

BEETHOVEN

Streichquartett in a
String Quartet in A minor

op. 132

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP00932

INHALT / CONTENTS

Introduction	III
Preface	VIII
Einführung	XI
Vorwort	XVI

Quartett in a op. 132 / Quartet in A minor op. 132

Assai sostenuto **1** | Allegro ma non tanto **14** | Molto adagio – Andante **22** | Alla marcia
assai vivace **32** | Più Allegro **33** | Allegro appassionato **34**

Neben dieser Studienpartitur sind eine Stimmenausgabe (BA 9032)
und der Critical Commentary (BA 9032-40) erhältlich.

In addition to the present study score the performing parts (BA 9032)
and the Critical Commentary (BA 9032-40) are also available.

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

2. Auflage / 2nd Printing 2025

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

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-20313-0 (print) · ISMN 979-0-006-61706-7 (digital)

INTRODUCTION

In the autumn of 1825 the English conductor Sir George Smart travelled to Vienna in order to meet Beethoven, and to discuss with him the correct tempi for his symphonies – including the Ninth, of which Smart was due to conduct the English premiere in the following year. On 9 September he witnessed the first, semi-private performance of Beethoven's latest quartet, op.132. The members of the string quartet led by Ignaz Schuppanzigh assembled at the tavern 'Zum wilden Mann' in the Kärntner Straße, where the Paris publisher Maurice Schlesinger, who had acquired the rights to the new work, had rented a room for the occasion. It was Karl Holz, an official in the Austrian Chancellery, and the quartet's second violinist, who engineered the meeting between Smart and Beethoven. Smart noted

seized Holz's violin and played the passage a quarter of a tone too flat. I looked over the score during the performance. All paid him the greatest attention.¹

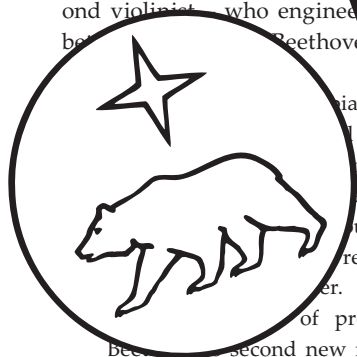
Smart heard the new quartet again two days later at the same location, when he recalled that Beethoven, seated near the piano, beat time during the performance,² and on 16 September he visited the composer at his lodgings in Baden where he had demonstrated some of the tempi for his symphonies, including the Ninth, by playing their subjects on the piano.³ With hindsight Smart might have noticed that the Ninth Symphony and the new string quartet had important features in common. In particular, both works have a slow movement consisting essentially of series of variations on two alternating themes, the second of them more flowing than the first; while the dramatic burst of recitative preceding the quartet's finale is not dissimilar in effect to the instrumental recitative that follows the initial 'horror fanfare' in the symphony's last movement. What Smart will not have known is that Beethoven's sketches for the 'Choral' Symphony reveal that he originally conceived it with a purely instrumental finale, and that its projected main subject provided the source for the theme of the string quartet's last movement.⁴ Moreover, in 1818 Beethoven had begun to make plans for two symphonies commissioned by the Royal Philharmonic Society of London, of which Smart himself was one of the founder members. One of them was to have contained a choral

1 H. Bertram Cox and C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart* (London, 1907), pp. 108–9.

2 *Ibid.*, p. 114.

3 *Ibid.*, p. 123.

4 See Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig, 1887), pp. 180–181.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

... piano make Joseph
... Wilden Mann, the
... inger, the music-
... rstood from whi-
... uld be the ad-
... received men-
... er. There was a nu-
... of professors to hear
... second new manuscript quar-
... tette, bought by Mr. Schlesinger. This
... quartette is three-quarters of an hour long.
... They played it twice. The four performers
... were Schuppanzigh, Holz, [Franz] Weiss
... and [Joseph] Lincke. It is most chromatic
... and there is a slow movement entitled
... "Praise for the recovery of an invalid".
... Beethoven intended to allude to himself
... I suppose for he was very ill during the
... early part of this year. He directed the
... performers, and took off his coat the room
... being warm and crowded. A staccato pas-
... sage not being expressed to the satisfaction
... of his eye, for alas, he could not hear, he

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.

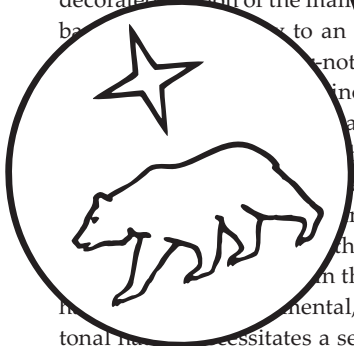
second pair of minor seconds making up the four-note motif at the outset of the introduction, as well as the first pair in the motif's inverted form, as heard in bars 5–6. The same minor second assumes importance in the Allegro's main subject itself (bars 14–15), and the inverted four-note motif is threaded into the theme as a countersubject in bars 23–26, in notes of twice their original value.

The first movement's twofold recapitulation has given rise to much comment. It is true that more than a decade earlier, the finale of the Eighth Symphony had two distinct development sections alternating with two recapitulations, but both those recapitulations had been in the tonic. In op.132, on the other hand, the brief development section of bars 75–102 (incorporating an unsettling episode that has the instruments divided in two pairs, each playing in stark octaves a motif derived from the decorated version of the main subject heard in bars 14–15) leads to an assertive re-prise of the four-note motif, (not an inversion of the minor or major), for the second recapitulation of the main subject mirrors the pattern of the first, even to the extent that the same motif in the tonic, remains in the same tonal, and its unstable tonal necessity, necessitates a second, more concise recapitulation (bars 193ff.) in which both main subjects are presented in the home tonality from the outset. In order to re-establish the home key with still greater firmness there is additionally a coda centred around the tonic throughout (bars 232ff.).

Beethoven's second movement is not a scherzo, as in the companion 'Galtzin' quartets, but an old-fashioned minuet based entirely on two tiny melodic fragments presented over and over again in every conceivable contrapuntal combination – a scheme Beethoven also used at the start of the scherzo in the quartet op.127. In both cases, but more

strikingly so in op.132, his model was the minuet of Mozart's A major Quartet K.464 – a piece he had studied (he made his own copy of its Andante)¹¹ as part of his preparation for composing his own first set of string quartets, op.18. Like Mozart, Beethoven begins with all four instruments in bare octaves before presenting the second of his melodic tags, and thereafter combining the two contrapuntally. But if his minuet casts a glance over the shoulder to Mozart, its trio looks nostalgically back to the world of his own youth. It begins with the violins alone, offering a floating melody in the style of a rustic drone provided by the first violin's open A string, and continues with an extended quotation from an unpublished Allemande (WoO 81) Beethoven had composed in the year 1793. (Beethoven revised his manuscript of the piece around 1807, perhaps in connection with his work on the Bagatelles op.119. In the end, however, he chose a different Allemande for the op.119 collection, where it appears as no.3.) The quartet transcription presents the two halves of the original piano piece in reverse order: the second half, with its melody divided between viola and first violin, runs from bars 141–157; while the first half is given out by the viola in bars 157–165. In contradistinction to the piano version, whose melodic phrases begin conventionally on the first beat of the bar, the quartet has them setting off on the last beat, so that they are consistently phrased across the bar line. The dislocation is emphasised by the similar offbeat placing of the waltz-like repeated note accompaniment, and as a result of his procedure Beethoven finds himself intermittently having to add a beat to the melody in order to set it correctly on its feet again, as in bars 145–146 and 170–171. The dramatic intervention at bars 206ff., momentarily darkening the mood and further disrupting the symmetry, invokes a sudden

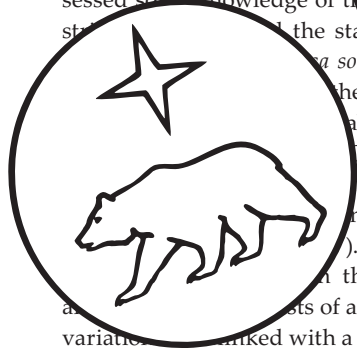
11 Stiftelsen Musikkulturen Främjande (Stockholm) MMS 998.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

change of metre – a gesture of a kind also found in the scherzo movements of the remaining two ‘Galitzin’ quartets.

Sir George Smart was right in thinking that the slow movement carried an autobiographical subtext: Beethoven had been seriously ill with jaundice and abdominal disorders during April and May of 1825, and had been forced to interrupt his work on the quartet. In a letter of 13 May describing his symptoms to his physician, Anton Georg Braunhofer, he enclosed a canon (WoO 189) on a theme in the style of a solemn chorale, setting the words, ‘Doktor sperrt das Thor dem Todt’ (‘Doctor, bolt the gateway to death’).¹² Beethoven may have had the smooth rhythm and stepwise motion of the canonic melody in mind when he wrote the opening theme of the quartet slow movement in the form of a chorale in Renaissance style. Certainly, Beethoven possessed some knowledge of the music of Pale-



strine at the start of the ‘Et in spiritu a solennis is with the chorale melody, labelled the piece ‘Genesenen an die hart’ (‘Holy Song avalescent’). The piece as a other-worldly a series of chorale variations, linked with a livelier variation theme headed ‘Neue Kraft fühlend’ (‘Feeling new strength’). This is, then, one of Beethoven’s few pieces in double variation form – a hybrid between variation and rondo designs that had been invoked on numerous occasions by Haydn. The life-affirming second theme of the ‘Heiliger Dankgesang’, with its wide melodic skips, forms the strongest possible contrast to the chorale melody’s conjunct phrases, and it has quasi-repeats that are themselves intricately varied. The chorale’s slow-moving phrases are preceded and punctuated by short

passages of closely worked counterpoint, and in the concluding variation not only is the chorale melody treated contrapuntally, but the motif of the movement’s introductory bars, characterised by its rising sixth, generates a complex contrapuntal web which runs through the chorale melody itself. Here, the music rises to an overwhelming climax before it subsides, and the piece dies away on an ethereally scored chord whose tied pairs of quavers (in place of single crotchets) hint at the type of intensified expression Beethoven was to imply in the same manner in both the Cavatina and the opening of the finale of the quartet op.132.

Following the spiritual close of the ‘Heiliger Dankgesang’, Beethoven clearly felt the need for a more incisive movement than the easy-going ‘Alla danza tedesca’ which he originally planned to have at this point, but which he decided instead to transfer to op.132. In solving the overall scheme of op.132, he may also have taken into consideration the fact that he had already included an extended passage in ‘Alla danza tedesca’ in its second movement. Despite the existence of an almost complete continuity draft of the ‘Alla danza tedesca’ in its A major manifestation which leads directly into the start of the più allegro¹³, Beethoven’s ideas for the ‘Alla marcia’ fourth movement seem to date from a slightly earlier time, and notations for it can be found in a conversation book of May 1825.¹⁴ It was clearly the staccato chords ending each half of the march, and, more particularly, the similar chords of bar 12, that engendered the opening bars of the più allegro. The march itself is not dissimilar in character to the ‘Marschmäßige’ sec-

¹³ See Sieghard Brandenburg, *The Autograph of Beethoven’s Quartet in A minor, Opus 132*, in *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts* (Cambridge, Mass., 1980), pp. 284–285 and 292–293.

¹⁴ See Ludwig van Beethoven’s *Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler and Grita Herre (Leipzig, 1978), vol. 7, pp. 287–289.

¹² *Briefwechsel*, No. 1967.

ond movement of the piano sonata op.101, but instead of furnishing the expected trio section Beethoven's *più allegro* startlingly launches into a passionate burst of recitative for the first violin, to a dramatic accompaniment from the remaining players. The recitative reaches its climax with an elaborate violin flourish reminiscent of the dramatic outburst for solo violin that propelled the *Allegro* in the quartet's first movement, before it comes to rest with the minor second F-E familiar from the opening movement. The same two notes are reiterated as an inner-voice accompaniment during the opening phrases of the rondo finale, which follows without a break.

The finale's expressive ardour prompts one of Beethoven's rare headings of 'appassionato' and the only time he invoked the word in a finale. The symmetry of the rondo theme itself throws into relief the unbalance of the developmental central episode beginning at bar 127. The theme seizes on the theme's (bars 126-6) in order to give particular emphasis to the divide into equal halves. The off-beat accents of each alternate half of the rondo's second half

(bars 144ff.), which finds both the music's melodic shape and its texture inverted, the second violin attempts to enforce a return of the rondo theme in D minor – the key in which it would have been located had Beethoven decided to use it for the finale of his Ninth Symphony. After eight bars in this key, however, the tonal transgression is abruptly corrected, and a large-scale reprise in the tonic ensues (bars 176ff.). A final acceleration leads to a breathless 'presto' coda in which the theme initially passes to the upper register of the cello, its sound serving to enhance the music's excitement and urgency; but it is sooner has the theme elapsed than the music turns from minor to major with a feeling of quiet ecstasy. Beethoven's autograph score shows that he enlarged the coda's scope as he worked on it, to allow the home tonality to be reasserted more firmly. He initially wrote a three-bar conclusion following bar 350, before deleting it and inserting a varied repeat of bars 322-323. As a result of this large-scale intervention his deleted ending proved to be too laconic, and he interpolated two bars whose echo effect launches the final *fortissimo* cadence with greater conclusiveness.

Misha Donat



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.

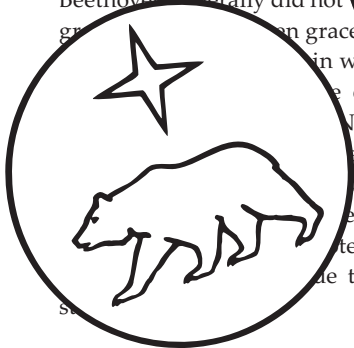
Editorial insertions and emendations are distinguished by the use of either square brackets or (in the case of slurs, ties and hairpins) by broken type.

Slurs to and from Repeated Notes

These were by no means inconceivable for Beethoven, and have been retained as they stand in the sources. A clear example, where it would be damaging to have to break the slur for repeated notes, is III 157 VI 2, Vla (cf. 156); the slurs in II 230/3 Vla present more of a problem if read literally and may be broken in practice, but we have preferred to transmit the musical message faithfully rather than alter the slurs editorially.

Slurs to and from Grace Notes

Beethoven generally did not write slurs round grace notes and mainly in which grace notes were encountered are Nachschlag after slurs were in. However, after the slurs, as in the preceding



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.59 no.3 II 1), and gradations of dynamic in pizzicato are

quite commonly found. The most widespread problem is that of a total absence of any dynamic in pizzicato, and where this would otherwise be ambiguous we have supplied an editorial *p* as necessary. In op.132 this only concerns III 141, but see also note on VI 185–90 in the Critical Commentary.

Accents and Hairpins

Beethoven's > signs, though less frequent than Schubert's, are no less problematic. Like Schubert's, some are written short, and placed centrally beneath the note, and evidently mean the same as the modern accent (none, however, in op.132). But again like Schubert's, they are written long, starting beneath the note, thus looking especially like diminuendos though from the context they evidently imply something closer to an accent; this is the classic 'Schubert hairpin', and depending on context it will signify differing degrees of both accent and diminuendo together. Nowadays there is no alternate way to notate unambiguously such a sign which is, by its very nature, ambiguous. Recent Urtext editions have generally elected to standardize these as accents, but this belittles the very real element of diminuendo they contain. Yet to the eyes of modern musicians the fundamental difference between an accent and a diminuendo is that an accent does not affect the general dynamic level, whereas a diminuendo does; so that at least the accent notation made clear that the general dynamic remains unaltered. But for the present edition it has nevertheless been judged preferable to retain the appearance of the original sources rather than adding modern-looking accents which transmit a subtly different musical message, and it is here declared that the hairpins in VI 166–8 Vc are to be read as long accents (or 'Schubert hairpins'), and not as diminuendos affecting the general dynamic.

Punkte and Striche

Beethoven was said (cf. Nottebohm, op. cit., pp.107–25) to be 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 exception for exceptions, and we have adhered strictly to it. There is just one instance (III of the Trio to Strich that appears prominently in Beethoven's more modern recordings, even it was meant with a note that is prominent in the Trio of the Pastoral (e.g.), where each time the tie is marked thus by Beethoven. There are examples in the op.18 quartets as well as Symphonies 1, 2 and 3 and other works, and often in Mozart (e.g. Symphony No.40 in G minor K.550, II 20/2); from all these various contexts it seems clear that it signifies a sharp attack.

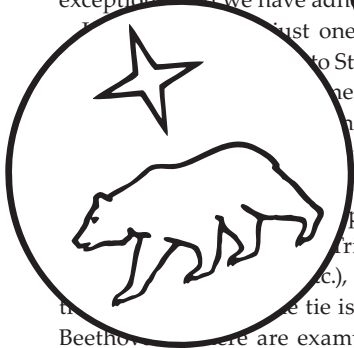
Rehearsal Letters

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 movement 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.

Acknowledgements

It has been a privilege to work closely on the text of these quartets with the Endangered Species 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 Staatsbibliothek zu Berlin and the Beethoven-Haus, Bonn where I conducted my research have been consistently willing and helpful, and I am grateful to them for their kindness and patience. Finally, thanks to Emil Platen for persuading me that PX was copied from A (i.e. there was never any lost score B in between), and for our many stimulating and instructive conversations.

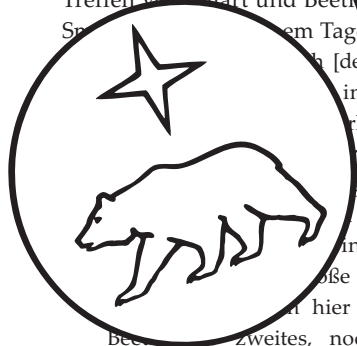
Jonathan Del Mar



Bärenreiter
Lesehprobe
Sample page

EINFÜHRUNG

Im Herbst 1825 reiste der englische Dirigent Sir George Smart nach Wien, um Beethoven zu treffen und mit ihm die korrekten Tempi der Symphonien zu erörtern – darunter der Neunten, deren englische Erstaufführung Smart im folgenden Jahr leiten sollte. Am 9. September war er Zeuge der ersten, halböffentlichen Darbietung von Beethovens jüngstem Streichquartett op. 132. Die Mitglieder des von Ignaz Schuppanzigh angeführten Ensembles waren im Gasthaus Zum wilden Mann in der Kärntner Straße zusammengekommen, wo Maurice Schlesinger aus Paris, der die Rechte an dem neuen Werk besaß, zu jedem Zweck einen Raum gemietet hatte. Karl Holz, der Sekundarius des Quartetts, machte das Treffen von Smart und Beethoven arrangiert.



Smart schrieb in seinem Tagebuch: „Ich [den Klavierspieler] ins Gasthaus Zum wilden Mann, [den] Herrn Musikhändlers, gehört hatte, dass da fand sich in überaus großer Zahl von Musikern hier versammelt, um Beethovens zweites, noch ungedrucktes Quartett zu hören, das Schlesinger erworben hatte. Das Quartett dauert eine dreiviertel Stunde. Sie spielten es zweimal. Die vier Ausführenden waren Schuppanzigh, Holz, [Franz] Weiß und [Joseph] Linke. Es ist äußerst chromatisch und besitzt einen langsamen Satz mit dem Titel „Lobpreis eines Kranken für die Genesung“. Beethoven wollte auf sich selbst anspielen, denke ich, denn er war zu Beginn des Jahres sehr krank. Er dirigierte die Spieler und zog seine Jacke aus, da der Raum warm und überfüllt war. Als eine Staccato-Passage nicht seinen Vorstellungen entsprechend

aussah – leider konnte er ja nicht hören –, packte er Holz' Violine und spielte die Stelle einen viertel Ton zu tief. Ich schaute während der Aufführung in die Noten. Alle erwiesen ihm größte Hochachtung.¹

Zwei Tage später hörte Smart das neue Quartett an gleicher Stelle ein weiteres Mal und erinnerte sich, dass Beethoven, nun beim Klavier sitzend, den Takt während der Aufführung schlug;² und am 16. September besuchte er den Komponisten in dessen Wohnung in Wien, wo letzterer einige der Tempi für seine Symphonien, die Neunte eingeschlossen, demonstrierte, indem er die Themen auf dem Klavier spielte. Im Nachhinein mag Smart aufgefallen sein, dass die Neunte Symphonie und das neue Streichquartett wichtige Merkmale gemeinsam haben. So bestehen die langsamen Sätze beider Werke im Wesentlichen aus einer Folge von Variationen über zwei miteinander abwechselnde Themen, von denen das zweite fließender ist als das erste, während der dramatische Ausbruch des Rezitativs, das dem Quartett-Finale vorausgeht, in seiner Wirkung dem instrumentalen Rezitativ nicht unähnlich ist, das auf die den letzten Satz der Symphonie eröffnende „Schreckensfanfare“ folgt. Was Smart hingegen nicht gewusst haben wird: Beethovens Skizzen zur „Chor-Symphonie“ zeigen, dass er ursprünglich einen rein instrumentalen Schlusssatz im Auge hatte und dass das hierfür vorgesehene Hauptthema den Ausgangspunkt für das Thema des Streichquartettfinales bildet.⁴ Überdies hatte Beethoven im Jahre 1818 mit

1 H. Bertram Cox und C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, London 1907, S. 108–109.
2 Ebd., S. 114.
3 Ebd., S. 123.
4 Siehe Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 180–181.

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.

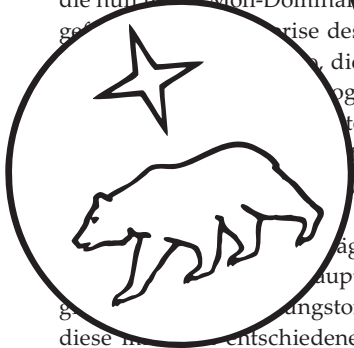
kehrten Form des Motivs, wie es in den Takten 5–6 zu hören ist. Dieselbe kleine Sekunde gelangt innerhalb des eigentlichen Hauptthemas des Allegro zu Bedeutung (T. 14–15), und das umgekehrte Viertonmotiv findet sich in verdoppeltem Notenwert in das Thema als Kontrasubjekt (T. 23–26) eingefügt.

Die zweifache Reprise des Kopfsatzes hat viele Deutungen erfahren. Richtig ist, dass mehr als ein Jahrzehnt zuvor das Finale der Achten Symphonie über zwei Durchführungsteile mit je zwei Reprisen verfügt, doch stehen beide in der Tonika. In op. 132 dagegen weicht der kurze Durchführungsteil in den Takten 75–102 (inklusive einer unruhigen Passage, in der die Instrumente in Paaren und jeweils in schlichten Oktaven ein Motiv spielen, das von der verzierten Version des Hauptthemas der Takte 80–81 abgeleitet ist) einer knappen Reprise des einleitenden Viertonmotivs, die nun in der Moll-Dominante (e-Moll) steht, gefolgt von einer Reprise des Allegro in der Tonika, die der Anfang des Scherzos (insoweit, als es terminale Charaktere (hier die Reprise, die harmonisch tonaler ist) eine prägnantere Reprise Hauptthemen von Begleitangstonart stehen. Um diese Reprise entschiedenem Nachdruck zu untermauern, erscheint zusätzlich eine Coda, die durchgehend um die Tonika kreist (T. 232ff.).

Beethovens zweiter Satz ist nicht etwa, wie in den anderen „Galizin-Quartetten“ der Fall, ein Scherzo, sondern ein altbackenes Menuett, das durchgehend auf zwei winzigen melodischen Bausteinen beruht. Sie begegnen fortwährend in jeder nur denkbaren kontrapunktischen Verknüpfung – eine Technik, die der Komponist bereits im Scherzo des Quartetts op. 127 angewendet hatte. Beide Male, wenn auch eindeutiger in op. 132, diente das Menuett von Mozarts A-Dur-Quartett KV 464

als Vorbild – ein Werk, das er studiert hatte (vom Andante fertigte er eine Abschrift¹⁰) an) im Vorfeld der Komposition der Streichquartette op. 18. Wie Mozart beginnt Beethoven mit allen Instrumenten in schmucklosen Oktaven, bevor er das zweite melodische Element einführt und anschließend beide kontrapunktisch verknüpft. Aber während das Menuett einen Blick über die Schulter Mozarts wirft, schaut sein Trio wehmütig in die Welt der eigenen Jugend zurück. Es beginnt mit den Violinen allein und lässt eine schwebende Melodie in der Art einer Musette erklingen, deren rustikale Brüche der leeren A-Saite der ersten Violine vertraut ist, und wird fortgesetzt in einem ausführlichen Zitat als eine seinerzeit unveröffentlichten Allemande (WoO 81), die Beethoven 1793 komponiert hatte (er unterzog das Manuskript um 1822, vielleicht im Zusammenhang mit der Arbeit an den Klaviersonaten op. 119, einer Revisierung; schließlich wählte er für die Sammlung jedoch eine andere Allemande, die No. 3 der Sammlung bildet). Die Quartetübertragung bringt die beiden Hälften des zugrundeliegenden Klaviervstücks in umgekehrter Reihenfolge: Der zweite Teil, dessen Melodie zwischen Viola und erster Violine aufgeteilt ist, erstreckt sich von Takt 141 bis 157; demgegenüber findet sich der erste, gespielt von der Viola, in den Takten 157–165. Im Gegensatz zur Klavierversion, deren melodische Phrasen in herkömmlicher Weise auf dem ersten Taktteil beginnen, bringt das Quartett eine Version, die auf dem letzten Taktteil ansetzt, so dass die Bindebögen sich konsequent über die Taktstriche hinweg erstrecken. Diese Versetzung wird noch hervorgehoben durch eine gleichartig auftaktige Positionierung der walzerartigen Begleitung in Form von Tonwiederholungen, und als Folge des Verfahrens sieht sich Beethoven zeitweise vor der Notwendigkeit, der Melodie einen Takt hinzu-

10 Stiftelsen Musikkulturen Främjande (Stockholm) MMS 998.



Bärenreiter
Leseprobe
Samplepage

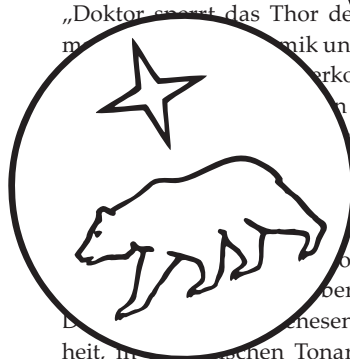
zufügen, um sie wieder zu stabilisieren, wie in den Takten 145–146 und 170–171 der Fall. Der dramatische Einwurf in den Takten 206ff. verdunkelt einen Augenblick lang die Stimmung, bringt die Symmetrie ins Wanken und führt einen plötzlichen Metrumwechsel herbei – ein Verfahren, das in den Scherzi der übrigen „Galitzin-Quartette“ in ähnlicher Form anzutreffen ist.

George Smart lag richtig in seiner Annahme, dass der langsame Satz einen autobiographischen Hintergrund besitzt. In den Monaten April und Mai 1825 hatte Beethoven bedrohlich unter Gelbsucht und abdominalen Beschwerden gelitten, so dass er gezwungen war, die Arbeit am Quartett zu unterbrechen. Einem Brief vom 13. Mai, in dem er seinem Arzt Anton Georg Braunhofer die Symptome beschreibt, fügte er einen Satz (W.O. 89) im Stil eines feierlichen Choralstücks mit dem Text „Doktor erwart das Thor den Todt“ an.¹¹ Er mangelte an Energie und die stufenweise verknüpfte Struktur des ersten Satzes erweist sich als in der Regel nicht kannte Musik. Die erste Hälfte des Beginns des „Heiligen Dankes“ (W.O. 89) ist in der Beschriftung „Heiliger Dankes an die Gottheit, in C-moll Tonart“. Der Satz insgesamt – in einem Schwebestand zwischen Diesseits und Jenseits – besteht aus einer Reihe von choralartigen Variationen, verknüpft mit einem lebendigeren Variationsthema unter der Überschrift „Neue Kraft fühlend“. Es handelt sich folglich um einen der wenigen Sätze Beethovens in zweifacher Variationsform – eine Mischung aus Variations- und Rondoelementen, die vielfach auch bei Haydn begegnet. Das lebensbejahende zweite Thema des „Heiligen Dankes“ mit seinen weiten melodischen Sprüngen bildet den größt-

möglichen Kontrast zu den mit der Choralmelodie verbundenen Phrasen, und es trägt variierte Wiederholungen in sich. Die langsam fortschreitenden choralartigen Phrasen werden eingeleitet und unterbrochen von kurzen Abschnitten in dichtem Kontrapunkt, und in der abschließenden Variation findet sich nicht nur die Choralmelodie selbst kontrapunktisch durchgeführt, sondern das den Satz einleitende Motiv mit seiner aufsteigenden Sexte erzeugt ein komplexes kontrapunktisches Netz, in das jene Melodie eingewoben ist. Das musikalische Geschehen gelangt an dieser Stelle zu einem überwältigenden Höhepunkt, bevor es wieder verbleibend in einem atherisch anmutenden Akkord mündet, dessen gebundene Achtnoten (anstelle einzelner Viertelnoten) jenen intensiven Ausdruck vermitteln, den Beethoven in gleicher Weise sowohl der Cavatina als dem ursprünglichen Fugen-Finale des Quartetts (op. 130) verleihen sollte. Im Anschluss an den vergeistigten Ausklang des „Heiligen Dankes“ (s. Beethoven die Notwendigkeit eines prägnanteren Satzes als das in der zweiten „Alla danza tedesca“ an dieser Stelle vorgesehen war, aber stattdessen in op. 130 eingefügt wurde. Bei der Betrachtung der Gesamtanlage von op. 132 mag Beethoven auch die Tatsache in Betracht gezogen haben, dass er bereits eine ausgedehnte Passage in der Art einer Allemande im zweiten Satz einbezogen hatte. Obwohl eine komplette Verlaufsskizze des „Alla danza tedesca“ in der A-Dur-Version existiert, die direkt in das Più allegro hinüberleitet,¹² scheinen Beethovens Ideen für den mit „Alla Marcia“ überschriebenen vierten Satz einer etwas früheren Zeit zu entstammen, zumal sich im Konversationsheft vom Mai 1825 Notizen

¹² Siehe Sieghard Brandenburg, *The Autograph of Beethoven's Quartet in A minor, Opus 132*, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven: Studies of the Autograph Manuscripts*, Cambridge, Mass., 1980, S. 284–285 und 292–293.

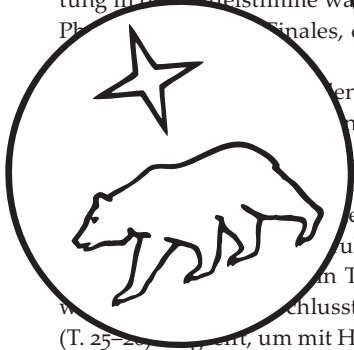
¹¹ *Briefwechsel*, Nr. 1967.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

hierzu finden.¹³ Es waren zweifellos die Staccato-Akkorde, die beide Hälften des Marsches beenden, und insbesondere die ähnlichen Akkorde in Takt 12, die in den Eröffnungstakten des *Più allegro* ihre Weiterführung finden. In seinem Charakter ist der Marsch dem zweiten Satz der Klaviersonate op. 101 („Marschmäßig“) nicht unähnlich, aber anstatt den erwarteten Trio-Abschnitt zu bringen, beginnt Beethovens *Più allegro* überraschend mit einem leidenschaftlichen rezitativischen Ausbruch in der ersten Violine und aufgewühlter Begleitung durch die übrigen Spieler. Das Rezitativ erreicht seinen Höhepunkt in einer kunstvollen Violinkaskade, die an den dramatischen Ausbruch erinnert, der das Allegro im Kopfsatz des Quartetts vorangetrieben hatte, bevor es mit der gleichfalls aus jenem Satz bekannten kleinen Sekunde zur Ruhe kommt. Dieselben beiden Noten werden als Begleitung in der Mittelstimme während der ersten Phase des Finales, das *attacca* folgt, wiederholt. Die Unruhe des Finales, das *attacca* folgt, ist die drängende Erregtheit des musikalischen Geschehens zu spüren; aber kaum ist das Thema verflügelte, erfolgt mit dem Ausbruch stille Verzückung eine Wendung von *Molto* nach *Dur*. Beethovens Autograph zeigt, dass er die Dominante der Coda während der Arbeit erwartete, um die Ausgangstonart noch stärker zur Geltung zu bringen; Den zunächst vorgesehenen dreitaktigen Schluss nach Takt 350 strich er und ersetzte ihn durch eine variierte Wiederholung der Takte 302–351. Angesichts dieses weiträumigen Einschubs erwies sich der verworfene Schlussgedanke als zu karg, so dass Beethoven zwei Takte einfügte, deren Echoeffekt die abschließende Fortissimo-Kadenz umso nachdrücklicher zur Wirkung kommen lässt.

Misha Donat
(Übersetzung: Axel Beer)



13 Siehe *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler and Grita Herre, Leipzig 1978, Bd. 7, S. 287–289.

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.

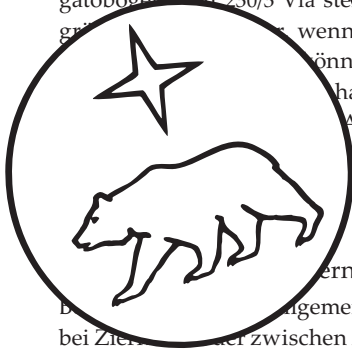
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

dass wir stattdessen der Regel gefolgt sind, dort, wo Beethoven ♩ oder ♪ benutzt, diese beizubehalten. Wo er jedoch ♩ notiert (I 11–12, 127–128, VI 164–175, 208–212/220–224/228–232, 279–320, 352–369), haben wir dem ♩ ohne Oktavierung den Vorzug gegeben.

Ergänzungen und Korrekturen des Herausgebers werden entweder durch eckige Klammern kenntlich gemacht oder (bei Legato- und Haltebögen sowie Gabeln) gestrichelt wiedergegeben.

Bögen bei Tonwiederholungen

Diese waren für Beethoven keineswegs undenkbar und wurden so beibehalten, wie sie in den Quellen stehen. Ein anschauliches Beispiel dafür, dass es schädlich wäre, die Legatobögen bei Tonwiederholungen zu unterbrechen, ist III 157 VI 2, V (c. 16): die Legatobögen in II 230/3 Vla stehen dagegen ein



gründlich zu prüfen, wenn sie wörtlich geblieben können in der Praxis haben es aber von Aussage-Originalität die Bögen von ändern

Ziernoten
Beethoven im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten, aber zwischen Zier- und Hauptnoten. Die beiden Zusammenhänge, in denen Ziernoten am häufigsten begegnen, sind Vorschläge (z.B. III 46) sowie Nachschläge nach Trillern (III 34/9, VI 53); hier wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt. Eine Ausnahme bildet aber III 60 VI 1, wo der Bogen (ungewöhnlicherweise) die Ziernoten umschließt; vielleicht hat Beethoven ihn aufgrund des vorausgehenden Staccato so notiert.

Dynamik bei Pizzicato

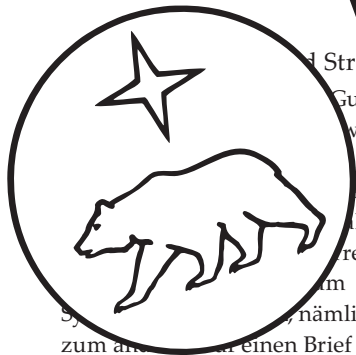
Beethoven hielt – wie im Allgemeinen auch andere Komponisten seiner Zeit, Berlioz nicht

ausgeschlossen – dynamische Angaben in Pizzicato-Passagen offenbar für nicht notwendig; tatsächlich scheint das Nichtvorhandensein von Dynamik sogar bewusst gewollt, da es eine Reihe von Fällen gibt, in denen p (in Arco-Passagen) in *pizz.* **geändert** wurde. Die Bezeichnung p stellt freilich die gebräuchlichste dynamische Angabe in Pizzicato-Passagen dar und scheint häufig schlicht vorausgesetzt worden zu sein. Doch gibt es, wenn auch selten bei Beethoven, Fälle von *fpizzicato* (z. B. op. 59 Nr. 3 II 1), und dynamische Abstufungen in Pizzicato-Passagen begegnen sogar ziemlich häufig. Überwiegen ist allerdings jedoch das Problem, dass jegliche dynamische Hinweise in Pizzicato-Passagen fehlen; an Stellen, die aus musikalischer Sicht eindeutig wären, wurde p als notwendige editorische Zutat ergänzt. In op. 132 betrifft dies nur III 117, man lese aber auch die Anmerkung zu III 135–190 im Critical Commentary.

Akzente und Diminuendo-Gabeln

Beethoven's Akzente sind, wenn sie auch etwas seltener vorkommen als bei Schubert, nicht weniger problematisch. Wie bei Schubert sind einige kurz geschrieben und direkt unterhalb der Note platziert; ihnen kommt sicherlich eine Bedeutung vergleichbar dem modernen Akzent zu (in op. 132 jedoch nicht enthalten). Ebenfalls wie bei Schubert sind andere länger notiert, beginnen unter der Note, und gewinnen so ganz besonders das Aussehen einer Diminuendo-Gabel, obwohl aus dem Kontext zu schließen ist, dass sie ihrer Bedeutung nach einem Akzent näher stehen. Dies sind die klassischen ‚Schubert-Gabeln‘, und je nach Zusammenhang bezeichnen sie verschiedene Abstufungen zwischen Akzent und Diminuendo zugleich. Die moderne Notation bietet keine Möglichkeit, solche mehrdeutigen Zeichen eindeutig umzusetzen. Neuere Urtextausgaben gehen deshalb in der Regel den Weg der Standardisierung im Sinne von Akzenten, was freilich die Aussagekraft hinsichtlich des

Diminuendo schmälert. Tatsächlich besteht nach der gegenwärtigen musikalischen Auffassung der grundsätzliche Unterschied zwischen einem Akzent und einem Diminuendo darin, dass ein Akzent im Gegensatz zu letzterem den aktuellen dynamischen Level nicht berührt und die gültige Dynamik unverändert bleibt; die Akzent-Notierung machte also zumindest deutlich, dass ein Akzent den aktuellen dynamischen Level unverändert lässt. Für die vorliegende Edition wurde der Beibehaltung des originalen Quellenbefunds dennoch der Vorzug gegeben statt Akzente in moderner Form zu verwenden, die eine geringfügig abweichende musikalische Aussage vermitteln würden. Es muss klar sein, dass die Gabeln in VI 166–168 Vc als lange Akzente („Schubert-Gabeln“) zu verstehen sind und nicht als Diminuendo-Gabeln mit Auswirkung auf die herrschende Dynamik.



und Striche
 Gustav Neumann
 zwischen Staccato-
 ich genau unter-
 sich hierbei auf
 (S. 107) auf
 rekturen im Erst-
 im Allegretto der
 nämlich ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪
 zum an 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, ♪ ♪ ♪ und ♪ ♪ ♪ seien nicht dasselbe. Indessen sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut eindeutig: Seine Staccato-Zeichen sollen stets als Striche wiedergegeben werden, außer solche unter Bögen in der Bedeutung von Portato, die selbstverständlich als Punkte zu notieren sind. Dieses Prinzip bereitet weder Probleme, noch macht es Ausnahmen notwendig; entsprechend haben wir uns strikt daran gehalten.

In op. 132 gibt es nur ein Beispiel (III 60 VI 2) für eine Verwendung des Staccato-Strichs, die in der Beethoven-Literatur kaum dokumentiert zu sein scheint und in modernen Ausgaben bisher oft ignoriert wurde. Für Beethoven machte es Sinn, eine Note mit Strich zu versehen, auch wenn diese nach vorne gebunden ist; ein prominentes Beispiel ist das Oboensolo im Trio der Pastorale (Takt 91, 99 etc.), wo Beethoven jedes Mal die erste Note unter der Bindung auf diese Weise bezeichnete. Es gibt auch Beispiele in den Quartetten op. 18 sowie in den Symphonien Nr. 1, 2 und 3 und anderen Werken, doch auch bei Mozart (z. B. Sinfonie Nr. 40 I-Moll KV 550, II 20/2); aus all dem ist ersichtlich, dass es sich um einen scharfen Akzent handelt.

Richtbuchstaben

Die neue Ausgabe so bequem und praktisch wie möglich zu gestalten, wobei wir die traditionellen Richtbuchstaben behalten, die in den im 19. und 20. Jahrhundert erschienenen Ausgaben der Beethoven-Quartette zu finden sind. Dazu gibt es nur zwei Maßgaben: Wir haben es vorgezogen, jeden Satz 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.

Dank

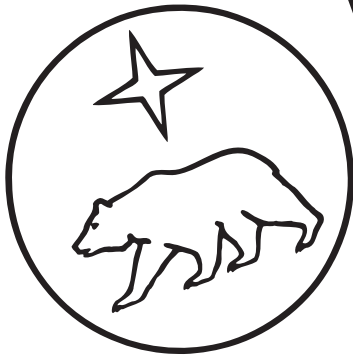
Es war ein Privileg, mit dem Endellion String Quartet, dessen tiefes Verständnis und Erkenntnisse von größtem Wert waren, eng am Text dieser Quartette zu arbeiten, und ich danke David Waterman und seinen Quartettkollegen sehr herzlich für die angenehme

und fruchtbare Zusammenarbeit. Die Mitarbeiter der Staatsbibliothek zu Berlin und des Beethoven-Hauses in Bonn, wo ich meine Forschungen durchgeführt habe, waren stets hilfsbereit und kooperativ, und ich bin ihnen für ihre Freundlichkeit und Geduld dankbar. Schließlich danke ich Emil Platen dafür, dass

er mich davon überzeugt hat, dass **PX** von **A** kopiert wurde (d. h. dass es nie eine verlorene Partitur **B** dazwischen gab), und für unsere vielen anregenden und aufschlussreichen Gespräche.

Jonathan Del Mar

(Übersetzung: Gudula Schütz)



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.

À Son Altesse Monseigneur le Prince
Nicolas de Galitzin
Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies

Quartetto op. 132

Assai sostenuto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

9 Allegro



20 adagio Tempo Allegro

26 A

32



41

46 **B**

f *p*
f *p dolce*
f *p*
f *p*
f *p*

non legato
non legato

51

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

p dolce
p dolce

55

p *dolce*
p *dolce*
p *dolce*
p *dolce*

non legato

59

cresc. *f* *ff*
cresc. *f* *ff*
cresc. *f* *ff*
cresc. *f* *ff*

non legato
non legato
non legato
non legato

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.

86

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc.

92 D

p *p* *p* *p*

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

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

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

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

104

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

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

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

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

*) Bar 97: Two sources show g in Beethoven's handwriting, evidently intentional / Takt 97: Zwei Quellen haben g in Beethovens Handschrift; offenbar beabsichtigt

111

f *dimin.* *pp*
f *dimin.* *pp*
f *dimin.* *p* *pp*
f *p* *pp*

118 **E**

cresc. *f* *dimin.* *p*
cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*
p *espressivo*

128

cresc. *f* *p* **adagio**
cresc. *f* *p* **Tempo Allegro**
cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*

134

Musical score for measures 134-139. The score is in 2/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is marked *p* (piano) throughout. The melody in the upper staves consists of eighth and sixteenth notes, while the bass staves provide a harmonic accompaniment with some longer note values.

140

F

Musical score for measures 140-145. The key signature changes to F major. The music is marked *f* (forte) in the upper staves and *f* in the lower staves. The melody continues with eighth and sixteenth notes. A large watermark is overlaid on this section.

146

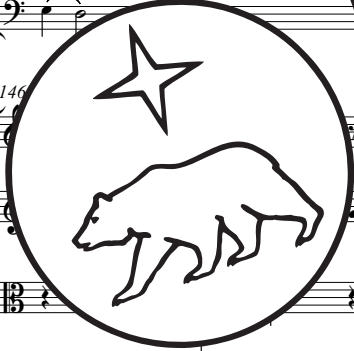
Musical score for measures 146-149. The music is marked *cresc.* (crescendo) in the right-hand staves. The melody becomes more rhythmic with sixteenth notes. A large watermark is overlaid on this section.

150

G₁

Musical score for measures 150-154. The key signature changes to G major. The music is marked *f* (forte) in the upper staves and *fp* (fortissimo piano) in the lower staves. The melody features sixteenth-note patterns. A large watermark is overlaid on this section.

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.

215

p *cresc.*

220

f *p* *non legato* *p dolce*

225

più cresc. *3*

229

dimin. *teneramente* *pp*

*) Bar 231: # in all sources, probably intentional, see Critical Commentary /
Takt 231: # in allen Quellen, wahrscheinlich beabsichtigt; vgl. Critical Commentary

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.

248

p *morendo* *pp* *sempre pp*

254

sempre pp *cresc.* *sf*

255

f *sf*

261

sf

Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page



*) Bar 260: Beethoven wrote g, nor is this probably an error, see Critical Commentary / Takt 260: Beethoven schrieb g, dies ist vermutlich kein Fehler; vgl. Critical Commentary

Allegro ma non tanto

Musical score for measures 1-9. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is marked with a piano (*p*) dynamic throughout. The melody is primarily in the upper staves, with a steady accompaniment in the lower staves.

10

Musical score for measures 10-24. The score continues with the same instrumentation and key signature. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). A large watermark is overlaid on the page, reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page".



25

Musical score for measures 25-34. The score continues with the same instrumentation and key signature. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The music shows a clear build-up in volume towards the end of the section.

33

Musical score for measures 33-40. The score is written for four staves: Treble, Violin, Bass, and Cello/Double Bass. It features a variety of note values and rests. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, and *f*. A key signature change to one flat is indicated at the beginning of the system.

41

A

Musical score for measures 41-48. The score is written for four staves. It begins with a section marked 'A'. Dynamic markings include *pp* and *cresc.*. A large watermark is overlaid on this section.

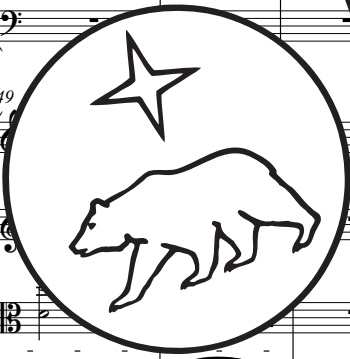
49

Musical score for measures 49-56. The score is written for four staves. Dynamic markings include *p* and *cresc.*. A large watermark is overlaid on this section.

57

Musical score for measures 57-64. The score is written for four staves. Dynamic markings include *f* and *p*.

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.

96

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

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

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

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

99^{II} 2.

pp *mp* *p*

pp *sempre pp*

pp *sempre pp*

sempre pp

10

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

113

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

Fine

Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page



151

più cresc. *p* *p* *p dolce*

158

sempre staccato *sempre staccato* *sempre staccato*

168

sempre staccato

172

cresc. *sempre staccato* *p* *p*
poco cresc. *p*
poco cresc. *p*
poco cresc. *p*



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.

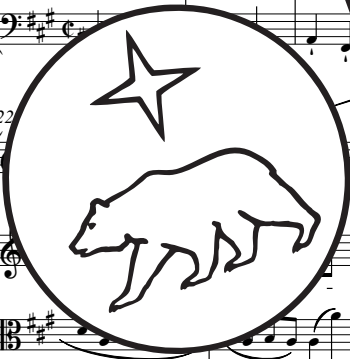
208

218 *l'istesso tempo*

222

232

Da capo ed al Fine



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart
Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerta alla Divinit  da un guarito

Molto adagio

sotto voce cresc. - p
sotto voce cresc. - p
sotto voce cresc. - p
sotto voce cresc. - p

10

p cresc. p
p cresc. p
p cresc. p
p cresc. p



Neue Kraft fühlend
Sentendo nuova forza

Andante

f tenu. p f tenu. p cresc. f sf p
f sf p f p f p
f p f p f p
f p f p f p

37

Measures 37-42 of the musical score. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano with a melodic line and a bass line. Dynamics include *cresc.*, *f*, *tenu.*, and *p*. Trills (*tr.*) are present in the piano part.

43

Measures 43-48 of the musical score. The score continues with the piano and bass. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, *cresc.*, and *[p]*. Trills (*tr.*) are present in the piano part.

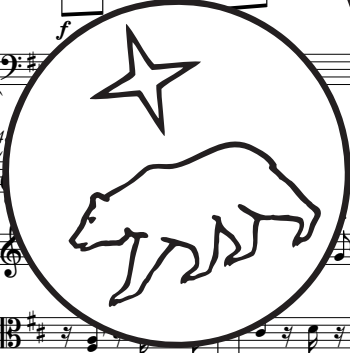
49

Measures 49-52 of the musical score. The score continues with the piano and bass. Dynamics include *pp*. Trills (*tr.*) are present in the piano part.

53

Measures 53-58 of the musical score. The score continues with the piano and bass. Dynamics include *cresc.* and *rinf.*

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.

78

p *cresc.* *p* *più piano* *pp*

p *cresc.* *p* *più piano* *pp*

p *cresc.* *p* *più piano* *pp*

p *cresc.* *p* *più piano* *pp*

84 **C** **Molto adagio**

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

90

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

96

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

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



102

Musical score for measures 102-108. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. The music is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The melody in the Treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The Bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

109

Musical score for measures 109-115. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. The music continues in 3/8 time with a key signature of one sharp. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The melody in the Treble staff shows a transition to a more melodic line with slurs.

116

Musical score for measures 116-120. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. The music is in 3/8 time with a key signature of one sharp. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. The Treble staff has a more active melody with slurs and accents.

121

Musical score for measures 121-125. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. The music is in 3/8 time with a key signature of one sharp. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *tenu.*. The Treble staff features a complex, fast-moving melody with slurs and trills.



Bärenreiter
Leseprobe
sample page

126

tr *tr* *tenu.*

p *f* *p* *cresc.*

p *f* *p* *cresc.*

p *f* *p* *cresc.*

p *f* *p* *cresc.*

130

E

tr *tr*

p *p* *p* *cresc.*

p *p* *p* *cresc.*

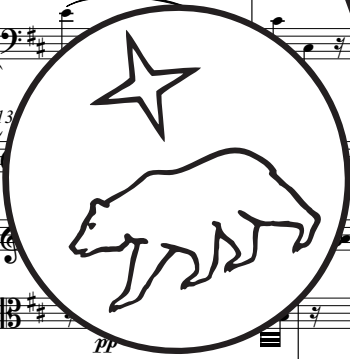
p *p* *p* *cresc.*

133

cresc. *cresc.*

pp *cresc.*

pp *cresc.*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

139

rinf. *p* *tr* *tr*

rinf. *p* *pizz.*

rinf. *p* *pizz.*

rinf. *[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.

159

cresc. *p cresc.*

163

p cresc. p più piano pp

Mit innigster Empfindung
Con intimissimo sentimento

p

172

p p p p

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



176

Musical score for measures 176-179. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clefs and a more melodic line in the treble clefs. The dynamic marking *cresc.* is present in all four staves, indicating a gradual increase in volume.

180

Musical score for measures 180-187. The score is written for four staves. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clefs and a more melodic line in the treble clefs. The dynamic marking *dimin.* is present in the first three staves, indicating a gradual decrease in volume. The dynamic marking *p più piano* is present in the second and third staves, indicating a very soft dynamic. The dynamic marking *pp* is present in the fourth staff, indicating a pianissimo dynamic. The dynamic marking *p* is present in the first and second staves, indicating a piano dynamic. The dynamic marking *cresc.* is present in the first, second, and fourth staves, indicating a gradual increase in volume. 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.

188

Musical score for measures 188-191. The score is written for four staves. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass clefs and a more melodic line in the treble clefs. The dynamic marking *f* is present in the first and fourth staves, indicating a fortissimo dynamic. The dynamic marking *sf* is present in the second and third staves, indicating a sforzando dynamic. The dynamic marking *cresc.* is present in the first, second, and fourth staves, indicating a gradual increase in volume.

192

Musical score for measures 192-195. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. Dynamics include *f*, *sf*, and *dimin.* (diminuendo). A long slur covers measures 192-195.

196

Musical score for measures 196-200. It features four staves. Dynamics include *p*, *più piano*, *pp*, and *cresc.* (crescendo). A long slur covers measures 196-200.

201

Musical score for measures 201-205. It features four staves. Dynamics include *rinf.* (ritardando), *p*, and *cre*. A long slur covers measures 201-205.

206

Musical score for measures 206-210. It features four staves. Dynamics include *cresc.*, *p*, *più piano*, and *pp*. A long slur covers measures 206-210.

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.

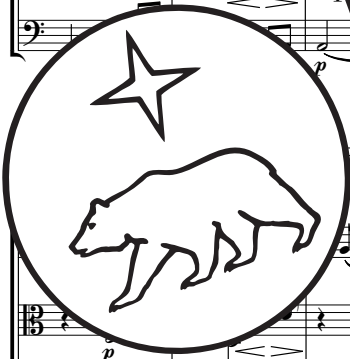
Allegro appassionato

Musical score for measures 1-8. The score is in 3/4 time and consists of four staves: Treble, Violin, Bass, and Bass. The first staff has a fermata over the first measure. Dynamics include *espressivo*, *cresc.*, and *p*.

Musical score for measures 9-24. The score continues with four staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *rinf.*. A large watermark is overlaid on this section.

Musical score for measures 25-32. The score continues with four staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *rinf.*.

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.

90 C

espressivo cresc. p cresc. p cresc.

Detailed description: This system of music covers measures 90 to 97. It features four staves: a vocal line in treble clef, a piano line in treble clef, a bass line in bass clef, and a cello/bass line in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *espressivo* and *cresc.* (crescendo). The vocal line has a melodic line with some slurs and ties.

98

p cresc. p cresc. p cresc.

Detailed description: This system covers measures 98 to 105. It continues the four-staff arrangement. The piano line has a melodic line with slurs and ties. The bass line has a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.*

106

p cresc. rinf. p cresc. rinf. p cresc. rinf.

Detailed description: This system covers measures 106 to 113. It includes the same four staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *rinf.* (ritardando). The vocal line has some rests and melodic fragments.

114

p cresc. rinf. p cresc. rinf. p cresc. rinf.

Detailed description: This system covers measures 114 to 121. It continues the four-staff arrangement. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *rinf.* The vocal line has some rests and melodic fragments.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



122 **D**

f sf f sf f sf f

129

sf sf sf dimin. p più piano
sf sf sf dimin. p più piano
pp cresc. cresc. cresc.

143 **E**

f sf sf sf f sf
f sf sf sf f sf



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

150

sf sf f sf sf sf f

157

dimin. p più piano

164

pp espressivo espressivo espressivo

172

espressivo cresc. espressivo cresc. p cresc. p cresc. cresc. p cresc.

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 *tr* *p*

215

cresc. *f* *ff* *sempre ff*

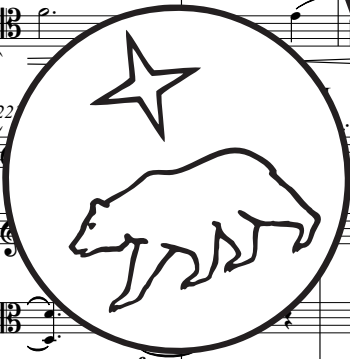
22

f *p* *ff* *f* *sempre ff*

230

f *f* *p* *p* *ff* *sempre ff*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



237

cresc. *dimin.* *p* *pp* *sempre pp*

245

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

264

cresc. poco a poco *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco* *pizz.* *cresc. poco a poco*

accelerando
immer geschwinder

272

K

arco

Presto

280

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2

298

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.

M

339

sf *dimin.* *p* *più piano* *pp* *cresc.*

sf *dimin.* *p* *più piano* *pp* *cresc.*

sf *dimin.* *p* *più piano* *pp* *cresc.*

sf *dimin.* *p* *più piano* *pp* *cresc.*

348

tr *f* *fp dolce* *fp* *fp* *fp*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

358

3

363

pp *pp* *pp* *pp*

371

371

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

col punto d'arco

col punto d'arco

pp

cresc. poco a poco

379

379

col punto d'arco

N

più cresc.

col punto d'arco

[più cresc.]

[più cresc.]

dimin.

p

più piano

pp

dimin.

p

più piano

pp

dimin.

p

più piano

pp

dimin.

p

più piano

pp



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

395

395

cresc.

tr

f

ff

cresc.

tr

f

p

ff

cresc.

tr

f

p

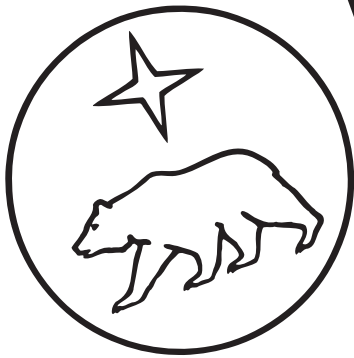
ff

cresc.

tr

f

ff



**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.