

BEETHOVEN

Streichquartett in cis

String Quartet in C-sharp minor

op. 131

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP00931

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	VIII
Einführung	X
Vorwort	XVI

Quartett in cis op. 131 / Quartet in C-sharp minor op. 131

No. 1 Adagio ma non troppo e molto espressivo **1** | No. 2 Allegro molto vivace **6** |
No. 3 Allegro moderato **12** | No. 4 Andante ma non troppo e molto cantabile **12** |
No. 5 Presto **27** | No. 6 Adagio quasi un poco andante **42** | No. 7 Allegro **43**

Neben dieser Studienpartitur sind eine Stimmenausgabe (BA09031)
und der Critical Commentary (BA09031-40) erhältlich.

In addition to the present study score the performing parts (BA09031)
and the Critical Commentary (BA09031-40) are also available.

© 2021 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com

2. Auflage / 2nd Printing 2026

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-20312-3 (print) · ISMN 979-0-006-64681-4 (digital)

INTRODUCTION

By the end of 1825 Beethoven had completed the three string quartets, opp.127, 132 and 130, which had been commissioned some three years previously by Prince Nikolaus Galitzin of St. Petersburg.¹ Before the last of those works had even been finished Beethoven began to plan a further, uncommissioned quartet, and in a notebook dating from the first half of December 1825 he jotted down the fugal subject of its opening movement.² The following month Karl Holz, the young second violinist of the string quartet led by Ignaz Schuppanzigh which gave the first performances of the new works, was able to suggest to the composer that they might rehearse some of the C sharp minor quartet. On this occasion, as to whether the first movement was ready, Beethoven was sketching the opening bars of the quartet movement.³ The subject for string quartet with very humour later, in a commu- scholar Wilhelm the three quartets Prince Galitzin, such a set ideas streamed forth from his inexhaustible imagination that he felt almost involuntarily compelled to write the C sharp minor [op.131] and F major [op.135] quartets. 'My dear fellow, I have just had another new idea', he would say in a joking manner, and with shining eyes, when we went out for a walk; and he wrote down some notes in his little sketch-book. 'But that belongs to the quartet after

the next, since the next one already has too many movements.'⁴

In a letter of 28 March 1826 to the Mainz publishers Schott & Sons, Beethoven promised to let them have the metronome markings for the *Missa sollemnis*, the Ninth Symphony and the Quartet op.127 by the next post (only the indications for the symphony were forthcoming), adding: "*Ars longa vita brevis* – for Paris [i.e. for Schott's new publishing branch in the Rue de Bourbon] may be able to let you have a new quartet".⁵ On 20 May Beethoven informed Schott that the quartet had been completed, and renewed his earlier request for a fee of 80 ducats. In agreeing to Beethoven's terms, Schott must have insisted that the quartet had to be a new work – a stipulation that prompted the composer to scribble the remark "Cobbled together out of various stolen bits and pieces" on the title page of the engraver's copy before he returned it. In a letter of 19 August Beethoven felt obliged to reassure the publishers: "You wrote that it had to be an original quartet. That offended me, and as a joke I wrote on the title page that it was stitched together. It is absolutely brand new."⁷

Beethoven seems to have compounded his joke by numbering the quartet's seven movements on the same engraver's copy. Certainly, the outward shape of the work is highly unorthodox, but movements Nos.3 and 6 function as little more than brief transitions to the piece that follows, so that the real tally of movements is five, as it had been in the quartet op.132. Moreover, Beethoven's voluminous sketches reveal that at one stage he toyed with the idea of casting the work in either three

1 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No. 1508.

2 Ludwig van Beethoven's *Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler and Grita Herre (Leipzig, 1981), vol. 8, p. 211.

3 *Ibid.* p. 273.

4 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie* (Hamburg, 1860), vol. 5, pp. 216–7.

5 *Briefwechsel*, No. 2136.

6 *Briefwechsel*, No. 2154.

7 *Briefwechsel*, No. 2187.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Beethoven had copied out a few bars while he was sketching the 'Hammerklavier' sonata's fugue.¹⁴ The angular shape of Bach's austere fugue subject finds its echo in Beethoven's, which likewise consists of four notes; and its smoother continuation mirrors the countersubject in a continual pattern of quavers introduced by Bach shortly after the exposition of his fugue has run its course. The resemblance becomes more striking at the point where Beethoven presents the second phrase of his subject in diminution (bars 55ff.). Beethoven's intricate fugal writing reaches a peak of complexity in bars 99–107, where the subject is given out at three different speeds simultaneously: in the original note values by the first violin, in augmentation by the cello, and in free diminution by the two inner players.

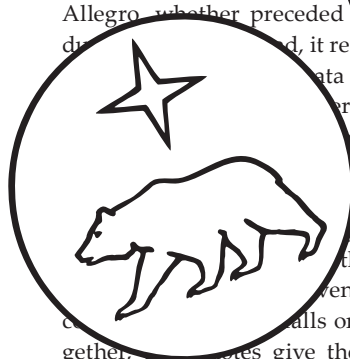
Op.131 is Beethoven's only string quartet to begin with anything other than a sonata-form Allegro, whether preceded by a slow introduction or not; and, it reserves the weight of the first movement for its single previous movement, the Neapolitan note D. The first subject of the first movement, a rising octave in all four parts, anticipating the melodic interval with which the first movement's main subject begins. The same interval features in other joins between the quartet's movements: the slow variations that form the work's expressive heart come to an end with a dramatic descending octaves in the two inner parts; and the scherzo culminates with dramatic octave leaps on all four instruments. It is true that Beethoven drew a firm double bar-line at the end of the variations, but several features of the music suggest that the two movements should ideally follow each other without a break: the fragmentary, inconclusive manner in which the variations come to an end; the presence of a fermata above their final rest; and the isolated dramatic gesture which inaugurates the scherzo, as if to shatter the calm of the preceding music.

much beloved of Schubert, but its use here is unique in Beethoven. The harmonic tension thus created is renewed at several moments in the finale.

The quartet's tonal scheme is in any case wide, and only its outer movements are in the home key of C sharp minor. The D major second movement inaugurates a cycle of fifths that continues with the A major slow movement (preceded by a short modulatory linking movement setting off in the key of B minor), and the E major scherzo. The brief Adagio prefacing the finale is not in B major, the key which would have continued the cycle, but in its relative minor – G sharp minor – and the new key links naturally to the quartet's home key for the finale.

The transition between the evening fugue and the following Allegro is effected by means of a rising octave in all four parts, anticipating the melodic interval with which the first movement's main subject begins. The same interval features in other joins between the quartet's movements: the slow variations that form the work's expressive heart come to an end with a dramatic descending octaves in the two inner parts; and the scherzo culminates with dramatic octave leaps on all four instruments. It is true that Beethoven drew a firm double bar-line at the end of the variations, but several features of the music suggest that the two movements should ideally follow each other without a break: the fragmentary, inconclusive manner in which the variations come to an end; the presence of a fermata above their final rest; and the isolated dramatic gesture which inaugurates the scherzo, as if to shatter the calm of the preceding music.

The second movement is a binary-form sonata Allegro, without a development section. Its first subject is given out in rustic style, with a drone bass sustained by the second violin and cello, and the viola rounding out the bagpipe effect by alternating between the third and fourth degrees of the scale. A clearly defined second subject in the dominant appears



14 See Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (Durham, N.C., 1979), p. 213.

at bars 60ff., and the reprise sets in at bar 84. The reappearance of the second subject at bars 133ff. is followed by a coda (bars 157ff.).

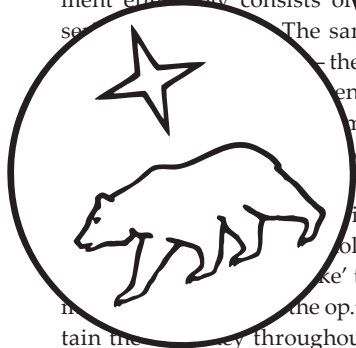
The miniature transitional movement that follows brings with it a hint of recitative style. It culminates in an expressive Adagio passage, complete with a florid violin cadenza, that prepares the ground for the work's slow movement proper. This, as in all Beethoven's late string quartets with the single exception of op.130, is a serene set of variations. The theme itself is one of Beethoven's profoundly beautiful inspirations, and no less striking is the manner of its presentation, with the melody's individual phrases passed with infinite tenderness from one violin to the other. As in the variations of the quartet op.127 each of the theme's halves is immediately restated in a varied form – a process that continues in the variations themselves, so that the movement effectively consists of two interlinked sections. The same form is also

– the variation in which the piano enters for string trios. The Piano Concerto and Beethoven had used the variation movement in the 'Arioso' violin sonata (op.96). The 'trio's slow movement in the op.131 quartet maintains the key throughout, until a modulation in the final moments – in the case of the quartet, to C major – opens up fresh horizons.

If the variations of op.131 unfold in the same key, they do not maintain the same tempo or metre – a feature they have in common with the slow movement of the op.127 quartet. The second variation (bars 65ff.) is marked *più mosso*, but at the same time the theme is now more expansive than hitherto, each bar containing four beats, rather than two. Variation 3, where Beethoven's indication for the smooth phrases handed back and forth this time between cello and viola is *lusinghiero* ('flattering'), divides the instruments into

pairs, with each half given out initially by the two lower players before it is taken over by the violins in the quasi-repeats. In the repeat of the variation's first half, the viola and cello alternate isolated semibreves, as though in a hocketing free augmentation of the motif in quavers from the preceding bar. The repeat of the second half is intensified, with all four instruments contributing to the music's intricate contrapuntal fabric.

In the Adagio fourth variation the quasi-repeat of each half inverts both the music's melodic shape and its texture; while the curiously spare writing of the following variation reduces the original theme to its harmonic skeleton, making judicious use of the open E and A strings of the first violin. Here, for the only time, there is a literal repeat of the second half, and the variation as a whole functions as an interlude before the onset of another expressive Adagio. This sixth variation (bars 170ff.) a piece of extraordinary spaciousness written in 9/4 time, arises out of the locking whole-tone motion of the original theme's initial phrases. That motion is brought to the fore by the cello's semiquaver interjections beginning in the quasi-repeat of the first half (bars 195ff.). The variation has an expansive coda (bars 220ff.) in which the music takes off in new directions, with elaborate flights of fantasy for all four instruments in succession, until the first violin alights on a series of trills which leads to an appearance of the theme's initial phrases in an unstable C major (bars 231), and to an acceleration of mounting tension that seems to portend some dramatic event. The moment is, however, short-lived, and the music soon moves back into the home key of A major for a full statement of the theme's first half, with the melody given out in octaves by the second violin and the viola while the first violin contributes to the atmosphere of barely suppressed grandeur with an unbroken chain of trills. There is a further modulation, this time to F major (bar 254), and another dramatic *accelerando*, before the



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

piece dies away with fragmentary phrases derived from the original theme's tail-end.

The form of the following 'Presto' is that of a scherzo and trio, both in the key of E major and in duple time, with the quasi-trio being heard twice between three statements of the scherzo. This is the only occasion after the 'Archduke' trio on which Beethoven made full use of the expanded five-part scherzo form he had exploited in such other middle-period works as the E minor 'Razumovsky' quartet op.59 no.2 or the Seventh Symphony; and in order to provide variety within such a scheme, Beethoven has the second reprise of the scherzo (bars 335ff.) played quietly virtually throughout, as though in distant echo of its former self – an idea that recalls the Seventh Symphony's first *da capo*. There is a further change of tone colour in the coda where, following the trio's abortive attempt to make yet another return, the scherzo's material is played *pianissimo*. Beethoven's only use of *pianissimo* had previously been in the slow movement of op.59 no.2.

The two transitional interludes between the scherzo and the finale. In the first, the first violin, suggested by the first violin, suggested the seed of a further variation, this time in a melancholy G sharp minor. The last movement itself is heralded by a dramatic gesture given out by all four players in *fortissimo* octaves. These introductory bars are centred on the initial notes of the first movement's fugue theme; and the fugue subject is still more strikingly recalled in the finale's smooth second idea, which invokes not only its melodic shape, but also its rhythm (bars 21ff.).¹⁵ This new idea is approached via a quiet variant of

the main subject which renews the Neapolitan conflict that lies at the heart of the quartet.

The quietly ecstatic second subject, with its sweeping scales (bars 56ff.), gives way almost immediately to a powerful development section in austere contrapuntal style in which fragments of the main subject are pitted against a new countersubject in long notes (bars 94ff.). The development is joined seamlessly to the recapitulation at bar 160 by means of a quasi-trill on all four instruments which is continued by the first violin above the start of the reprise. Moreover, the notion of enriching the main subject through the addition of a countersubject in long notes is continued in the recapitulation (bars 170ff.). But the most remarkable feature of this stage of the movement is the manner in which the second subject is recapitulated. Having presented the second subject in perfectly orthodox fashion in the relative major (E major) during the exposition, Beethoven now introduces it in the flattened supertonic, D major (bars 216ff.), and the remoteness of the key necessitates a further statement of the second subject in the tonic major (bars 242ff.). The double appearance of the second subject in the recapitulation is a feature that was not new to Beethoven's style – on several previous occasions where the subject in question had appeared in a mediant key during the exposition, it was recapitulated in a parallel mediant key before being heard again in the tonic – but the use of so distant a key at this stage of the movement, thereby renewing the quartet's all-important Neapolitan interventions, is a unique feature.

In the coda, interpolated rushing D major scales (bars 329ff.) further underline the Neapolitan conflict, before the music gradually winds down until it reaches a tempo akin to that of the work's initial fugue. A final surge forward allows proceedings to be brought to a close with three full-blooded C sharp major chords whose abruptness and firmness brook no argument.

Misha Donat

¹⁵ Beethoven's early sketches for the finale in the 'Kul-lak' sketchbook show that he planned an even more overtly cyclic reprise of the work's initial fugue subject. See Robert Winter, *op. cit.*, pp. 157–65.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



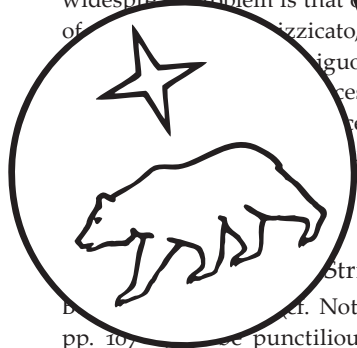
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

after trills (IV 113–29), and here slurs were in practice invariably assumed, as equally in the case of Nachschläge written as real  or  as in IV 243–9.

Dynamics in Pizzicato

For some reason, pizzicato passages were held by Beethoven (and generally, indeed, other composers at this time, not excluding Berlioz) not to require any dynamic; in fact, the absence of a dynamic appears positively intentional, for there are many instances in Beethoven of *p* (in *arco*) being **altered** to *pizz.* Indeed *p* is so much the most common dynamic in pizzicato that it was evidently often assumed. Yet examples of *f* pizzicato, though rare in Beethoven, do exist (e.g. op. 5 no. 3 II 1), and gradations of dynamic in pizzicato are quite commonly found. The most widespread problem is that of the total absence of dynamics in pizzicato, and where this



Striche

Beethoven, ed. Nottebohm, op. cit., pp. 107–9, is very punctilious about the difference between Punkte and Striche (dots and dashes), and Nottebohm cites two essential pieces of evidence for this: firstly (on pp. 107–9) Beethoven's copious corrections to the first performance parts of the Allegretto of Symphony No. 7, op. 92, viz:  |  | , secondly a letter of 15 August 1825 to Karl Holz (Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (1961), No. 1421) in which Beethoven gives the firm instruction that “ and  are not identical”. But the whole point about both these is that Beethoven's requests are absolutely consistent: his staccato signs should always be given as Striche, unless they are

beneath slurs, in which case this is portato and they should of course be Punkte. This principle is entirely without problem or necessity for exceptions, and we have adhered strictly to it.

Rehearsal Letters

In order to render our Edition as convenient and practical as possible, we have retained the traditional rehearsal letters, found in earlier, twentieth-century performing editions of the Beethoven Quartets. To this there are just two provisos: we have preferred to start each main part of the quartet (I, IV, V, VII) at A; and a few letters have been shifted by one or two bars, when there was a glaring inconsistency. But it must be emphasized that these letters are in no sense authentic, originating only some decades after Beethoven's death. They are therefore presented as an adjunct to, rather than as an integral part of, this Urtext Edition.

It has been a privilege to work closely on the text of these quartets with the Endellion String Quartet, whose profound understanding and insight have been of the greatest value, and I thank David Waterman and his colleagues of the Quartet most warmly for what has been an enjoyable and fruitful collaboration. The staffs of the various libraries where I conducted my research have been consistently willing and helpful: the Jagiellonian Library, Kraków, the Staatsbibliothek zu Berlin, and the Beethoven-Haus, Bonn, and I thank them for their kindness and patience. I am grateful, too, to the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna for excellent copies of the first edition score; and to Barry Cooper for a most constructive discussion about the various kinds of double bars in Beethoven. Finally, I owe a very special debt of gratitude to the late Ian Kemp.

Jonathan Del Mar

EINFÜHRUNG

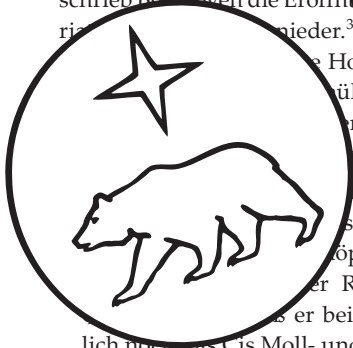
Gegen Ende des Jahres 1825 hatte Beethoven die von Fürst Nikolaus Galitzin in St. Petersburg etwa drei Jahre zuvor in Auftrag gegebenen Streichquartette op. 127, 132 und 130 fertiggestellt.¹ Noch vor der Beendigung des letzten dieser Werke trug er sich mit dem Gedanken an ein weiteres, nicht bestelltes Quartett; das Fugenthema des Kopfsatzes notierte er in einem Konversationsheft aus der ersten Dezemberhälfte 1825.² Karl Holz, der junge Sekundarius des von Ignaz Schuppanzigh geleiteten Streichquartetts, das die neuen Werke später erstmals aufführte, konnte dem Komponisten im Monat darauf vorschlagen, ein neues aus dem cis-Moll-Quartett zu proklamieren. Auf seine Frage hin, ob der erste Satz beendet sei, schrieb Beethoven die Eröffnungstakte des Viartett nieder.³ Mit augenzwinkerndem Humor ließ er Holz etwa so schreiben: „Der Komponist Wilhelm von ...“

...ns der drei vom ...schten Quartett ...öpfflichen Fantasie ...er Reichthum neuer ...er beinahe unwillkürlich noch das Cis Moll- und F Dur-Quartett [op. 131 bzw. op. 135] schreiben mußte. „Bester, mir ist schon wieder was eingefallen!“ pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen: dabei schrieb er einige Noten in sein Skizzenbüchlein. „Das gehört aber für das zweit-

nächste Quartett das nächste hat schon zu viele Sätze.“⁴

In einem Brief vom 28. März 1826 versprach Beethoven dem Mainzer Verlag Schott & Söhne Metronomangaben für die *Missa Solemnis*, die Neunte Symphonie und das Quartett op. 127 mit der nächsten Postsendung (lediglich diejenigen für die Symphonie wurden übermittelt) und fügte hinzu: „Ars longa, vita brevis – für Paris [d. h. für Schott's neue Niederlassung in der rue de B...] würde ich [ihnen] vielleicht ein neues quartett geben können“.⁵

Am 21. Mai schickte Beethoven Schott von der bevorstehenden Fertigstellung des Quartetts in Kenntnis und erneuerte seine frühere Forderung von 800 Taler als Honorar.⁶ Der Verlag verzichtete unter der Bedingung, dass es sich um ein neues Werk handeln müsse, das Beethoven zu der Bemerkung „zusammengestohlen aus verschiedenen diesem und jenem“ auf den Schott's nachfolgend zugesandten Stichvorlage provozierte. Sicherheitshalber erläuterte er dem Verlag am 19. August: „sie schrieben, daß es ja ein original quartett seyn sollte, es war mir empfindlich, aus Scherz schrieb ich daher bey der Aufschrift, daß es zusammengetragen, Es ist unterdeßen Funckel nagelneu“.⁷ Und augenscheinlich kombinierte er jenen Spaß noch damit, dass er in ebenjener Stichvorlage die sieben Sätze eigenhändig durchnummerierte. In der Tat ist die äußere Form reichlich ungewöhnlich, wobei allerdings die Funktion der Sätze Nr. 3 und 6 kaum eine andere ist als die einer kurzen Überleitung zu den folgenden und entsprechend die eigentliche Satzzahl wie im Quartett op. 132 fünf beträgt. Überdies zeigen die um-



1 Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1508.

2 Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1981, Bd. 8, S. 211.

3 Ebd., S. 273.

4 Wilhelm von Lenz, Beethoven. Eine Kunststudie, Hamburg 1860, 4. Teil, S. 216–217.

5 Briefwechsel, Nr. 2136.

6 Briefwechsel, Nr. 2154.

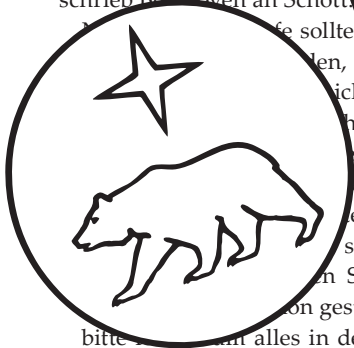
7 Briefwechsel, Nr. 2187.

Stutterheim war zweiter Inhaber des Regiments, in das Karl van Beethoven nach seinem Suizidversuch Anfang Januar 1827 eingetreten war, und etwa zu der Zeit, als Beethoven die Widmung änderte, sicherte Stutterheim Karl einen Platz als Regimentskadett zu. Als Kompensation dafür, dass Wolfmayers Name nicht auf dem Titel des Werks erschien, wid-

10 *Briefwechsel*, Nr. 2278.

Die monumental gestaltete Fuge, ursprünglich gedacht als Finale des Quartetts op. 130, findet ihr Gegenstück im sehr viel intimeren fugierten Kopfsatz von op. 131. Als Inspirationsquelle für Beethovens Komposition wird man Bachs *Wohltemperiertes Klavier* zu sehen haben – ein Werk, das er seit seiner Jugend kannte. Um 1801 arrangierte er die b-Moll-Fuge aus dem ersten Band der Sammlung für Streichquintett, und das mittlerweile verlorene Boldrini-Skizzenbuch enthielt weitere Niederschriften kurzer Passagen aus derselben Fuge.¹³ 1817, als er die Arbeit an der Hammerklavier-Sonate op. 106 mit ihrem kolossalen Fugenfinale begann, notierte er eine inkomplette

13 Siehe Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 350.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

gehen sollten: die bruchstückhaft und ziellos anmutende Art, in der die Variationen beendet werden; das Vorhandensein einer Fermate über der letzten Pause; schließlich die isolierte dramatische Geste, die das Scherzo eröffnet – ganz so, als sollte die ruhige Atmosphäre des Vorhergehenden mit Nachdruck zerschlagen werden.

Der zweite Satz ist ein zweiteiliges Sonaten-Allegro ohne Durchführungsabschnitt. Das erste Thema gibt sich rustikal mit einem von der zweiten Violine und dem Cello getragenen Bordun, während die Viola den Dudelsackeffekt durch den Wechsel zwischen drittem und viertem Leiterton abrundet. Ein als solches deutlich erkennbares zweites Thema in der Dominante erscheint ab T. 60ff.; die Reprise setzt in T. 84 ein. Der Wiederaufnahme des zweiten Themas ab T. 131ff. folgt eine Coda (T. 157ff.)

Der darauf folgende kurze Überleitungssatz besteht aus wenigen Zügen und kulminiert in einem Agio-Adagio mit raschen Violinaden, die den langsamen Satz der Folge von Variationen einleiten. Der Streichquartett von op. 131 übernimmt von Beethoven die Einfälle, fesselt die Aufmerksamkeit, wobei die einzelnen Stimmen erst sanft von einer Violine zur anderen gleiten. Wie schon im Variationssatz des Quartetts op. 127 erscheint jede Themenhälfte unmittelbar in einer variierten Form, ein Vorgehen, das sich in den Variationen selbst fortsetzt, so dass der Satz demnach aus zwei miteinander verschränkten Variationssträngen besteht. Gelegentlich findet sich diese formale Anlage schon bei Mozart – beispielsweise im vierten Satz des Divertimento für Streichtrio KV 563 oder im Finale des c-Moll-Klavierkonzerts KV 491 –, und auch Beethoven hatte frühere Variationssätze bereits in ähnlicher Weise konzipiert, wie in der Violinsonate op. 96 und im Erzherzogtrio

op. 97. Wie bei Letzterem wird die Tonart im gesamten Variationssatz von op. 131 beibehalten, bis eine Modulation ganz am Schluss – beim Quartett nach C-Dur – neue Horizonte eröffnet.

Die Variationen in op. 131 entfalten sich zwar in ein und derselben Tonart, doch behalten sie nicht dasselbe Tempo bzw. Metrum bei – eine Eigenschaft, die sie mit dem langsamen Satz des Quartetts op. 127 gemeinsam haben. So ist die zweite (T. 65ff.) mit *più mosso* überschrieben, aber gleichzeitig ist das Thema ausgedehnter als zuvor, wobei jeder Takt vier statt zwei Schläge besitzt in der dritten Variation – von Beethoven an der Stelle, wo die sanften Einwürfe zwischen Cello und Viola hin- und hergereicht werden, mit *lusinghiero* („schmeichelnd“) bezeichnet – sind die Instrumente in Paare eingeteilt, wobei eine Hälfte der vierten Stimmen zugeteilt ist, bevor die Quasi-Wiederholung in den Violinen beginnt. Hier spielen Viola und Cello im Wechsel ganze Noten, fast wie eine freie, volutarartige Augmentationsform des Achtelmotivs im vorhergehenden Takt. Bei der Wiederaufnahme der zweiten Hälfte entsteht unter Beteiligung aller vier Instrumente ein dichter kanonähnlicher Satz. In der vierten Variation (Adagio) kehrt die Quasi-Wiederholung beider Hälften sowohl die melodische Gestalt als auch die musikalische Textur um; dagegen reduziert die seltsam zurückgenommene Schreibart in der sich anschließenden Variation das Originalthema auf sein harmonisches Gerüst, wobei reichlich Gebrauch gemacht wird von den leeren E- und A-Saiten der ersten Violine. Hier erfolgt das einzige Mal eine buchstäbliche Wiederholung des zweiten Teils, und jene Variation als Ganzes fungiert als Zwischenstück vor dem Einsetzen eines weiteren ausdrucksvollen Adagio. Diese sechste Variation (T. 187ff.), ein ungewöhnlich ausgedehntes Stück im 9/4-Takt, entwickelt sich aus der pendelnden Ganzton-Bewegung am Kopf des ursprünglichen Themas. Dieser Tonschritt wird durch die Sechzehntel-Einwürfe in der Cello-



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

stimme zu Beginn der Quasi-Wiederholung der ersten Hälfte (T. 195ff.) hervorgehoben. Es schließt sich eine ausgedehnte Coda an (T. 220ff.), in der das musikalische Geschehen neue Richtungen einschlägt: In allen vier Stimmen erscheinen nacheinander planvoll zugewiesene Triolengirlanden, bis die erste Violine sich zu einer Folge von Trillern niederschwingt. Diese mündet in einen kurzen, vom Kopfmotiv des ursprünglichen Themas bestimmten Abschnitt in labilem C-Dur, der durch zunehmendes Tempo Spannung aufbaut, als ging es auf ein dramatisches Ereignis zu. Doch schon nach wenigen Takten geht es zurück in die Grundtonart A-Dur; die erste Themenhälfte erklingt vollständig, wobei zweite Violine und Viola die Melodie in Oktaven bringen und die erste Violine durch ihre fortdauernde Trillerkette zu einer Atmosphäre unverhohlener Grandezza beifügt. Es folgen eine weitere Modulation, diesmal nach E-Dur, und ein nochmaliges dramatisches Presto, das der Satz mit Bruchstücken des ursprünglichen Themas beginnt. In diesem Presto, bei dem die ersten beiden Stimmen die Quasi-Ende der Ausführung des Themas darstellen, ist der einzige Fall nach dem Beethoven die erweiterte Form des Scherzoform in vollem Umfang nutzt, auf die er in Werken seiner mittleren Schaffensperiode wie dem Rasumowsky-Quartett in e-Moll op. 59 Nr. 2 oder der Siebten Symphonie bereits zurückgegriffen hatte, und um Abwechslung in jenes Schema zu bringen, lässt er die zweite Reprise des Scherzo (T. 335f.) fast durchgehend leise spielen, so wie ein entfernter Nachklang der früheren Gestalt – eine Idee, die an das erste Da Capo der Siebten Symphonie erinnert. Ein weiterer Wechsel der Klangfarbe findet sich in der Coda, wo nach dem gescheiterten Versuch des Trios, ein weiteres Mal zurückzukehren, das Material des Scherzo *sul ponticello* gespielt

wird – ein ungewöhnlicher Effekt, der bei Beethoven nur an dieser Stelle vorkommt und zuvor von Haydn im langsamen Satz der C-Dur-Symphonie Nr. 97 genutzt wurde.

Der zweite der beiden Überleitungssätze des Quartetts bietet ein heiteres Interludium zwischen dem Scherzo und dem kraftvollen Finale dar. Seine symmetrische Gestalt mit einem Thema, das in Quasi-Wiederholungen zwischen Viola und erster Violine aufgeteilt ist, hätte den Kern für eine weitere Folge von Variationen bilden können, diesmal im melancholischen gis-Moll stehend. Der letzte Satz selbst beginnt mit einer dramatischen Geste in Form von Fortissimo-Oktaven in allen vier Stimmen. Diese einleitenden Takte fußen auf den Anfangstönen des Fugenthemas des ersten Satzes; und noch deutlicher scheint dies im geschmeidigen zweiten Gedanken auf, der nicht nur dessen melodische, sondern auch rhythmische Gestalt zitiert (T. 21ff.).¹⁵ Erneut wird der neue Gedanke durch eine ausgedehnte Variante des Hauptthemas, das die „neapolitanische“ Spannung liebt, die dem Quartett zugrunde liegt.

Das zweite, das zweite Thema mit seiner schwungvollen Skalen (T. 56ff.) leitet fast bruchlos in einen kraftvollen, streng kontrapunktischen Durchführungsteil über, in dem Bruchstücke des Hauptthemas einem neuen, aus langen Noten bestehenden Kontrasubjekt gegenübergestellt werden (T. 94ff.). Die Durchführung ist nahtlos verbunden mit der Reprise in T. 160 durch ein Trillermotiv in allen vier Instrumenten, das die erste Violine über den Beginn der Reprise hinweg fortsetzt. Darüber hinaus wird die Idee, das Hauptthema mit einem Gegenthema aus ganzen Noten erklingen zu lassen, in der Reprise wieder aufgenommen (T. 170ff.). Das bemerkenswerteste in dieser Phase des Satzes ist jedoch die

15 Beethovens frühe Skizzen zum Finale im „Kullak“-Skizzenbuch zeigen, dass er sogar einen noch offensichtlicheren Rückgriff auf das Fugenthema des Kopfsatzes im Sinne einer Zyklusbildung ins Auge gefasst hatte. Siehe Robert Winter, op. cit., S. 157–165.

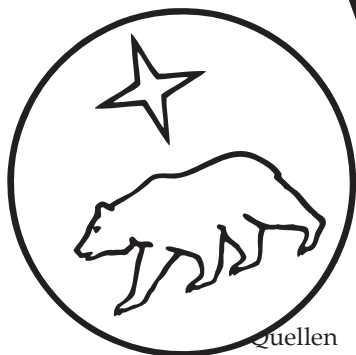
Art und Weise, wie das zweite Thema wiederkehrt. Nachdem Beethoven es während der Exposition vollkommen schulmäßig in der Durparallele (E-Dur) präsentiert hatte, führt er es nun auf der erniedrigten 2. Stufe D-Dur (T. 216ff.). Die Verwendung einer so entlegenen Tonart macht ein erneutes Aufgreifen des zweiten Themas in der Dur-Tonika erforderlich (T. 242ff.). Die doppelte Präsentation des zweiten Themas in der Reprise war nicht neu in Beethovens Stil; in mehreren früheren Fällen, in denen das fragliche Thema innerhalb der Exposition in einer Mediant-Tonart erschienen war, wurde es zunächst in der Mediantparallele wieder aufgegriffen, bevor es in der Tonika erklingt – aber der Gebrauch

einer derart entfernten Tonart an dieser Stelle des Satzes, wobei der neapolitanische Konflikt, der dem Quartett innewohnt, erneuert wird, ist einmalig.

In der Coda unterstreichen die eingeschobenen D-Dur-Skalen (T. 329ff.) ein weiteres Mal die neapolitanische Spannung, bevor sich der musikalische Fluss allmählich abschwächt und zu einem Tempo ähnlich dem der Fuge zu Beginn zurückkehrt. Nach einem letzten Anlauf schließt der Satz mit drei kraftvollen Cis-Dur-Akkorden, denen in ihrer Schroffheit und Härte nichts hinzuzufügen ist.

Misha Donat

(Übersetzung: Axel Beer)



Quellen

- X** Vorentwurf der Sätze III (mit Ausnahme der ersten vier Takte) und IV, im Besitz der Biblioteka Jagiellońska, Krakau.
- A** Autographie Partitur, verteilt auf die Biblioteka Jagiellońska, Krakau (Sätze I und II, die ersten 4 Takte von III und Sätze V–VII) und die Staatsbibliothek zu Berlin (III Takt 5 bis Ende von IV).
- B** Partiturabschrift, kopiert von Wenzel Rampl und korrigiert von Beethoven, im Besitz des Beethoven-Hauses in Bonn.

Die Erstausgabe in Stimmen und Partitur erschien bei B. Schott's Söhne, Mainz im Juni 1827 bzw. Februar 1828; Beethoven war an

der Drucklegung nicht beteiligt, sodass kein Anspruch auf Authentizität besteht.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen und einen Vergleich ihrer Lesarten vermittelt der Critical Commentary.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, sind die Eigenheiten von Beethovens Notation (inklusive Notengruppierungen) so beibehalten, wie sie in den Quellen erscheinen. Eine Eigenart etwa, auf die Beethoven hartnäckig bestand (siehe Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 104–106), sind die Verlängerungszeichen - - - -

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
VORWORT

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

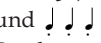
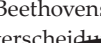


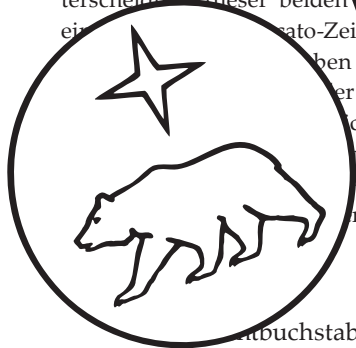
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

einen nützlichen Präzedenzfall für die andere (V 161) darstellt.

Punkte und Striche

Beethoven, so behauptete Gustav Nottebohm (a. a. O., S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlich genau unterschieden. Nottebohm stützte sich hierbei auf zwei wichtige Belege, einmal (S. 107–109) auf Beethovens zahlreiche Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7 op. 92, nämlich , zum anderen auf einen Brief Beethovens vom 15. August 1825 an Karl Holz (*Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 6, München 1996, Nr. 2032) mit der eindeutigen Aussage, dass  und  seien nicht dasselbe. Indessen sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut eindeutig: Staccato-Zeichen sollen stets

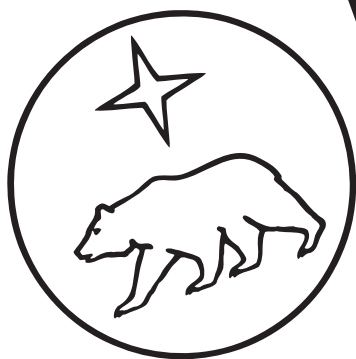


Um unsere Ausgabe so bequem und praktisch wie möglich zu gestalten, haben wir die traditionellen Richtbuchstaben beibehalten, die in den im frühen 20. Jahrhundert erschienenen Ausgaben der Beethoven-Quartette zu finden sind. Dazu allerdings zwei Hinweise: Wir ha-

ben es vorgezogen, jeden Hauptteil des Quartetts (I, IV, V, VII) mit A zu beginnen; außerdem wurden einige Buchstaben um einen oder zwei Takte verschoben, wenn es deutliche Unstimmigkeiten gab. Es sei allerdings betont, dass diese Richtbuchstaben in keiner Weise authentisch sind und erst wenige Jahrzehnte nach Beethovens Tod hinzukamen. Sie sind daher als Ergänzung und nicht als integraler Bestandteil dieser Urtextausgabe zu verstehen.

Es war mir eine Ehre, bei der Erstellung des Textes mit dem Endellion String Quartet zusammenzuarbeiten, dessen tiefes Verständnis und Einsicht vom größten Wert war, und ich danke David Watkinson und seinen Quartettkollegen sehr herzlich für die angenehme und fruchtbare Zusammenarbeit. Die Mitarbeiter der verschiedenen Bibliotheken, in denen ich meine Recherchen durchführen konnte, waren stets offen und hilfsbereit: die Bibliotheka Jagińska-Krakowska, die Staatsbibliothek zu Berlin und das Beethoven-Haus in Bonn, und ich danke ihnen für ihre Freundlichkeit und Geduld. Darüber hinaus möchte ich mich bedanken bei der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien für hervorragende Kopien der Partitur der Erstausgabe, und bei Barry Cooper für eine äußerst konstruktive Diskussion über die verschiedenen Arten von Doppeltakten bei Beethoven. Schließlich schulde ich dem verstorbenen Ian Kemp einen ganz besonderen Dank.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Gudula Schütz)



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

À Son Excellence Monsieur
Le Baron de Stutterheim

Quartetto op. 131

No. 1

Adagio ma non troppo e molto espressivo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello



8

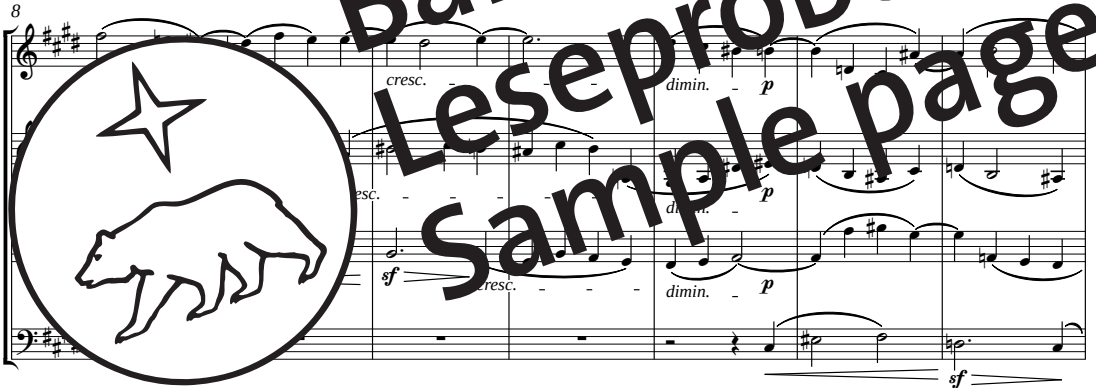


cresc. - - - - - dimin. - - - - - p

esc. - - - - - dimin. - - - - - p

sf - - - - - cresc. - - - - - dimin. - - - - - p

sf



15

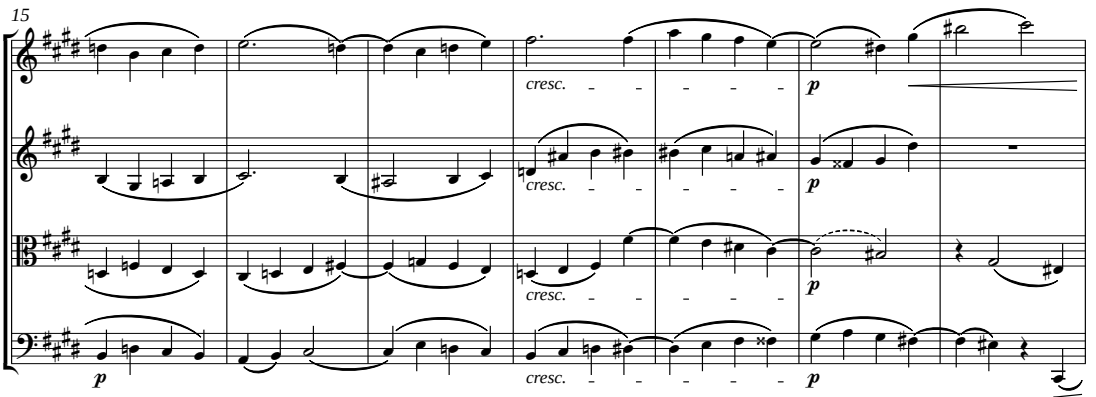
p

cresc. - - - - - p

cresc. - - - - - p

cresc. - - - - - p

cresc. - - - - - p



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

49

cresc.

cresc.

cresc.

54

B

f p

f p

f p

cresc.

cresc.

cresc.

rinforzando dimin.

rinforzando dimin.

rinforzando dimin.

rinforzando dimin.

rinforzando dimin.

rinforzando dimin.

p dolce cresc.

p cresc.

p cresc.

più cresc.

rinforzando dimin.

rinforzando dimin.

p cresc.

64

p

p

p

p

71

Musical score for measures 71-77. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A *dolce* marking is present below the first staff.

78

Musical score for measures 78-91. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A *dolce* marking is present below the first staff. A large, stylized watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the score. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

92

Musical score for measures 92-98. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A *dolce* marking is present below the first staff. A large, stylized watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the score. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

104

116

116

p sf p cresc. dimin. p più piano pp

p sf p cresc. dimin. p più piano pp

p sf p cresc. dimin. p più piano pp

p sf p cresc. dimin. p più piano pp

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

42

59

59

This musical score is for measures 59 and 60 of the piece 'The Rose Tree'. It is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. Dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *cresc. f* (crescendo forte), and *sf* (sforzando) are used throughout. Measure 59 contains the first part of the melody, while measure 60 contains the second part. The notation includes slurs, ties, and phrasing slurs to indicate musical structure and articulation.

68

G

sf sf f sf sf sf p

77

poco ritard.
espressivo a tempo

p cresc. cresc. cresc. p p p p

92

H

poco ritardando in tempo

cresc. cresc. cresc. f f f f

I

106

124

K

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

167 **M**

fp *f* *p* *cresc.*

175

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

190

p *mezza voce* *pp* *p* *mezza voce* *pp* *p* *mezza voce* *pp*

No. 3

Allegro moderato

5

6 **adagio** *più vivace*

9

No. 4

Andante ma non troppo e molto cantabile

10

9

Musical score for measures 9-16. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

17

Musical score for measures 17-32. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the score. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

33

Musical score for measures 33-40. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the score. A circular logo featuring a bear and a star is also visible on the left side of the page.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

58

p *cresc.* *p cresc.*

62

p *p cresc.* *dimin.*

70

p



74

♩

pp

pp

p

79

88

sf sf sf p cresc.

sf sf sf p cresc.

sf sf sf p cresc.

sf sf sf p cresc.

93

Violin I

Violin II

Cello/Double Bass

Piano

98 Andante moderato e lusinghiero

The image shows a page from a musical score, page 98, titled 'Andante moderato e lusinghiero'. The score is written for a piano (p) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dolce', 'cresc.', and 'tr'. A large, stylized watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the page. In the bottom left corner, there is a circular logo featuring a bear walking to the right, with a five-pointed star above it.

[illegible]

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

135

F

p *arco* *pizz.* *sf* *arco*

p *pizz.* *cresc.* *p*

141

pizz. *arco* *sf* *pizz.* *arco* *p dolce*

pizz. *cresc.* *p*

cresc. *cresc.* *cresc.*

150

p *p* *cresc.* *dimin.*

p *p* *cresc.* *dimin.*

p *cresc.* *dimin.* *p*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

154 **G**

p *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

158

p *cresc.* *dimin.* *cresc.* *cresc.* *dimin.* *pizz.* *arco* *[p dolce]* *arco* *[p dolce]*

171

p *cresc.*

180

cresc. - - - dimin. *p* *p*

cresc. - - - dimin. *p* *p*

cresc. - - - dimin. *p* *p*

cresc. - - - dimin. *p* *p*

187 **Adagio ma non troppo e semplice**

sotto voce

[sotto voce]

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

193

p cantabile

p cantabile

p

p

non troppo marcato

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

208

p *poco cresc.* *p*

211 **K**

f *pp* *p* *pp* *f* *pp* *cresc.* *cresc.* *p*

217

p *cresc.* *dimin.* *cresc.* *dimin.* *p* *cresc.* *dimin.* *cresc.* *dimin.* *cresc.* *dimin.* *cresc.* *dimin.* *cresc.* *dimin.*

220 **L**

sotto voce

p

223

cresc.

cresc.

cresc.

dimin.

dimin.

cresc.

dimin.

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

227

p

tr

tr

tr

tr

p

più piano

morendo

ppp

p

[più piano]

[morendo]

[*ppp*]

p

[più piano]

[morendo]

[*ppp*]

p

[più piano]

[morendo]

[*ppp*]

231 Allegretto

sempre più Allegro

p dolce *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

239 ri - - tar - - dan - - do in tempo

M

diminuendo *p più piano* *pp* *cresc.*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

24

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

247

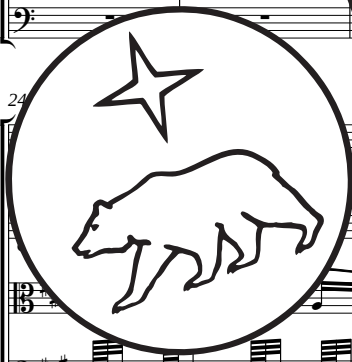
p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

No. 5

Presto

Measures 1-10 of No. 5, Presto. The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo).

Measures 11-28 of No. 5, Presto. The score continues with four staves. Dynamics include *p*, *f*, and *cresc.*. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the page. A circular logo featuring a bear and a star is also present on the left side of the page.

Measures 29-32 of No. 5, *molto poco adagio*. The score features four staves with dynamics including *dimin.* (diminuendo) and *più piano*. The tempo then changes to *un poco più adagio*.

37 **A** Tempo I

ritardando

45 **in tempo**

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



61



66^{II} 2. **B**

p *p* *piacevole* *piacevole*

75

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

pp *pp* *pp*

93

cresc. *p* *cresc.* *p*

cresc. *p* *cresc.* *p*

cresc. *p* *cresc.* *p*

cresc. *p* *cresc.* *p*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

133

cresc. *p cresc.* *p*

cresc. *p cresc.* *p*

cresc. *p cresc.* *p*

cresc. *p cresc.* *p*

141 **D**

cresc. *f più forte* *f più*

cresc. *f più forte* *f più*

cresc. *f più forte* *f più*

cresc. *f più forte* *f più*

159

ff *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *arco* *f*

forte *ff* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *arco* *f*

forte *ff* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *arco* *f*

forte *ff* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *arco* *f*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



169 **E** arco

p *f* *p*

178

p *f* *p*

cresc. *cresc.*

195 **molto poco adagio** **un poco più adagio**

dimin. *più piano*

dimin. *più piano*

dimin. *più piano*

dimin. *più piano*

203 **F** Tempo I

ritardando

pp

211 in tempo

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

p

227

f

sf

sf

f

f

f

p

p

f

sf

f

f

f

f

p

p

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

// R i t m o d i q u a t t r o b a t t u t e //

291

291

Musical score for measures 291-294. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 291-292 show a crescendo, and measures 293-294 show a decrescendo. Dynamics include *cresc.*, *p cresc.*, and *p*. A fermata is present over the final note of measure 294 in the Bass 2 staff.

299

musical score for measures 299-306. The score is written for four staves (treble and bass clefs for both hands). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) section. The dynamics are marked as *p cresc.* and *p*.

307

musical score for measures 307-326. The score is written for four staves. The key signature is two sharps. The music features a crescendo (cresc.) leading to a piano (p) section. The dynamics are marked as *cresc.*, *f più forte*, and *ff*. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid on the score.

327

musical score for measures 327-334. The score is written for four staves. The key signature is two sharps. The music features a piano (pizz.) section. The dynamics are marked as *pizz.*, *[p]*, and *f*.

335 **K** arco

p *f* *p*

344 ² ²

sempre piano *pp*

sempre pp

361 *molto poco adagio* *un poco più adagio*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

401

409

dimin. *molto poco adagio* *un poco più adagio*

più piano *più piano* *più piano* *più piano*

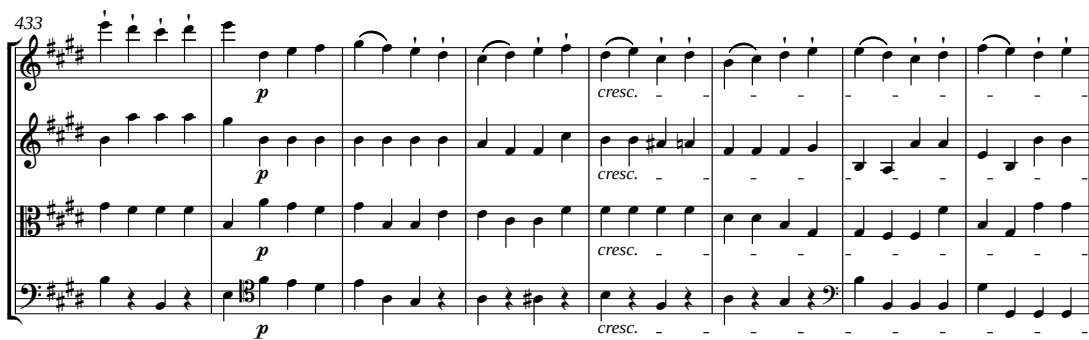
pp *pp*

ritardando

425

in tempo

f *f* *f* *f*



Musical score for measures 433-440. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The music is characterized by a steady eighth-note pattern in the upper staves and a more active bass line. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*).



Musical score for measures 441-457. The score continues in G major and 4/4 time. It features four staves. Dynamics include forte (*f*), fortissimo (*sf*), piano (*p*), and crescendo (*cresc.*). A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the score. A circular logo featuring a bear and a star is also present on the left side of the page.



Musical score for measures 458-465. The score continues in G major and 4/4 time. It features four staves. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*f*), and pizzicato (*pizz.*). The music concludes with a final chord in the upper staves.

467

sul ponticello
arco

dimin. - sempre *pp*
sul ponticello
arco

pp
sul ponticello
arco

pp

pizz. sul ponticello
arco

[*p*] *f* dimin. - - - *p* *pp*

475

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre *pp*

da capo per l'ordinario

cresc. da capo per l'ordinario

cresc. da capo per l'ordinario

cresc. da capo per l'ordinario

cresc.

491

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

attacca



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

No. 7

Allegro

ff

ff

0

p

p

p

p

p

p

p

p

33

Musical score for measures 33-41. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of dynamics including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The tempo is marked *in tempo*. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a half note or whole note.

42

Musical score for measures 42-57. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of dynamics including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The tempo is marked *in tempo*. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a half note or whole note.

58

Musical score for measures 58-65. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of dynamics including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The tempo is marked *in tempo*. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring a half note or whole note.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



66

ri - tar - dan - do

in tempo

cresc.

espressivo

poco ritenente

in tempo

p

cresc.

p

cresc.

p

45

75

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image shows a sample page from a musical score. The page is numbered 75 in the top left corner. It features a large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page". In the bottom left corner, there is a circular logo containing a stylized bear and a star. The musical score itself is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "ff".

90

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

127

non legato

(1)

133

non legato

cresc.

cresc.

non legato

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

145

dimin.

dimin.

dimin.

dimin.

F // *Ritmo di tre battute* //

p

p

p

p

151

Musical score for measures 151-156. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 151-153 feature a piano (*p*) dynamic, while measures 154-156 feature a pianissimo (*pp*) dynamic. The music consists of continuous eighth-note patterns in the upper staves and a more rhythmic, dotted pattern in the lower staves.

157

Musical score for measures 157-169. The score is written for four staves in a key signature of three sharps. Measures 157-159 feature a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic in measures 160-169. The music features a mix of eighth-note patterns and more complex, accented figures in the upper staves, with a steady eighth-note accompaniment in the lower staves.

170

Musical score for measures 170-175. The score is written for four staves in a key signature of three sharps. Measures 170-172 feature a fortissimo (*sf*) dynamic, while measures 173-175 feature a fortissimo (*sf*) dynamic. The music consists of eighth-note patterns in the upper staves and a more rhythmic, dotted pattern in the lower staves.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



177

G

Musical score for measures 177-183. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 177-183 show a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte). A large 'G' is written above the first staff at measure 177.

184

Musical score for measures 184-202. The score continues in G major and 4/4 time. Measures 184-202 show a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). A large 'G' is written above the first staff at measure 184.

203

Musical score for measures 203-209. The score continues in G major and 4/4 time. Measures 203-209 show a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

240

cresc. - - *p* cresc. - - - *p* I

cresc. - - *p* cresc. - - *p*

cresc. - - *p* *espressivo* [poco ritenente] [in tempo] *p*

cresc. - - *p* cresc. - - *p*

247

ri - tar - da in tempo

espressivo *poco ritenente* *in tempo* *p*

pp *sempre pp* *pp* *sempre pp* *pp* *sempre pp* *pp* *sempre pp*

K

266

sempre pp *cresc.* - - *f*

sempre pp *cresc.* - - *f*

sempre pp *cresc.* - - *f*

sempre pp *cresc.* - - *f*

273



Musical score for measures 273-280. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). There are also markings for *0* (octave) and *(i)* (fingerings).

281



Musical score for measures 281-288. The score continues from the previous system. It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. Dynamics include *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *sf* (sforzando). There are also markings for *0* (octave) and *(i)* (fingerings).

298



Musical score for measures 298-305. The score continues from the previous system. It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. Dynamics include *sf* (sforzando) and *sempre f* (sempre fortissimo).

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



305 **L**

312

328 **M non legato**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a four-staff format. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are written below the staves.

369

The image shows a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written for a string quartet, with four staves visible. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is in a major key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, semi-transparent watermark "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid diagonally across the score. In the bottom left corner, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the right, with a five-pointed star above its head. The logo is set against a white background with a thin black border.

382

382

Tempo I

The musical score for measures 382-385 is written for four staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo I'. The score begins with a crescendo (cresc.) leading into a fortissimo (ff) section. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (treble clef) has a similar melodic line. The third staff (bass clef) has a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with eighth and quarter notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Studienpartituren · Study Scores

B Ä R E N R E I T E R U R T E X T

Joseph Haydn

Trompetenkonzert Es-Dur Hob. VIIe: 1.
TP00351

Geistliche Vokalwerke

Missa in angustii Hob. XXII: 11
(Nelson-Messe). TP00098

Missa B-Dur Hob. XXII: 12
(Theresienmesse). TP00099

Missa B-Dur Hob. XXII: 14
(Harmoniemesse). TP00097

Missa brevis St' Joannis de Deo
Hob. XXII: 7. TP00095

Leoš Janáček

Streichquartett Nr. 1
»Die Kreutzersonate«. TP00520

Streichquartett Nr. 2 »Intime Briefe.
TP00533

Die Jugend. Bläsersextett. TP00528

Felix Mendelssohn Bartholdy

Die

Die dreizehn frühen Streichquartette
KV 387, 421, 464, 465, 499, 575,
589, 590. TP00140

Die dreizehn frühen Streichquartette.
TP00318

Streichquartett in C KV 465. TP00146

Streichquartett in B KV 174. TP00153

Sämtliche Streichquintette KV 174, 515,
516, 406/516*, 593, 614. TP00159

Eine kleine Nachtmusik KV 525. TP0019

Flötenquartette KV 285, 285*,
Anh. 171 (285*), 298. TP00150

Oboenquartett in F KV 370. TP00151

Klarinettenquintett in A KV 581.
TP00014

Serenade

- in B KV 361 (370*) »Gran Partita«. TP00312
- in c KV 388 (384*). TP00313

Serenade

- in Es KV 375. TP00315

Konzerte

- Die Werke für Flöte und
Orchester KV 313, 314, 315. TP00323
- Konzert in C für Flöte, Harfe u.
Orchester KV 299 (297*). TP00286
- Oboenkonzert in C KV 314 (285*). TP00252
- Klarinettenkonzert in A KV 622. TP00254
- Fagottkonzert in B KV 191 (186*). TP00253

Die Hornkonzerte KV 417, 447, 495,
412 + 514 (386*). TP00324

Violinkonzerte

- in G KV 216. TP00272
- in D KV 218. TP00273
- in A KV 219. TP00270

Werke für Violoncello und Orchester
KV 217, 218, 219, 261, 269
516/515. TP00325

Sinfonia concertante in E für Violine
Viola u. Orch. KV 362/227. TP00157

Klavierkonzerte

- in Es (Leunehorff) KV 271. TP00242
- in F KV 413. TP00245
- in A KV 414. TP00244
- in Es KV 449. TP00247
- in B KV 450. TP00248
- in A KV 451. TP00249
- in C KV 455. TP00156
- in d KV 456. TP00147
- in C KV 467. TP00148
- in A KV 488. TP00062
- in c KV 491. TP00063
- in C KV 503. TP00064
- in B KV 595. TP00091

Sinfonien

- in D KV 181 (162*). TP00074
- in Es KV 184 (166*). TP00072
- in G KV 199. TP00073
- in A KV 201. TP00043
- in G KV 318. TP00177
- in C KV 338. TP00179
- in D KV 385 (Haffner). TP00180
- in C KV 425 (Linzer). TP00016
- in D KV 504 (Prager). TP00160
- in Es KV 543. TP00039
- in g KV 550 (2. Fass.). TP00040
- in C KV 551 (Jupiter). TP00017

Sämtliche Sinfonien im Schubert.
TP00600

Geistliche Vokalwerke

Missa in c KV 427 (417*). TP00255

Missa c-Moll KV 427. TP00988

Requiem in d KV 626. TP00152

Opern

- Così fan tutte KV 588. TP00314
- Die Entführung aus dem Serail
KV 384. TP00311
- Die Zauberflöte KV 620. TP00155
- Don Giovanni KV 537. TP00279
- La clemenza di Tito KV 621. TP00321
- Le nozze di Figaro KV 492. TP00320
- Der Hölle Rache Sinfonie
- Die sieben Studien-
partituren im Schubert. TP00601

Maurice Ravel

Quatuor à cordes. TP00413

Giuseppe Rossini

Il barbiere di Siviglia. TP00411

Franz Schubert

Sinfonien Nr.

- Nr. 1 D-Dur. TP00001
- Nr. 2 D-Dur. TP00002
- Nr. 3 D-Dur. TP00403
- Nr. 4 c-Moll. TP00404
- Nr. 5 B-Dur. TP00405
- Nr. 6 C-Dur. TP00406
- Nr. 7 h-Moll. TP00407
- Nr. 8 C-Dur. TP00408

Streichtrios. TP00306

Streichquartette

- in a »Rosamunde« D 804,
Quartettsatz in c - D 703. TP00304
- in d »Der Tod und das Mädchen«
D 810. TP00301
- in G - D 887. TP00303

Streichquintette

- in C op. post. 163 D 956. TP00287

Oktett in F - D 803. TP00302

Heinrich Schütz

Historia der Geburt Jesu Christi
SWV 435. TP00132

Bedřich Smetana

Streichquartett Nr. 1 e-Moll. TP00516
Streichquartett Nr. 2 d-Moll. TP00517

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni. TP00399



Bärenreiter

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.