe auch als Anregung für Geiger, persönlich Lösungen zu finden.

Die harmonische Struktur der Vorlage habe ich beibehalten, natürlich auch die dramatische Interaktion mit der Pauke. Um aber diese Kadenz für die Geige verwenden zu können, habe ich es als wichtig empfunden, einige Kürzungen vorzunehmen – gerade in den langen, hauptsächlich dem harmonischen Ablauf dienenden Abschnitten kann das Klavier leichter eine fünfminütige Kadenz mit Klang füllen als die hierin benachteiligte Geige.

Wichtig für die Aufführung scheint mir, dass der Paukist für den Geschwindmarsch am Anfang sehr harte Schlägel verwendet - und für das Tempo I zu dem Klang zurückkehrt, den er für den Anfang des Werkes gewählt hat.

Christian Tetzlaff

## Preface

Improvised and also composed solo cadenzas, normally occurring towards the end of a bravura aria or an instrumental concerto movement, have existed since the late 16<sup>th</sup> century. They provide the performer with an opportunity for self-presentation in the form of a free style of playing or singing, based on themes and motifs from previous sections of the movement. Solo cadenzas are for the most part introduced by a six-four chord held by the orchestra; the soloist then begins a protracting interpolation in free style, subsequently culminating on the dominant chord, usually with a trill.

Whereas originally composers left solo cadenzas to be freely improvised, from the middle of the 19<sup>th</sup> century onwards they were frequently specifically written out. The increasing abuse of cadenzas as a mere display of free virtuosity, ignoring the style and impetus of the composition, played a substantial factor in this development. Thus Beethoven gives the soloist no opportunity whatsoever for free improvisation in his 5<sup>th</sup> piano concerto in which the cadenza becomes an integral, obligatory component of the complete work.

In this unique series Schott Music International presents cadenzas created for well-known instrumental concertos from the Classical and Romantic periods by major composers and soloists of our time.

\*

The creation of a piano concerto by a composer through an adaptation of his own violin concerto is unique (with the exception of Bach's transcriptions of his own concertos and those of other composers). It is naturally also fortunate for us that Beethoven provided a cadenza for piano and timpani (!) for this version.

I adapted this cadenza for my first performance of the violin concerto in 1981. It was my intention to retain the untamed beauty of Beethoven's cadenza for the piano, but nevertheless discover formulations which would be more appropriate for the violin.

Here there are of course numerous conceivable possibilities, and I view this task as an encouragement for other violinists to discover their own personal solutions.

I have retained the harmonic structure and naturally also the dramatic interaction with the timpani. I however considered it necessary to make several cuts in the text to enable it to be performed on the violin; particularly in the extended passages principally serving as harmonic progressions, the piano is far more suited to providing the tonal filling for a five-minute cadenza than the comparatively disadvantaged violin.

I consider it to be important in performance that the timpanist utilises extremely hard sticks for the quick march at the beginning – and returns in Tempo I to the tonal quality which was selected for the beginning of the work.

Christian Tetzlaff  
Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht

## Avant-propos

La cadence, improvisée ou composée, que nous connaissons comme étant la conclusion d'un air de bravoure ou d'un mouvement dans un concerto, existe depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle donne à l'interprète l'occasion de mettre en valeur sa virtuosité en improvisant librement sur les sujets et les thèmes du mouvement en cours. La plupart des solistes commencent la cadence lors d'une pause de l'orchestre sur un accord de quarte et de sixte, puis ils insèrent une improvisation libre et la concluent en général par un trille sur la dominante.

Si les cadences étaient à l'origine confiées par le compositeur à la libre improvisation des interprètes, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, elles furent souvent élaborées de façon définitive par beaucoup de compositeurs. La raison en fut avant tout l'utilisation de plus en plus abusive des cadences, qui en faisait de véritables exhibitions de virtuosité débridée, ne tenant compte ni du style ni de l'atmosphère de l'œuvre. C'est ainsi que Beethoven, dans le 5<sup>e</sup> concerto pour piano, prive le pianiste de toute liberté, et compose lui-même la cadence en en faisant une partie intégrante et obligatoire de l'œuvre.

Dans cette collection unique en son genre, Schott Musik International propose des cadences pour de célèbres concertos, tant classiques que romantiques, composées par des compositeurs et des solistes contemporains remarquables.

\*

Adapter un concerto pour violon en concerto pour piano est insolite de la part d'un compositeur (excepté Bach, qui transcrivait ses propres œuvres et celles de tiers) ! Que Beethoven ait doté cette version d'une cadence pour piano et timbale représente pour nous une aubaine (!).

En 1981, à l'occasion de ma première interprétation de ce concerto pour violon, j'ai remanié la cadence. Je souhaitais conserver la beauté sauvage de la cadence beethovenienne du piano, tout en trouvant une tournure adaptée au violon, offrant ainsi différentes perspectives ; en effet, de nombreuses formules s'y prêtent – et je considère la présente édition comme une invitation à rechercher pour les violonistes leurs propres alternatives.

J'ai conservé la structure harmonique de la présentation, tout comme évidemment l'interaction dramaturgique de la timbale. Cependant, pour pouvoir appliquer cette cadence au violon, j'ai éprouvé le besoin d'entreprendre quelques réductions – en particulier au niveau du déroulement harmonique ; car avec son volume sonore, le piano est plus adapté que le violon à combler une cadence de cinq minutes.

Au niveau de l'interprétation, il me paraît important que le timbalier utilise des baguettes très dures pour la marche véloce du départ – puis de revenir à la sonorité du tempo I choisi au début de l'œuvre.

Christian Tetzlaff  
Traduction : Maïre Pelletier