BEETHOVEN

Die späten Streichquartette

The Late String Quartets

op. 127, 130–133, 135

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 934

Zu der von Jonathan Del Mar herausgegebenen Ausgabe sämtlicher Streichquartette von Beethoven sind die Stimmenausgaben BA 9029, BA 9030, BA 9031, BA 9032, BA 9033 und BA 9035 sowie die Critical Commentaries BA 9029-40, BA 9030-40, BA 9031-40, BA 9032-40 und BA 9035-40 erhältlich.

The complete edition of Beethoven's complete string quartets, edited by Jonathan Del Mar, is also available as sets of parts BA 9029, BA 9030, BA 9031, BA 9032, BA 9033 and BA 9035, with separate Critical Commentaries BA 9029-40, BA 9030-40, BA 9031-40, BA 9032-40 and BA 9035-40.

© 2024 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-20320-8

INHALT / CONTENTS

Quartett in Es op. 127 / Quartet in E-flat major op. 127

Introduction / Preface 3
Einleitung / Vorwort 10

Maestoso – Allegro **18** | Adagio ma non troppo e molto cantabile **28** | Scherzo: Vivace **39** | Finale: Allegro **54**

Quartett in B op. 130 / Quartet in B-flat major op. 130

Introduction / Preface 69
Einführung / Vorwort 78

Adagio ma non troppo – Allegro **89** | Presto **103** | Poco scherzoso: Andante con moto ma non troppo **107** | Alla danza tedesca: Allegro assai **116** | Cavatina: Adagio molto espressivo **120** | Finale: Allegro **123**

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

Introduction / Preface 141
Einführung / Vorwort 148

No. 1 Adagio ma non troppo e molto espressivo **157** | No. 2 Allegro molto vivace **162** | No. 3 Allegro moderato **168** | No. 4 Andante ma non troppo e molto cantabile **168** | No. 5 Presto **183** | No. 6 Adagio quasi un poco andante **198** | No. 7 Allegro **199**

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

Introduction / Preface 215
Einleitung / Vorwort 223

Assai sostenuto **233** | Allegro ma non tanto **246** | Molto adagio – Andante **254** | Alla marcia assai vivace **264** | Più allegro **265** | Allegro appassionato **266**

Große Fuge op. 133

Introduction / Preface 281
Einleitung / Vorwort 287

Overtura. Allegro **295**

Quartett in F op. 135 / Quartet in F major op. 135

Introduction / Preface 323
Einleitung / Vorwort 330

Allegretto **337** | Vivace **346** | Assai lento, cantante e tranquillo **353** | Grave, ma non troppo tratto – Allegro **357**

Streichquartett in Es

String Quartet in E-flat major

op. 127

INTRODUCTION

With the string quartet op.127 Beethoven began the series of five such pieces which occupied him almost exclusively during the last four years of his life. It was his first quartet for more than a decade: his previous work of the kind, op.95, had been composed in 1810, but it was almost certainly revised before it saw the light of day six years later. Perhaps it was the appearance of that work which prompted the Scottish publisher George Thomson (for whom Beethoven was making folk song arrangements at the time) to write to the composer on 22 June 1818, lamenting the fact that his music was so difficult to play. "I should very much like to see a volume of quartets and a volume of trios for obbligato violin, viola and violoncello," said Thomson, "composed by you in the richness of your genius, [illegible] ally the first to [illegible] offered the Berlin [illegible] Silesia [illegible] some of [illegible] gements, as well [illegible] dded Beethoven, [illegible] nd grand [illegible] ins, [illegible] tets".[2] However, [illegible] ea. Nor does Beethoven [illegible] had anything concrete in mind when, in a letter of 5 June 1822 to Carl Friedrich Peters in Leipzig, offering him, among other works, the *Missa solemnis* and the 'Diabelli' Variations op.120, he informed him that he would soon be able to have a piano sonata and a string quartet. (Beethoven initially indicated that these two pieces were "in progress", before deleting the phrase.)[3]

It was not until he received a letter from Prince Nikolai Galitzin (or Golitsin) of St. Petersburg on 9 November 1822 that Beethoven's thoughts turned seriously to composing new quartets. "Being both a passionate musical amateur and a grand admirer of your talent," Galitzin told Beethoven,"I am taking the liberty of writing to you to ask if you would consent to compose one, two or three new quartets, for which I would be pleased to pay you what you will judge appropriate to indicate for your pains."[4]

Beethoven answered [illegible] January 1823, promising to complete the first of the new quartets by the end of February, or the middle of March at the latest. However, he had reckoned without the amount of work still to be done on the Ninth Symphony and the *Missa solemnis*, and in the event it was not until the summer of the following year that he turned his attention to Galitzin's commission. Perhaps he was prompted to do so by the fact that it was Galitzin who organised the first complete performance of the *Missa solemnis*, which took place in St Petersburg on 26 March 1824. On 2 May, Beethoven assured Galitzin: "You will soon receive the quartet promised to you so long ago and perhaps the others too, if only the demand and encouragement for large works from all sides were not so strong."[5] By December the new quartet, op.127, was so well in progress that Beethoven could inform the publishers B. Schott's Söhne that there was only a small addition to the finale still to be made.[6] Early in January 1825 the violinist and quartet leader Ignaz Schuppanzigh called on Beethoven, asking for permission to publicise

1 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg, Munich 1996, No.1262.
2 *Briefwechsel*, No.1388.
3 *Briefwechsel*, No.1468.
4 *Briefwechsel*, No.1508.
5 *Briefwechsel*, No.1841. Beethoven had been urged in an open letter of February 1824 signed by more than thirty prominent music lovers, patrons and publishers to turn his attention to a new opera, and to an oratorio for which he had first been approached by the *Gesellschaft der Musikfreunde* as early as 1815; cf. *Briefwechsel*, No.1784.
6 Letter of 17 Dec. 1824, *Briefwechsel*, No.1913.

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.

carefree character of that initial sketch was transformed almost out of all recognition, into a sustained and deeply expressive melody.

All three of the quartets Beethoven composed for Prince Galitzin, opp.127, 132 & 130, begin with a form of introduction in a tempo and metre that differ from those of the main body of the opening movement, and in each case the introduction is revisited during the course of the Allegro. The procedure is one that can be traced back to Beethoven's *Pathétique* Sonata op.13 and the finale of the string quartet op.18 no.6, and beyond those to the second in the series of three 'Kurfürsten' sonatas WoO 47, composed as early as 1783.

The imposing series of chords which begins the op.127 quartet may remind us of the solemn Masonic fanfare, in the same k[ey] of E flat, at the start of Mozart's overture to *Die Zauberflöte*; and just as Mozart's opening bars return to herald the Allegro's development se[ction], Beethoven's, albeit in a new [key]. *Maestoso* beginning in the [key] of the fanfare in major [mode] the exposition, in [which] the importance of this structural [feature] during more solo[istic] than the last. Not [only] is in the last three [bars] based in the opening [fanfare] subject, but the introduction itself ends unresolved, coming to rest on a subdominant chord which dissolves into the start of the Allegro. The notion of beginning the Allegro on the subdominant is also found in Beethoven's E flat piano sonatas op.31 no.3 and op.81a. In each case, the off-tonic opening subsequently enables Beethoven to effect a seamless join between the development and the start of the recapitulation.

As so often in his middle- and late-period works, Beethoven opts to place the second stage of the exposition in op.127 in a mediant key, rather than the more traditional dominant. But in this case, and uniquely, the second subject is given out in the minor, and the exposition's closing moments waver unsettlingly between G minor and G major. The return of the *Maestoso* in a firm G major, and the start of the development section in the same key, act, then, as a resolution of the exposition's latter half. When the second subject returns in the recapitulation it does so in the major, but with the melody now tinged with minor-mode inflections so that it has lost none of its former plangent quality.

As in the Ninth Symphony, the theme of the variation slow movement is prefaced by two bars in which the music's harmony is gradually built up, [start]ing from the bass. The quartet's theme is short – [two] halves consisting of [no] more than eight bars each, including [their] repeats, plus a pendant of two bars; but the scope of the piece is enlarged through the inclusion of an expressive variation in a radiant E major, and of a substantial coda whose opening stage moves through the [dis]tant realm of C sharp minor. The three-note [cad]ence figure which draws the theme to a close (bar 20) assumes importance at the end of the coda (bars 119 ff.) when the music momentarily invokes the key of its E major variation before slipping effortlessly, and to magical effect, back into the home key of A flat.

Following its introductory pizzicato fanfare, the scherzo's first half is constructed out of a contrapuntal patchwork of two short motifs – an idea Beethoven was to carry out to a more rigorous degree in the minuet-like second movement of his next quartet, op.132. The quasi-trio is an agitated *minore*; and following the reprise of the scherzo it threatens to make a comeback in full, before it is abruptly cut off by a brief coda based on the scherzo's material. The same procedure is found in the scherzo of the Ninth Symphony, and the two pieces find Beethoven playing on the listener's expectation of encountering the enlarged scherzo form he had himself established in some of his middle-period works, where the trio appears twice between three statements of the scherzo.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The phrase in octaves which begins the finale, winding its way downwards to dissolve into the movement's principal subject, brings with it a tangible sense of the key of C minor, and it is in this key that Beethoven prepares its return following the first episode. That return leads to a lengthy passage unfolding in C major and minor, and thence to a substantial reprise of the rondo theme in A flat (bars 145 ff.). Not for a further forty bars does the theme return in the tonic. The theme itself plays on the conflict between the perfect fourth E♭-A♭ – which concludes its first two phrases, and the augmented fourth E♭-A♮ – of its third phrase. At the end of the Allegro Beethoven makes as if to prepare a further reprise of the 'winding' phrase in octaves. However, instead a diminuendo and ritard lead pave the way for the coda, which sets off in a luminous C major, and with a trill whose upper note changes in midstream from A♭ to A♮. The coda finds the music's pulse slowing at precisely the point where we might have expected it to accelerate. With the more relaxed pace, however, comes a rhythmic transformation which allows Beethoven to write notes of smaller value than hitherto, and the effect is one of quiet, transcendental, scurrying. A similar relaxation of tempo is found in the closing pages of Haydn's Symphony No.98, but the atmosphere of subdued excitement in Beethoven's coda is wholly individual. The final moments find the rondo theme's [illegible] fourth used to generate the powerful closing cadence.

Misha Donat

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

PREFACE

There are many contemporary sources for op.127, but only two are authentic and definitive in the establishing of the text of the work:

A Autograph score, dated 1824, preserved in three different locations: the first two movements are housed in the Jagiellonian Library, Kraków, while the Scherzo belongs to the Juilliard Manuscript Collection, New York, and the Finale is in the Beethoven-Haus, Bonn.

C Manuscript score with many corrections in Beethoven's hand, housed in the Beethoven-Haus, Bonn.

The first edition was published in parts (the score by B. Schott's Söhne, Mainz in March and June 1826 respectively, but after sending **C** to them Beethoven had no further involvement in the process. A second manuscript was sent to Schott as Stichvorlage, but has no specific corrections might have been made by the composer. These sources and a readings, see Critical Report.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Specific Editorial Problems

Wherever possible, the original notation (including note-groupings) has been retained precisely as it appears in the sources. For example a feature of Beethoven's notation, on which by this time in his life he had become quite insistent (see Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) pp.104–6), is the continuation marks _ _ _ after every crescendo and diminuendo. We have included these wherever they are authentic (often they are absent in **A**, but present in **C**, probably added by Beethoven in a lost manuscript **B**); sometimes they are only in one or two staves, in which case we have tacitly extended them to the remainder. But in those places where the authentic sources contain no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left Beethoven's text unaltered.

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernized. In particular, his characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual  . Abbreviated forms such as  , which generally survive in the first editions, are written out in full where they seem obviously unacceptable as in slow tempo,  in II 77–87 or  in II 147, but the problem is that this procedure can arguably cease to be merely cosmetic, subtly affecting the musical message which the notes transmit, in terms of the importance of each individual note. Thus in I 23–5, 123 etc. and II 116–9 the original has been retained as being more faithful than previous modern editions which print out every note, unthinkable in IV 279–80. A problem occurs in IV 289–96 where the same principle applies: to write out every note subverts Beethoven's writing, and  is clear enough; yet the composer himself also wrote both  and  and it is clearly impossible to retain all three, though a degree of mathematical contortion is inevitable if both ambiguity and the tiresome repetition of every note are both to be avoided.

One important problem of Beethoven's notation is his clefs in Vc, for apart from  , Beethoven almost always used (the now universally-hated) sounding an octave lower than written. This has the twin disadvantages of ambiguity and a propensity towards many leger lines, and we have instead adopted the convention that where Beethoven uses we have retained it, but where he uses we have

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.

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 [illegible] there are just two [illegible] preferred to start each [illegible] this only after M, [illegible] shifted by one or [illegible] glaringly inconsistent [illegible] sized that these [illegible] entic, originating [illegible] eethoven's hand. [illegible] d as an adjunct to, [illegible] part of, this Urtext [illegible]

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Acknowledgements

It has been a privilege to work closely on the text of this quartet with the Endellion String Quartet, whose profound understanding and insight have been of the greatest value, and I thank them most warmly for what has been an enjoyable and fruitful collaboration. I cannot sufficiently express my gratitude and appreciation to the staff of the Jagiellonian Library, Kraków, whose acknowledgement of the paramount importance of working with the original manuscript enabled this edition to be achieved. I am indebted, too, to the Stiftelsen musikkulturens främjande, Stockholm (former owners of the autograph of movement III); and warmest thanks to the Beethoven-Haus, Bonn for the beautiful colour copies they sent me of the autograph of IV. It is a pleasure to say here how much I have enjoyed many stimulating discussions on all the late quartets with Emil Platen who knows so much more than I. Finally, I owe a special debt of gratitude to Schott Musik International, and in particular to the kindness of Sally Groves, without whom this edition would not have been possible.

Notes to Performers

No Urtext Edition, however thorough, can ever be completely certain in every detail. There will always be places where a different decision would also have been possible. I invite you to explore the **Critical Commentary**, which is not as forbidding a book[illegible] as its title may appear!

Naturally, the Critical Commentary documents in full the provenance of any new readings in the present edition, such as the viola notes in I 259 and III 410 or the tie I 211/2 Vl 1. But it does not merely underpin, and explain the derivation of, the text in the edition. It also shows you places where, due often to ambiguities in the sources, you are encouraged, if you wish, to **change the text** to suit your own personal preferences. These places are listed in Appendices 1 and 2, and some of them could well be recommended for performance, for example cello slurs in I 261 and III 5, a single *c* as the first note of II 116 Vla, or the very last note (IV 299)  instead of  (though not, we hope, too many of the changes in Appendix 2). The Alternative Readings in these two Appendices present the performer with the element of **choice** that is an important feature of Bärenreiter's Beethoven editions.

Jonathan Del Mar

EINFÜHRUNG

Mit dem Streichquartett op. 127 beginnt die Serie von fünf Werken jener Gattung, die Beethoven während seiner letzten vier Lebensjahre ganz überwiegend beschäftigte, nachdem er sich ihr zuletzt vor mehr als einem Jahrzehnt zugewandt hatte. Das vorhergehende Werk dieser Art war 1810 entstanden, erschien aber, wohl in revidierter Fassung, erst sechs Jahre später als op. 95. Vielleicht war es diese Veröffentlichung, die den schottischen Verleger George Thomson (für ihn schrieb Beethoven seinerzeit Volksliedbearbeitungen) dazu veranlasste, sich am 22. Juni 1818 mit einem Brief an den Komponisten zu wenden, den Umstand bedauernd, dass seine Musik so schwierig auszuführen sei. Er würde sehr gerne", so Thomson, „einen Band Quartette oder [illegible] Trios für obligate Violine, Violoncello vor mir sehen, [illegible] leichtem Grade, [illegible] zu spielen, vor [illegible] 30. April 1820 [illegible] Verleger Adolph [illegible] einigen seiner Bearbeitungen [illegible] kslieder auch neue [illegible] hinzu: „auch könnten [illegible] es und Größeres unternehmen, [illegible] Trios oder Quartetten."[2] Allerdings wurde nichts von diesem Plan verwirklicht. Auch hatte Beethoven offenbar nichts Konkretes im Hinterkopf, als er dem Leipziger Verleger Carl Friedrich Peters in einem Schreiben vom 5. Juni 1822 neben anderen Werken die *Missa solemnis* und die Diabelli-Variationen op. 120 anbot und ihn wissen ließ, dass er bald auch eine Klaviersonate und ein Streichquartett haben könnte. (Ursprünglich wollte Beethoven darauf hinweisen, dass diese beiden Werke „in der Arbeit" seien, strich den Passus dann aber.)[3]

Erst als Beethoven einen Brief von Nikolaus Fürst Galitzin in St. Petersburg vom 9. November 1822 erhielt, begann er ernsthaft über die Komposition neuer Quartette nachzudenken. „Da ich gleichermaßen begeisterter Musikliebhaber wie auch großer Bewunderer Ihres Talents bin", ließ Galitzin Beethoven wissen, „nehme ich mir die Freiheit, Ihnen zu schreiben, um Sie zu fragen, ob Sie bereit wären, ein, zwei oder drei neue Quartette zu komponieren; diesbezüglich wäre es mir eine Freude, Sie, Ihren Forderungen gemäß, für Ihre Mühe zu entschädigen."[4] Beethoven antwortete am 25. Januar 1823 und versprach, das erste der neuen Quartette Ende Februar oder spätestens Mitte März fertigzustellen. Er hatte jedoch den Arbeitsaufwand unterschätzt, der im Zusammenhang mit der Neunten Sinfonie und der *Missa Solemnis* noch zu bewältigen war, und letztlich wandte er sich erst im Sommer des Folgejahrs Galitzins Auftrag wieder zu. Möglicherweise wurde er hierzu durch die Tatsache veranlasst, dass Galitzin die erste vollständige Aufführung der *Missa Solemnis* organisiert hatte, die am 26. März 1824 in St. Petersburg stattfand. Ihm versicherte Beethoven am 26. Mai: „ihr ihnen so lange versprochenes quartett werden sie bald erhalten vieleicht auch die andern, wäre nur die nachfrage u. aufmunterung von allen Seiten nach großen werken nicht so stark"[5] Etwa

1 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1262.

2 *Briefwechsel*, Nr. 1388.

3 *Briefwechsel*, Nr. 1468.

4 Übersetzt nach *Briefwechsel*, Nr. 1508.

5 *Briefwechsel*, Nr. 1841. In einem offenen Brief vom Februar 1824, unterzeichnet von mehr als 30 prominenten Musikliebhabern, Mäzenen und Verlegern, war Beethoven dazu aufgefordert worden, sich einer neuen Oper zuzuwenden sowie einem Oratorium, weswegen die Gesellschaft der Musikfreunde bereits 1815 erstmals an ihn herangetreten war; vgl. *Briefwechsel*, Nr. 1784.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

im Dezember hatte Beethoven mit dem neuen Quartett op. 127 schon so gute Fortschritte erzielt, dass, wie er dem Verlag Schott in Mainz mitteilte, nur noch eine kleine Ergänzung zum Finale notwendig war.[6] Anfang Januar 1825 suchte der Geiger und Quartettleiter Ignaz Schuppanzigh Beethoven auf und bat ihn um Erlaubnis, die Erstaufführung des Werks ankündigen lassen zu dürfen. Diese muss bald schon erfolgt sein, denn am 20. Januar findet sich in der Wiener *Allgemeinen Theaterzeitung* eine Notiz, in der die drei Tage später geplante Aufführung, und zwar gemeinsam mit einem Doppelquartett Spohrs und Beethovens beliebtem Septett op. 20, ankündigt wird.[7]

Schließlich musste, da Beethoven das Werk noch immer nicht abgeschlossen hatte, dessen erste Aufführung verschoben werden; [illegible] dessen erklang das Quartett [illegible] Schuppanzighs Konzert.[8] Ende [illegible] ließ Beethoven in einem Brief, ad[illegible]ert an *Signore Mi[illegible]minato Scuppanzig grand[illegible]* den [illegible]eiger [illegible]s[illegible], [illegible]rnächsten [illegible]onntag [illegible]und [illegible]ag später [illegible]e Mitglieder des [illegible]achdrücklich [illegible]s[illegible] [illegible]geben.[10] [illegible]och [illegible] März unbe[illegible]riedi[illegible]de nicht nur auf zu [illegible]rückgeführt, sondern auch [illegible]ppanzighs nachlassende Fähigkeit als Geiger. Auf Beethovens Betreiben wurde er in den folgenden Aufführungen durch Joseph Böhm ersetzt, der das Ensemble in den Jahren 1816 bis 1823, als Schuppanzigh sich nicht in Wien aufhielt, geleitet hatte.

6 Brief vom 17. Dezember 1824, *Briefwechsel*, Nr. 1913.
7 *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und geselligen Lebens*, Nr. 9, 20. Januar 1825, S. 36; siehe Alfred Ebert, *Die ersten Aufführungen von Beethovens Es-Dur Quartett (op.127) im Frühling 1825*, in: Die Musik IX, Bd. XXXV, Berlin und Leipzig 1909–1910, S. 48.
8 Siehe Ebert, ebd., S. 51.
9 *Briefwechsel*, Nr. 1939.
10 *Briefwechsel*, Nr. 1940.

Als Fürst Galitzin zum ersten Mal auf Beethoven zugekommen war, hatte er darauf hingewiesen, dass er selbst Cellist war; und am 29. November 1823 informierte er den Komponisten, dass er dessen sämtliche Werke für Klavier und auch für weitere Instrumente besäße: „In meiner Freizeit macht es mir Freude, die eine oder andere Ihrer schönen Klaviersonaten für Streichquartett zu bearbeiten, und da ich jenes Instrument nicht beherrsche, macht es mir Freude, sie als Quartette zu spielen."[11] Eines der nach Beethovens Klaviersonaten arrangierten Quartette weist als Einleitungssätze eine komplette Übertragung der Waldstein-Sonate op. 53 auf, ein Scherzo aus der Cello-Sonate op. 69 und den langsamen Satz aus der Sonate op. 7[illegible].[12]

In seiner Antwort auf Galitzins Auftrag vom November 1822 hatte Beethoven bereits versichert: „Wohl ich weiß, dass Sie dem Violoncellospiele zugetan sind, werde ich mich bemühen, Sie diesbezüglich zufriedenzustellen."[13] Er musste sich allerdings darüber im Klaren sein, dass jeder Versuch, dem Cello eine führende Funktion zuzugestehen, ihn mit den selben Problemen konfrontieren würde, vor denen Mozart stand, als er seine letzten drei Streichquartette für den cellospielenden König Friedrich Wilhelm II. von Preußen komponierte (KV 575, 589 und 590). Im langsamen Satz des zweiten Quartetts richtete Mozart die Aufmerksamkeit auf das Instrument des Königs, indem er zu Beginn das Thema zwischen Cello und erster Violine aufteilte. Der Anfang des Adagio von Beethovens op. 127 ist ähnlich angelegt, und dies mag zu dem Gedanken verführen, dass ein derartiges Thema bewusst auf Galitzin zugeschnitten war. Interessanterweise enthalten Beethovens

11 Übersetzt nach *Briefwechsel*, Nr. 1752.
12 Siehe Lev Ginsburg, übersetzt von Dieter Jahn, *Ludwig van Beethoven und Nikolai Galitzin*, in: Beethoven-Jahrbuch 4, hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt-Görg, 1959/60, Bonn 1962, S. 61.
13 Brief vom 25. Januar 1823, übersetzt nach *Briefwechsel*, Nr. 1535.

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.

ist relevant für den Schluss der Coda, wo für einen Augenblick die Tonart der E-Dur-Variation gestreift wird, bevor der Satz ungezwungen und mit zauberhafter Anmutung in die Ausgangstonart As-Dur zurückgleitet.

Die erste Hälfte des von einer Pizzicato-Fanfare eingeleiteten Scherzo basiert auf einem kontrapunktischen Geflecht zweier kurzer Motive – eine Idee, die Beethoven in noch nachdrücklicherer Weise im menuettartigen zweiten Satz des folgenden Quartetts op. 132 realisierte. Das Quasi-Trio ist ein aufgewühltes minore; nach der Reprise des Scherzo scheint es vollständig wiederkehren zu wollen, wird aber abrupt abgebrochen von einer kurzen Coda, die auf dem Material des Scherzo beruht. Dasselbe Vorgehen findet sich im Scherzo der Neunten Sinfonie, und in beiden Fällen entdeckt man Beethoven beim Spiel mit der Erwartung der Hörer, einen größer dimensionierten Scherzoform einer Art zu begegnen. In manchen Werken seine[n] [Pa]rtablien hatte [Be]thoven [d]um die ima[gi]nerklin[gen]den Beginn des Finales. [Ei]ne Fortsbewegung [im] [Ad]agio [ist] [ver]det, lässt [das] [Th]emen, und in dieser die Wiederkehr der [Ha]uptteil vor. Diese leitet in einen längeren Abschnitt in C-Dur und c-Moll über und anschließend zu einer ausgedehnten Reprise des Rondothemas in As-Dur (T. 145). Während der folgenden 40 Takte gelangt das Thema nicht mehr in die Nähe der Tonika. Es spielt mit dem Gegeneinander der reinen Quarte Es-As, die die ersten beiden Phrasen bestimmt, und der übermäßigen Quarte Es-A der dritten Phrase. Am Schluss des Allegro erweckt Beethoven den Eindruck, als wollte er eine weitere Reprise der ‚geschlängelten' Oktavenpassage einbringen; stattdessen bereiten ein Diminuendo und ein Ritardando den Weg zur Coda, die in strahlendem C-Dur einsetzt sowie mit einem Triller, dessen obere Note mittels Dritt[ö]nen von As zu A wechselt. In der Tonart verlangsamt sich der musikalische Puls just zu dem Zeitpunkt, da man eine Beschleunigung erwarten würde. Die verhaltenere Bewegung bewirkt [a]uch eine rhythmische Veränderung, die Beethoven kleinere Notenwerte als zuvor benutzen lässt, und es entsteht der Eindruck eines überirdischen, fast lautlosen Dahinhuschens. Eine ähnliche Beruhigung des Tempos findet sich gegen Ende von Haydns Sinfonie Nr. 98, doch ist die [Atmo]sphäre von unterdrückter Erregung in Beethovens Coda vollkommen einzigartig. In den abschließenden Passagen dient die übermäßige Quarte dazu, eine kraftvolle Schlusskadenz entstehen zu lassen.

Misha Donat
(Übersetzung: Axel Beer)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VORWORT

Zu op. 127 sind zwar mehrere zeitgenössische Quellen vorhanden, doch nur zwei davon sind authentisch und somit maßgeblich für die Erarbeitung des endgültigen Notentexts:

A Autographe Partitur, datiert mit 1824, überliefert an drei verschiedenen Orten: Die ersten beiden Sätze befinden sich im Besitz der Biblioteka Jagiellońska, Krakau, während das Scherzo in der Juilliard Manuscript Collection, New York, und das Finale im Beethoven-Haus, Bonn, aufbewahrt werden.

C Handschriftliche Partitur mit zahlreichen Korrekturen von Beethovens Hand im Besitz des Beethoven-Hauses, Bonn.

Die Originalausgabe in Stimmenform. Partitur erschien im März bzw. Juni 1826 bei B[illegible] Mainz; nach der Zusen[illegible]len Verlag war Bet[illegible] den Publikationsweite[illegible]abschrift, [illegible]age für die Ori[illegible]gefertigt wurde, [illegible]bindung [illegible] Bet[illegible]auszuschließen ist, [illegible]kturen indirekt auf d[illegible]ückgehen.

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 _ _ _ _ nach jedem Crescendo und Diminuendo. Wo immer sie authentisch sind, haben wir sie übernommen (sie fehlen in **A** häufig, sind aber in **C** vorhanden; Beethoven hatte sie wohl in eine nicht überlieferte Handschrift **B** eingefügt). Gelegentlich kommen sie nur in einem oder zwei Notensystemen vor; in diesem Fall haben wir sie stillschweigend auf die übrigen Systeme übertragen. Wo die authentischen Quellen keine Fortsetzungszeichen vorgeben, haben wir auch keine ergänzt, sondern Beethovens Text unverändert gelassen.

In einigen Fällen, in denen Beethovens Notation lediglich kosmetische Abweichungen beinhaltete, wurde modernisiert. Seine charakteristischen *cres.*-Angaben wurden beispielsweise in *cresc.* geändert und Crescendo- (bzw. Diminuendo-) Keile zur ersten Note eines Taktes mit  statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. Abkürzungen wie  , die oftmals Eingang in die Originalausgaben fanden, wurden da aufgelöst, wo sie wirklich unzumutbar erscheinen, etwa im langsamen Tempo, bei  in II 77–87 oder bei  in II 47. Eine vollständige Auflösung aller Abkürzungen ist allerdings problematisch, denn ein solches Vorgehen könnte leicht über die rein kosmetische Veränderung hinausgehen und sogar die musikalische Botschaft hinsichtlich der Bedeutung jeder einzelnen Note auf subtile Weise beeinflussen. Deshalb wurde in I 23–25, 125 etc. und III 118 bis 119 die originale Notation beibehalten, da sie getreuer ist als in den früheren modernen Ausgaben, die jede Note ausschreiben, was in IV 279–280 unvorstellbar wäre. Ein Problem begegnet in IV 289–296, wo dasselbe Prinzip zur Anwendung gelangt: Jede Note auszuschreiben würde Beethovens Schreibweise untergraben, und  ist ausreichend deutlich. Allerdings notierte selbst der Komponist sowohl  als auch ; selbstverständlich konnten nicht alle drei Varianten übernommen

Bärenreiter Leseprobe Sample page

werden, obwohl ein gewisser Grad an mathematischer Verzerrung nicht zu vermeiden ist, wenn Mehrdeutigkeiten und die ermüdende Wiederholung einer jeden Note gleichermaßen vermieden werden sollen.

Eine besondere Eigenart von Beethovens Notation sind seine Schlüssel im Vc, denn er benutzte, abgesehen von 𝄢, fast ausschließlich (den heute überall verpönten) 𝄞, der eine Oktave tiefer als geschrieben klingt. Dies bringt den doppelten Nachteil der Zweideutigkeit und der Notwendigkeit vieler Hilfslinien mit sich, so dass wir stattdessen der Regel gefolgt sind, 𝄢 dort beizubehalten, wo Beethoven ihn benutzt, wo er jedoch 𝄞 notiert, haben wir den Tenorschlüssel vorgezogen. Merkwürdigerweise verwendete Beethoven an zwei Stellen im 4. Satz auch den Altschlüssel (wie schon einmal in op. 9); hier verwenden wir stattdessen 𝄞 (in normaler Tonhöhe).

Ergänzungen und Korrektur[illegible] des Herausgebers [illegible] der durch eckige Klammern [illegible] oder (bei Legato und [illegible] gestrichelt wiedergegeben.

[illegible]noten

[illegible]meinen keine Bo[illegible]Zwischen Zier- und [illegible]ch sie in der Praxis ausnahmsl[illegible]ausgesetzt wurden. Wir haben daher diese Konvention übernommen, der auch alle frühen Quellen folgen. Dasselbe gilt für Nachschläge nach Trillern.

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 *f pizzicato* (z. B. op. 59 Nr. 3 II 1), und dynamische Abstufungen in Pizzicato-Passagen begegnen sogar ziemlich häufig. Überwiegend stellt sich jedoch das Problem, dass jegliche dynamische Hinweise in Pizzicato-Passagen fehlen; an Stellen, die sonst nicht eindeutig wären, hätte der Herausgeber normalerweise ein *p* ergänzt, in op. 127 sind allerdings beide betroffenen Stellen (II 119, III 1) mit speziellen Problemen verbunden, die im Critical Commentary zum jeweiligen Takt diskutiert werden.

Akzente und Diminuendo-Gabeln

Beethovens [illegible] sind, wenn sie auch etwas seltener vorkommen als bei Schubert, nicht weniger problematisch. Wie bei Schubert sind sie einige kurz geschrieben und direkt [illegible] der Note platziert, [illegible] kommt sicherlich eine Bedeutung [illegible] vergleichbar dem modernen [illegible] zu (in op. 127 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 Urtext-Ausgaben 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 letz-

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.

Hinweis für die Aufführenden

Keine Urtext-Ausgabe, und sei sie noch so sorgfältig erarbeitet, kann jemals in allen Details totale Gewissheit bieten. Es wird immer Stellen geben, an denen auch eine andere Entscheidung hätte getroffen werden können. Ich lade Sie ein, den **Critical Commentary** zu erkunden, der kein so Furcht einflößendes Büchlein ist, wie der Titel erscheinen lässt.

Selbstverständlich dokumentiert der Critical Commentary vollständig die Herkunft sämtlicher neuer Lesarten der vorliegenden Ausgabe, wie die Noten der Viola in I 229 und III 410 oder der Haltebogen bei der Violino I in I 211/212. Doch untermauert und erklärt er nicht nur die Entstehung des Notentexts der Ausgabe, sondern zeigt Ihnen auch Stellen – meist da, wo Mehrdeutigkeiten in der Quellen bestehen – auf, an denen Sie ermutigt seien, nach Wunsch **den Notentext zu ändern** und Ihren persönlichen Vorlieben anzupassen. Diese Stellen sind in den Anhängen 1 und 2 aufgelistet, und einige von ihnen könnten sich durchaus für eine Aufführung eignen, etwa die Cello-Bögen in I 261 und III 5, ein einzelnes *c* als erste Note der Viola in II 116 oder die allerletzte Note (IV 299) 𝅗𝅥 statt 𝅝 (allerdings, so hoffen wir, nicht zu viele der Änderungen aus Anhang 2). Die alternativen Lesarten in diesen beiden Anhängen geben dem Aufführenden die Möglichkeit der **Wahl**: ein wichtiger Aspekt der Beethoven-Ausgaben des Bärenreiter-Verlags.
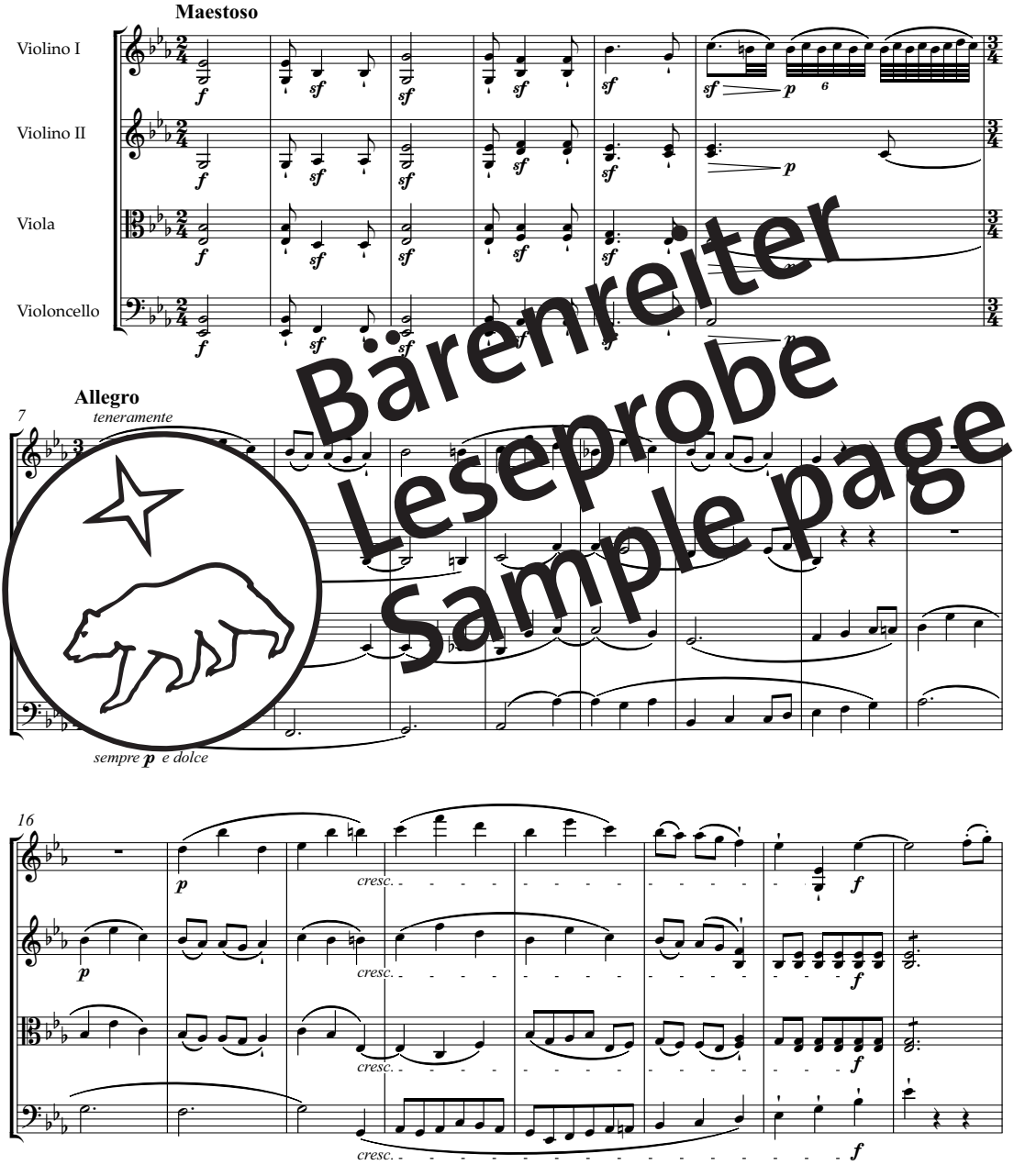
Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Gudula Schütz)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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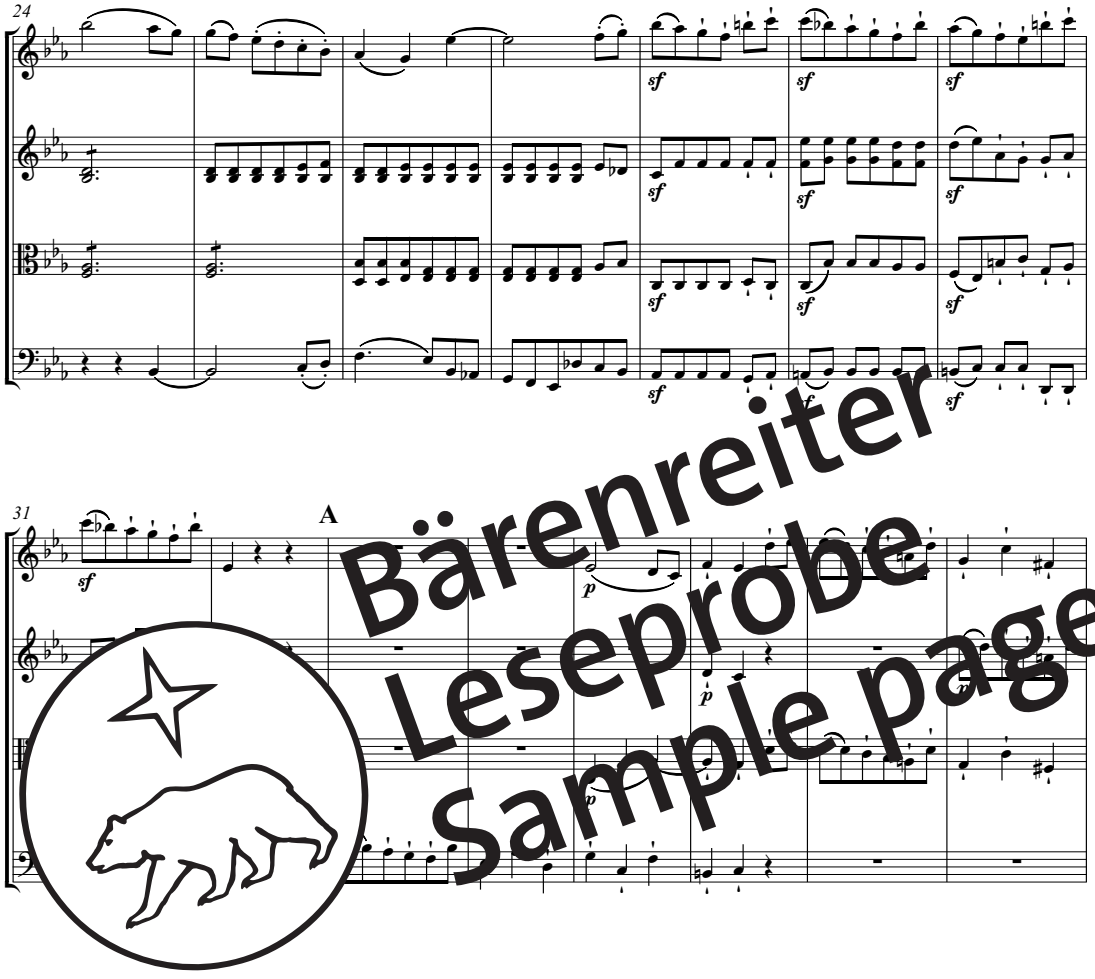
Quartetto

op. 127



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2017 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



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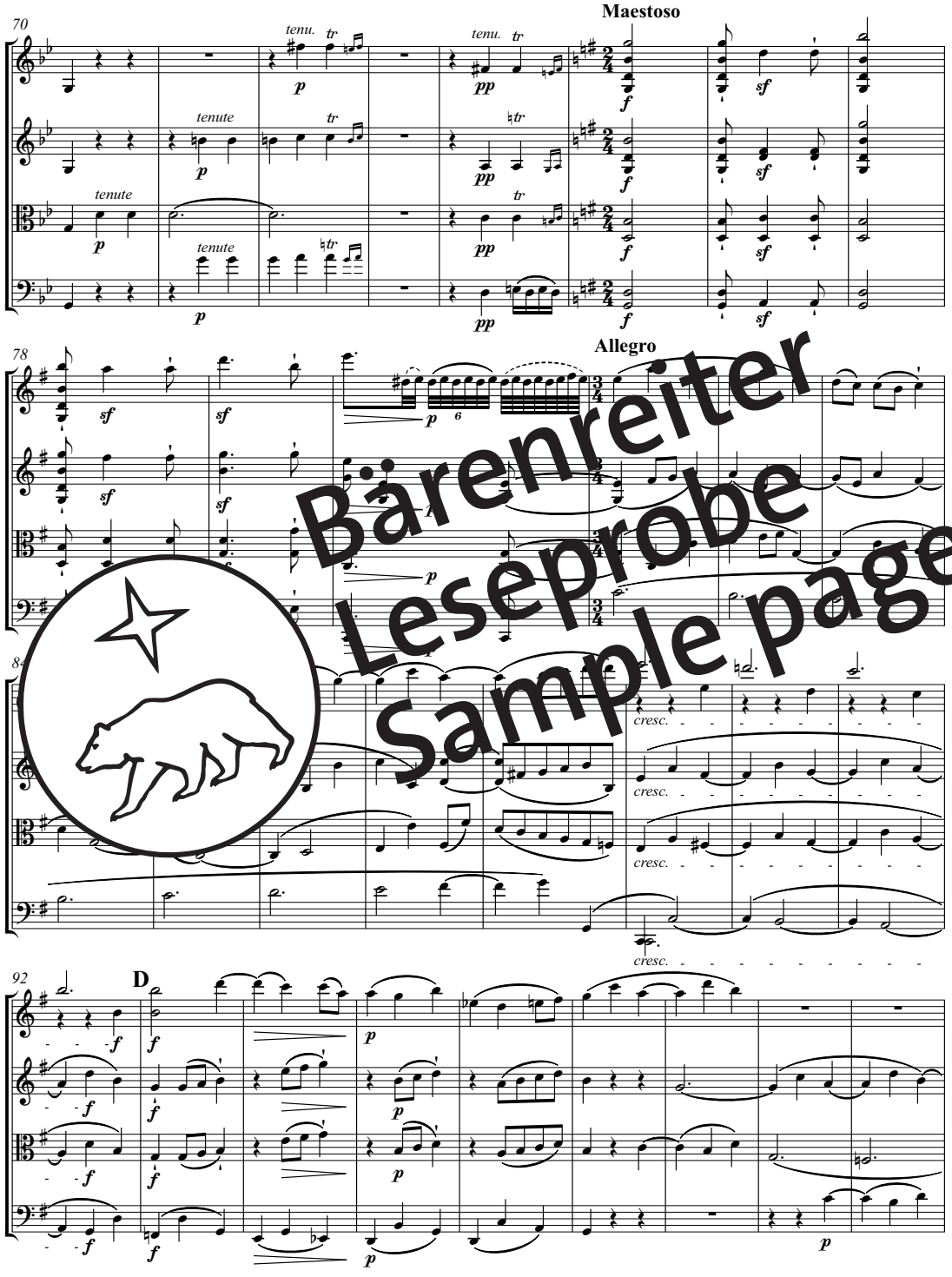
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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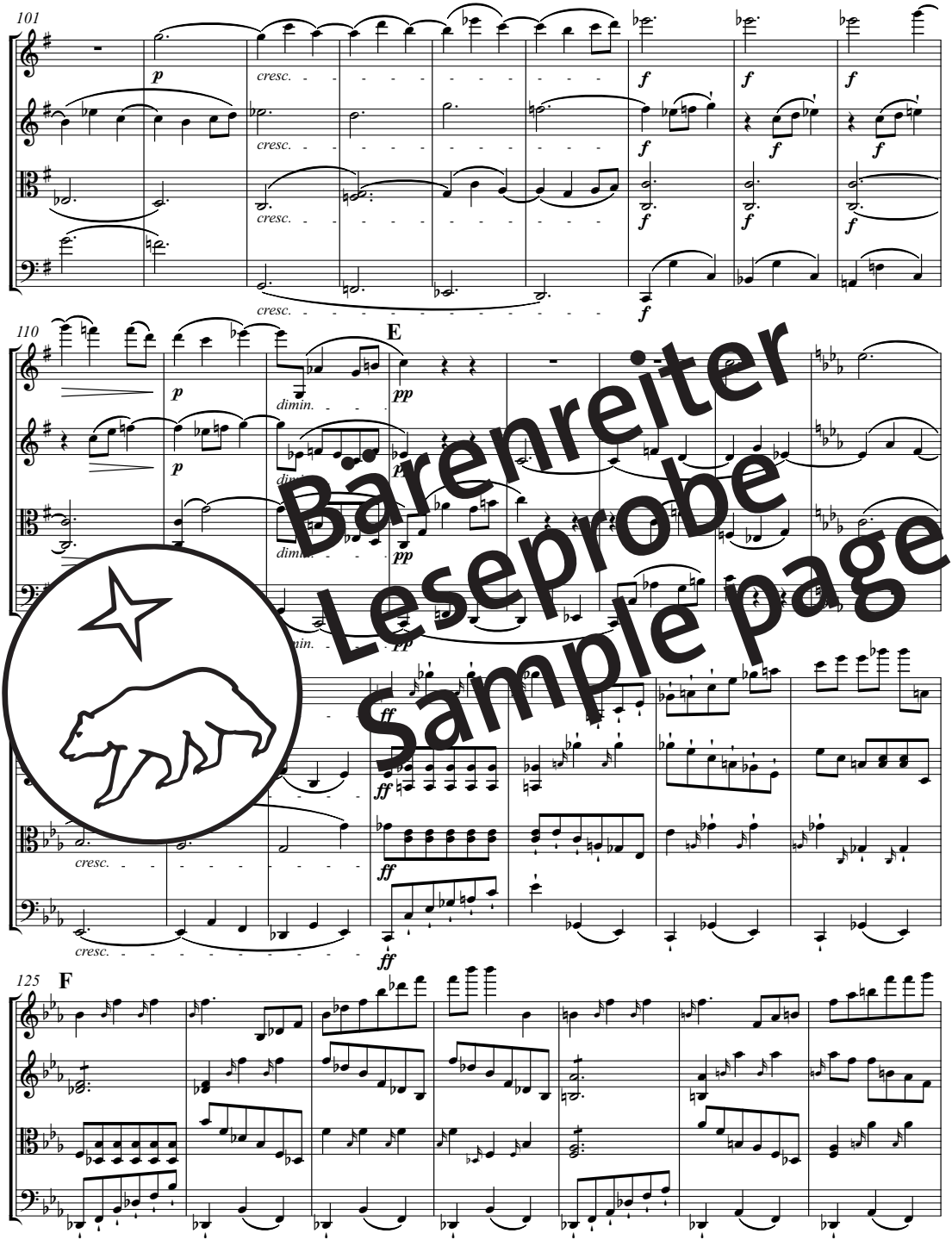


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
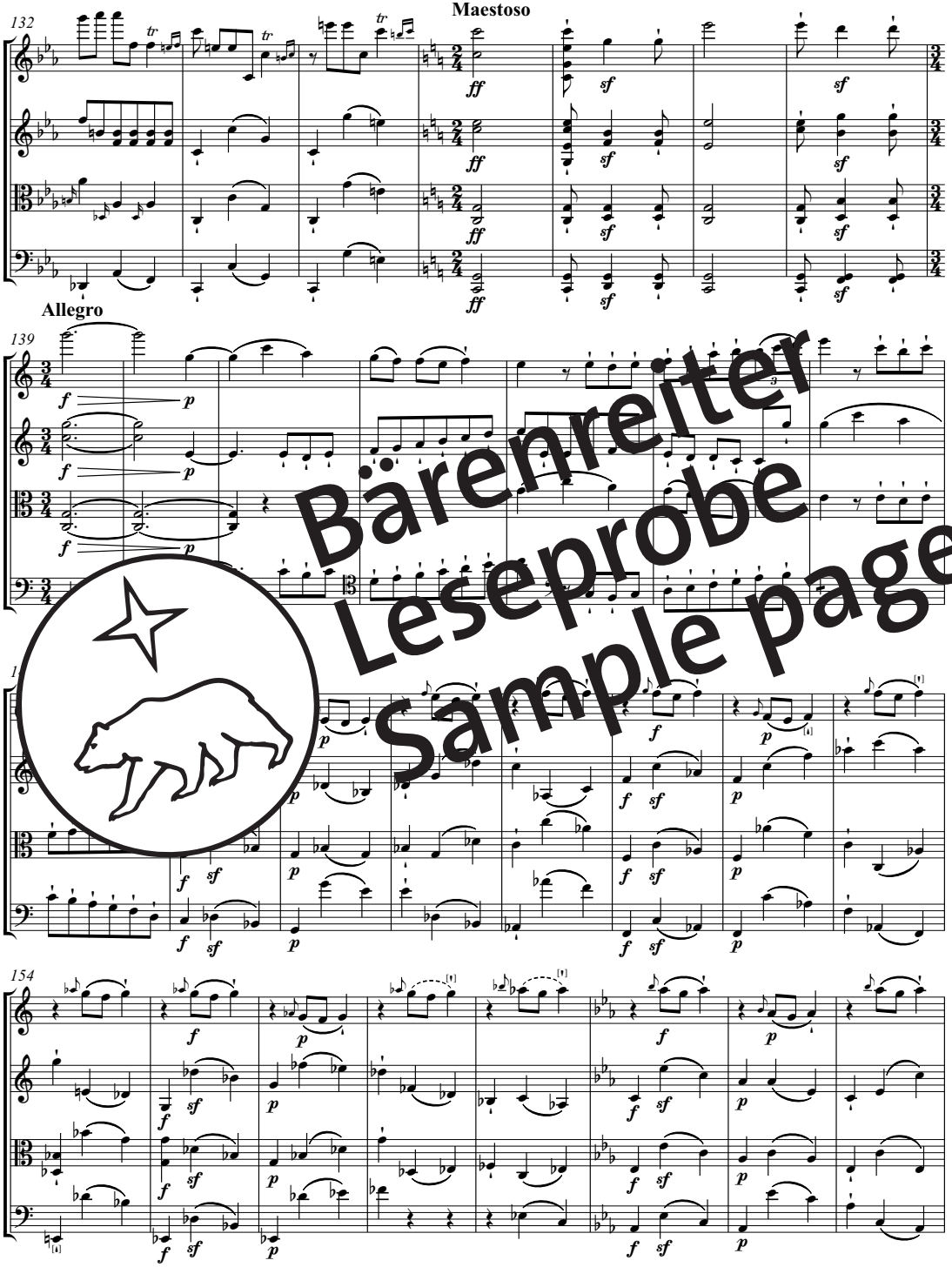
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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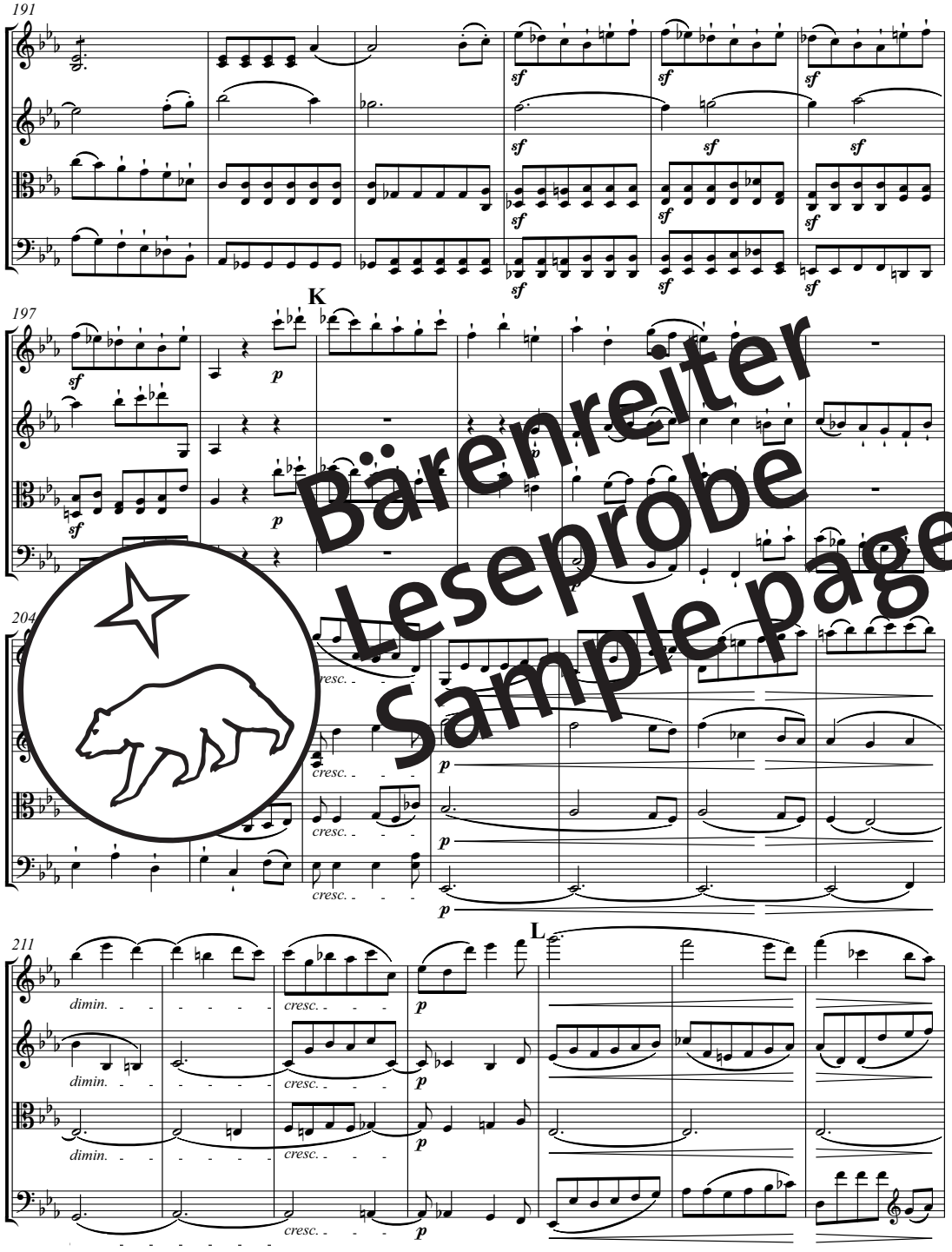
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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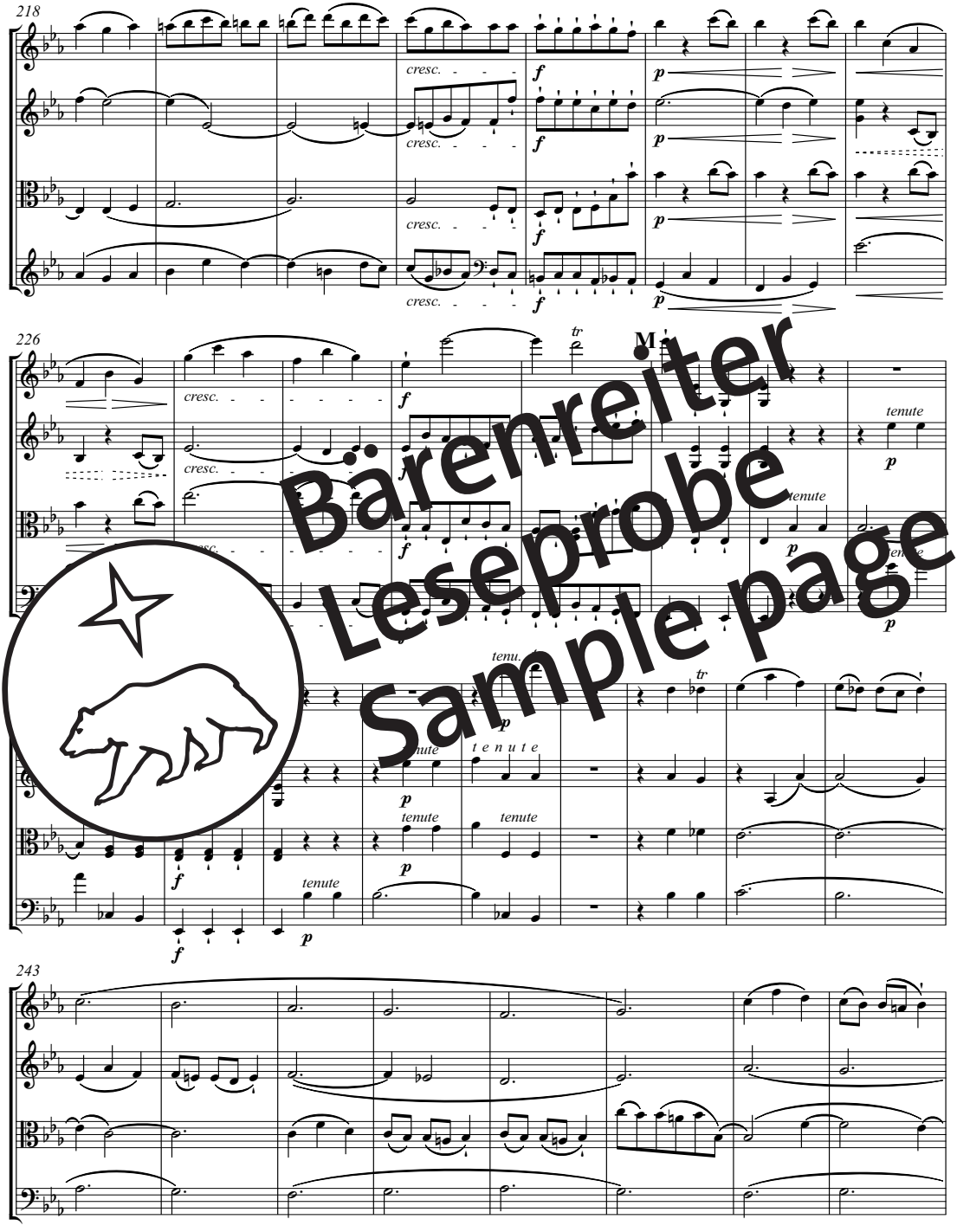


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
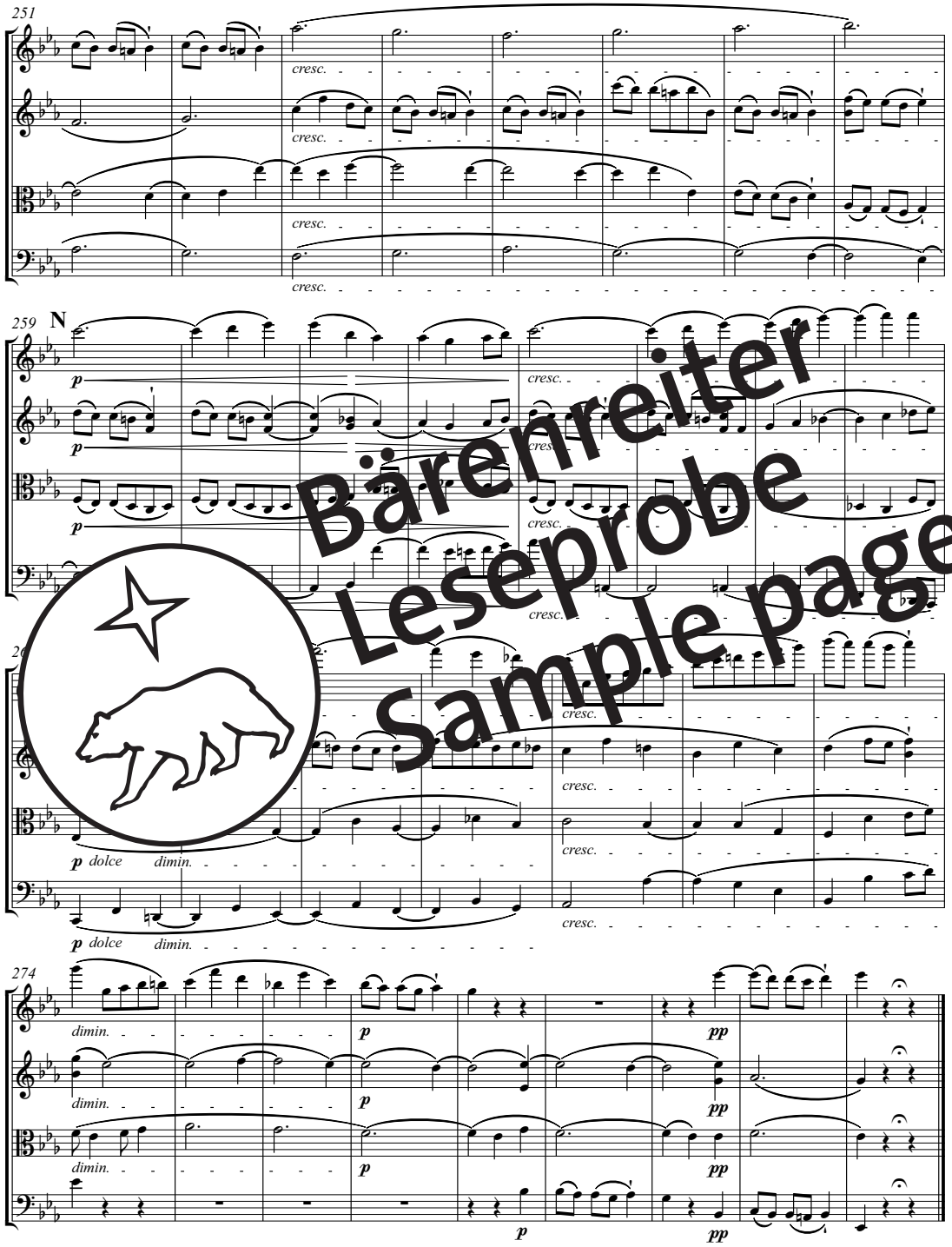
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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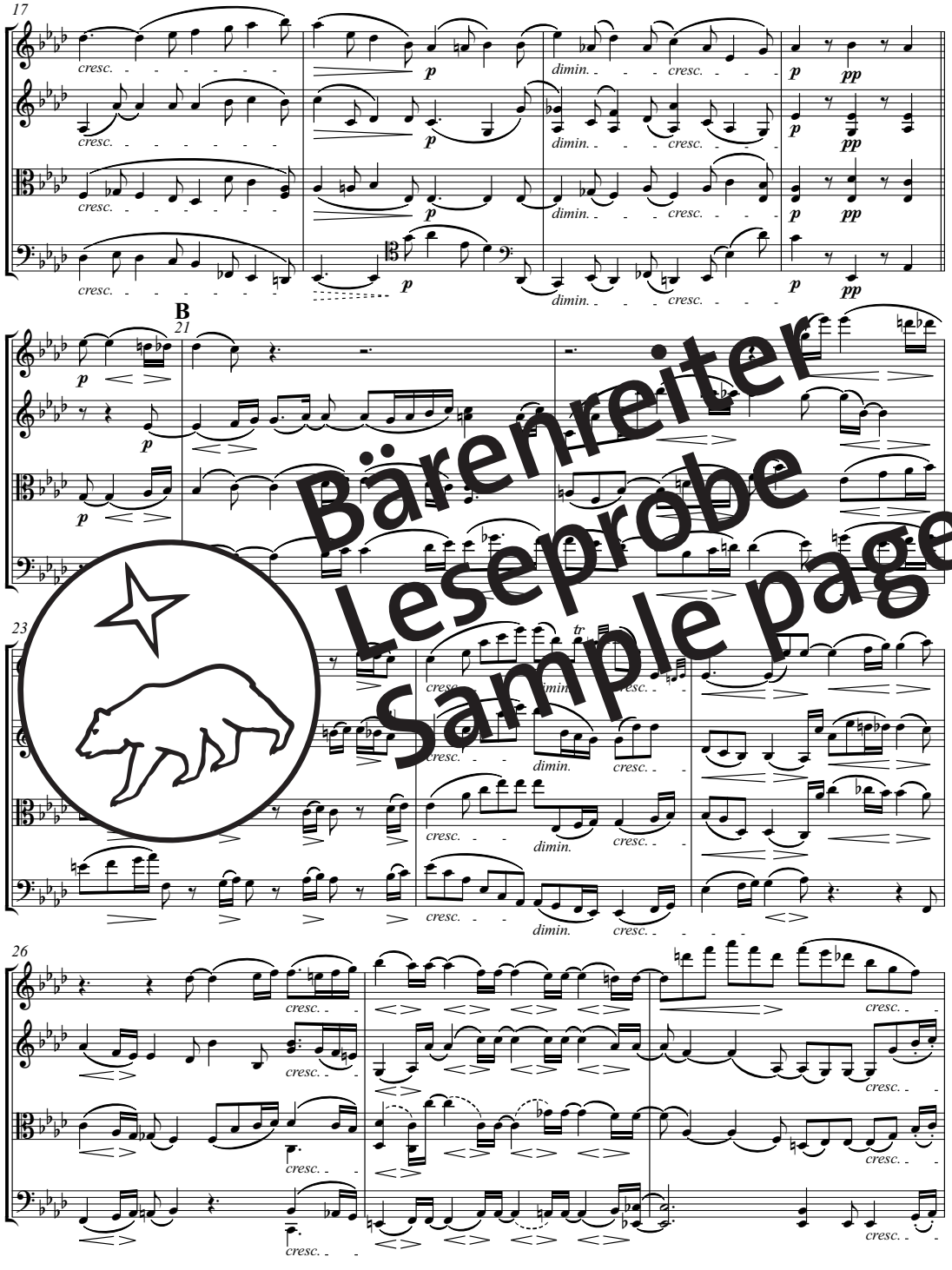
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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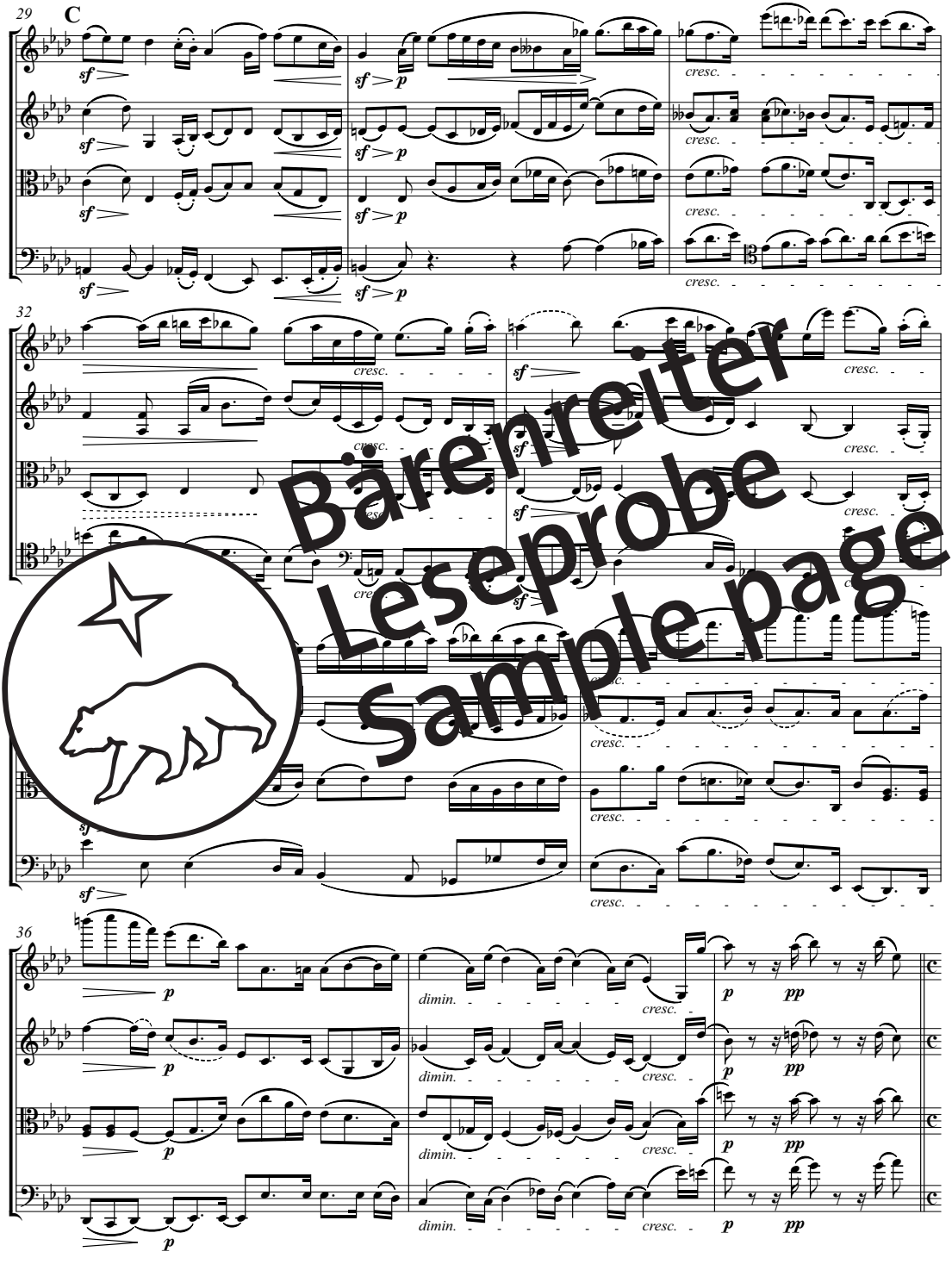


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
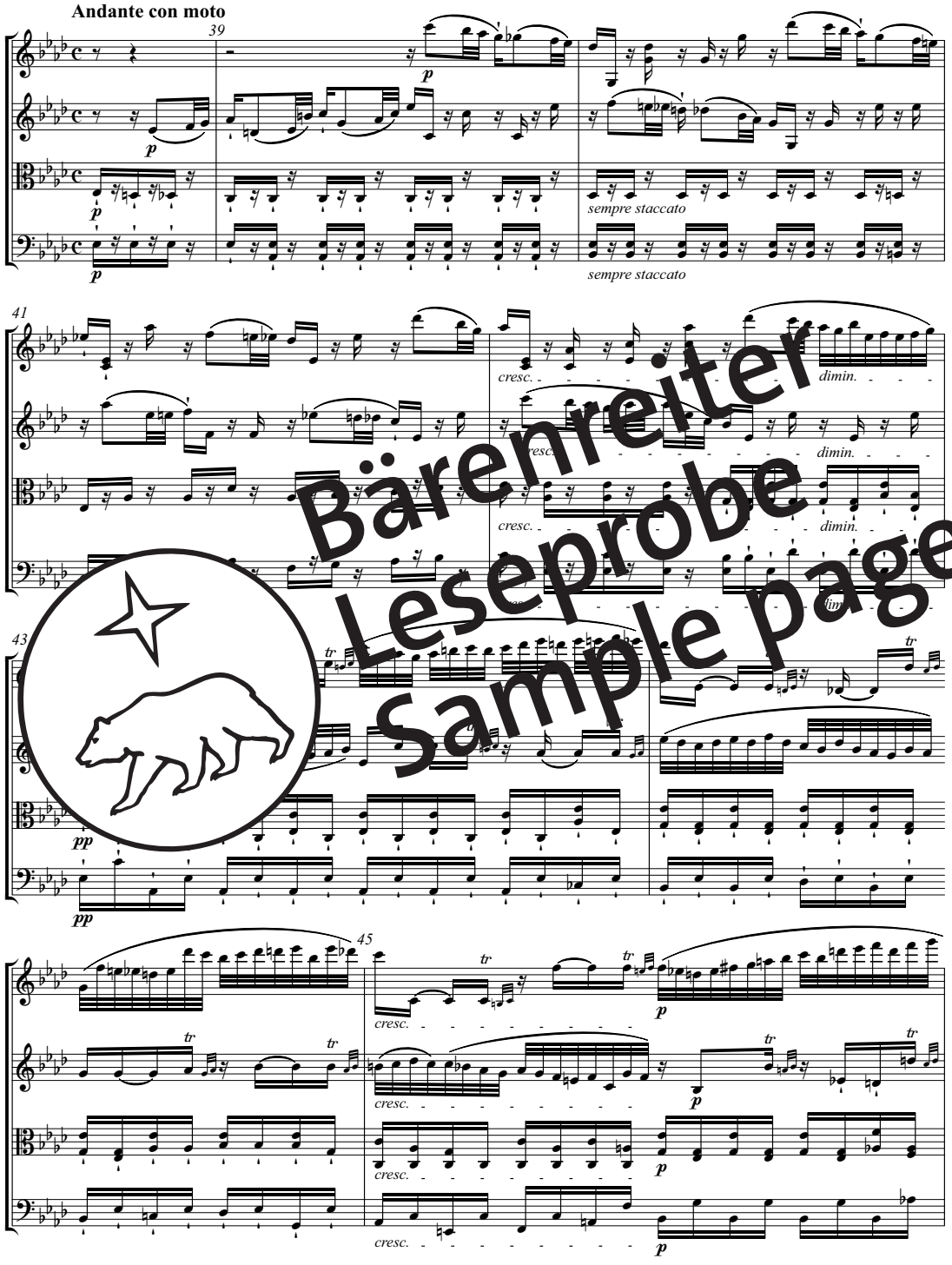
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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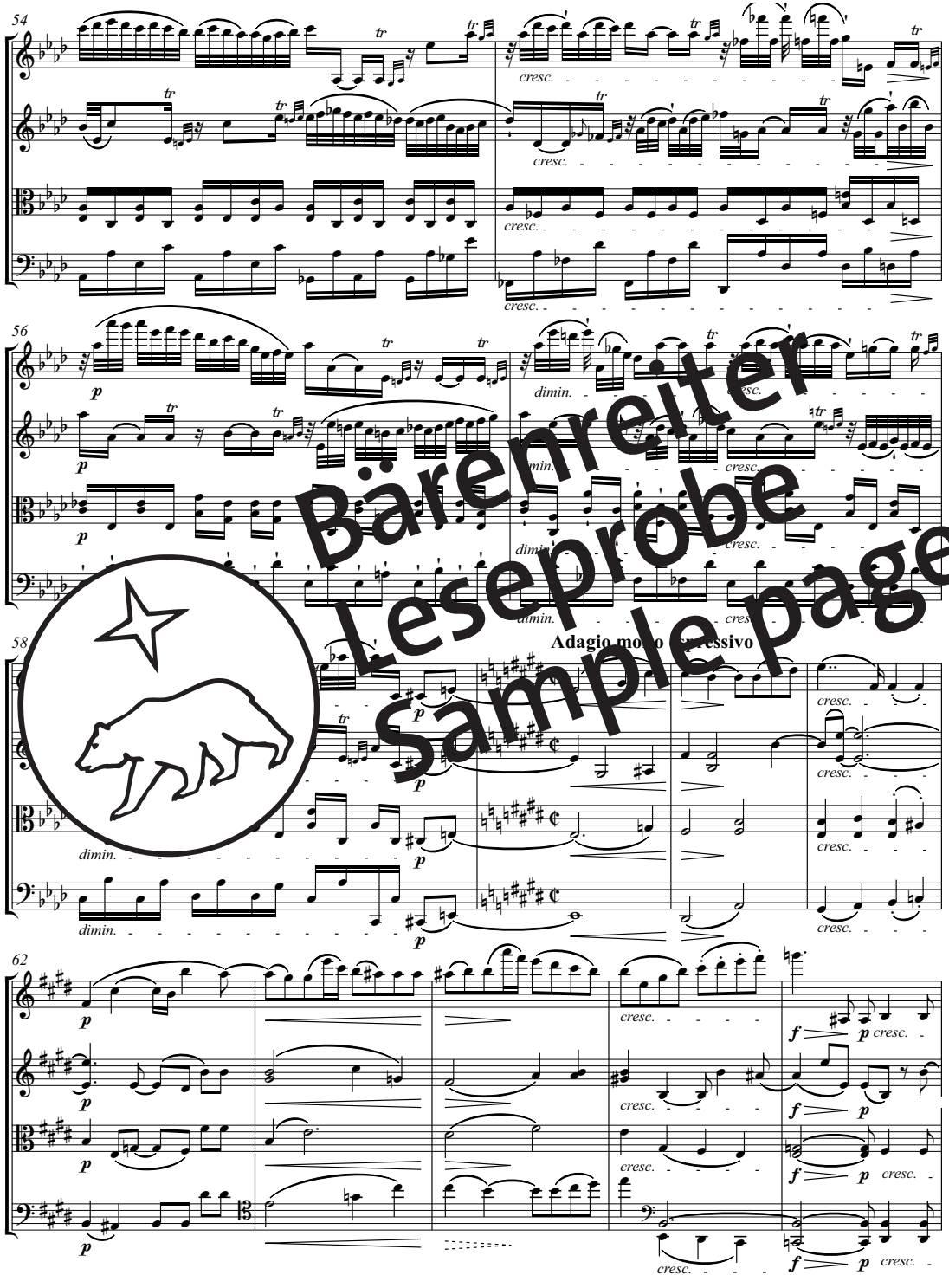
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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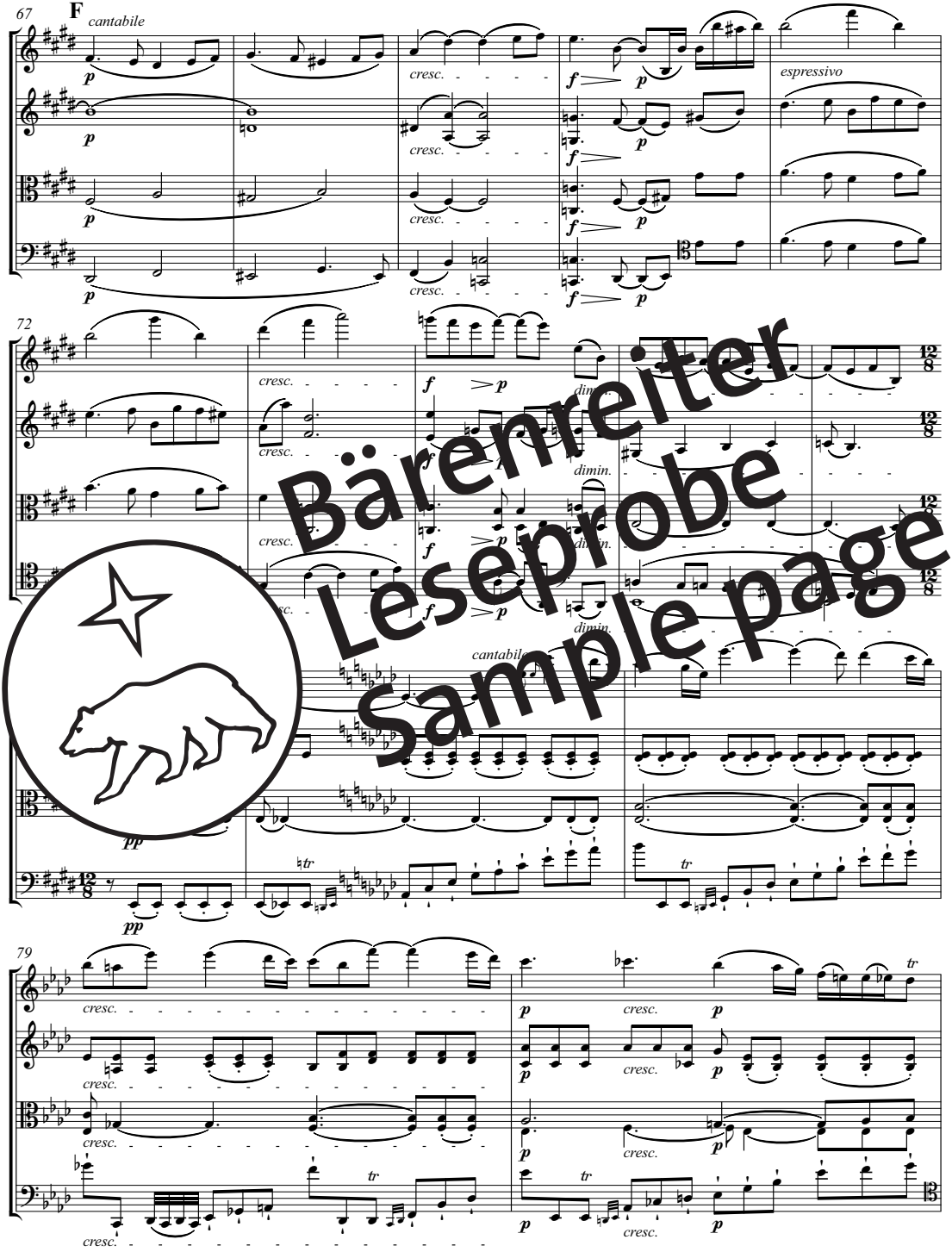


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
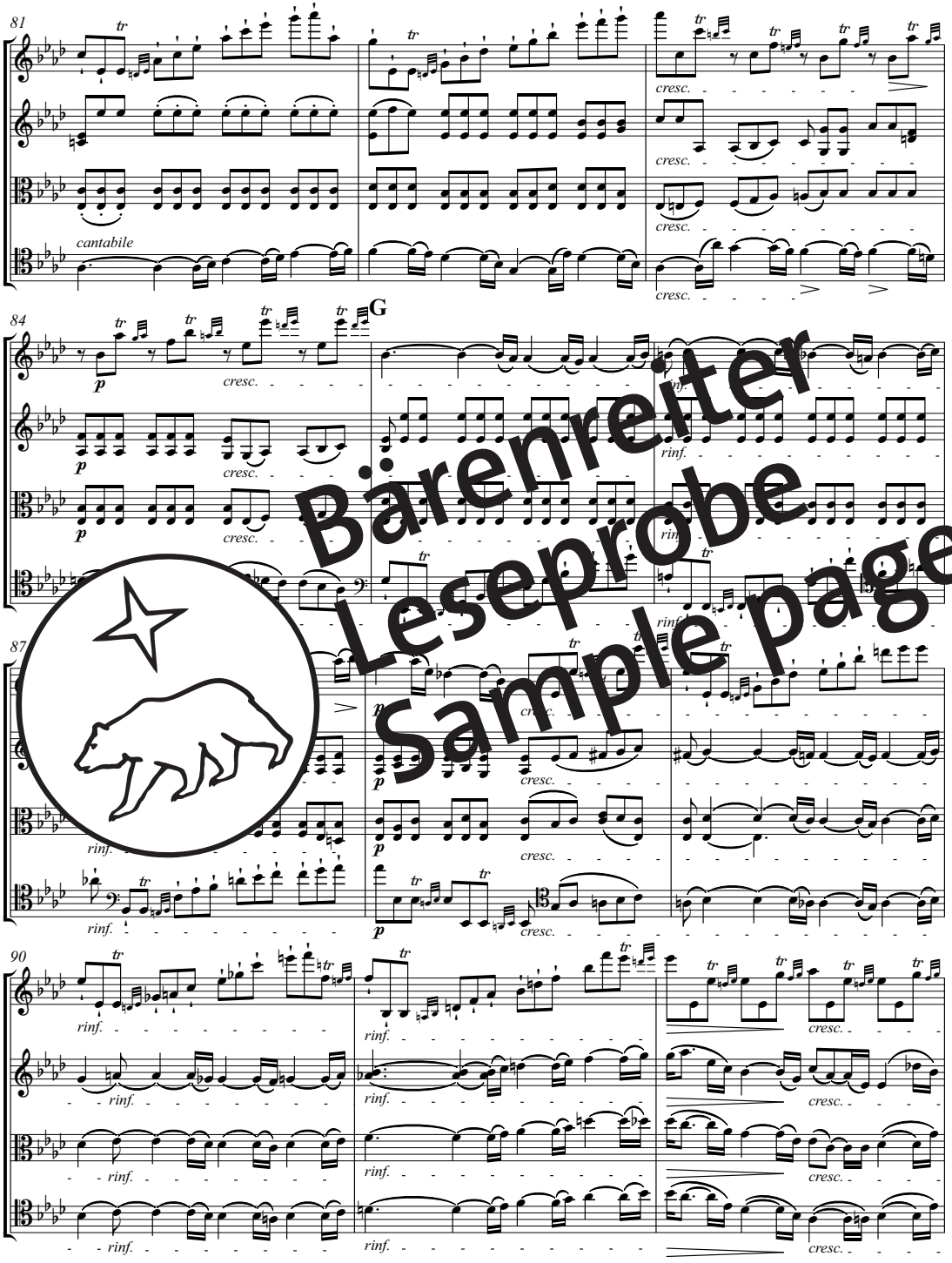
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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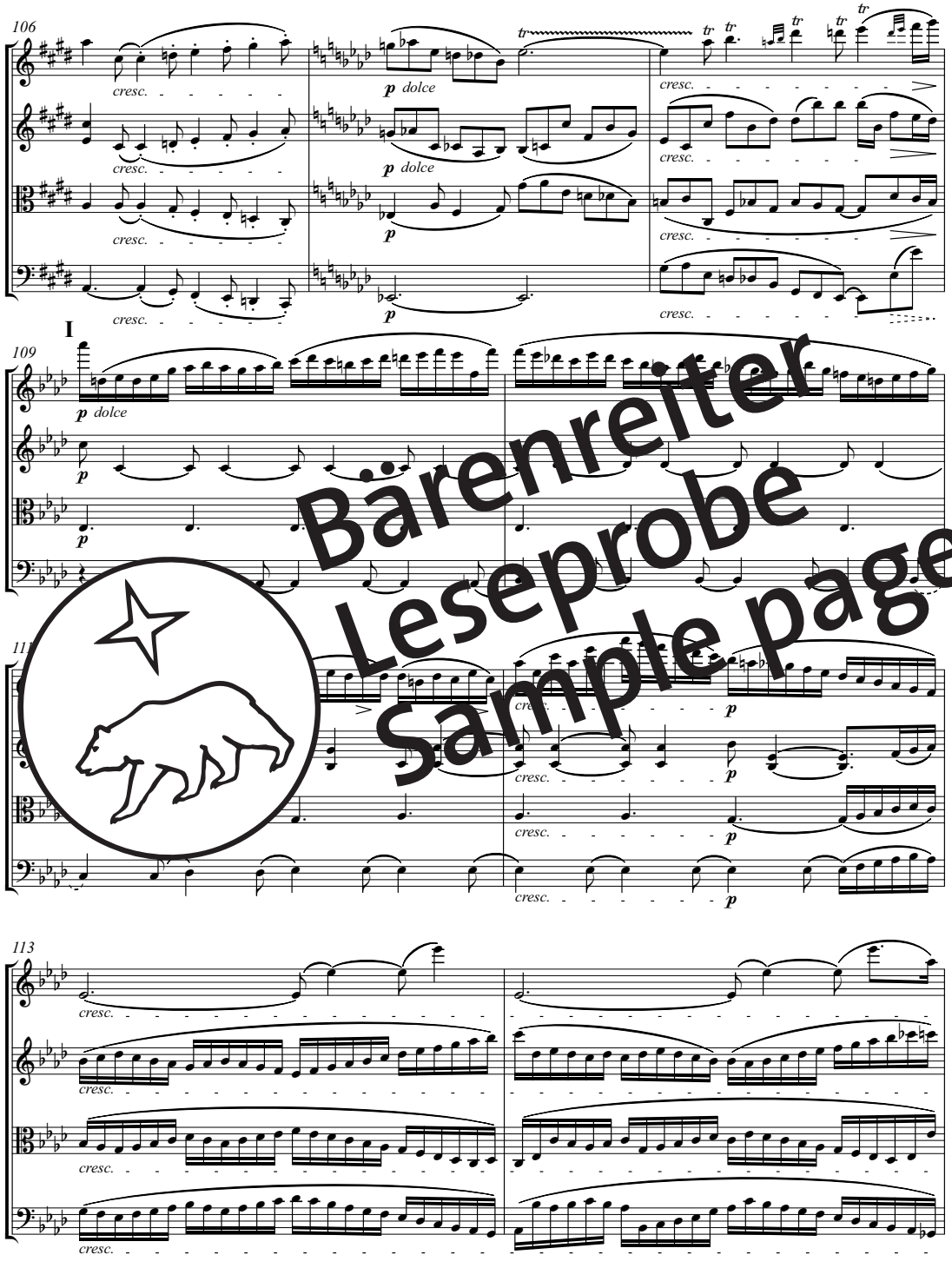
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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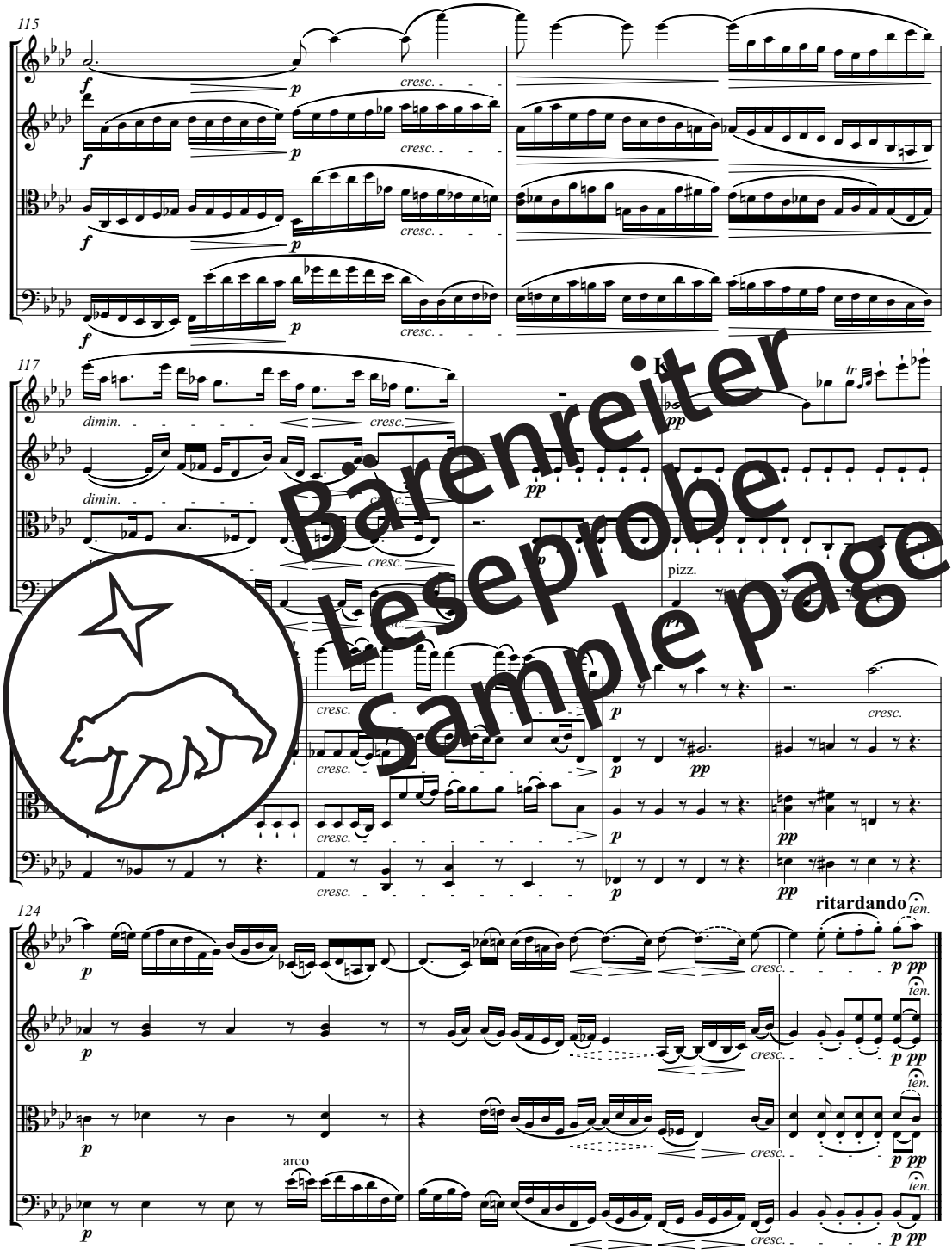


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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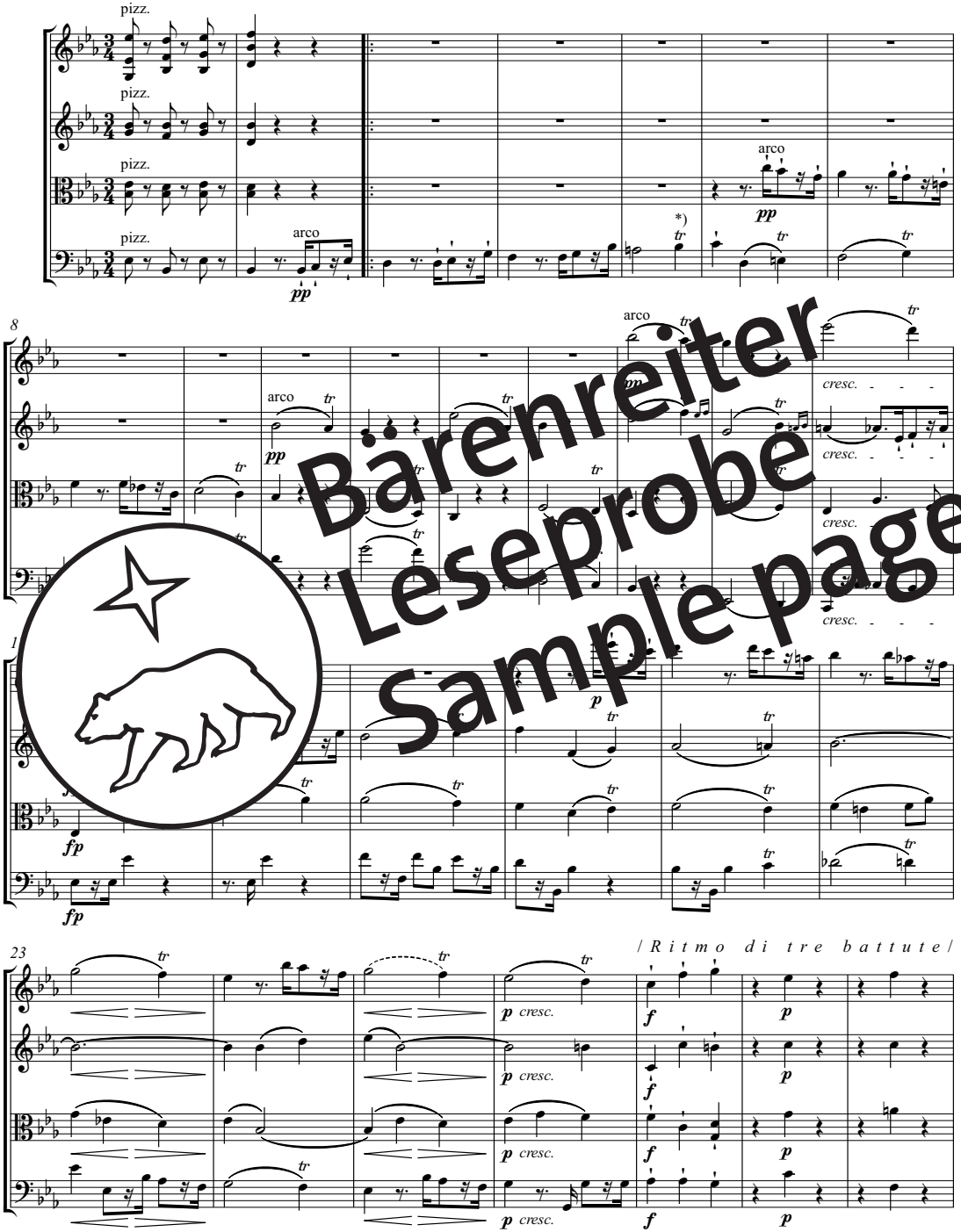


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Scherzo

Vivace



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bars 5–26 etc: Regarding Nachschläge in this movement, see Critical Commentary / Takt 5–26 etc.: Zu den Nachschlägen in diesem Satz vgl. Critical Commentary
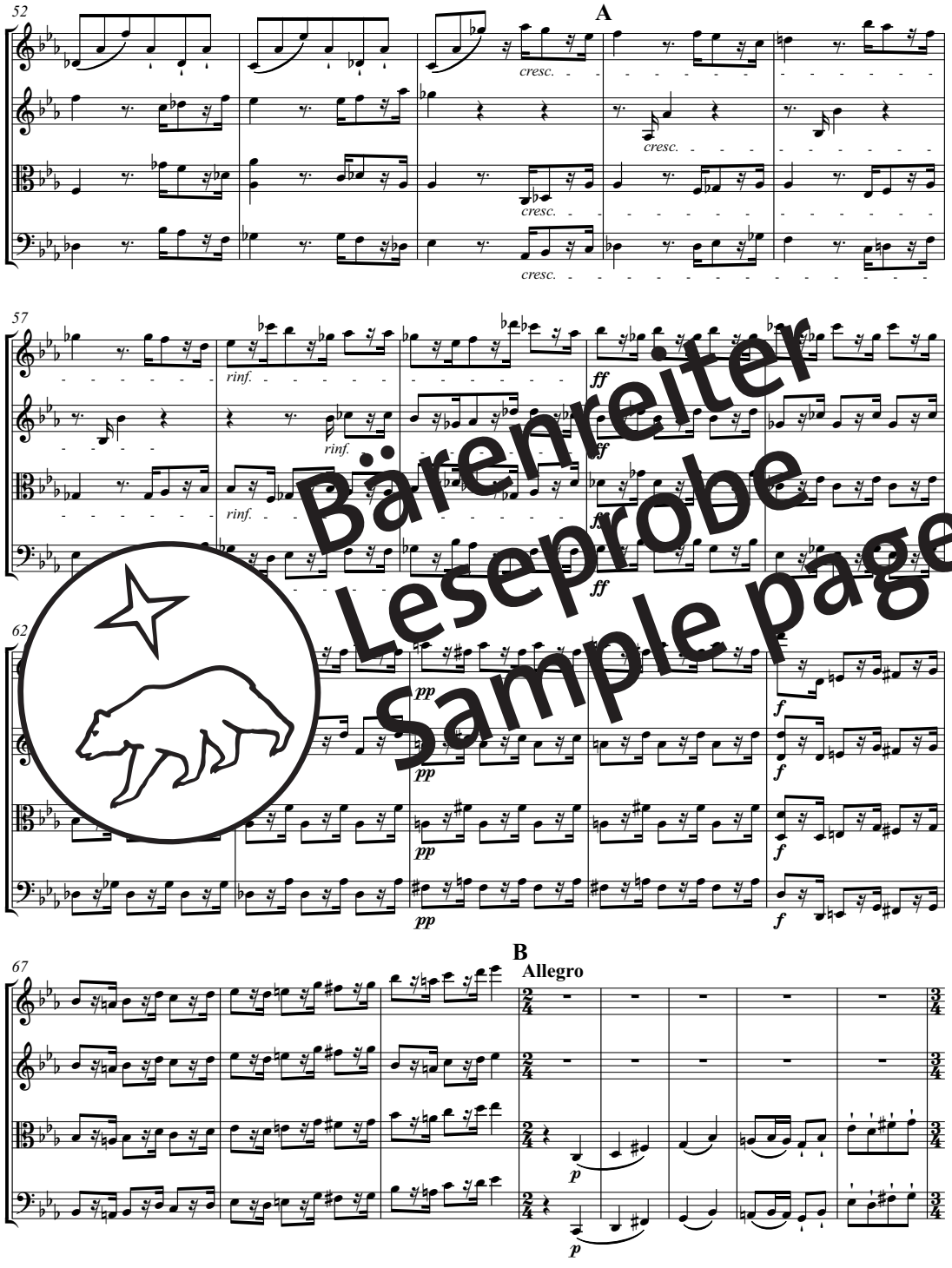
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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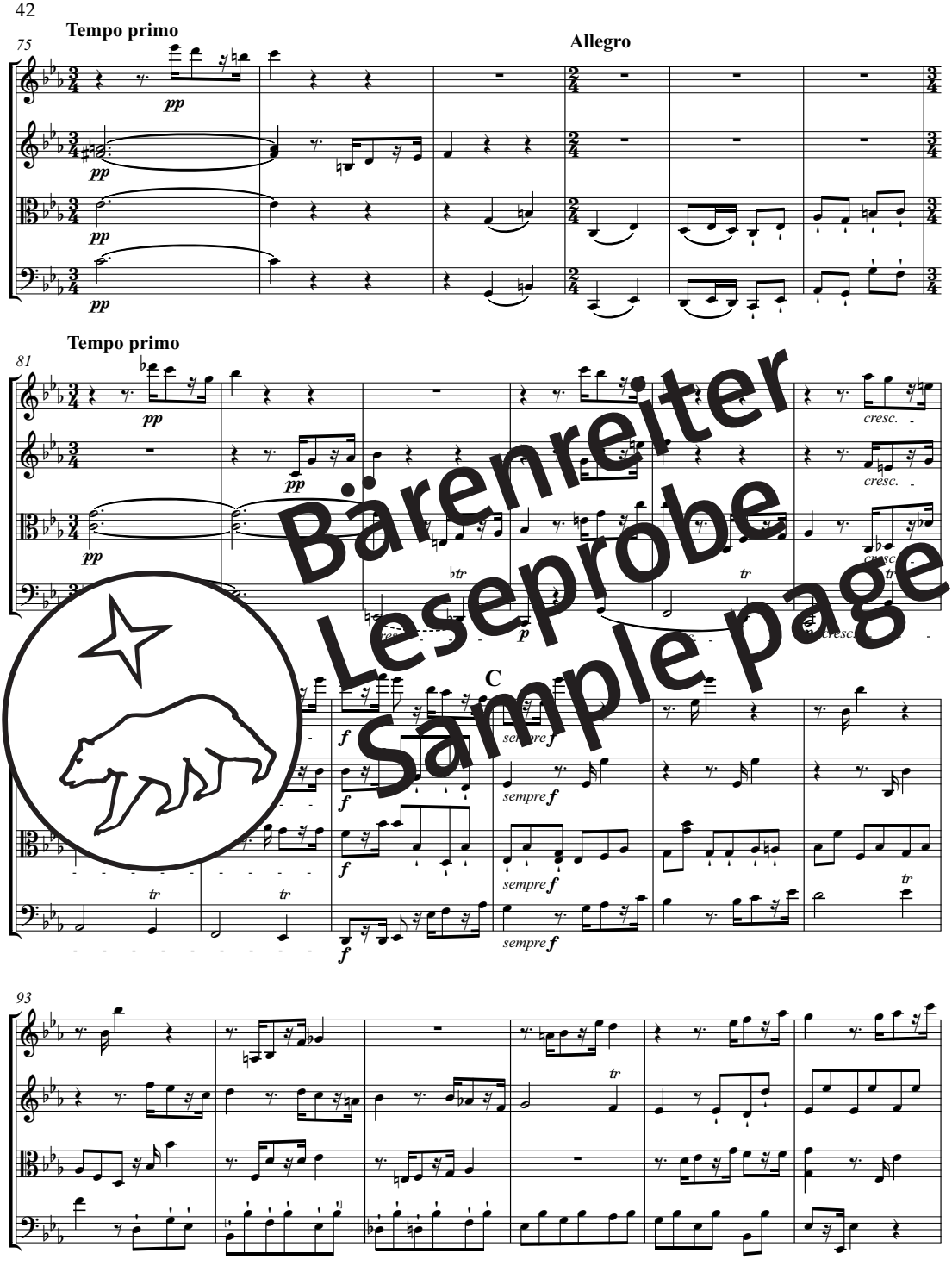


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
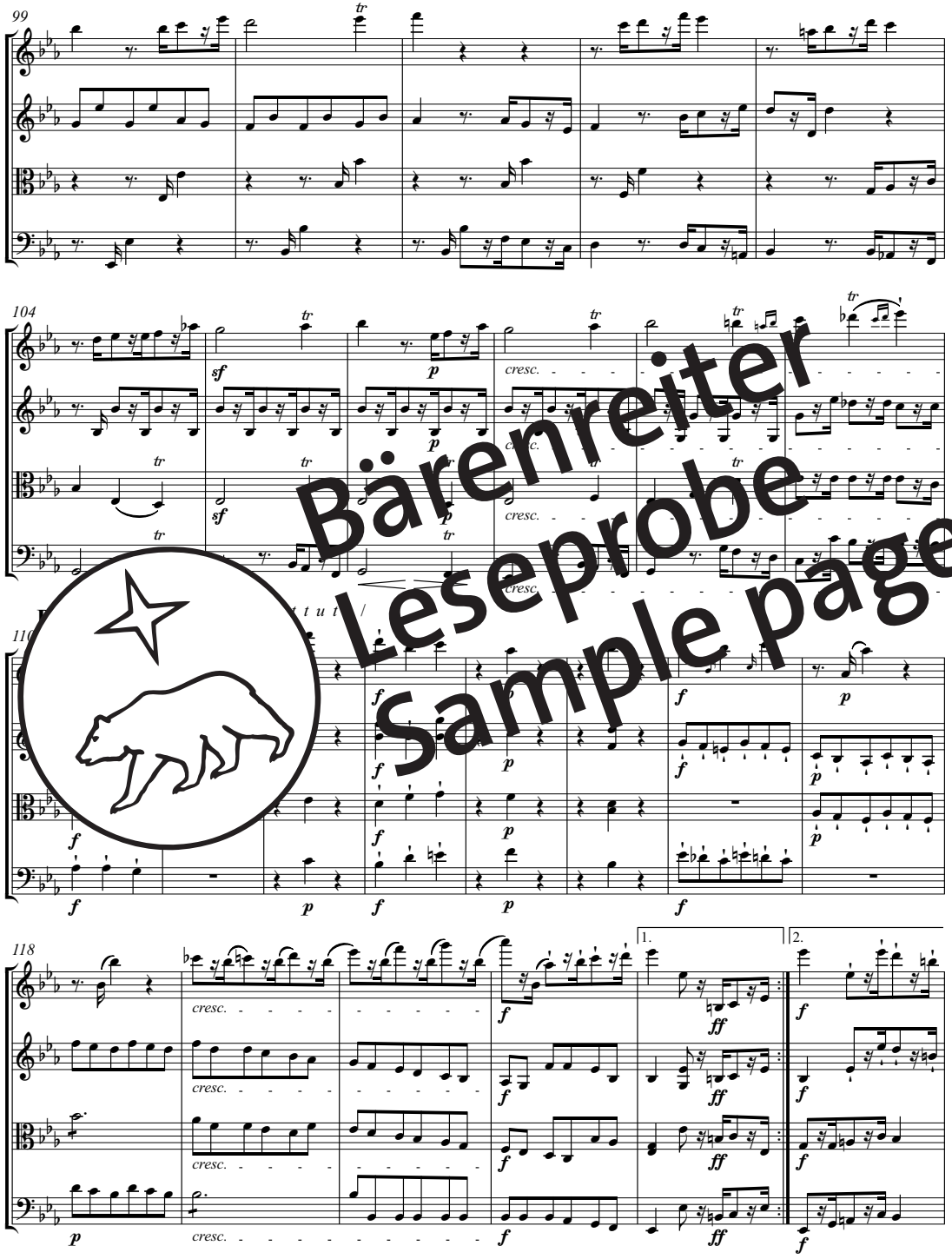
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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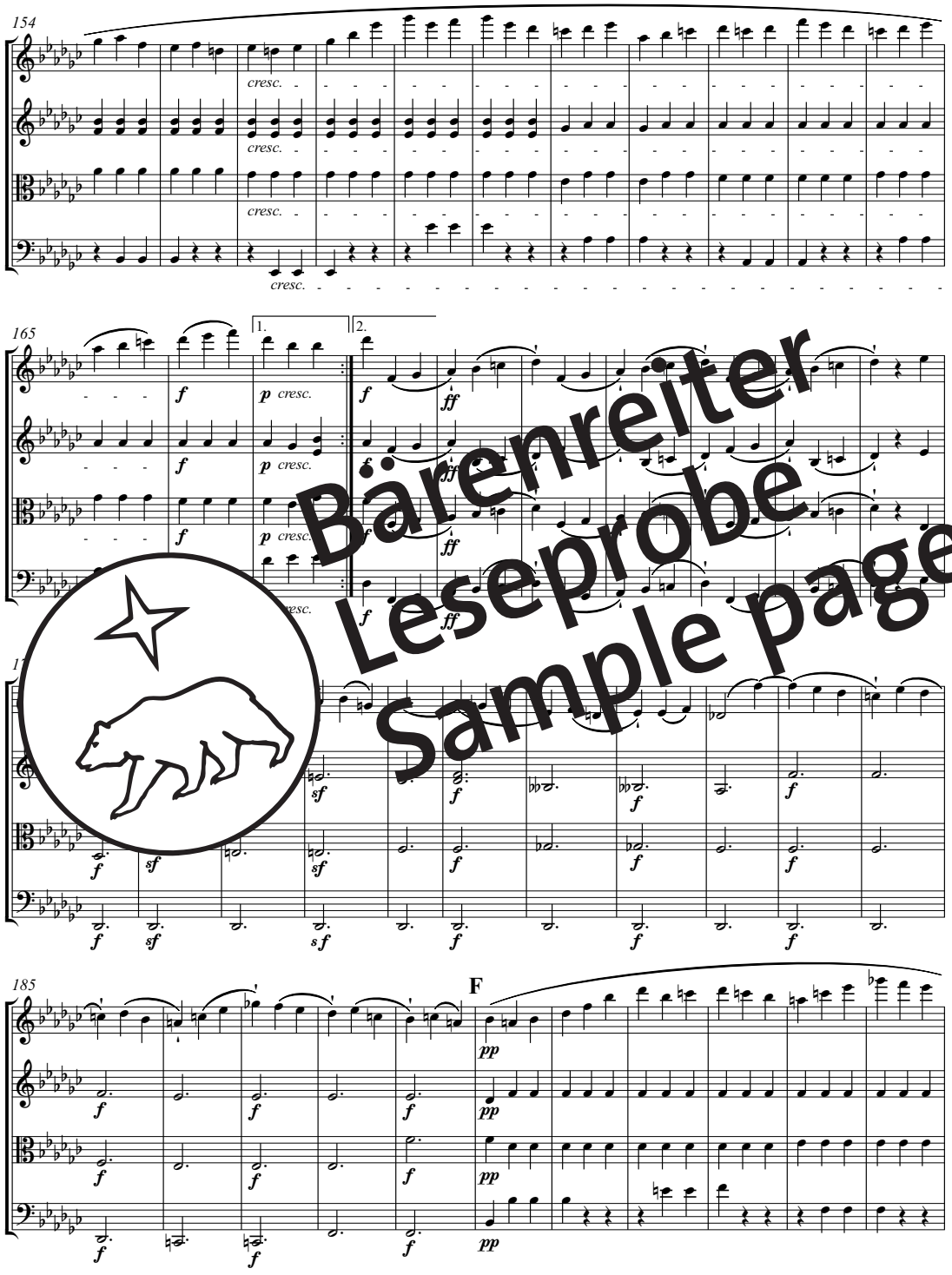
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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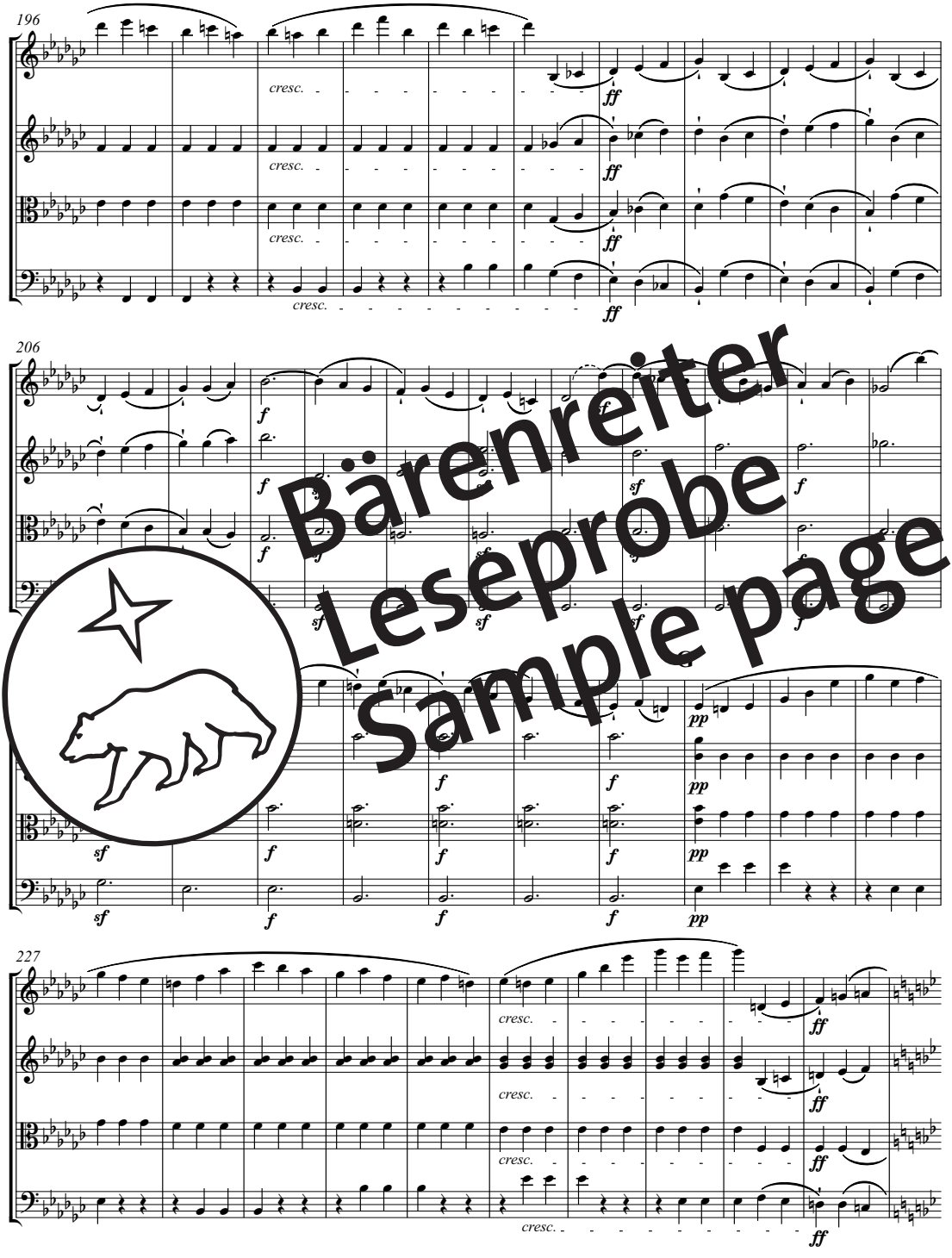


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
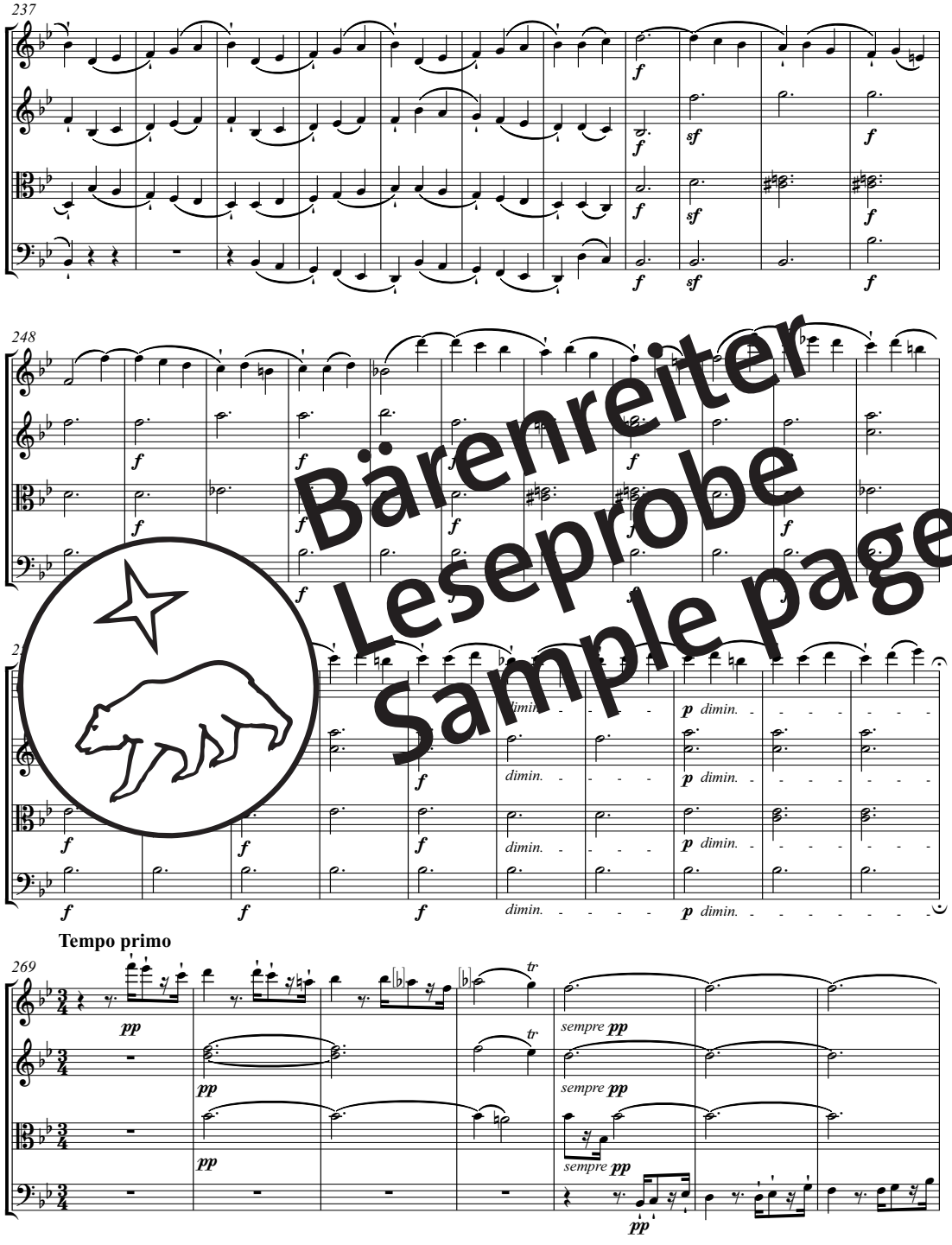
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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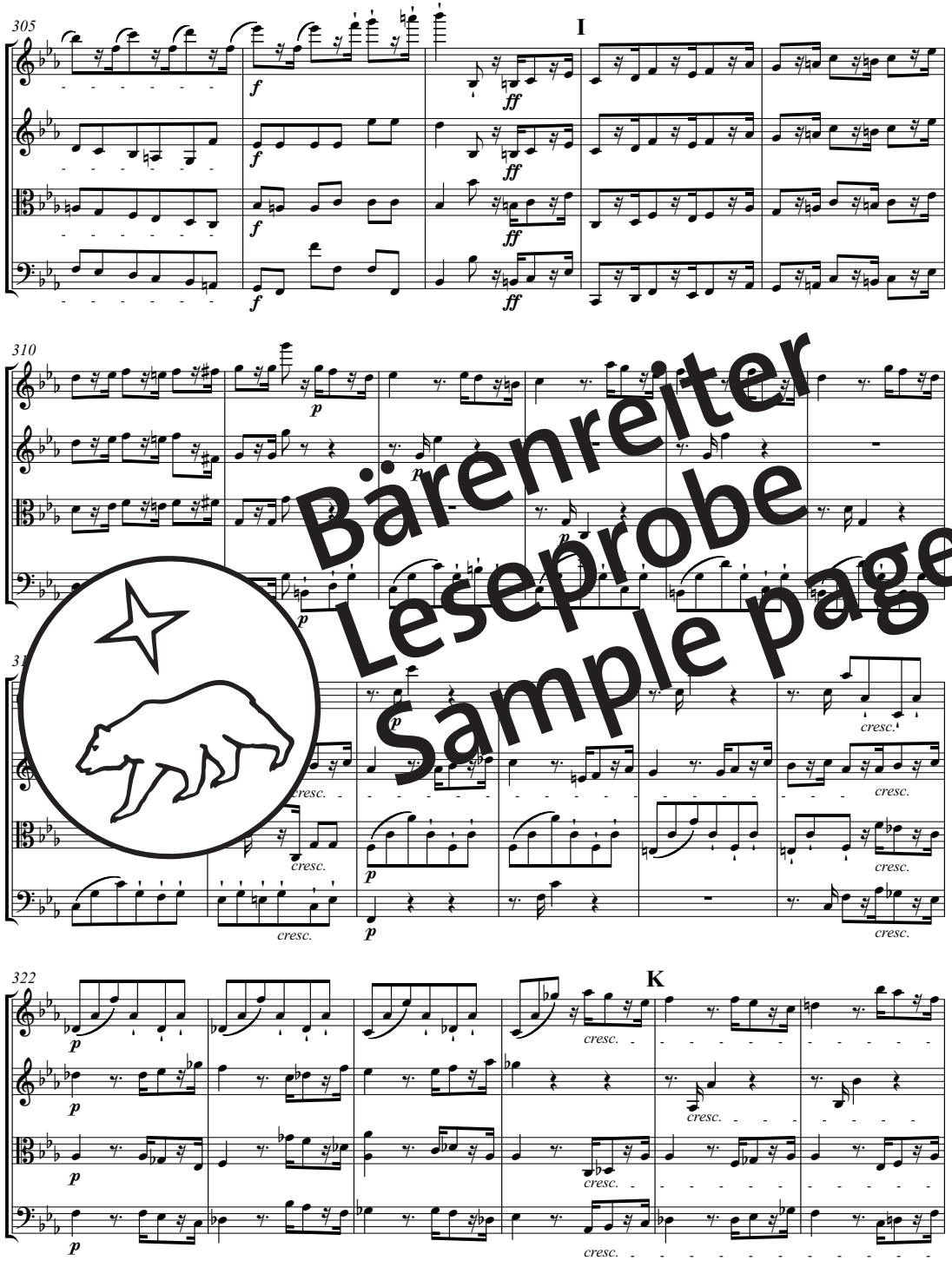
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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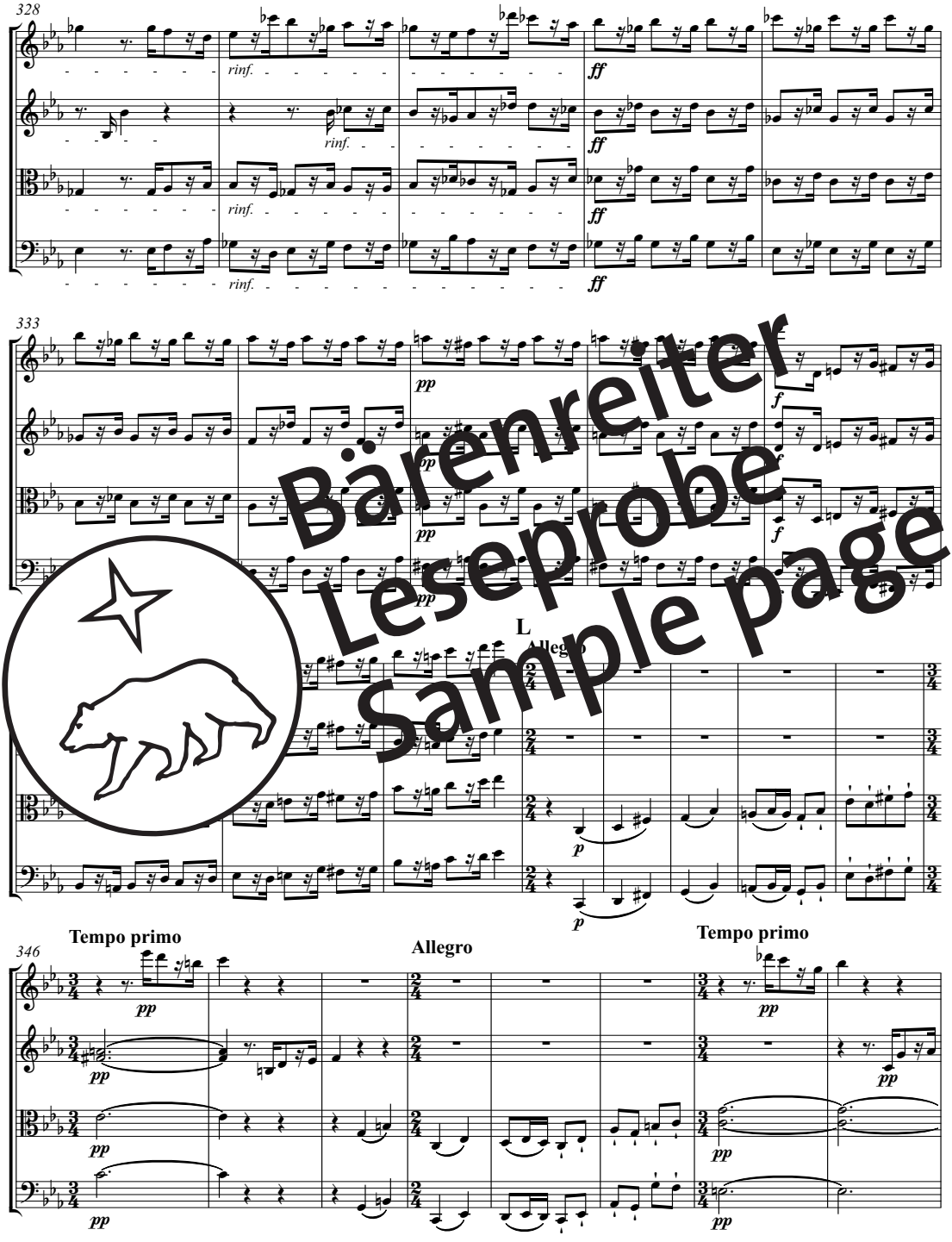


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
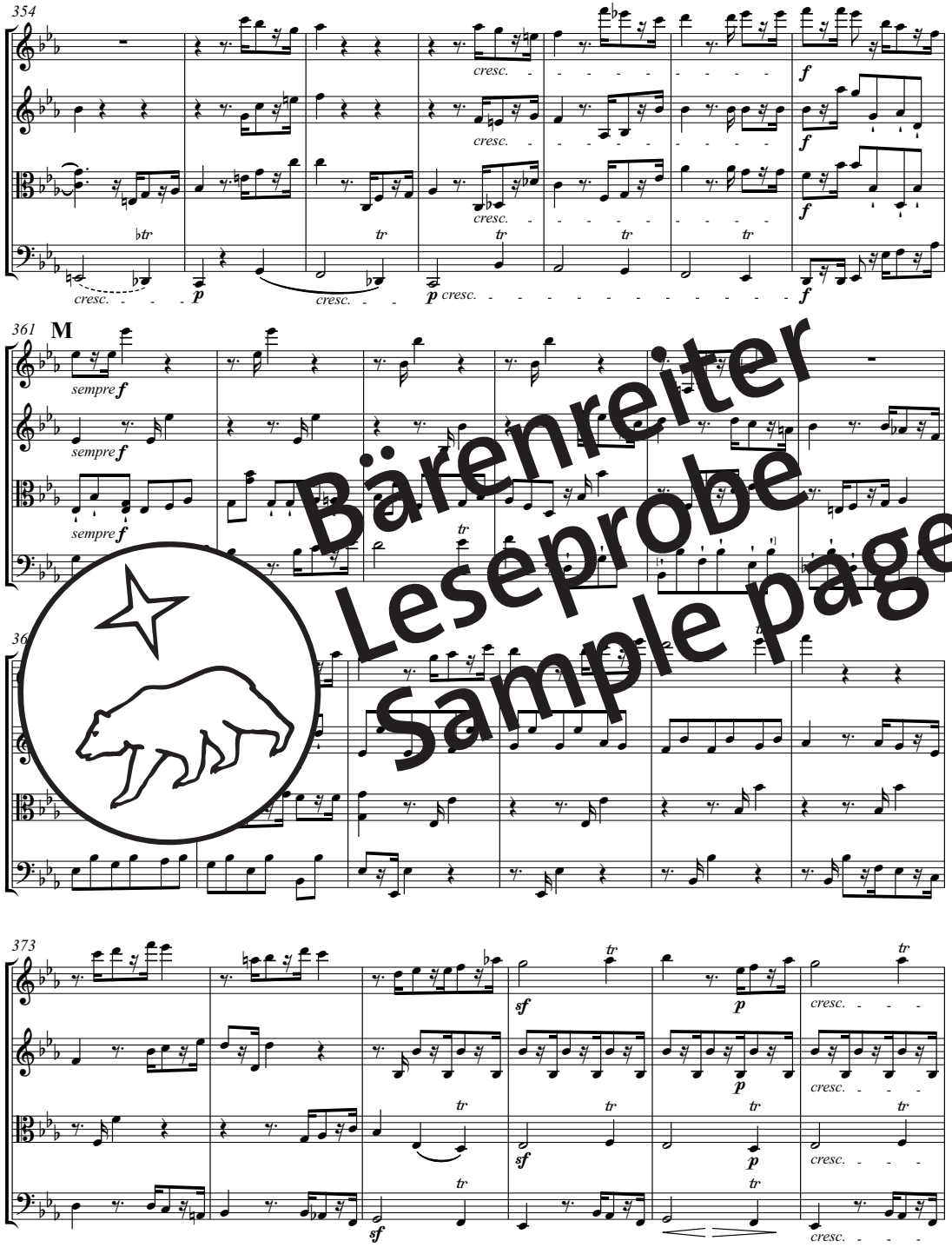
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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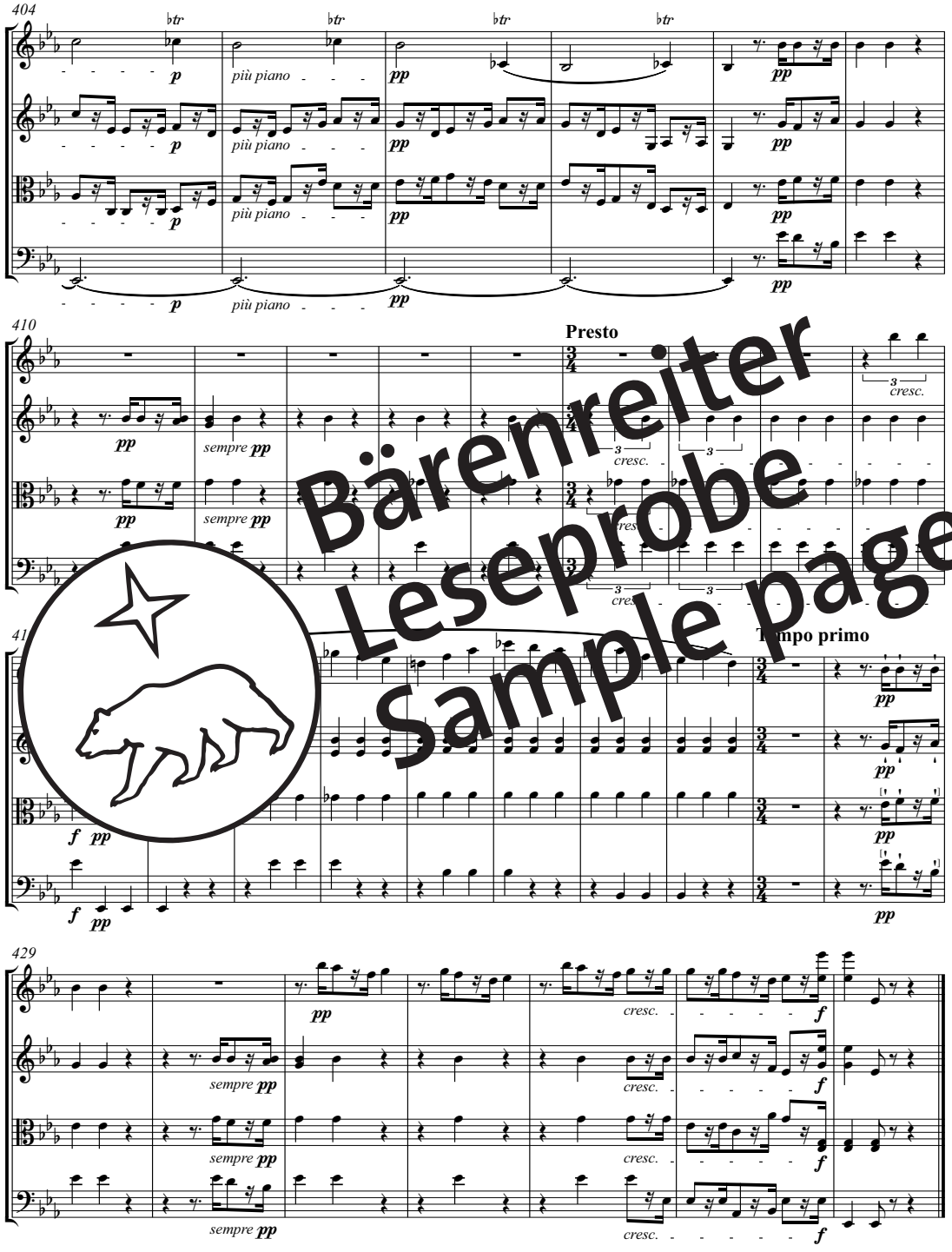
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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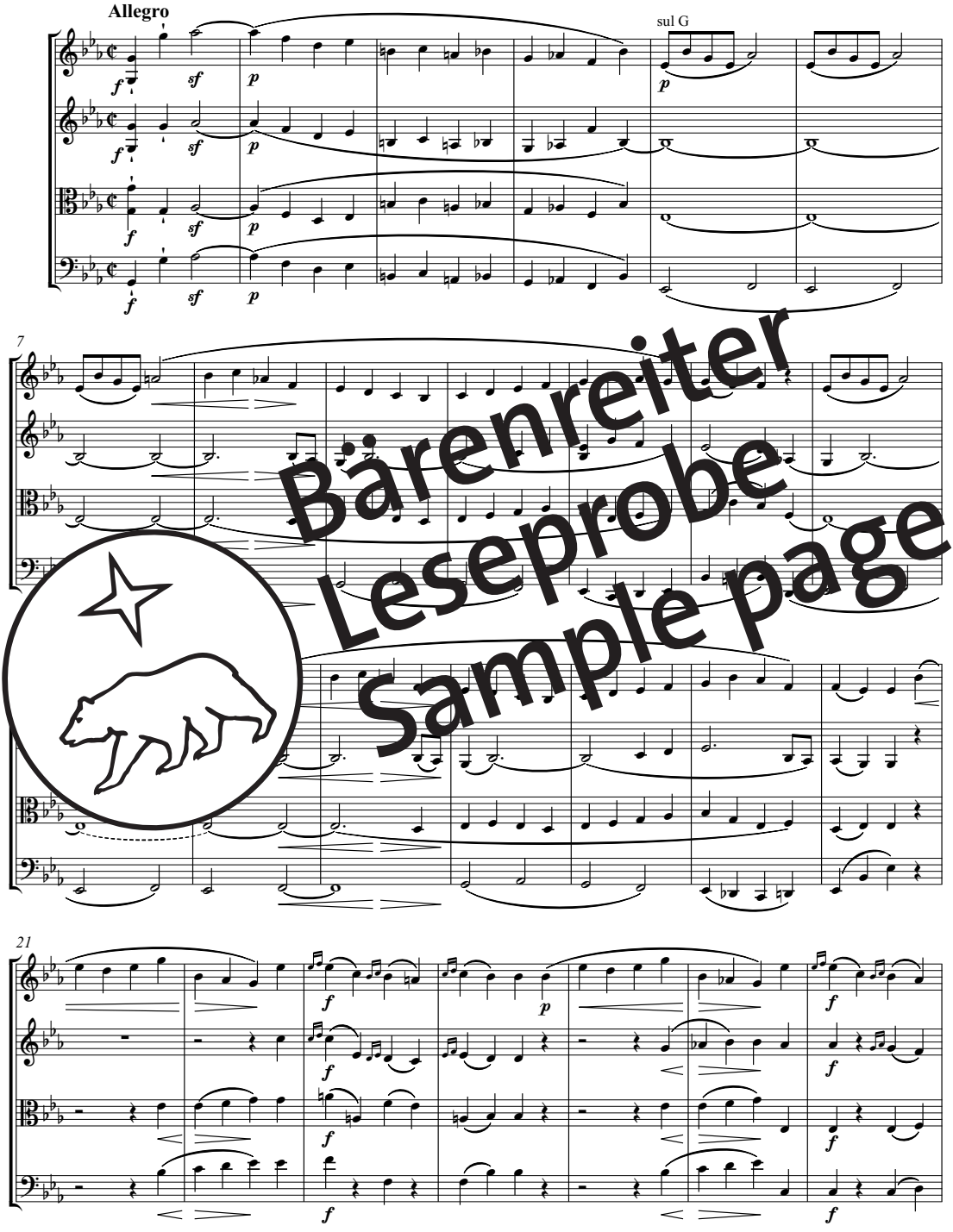


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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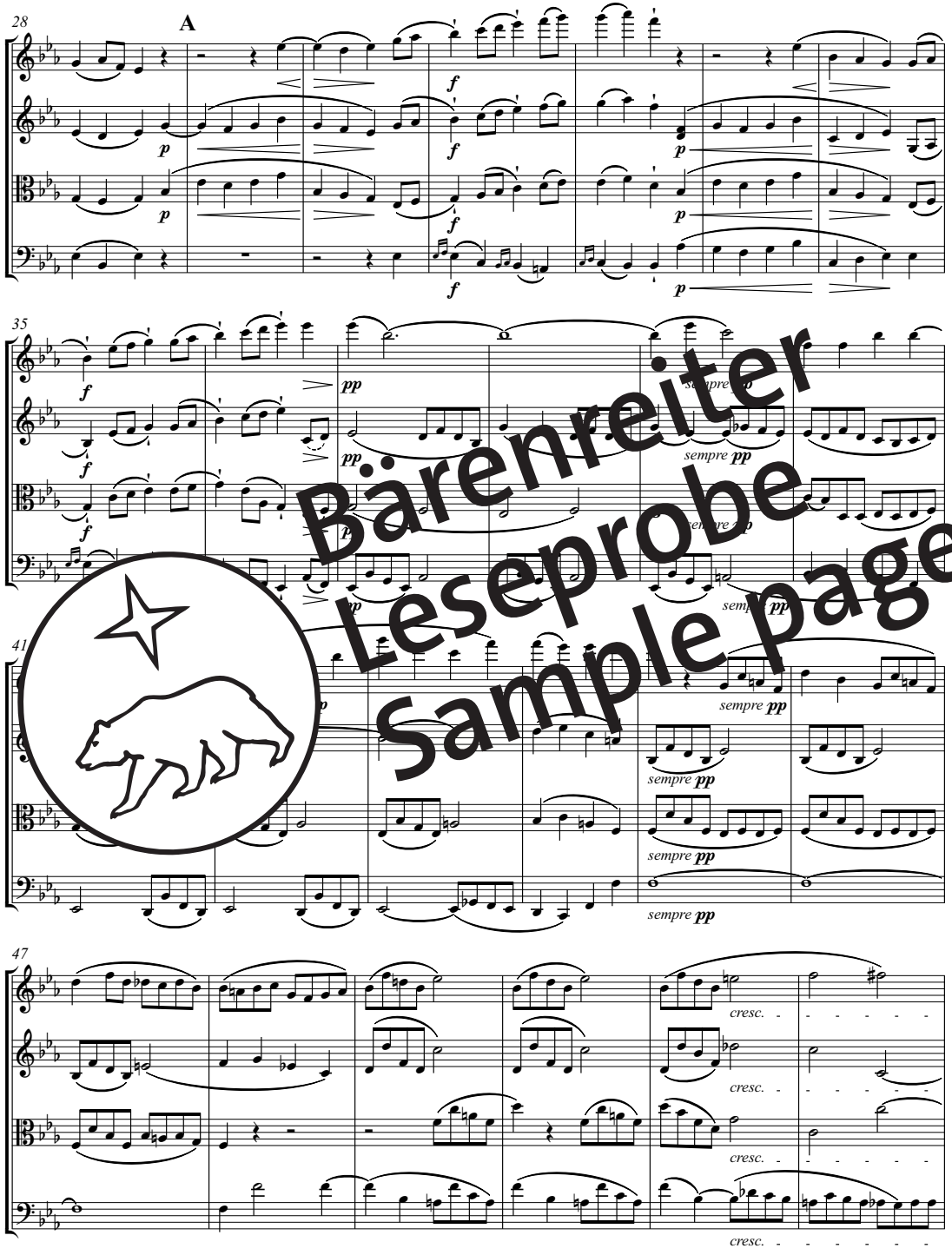


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Finale



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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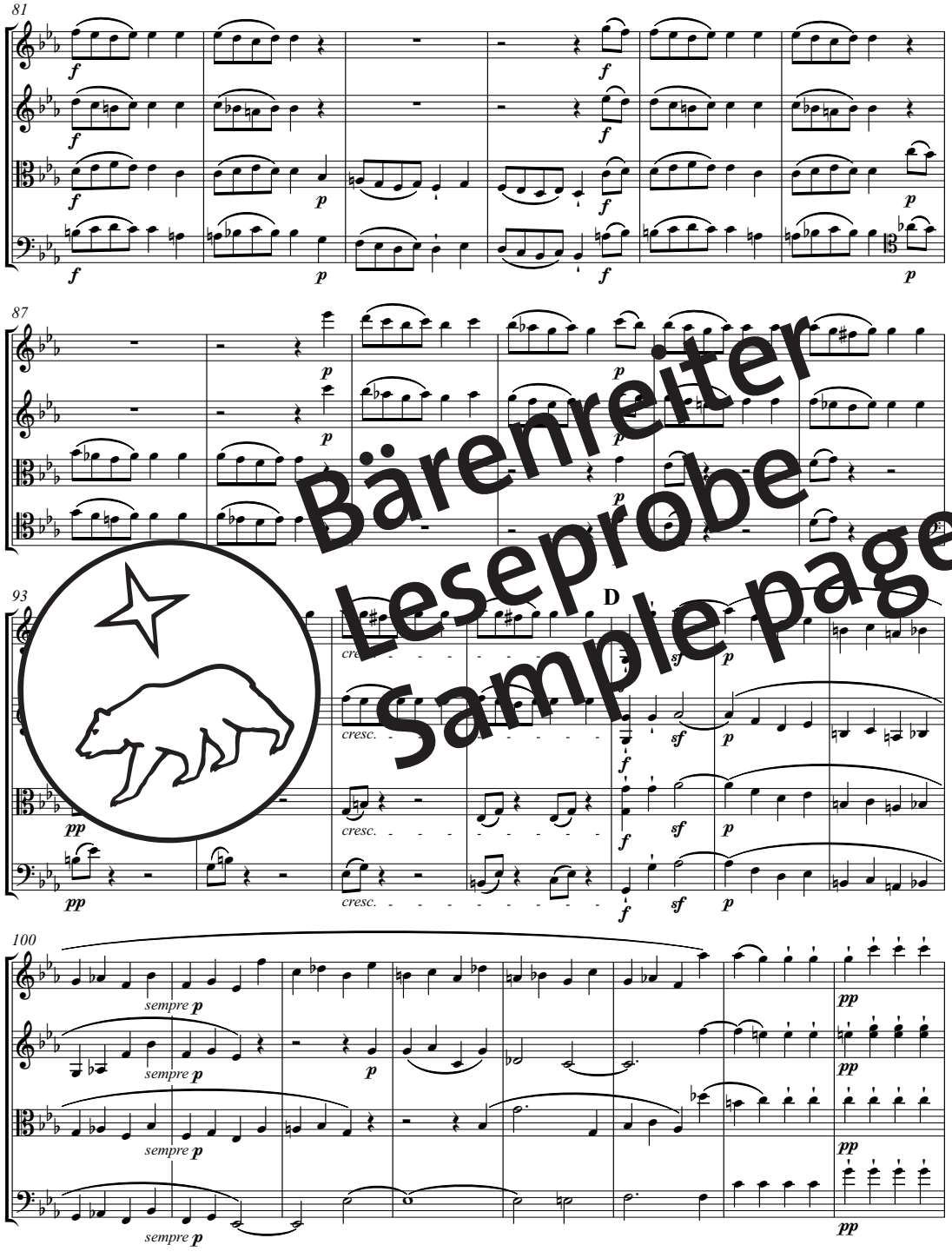
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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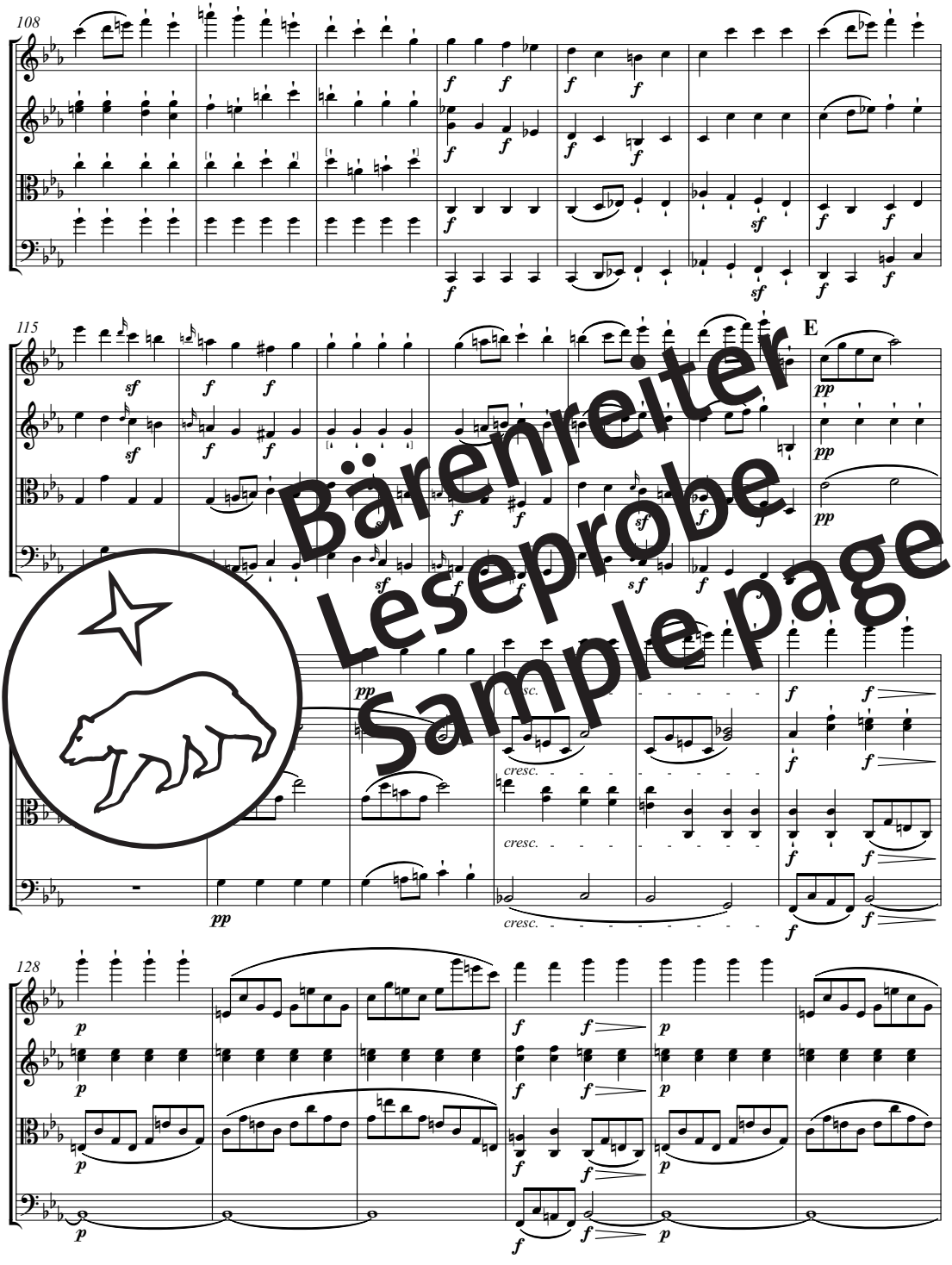


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
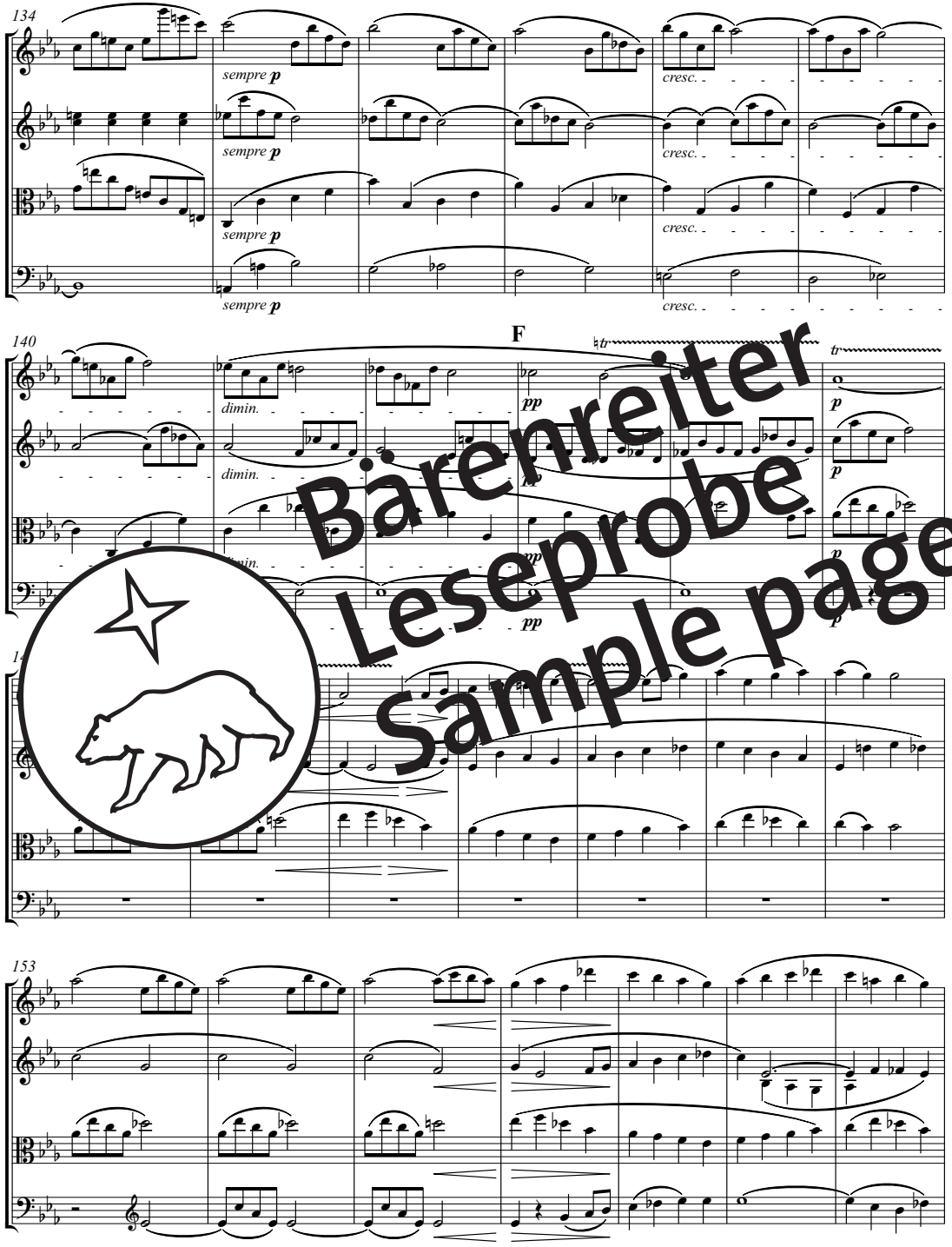
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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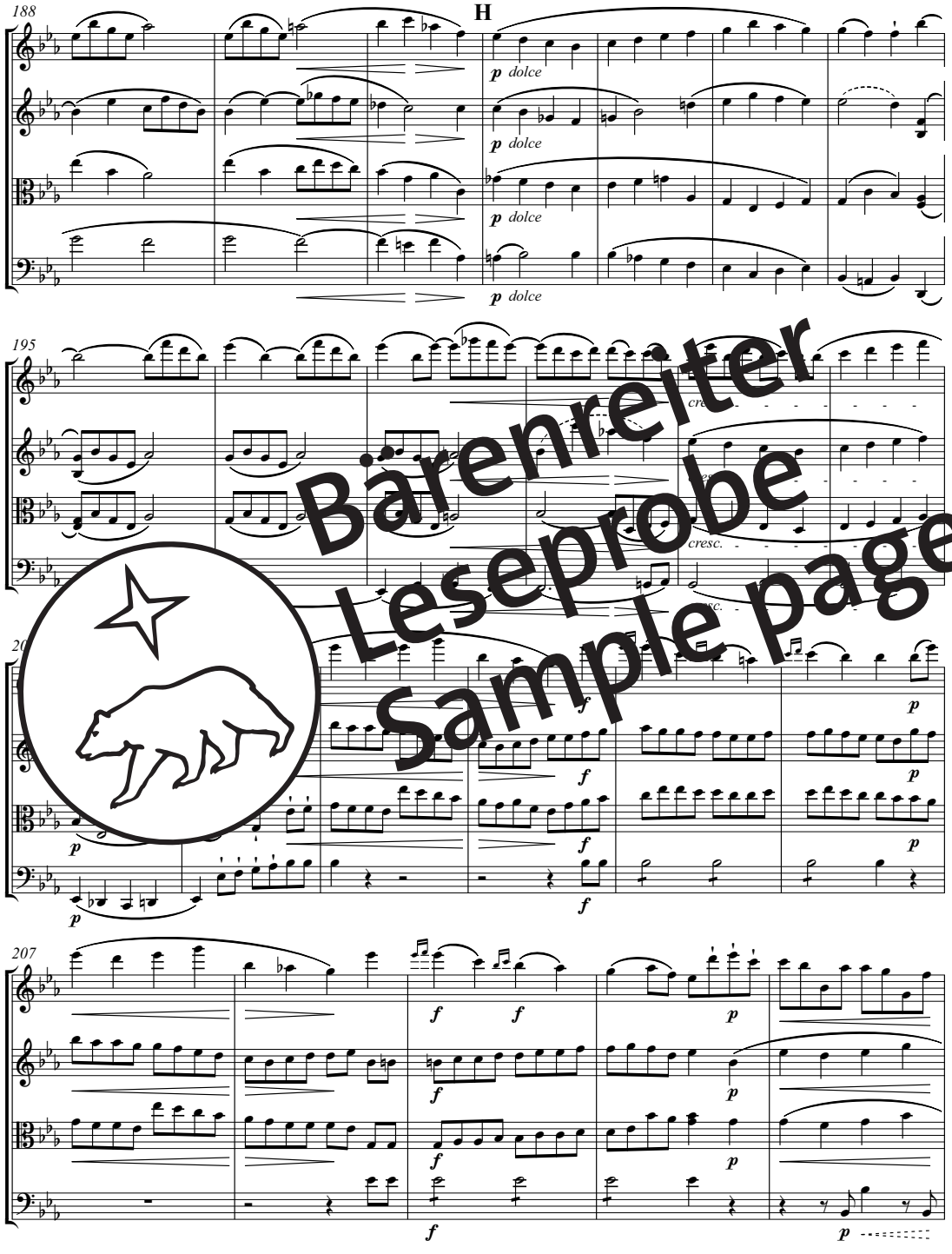
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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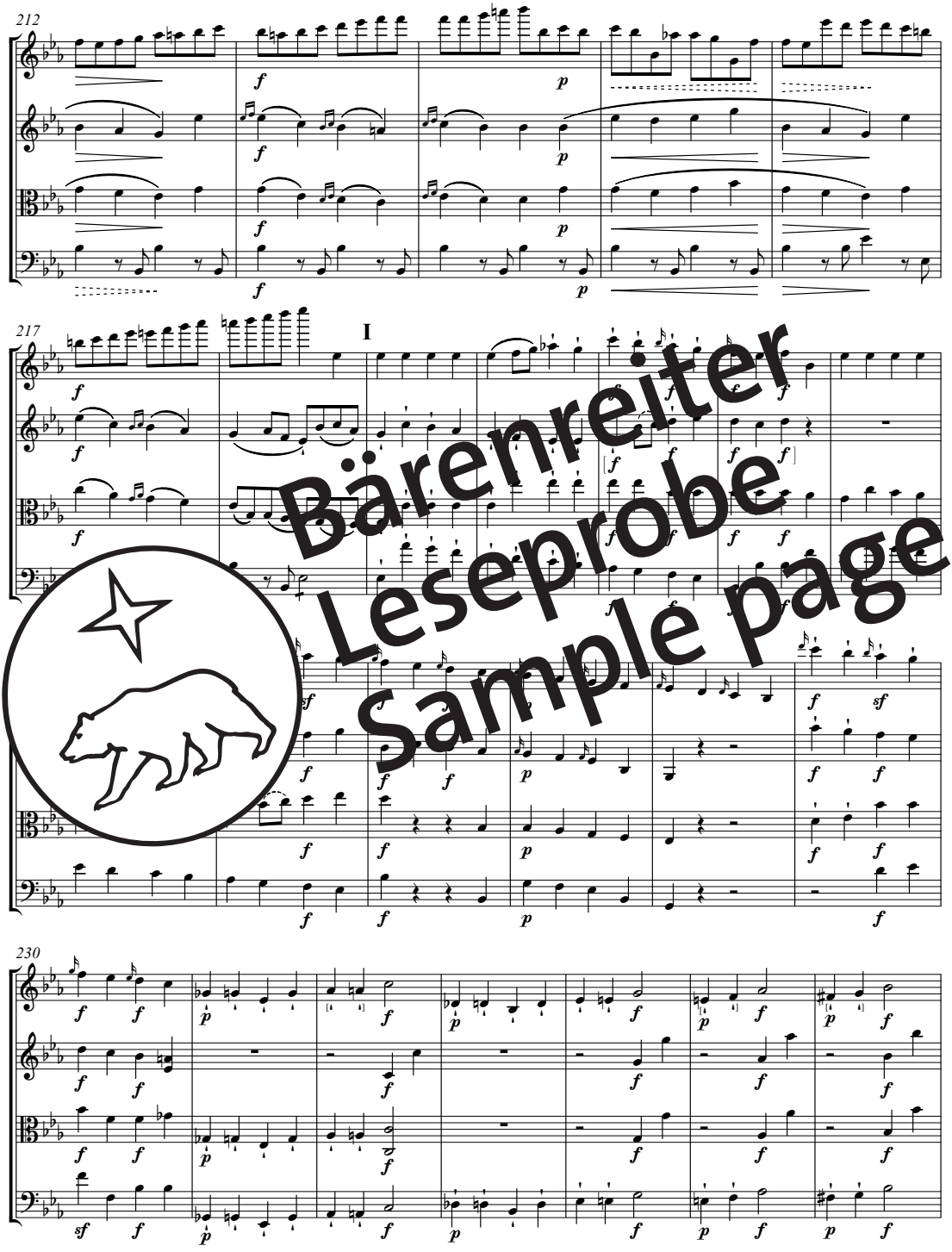


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
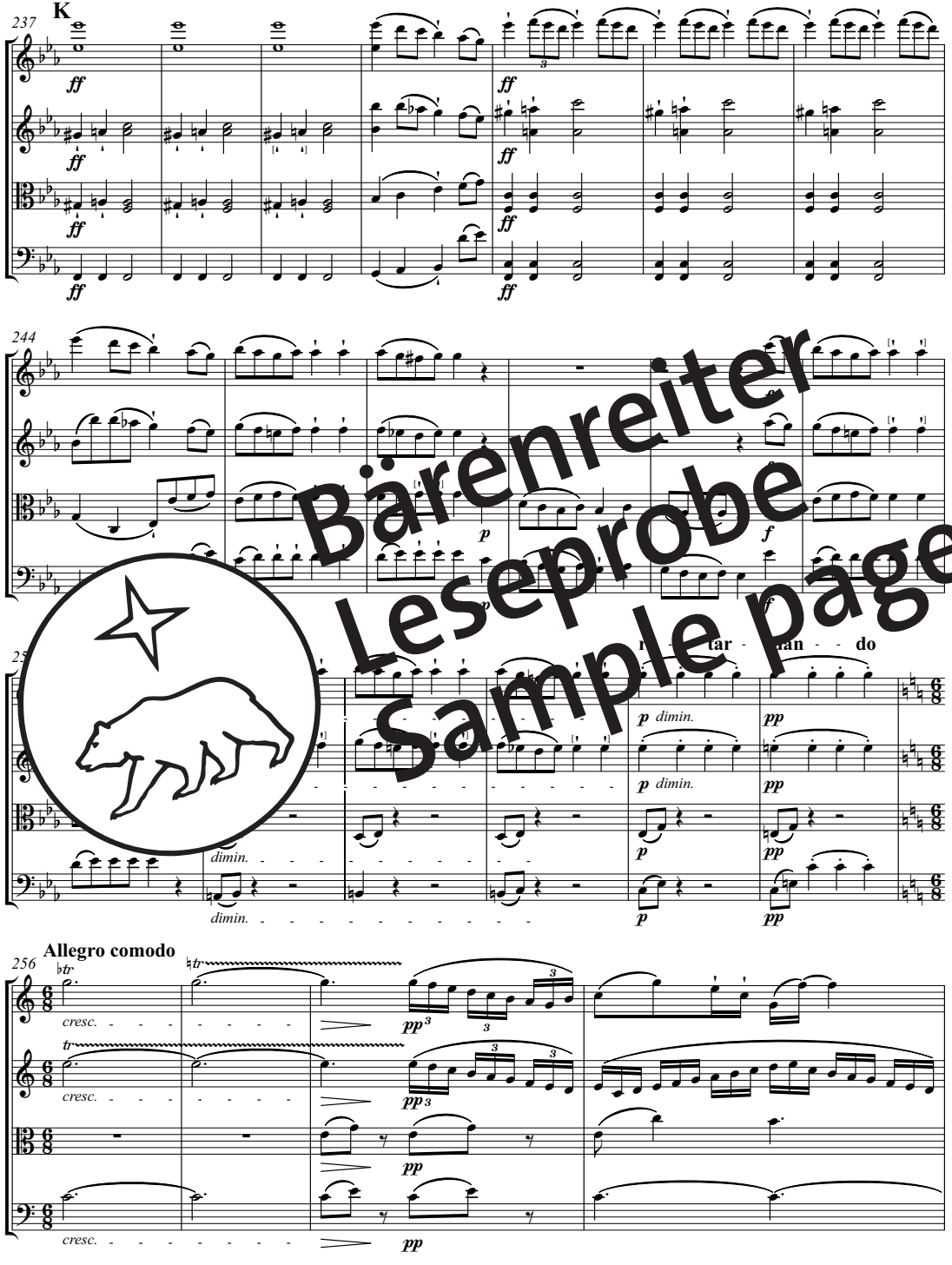
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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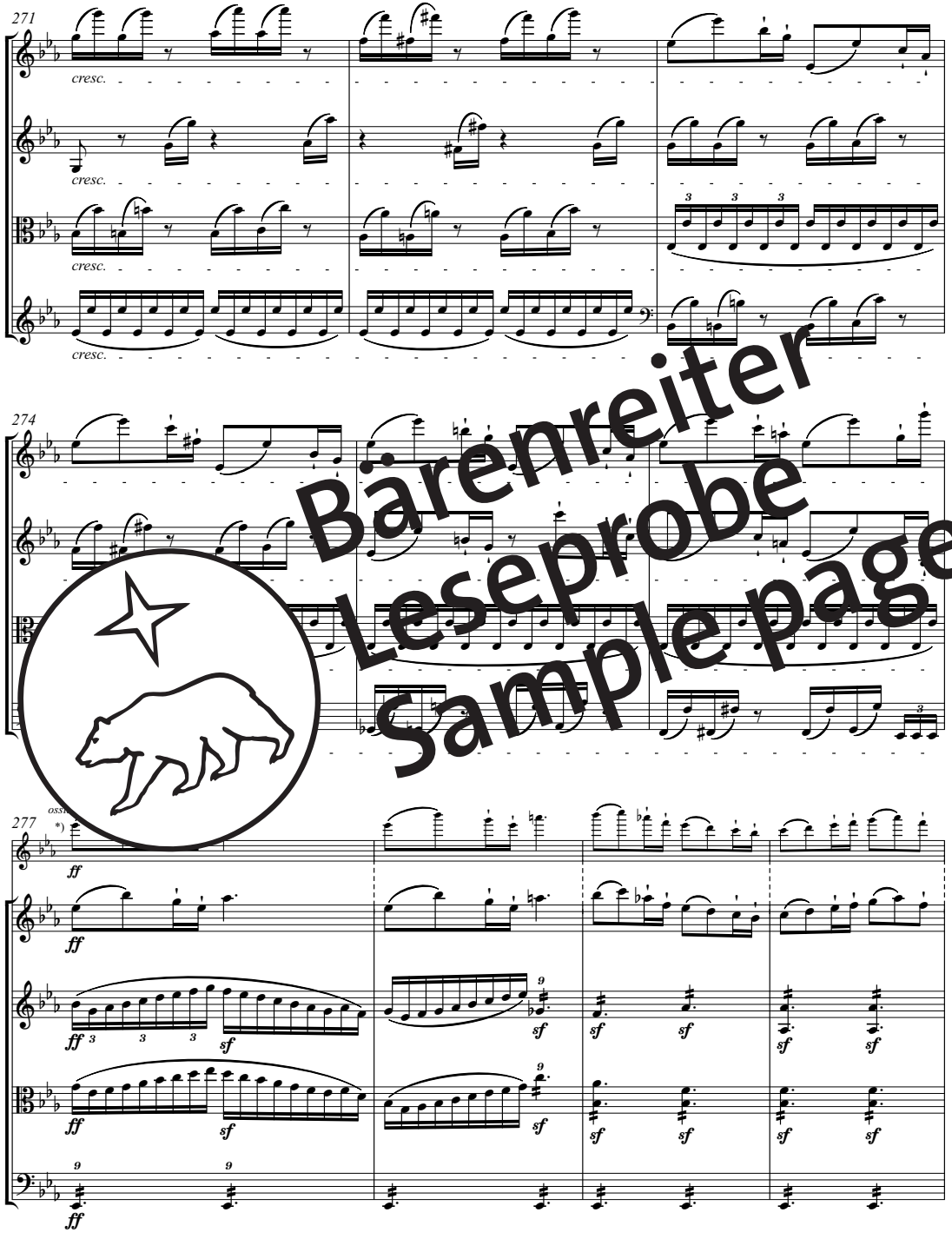
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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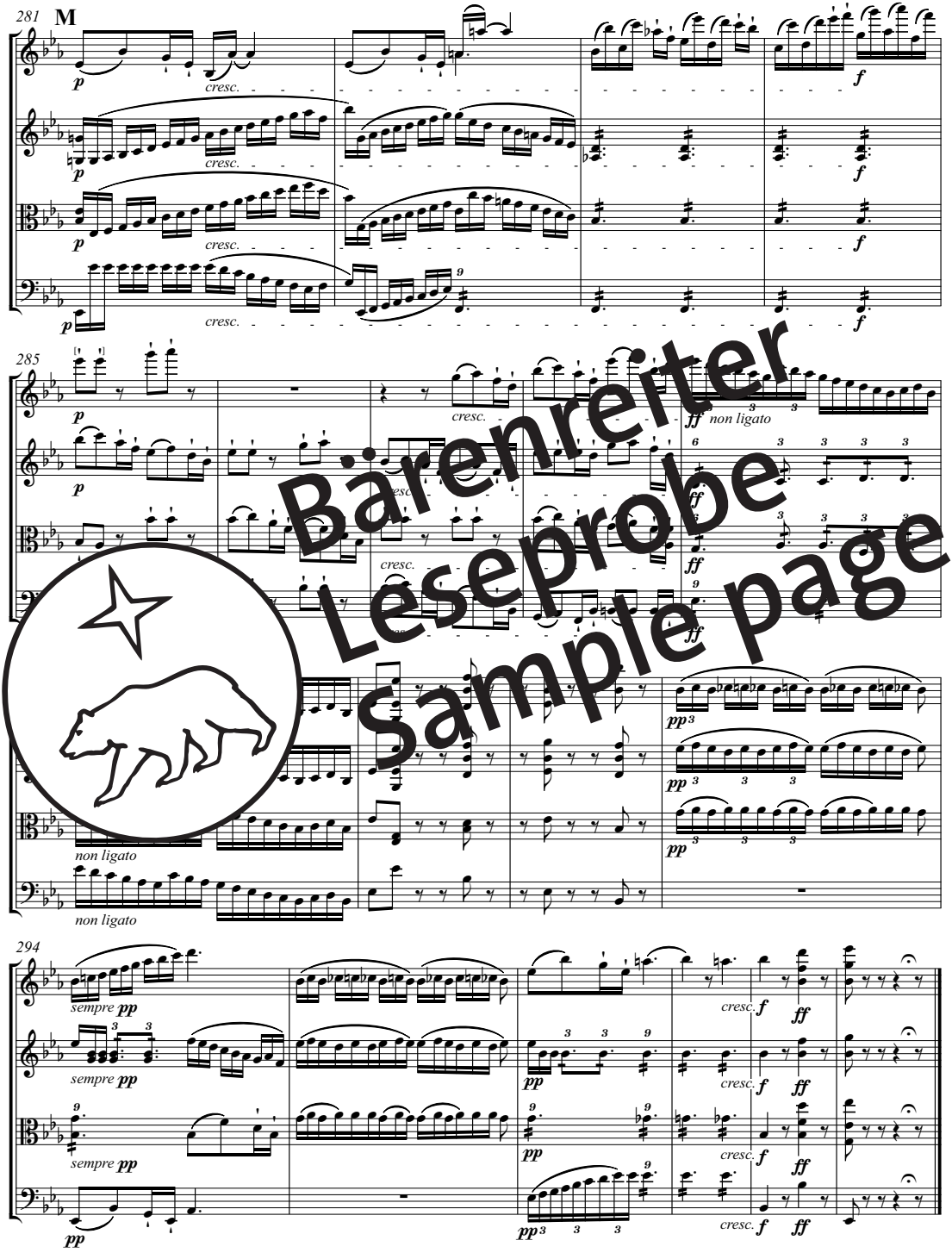


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bars 277–80: Beethoven's final text is as here. In performances today, however, it is the *ossia* that is played / Takt 277–280: Beethovens endgültige Fassung wie hier. Heute wird jedoch in Aufführungen die ossia-Version gespielt



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Streichquartett in B

String Quartet in B-flat major

op. 130



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.

INTRODUCTION

With the string quartet op.130 Beethoven completed the commission for "one, two or three new quartets" which he had received in November 1822 from Prince Nikolai Galitzin of St. Petersburg.[1] Work on the series had to be postponed, as Beethoven was still busy with the Ninth Symphony and the *Missa solemnis*, and he did not complete the first of the new quartets, op.127, until the early months of 1825. Galitzin's second quartet, op.132, was ready by June of that year, and around 6 July Beethoven promised to send it to him as soon as possible. At the same time, Beethoven assured Galitzin that the third quartet was nearly finished.[2] Two weeks later he informed the Berlin publisher Adolph Martin Schlesinger that he could let him have two [illegible] quartets.[3] Since op.127 [illegible] to the firm of Schl[illegible] ve been op.132 and [illegible] ever, Beethoven's [illegible] ogressed beyond [illegible] two movements, [illegible] d about [illegible] have [illegible] whole would take. [illegible] e informed his violi[illegible] that the quartet contained [illegible] ements, and that he hoped to complete it by the end of the month.[4] Writing to his nephew, Karl, on the same day, Beethoven gave him a firm assurance that the quartet would be "completely finished in ten, or at the most, twelve days".[5] In the event, Beethoven's fugal finale turned out to be of such large proportions that it occupied him from August until December.

The op.130 quartet was first performed by a string quartet led by Ignaz Schuppanzigh (of which Karl Holz was second violinist) at a concert given in Vienna's *Musikverein* on 21 March 1826. The occasion was at best a qualified success. The new work came at the end of a long programme which also contained the variation movement from Haydn's 'Emperor' Quartet op.76 no.3, a set of variations on the folksong *Marie* by [illegible]'s viola player Franz Weiss, Beethoven's 'Archduke' Trio op.97, and [illegible] son's *Adelaide*. Although the scherzo second movement and the *Alla danza tedesca* fourth movement of op.130 were encored, the immense and difficult fugal finale proved a real stumbling-block. A review in the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* reported:

> The first, third and fifth movements are serious, gloomy, mysterious, and at times bizarre, rough and wilful; the second and fourth full of waywardness, cheerfulness and mischief. In them, the great composer, who in his most recent works especially only seldom managed to find the right proportions for his objectives, has expressed himself with unusual brevity and concision. A repeat of both movements was demanded with stormy applause. But the meaning of the fugal finale is something the reviewer cannot explain: for him it was as incomprehensible as Chinese.[6]

Already at the beginning of January 1826 Holz had complained to Beethoven about the fugue's difficulty: "The triplets are very hard in all parts, because for the sake of clarity the ensemble precision must be razor-sharp. The leaps jumping over a string are hard to bring off with the bow in the quick tempo."[7]

1 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.1508.
2 *Ibid.*, No.2003.
3 *Ibid.*, No.2015.
4 *Ibid.*, No.2043.
5 *Ibid.*, No.2042.

6 *Allgemeine musikalische Zeitung* No.19, 10 May 1826, col. 310.
7 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Leipzig, 1981), vol.8 p.250.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Less than a fortnight after the work's premiere Beethoven's brother Johann told him: "The whole town is full of your latest quartet, everyone is delighted with it. Those who approve of it say the last movement would have to be heard often in order to be understood, the others would like it to be left out because it is too hard to understand."[8]

Beethoven had already sent a dedicatory copy of the quartet to Prince Galitzin, and the engraving of the work was under way in the summer of 1826, when the publisher, Mathias Artaria approached Karl Holz to intercede on his behalf by asking the composer if he would consider replacing the fugue with a less demanding finale. More than thirty years later, in responding to an enquiry from the Beethoven scholar Wilhelm von Lenz, Holz recalled:

> The art dealer Artaria [...] gave me the extremely difficult task of persuading Beethoven to write a different last movement more [...] performers and to the public comprehension, in place of [the] so hard to understand. [...] Beethoven that the fugue [...] depart from the [...] latest unusual quar[tet] [...] have to stand [...] served and individual [...] was quite willing [...] new finale. Beethoven [...] work, but already the following [...] sent a letter in which he declared [...] was ready to meet the request. I was to ask 12 ducats for the new finale.[9]

Much ink has been spilled on the question of Beethoven's acquiescence in providing a substitute finale. The possibility that the fugue might lead an independent life was suggested when, in April 1826, Artaria obtained Beethoven's agreement to commission the pianist and composer Anton Halm to make a piano duet arrangement of the piece. But Beethoven was dissatisfied with Halm's transcription, and, some four months later, produced his own (op.134) which he dedicated to Archduke Rudolph, to whom the string quartet version was also inscribed. However, from a remark made by Holz to Beethoven it is clear that Artaria planned to commission piano arrangements of the complete quartet.[10] Ironically enough, even before Beethoven had composed his new finale, Artaria seems to have come round to the view that the fugue was perfectly comprehensible. Early in August 1826 Holz informed Beethoven: "Yesterday the quartet was rehearsed at Artaria's. Tobias [Haslinger] was also invited. We played it twice. Artaria was completely delighted, and when he heard the fugue for the third time he already found it completely understandable."[11]

Undoubtedly, the fugue was fundamental to Beethoven's original conception of the quartet, and its colossal stature explains the reduced dimensions of the preceding movements. Significantly, op.130 is alone among the composer's late string quartets in not containing an expansive slow movement in variation form. In place of such a piece Beethoven writes a transparently textured Andante with scherzo-like undertones. In this way, the expressive high point of the work as a whole is reserved for the comparatively brief *Cavatina* penultimate movement.

The notion of providing a work with a finale whose breadth matched the combined weight of the preceding movements is one that harks back to Bach's D minor Partita for solo violin, with its famous concluding chaconne. We may remember, too, that the last of the three quartets op.59 which Beethoven wrote for Count Razumovsky ended with a fugal movement clearly inspired by the finale of Mozart's G major quartet K.387. In an entry in Beethoven's conversation book of late December 1825, following a discussion of how most

8 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Grita Herre (Leipzig, 1988), vol.9 p.137.
9 Wilhelm von Lenz, *Beethoven: Eine Kunst-Studie* (Hamburg, 1860), vol.5 p.219.
10 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Dagmar Beck (Leipzig, 1993), vol.10 pp.81-2.
11 *Ibid.*, p.104

Bärenreiter Leseprobe Sample page

effectively to score the first violin's double-stopped chord in the fugue's last bar, Karl Holz remarks "I believe that the most natural in art and artistry in nature have here reached their peak. Here it's a question of persevering", and proceeds to quote the first four notes of Mozart's finale.[12]

On the other hand, Beethoven's substitute finale – the last significant piece of music he completed – accords more naturally with the divertimento-like character of the work as a whole, and the magical effect of the new finale's delicate opening bars following the *Cavatina* fifth movement is as different as could be imagined from the *fortissimo* beginning, in brutal bare octaves, of the fugue's orchestrally-inclined *Overtura*. According to Holz, Beethoven wanted the replacement finale to follow on from the [illegible] of the *Cavatina* without a pause.[13]

The idea of casting a chamber work in a [illegible]rtimento form was not [illegible] first of his five string [illegible] of six movements, [illegible]Mozart's great Di[illegible]563, in the same [illegible]et op.2[illegible] was de[illegible]. Nor was [illegible] the [illegible]eethoven made a [illegible] that was ostensibly [illegible]tella-like finale of the Violin [illegible]p.30 no.1 was transferred to the 'Kreutzer' Sonata op.47, and replaced with a more easy-going set of variations; and in the case of the 'Waldstein' Sonata op.53 Beethoven decided at a late stage to remove its self-contained slow movement, and to write in its place a mysterious introduction to the concluding rondo. However, op.130 is a unique case in that the change of finale occurred after the work had already been heard in public, and was about to be published.

12 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, *op. cit.*, vol.8 p.226.

13 Wilhelm von Lenz, *op. cit.*, p.216.

Beethoven's willingness to take an alternative view of op.130 accords with the almost modular design of his late string quartets in general. Among the five works only the first and last, opp.127 and 135, are conventionally laid out in four movements. But Beethoven had contemplated inserting an additional movement entitled *La Gaieté* between op.127's first and second movements (its theme provided the germ for the quartet's slow movement), and op.132 was initially planned in seven movements, rather than six.[14] Its *Alla danza tedesca* fourth movement, transposed from A major into G major, was transferred to op.130.[15] Such interchangeability of movements between one work and the next was made possible not so much by the quartets' divertimento-like design, as by their exceptionally strong overall unity. No one listening to the subdued opening bars of op.132 could doubt that they spring from the same inspiration as the fugue subject set forth in the *Overtura* to the original finale of op.130, or that op.132's alternation of a lofty, mysterious idea and a sequential pattern of rapid semiquavers foreshadows the opening pages of op.130.[16] Significantly, Beethoven noted down preliminary ideas for op.130 at the same time that he was sketching its two companions, and his sketches also indicate that the notion of concluding op.130 with a fugue came into being at a relatively late stage in the genesis of the work.[17] Moreover, Beethoven's discarded

14 There is evidence to show that Beethoven counted the *più allegro* following the *Alla Marcia* fourth movement of op.132 as a separate entity – hence the final tally of six movements. See *Briefwechsel*, No.2029.

15 See Gustav Nottebohm, *Beethoveniana* (Leipzig & Winterthur, 1872), p.53.

16 For the significance of the four-note motifs running through Beethoven's late quartets and their relationship to his 'B-A-C-H' canon WoO 191, see Emil Platen, "Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens", in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik* ed. Sieghard Brandenburg & Helmut Loos (Munich, 1987), pp.152–164.

17 See Barry Cooper, "The Two – or Two Dozen – Finales for Beethoven's Quartet Opus 130" in *Ad Parnassum* vol.8, issue 16 (Bologna, 2010), pp.7–52. Also, Cecilio

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.

an additional appearance of the theme in the tonic (bar 174ff.). The coda draws the threads of the introduction and the Allegro together still more closely, alternating between fragments of each before the Allegro re-establishes itself, bringing the piece rapidly to a close.

The form of the scherzo second movement is of utmost simplicity and brevity, with the shadowy minor mode scherzo itself, played *pianissimo* almost throughout, followed by a more emphatic trio in the major, and in a contrasting metre. The *da capo* is fully written out, with added trills for the first violin, and octave leaps in all three upper parts. Moreover, the first statement of the scherzo's latter half does without the hairpin dynamics and the crescendo of the parallel passage at the movement's beginning. As he so often liked to do in his late pieces of the kind, Beethoven introduces a moment of high drama which perverses momentarily to break the m[illegible]'s symmetry an[illegible]metre. Here, the ascend[illegible] bar is elaborated [illegible] series of chromatic [illegible]s punctuated by [illegible]he repeated-note [illegible]third and fourth [illegible]et under [illegible] flat minor scherzo, [illegible] *Poco scherzoso* third [illegible]pression that the new piece is [illegible]unfold in the same key. However, at the start of the third bar the yearning introductory phrases resolve onto the music's actual home key of D flat. The piece has the aspect of a large binary structure, with a second subject in the dominant (bar 11ff.) incorporating a brief development of the first (bar 20off.) and introducing a new scherzo-like dotted rhythm before Beethoven presents a soaring closing subject (bar 26ff.). The rapid staccato ascending scales of its concluding moments assume considerable importance in the coda. A return of the yearning introduction (bars 36–7) heralds a reprise in the tonic that largely follows the pattern of the movement's first half. The harmonic sequences of the coda (bar 68ff.), with its delicate initial chromatic descent, seem to draw us ever downwards, until, following the reappearance of the closing subject in bars 85–6, with its opening phrase reiterated in a descending sequence, a final shudder brings the piece to a close.

The *Alla danza tedesca* fourth movement is a cousin of the *Presto alla tedesca* from the piano sonata op.79. The two share the same key of G major, and the quartet inverts the sonata's melodic contour. The melody's symmetry is undermined by an elaborate series of hairpins and crescendos, while the phrases of the middle section's latter half cadence repeatedly into E minor, and the concentration on that key right up until the section's very last bar renders the unprepared switch to G major for the start of the reprise startlingly abrupt. Following the straightforward return of the theme's first half (albeit with a new 'running' counter part for the second violin), Beethoven presents the reprise in the form of an elaborate variation for the first violin. In the coda he amuses himself by deconstructing the theme, and having its individual bars handed over from one unaccompanied instrument to another. The effect of disorientation is rendered more extreme by the fact that the theme's latter half is presented first, with its bars in retrograde order.

According to Karl Holz, no piece of his affected Beethoven more strongly than the *Cavatina* fifth movement. "He genuinely composed it amid tears of sorrow, and he confessed to me that no music of his had produced such an impression on him, and that even to think back on this piece always caused him new tears."[22] Towards the end of this movement in which the inner voice accompaniment assumes an importance almost equal to that of the deeply felt melody itself, Beethoven introduces a hushed moment of

22 Wilhelm von Lenz, *op. cit*, vol.5 p.217.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

accompanied recitative which the first violinist is instructed to play "beklemmt", or 'oppressed' – as though overcome by emotion. It is, indeed, as if the composer's tears were welling up.

Op.130's substitute finale begins with utmost delicacy, and with the music poised on the dominant of C minor (it is notable that each of the quartet's two alternative finales sets off on the note G – the upper note of the *Cavatina*'s concluding chord), before it swings round in its fifth bar to the dominant of B flat. Schubert was sufficiently impressed by the result to borrow the procedure in the finale of his late B flat sonata D.960. For all the rondo-like nature of its theme, Beethoven's piece is not a rondo, but a sonata design, complete with a full repeat of its exposition. The deliberately ambiguous form was not without its precursors: the finales of Mozart's G minor Symphony K.550 and Beethoven's Seventh Symphony follow this pattern, and in common with [illegible] quartet both [illegible] to underline their [illegible]. The Seventh Symphony [illegible] dure a stage further, [illegible]e repeats into its [illegible]. [illegible]o impose a sense [illegible]osed in two distinct [illegible] finale recalls features from the preceding movements. The second subject (bar 39ff.) has an accompaniment in smooth quavers which echoes the inner voice of the *Cavatina*; and the forceful running semiquavers of the subject's continuation (bar 51ff.) seem to invoke the similar semiquavers of the opening movement's Allegro. It is the smooth quavers that provide the germ of the new theme which unfolds in the first half of the development section (bars 109ff.).

As though in compensation for the discarded original finale, the development's latter half is written in fugal style, beginning *sempre piano* and gradually increasing in intensity, until a powerful climax in octaves is reached at bar 207. In another of his remarkable fusions of development and recapitulation, Beethoven begins the latter on the dominant of G minor (bar 223) as if to create a reprise in the subdominant, [illegible] into E flat in bar 232, only to make a sudden lurch into the theme's original off-tonic key at what is in effect the quaver repeat of its first half.

The coda (bar 337ff.) is on a huge scale, occupying more than [illegible]. Its first stage is taken up with a reprise of the new theme from the development section, but the final page concentrate unremittingly on the first subject. The chain of diminished sevenths in bars 422–9 resolves onto the dominant of E flat, and Beethoven demonstrates how his polyphonic theme could have started off from that point, rather than the dominant of C minor. The powerful octaves of bar 468ff., with their off-beat *sf* accents, return us to the world of the development section's climax – and, indeed, to that of the Fugue op.133. Despite the fact that it is on a smaller scale than the fugue it replaced, Beethoven's substitute finale is a piece of considerable stature in its own right, and one that rounds out the quartet as a whole no less convincingly.

Misha Donat

Bärenreiter Leseprobe Sample page

PREFACE

Sources

X Autograph working draft score of the Finale, housed in the Staatsbibliothek zu Berlin.

A Autograph score, preserved in no fewer than six different locations: the first movement is housed in the Jagiellonian Library, Kraków, the Scherzo in the Library of Congress, Washington D.C., the third is mostly in the Bibliothèque nationale de France, Paris but just the final 9 bars are in the Badische Landesbibliothek, Karlsruhe; the fourth is in the Moravské zemské muzeum, Brno, while the final two are in the Staatsbibliothek zu Berlin.

PX Manuscript parts, corrected by Beetho- Beethoven-Haus, Bonn blished in part at Vienna in May 182 ment the pub- has no claim to

ources and accom- eadings, see Critical

Specific Editorial Problems

Wherever possible, the original notation (including note-groupings) has been retained precisely as it appears in the sources. For example a feature of Beethoven's notation, on which by this time in his life he had become quite insistent (see Nottebohm, Beethoveniana (1872) pp.104–6), is the continuation marks _ _ _ _ _ after every crescendo and diminuendo. We have included these wherever they are authentic; sometimes they are only in one or two staves, in which case we have tacitly extended them to the remainder. But in those places where the authentic sources contain no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left Beethoven's text unaltered.

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernised. In particular, his characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual  . Occasionally he uses a terminology that appears hardly to be documented in the literature of musical theory: *cresc. … il forte*, and (as in op.110) *il forte più forte*. Both *più forte* and *più piano* are common enough in Beethoven and other composers to be readily recognised as meaning crescendo and diminuendo, but *il forte* is more obscure, and since there is enough evidence that it means no more or less than *forte* it has here been thus modernised. The one dot across the barline was a common notation in Beethoven's day; a few places in the finale (109/10, 117/8 Vc, 152 Vla) appear in the sources as  , and this has of course been rewritten according to modern conventions. Beethoven sometimes wrote *Tempo I*, or *Tempo primo*, or *primo tempo*; these have been unified to Tempo I.

Abbreviated forms such as  , which generally survive in the first editions, are written out in full where they seem obviously unacceptable, as in  in I 15/7 Vl 2 (and all recurrences!), III 11/3 Vla, and the frequent  in the finale; but the problem is that this process can arguably cease to be merely cosmetic, subtly affecting the musical message which the notes transmit, in terms of the importance of each individual note. Thus in I 32–6, VI 86–7, 202 etc. the original  , and in VI 80–2  , at least, have been retained as being more faithful than previous modern editions which print out every note.

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.

hoven (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.

In op.130 is just one instance (III 7 Vl 2) of a use of the staccato Strich that appears hardly to have been documented in Beethoven literature, and ignored in modern editions hitherto. For Beethoven it was meaningful to mark with a Strich a note that is nevertheless tied forward; a prominent example is the C♯ solo in the Trio of the Pastoral Symphony (bars 91, 99, etc.), where each time the first note under the tie is marked thus by Beethoven. Examples in the op.18 quartets 1, 2 and 3 and the Quartet (e.g. rather similar No.40 in G minor various contexts a sharp attack. curious [illegible] a 𝅗𝅥 (V 42–3 Vl 1) Beethoven, though [illegible] this work, and clearly cannot [illegible] kind of attack. It occurs in opp.19, 103, and especially op.30 no.3, and evidently indicates a clearly-marked separation from the following note, though (here) only after a full-length 𝄽 has first been sounded.

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.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Acknowledgments

It has been a privilege to work closely on the text of this quartet with the Endellion String Quartet, whose profound understanding and insight have been of the greatest value, and I thank them 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 Library of Congress, Washington D.C., the Bibliothèque Nationale de France, the Staatsbibliothek zu Berlin, and the Beethoven-Haus, Bonn, and I thank them for their kindness and patience. Then I also extend grateful thanks to the Moravské zemské muzeum, Brno for such beautiful colour copies of IV, and to the Badische Landesbibliothek, Karlsruhe for excellent copies of its 9 bars of III, that personal visits to these two libraries were not needed for this edition. Finally, I am grateful to the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna for excellent copies of the first edition score.

Jonathan Del Mar

EINFÜHRUNG

Mit dem Streichquartett op. 130 entledigte sich Beethoven des Auftrags, „ein, zwei oder drei neue Quartette“ („un, deux ou trois Nouveaux Quatuors“) zu schreiben, den er im November 1822 aus Sankt Petersburg von Nikolaus Fürst Galitzin erhalten hatte, endgültig.[1] Die Arbeit an der Reihe musste zurückgestellt werden, da der Komponist noch mit der Neunten Symphonie und der Missa solemnis beschäftigt war, und so erstreckte sich die Fertigstellung des ersten der Quartette, op. 127, bis Anfang des Jahres 1825. Galitzins zweites Quartett, op. 132, war im Juni 1825 vollendet, und um den 6. Juli herum versprach Beethoven, es sobald wie möglich abzuliefern. Gleichzeitig versicherte er Galitzin, dass das dritte Quartett fast abgeschlossen sei.[2] Zu [illegible] benachrichtigte er den [illegible] Martin Schlesinger, [illegible]legte neue Streich[illegible].[3] Das op. 127 be[illegible]chott angeboten [illegible]. 132 und op. 130 [illegible]iesem Zeitpunkt [illegible] Arbeit an letzte[illegible]Ideen zu den ersten [illegible]gediehen, und er war offensi[illegible]entschlossen hinsichtlich der Gestalt und der Form, die das Werk in seiner Gesamtheit erhalten sollte. Dennoch teilte er am 24. August seinem Freund, dem Geiger Karl Holz, mit, dass das Quartett sechs Sätze umfassen werde und dass er hoffte, es zu Ende des Monats fertig zu stellen.[4] In einem Brief desselben Datums an seinen Neffen Karl sicherte Beethoven dezidiert zu: „das 3te quartet erhält auch 6 Stücke u. wirklich wird es in 10 höchstens 12 tägen ganz vollendet seyn“.[5] Tatsächlich aber entwickelte sich die Schluss-Fuge zu solch riesigen Ausmaßen, dass sie ihn von August bis Dezember beschäftigte.

Das Quartett op. 130 wurde erstmals durch das von Ignaz Schuppanzigh geleitete Ensemble (mit Karl Holz als zweitem Geiger) bei einem Konzert im Wiener *Musikverein* am 21. März 1826 aufgeführt. Das Ereignis zeitigte bestenfalls einen bedingten Erfolg. Das neue Werk stand am Ende eines langen Programms, das [illegible] den Variationssatz aus Haydns Kaiserquartett op. 76 Nr. 3, eine Folge von Variationen über das Volkslied *Marie* von Franz Weiss, den Brahmsfreunden des Quartetts, Beethovens Erzherzogtrio op. 97 und [illegible] *Adelaide* enthielt. Während das [illegible] Scherzo, der zweite Satz, und das *Alla danza tedesca*, der vierte, wiederholt werden mussten, erwies sich das mutmaßlich schwierige Fugen-Finale als regelrechter Stolperstein. Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* schrieb:

> Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Maass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch.[6]

Schon Anfang Januar 1826 hatte sich Holz bei Beethoven über die technischen Schwierigkeiten der Fuge beklagt: „Die Triolen sind in allen Stimmen sehr schwer; weil es vorzüg-

1 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1508.
2 Ebd., Nr. 2003.
3 Ebd., Nr. 2015.
4 Ebd., Nr. 2043.
5 Ebd., Nr. 2042.
6 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 19, 10. Mai 1826, Sp. 310.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

lich auf Deutlichkeit im haarscharfen Zusammentreffen ankommt […] Das ist schwer, im geschwinden Tempo mit dem Bogen auszukommen. Die Sprünge über eine Saite."[7] Weniger als zwei Wochen nach der Premiere des Werks erfuhr Beethoven von seinem Bruder Johann: „von deinem lezten Quartett ist die ganze Stadt voll, alles ist entzückt darüber, die [es] billigen sagen das lezte Stück müße man öfters hören um es zu verstehn, die anderen wünschen daß es ausbliebe, indem [es] zu schwer zu verstehn wäre."[8]

Beethoven hatte bereits ein Widmungsexemplar des Quartetts an Fürst Galitzin gesandt, und auch die Sticharbeiten waren im Sommer 1826 schon im Gange, als der Verleger, Mathias Artaria, an Karl Holz mit der Bitte herantrat, in seinem Namen zu interv[illegible] ren und den Komponisten zu fragen, ob er in Erwägung ziehen würde, d[illegible] Fuge durch ein weniger anspruchsvolles Fi[illegible] zu ersetzen. M[illegible] später erinnerte sich Hol[illegible] Beethoven-Fürs[illegible] ortete

> Artar[illegible] […] stellte [illegible]hwierige Aufgabe, [illegible]ngen, anstatt [illegible] andere[illegible] den Au[illegible]ungsvermöge[illegible] d[illegible] res, letztes Stück zu [illegible]un Beethoven vor, daß [illegible]ser dem Bereich der ge[illegible] selbst seiner neuesten ungewöhnlichen Quartettmusik, liegendes Kunstwerk sei, daß es für sich allein abgesondert dastehen müsse, auch allerdings eine eigene opus-Zahl verdiene. Artaria sei gern bereit, ein neues Finale besonders zu honoriren. Beethoven wollte Bedenkzeit, doch schon am folgenden Tage erhielt ich einen Brief, worin er sich bereit erklärte, den Wünschen zu entsprechen; für das neue Finale sollte ich 12 Dukaten verlangen.[9]

7 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1981, Bd. 8, S. 250.

8 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Grita Herre, Leipzig 1988, Bd. 9, S. 137.

9 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Hamburg 1860, Bd. 5, S. 219.

Über die Frage nach Beethovens Bereitschaft, ein Ersatz-Finale vorzulegen, wurde viel Tinte vergossen. Die Möglichkeit, dass die Fuge ein selbständiges Leben führen könnte, lag im Raum, als Artaria im April 1826 Beethovens Einverständnis erlangte, den Pianisten und Komponisten Anton Halm mit einem Arrangement für Klavier zu vier Händen zu beauftragen. Allerdings war Beethoven mit Halms Bearbeitung unzufrieden und schrieb wenige Monate später eine eigene (op. 134), die er, ebenso wie die Streichquartettversion, Erzherzog Rudolph widmete. Aus einer an Beethoven gerichteten Bemerkung von Karl Holz geht allerdings hervor, dass Artaria eine Klavierbearbeitung des vollständigen Quartetts erstellen lassen wollte.[10] Seltsamerweise gelangte Artaria, noch bevor Beethoven das neue Finale komponiert hatte, zu der Ansicht, dass die Fuge durchaus lösbar sei. Anfang August ließ Holz Beethoven wissen: „Gestern wurde das Quartett bey Artaria probirt. Tobias [Haslinger] war auch eingeladen; wir haben es zweymahl gespielt. Artaria war ganz entzückt und die Fuge fand er, als er sie zum [illegible]ntenmahl hörte, schon ganz verständlich."[11]

Der Fuge kam zweifellos eine tragende Rolle bei Beethovens ursprünglicher Konzeption des Quartetts zu, und ihre immense Ausdehnung erklärt die eingeschränkte Dimension der vorangehenden Sätze. Bezeichnenderweise ist op. 130 das einzige der späten Streichquartette des Komponisten, das nicht über einen ausgedehnten langsamen Satz in Variationsform verfügt. Anstelle eines solchen Satzes schrieb Beethoven ein transparent gestaltetes Andante mit scherzoartigem Unterton. Auf diese Weise ist dem vorletzten Satz, der vergleichsweise kurzen *Cavatina*, die Funktion eines expressiven Höhepunkts des Gesamtwerks vorbehalten.

10 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Dagmar Beck, Leipzig 1993, Bd. 10, S. 81–82.

11 Ebd., S. 104.

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.

demselben Grundgedanken entspringen wie das in der *Overtura* formulierte Fugenthema zum ursprünglichen Finale von op. 130, oder dass in op. 132 das Kontrastieren eines verhalten-geheimnisvollen Gedankens mit rasch sequenzierenden Sechzehnteln die ersten Seiten von op. 130 vorwegnimmt.[16] Bezeichnenderweise schrieb Beethoven allererste Ideen zu op. 130 zu einem Zeitpunkt nieder, als er die beiden Nachbarwerke op. 127 und op. 132 skizzierte, und seine Notizen zeigen auch, dass ihm der Einfall, op. 130 mit einer Fuge abzuschließen, in einem relativ späten Stadium der Werkgenese kam.[17] Überdies basieren Beethovens verworfenen Fugenskizzen auf Themen beträchtlich leichteren Charakters als das schließlich verwendete Material.[18]

Alle drei Galitzin-Quartette verfügen über einen Kopfsatz, in dem das Material der Introduktion im ursprünglichen Tempo im Verlauf des Allegro an mehreren Stellen wiederkehrt. Einzigartig ist das einzige unter [illegible] lung der Exposition insofern [illegible] als das langsame [illegible] inbezogen wird. [illegible] osition zeigt sich dass ein [illegible] n beschleunigtem [illegible] erscheint (T. 37–40). [illegible] hatte Beethoven schon im Kop[illegible] Sonate pathétique op. 13 verwirklicht, in dem die melodische Struktur der ersten Takte der Einleitung ihren Schatten wirft auf den Anfang der Durchführung des Allegro, und auch im Klaviertrio op. 70 Nr. 2, wo die langsamen Einleitungstakte den Ausgangspunkt für das zweite Thema des Allegro bilden und die Introduktion selbst am Ende des Satzes im Originaltempo wiederkehrt.

Das Hauptthema des Allegro von op. 130 ist zweischichtig, bestehend aus der rasanten Kaskade der 1. Violine und dem begleitenden Tonwiederholungsmotiv der 2. Violine, dem während der Durchführung eine wichtige Rolle zukommt. Die [illegible] Drehfigur der Sechzehntel in der 1. Violine erinnert an das Fugenthema im Finale der Hammerklaviersonate op. 106, ganz so, als ob Beethoven bei der Komposition dieses Abschnitts den Vorläufer der Fuge im Hinterkopf gehabt hätte, die den letzten Satz des Quartetts bilden sollte. Die Sechzehntelfigur wird im zweiten Thema wieder aufgegriffen und bildet, schließend den rhythmischen Impuls für die Schlusspassage der Exposition. Überraschend ist, dass Beethoven die Exposition in derselben Tonart, G-Dur zum Abschluss kommen lässt, in der er das ausdrucksvolle zweite Thema eingeführt hatte.[19]

Die Durchführung greift die seufzenden Zweitonmotive der Introduktion (T. 4–5) auf, die als Begleitfigur nicht nur für die Bruchstücke aus dem Hauptthema des Allegro verwendet werden, sondern auch für eine neue, expressive Melodie im Violoncello (T. 106ff.) – so, als ob Beethoven sich plötzlich daran erinnerte, dass Fürst Galitzin, als er ihm den Auftrag erteilte, nicht unterlassen hatte, darauf hinzuweisen, dass er Cello spielte. In seinem Antwortschreiben vom 25. Januar 1823 versprach Beethoven, dies im Blick auf das Instrument berücksichtigen zu wollen.[20]

16 Zum Stellenwert der in Beethovens späten Quartetten omnipräsenten Viertonmotive und ihrer Verwandtschaft zum ‚B-A-C-H'-Kanon WoO 191 vgl. Emil Platen, „Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens", in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, S. 152–164.

17 Siehe Barry Cooper, „The Two – or Two Dozen – Finales for Beethoven's Quartet Opus 130", in: *Ad Parnassum*, Bd. 8, Nr. 16, Bologna 2010, S. 7–52. Weiterhin Cecilio de Roda, „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825", in: *Rivista musicale italiana*, Bd. XII, Turin 1905, S. 734, und Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 551.

18 Siehe Barry Cooper, op. cit., S. 15.

19 Das eröffnende Allegro des Es-Dur-Quartetts op. 127 folgt einem ähnlichen Verfahren, wobei das zweite Thema in der Moll-Untermediante (g-Moll) steht und die Exposition in G-Dur endet.

20 *Briefwechsel*, Nr. 1535.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Der Augenblick des Eintritts der Reprise ist ein bemerkenswerter Einschnitt. Ab T. 123 erklingt die neue Melodie der Durchführung abwechselnd in der 1. Violine und im Cello, während sich das Stück in c-Moll bewegt. Im Verlauf der letzten Phrase der Violine ereignet sich ein unvermittelter Wechsel zur Dominante von B-Dur, und die ersten Töne der Reprise (T. 131–132) überschneiden sich mit dem Ende der Durchführung. Der Übergang ist nahtlos und abrupt zugleich; und da Beethoven an dieser Stelle der Komposition nicht mehr die Notwendigkeit sah, die langsame Einleitung im Zusammenhang mit dem ersten Thema des Allegro zu zitieren, weicht der musikalische Verlauf anschließend tiefgreifend vom Muster der Exposition ab. Weiterhin: Während das zweite Thema in der Exposition in Des-Dur steht, weist Beethoven ihm nun die parallele Medianttonart Des-Dur zu, die Tonart des zentralen Andantes des Streichquartetts, [illegible] siven Charakter der [illegible] rch eine chromatisch [illegible] tung [illegible] zusätzliches Auf- [illegible] Grundtonart er- [illegible] a knüpft die wa- [illegible] und Allegro noch [illegible] beider Teile [illegible] ch das Allegro wie- [illegible] d den Satz rasch zum Schluss.

Die Form des zweiten, eines scherzoartigen Satzes, ist von außerordentlicher Schlichtheit und Kürze, wobei das geheimnisvolle Moll-Scherzo, fast ausschließlich im *Pianissimo* vorzutragen, seinerseits von einem emphatischeren Trio in Dur mit kontrastierendem Metrum abgelöst wird. Das *Da capo* ist vollständig ausgeschrieben und enthält zusätzliche Triller wie auch Oktavsprünge in den drei Oberstimmen. Überdies verzichtet der erste Teil der zweiten Hälfte des Scherzos auf die durch Gabeln bezeichnete Dynamik und auf das Crescendo der Parallelstellen zu Beginn des Satzes. Wie er es in ähnlichen Werken der Spätzeit oft getan hat, interpolierte Beethoven auch hier eine hochdramatische Stelle, deren Zweck es ist, für einen Augenblick die musikalische Symmetrie und das vorherrschende Metrum aufzubrechen. Im vorliegenden Fall wird die aufsteigende Linie des letzten Triotakts in langsamer Bewegung präsentiert, bevor eine Reihe chromatischer Läufe der ersten Violine von kraftvollen Reminiszenzen an die Rhythmik der Tonwiederholungen im 3. und 4. Takt des Satzes unterbrochen werden; anschließend nimmt das *Da capo* seinen Lauf.

Nach dem B-Moll-Scherzo erwecken die Anfangstakte des mit *Molto adagio* bezeichneten dritten Satzes den Eindruck, dass sich der neue Abschnitt in derselben Tonart entfalten wird. Allerdings lösen sich zu Beginn des dritten Takts die sehnsuchtsvollen Einleitungswendungen in die eigentliche Grundtonart Des-Dur auf. Das Stück hat das Aussehen eines ausgedehnten zweiteiligen Anfangs, mit einem zweiten Thema in der Dominante (T. 11ff.), das eine kurze Durchführung des ersten (T. 2off.) enthält und einen zusätzlichen scherzoartigen punktierten Rhythmus einführt, bevor Beethoven ein schwebendes Abschlussthema präsentiert (T. 26ff.). Die rasch aufsteigenden Staccatoskalen seines Schlussteils besitzen in der Coda beträchtliches Gewicht. Eine Wiederkehr der sehnsüchtigen Einleitung (T. 36–37) kündigt eine Reprise in der Tonika an, die weitgehend der Struktur des ersten Teils des Satzes folgt. Die harmonischen Sequenzen der Coda (T. 68f.) mit ihrer filigranen chromatischen Abwärtsbewegung zu Beginn scheinen uns beständig nach unten zu ziehen, bis – nachdem das Abschlussthema in den Takten 85–86 mit seinem in absteigender Folge notierten Anfangsmotiv wiedergekehrt ist – ein finales Beben den Satz beendet.

Der vierte Satz *Alla danza tedesca* ist ein Vetter des *Presto alla tedesca* der Klaviersonate op. 79. Beide stehen in G-Dur, und das Quartett dreht die melodische Linie der Sonate um. Die melodische Symmetrie wird mittels einer Vielzahl von Gabeln und Crescendi un-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

terlaufen, während sich die Phrasen der zweiten Hälfte des Mittelteils immer wieder nach e-Moll wenden und die Dominanz dieser Tonart bis zum letzten Takt des Abschnitts den unvorbereiteten Wechsel nach G-Dur am Beginn der Reprise verblüffend abrupt gestaltet. Nach der unveränderten Wiederkehr der ersten Hälfte des Themas (wenn auch mit einer neuen ‚laufenden' Binnenstimme der zweiten Violine) präsentiert Beethoven die Reprise in Form einer ausführlichen Variation für die erste Violine. In der Coda zeigt er seine Freude daran, das Thema in seine Bestandteile zu zerlegen und dessen Segmente von einem unbegleiteten Instrument zum anderen zu werfen. Die Verwirrung wird noch dadurch gesteigert, dass die zweite Hälfte des Themas zuerst, und in umgekehrter Reihenfolge, die Takte, erscheint.

Karl Holz zufolge berühmte Beispiel seiner Stücke Beethoven mehr als d[er] fünfte Satz, die C[avatina] wirklich unter Thränen [kom]t, und gestand mir, [...] Musik einen so [...] vorgemacht habe, [...]mpfindung dieses [...]hränen koste. [...] o die Begleitung von fast ebenso [...]ie der tiefempfun[den] fügt Beethoven einen ruhigen[...]t eines begleiteten Rezitativs ein, das der erste Violinist „beklemmt" zu spielen hat – wie von Gefühlen überwältigt. Es ist in der Tat so, als würden dem Komponisten die Tränen kommen.

Das Ersatzfinale von op. 130 beginnt mit äußerster Zartheit und mit einer auf die Dominante von c-Moll konzentrierten Harmonik (hierbei ist bemerkenswert, dass das ursprüngliche wie auch das neue Finale des Quartetts auf der Note G, der oberen des Schlussakkords der *Cavatina*, beginnt), bevor es im fünften Takt zur Dominante von B-Dur umschwenkt. Schubert war von dem Ergebnis so beeindruckt, dass er das Verfahren für das Finale seiner späten B-Dur-Sonate entlehnte. Trotz der rondogemäßen Faktur seines Themas ist der Satz selbst kein Rondo, sondern er folgt der Sonatenform, abgeschlossen mit einer vollständigen Wiederholung der Exposition. Die bewusst mehrdeutige Anlage war keineswegs ohne Vorgänger: Die Finali von Mozarts g-Moll-Symphonie KV 550 und von Beethovens Siebenter Symphonie folgen einem vergleichbaren Schema, und wie der Schlusssatz des Quartetts op. 1[30] verfügen sie über Binnenwiederholungen, um den Rondocharakter ihrer Themen zu unterstreichen. Die Siebente Symphonie führt sogar noch einen Schritt weiter, indem sie rondoartige Wiederholungen in die Durchführung einbringt.

Vielleicht in der Absicht, einem Werk, das während unterschiedlicher Stadien entstanden ist, den Anschein der Einheitlichkeit zu verleihen, benutzt Beethoven in seinem neuen Finale Elemente der vorhergehenden Sätze. Das zweite Thema (T. 39ff.) wird begleitet von sanften Achteln, die an die Binnenstimmen der *Cavatina* erinnern; und die kraftvolle Bewegung der Sechzehntel bei der Fortführung des Themas (T. 51ff.) scheint mit den Sechzehnteln im Allegro des Kopfsatzes zu korrespondieren. Und es sind wieder die zarten Achtel, die den Keim des neuen Themas in sich tragen, das sich während der ersten Hälfte der Durchführung entfaltet (T. 109ff.). Gleichsam als Ersatz für das verworfene Originalfinale ist die zweite Hälfte der Durchführung im Fugenstil angelegt, beginnend mit *sempre piano* und stufenweise die Intensität steigernd, bis in T. 207 eine kraftvolle Klimax in Oktaven erreicht ist.

Als eine weitere auffällige Verquickung von Durchführung und Reprise beginnt Beethoven letztere auf der Dominante von g-Moll (Takt 223), als ob er sie in der Subdominante einsetzen lassen wollte, und kadenziert nach Es-Dur (T. 232), um anschließend in die ganz zu Beginn schwankende Tonalität des The-

21 Wilhelm von Lenz, op. cit., Bd. 5, S. 217.

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.

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 _ _ _ _ _ nach jedem Crescendo und Diminuendo. Wo immer sie authentisch sind, haben wir sie übernommen. Gelegentlich kommen sie nur in einem oder zwei Notensystemen vor; in diesem Fall haben wir sie stillschweigend auf die übrigen Systeme übertragen. Wo die authentischen Quellen keine Fortsetzungszeichen vorgeben, haben wir auch keine ergänzt, sondern Beethovens Text unverändert gelassen.

In einigen Fällen, in denen Beethovens No- tation lediglich kosmetische Abweichungen betrifft, wurde modernisiert. Seine charakteristischen *cres:*-Angaben wurden beispielsweise durch ausgeschrieben und Crescendo- (bzw. Diminuendo-)Gabeln ersetzt. Nur ersten Note ein mit dem bei Beethoven dargestellt. Gegenüber Terminologie, Beethovens Sixtheorie kannte: *cresc. … fforte, più forte*. Sowohl *fforte* als auch *più* sind bei Beethovens Zeitgenossen und Komponisten so weit verbreitet, dass sie leicht als Crescendo und Diminuendo verstanden werden können; *il forte* ist dagegen weniger klar, aber da es genügend Belege dafür gibt, dass es faktisch nichts anderes als *f* bedeutet, wurde es hier in diesem Sinne modernisiert. Dann gehörte der Punkt nach dem Taktstrich in Beethovens Zeit zu den geläufigen Notationsweisen; einige Stellen im Finale (T. 109/110, 117/118 Vc, 152 Vla) erscheinen in den Quellen als | 𝅗𝅥 | · 𝅗𝅥 |, dies wurde selbstverständlich den heutigen Gewohnheiten entsprechend modernisiert. Beethoven schrieb manchmal *Tempo I* oder *Tempo primo* oder *primo tempo*; dies wurde zu Tempo I vereinheitlicht.

Abkürzungen wie 𝆑, die in der Regel in den Erstausgaben fortbestehen, werden da aufgelöst, wo sie offensichtlich unzumutbar erscheinen, wie 𝆑 in I 15/7 Vl 2 (und an sämtlichen weiteren Stellen!), III 11/3 Vla und das häufige 𝆕 im Finale. Ein Problem ergibt sich jedoch dadurch, dass dieses Vorgehen durchaus nicht nur kosmetischer Art ist, sondern auch subtilen Einfluss auf die musikalische Bedeutung einer Note hat. Aus diesem Grund wurde zumindest in I 32–6, VI 86–87, 202 etc. die ursprüngliche Schreibweise 𝆑 und in VI 80–82 𝆕 beibehalten, um den Sinn getreuer wiederzugeben als bisherige moderne Ausgaben, die sämtliche Abkürzungen auflösen.

Eine weitere Eigenart von Beethovens Notation sind seine Schlüssel im Vc, denn er benutzte, abgesehen von 𝄢 fast ausschließlich (den heute üblichen) 𝄞, der eine Oktave tiefer als geschrieben klingt. Dies bringt den doppelten Nachteil der Zweideutigkeit und der Notwendigkeit vieler Hilfslinien mit sich, so dass wir stattdessen in der Regel gefolgt sind, 𝄢 dort beizubehalten, wo Beethoven ihn benutzt, wo er jedoch 𝄞 (IV 47–52, VI 53–86) notiert, haben wir den Tenorschlüssel vorgezogen.

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 geradezu schädlich wäre, den Legatobogen bei Tonwiederholungen zu unterbrechen, ist V 49 Vl 2; die Legatobögen in I 191 Vl 1, 207–208 Vla stellen dagegen ein größeres Problem dar, wenn sie wörtlich genommen werden. Zwar werden sie in der Praxis zwangsläufig unterbrochen werden; wir haben es aber vorgezogen, die musikalische

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Aussage originalgetreu wiederzugeben, anstatt die Bögen editorisch zu verändern.

Bögen bei Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Die beiden Zusammenhänge, in denen Ziernoten am häufigsten begegnen, sind Vorschläge (z.B. I 41–2, III 26–30 etc.) sowie Nachschläge nach Trillern (III 30, 65, VI 462); hier wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt. Eine Ausnahme bildet jedoch der letzte Takt von III; vielleicht notierte Beethoven hier Bögen wegen der Unabhängigkeit der Ziernoten mit eigener *p*-Dynamik.

Akzente und Diminuendo-Gabeln

Beethovens > sind, wenn sie auch etwas seltener vorkommen als bei Schubert, nicht weniger [illegible]ie bei Schubert sind einig[illegible] direkt unter[illegible] [illegible]mt sicherlich eine [illegible]m modernen Ak[illegible]e Gabeln jedoch [illegible]wie bei Schubert [illegible] beginnen [illegible]o ganz besonders [illegible]minuendo-Gabel, ob[illegible]t zu schließen ist, dass sie ihren [illegible]ang 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 Urtext-Ausgaben 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 III 1–2, 19 (= 54), 63, 79, auch 81 (vielleicht mit Ausnahme von Vl 2, a[illegible]ange[illegible]kzente (‚Schubert-Gabeln') zu verstehen sind und nicht als Diminuendo-Gabeln mit Auswirkung auf die [illegible]rrschende Dynamik.

Punkte und Striche

Beethoven, so behauptete Gustav Nottebohm (*a. O.*, S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlichst 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, 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 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 solchen 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. 130 begegnet nur ein Fall (III 7 Vl 2) einer Verwendung des Staccato-Strichs, der in der Beethoven-Literatur kaum dokumentiert

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

und in den bisherigen modernen Ausgaben ignoriert worden zu sein scheint. Für Beethoven war es durchaus sinnvoll, eine Note mit einem Strich zu versehen, die am Beginn eines Legatobogens steht; ein prominentes Beispiel ist das Oboensolo im Trio der Pastorale (T. 91, 99, etc.), wo der erste Ton unter der Bindung jedes Mal von Beethoven so bezeichnet ist. Es gibt Beispiele in den Quartetten op. 18 und den Symphonien 1, 2 und 3 sowie in anderen Werken; auch oft bei Mozart (ganz ähnlich wie in op. 130 beispielsweise in der Sinfonie g-Moll Nr. 40, KV 550, II 20/22). Aus diesen verschiedenen Gegebenheiten heraus scheint es klar zu sein, dass ein scharfes Anspielen gemeint ist.

Dagegen ist die seltsame Platzierung eines Strichs über dem Augmentationspunkt wie bei  (V 42–43 Vl 1), wo[illegible] nur bei Beethoven zu finden, wenngleich [illegible] nicht ausschließlich in diesem W[illegible]. Hier kann ei[illegible]fer Stoß indendiert sein [illegible] und insbesondere [illegible] offen sich auch auf [illegible]gende Note hin, [illegible]er) die ♪-Note in

[illegible]taben

[illegible] bequem und praktisch wie möglich gestalten, haben wir die traditionellen Richtbuchstaben beibehalten, die in den im frühen 20. Jahrhundert erschienenen Ausgaben der Beethoven-Quartette zu finden sind. Dazu gibt es nur zwei Hinweise: 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 mir eine Ehre, bei der Erstellung des Textes eng mit dem Endellion String Quartet zusammenzuarbeiten, dessen tiefes Verständnis und Einsicht [illegible] großem Wert war, und ich danke ihnen sehr herzlich für die angenehme und fruchtbare Zusammenarbeit. Die Mitarbeiter der verschiedenen Bibliotheken, in denen ich meine Recherchen durchgeführt habe, waren sehr offen und hilfsbereit: die Biblioteka Jagiellońska, Krakau, die Library of Congress, Washington D.C., die Bibliothèque nationale de France, die Staatsbibliothek zu Berlin und das Beethoven-Haus Bonn, und ich danke ihnen für ihre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft. Darüberhinaus möchte ich mich bedanken beim Moravské zemské muzeum, Brünn, für die wunderschönen Farbkopien des vierten Satzes und bei der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe, für die ausgezeichneten Kopien der bei ihnen überlieferten neun Takte des dritten Satzes, sodass für diese Ausgabe keine persönlichen Besuche in diesen beiden Bibliotheken erforderlich waren. Schließlich danke ich der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, für die hervorragenden Kopien der Partitur der Erstausgabe.

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.
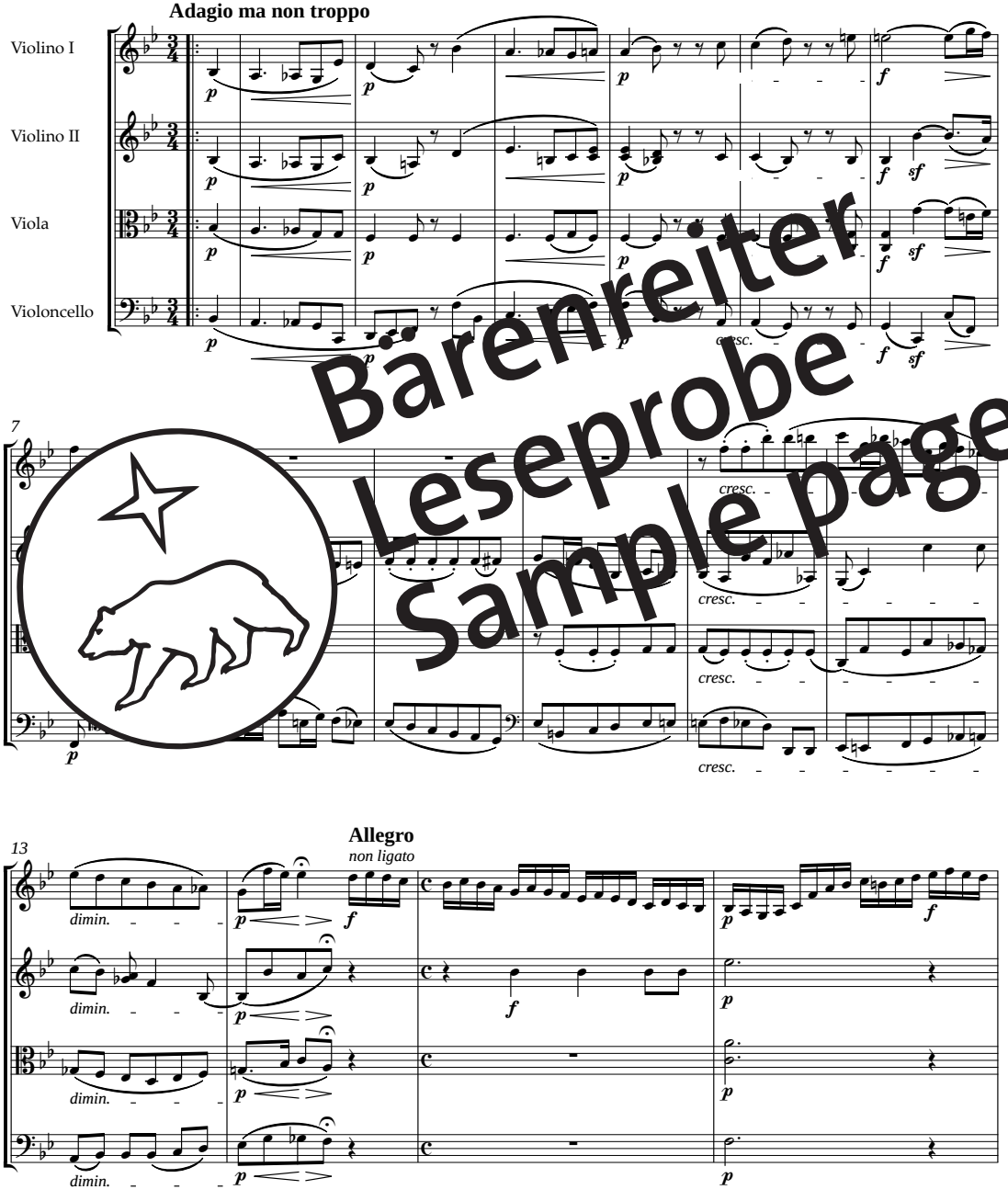


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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
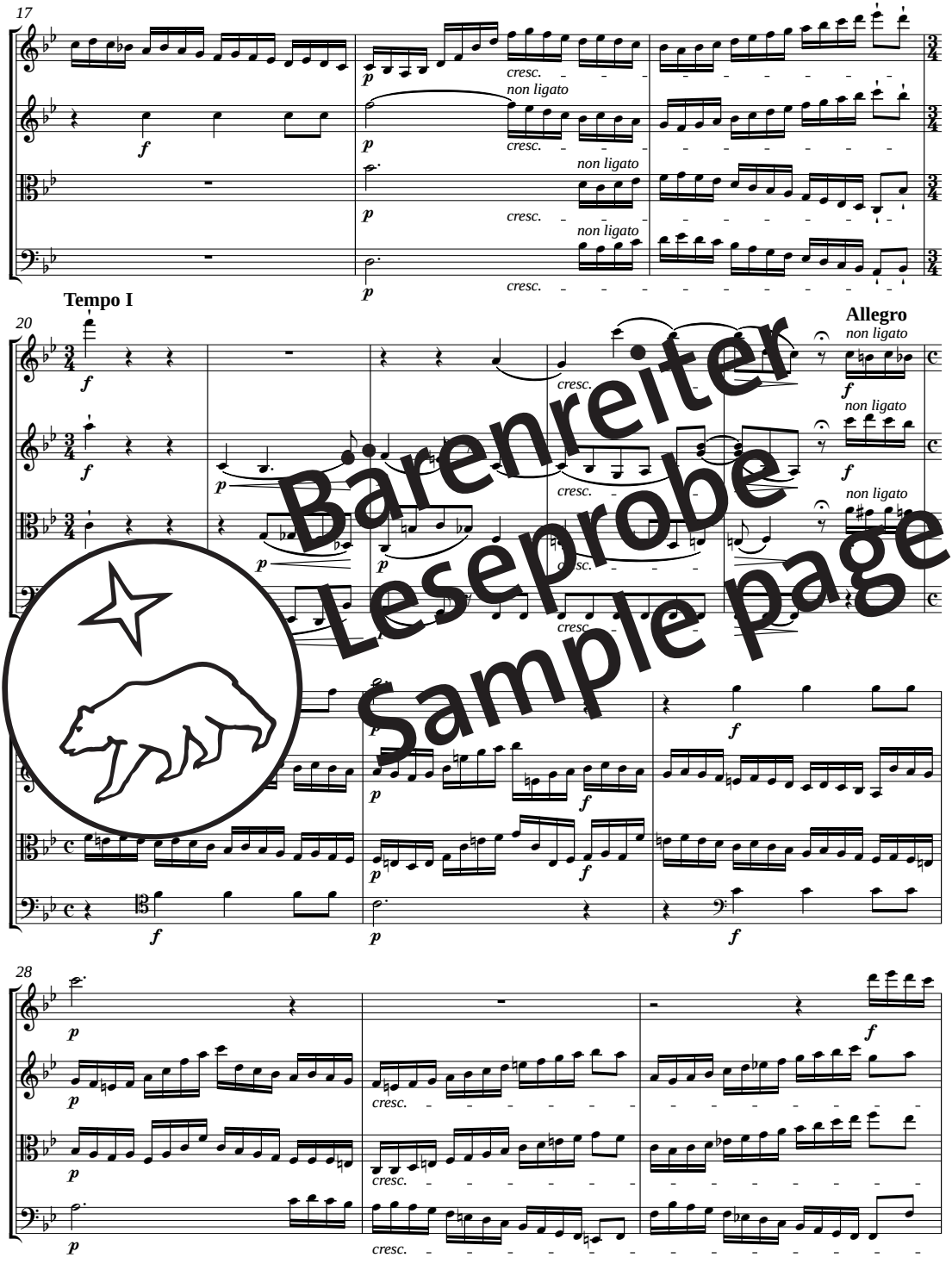
Quartetto

op. 130
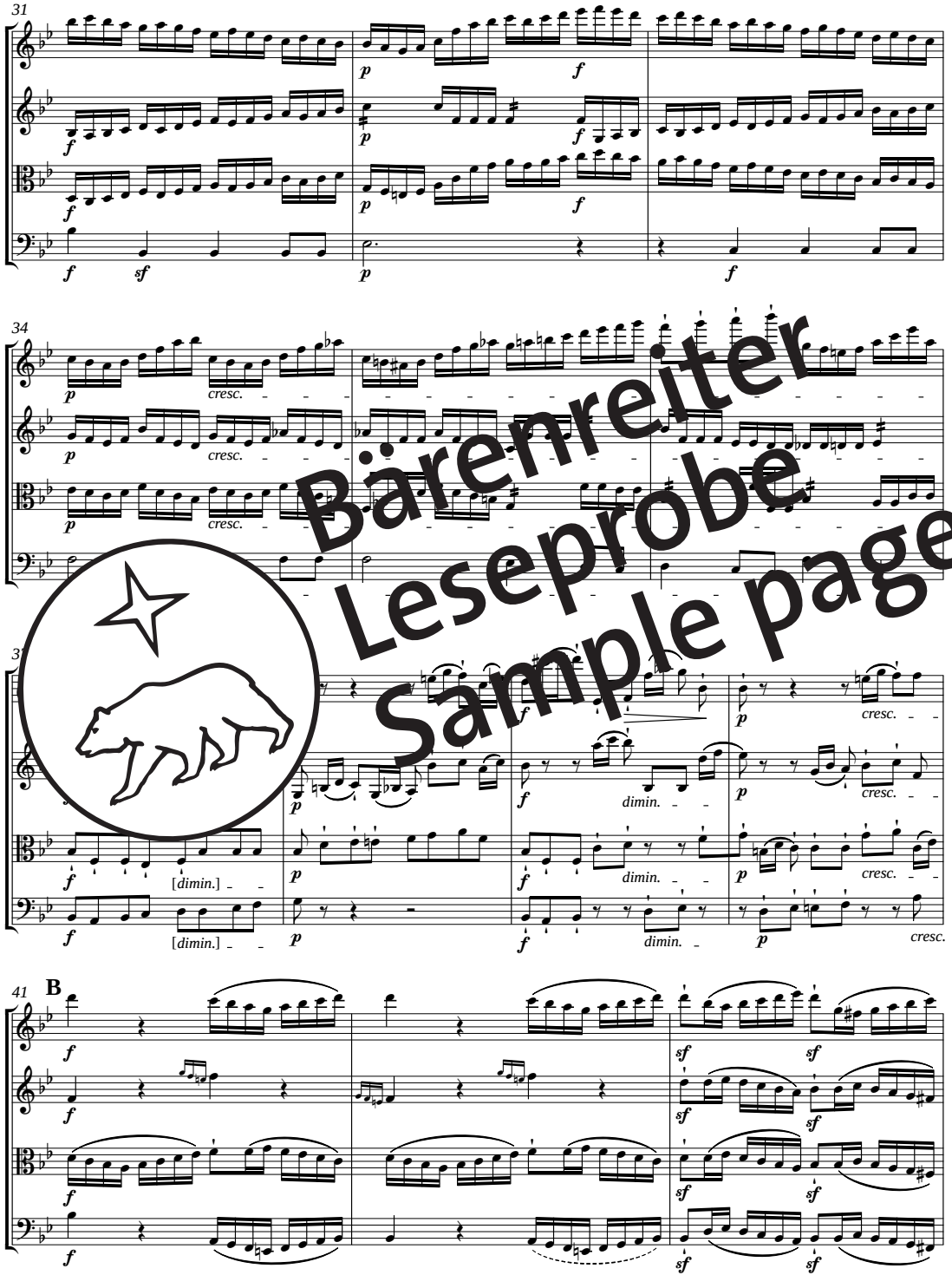


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2019 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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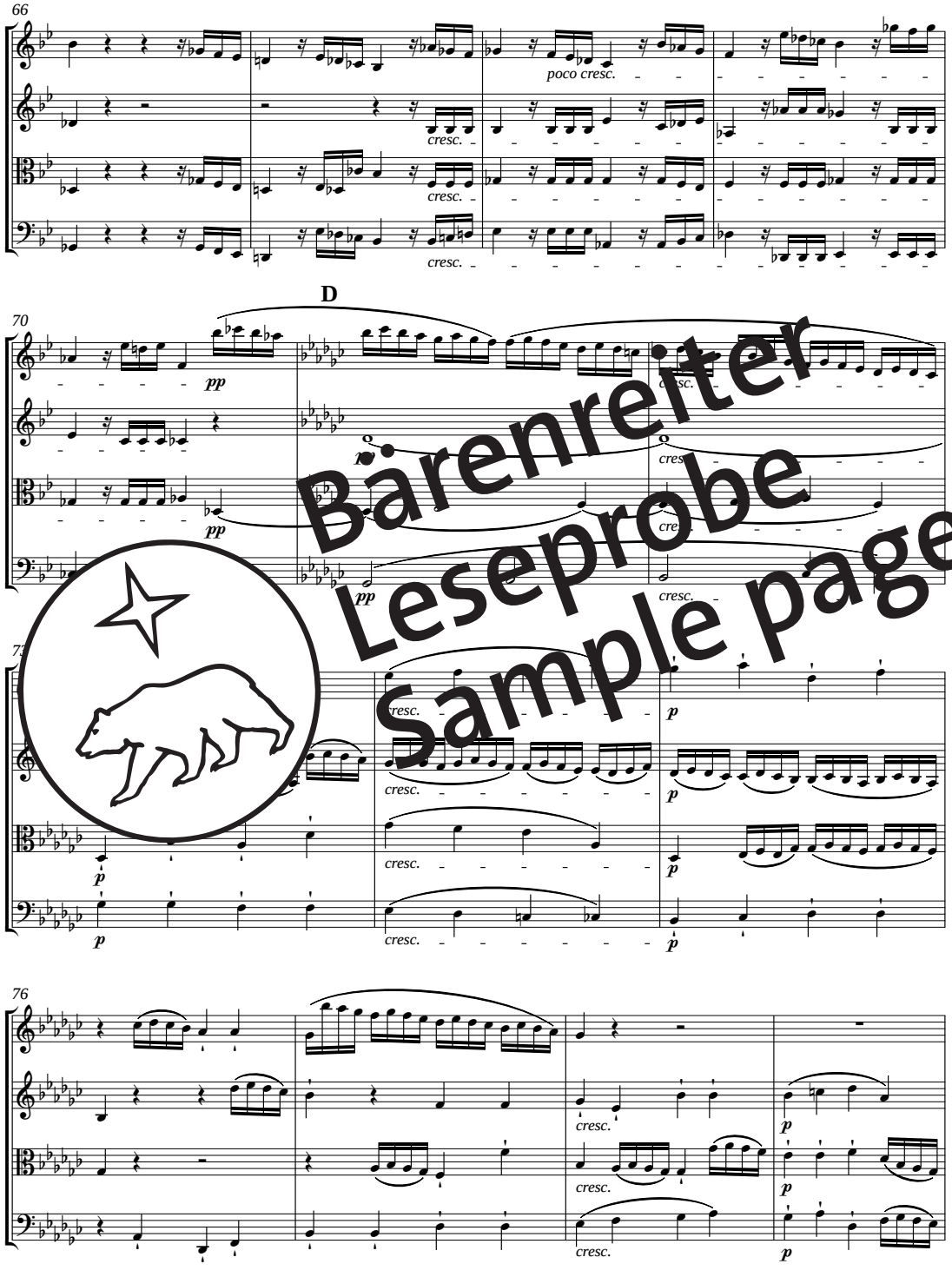
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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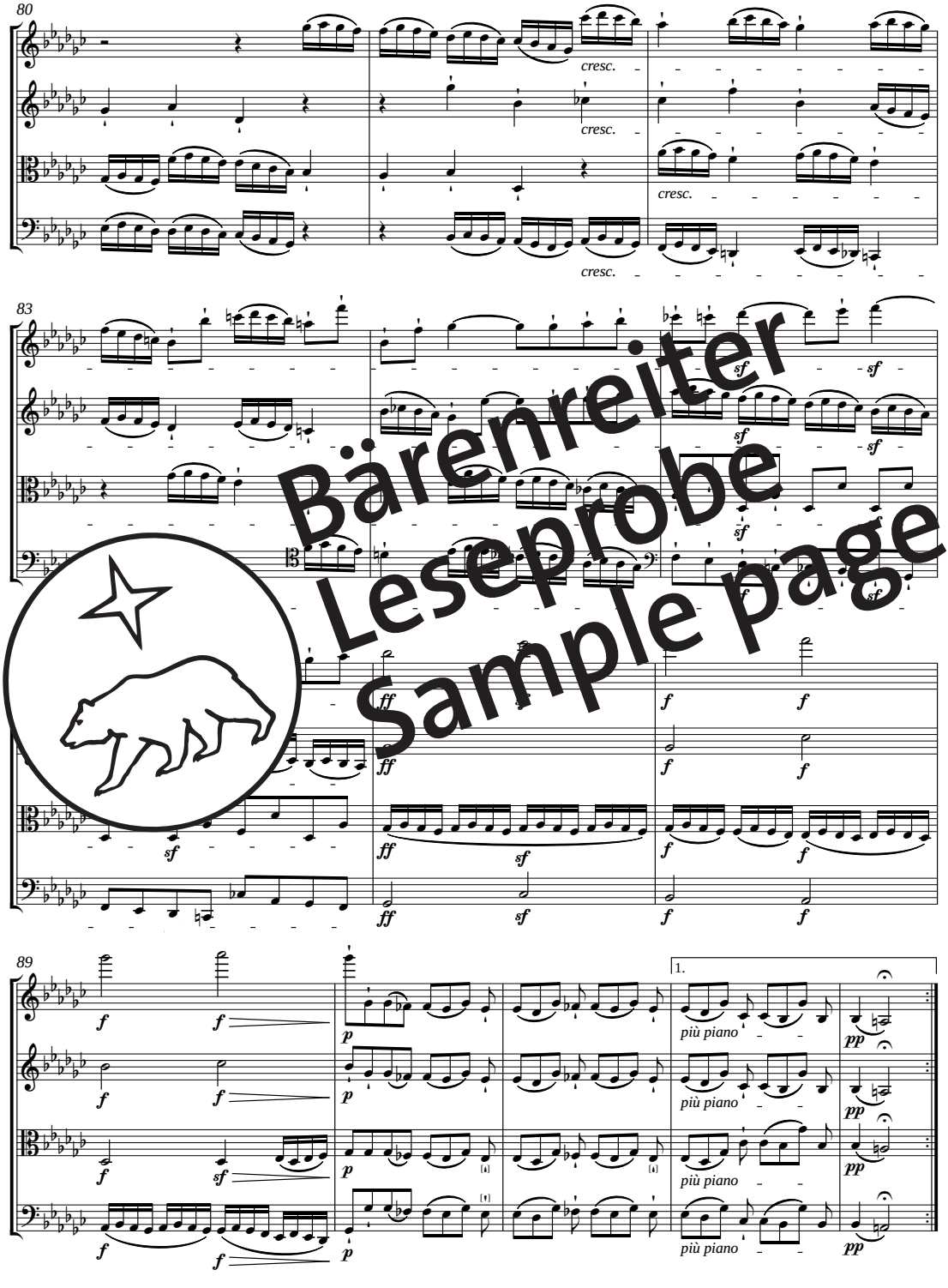


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
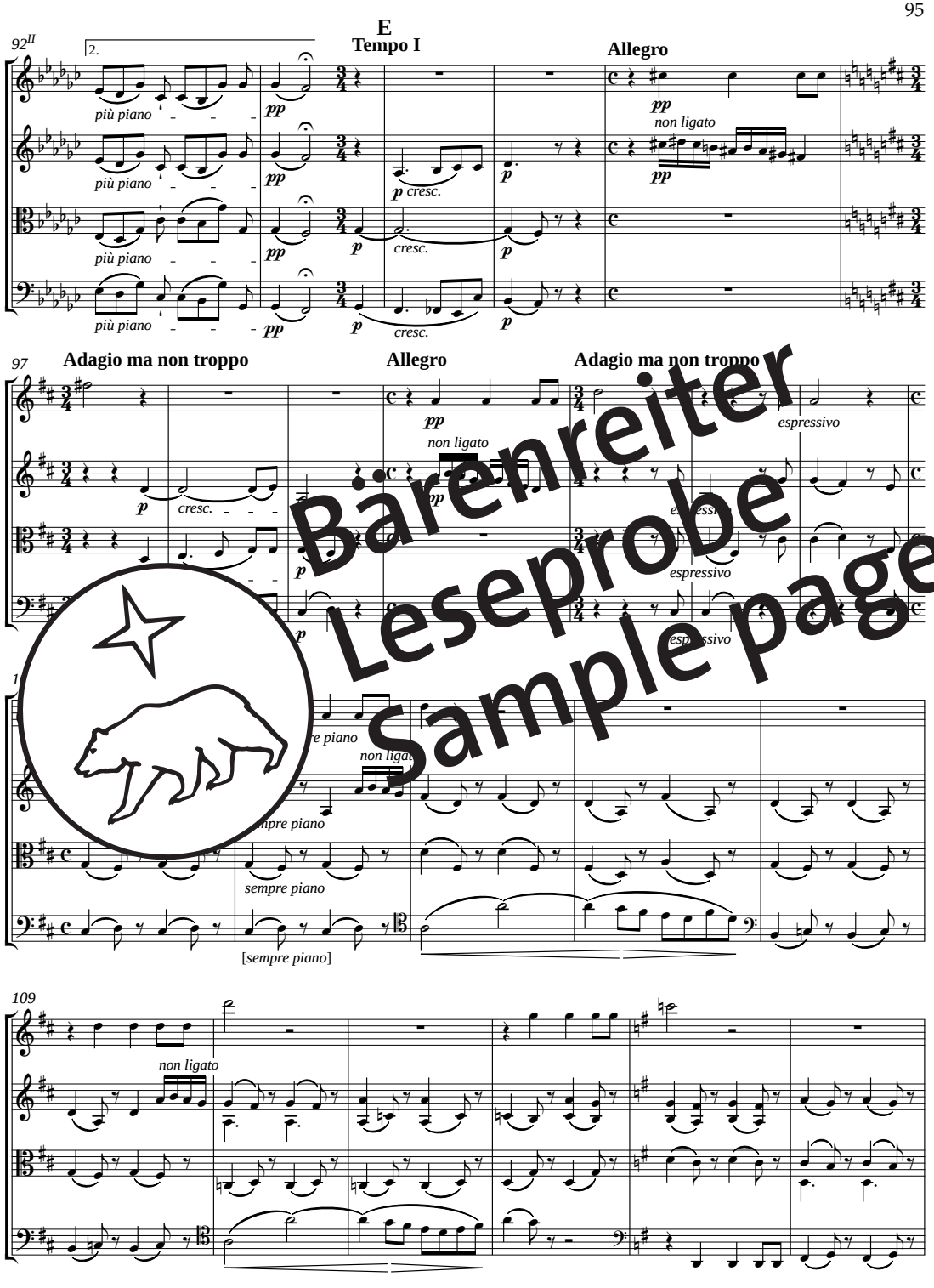
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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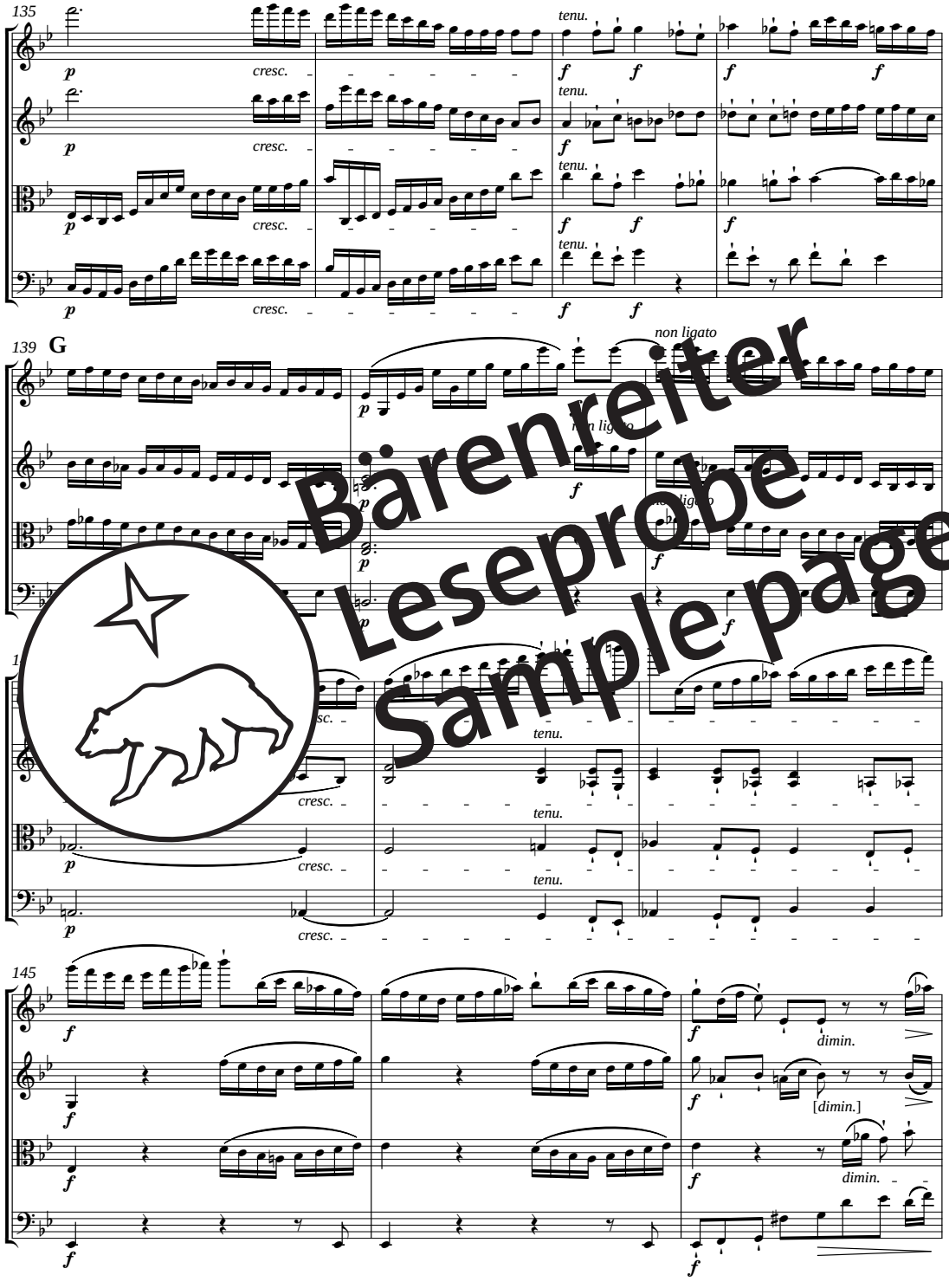
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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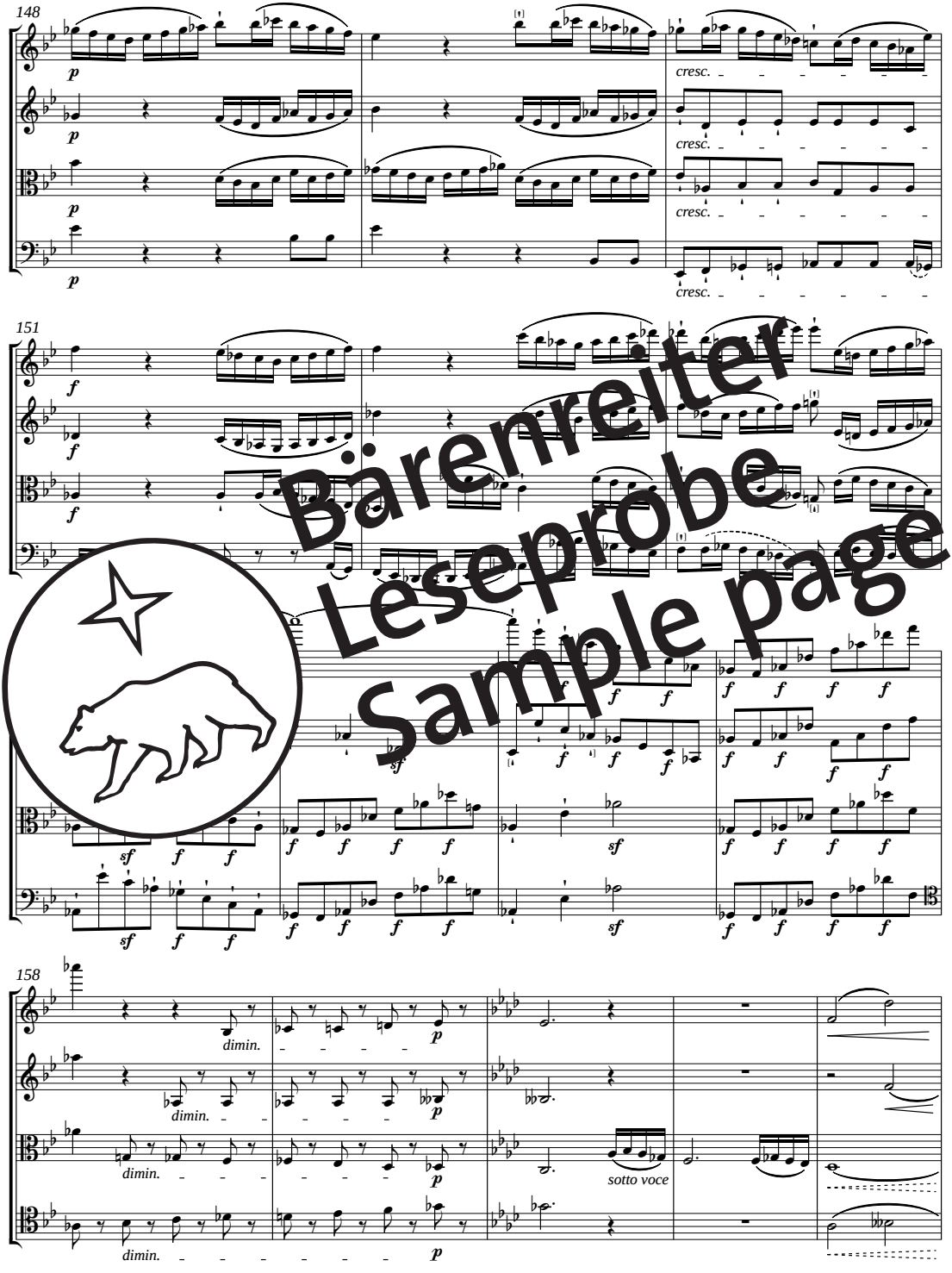


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
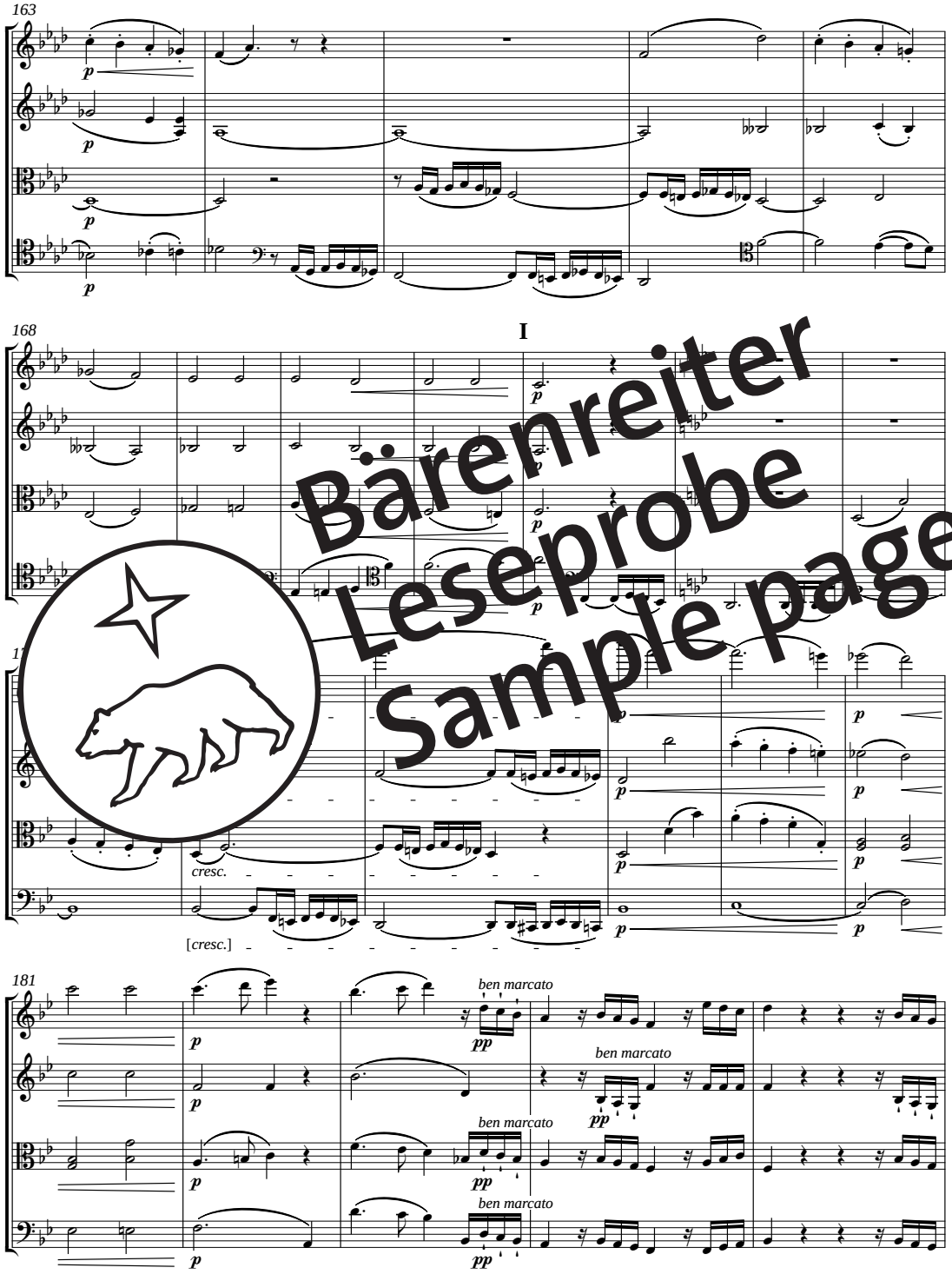
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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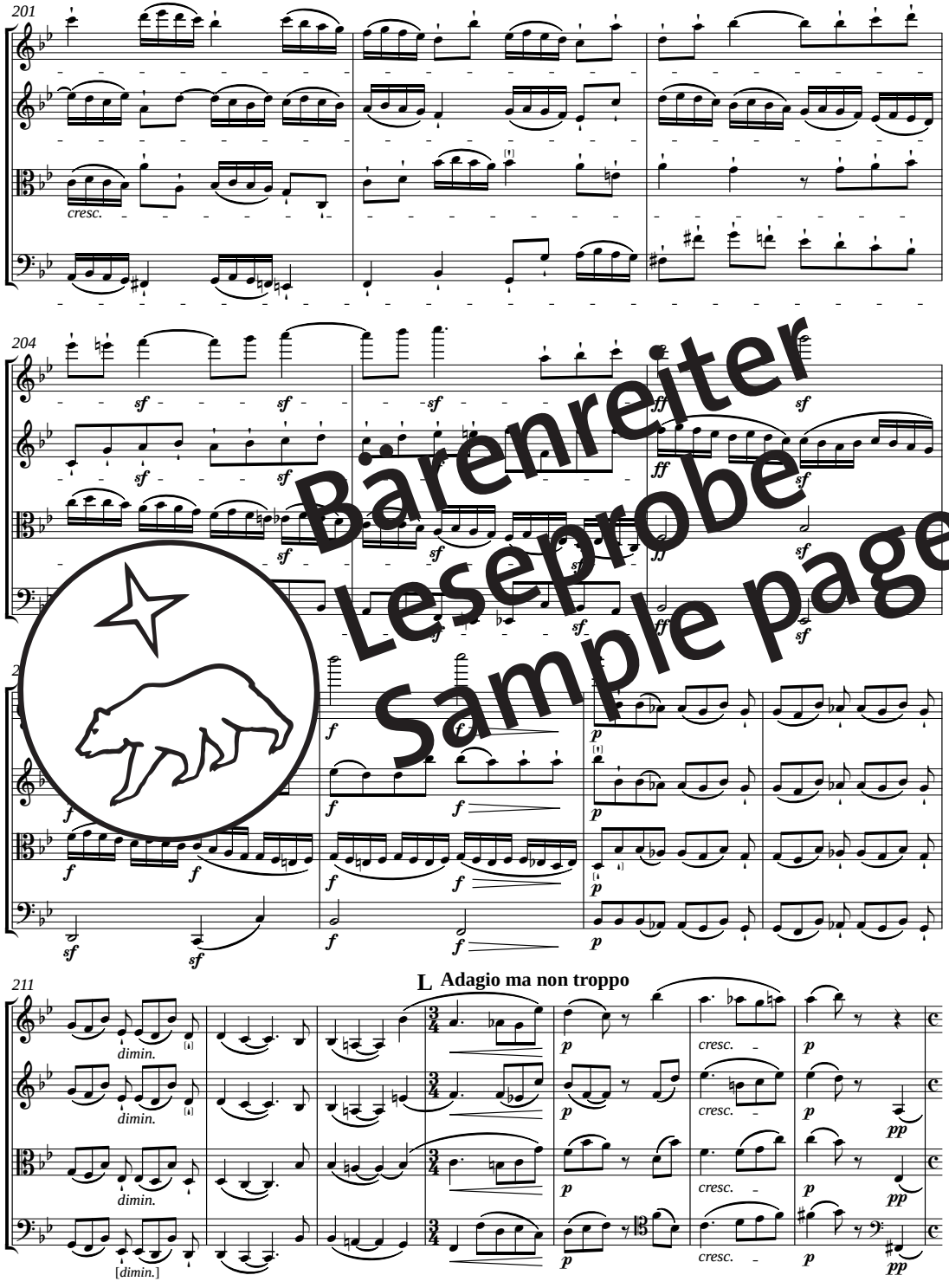
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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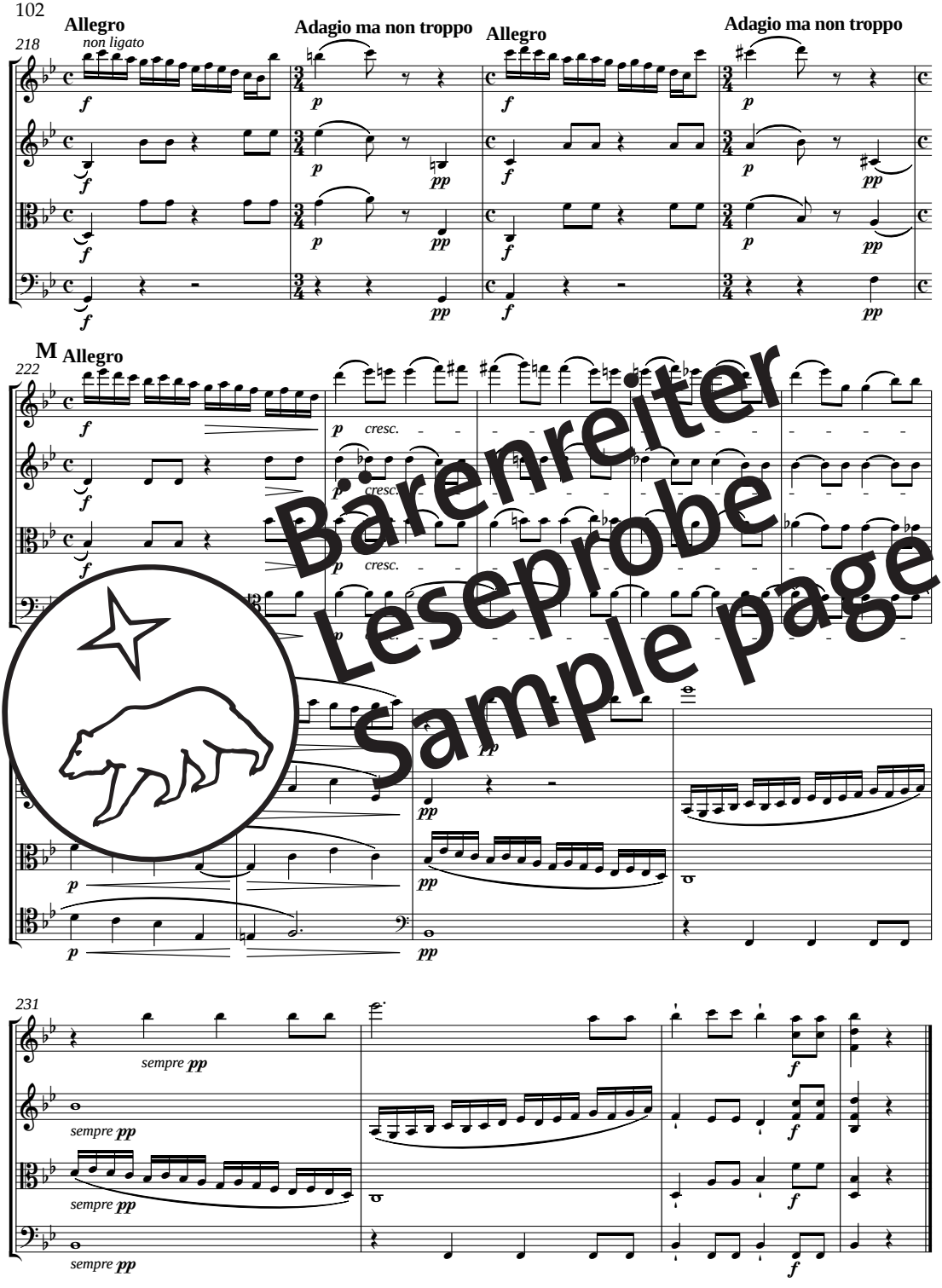


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
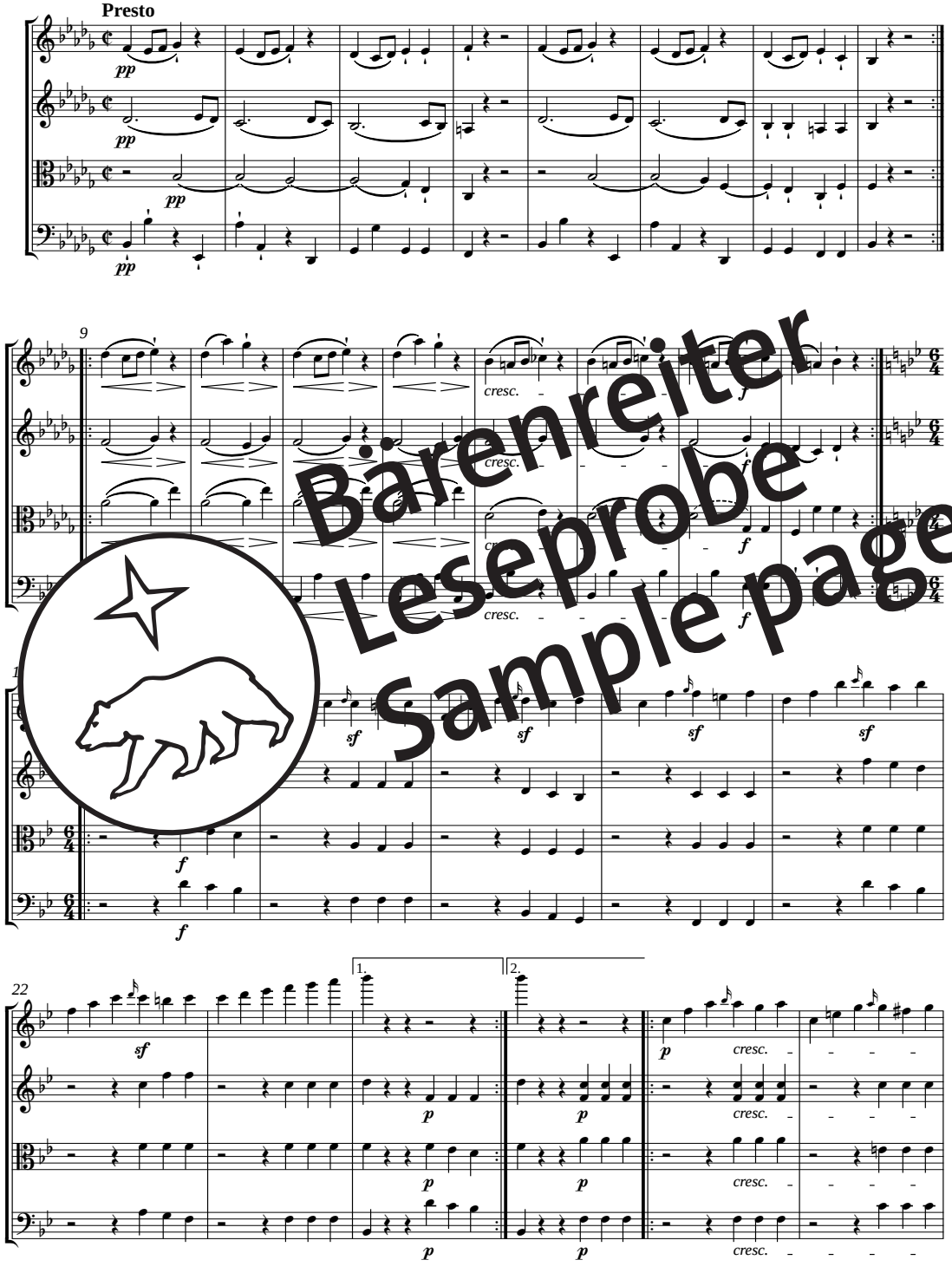
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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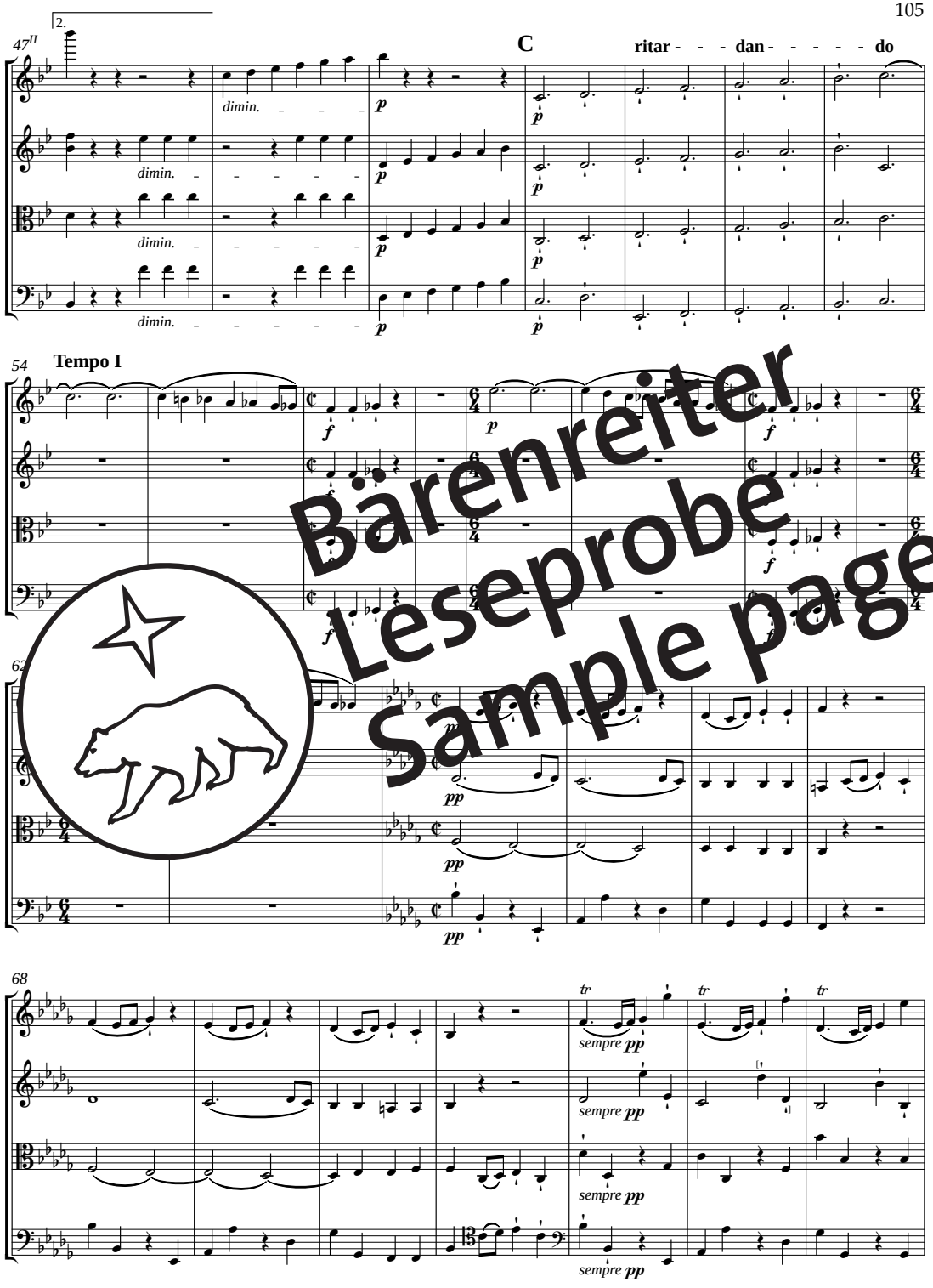
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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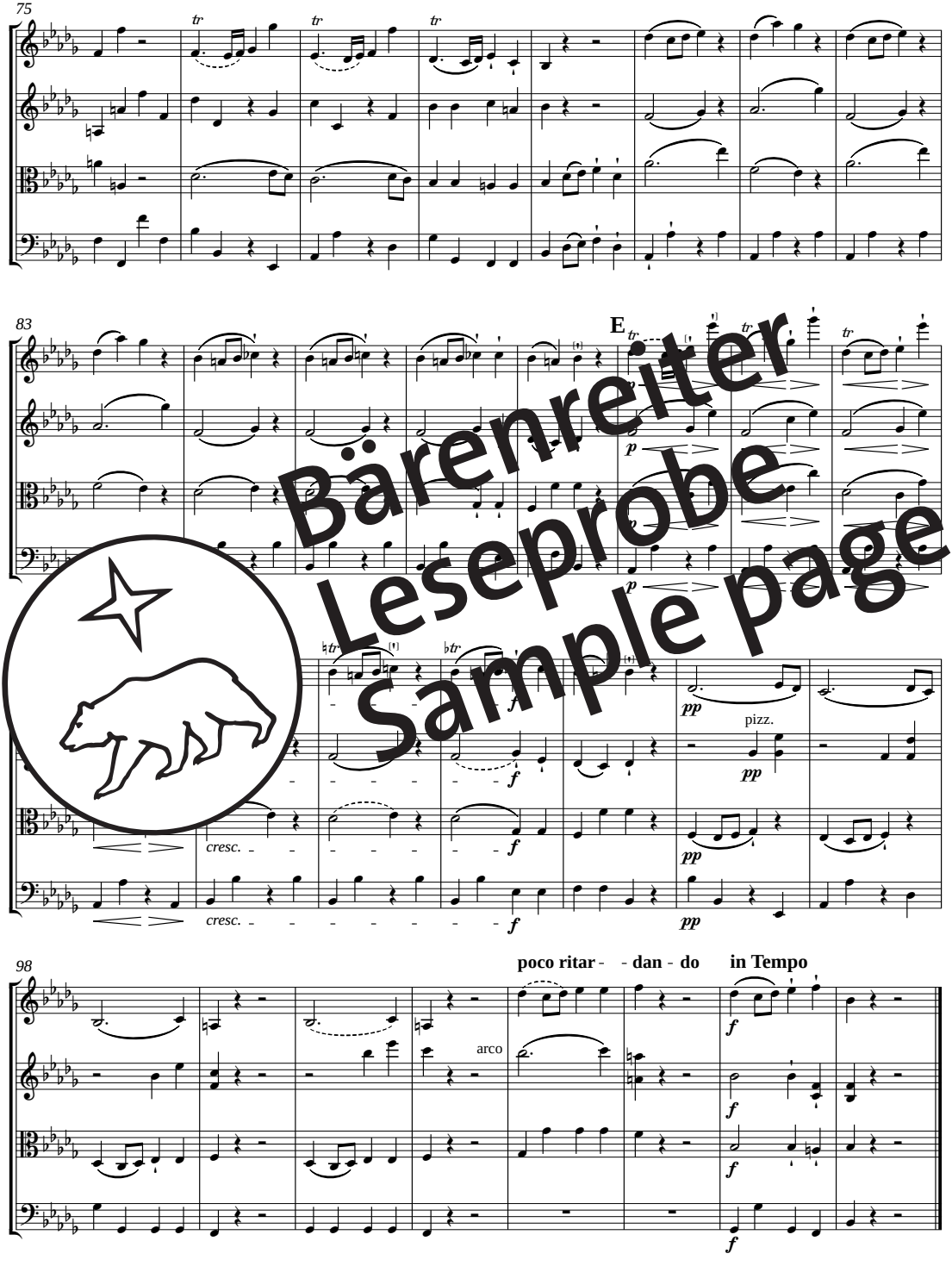


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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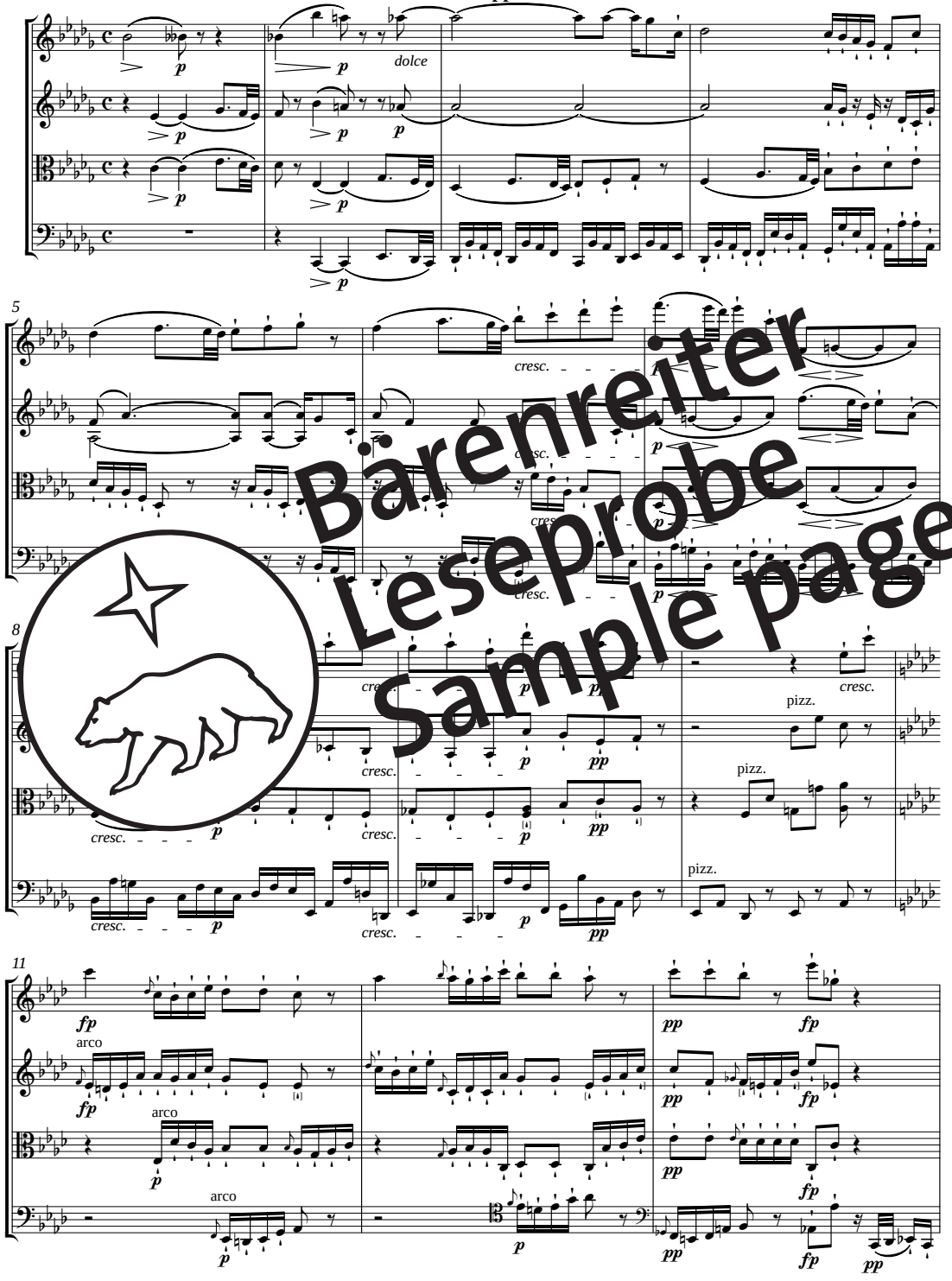


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Poco scherzoso. Andante con moto ma non troppo



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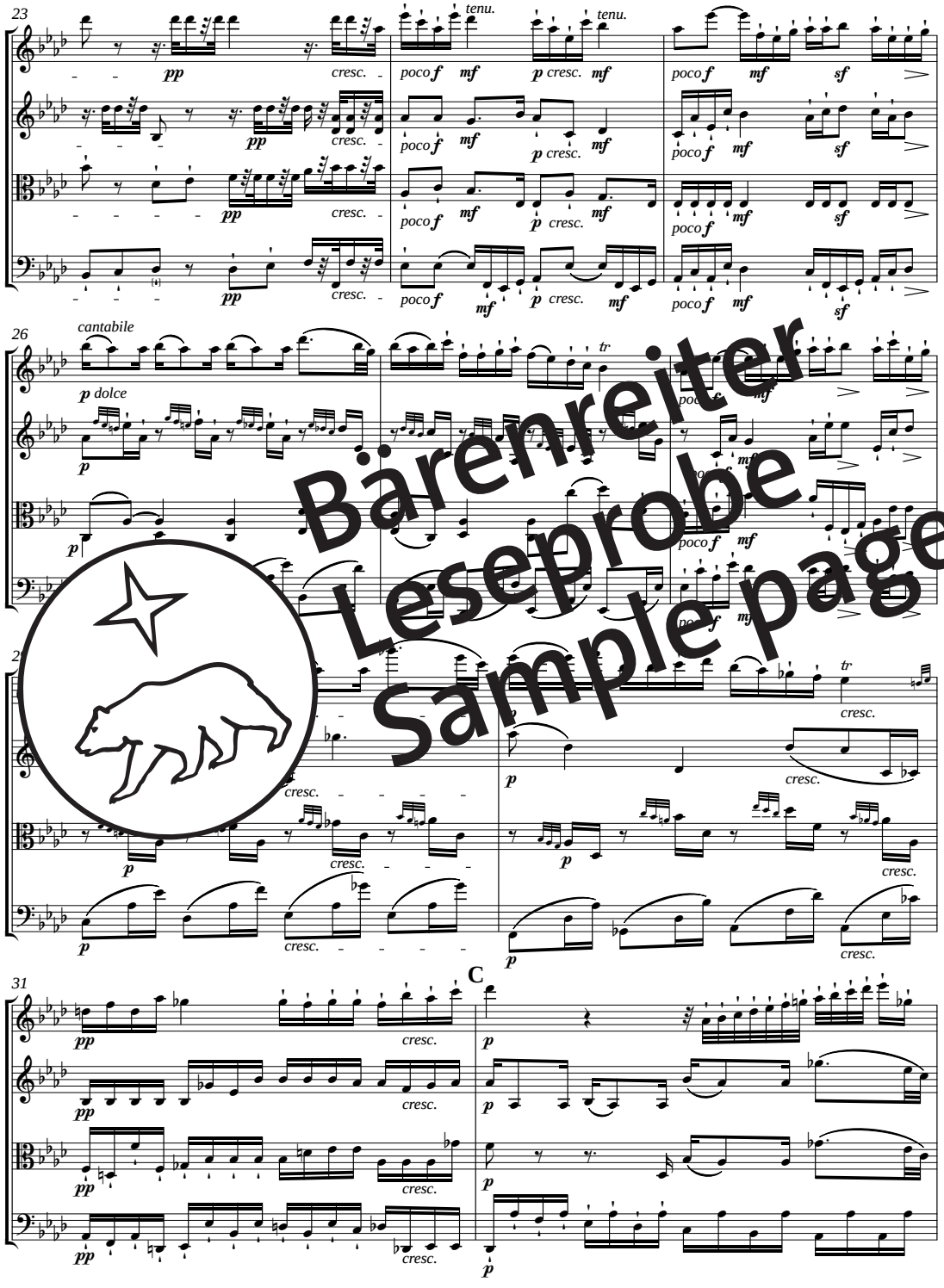
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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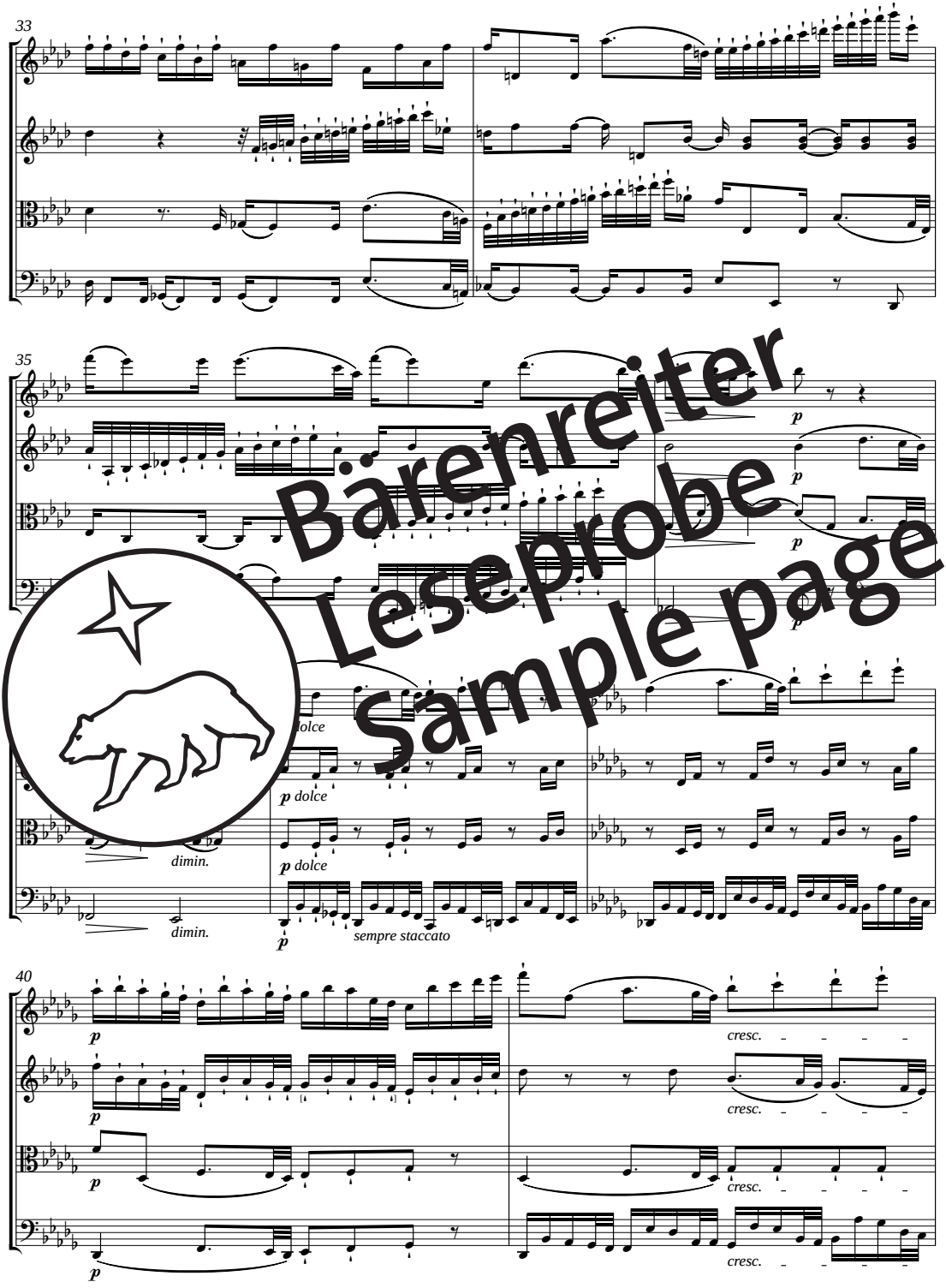


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
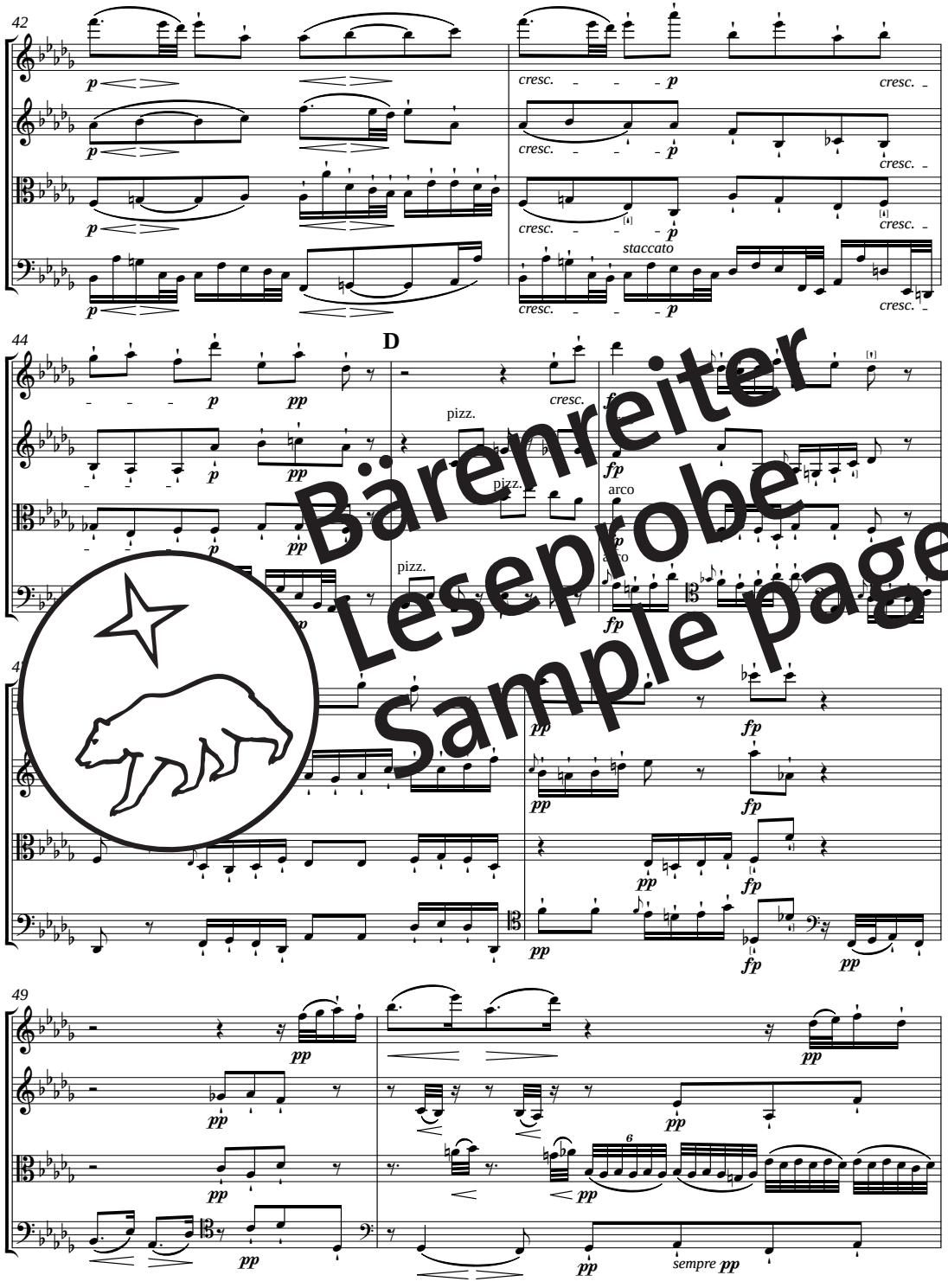
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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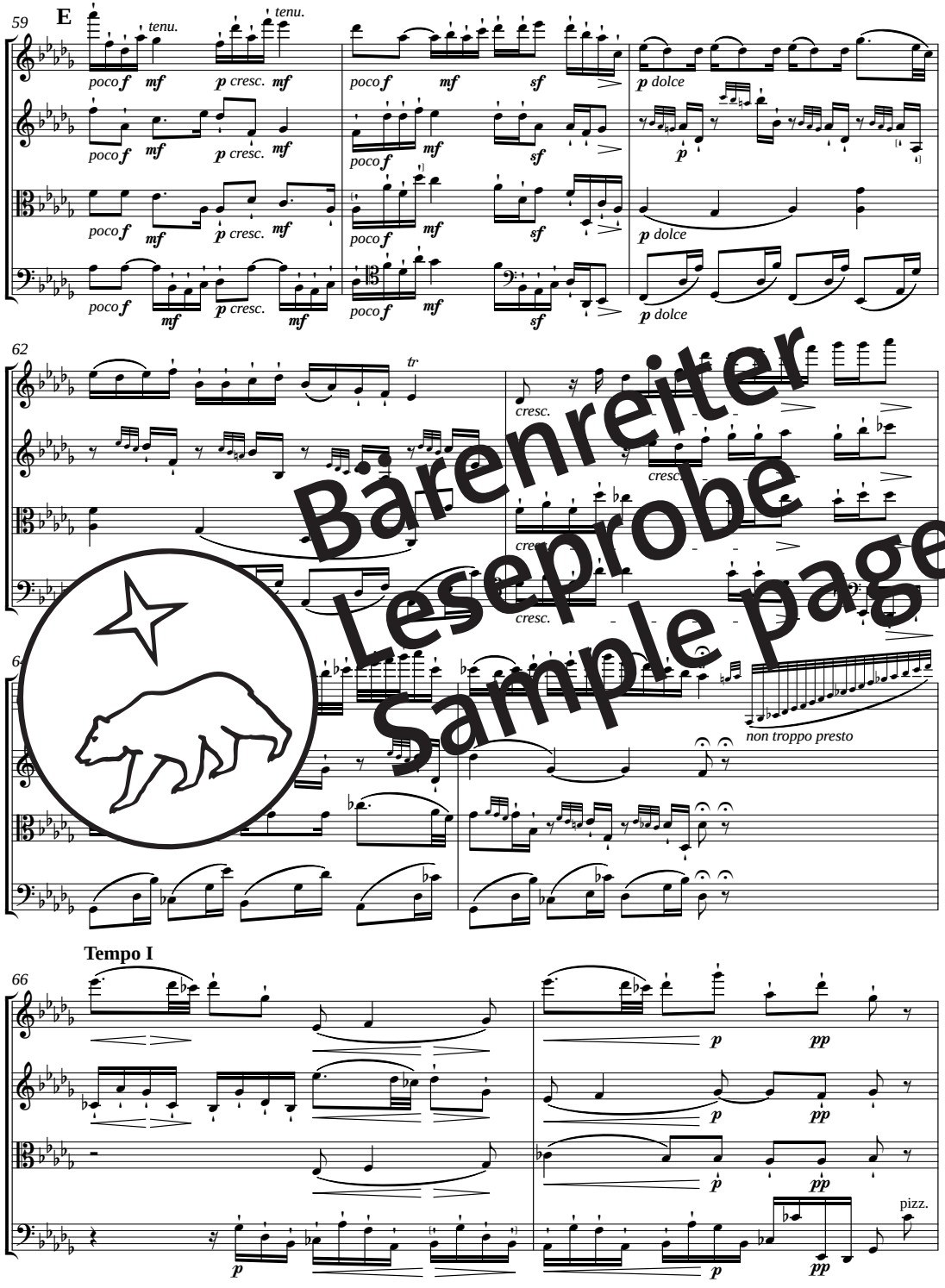
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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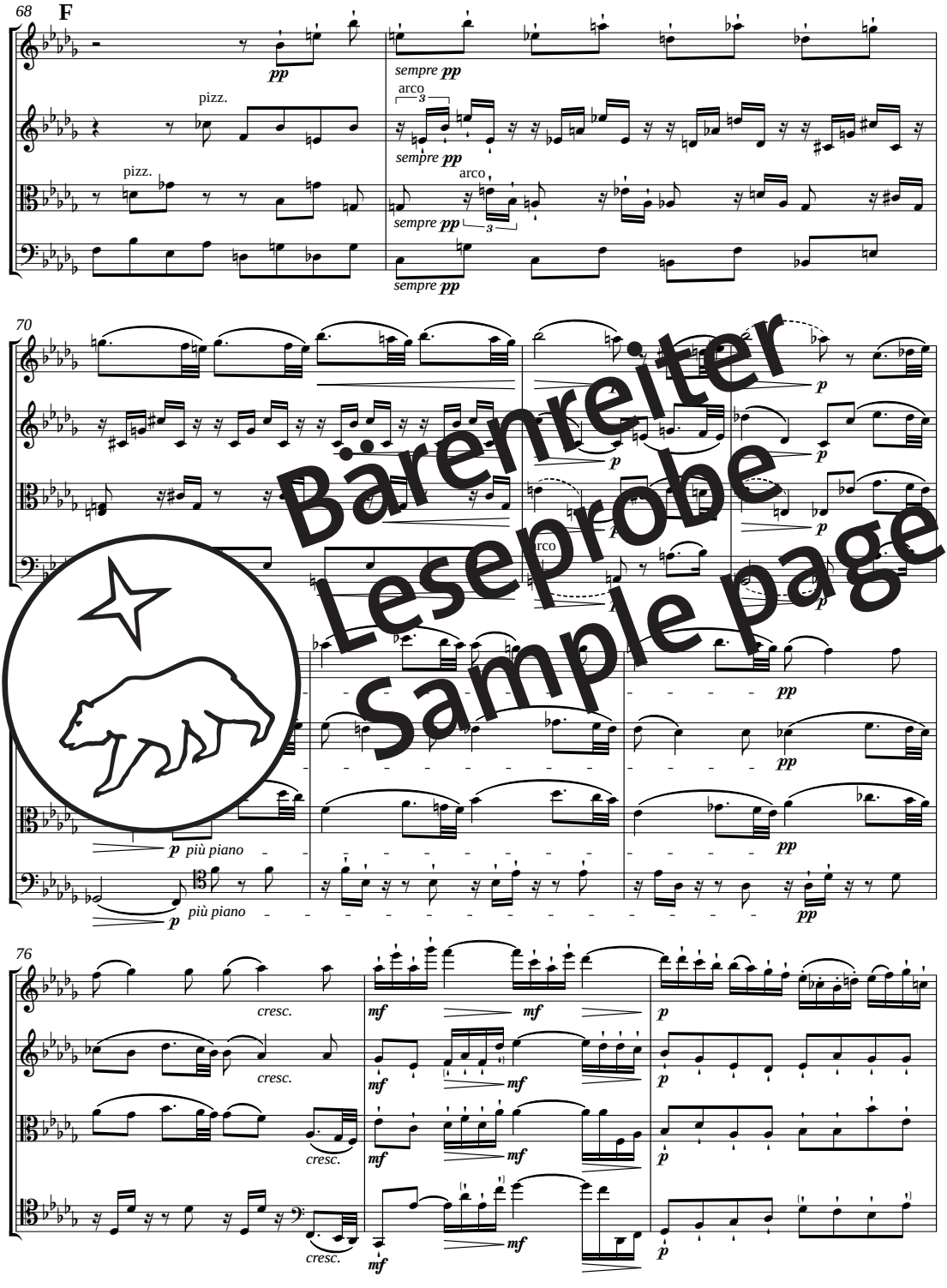


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
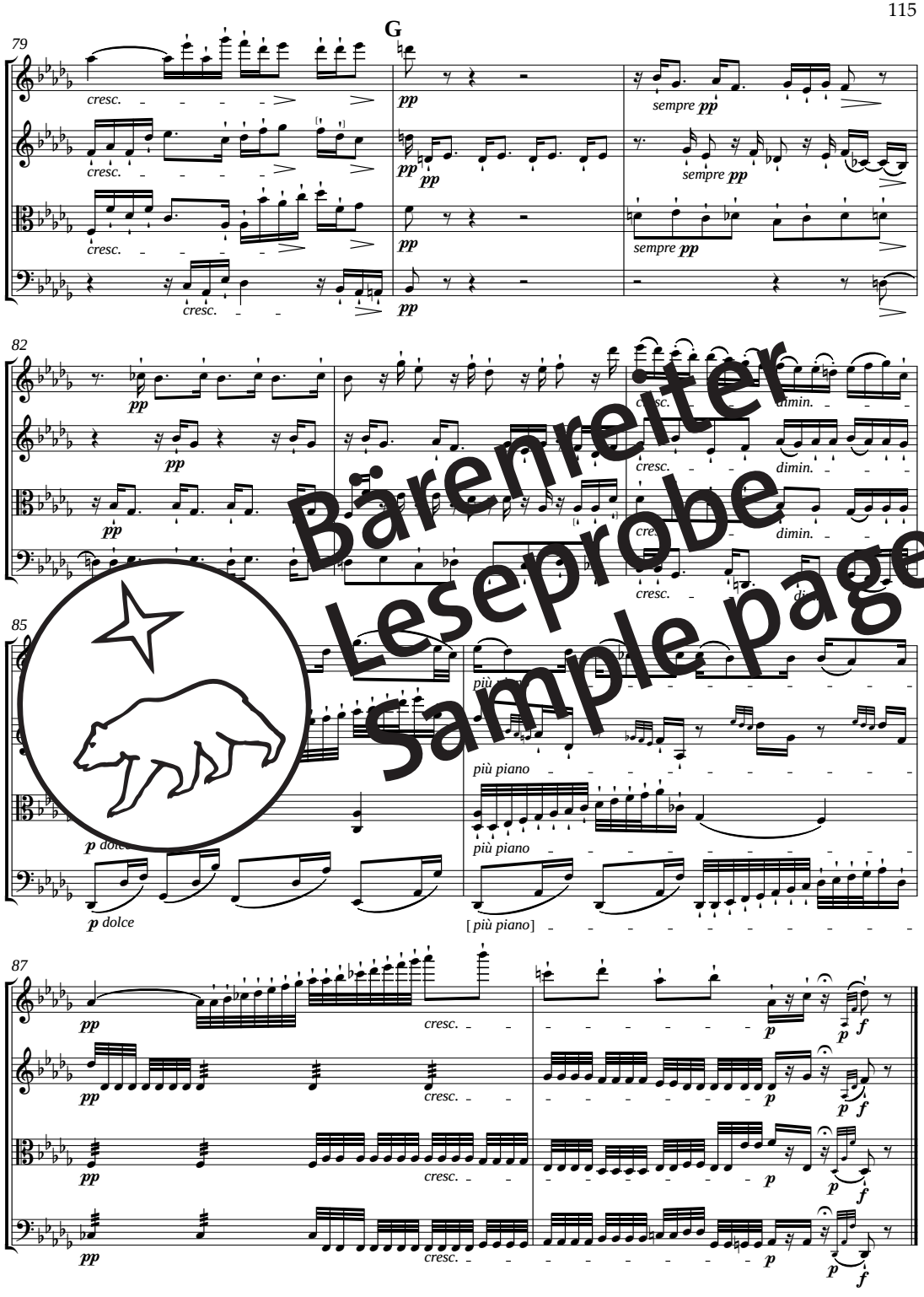
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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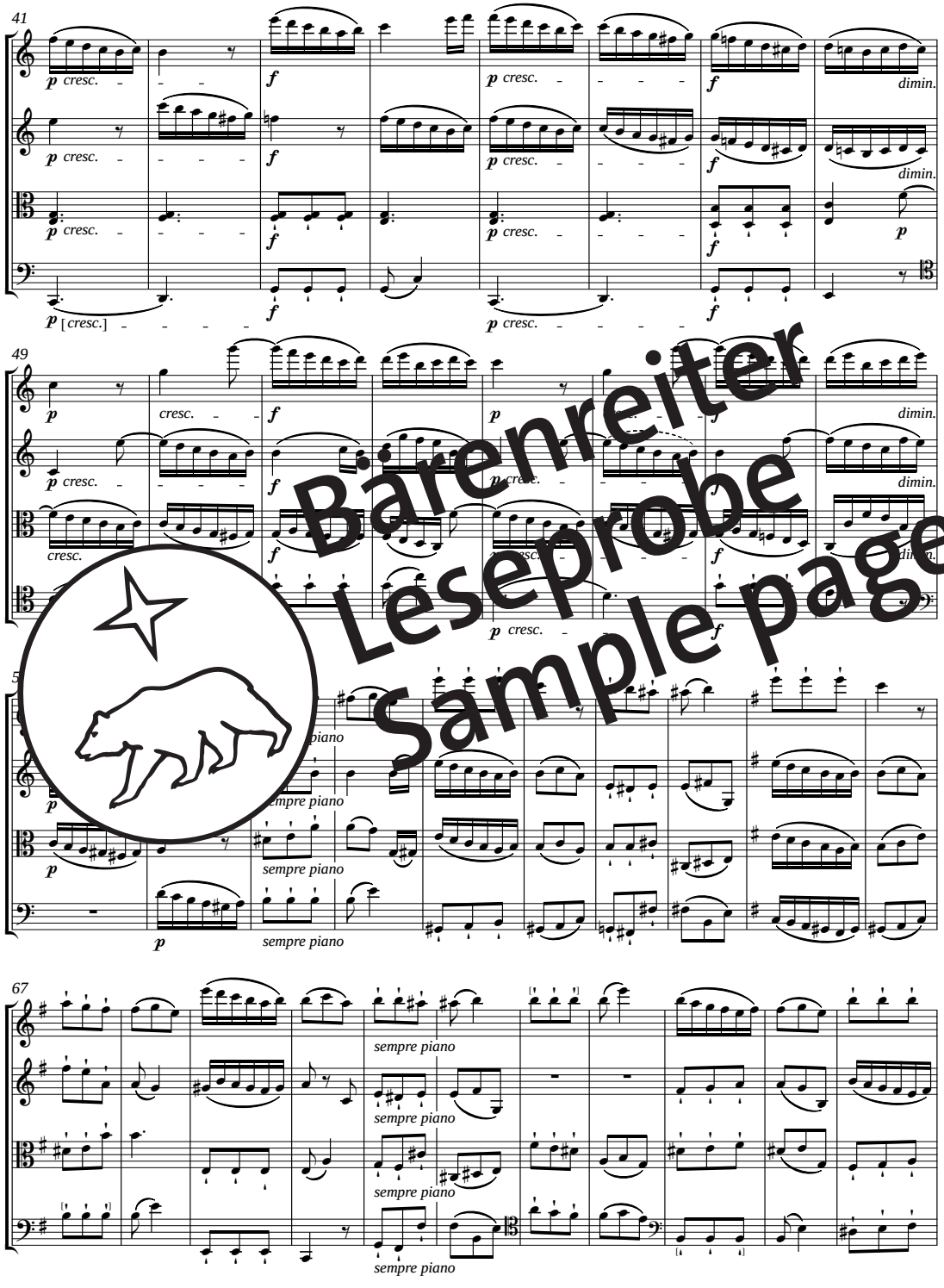
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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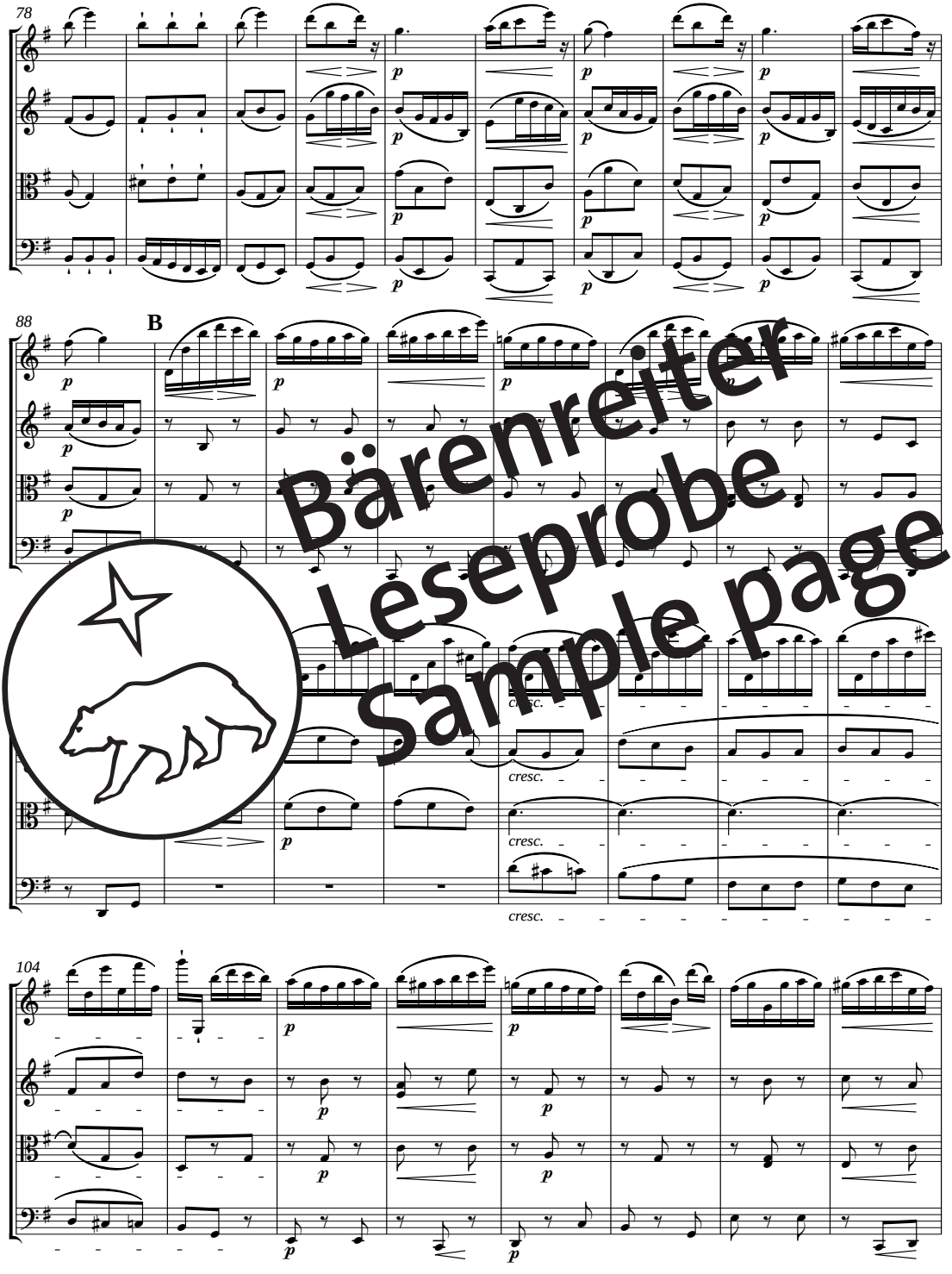


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
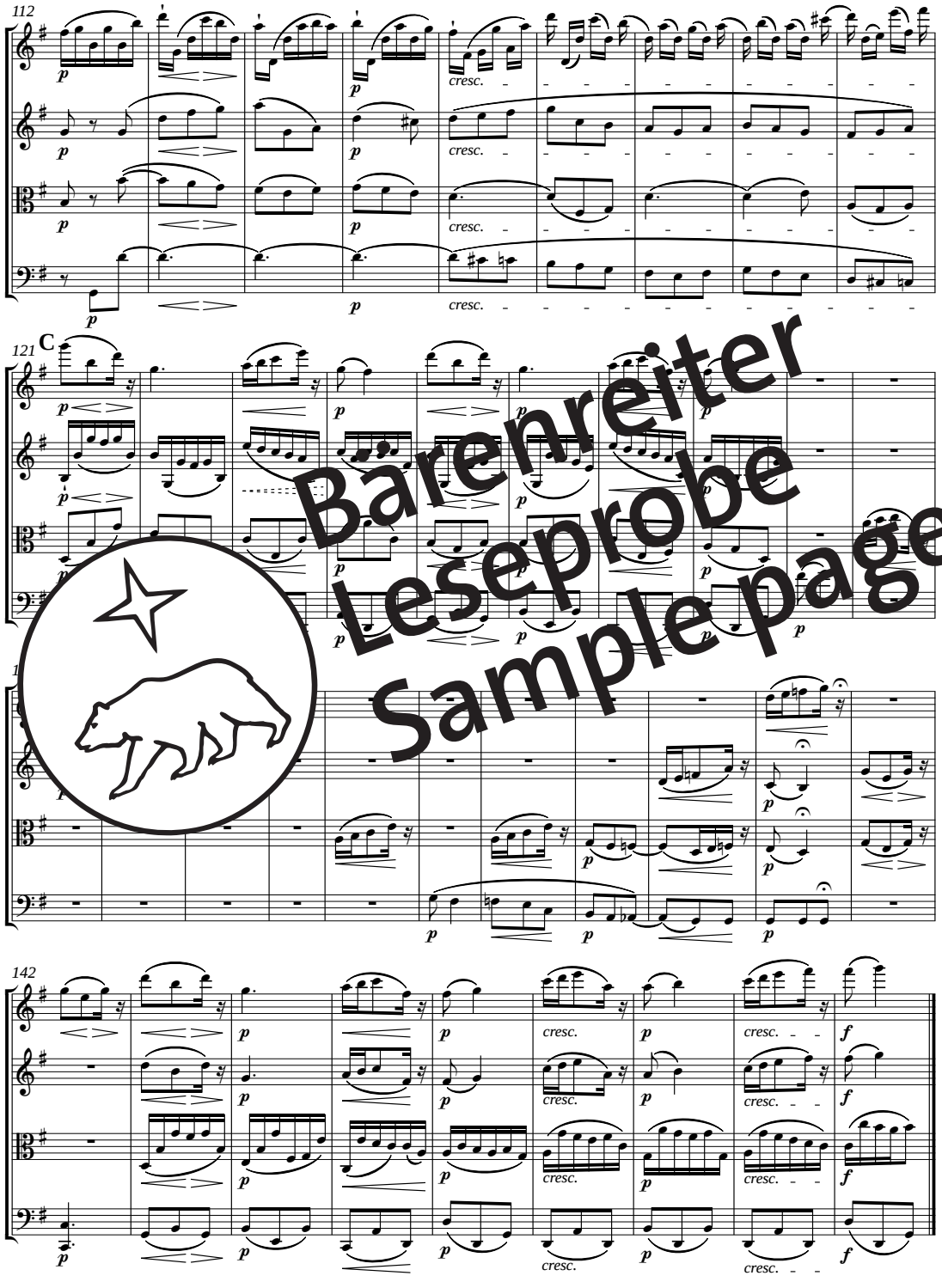
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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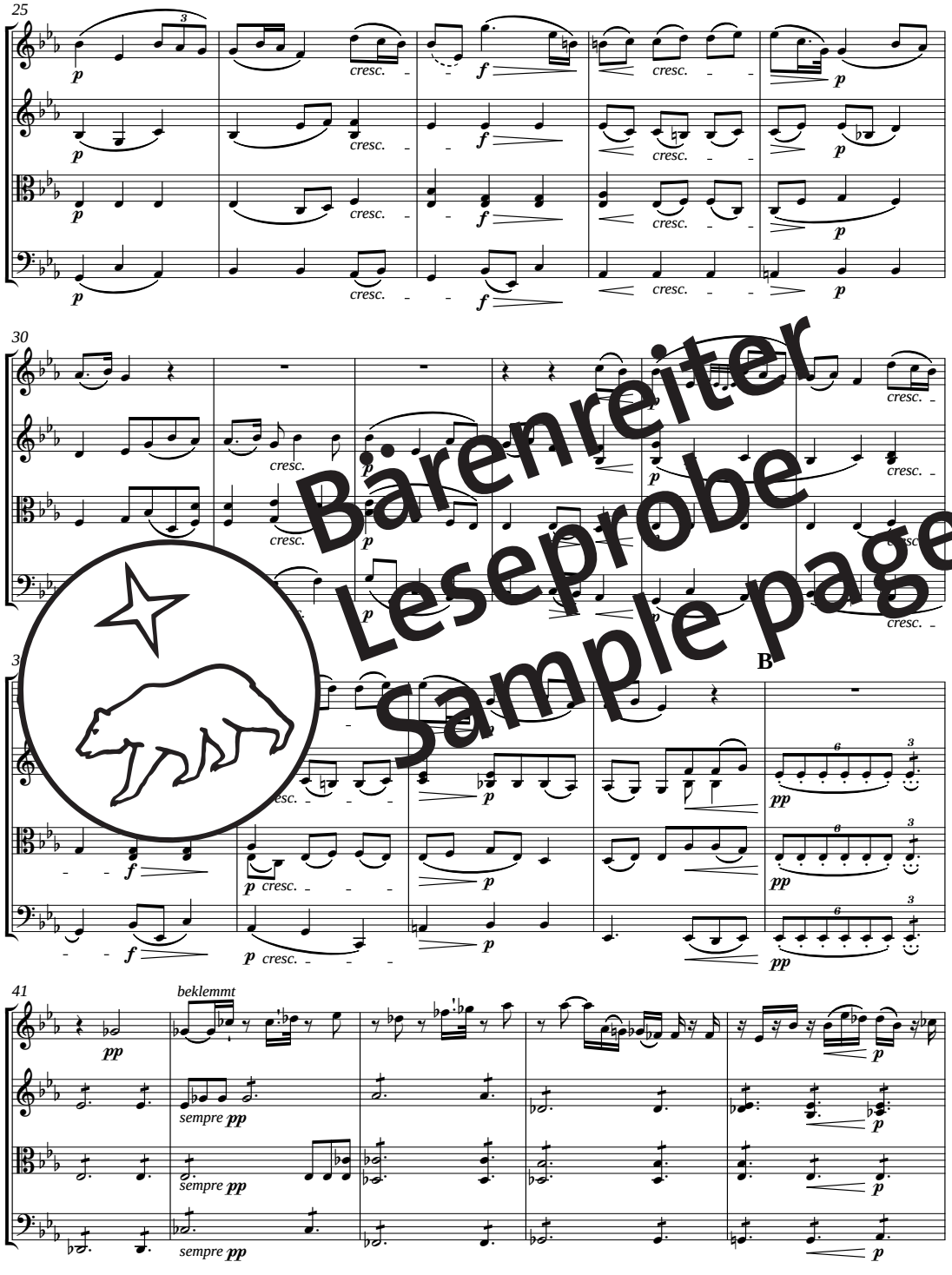
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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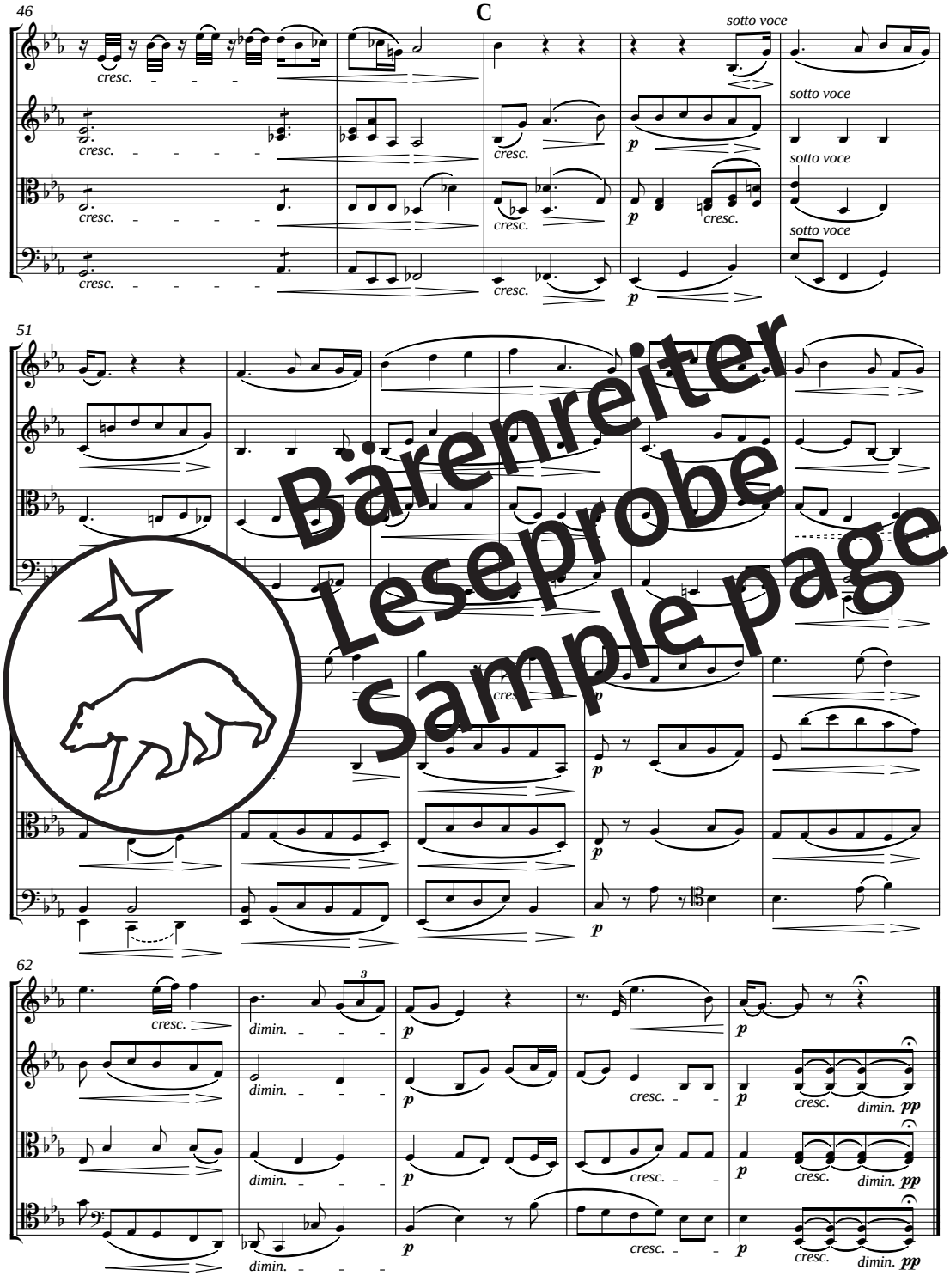


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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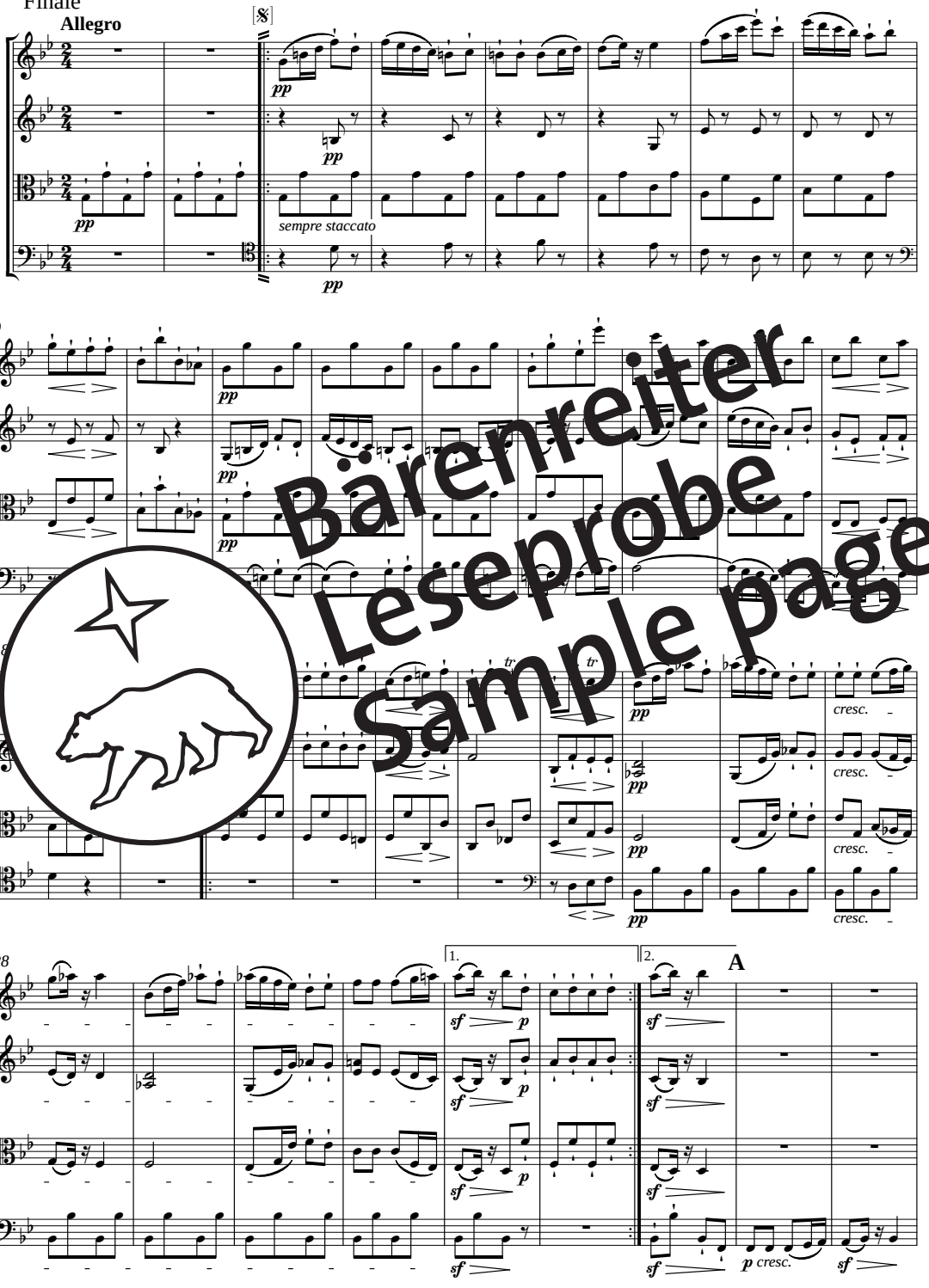


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Finale

Allegro



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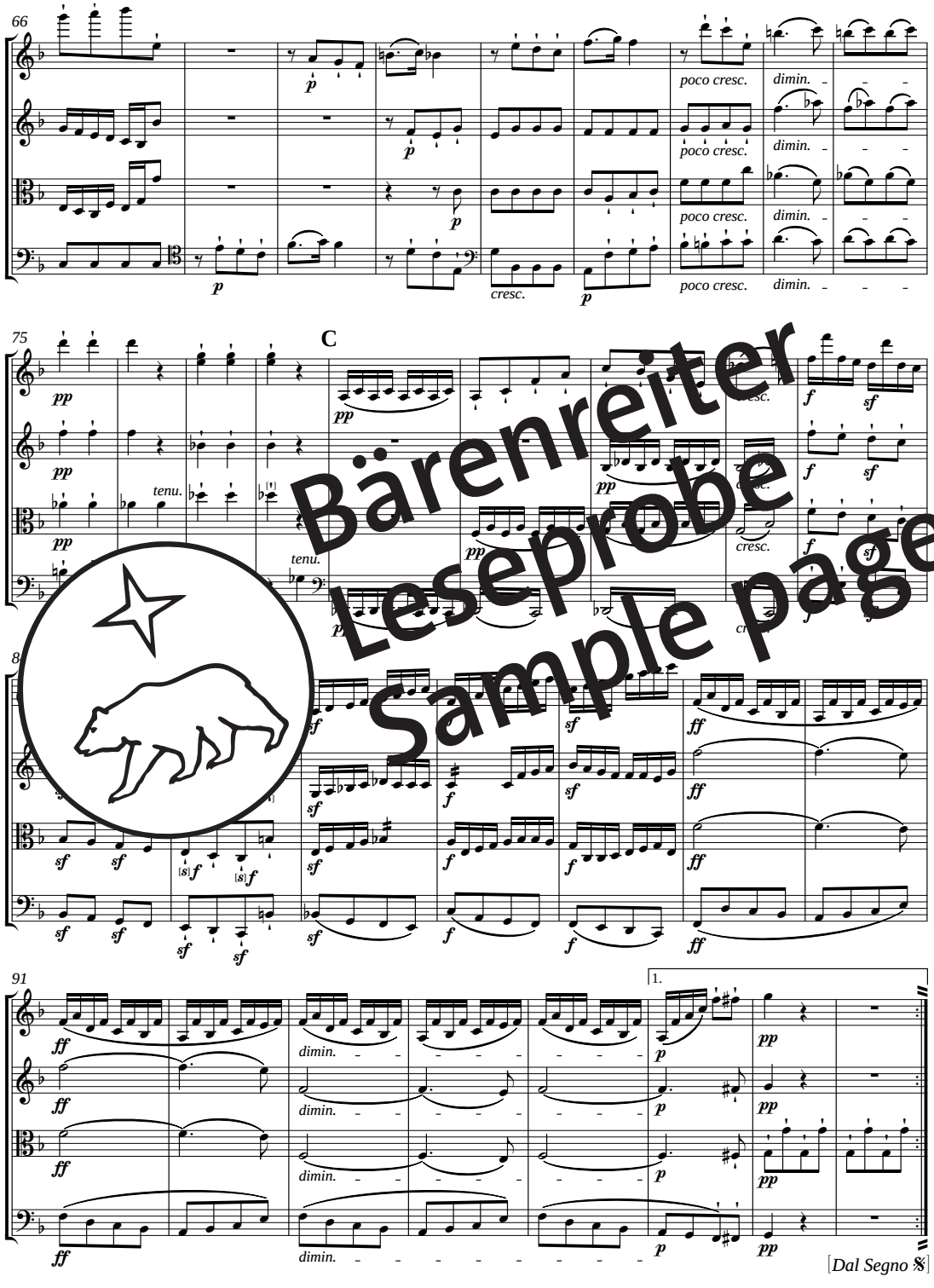
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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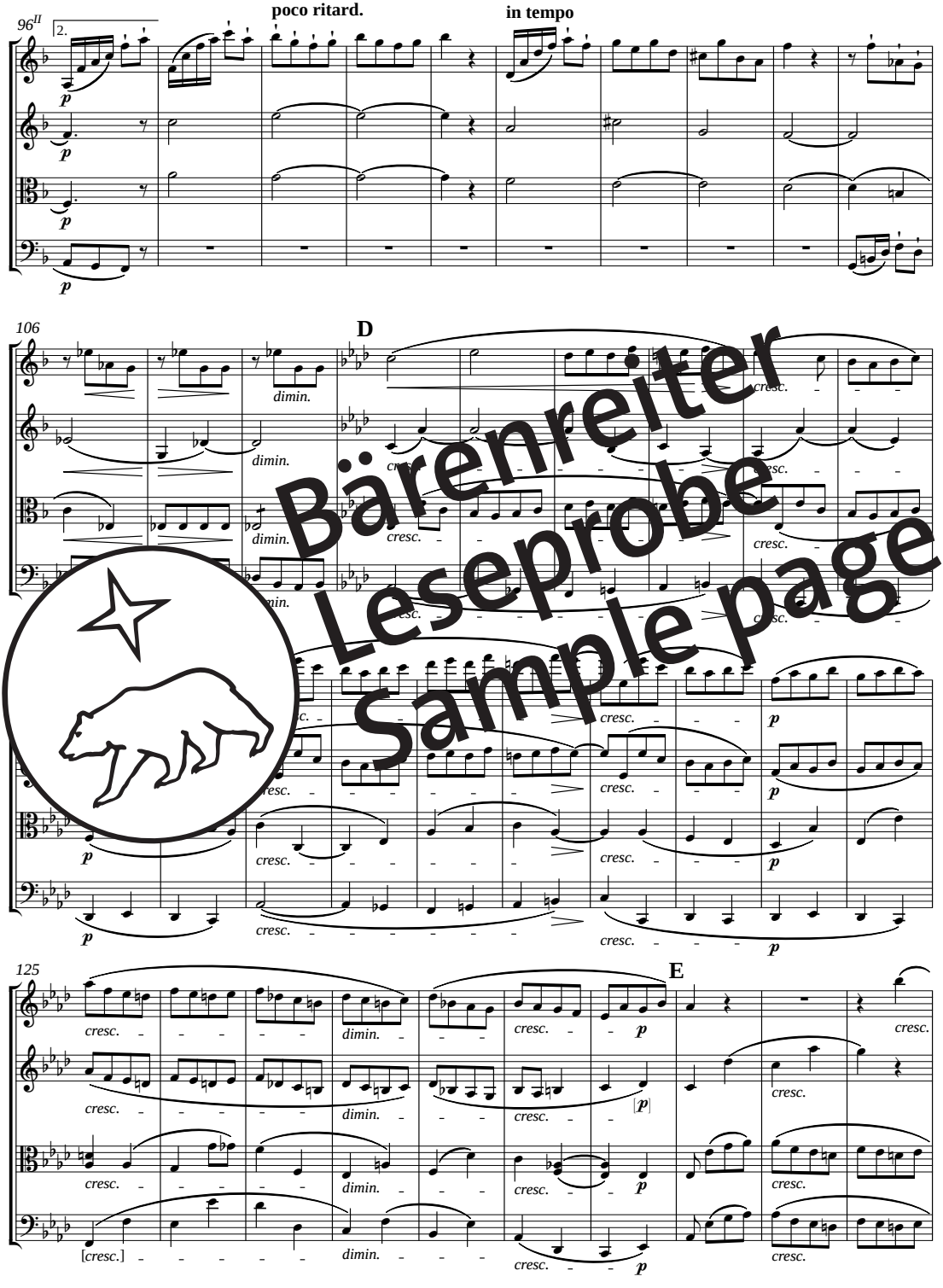


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
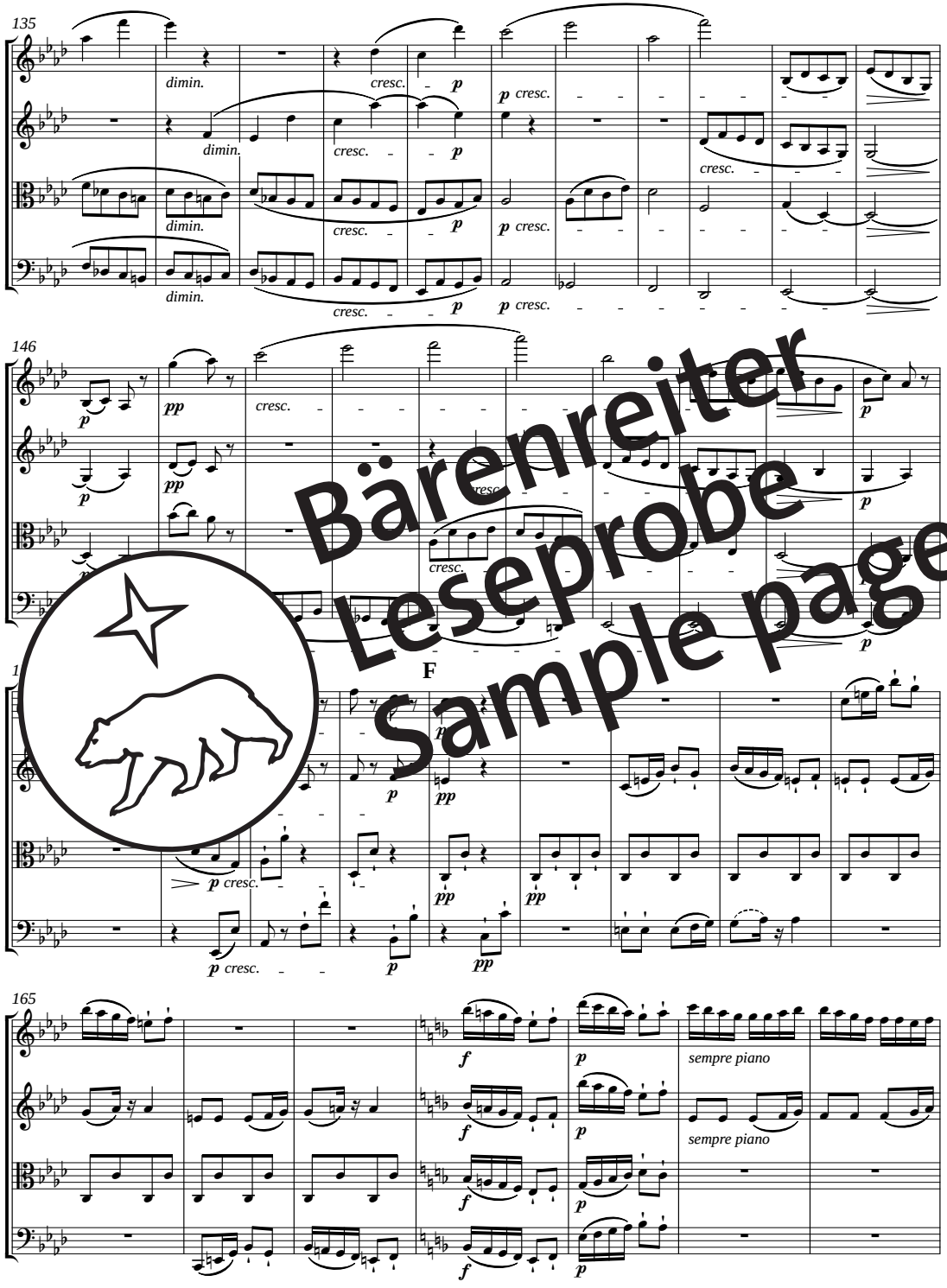
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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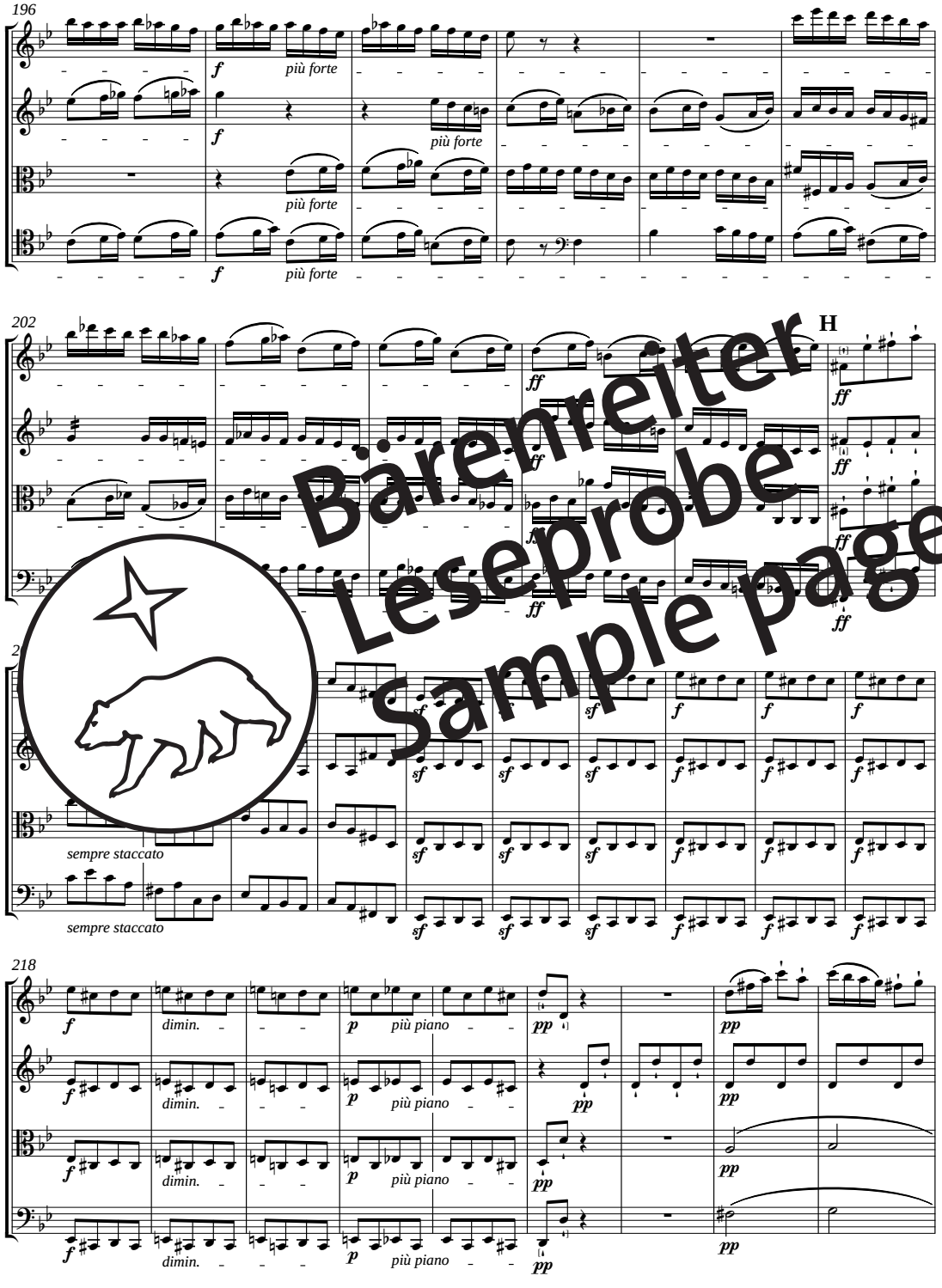
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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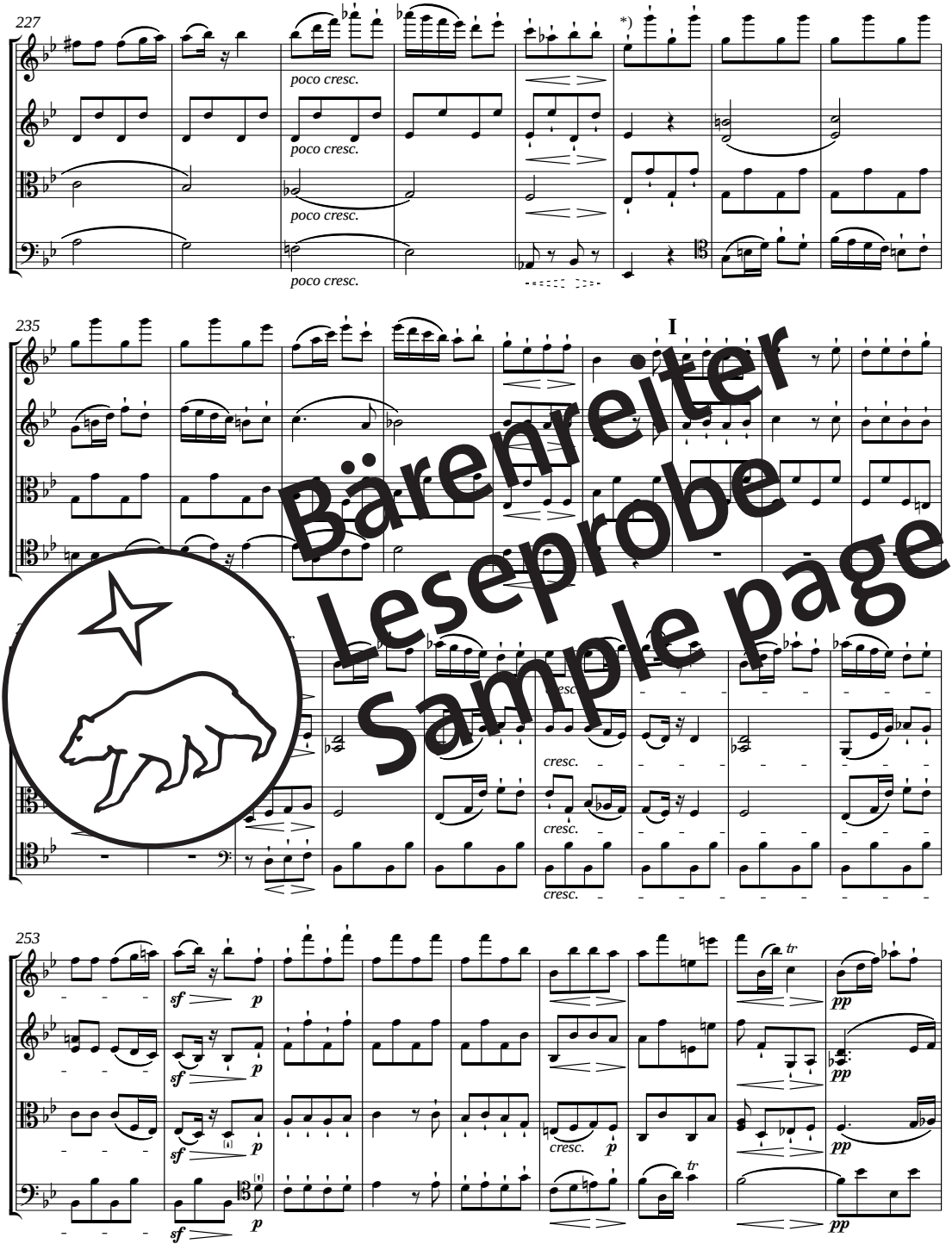


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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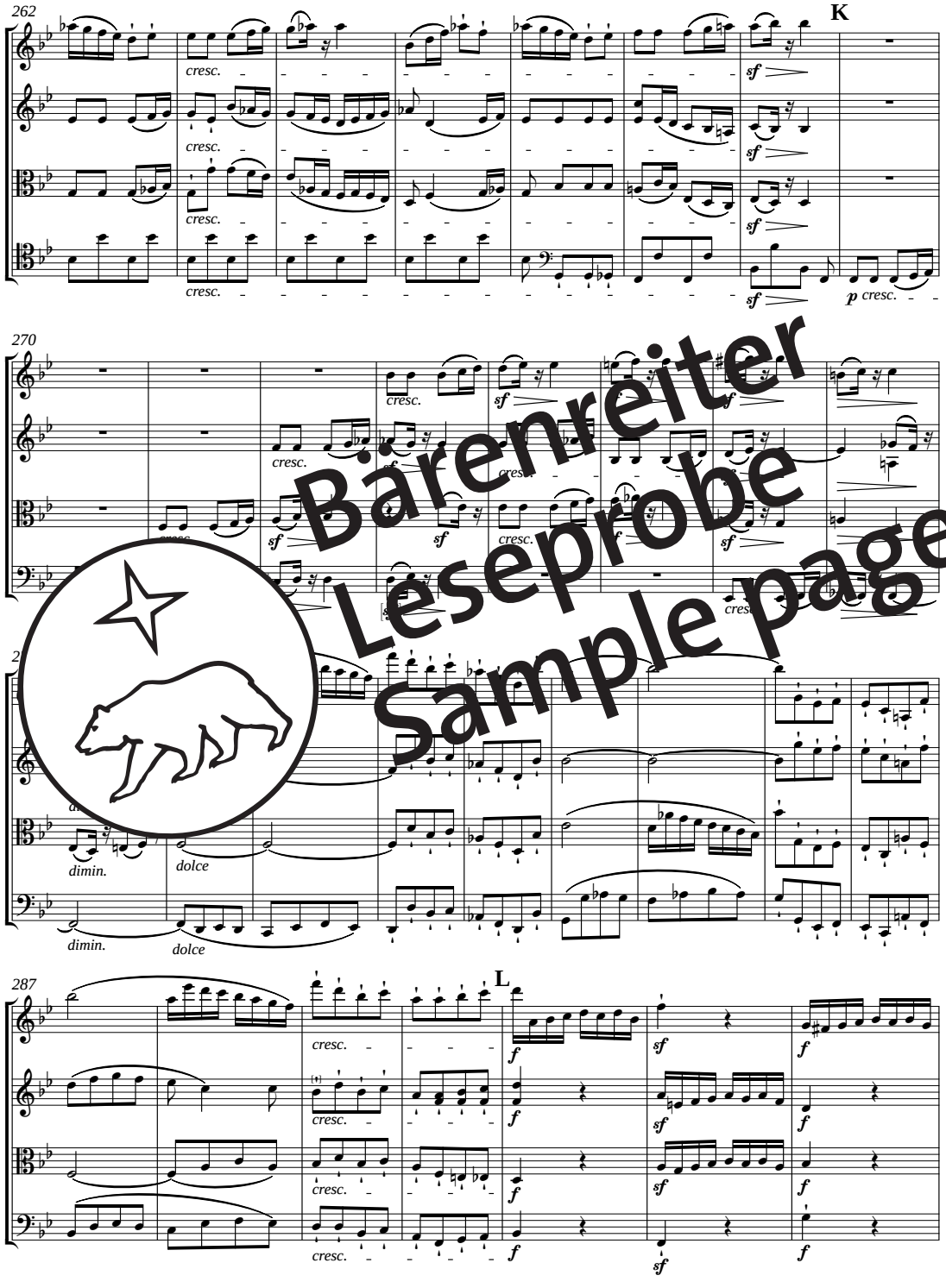


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bar 232: Dynamics thus in **A**, but 231 ***p*** (instead of <>) in **X**, so perhaps assumed 232 ***p*** / Takt 232: Dynamik so in **A**, aber 231 ***p*** (statt <>) in **X**, insofern war für 232 vielleicht ***p*** angenommen



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
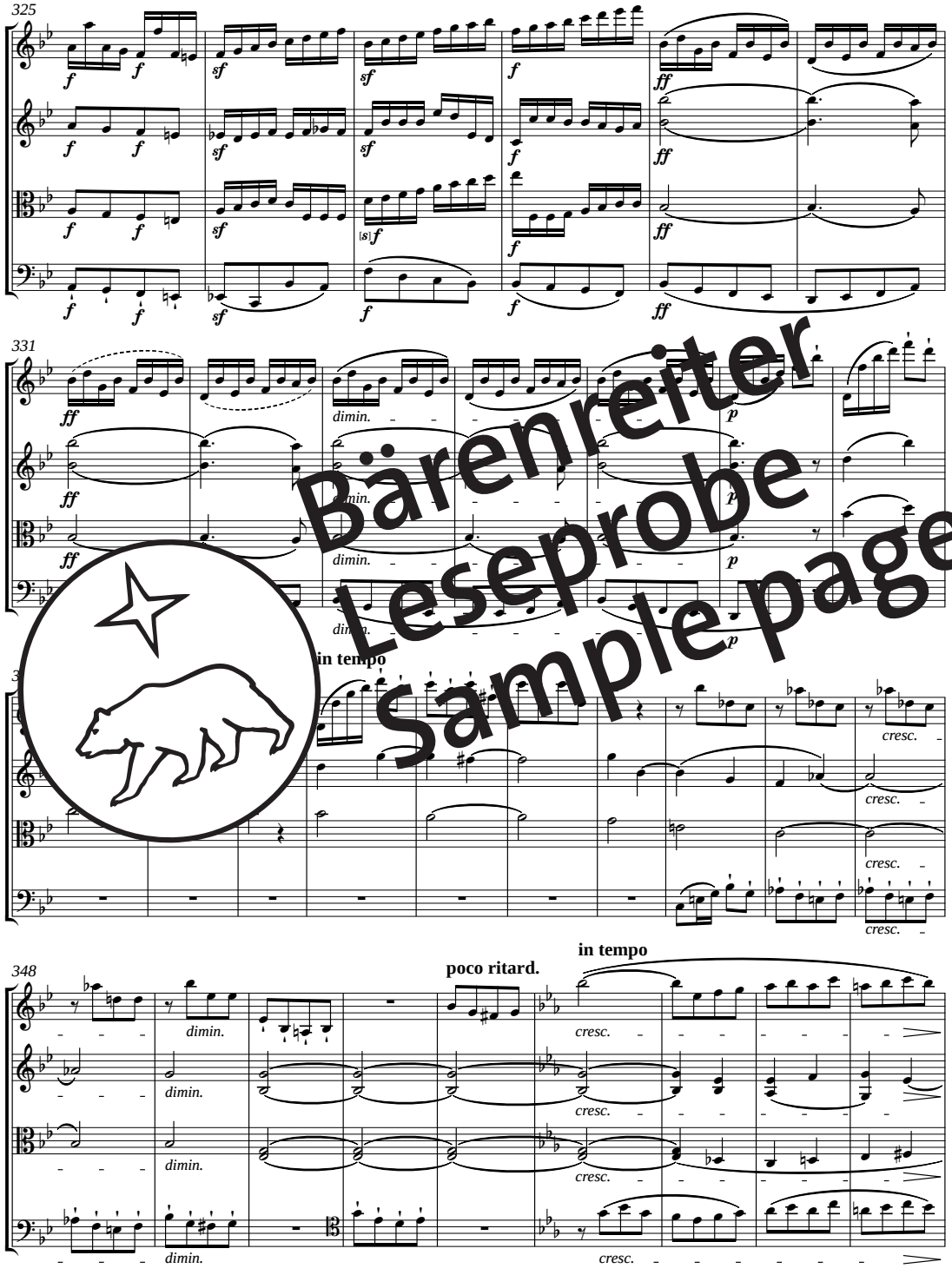
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.
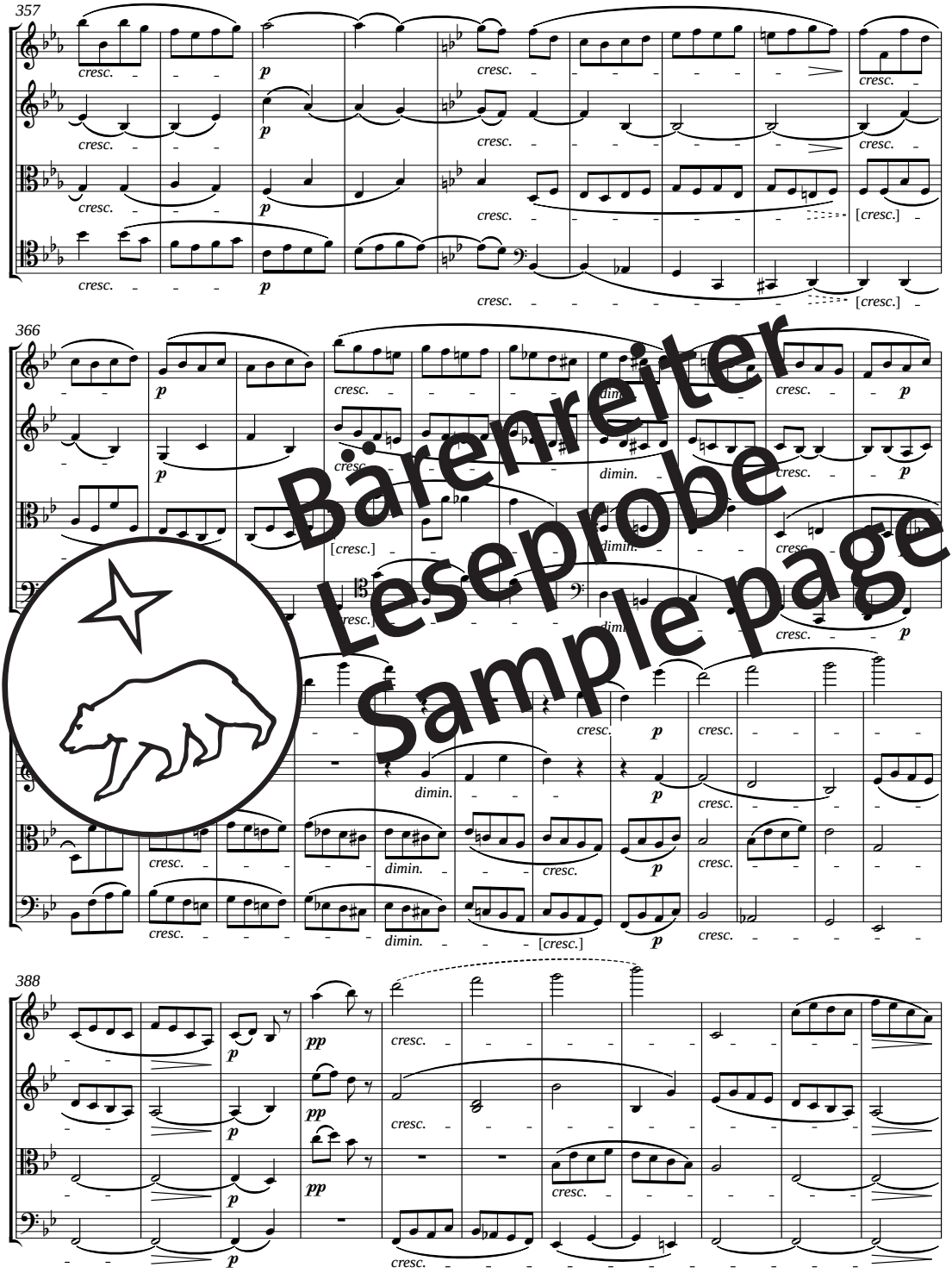
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
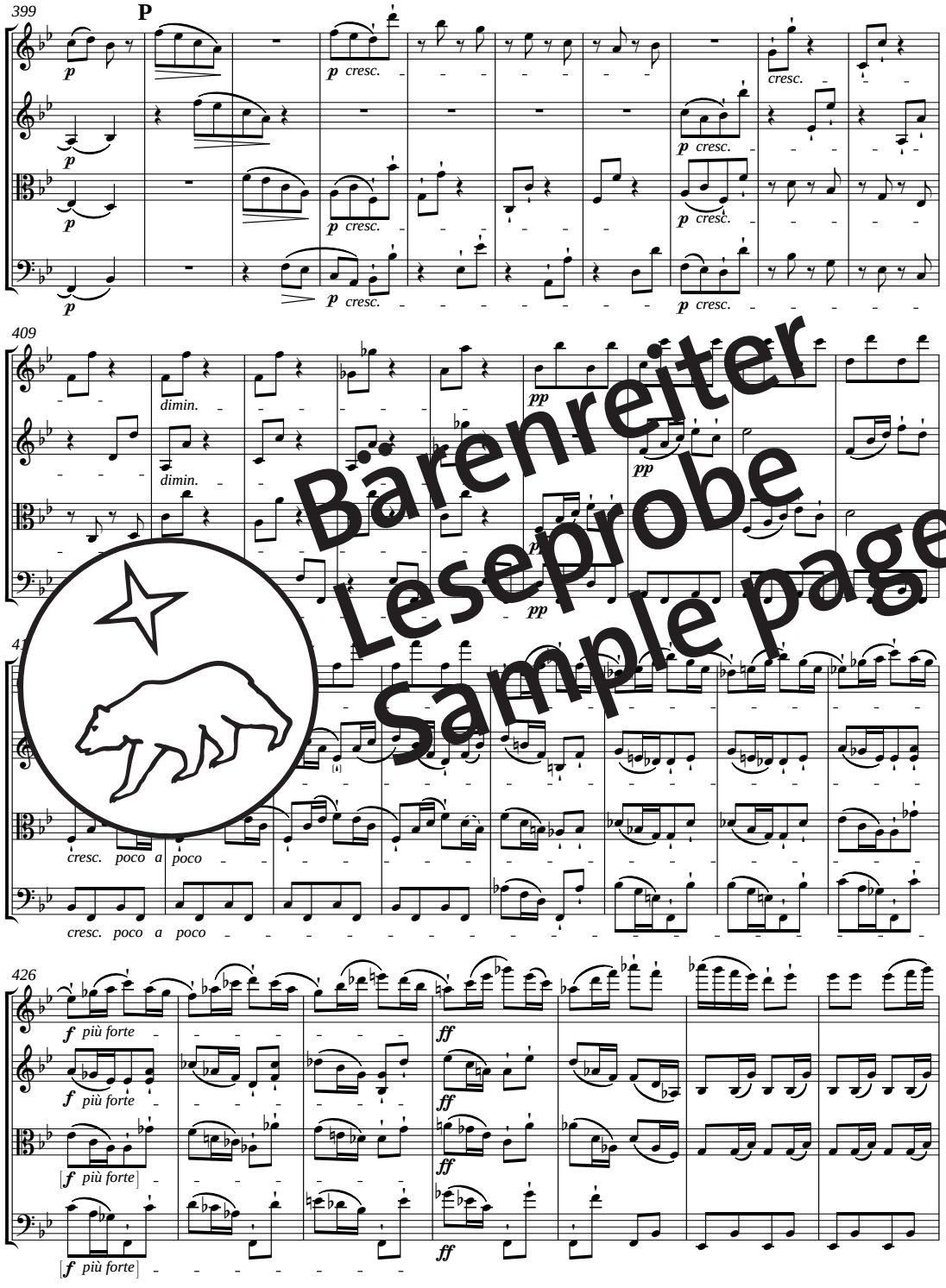


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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


325
331
in tempo
348
poco ritard.
in tempo
dimin.
cresc.
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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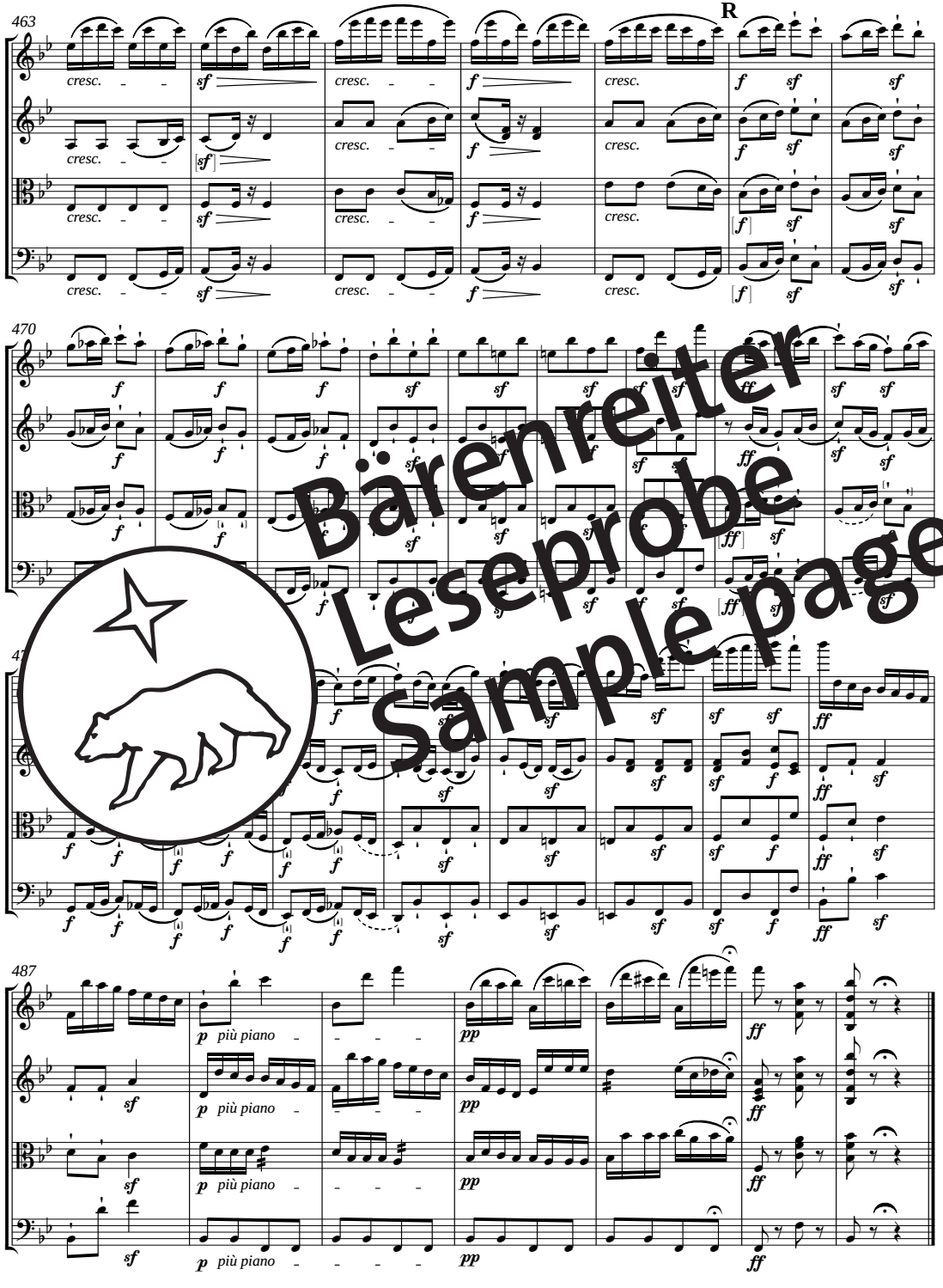
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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

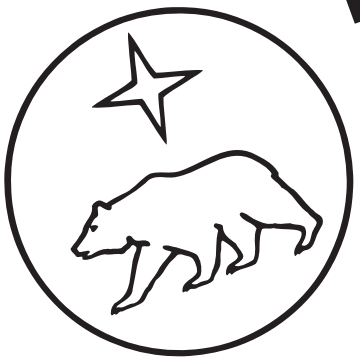


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Streichquartett in cis

String Quartet in C-sharp minor

op. 131

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.

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. C[illegible]ry as to whether the first move[illegible] was ready, Be[illegible] the opening bars of th[illegible]th movemen[illegible] s ide[illegible] fo[illegible] string[illegible] scribe[illegible] with wry [illegible] years later, in a [illegible]oven scholar Wil-

[illegible] the three quartets [illegible]ce Galitzin, such a [illegible]et ideas streamed forth [illegible] 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 sketchbook. '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 solemnis*, 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 newly established branch in the Rue de Bourbon] I may be able to let you have a new quartet.[5] On [illegible] May Beethoven informed Schott that the quartet had been completed, and renewed his earlier request for a fee of 80 ducats.[6] In agreeing to Beethoven's terms, Schott must have insisted that the quartet had to be a new one – 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 movements, with a central scherzo-like piece in the tonic major, or in four, with a D major

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

Bärenreiter Leseprobe Sample page

scherzo preceded by a slow movement in A major.[8]

In the same letter to Schott in which he explained his joke at their expense Beethoven assumed a more serious tone, informing them that his adopted son (i.e. his nephew, Karl) had tried to kill himself. It was this incident that led the composer to have a change of heart about the dedication of the new quartet. In a subsequent letter of 22 February 1827 he informed Schott that the work was to be inscribed to his friend Johann Nepomuk Wolfmayer, a cloth merchant in Vienna's Haarmarkt.[9] But barely more than a fortnight later Beethoven told the publishers:

> According to my letter the quartet was to have been dedicated to someone whose name I already sent you. An event has taken pla[ce] which has made me decide that I have to make a change in this [re]spect. It must be dedicated to the local Field Marshall Lieute[nant] Stutterheim, to whom I owe a [gre]at deal. If you have perhaps [alr]eady made the first dedication I would [ha]ve to change it and erase it, [wh]ich would cost me time, [wh]ereas you for the [mo]ment

-in-command of
l van Beethoven
s suicide attempt
nd around the time
p.131's dedication Stutterheim
Karl a place as regimental cadet. In compensation to Wolfmayer for having removed his name from the quartet's title page, Beethoven inscribed his next – and last – string quartet, op.135, to him.

By the end of August 1826 Schuppanzigh's quartet seems to have been ready to rehearse op.131, and Karl Holz asked Beethoven if the work was to be played through without a break, because if so, an immediate encore of any of the individual movements would be ruled out. To Holz's further question as to when the players would be able to tune, the composer replied "before the presto". ['vor dem Presto'][11] (See Critical Commentary, p.23.) However, a public performance in Vienna failed to materialise, and the work seems not to have been played during Beethoven's lifetime. Nor did the composer live to see it in print: the first edition appeared in June 1827, some three months after his death. One of Schubert's last requests in November of the following year was to be able to hear the quartet, and Karl Holz claimed to have organised a performance for him in the room at his brother's house where he lay dying.[12]

The grandly conceived fugue that had formed the original finale of the quartet op.130 meets its obverse side in the much more intimate fugal movement that begins op.131. The inspiration behind Beethoven's piece is likely to have been Bach's *Well-Tempered Clavier* – work he had known since his youth. Around 1801 he made an arrangement for string quartet of the B flat major fugue from the first Book of Bach's collection, and there are further notations of short passages from the same fugue in the now lost 'Boldrini' sketchbook[13]; while in 1817, at the time he embarked on the 'Hammerklavier' sonata op.106, with its colossal fugal finale, Beethoven jotted down an incomplete transcription for string quartet of the B minor fugue from the same volume. The smooth, expressive melodic lines of Bach's B minor fugue clearly left their mark on the first movement of Beethoven's op.131 quartet. So, too, did the fugue in the quartet's key of C sharp minor from the first Book of the *Well-Tempered Clavier*, of which Beethoven had copied out a few bars while

8 See Robert Winter, *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131* (Ann Arbor, 1982), pp. 120–1.
9 *Briefwechsel*, No. 2262.
10 *Briefwechsel*, No. 2278.
11 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Dagmar Beck (Leipzig, 1993), vol. 10, p. 163.
12 See Ludwig Nohl, *Beethoven, Liszt, Wagner* (Vienna, 1874), pp. 111–2.
13 See Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig, 1887), p. 350.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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. Instead, it restores the weight of a sonata movement for its quartet's single movement, Sonata Op. 27 no. 1, it itself follows an fourth note, A natural answer on the he more Beethoven ensures that its on the note D. To give the listener a foretaste, subliminal, of the key of the second movement. So, too, does the insistently repeated cadence in the fugue's closing moments (bars 112–16), with its emphasis on the Neapolitan note D. The ending is itself inconclusive, and the music thereafter simply glides up a semitone into a bright D major for the second movement, in a transition of breathtaking simplicity. The resulting juxtaposition of chromatically adjacent keys for successive movements was an expressive vehicle 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 opening fugue and the following Allegro is effected by means of a rising octave in all four parts, anticipating the melodic interval with which the Allegro's main subject begins. The same interval features in other joins between the quartet's movements: the slow variations which form the work's expressive heart come to an end with pizzicato sounding 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 at bars 60ff., and the reprise sets in at bar 84.

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

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.

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 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 pl[illegible] Beethoven's only use of [illegible] had previously been [illegible] slow movement of [illegible]7. [illegible] two transitional [illegible]nterludes between [illegible] finale. [illegible]he shared in quasi-[illegible]nd first violin, sug-[illegible]e provided the seed of a further [illegible] variations, 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 'Kullak' 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.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

PREFACE

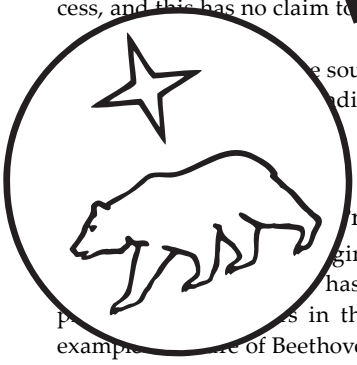
Sources

X Preliminary draft of movements III (except the first four bars) and IV, housed in the Jagiellonian Library, Kraków.

A Autograph score, split between the Jagiellonian Library, Kraków (movements I and II, first 4 bars of III, and movements V–VII) and the Staatsbibliothek zu Berlin (III bar 5 to end of IV).

B Manuscript score, copied by Wenzel Rampl and corrected by Beethoven, housed in the Beethoven-Haus, Bonn.

The first edition was published in parts and score by B. Schott's Söhne, Mainz in June 1827 and February 1828 respectively; Beethoven had no involvement in the publishing process, and this has no claim to authenticity.

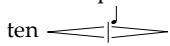
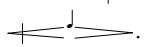
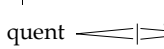
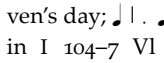
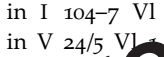


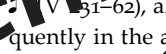
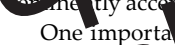
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

e sources and ca...
nding, see Critical

roblem...

ginal notation (in- has been retained p... s in the sources. For example, one of Beethoven's notation, on which by this time in his life he had become quite insistent (see Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) pp. 104–6), is the continuation marks – – – – – after every crescendo and diminuendo. We have included these wherever they are authentic; sometimes they are only in one or two staves, in which case we have tacitly extended them to the remainder. But in those places where the authentic sources contain no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left Beethoven's text unaltered.

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernised. In particular, his characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual  . Indeed, in this work the frequent  (in VII) evidently denotes a peak before the barline. The dot across the barline was a common notation in Beethoven's day;  occurs in the sources in I 104–7 Vl 2, 10/10 Vla, and  in V 24/5 Vl 1, and this has of course been rewritten in modern notation with ties.

Abbreviated forms such as  or  (in II) or  (IV 31–62), also  (VII 1–3), occur frequently in the authentic manuscripts, but are generally unsuitable in these contexts and do not survive in the first editions. However, the  in III 29–34 do to some extent survive and are ornamently acceptable, and have been retained.

One important problem of Beethoven's notation is his use of the Vc clef apart from 𝄢, Beethoven often used (the now universally-hated) 𝄡 sounding an octave lower than written. This has the twin disadvantages of ambiguity and a propensity towards many leger lines, and we have instead adopted the convention that where Beethoven uses 𝄢 we have retained it, but where he writes 𝄡 we have preferred either the tenor clef (in IV 130/47, V 469) or 𝄞 at sounding pitch (IV 183, 224).

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 Grace Notes

Beethoven generally did not write slurs round grace notes, or between grace notes and main notes. The two contexts in which grace notes would most commonly be encountered are Vorschläge (e.g. IV 193, 201) or Nachschläge

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. [illegible] 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 [illegible] pizzicato, and where this [illegible] iguous we have [illegible] cessary. [illegible] op.131 [illegible] ces, of which one [illegible] ut a useful prece-

[illegible] Striche

[illegible] cf. Nottebohm, op. cit., pp. 107–9, [illegible] 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, V, X, VII) at A; and a few letters have been shifted by one or two bars [illegible] 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

[illegible] has been a privilege to work closely on the texts 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

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.

scherzoartigen Stück in der Durtonika anzulegen oder viersätzig mit einem Scherzo in D-Dur, dem ein langsamer Satz in A-Dur vorausgehen sollte.[8]

In demselben Brief an Schott, in dem er den auf dessen Kosten gemachten Witz erklärte, schlug Beethoven einen ernsthafteren Ton an und ließ den Verleger vom Suizidversuch seines Neffen Karl wissen. Es war dieses Ereignis, das den Komponisten zum Umdenken bezüglich der Widmung des neuen Quartetts veranlasste. In einem späteren Brief an den Verlag vom 22. Februar 1827 hatte er noch mitgeteilt, dass das Werk seinem Freund, dem Tuchhändler Johann Nepomuk Wolfmayer am Wiener Haarmarkt zu dedizieren sei,[9] doch nur etwas mehr als zwei Wochen später schrieb Beethoven an Schott:

> Nach meinem Briefe sollte das Quartett jemanden dedicirt werden, dessen Namen ich Ihnen schon überschickte. Ein Ereigniß findet sich hat bestimmen müßen, [illegible] treffen zu müßen, es [illegible]marschal-Lieutenant [illegible] ich große Verbindlichkeit gewidmet werden. [illegible] erste Dedication [illegible] bitte ich Sie, [illegible] Quänderey und will [illegible] dafür ersetzen.[10]

Inhaber des Regiments, in das Beethoven nach seinem Sturz [illegible] im Sommer 1826 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, widmete Beethoven ihm sein nächstes – und letztes – Streichquartett op. 135.

Gegen Ende August 1826 scheint Schuppanzighs Quartett in der Lage gewesen zu sein, op. 131 zu proben; Karl Holz erkundigte sich bei Beethoven, ob das Werk ohne Pause gespielt werden sollte, da, wenn ja, eine unmittelbare Wiederholung eines einzelnen Satzes nicht möglich sei. Auf Holz' weitere Frage, wann die Spieler nachstimmen könnten, antwortete der Komponist „Vor dem Presto".[11] (Siehe Critical Commentary, S. 23.) Allerdings kam eine öffentliche Aufführung in Wien nicht zustande; zu Beethovens Lebzeiten scheint das Werk nicht gespielt worden zu sein, und der Komponist erlebte auch dessen Publikation nicht mehr: Die Erstausgabe erschien im Juni 1827, etwa drei Monate nach seinem Tod. Einer der letzten Wünsche Franz Schuberts im November des folgenden Jahres war es, Gelegenheit zu haben, das Quartett zu hören, und Karl Holz behauptete, eine Aufführung für ihn in einem Raum des Hauses von dessen Bruder, wo er im letzten Jahr, organisiert zu haben.[12]

Die [illegible] gestaltete Fuge, ursprünglich gedacht als Finale des Quartetts op. 130, findet ihr Gegenstück im sehr [illegible] fugierten Kopfsatz von op. [illegible]. Als Inspirationsquelle für Beethovens Komposition wird [illegible] Buch *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 Übertragung der h-Moll-Fuge aus dem ersten Band für Streichquartett. Die weichen und ausdrucksstarken melodischen Linien von Bachs h-Moll-Fuge hinterließen unzweifelhaft ihre Spuren im ersten Satz des Quartetts op. 131

8 Siehe Robert Winter, *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*, Ann Arbor 1982, S. 120–121.
9 *Briefwechsel*, Nr. 2262.
10 *Briefwechsel*, Nr. 2278.
11 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Dagmar Beck, Leipzig 1993, Bd. 10, S. 163.
12 Siehe Ludwig Nohl, *Beethoven, Liszt, Wagner*, Wien 1874, S. 111–112.
13 Siehe Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 350.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

von Beethoven. In gleicher Weise gilt dies für die Fuge in cis-Moll, der Tonart des Quartetts, aus dem ersten Band der Bachschen Sammlung, von der Beethoven einige Takte während des Skizzierens der Fuge der Hammerklaviersonate notierte.[14] Die kantige Struktur von Bachs strengem Thema findet ihre Entsprechung in demjenigen Beethovens: Er formte den Themenkopf gleichfalls aus vier Tönen, und die geschmeidigere Fortführung erinnert an das Bachsche Kontrasubjekt mit seinem stetigen Achtelverlauf, das unmittelbar nach der Fugenexposition einsetzt. Noch auffälliger wird die Analogie an dem Punkt, wo Beethoven den zweiten Teil seines Themas diminuiert erklingen lässt (T. 55ff.). Die Komplexität seiner bis ins Letzte durchdachten Fugentechnik gelangt in den Takten 9[illegible] zum Höhepunkt, als das [illegible]hema gleichzeitig in drei Mensuren erscheint [illegible] ursprünglichen Version in der 1. Vio[illegible], augmentiert im[illegible] einer freien Diminui[illegible]en.

[illegible]nzige Streichqua[illegible]llegro (sei es mit [illegible]ung) in Sonaten[illegible]part es die Wir[illegible]ngeführte Sona[illegible]uf – ganz so wie [illegible]en weiteren Werk in [illegible]p. 27 Nr. 2, der Fall war. Beethoven [illegible] in seinem Fugenthema einen Akzent auf den verlängerten vierten Ton a, und indem er den Comes, statt in der hierbei geläufigeren Dominante, in der Subdominante einführt, kommt die entsprechende Betonung des Tons d zustande. Beide Noten geben dem Hörer eine – wenn auch kaum wahrnehmbare – Vorahnung von der Tonart des zweiten Satzes. Gleiches gilt für die beharrlich wiederholte Kadenz ganz am Ende der Fuge (T. 112–116) mit der deutlichen Hervorhebung des „neapolitanischen" d. Auch der Schluss ist uneindeutig; anschließend wird in einem Übergang von atemberaubender Einfachheit über einen Halbtonschritt hinweg das freundliche D-Dur des zweiten Satzes erreicht. Das sich hierbei ergebende Nebeneinander von chromatisch benachbarten Tonarten einander folgender Sätze wurde von Schubert sehr geschätzt, steht aber bei Beethoven einzig da. Im Finale wird die auf diese Weise erzielte harmonische Spannung an mehreren Stellen wieder aufgenommen.

Das tonartliche Spektrum des Quartetts ist jedenfalls breit; lediglich die Eck[illegible]sätze stehen in der Haupttonart [illegible]-Moll. Mit dem zweiten Satz in D-Dur beginnt ein Quinten-Zyklus, der im [illegible]nden Satz in A-Dur (ihm geht allerdings ein kurzer modulierender Zwischenteil in h-Moll voraus) und dem Scherzo in E-Dur seine Fortsetzung findet. Das kurze Adagio, das dem Finale vorausgeht, steht nicht in Fis-Dur, der Tonart, die den Zyklus weiterführt hätte, aber in der parallelen Molltonart (gis-Moll), die folgerichtig die Verbindung zur Haupttonart des Finales herstellt.

Der Übergang von der eröffnenden Fuge [illegible]sch anschließenden Allegro erfolgt in allen vier Stimmen mit Hilfe einer aufsteigenden Oktave, dem Intervall, mit dem das Hauptthema des zweiten Satzes beginnt. Und es ist dasselbe Intervall, das bei den Nahtstellen der anderen Sätze eine Rolle spielt: Die langsamen Variationen – das expressive Zentrum des Werks – münden in aufsteigenden Pizzikato-Oktaven in den Mittelstimmen, und das Scherzo findet seinen Höhepunkt in dramatischen Oktavsprüngen aller vier Instrumente. Zwar markierte Beethoven das Ende der Variationen unübersehbar mit einem Doppelstrich, aber einige musikalische Charakteristika deuten darauf hin, dass die beiden Sätze im Idealfall nahtlos ineinander übergehen 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

14 Siehe Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*, Durham, N.C., 1979, S. 213.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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. 133ff. folgt eine Coda (T. 157ff.)

Der darauf folgende kurze Überleitungssatz besitzt rezitativartige Züge und kulminiert in einem ausdrucksstarken Adagioabschnitt inklusive einer geschmeidigen Violinkadenz, womit dem eigentlichen langsamen Satz der Weg bereitet ist: eine heitere Folge von Variationen, [illegible] späten Streichquartetten [illegible]ne von op. 127. Aber [illegible]ner von Beethoven[illegible] Einfalt, fesselt [illegible]wobei die einzel[illegible]on einer Violine [illegible]on im Variations[illegible]erscheint jedes The[illegible]n einer variierten [illegible]das sich in den Variationen [illegible]setzt, 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 Phrasen nun zwischen Cello und Viola hin- und hergereicht werden, mit *lusinghiero* („schmeichelnd“) bezeichnet – sind die Instrumente in Paare [illegible]geordnet, wobei eine Hälfte den unteren [illegible]Stimmen zugeteilt ist, bevor die [illegible]Wiederholung in den Violinen [illegible]gt. Hier spielen Viola und Cello im Wechsel [illegible]ganze Noten, fast wie eine [illegible]hoketusartige Augmentation des Achtelmotivs im vorhergehenden Takt. Bei der Wiederaufnahme der zweiten Hälfte entsteht unter Beteiligung aller vier Instrumente ein dichter kanonischer 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 selbstbewusst 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 Zwischenspiel 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 Cellostimme 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

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.

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)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VORWORT

Quellen

X Vorentwurf der Sätze III (mit Ausnahme der ersten vier Takte) und IV, im Besitz der Biblioteka Jagiellońska, Krakau.

A Autographe 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).

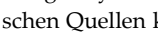
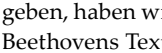
B Partiturabschrift, kopiert von Wenzel Rampl und korrigiert von Beethoven, im Besitz des Beethoven-Hauses in Bonn.

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 - - - - -

nach jedem Crescendo und Diminuendo. Wo immer sie authentisch sind, haben wir sie übernommen. Gelegentlich kommen sie nur in einem oder zwei Notensystemen vor; in diesem Fall haben wir sie stillschweigend auf die übrigen Systeme übertragen. Wo die authentischen Quellen keine Fortsetzungszeichen vorgeben, haben wir auch keine ergänzt, sondern Beethovens Text unverändert gelassen.

In einigen Fällen, in denen die Wirkung nur kosmetischer Art ist, wurde Beethovens Notation modernisiert. Vor allem wurde die für ihn charakteristische Angabe *cres.* in *cresc.* geändert, und Crescendo-Decrescendo-Gabeln zur ersten Note eines Takts erscheinen als  statt der bei Beethoven üblichen Schreibweise  . Tatsächlich meint das in diesem Werk häufig vorkommende  (in VII) offenbar nicht, dass der Höhepunkt vor dem Taktstrich liegen soll. Ein[illegible]spunkt über den Takt[illegible]e übliche Notation:  [illegible] I 1[illegible]07 Vl 2, [illegible]V 24/25 Vl 1; dies [illegible] mode[illegible]e Nota[illegible]rt.

[illegible]r  (in II) oder  [illegible] 148–163), begegnen [illegible] Handschriften häufig, sind aber, [illegible]wenigen Kontext im Allgemeinen ungeeignet und wurden nicht in die Erstausgaben übernommen. Allerdings bestanden die  in VII 329–334 bis zu einem gewissen Grad fort, sind völlig unbedenklich und wurden beibehalten.

Eine besondere Eigenart von Beethovens Notation sind seine Schlüssel im Vc, denn er benutzte, abgesehen von 𝄢, oftmals (den heute überall verpönten) 𝄞, der eine Oktave tiefer als geschrieben klingt. Dies bringt den doppelten Nachteil der Zweideutigkeit und der Notwendigkeit vieler Hilfslinien mit sich, so dass wir stattdessen der Regel gefolgt sind, 𝄢 dort beizubehalten, wo Beethoven ihn benutzt, wo er jedoch 𝄞 notiert, haben wir entweder den Tenorschlüssel (in IV 130/147, V 469) oder 𝄞 ohne Oktavierung (IV 183, 224) vorgezogen.

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

Bögen bei Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen diesen und Hauptnoten. Die beiden Zusammenhänge, in denen Ziernoten als Hauptnoten begegnen, sind Vorschläge (z. B. IV 193, 201) sowie Nachschläge nach Trillern (IV 113–129); hier wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt; dies gilt auch dann, wenn Nachschläge wie in IV 243–249 als  ausgeschrieben sind.

Dynamik bei Pizzicato

Beethoven hält [illegible]wie im Allgemeinen auch [illegible]ere 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 *f pizzicato* (z. B. op. 59 Nr. 3 II 1), und dynamische Abstufungen in Pizzicato-Passagen begegnen sogar ziemlich häufig. Überwiegend stellt sich jedoch das Problem, dass jegliche dynamische Hinweise in Pizzicato-Passagen fehlen; an Stellen, die sonst nicht eindeutig wären, wurde *p* als notwendige editorische Zutat ergänzt. In op. 131 betrifft dies nur zwei Stellen, von denen die eine vollkommen offensichtlich ist (IV 1), aber

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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, ♩ und 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 seien nicht dasselbe. Indessen sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut ei[illegible]sato-Zeichen sollen ste[illegible]ben werden [illegible]er Bedeutung von [illegible]ich an Punkte zu [illegible]p bereitet weder [illegible]Ausnahmen not[illegible]n wir uns trotz

Richtbuchstaben

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 haben 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.

Dank

Es war mir eine Ehre bei der Erstellung des Textes mit dem Emerson String Quartet zusammenzuarbeiten, dessen tiefes Verständnis und Einsicht von größtem Wert war, und ich danke David Watkin Mah und seinen Quartettkollegen sehr herzlich für die angenehme und fruchtbare Zusammenarbeit. Die Mitarbeiter der verschiedenen Bibliotheken, in denen ich meine Recherchen durchgeführt habe, waren stets offen und hilfsbereit: die Biblioteka Jagiellońska Kraków, 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

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.
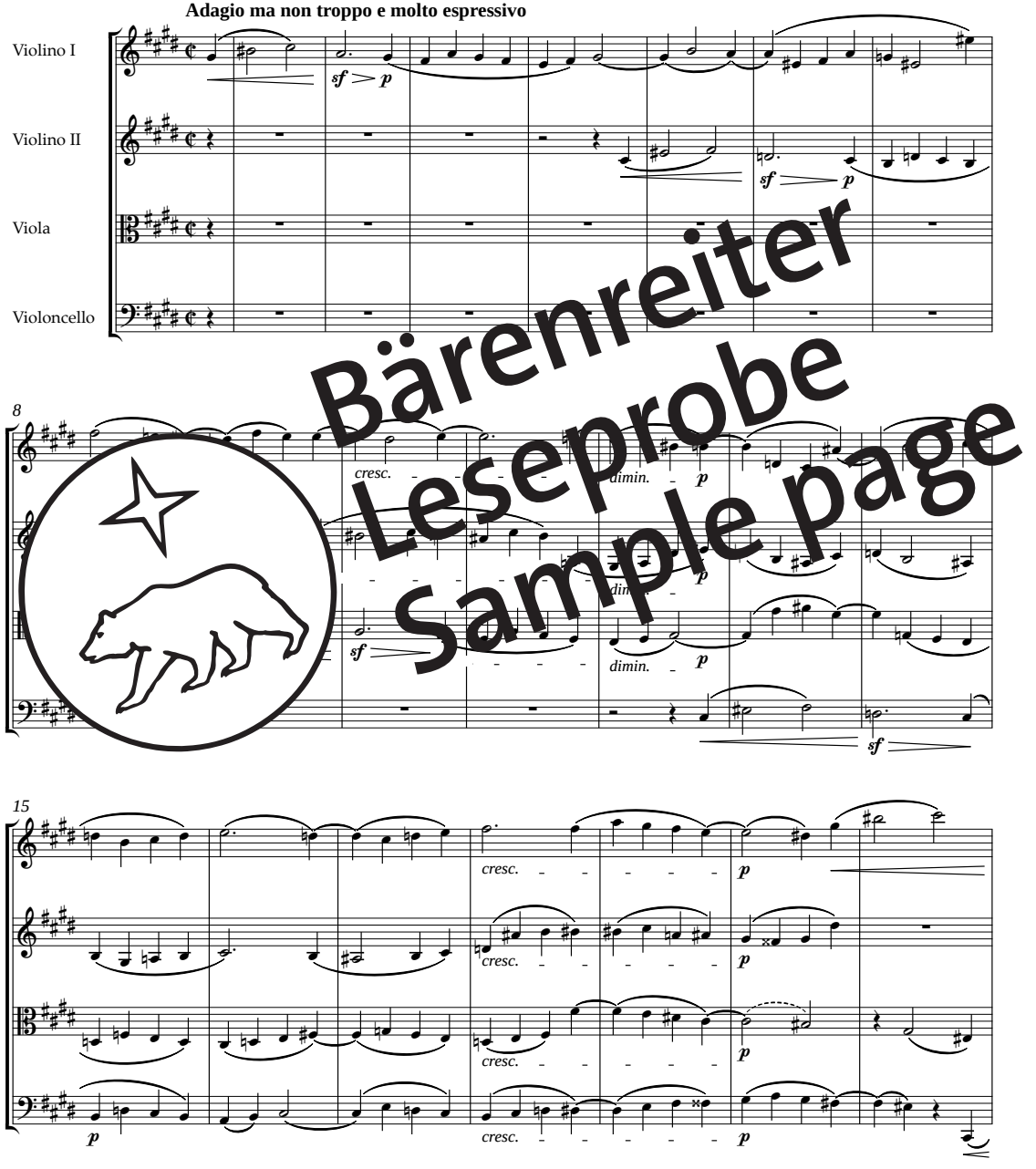
À Son Excellence Monsieur
Le Baron de Stutterheim

Quartetto

op. 131
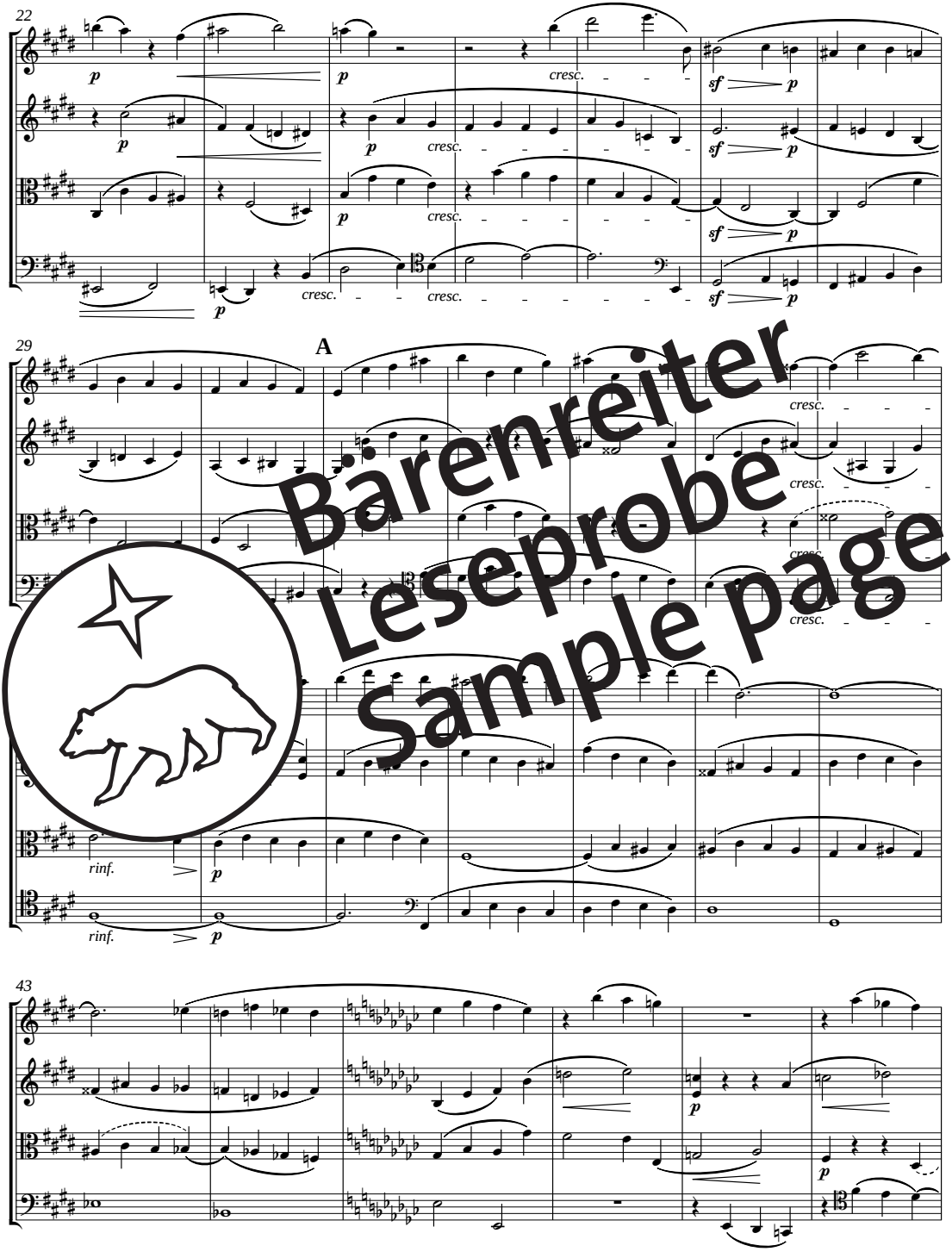
No. 1

Adagio ma non troppo e molto espressivo
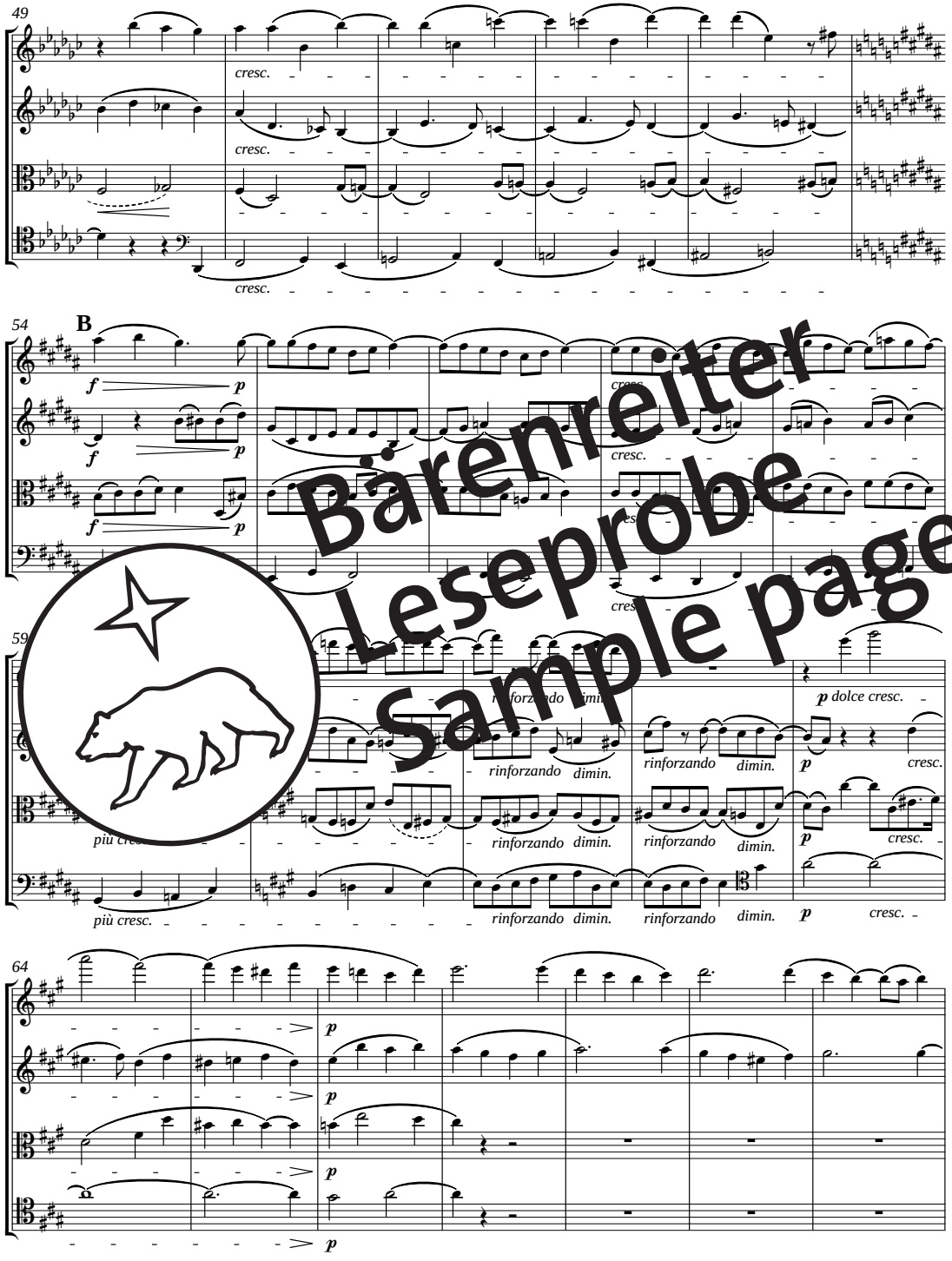


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2020 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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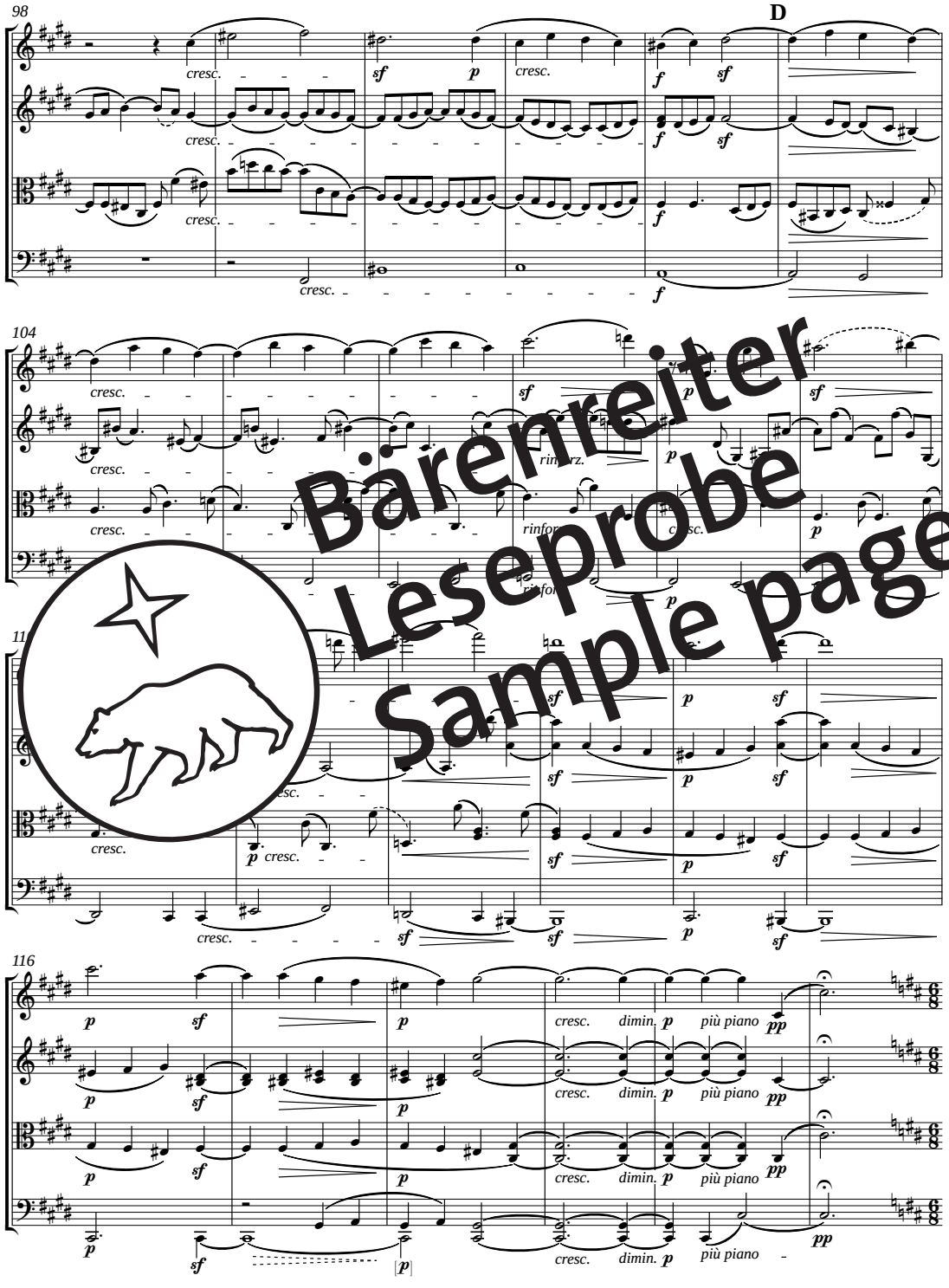
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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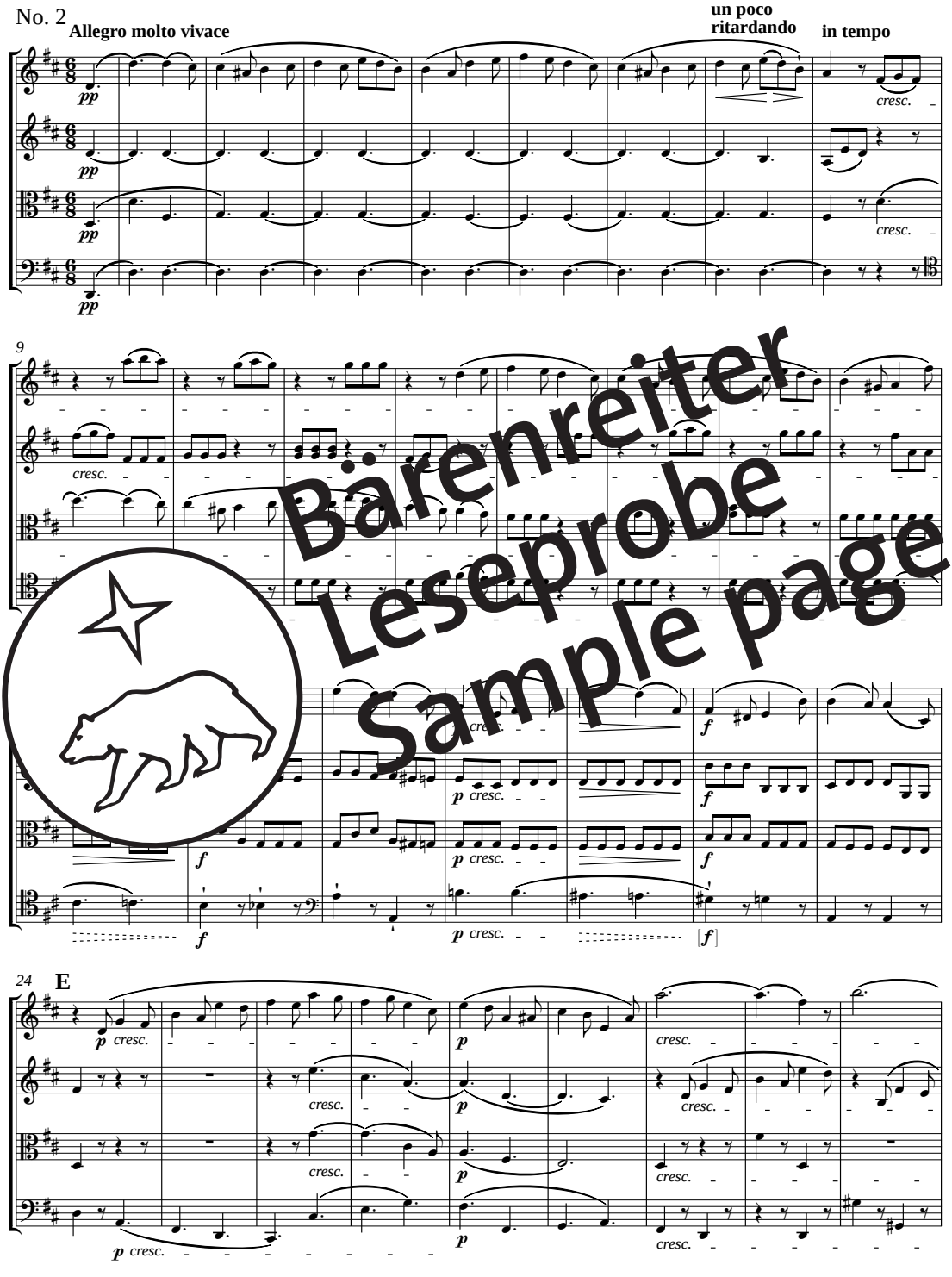


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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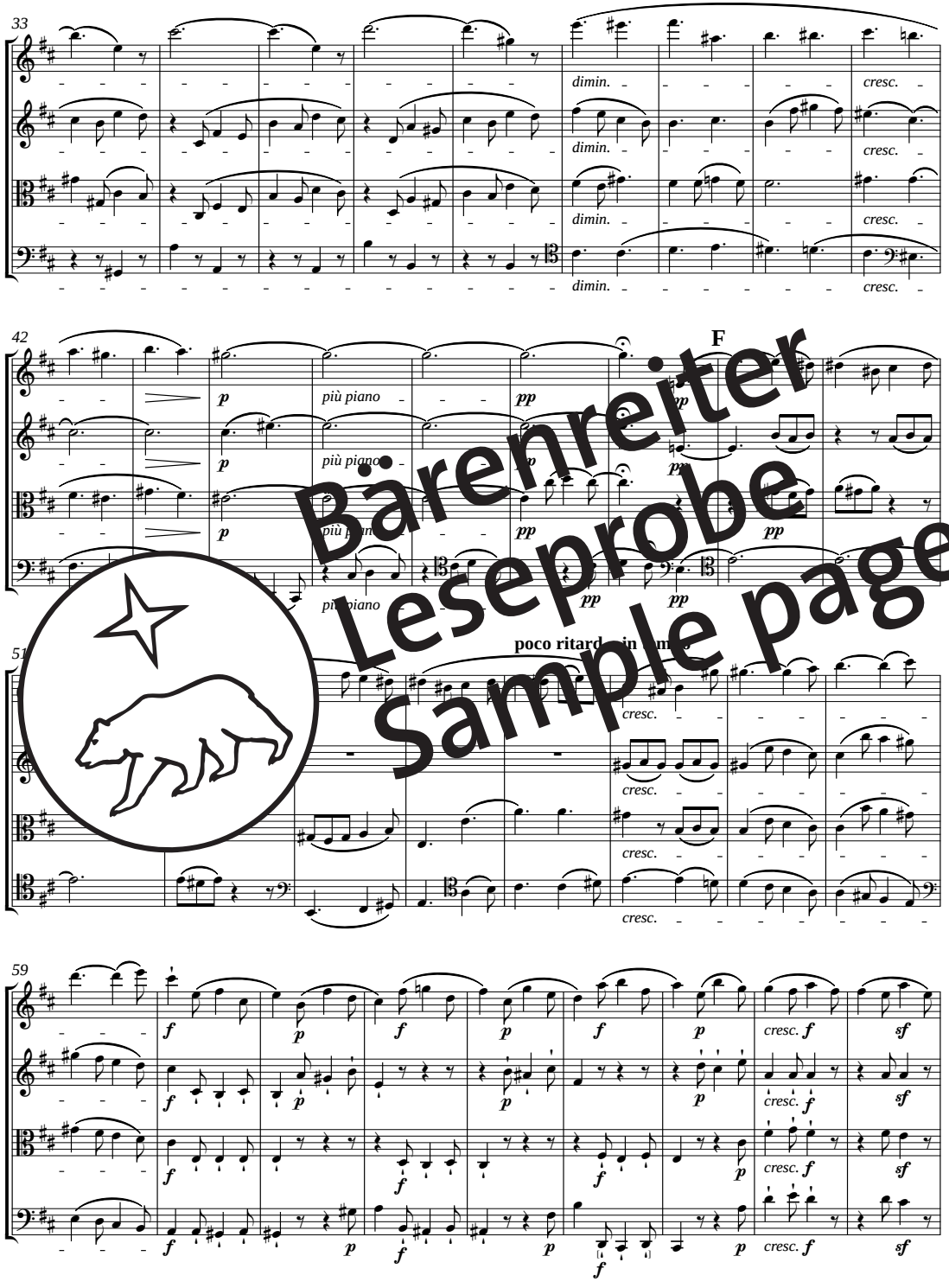


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

No. 2



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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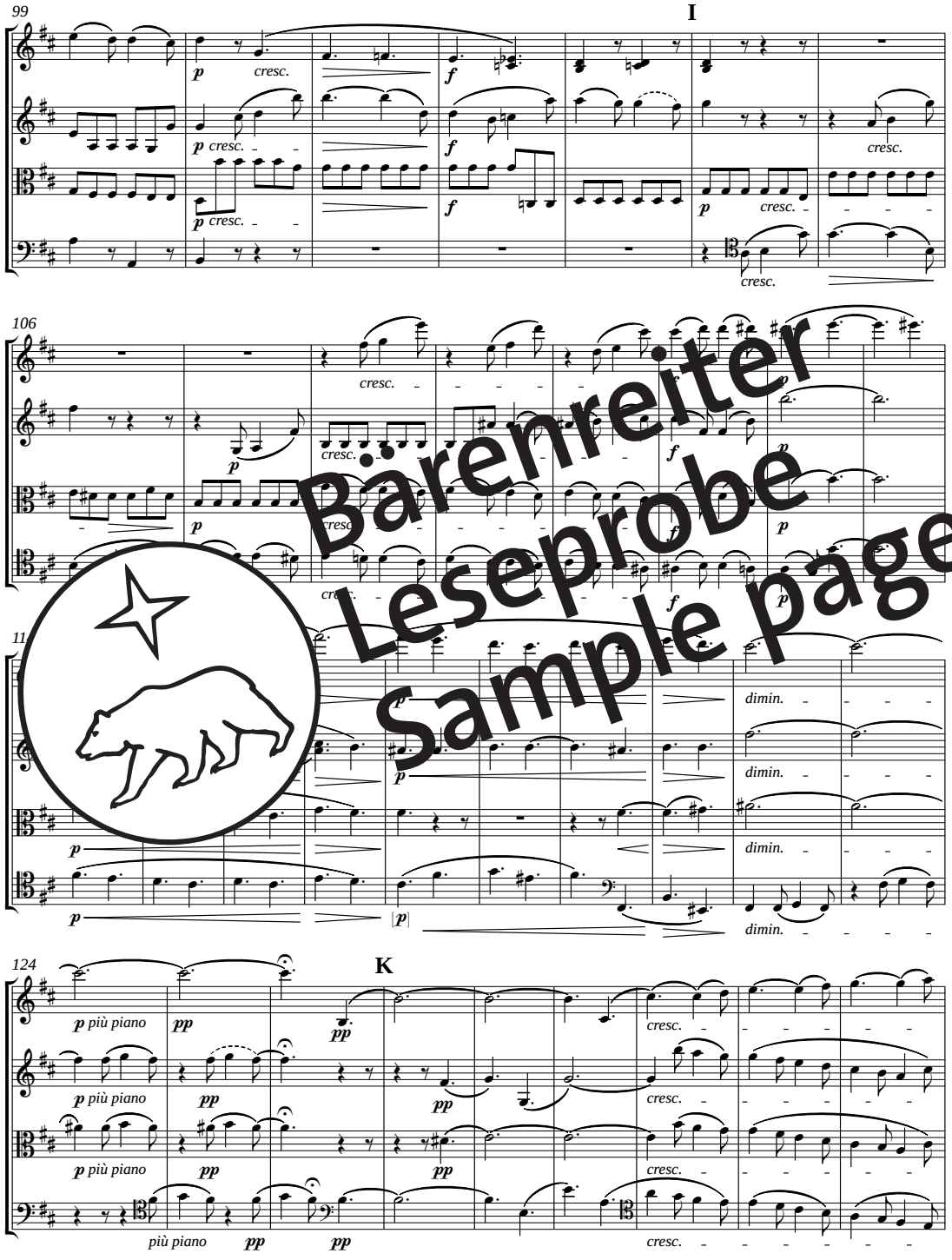
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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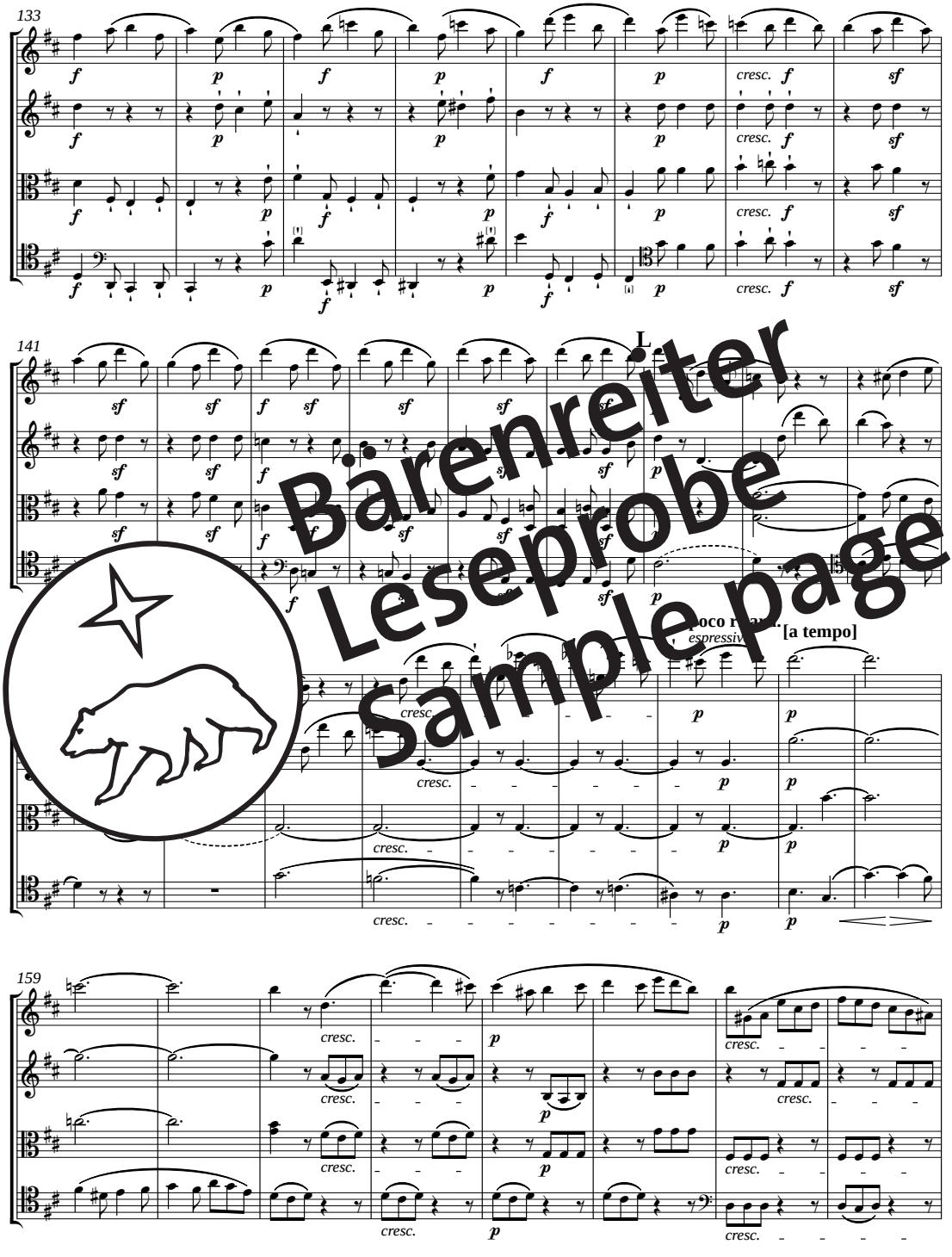


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
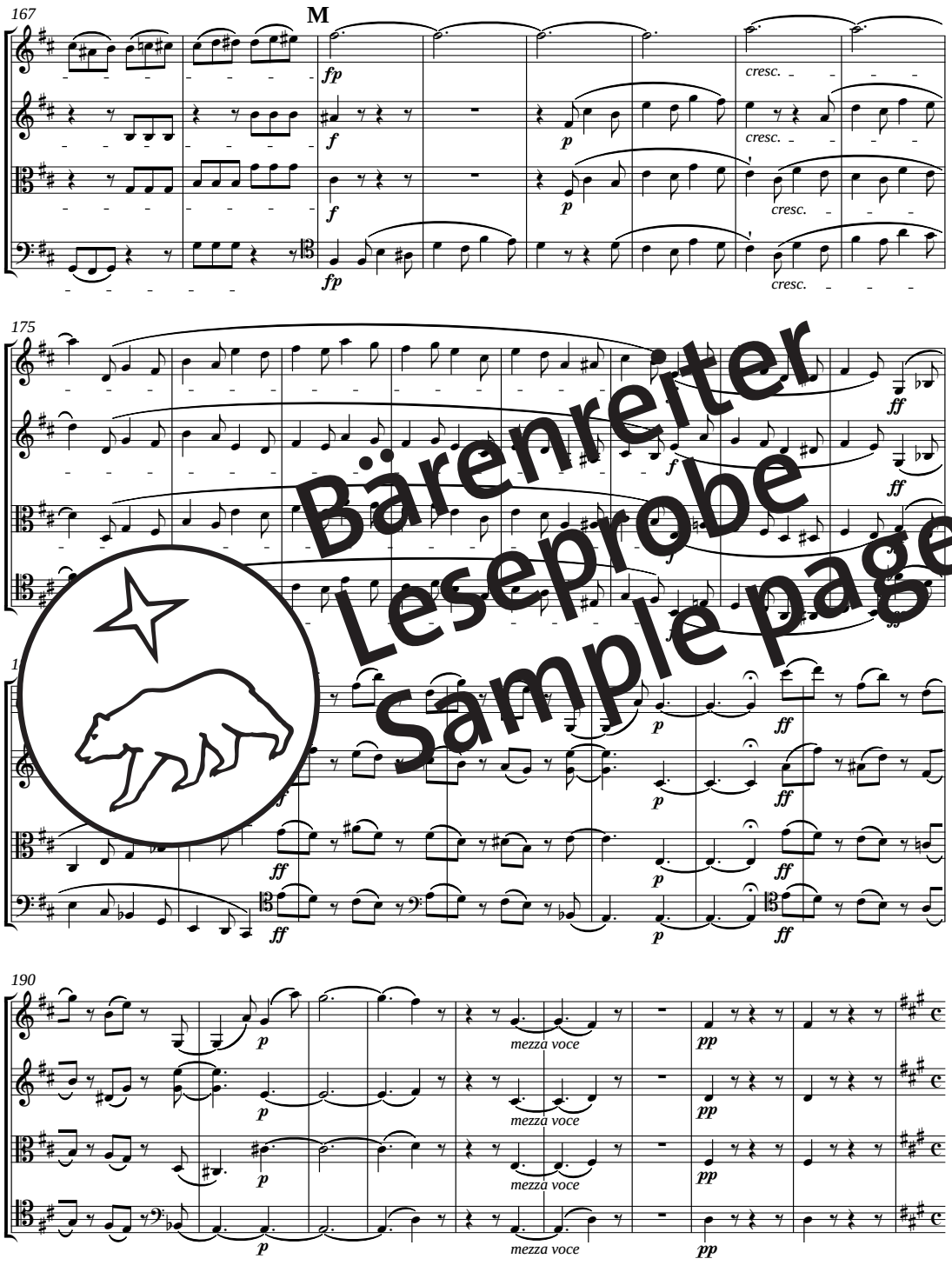
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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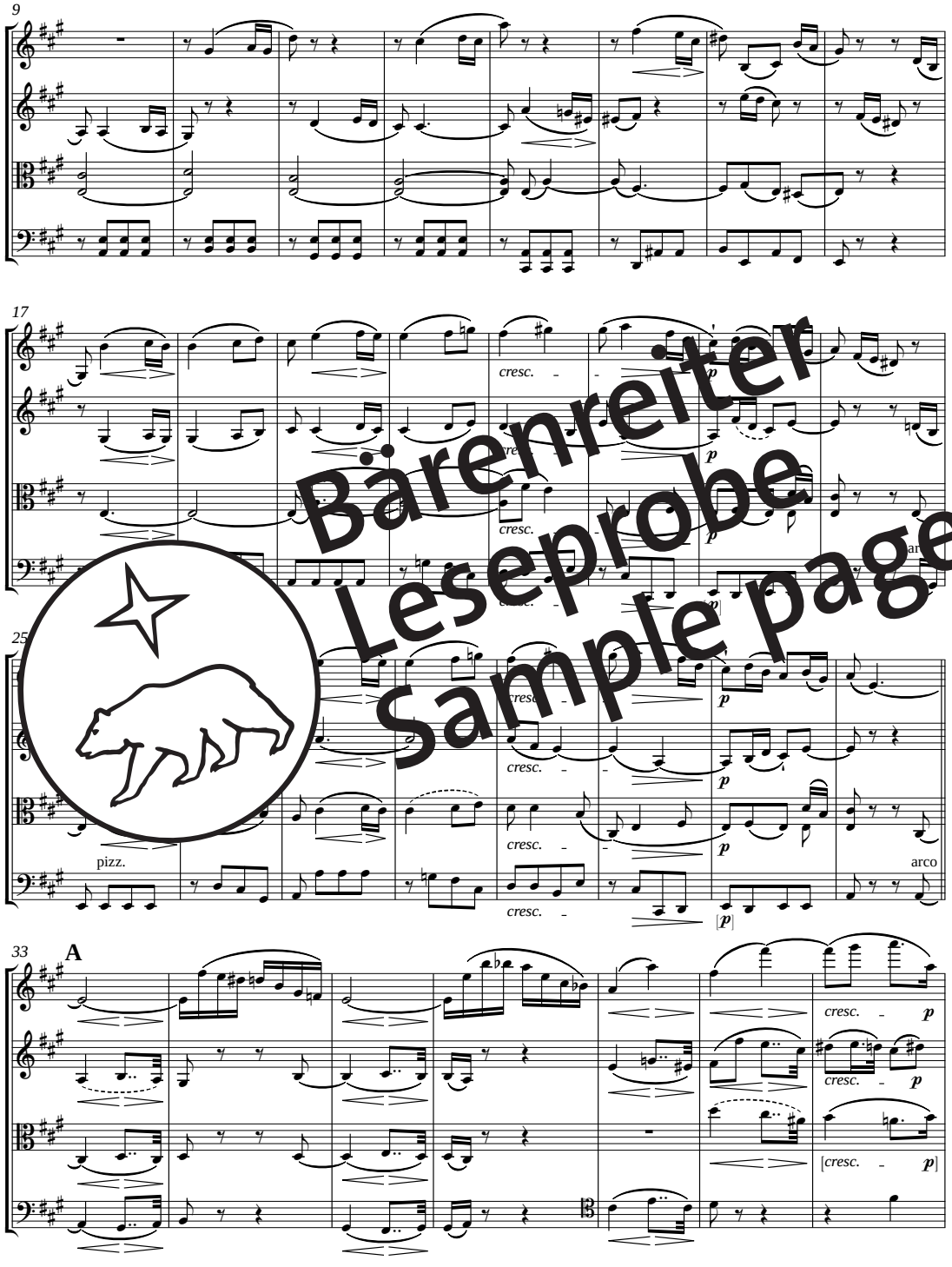
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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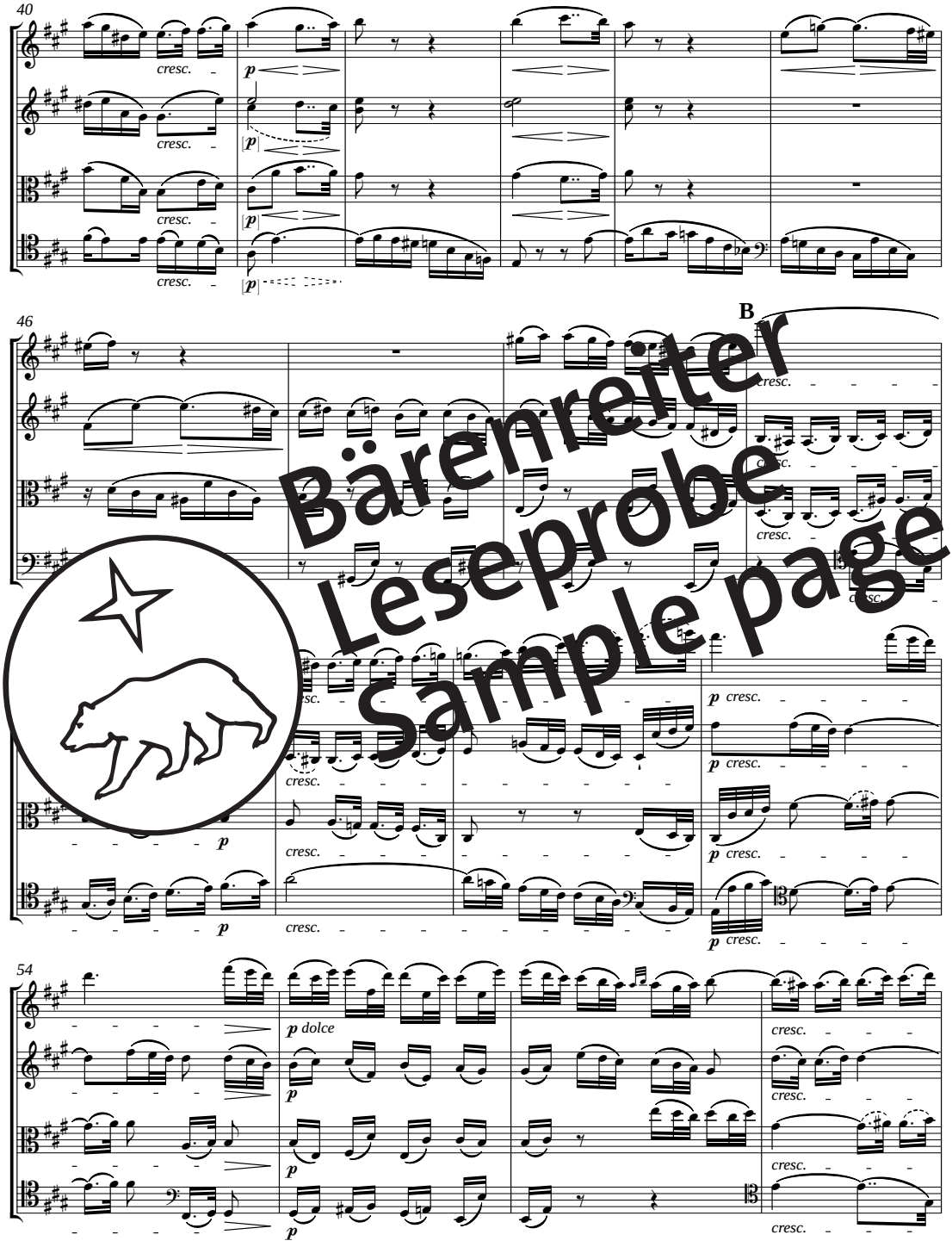


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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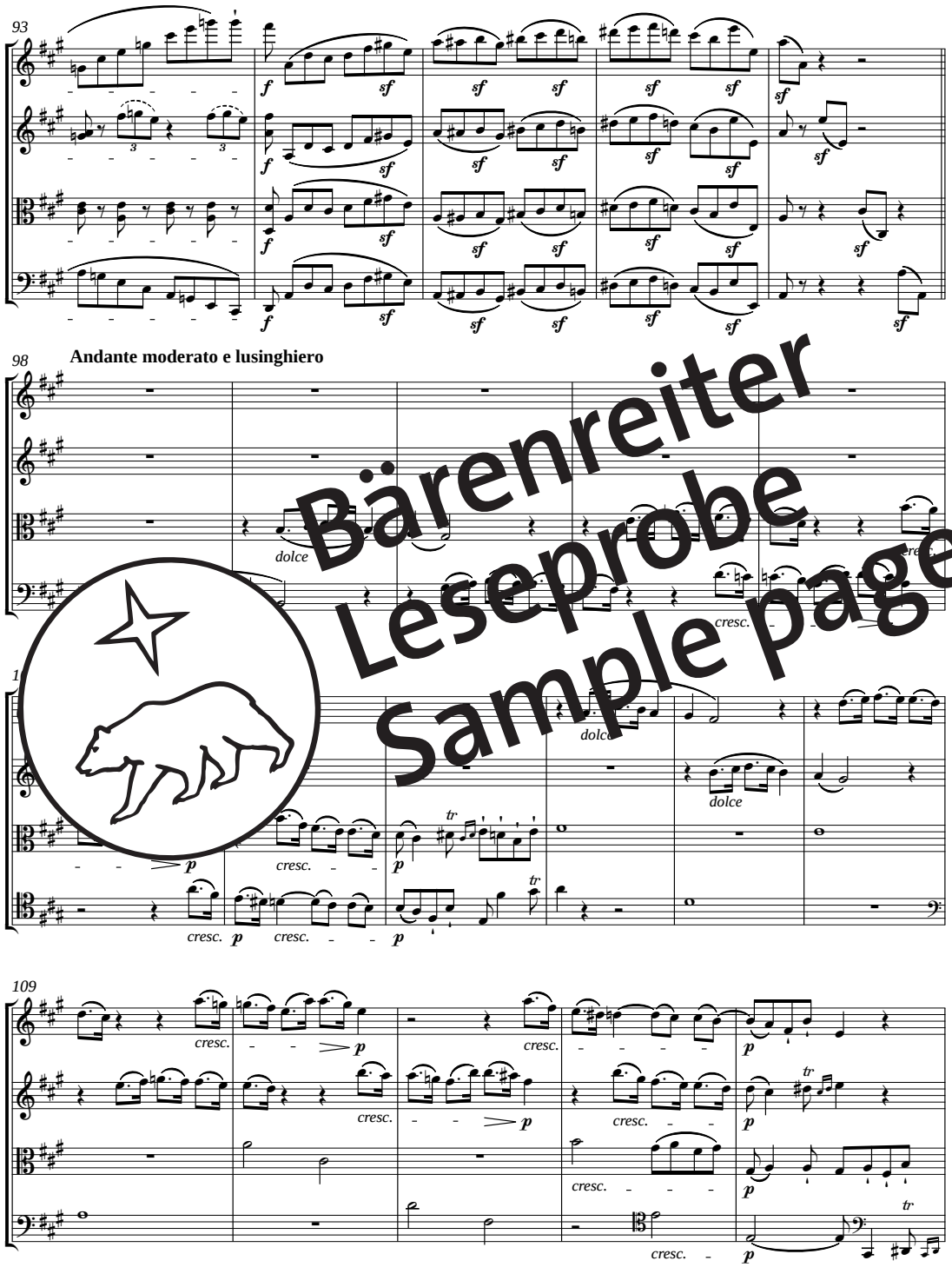
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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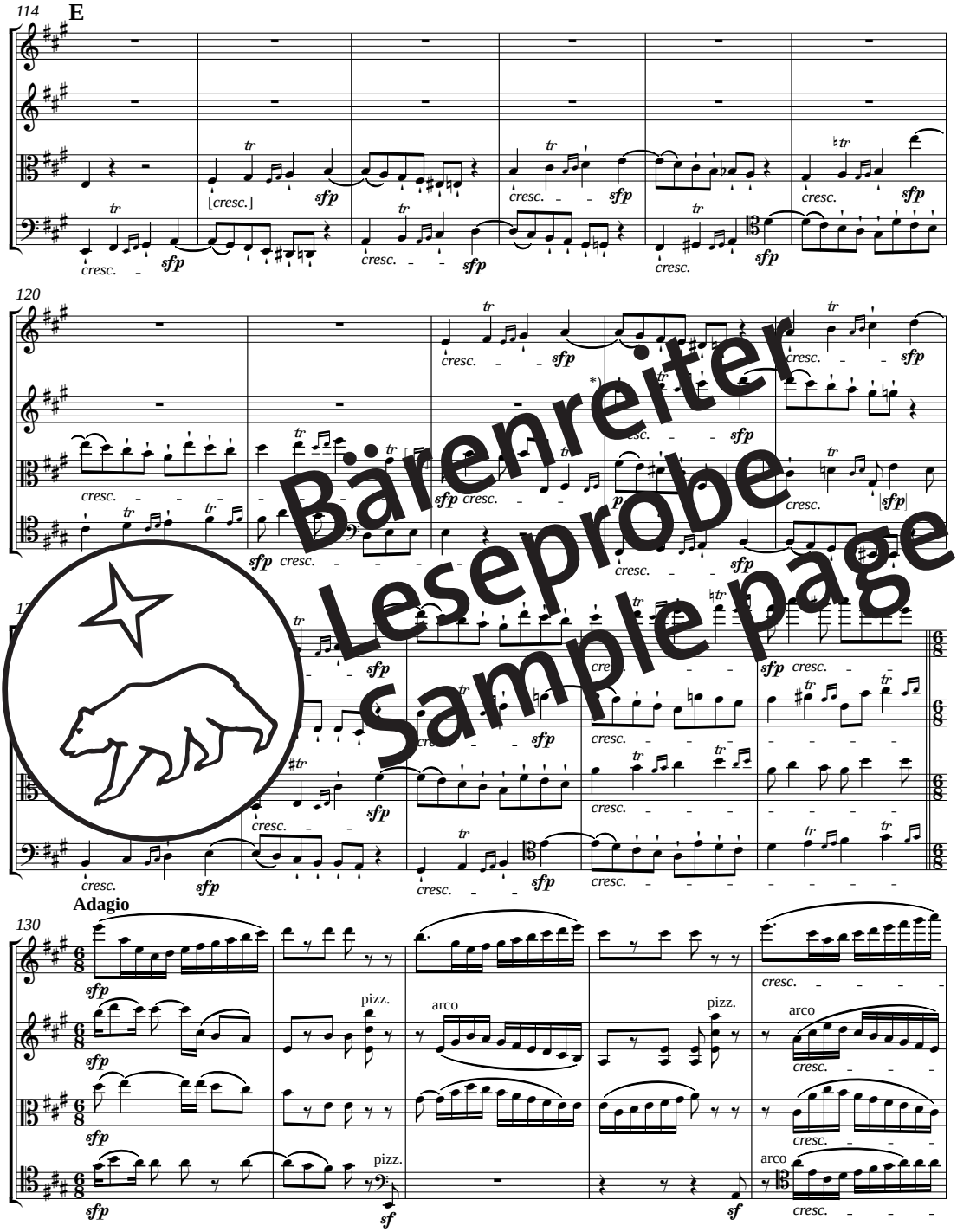


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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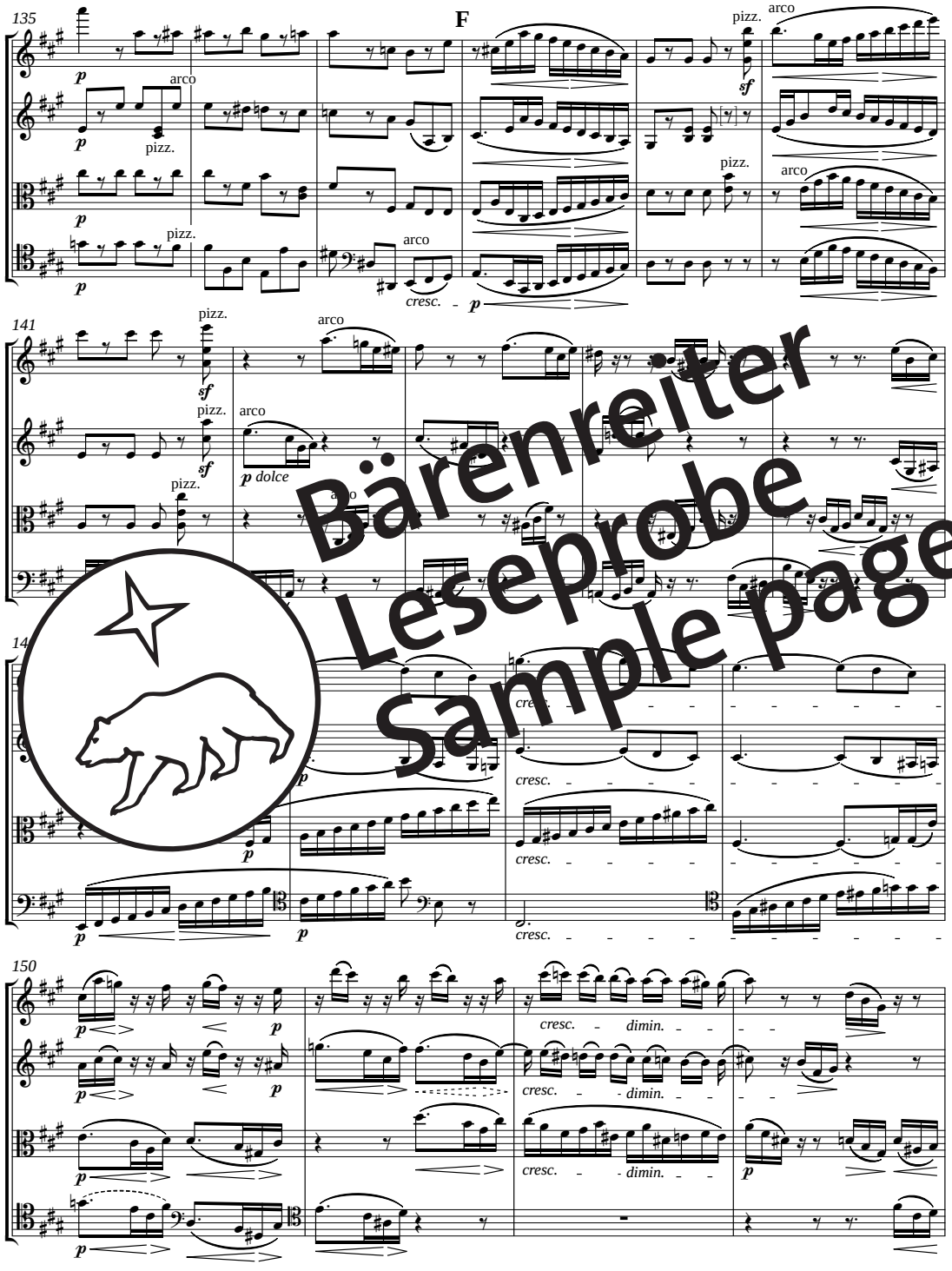


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bars 123–6: Thus in **A** (ink), **B**, but Beethoven later wrote in pencil *in 8va Bassa* ⎵ below 123–4, and *8va* ⎴ above 125–6 in **A**, possibly his final intention / Takt 123–126: So in **A** (Tinte), **B**; später schrieb Beethoven mit Bleistift *in 8va Bassa* ⎵ unter 123–124 und *8va* ⎴ über 125–126 in **A**; möglicherweise seine endgültige Absicht



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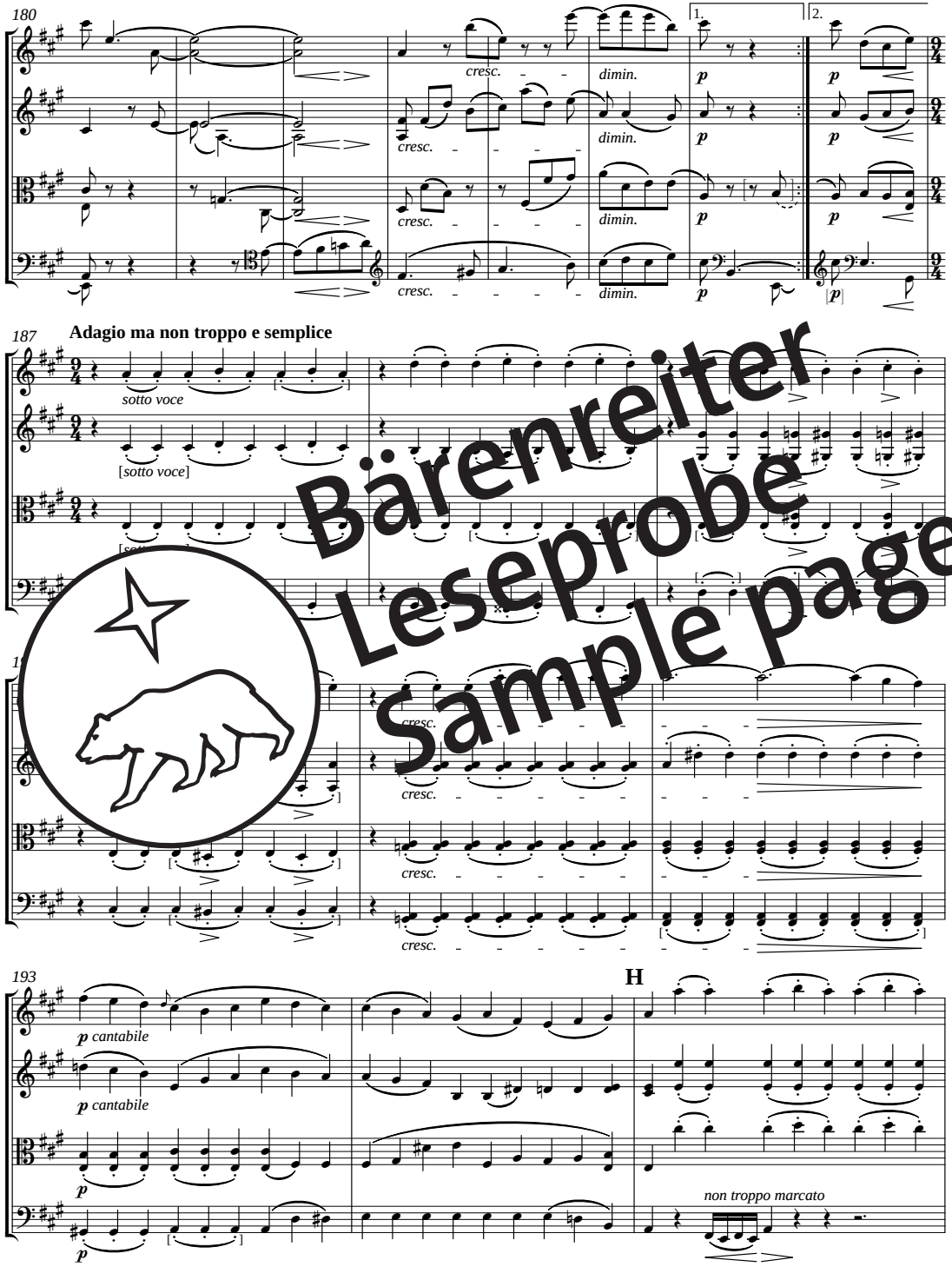
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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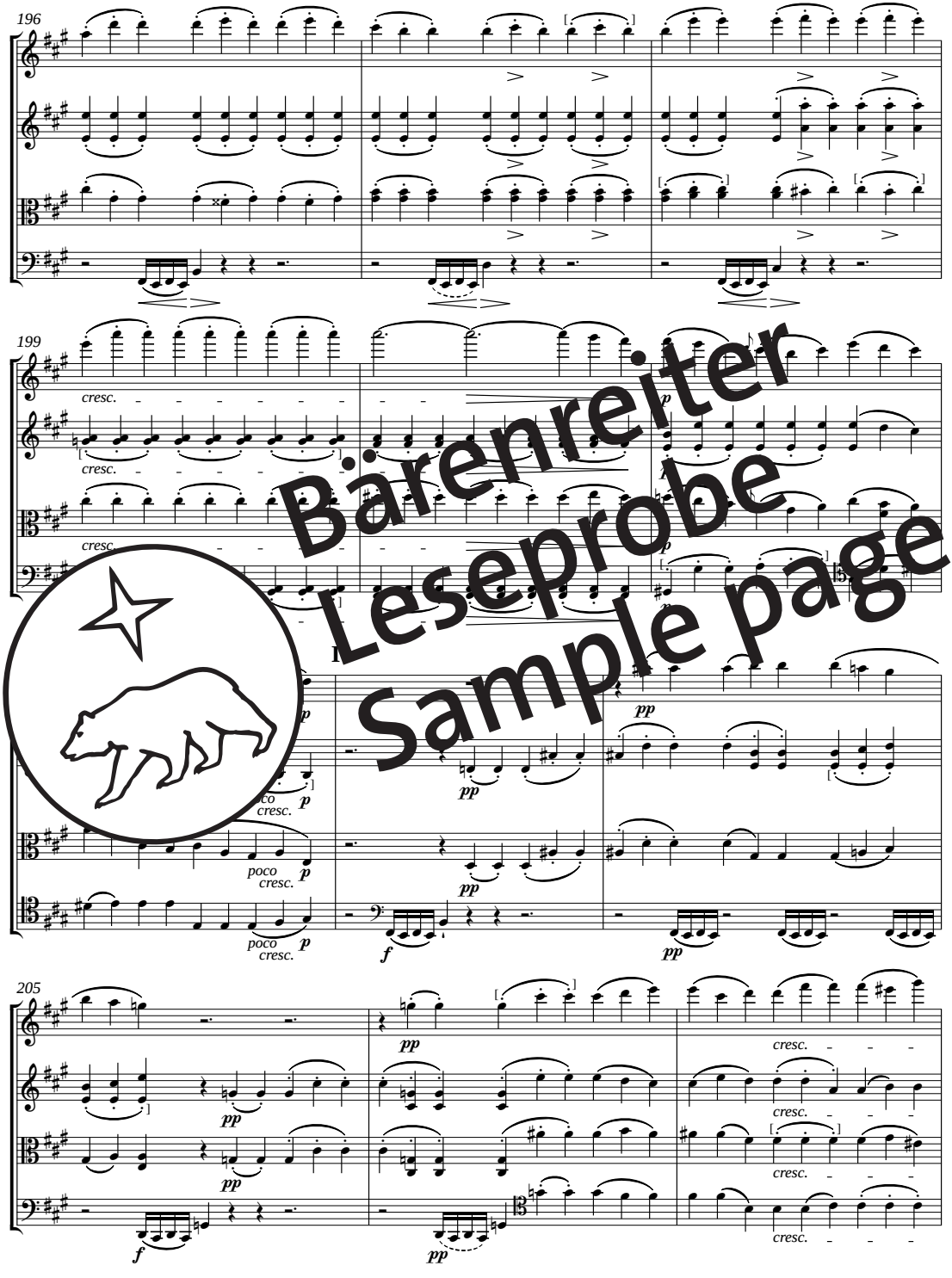


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
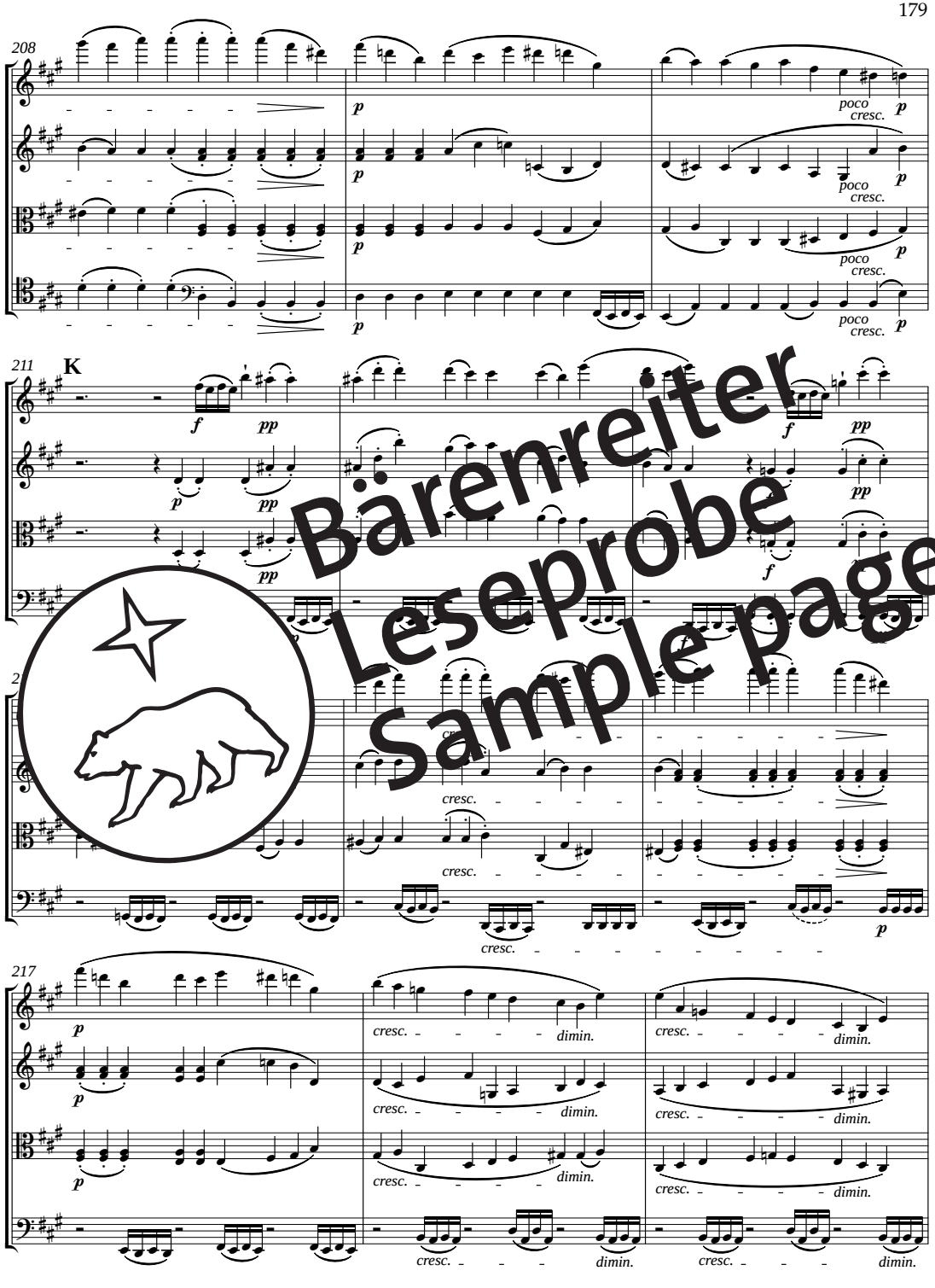
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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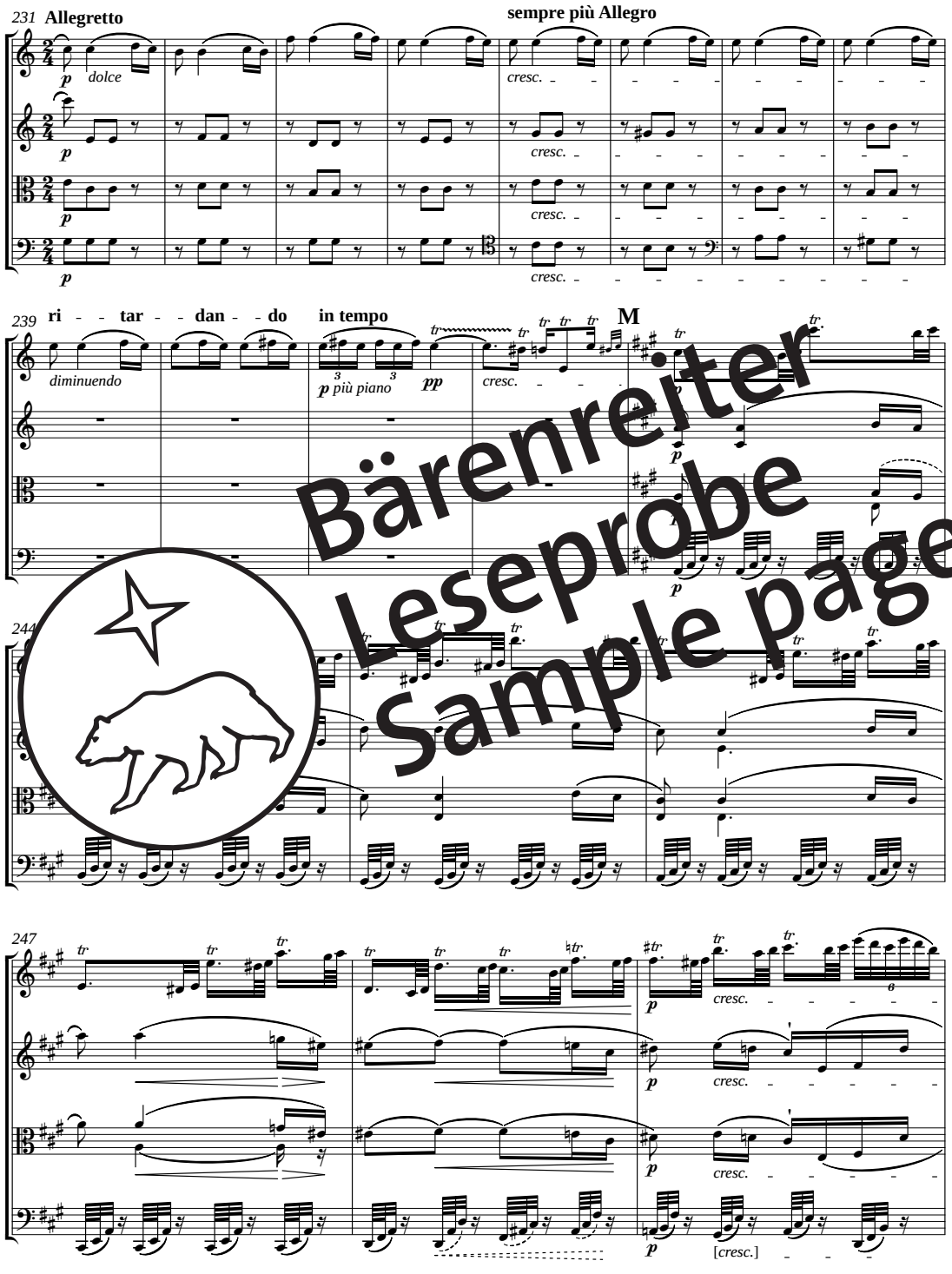
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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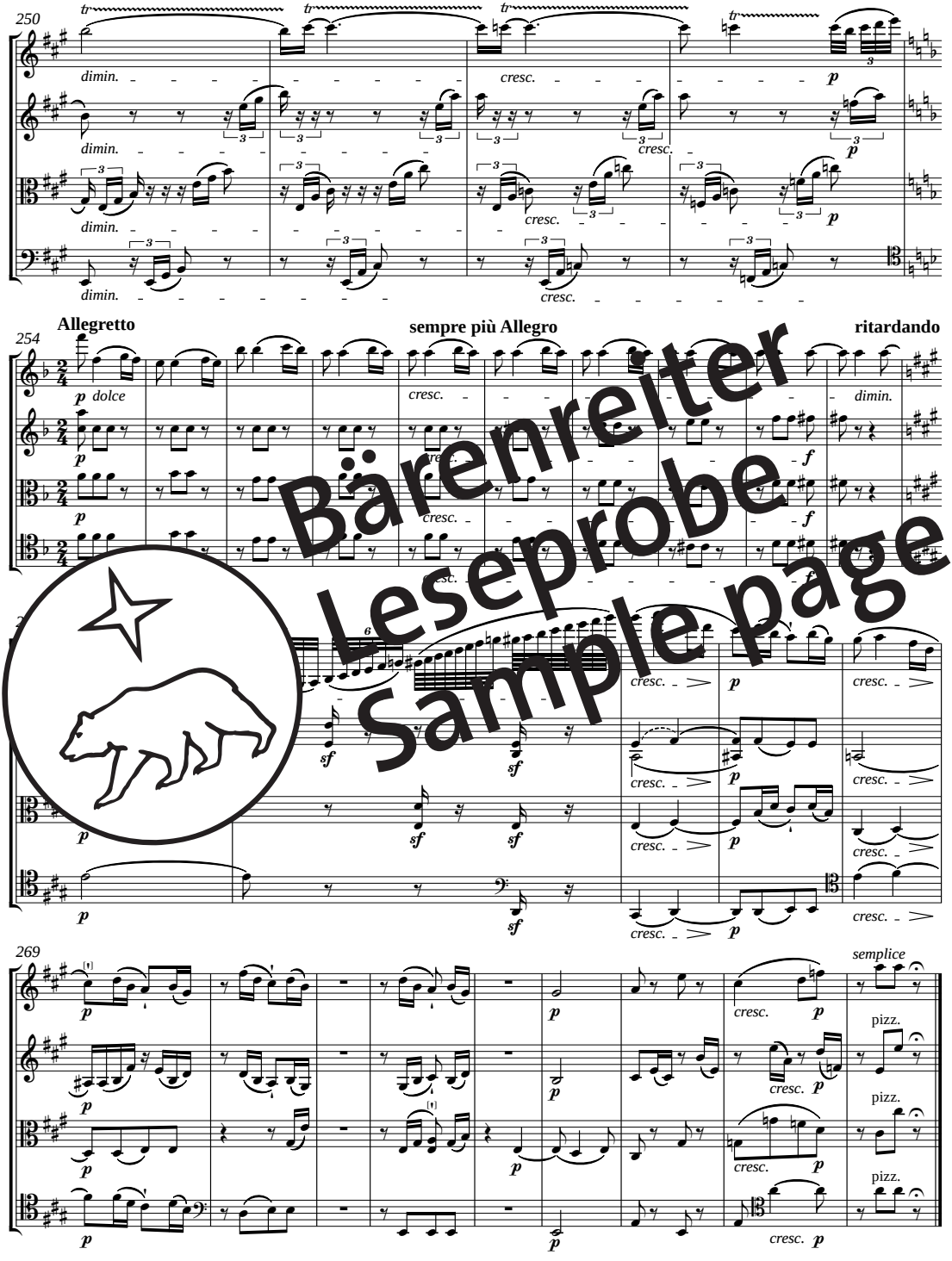


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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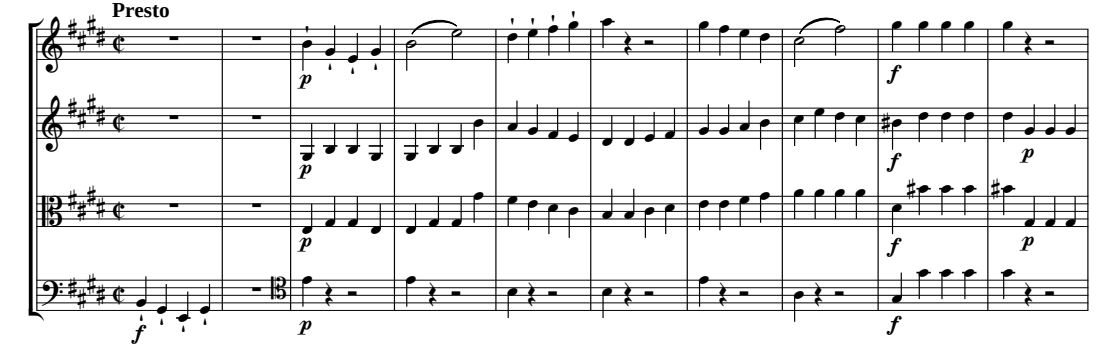


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
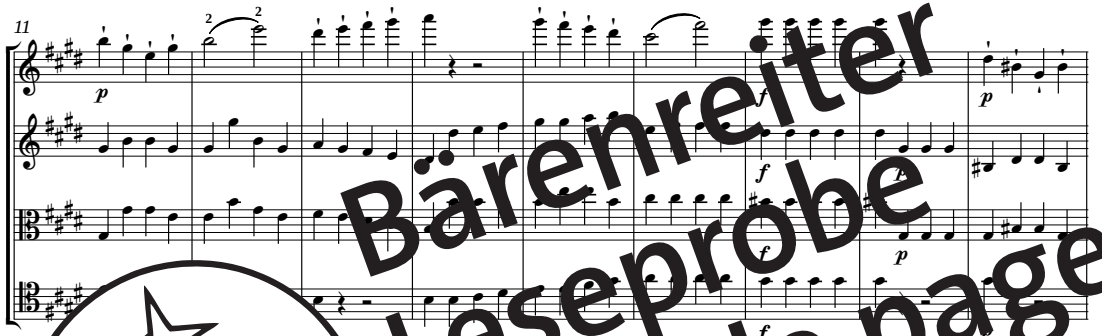


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
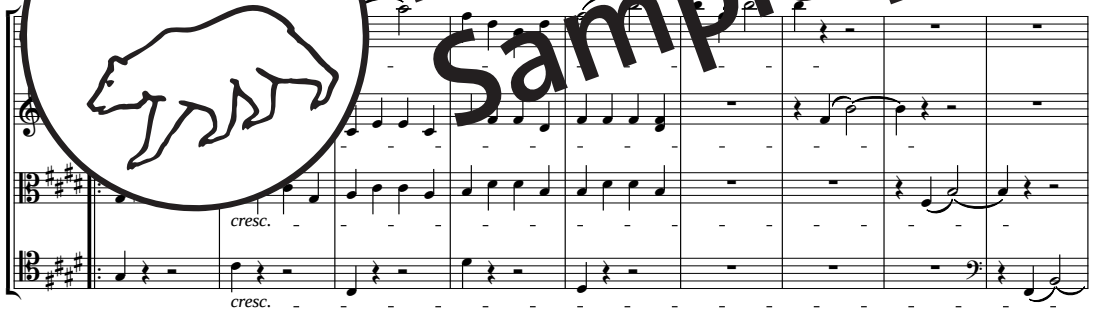
No. 5

Presto



11

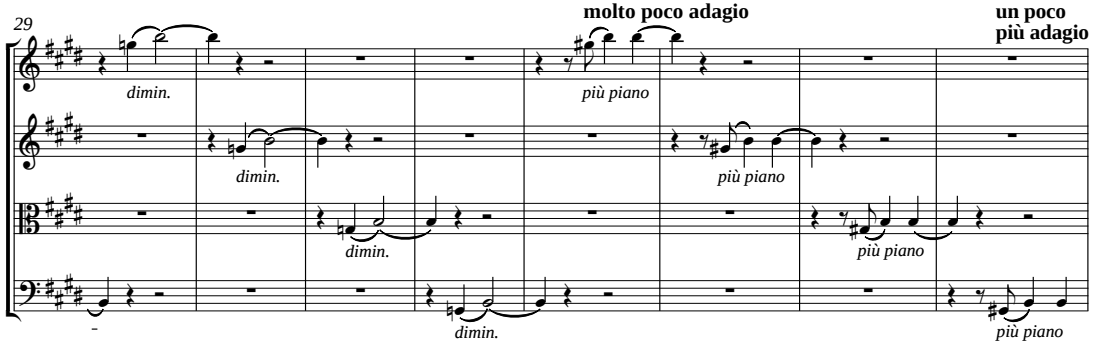




29

molto poco adagio

un poco più adagio



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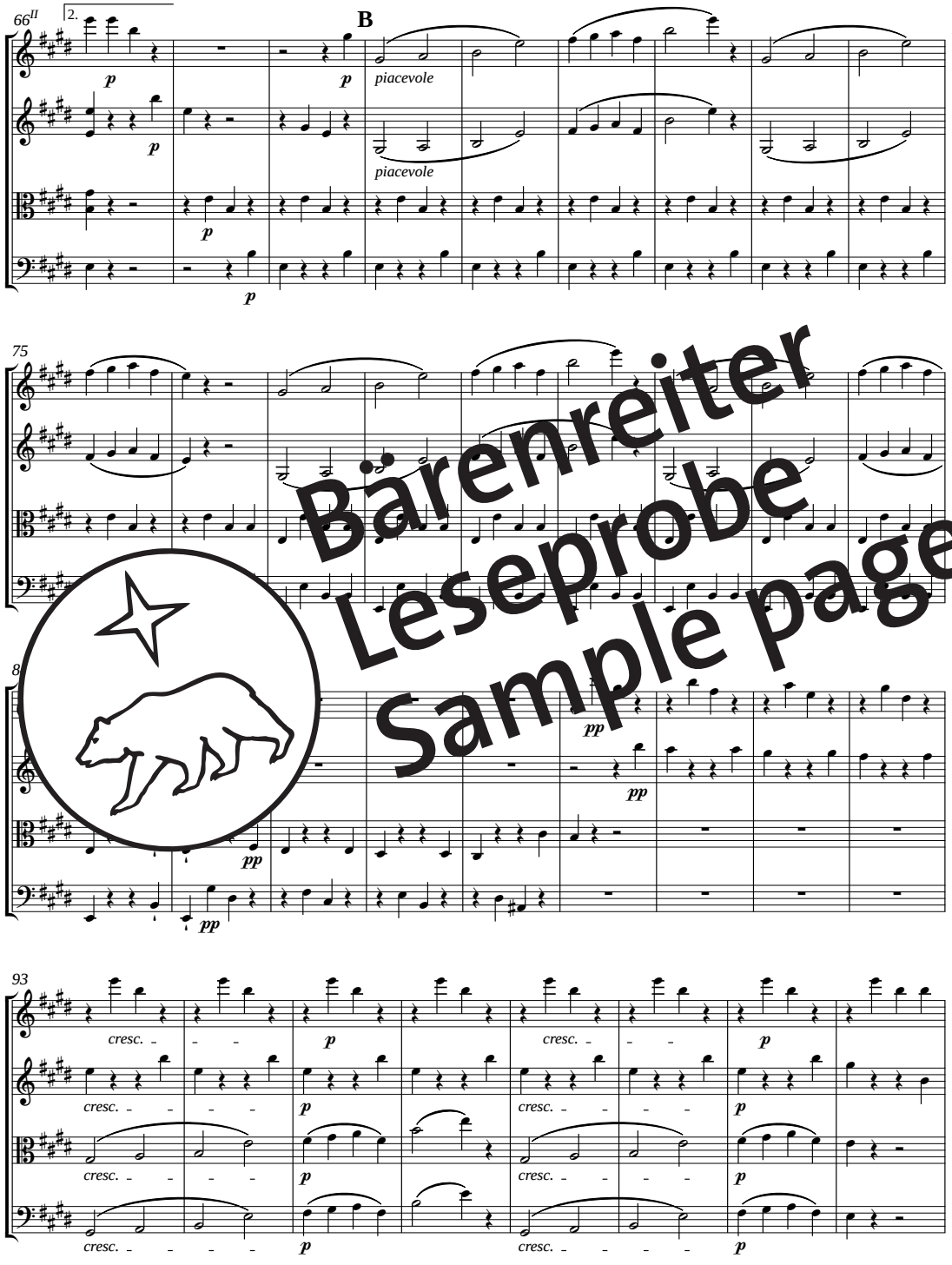
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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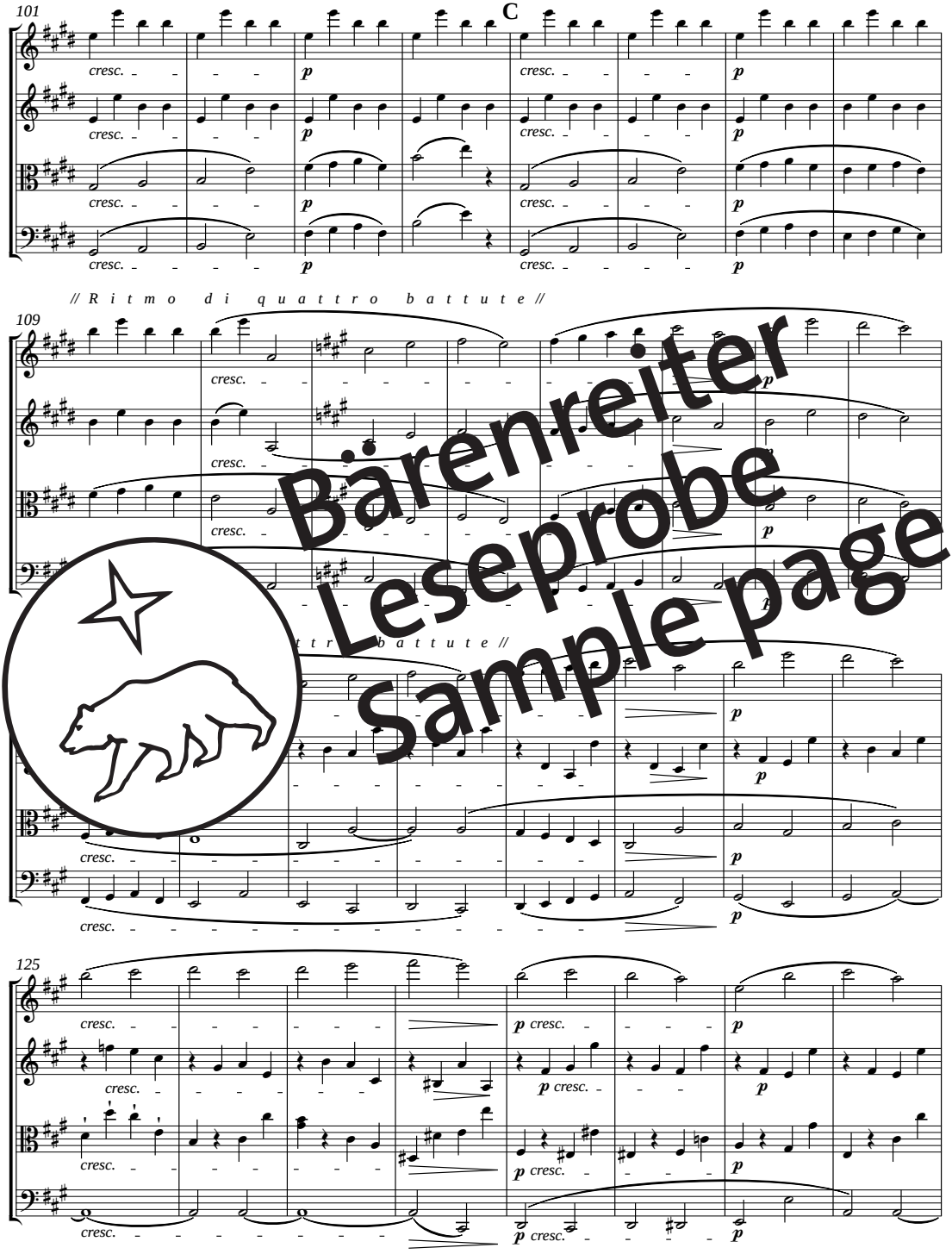


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
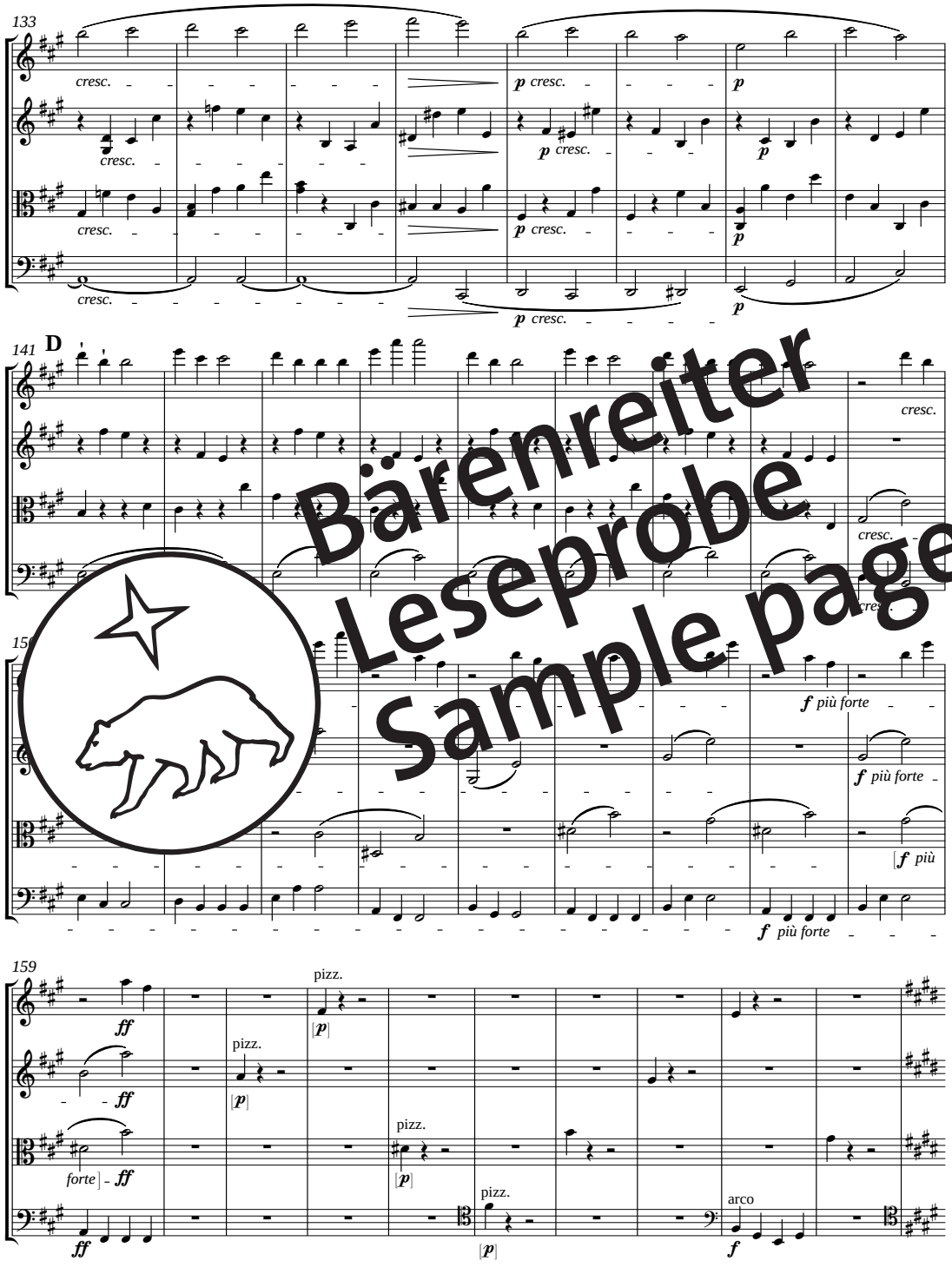
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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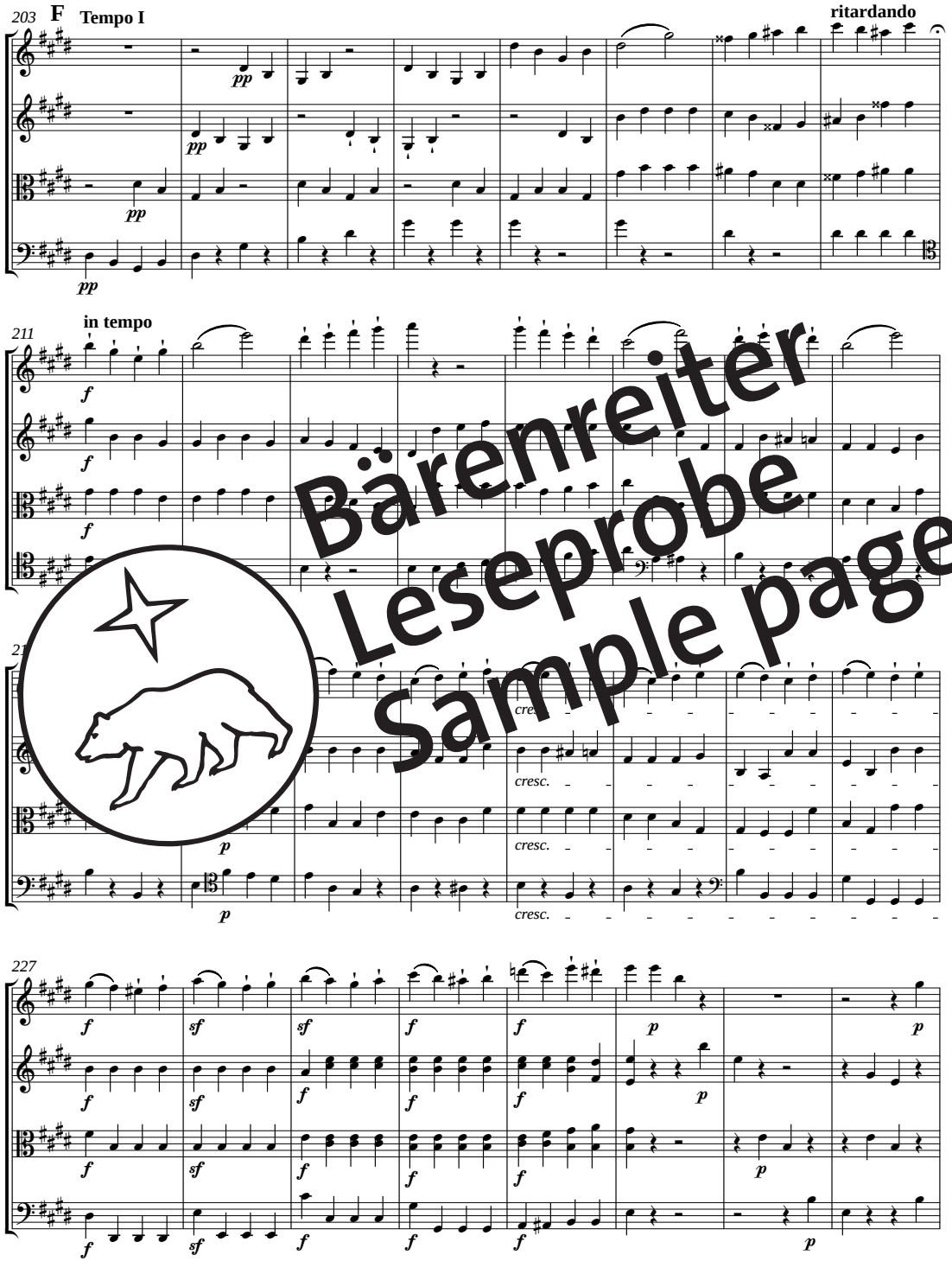
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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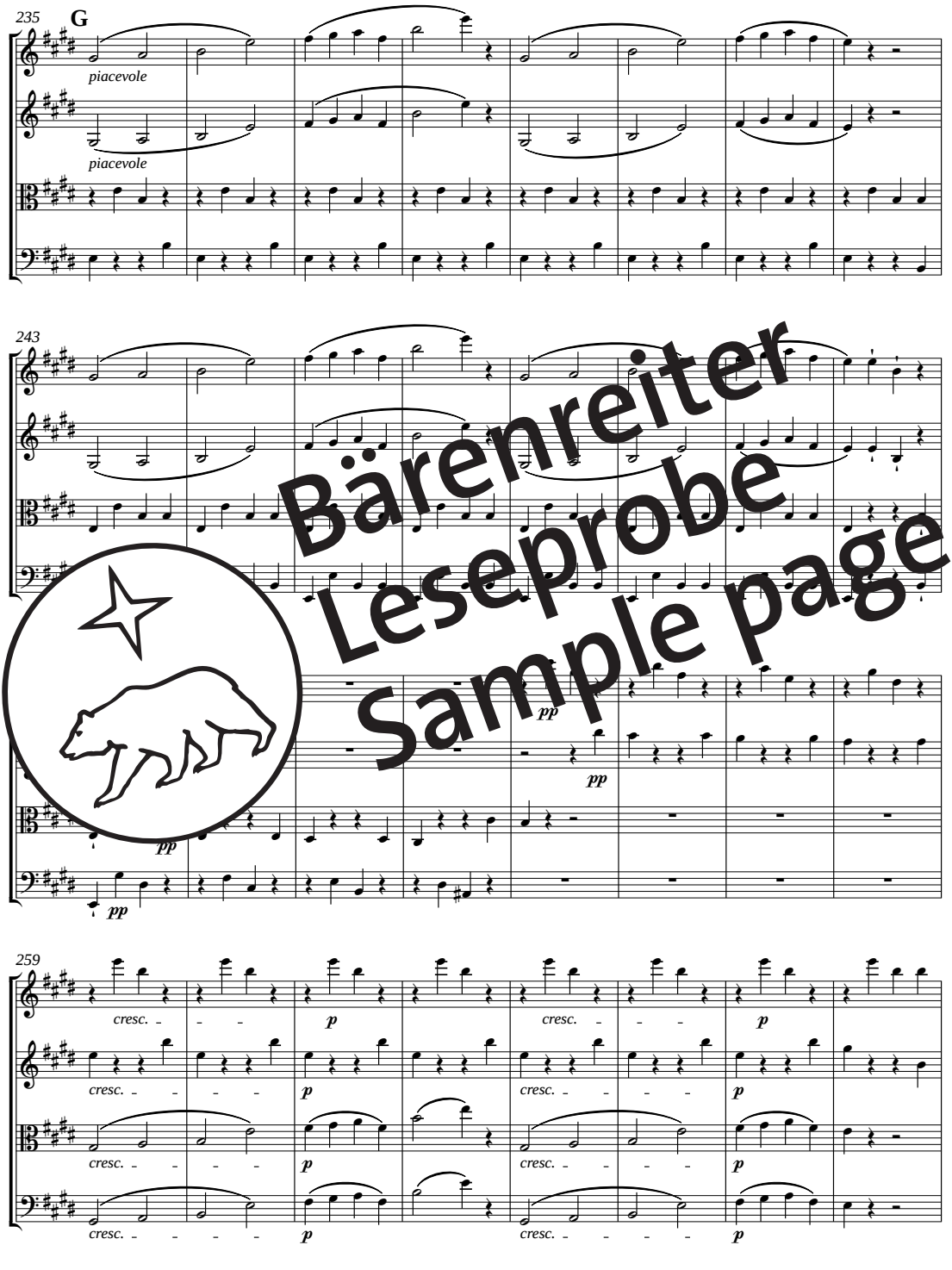


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
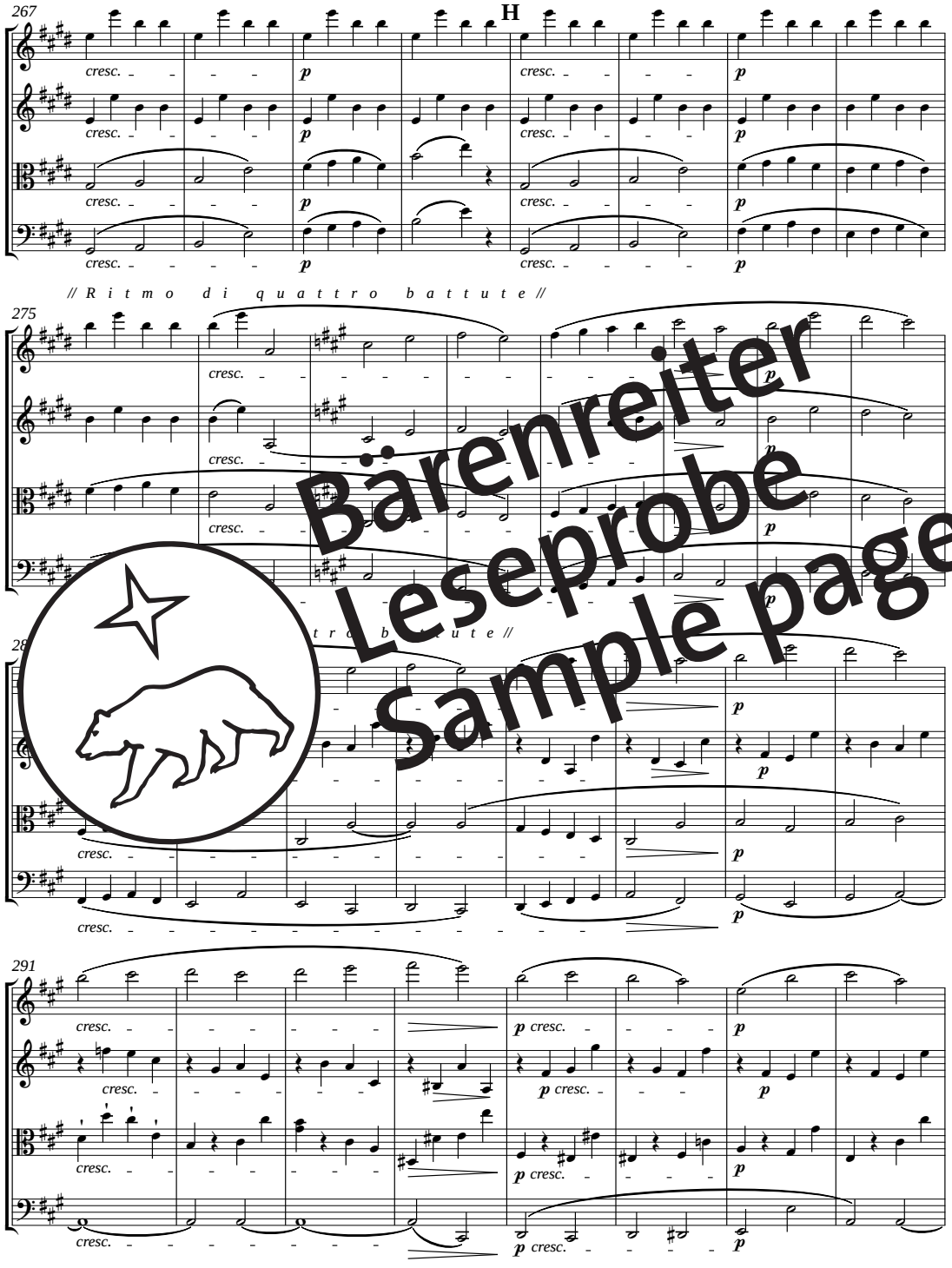
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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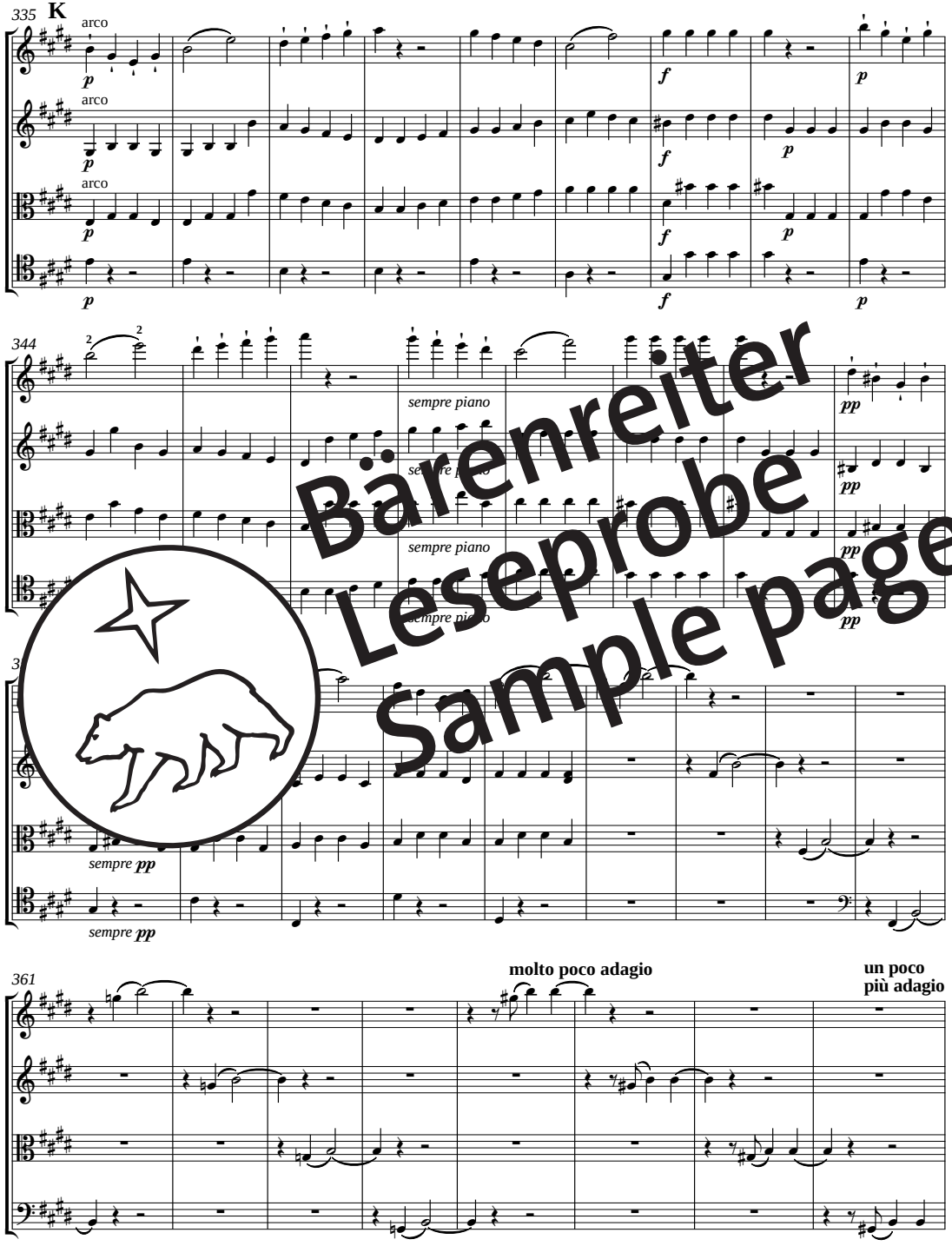
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.
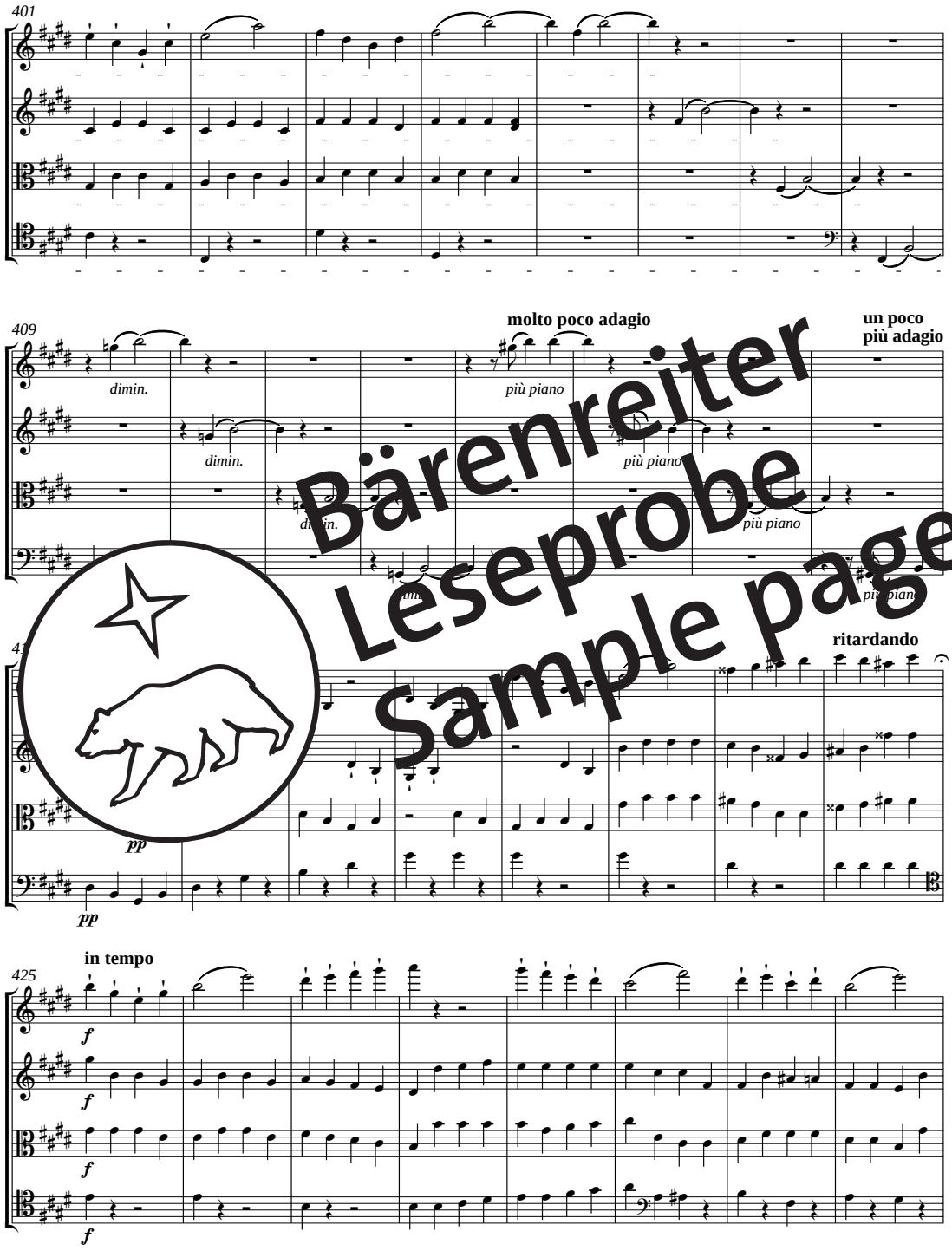


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

369 **L** **Tempo I** **ritardando**

377 **in tempo**

393

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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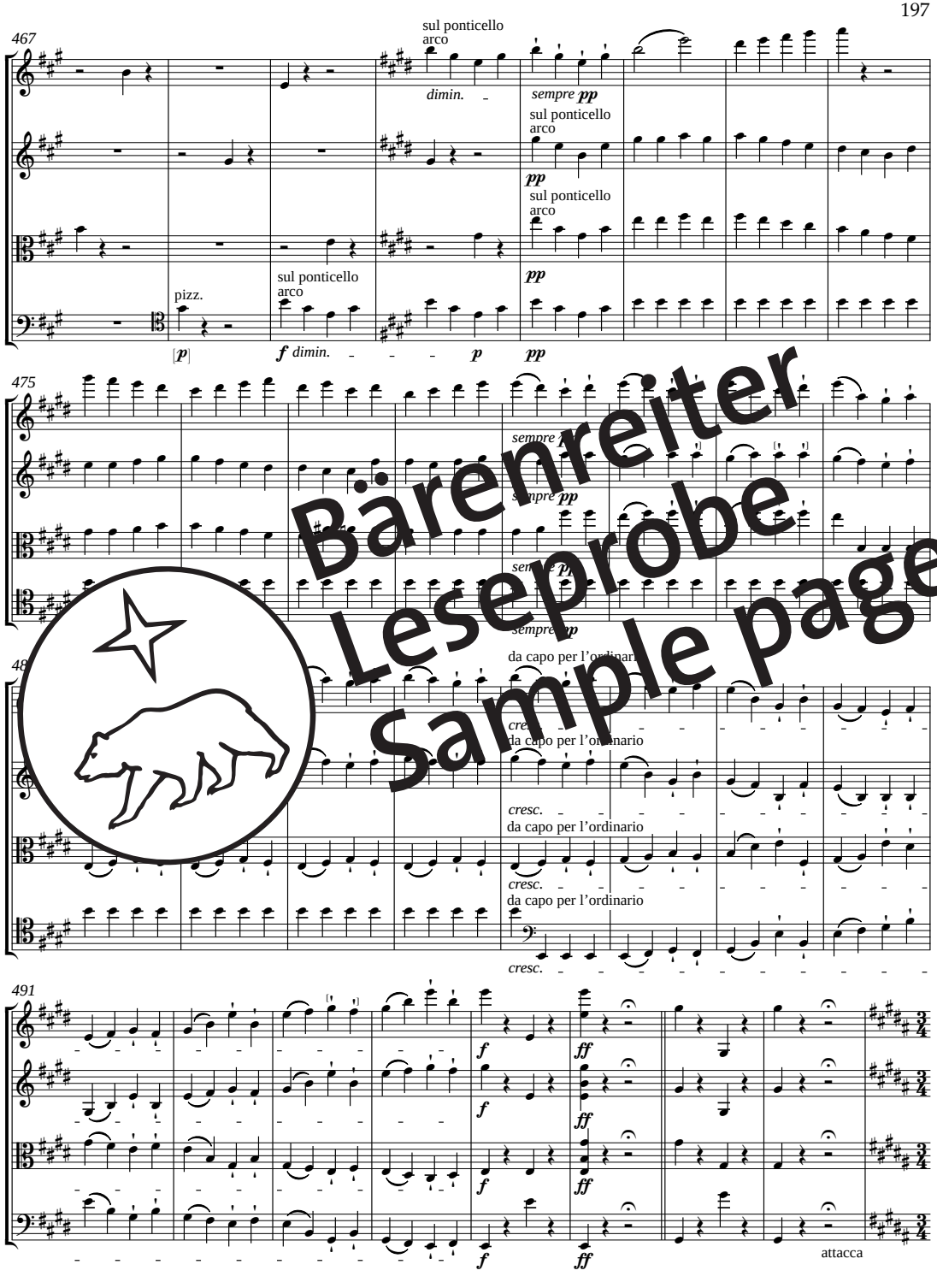
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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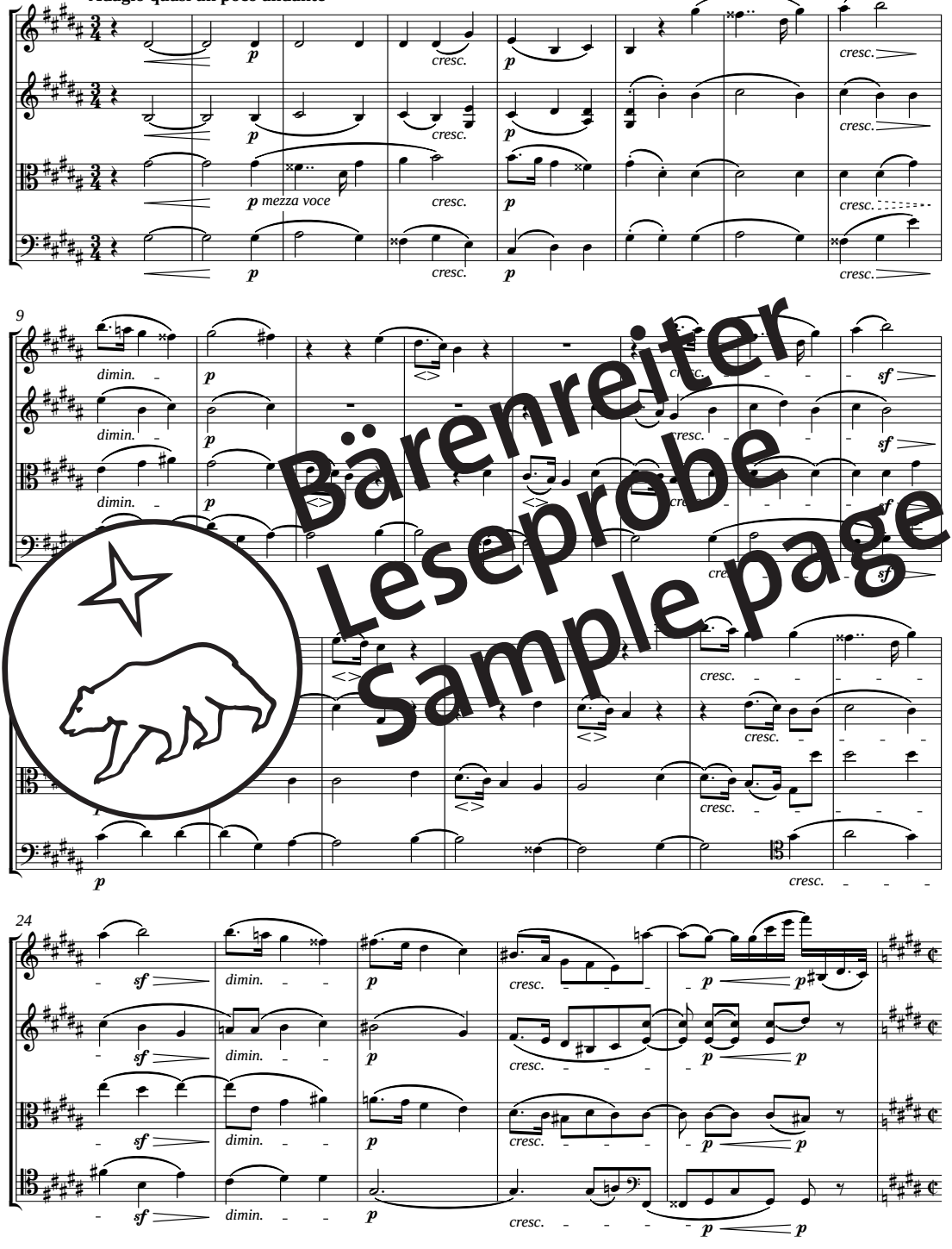


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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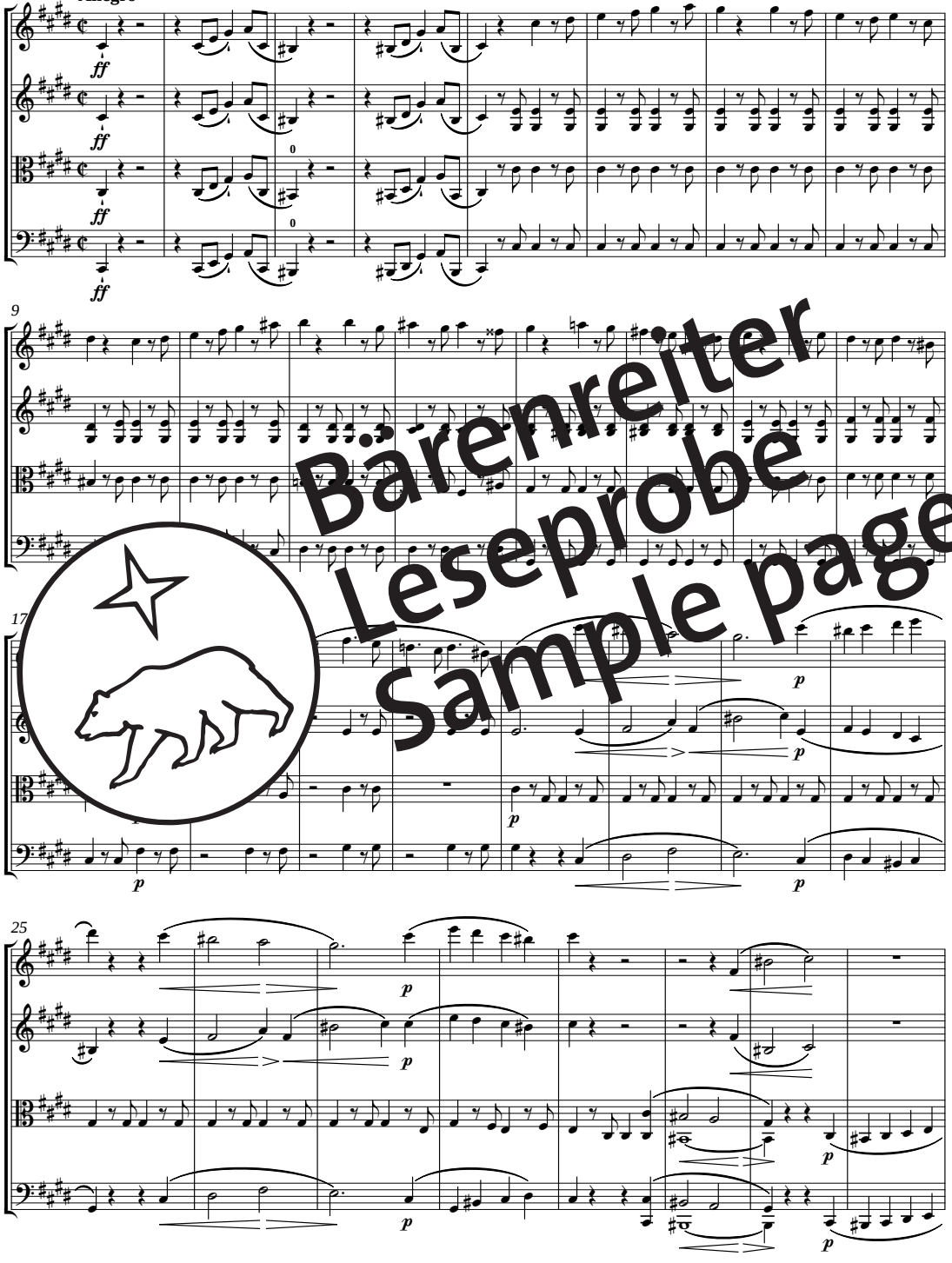


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

No. 6 **Adagio quasi un poco andante**



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

No. 7 **Allegro**



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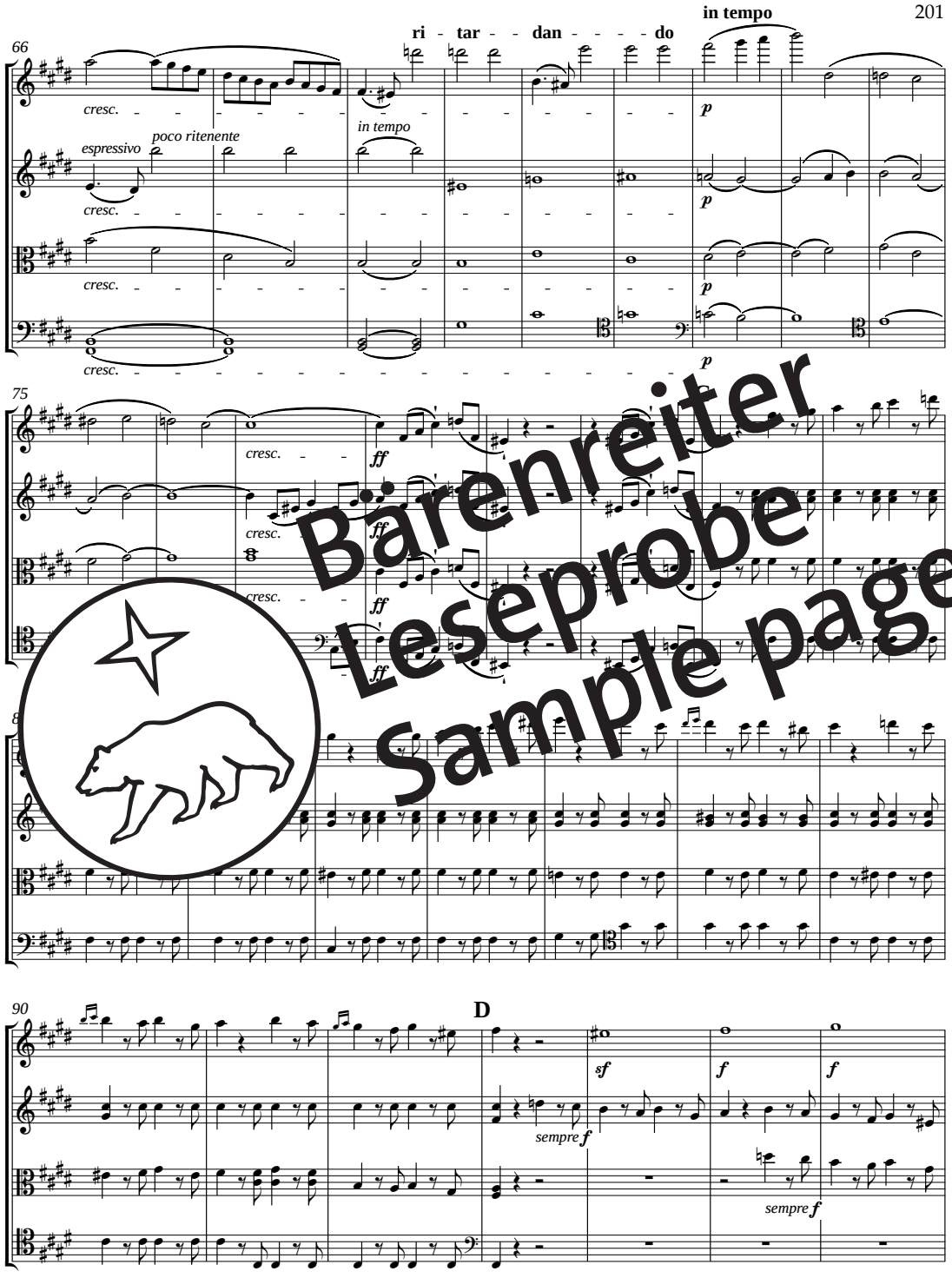
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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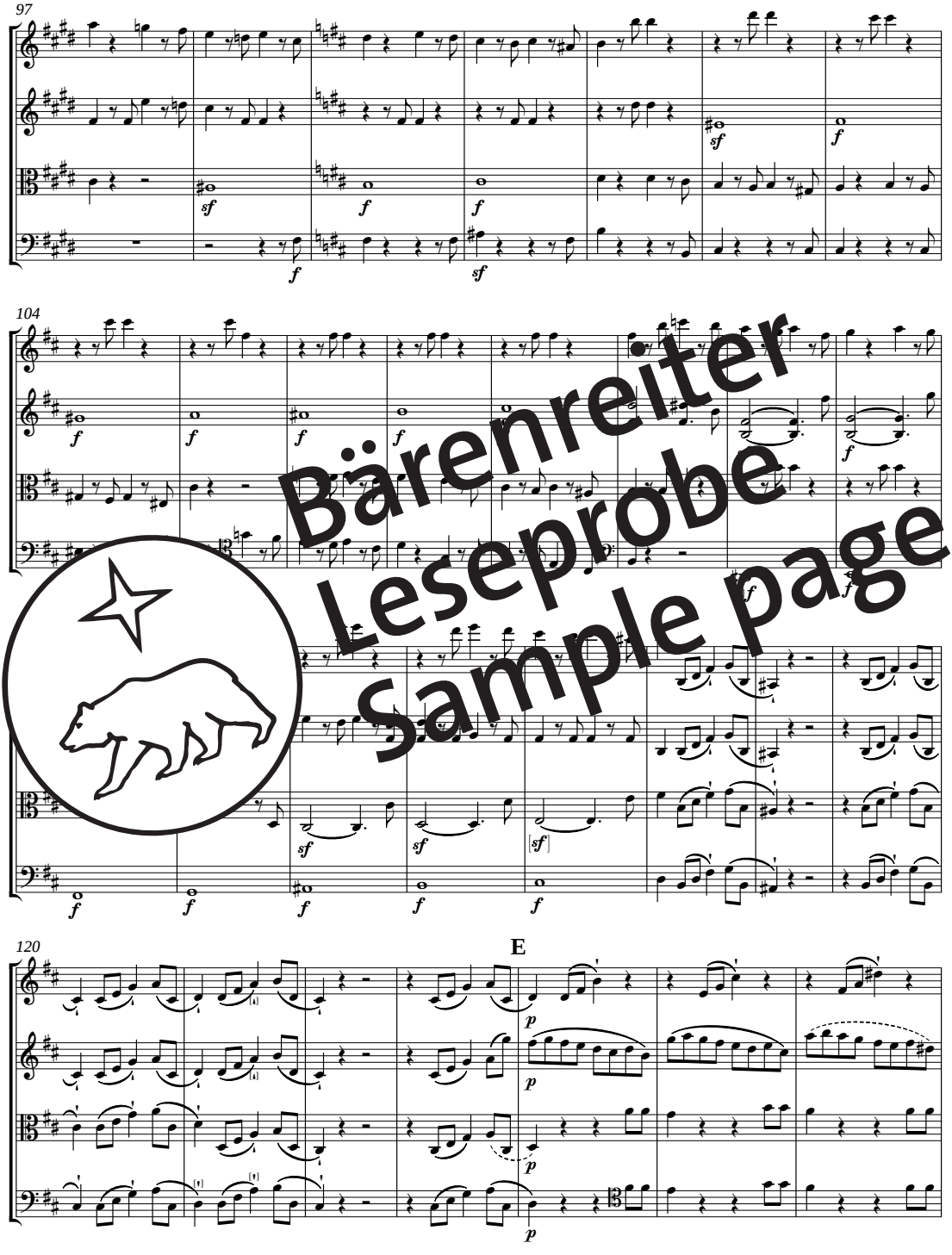


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
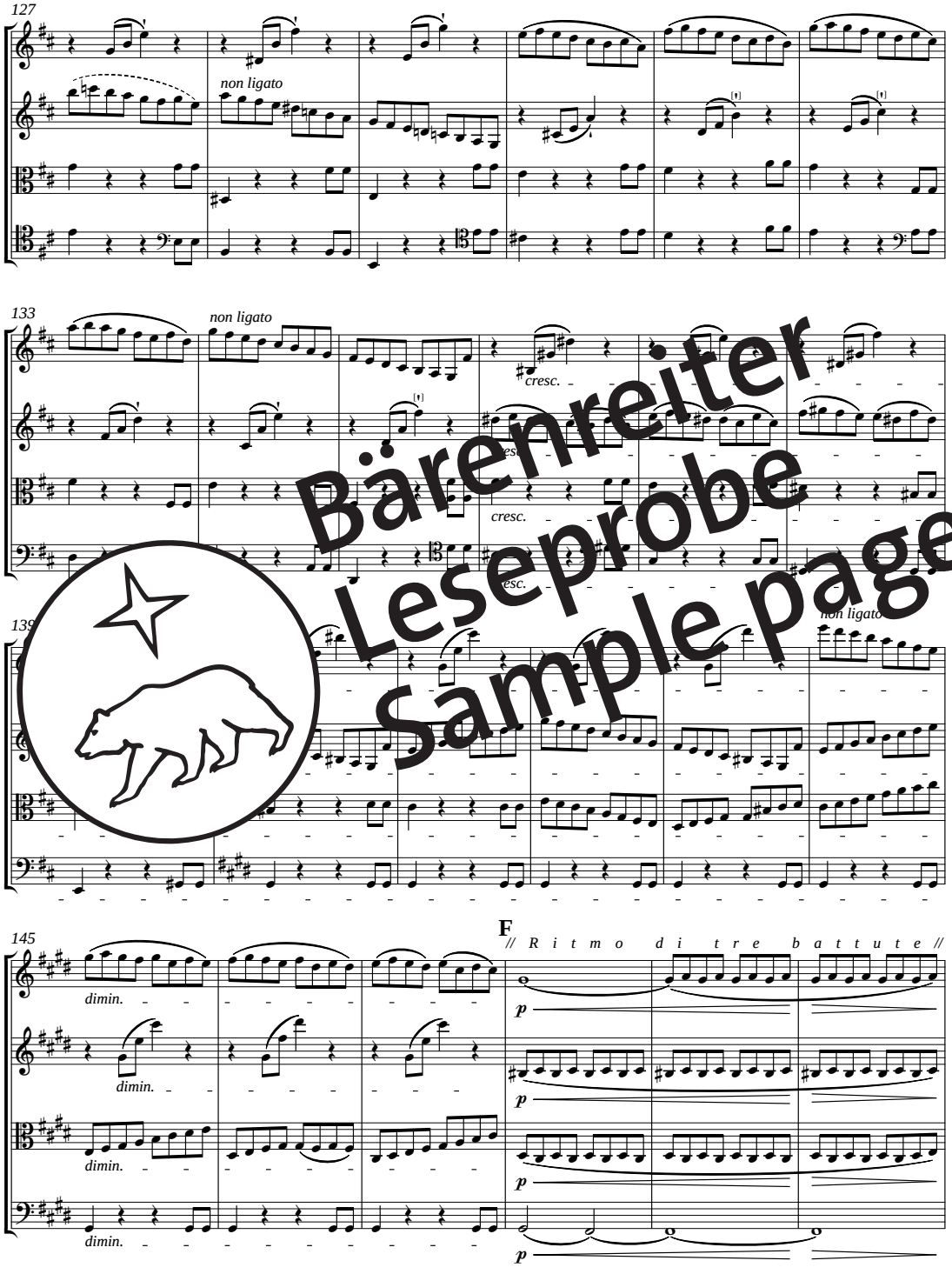
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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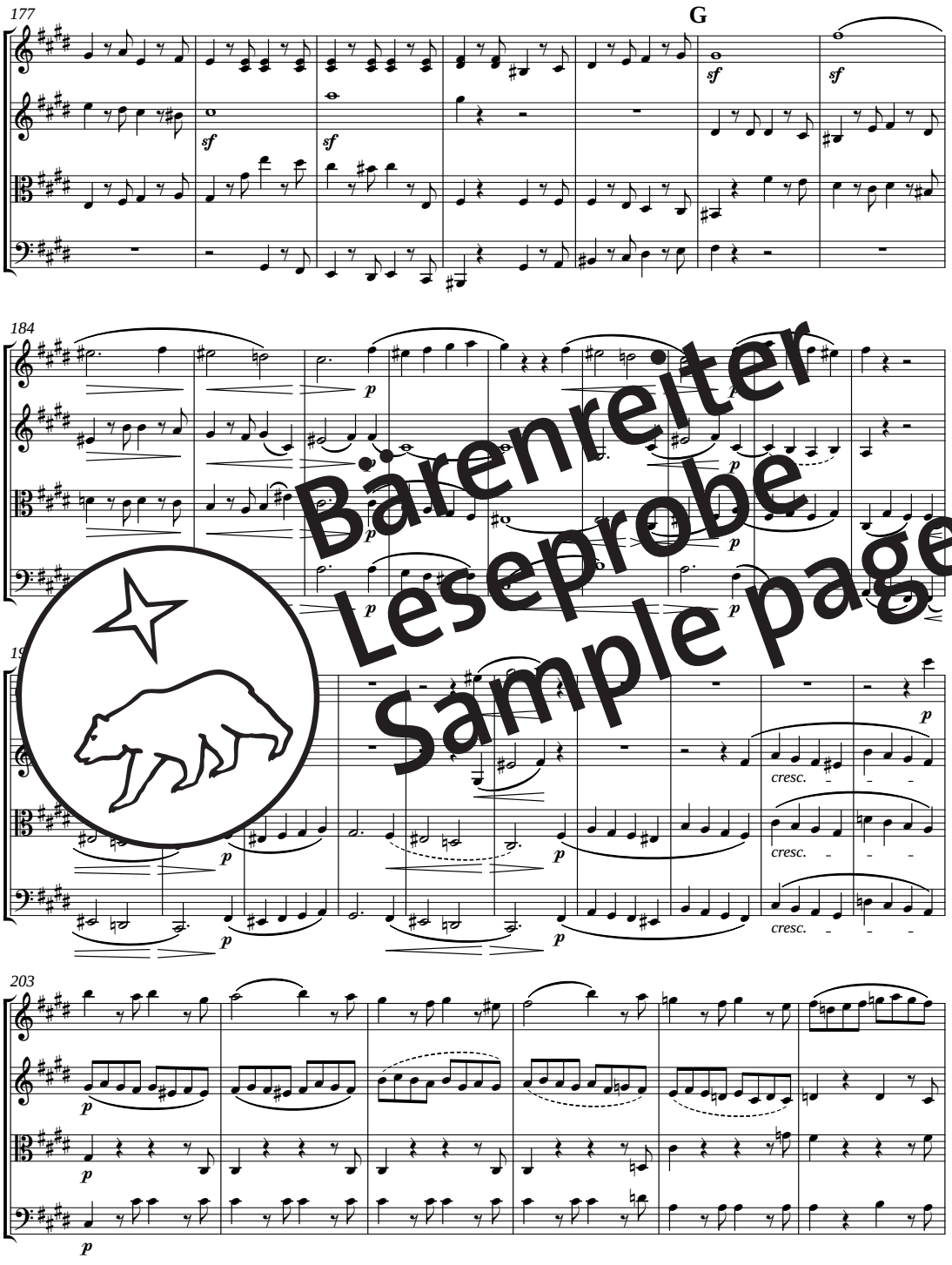
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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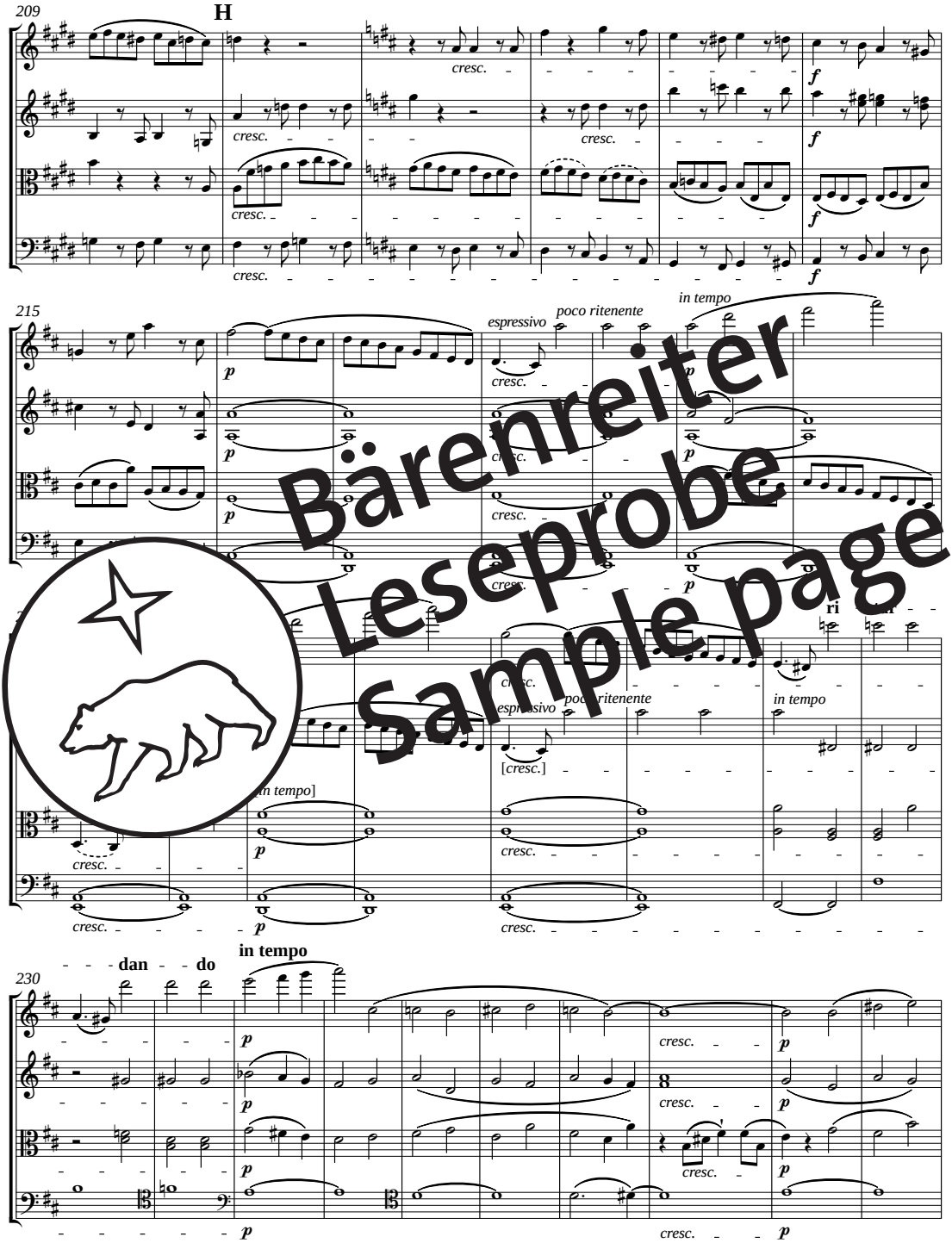


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
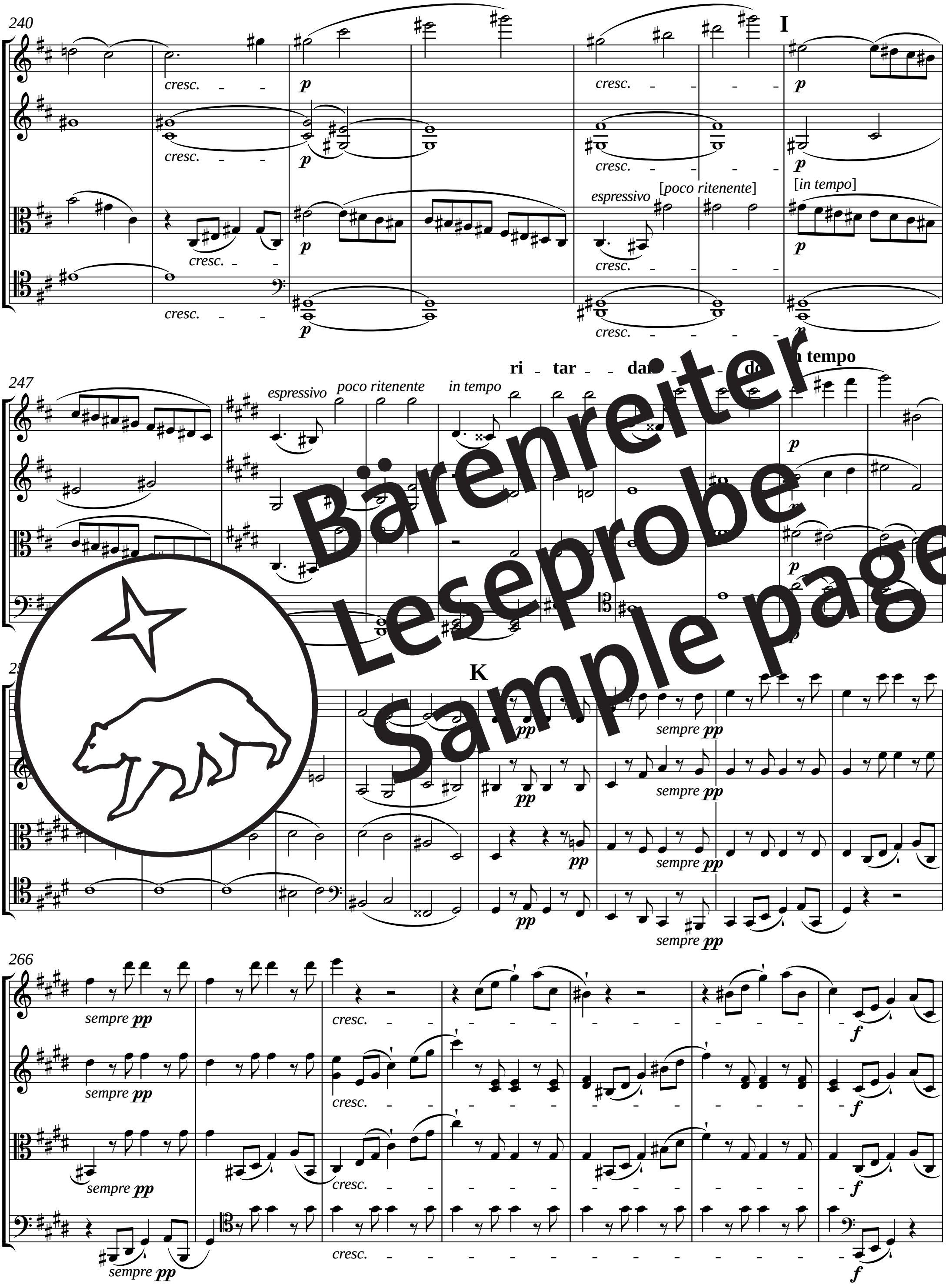
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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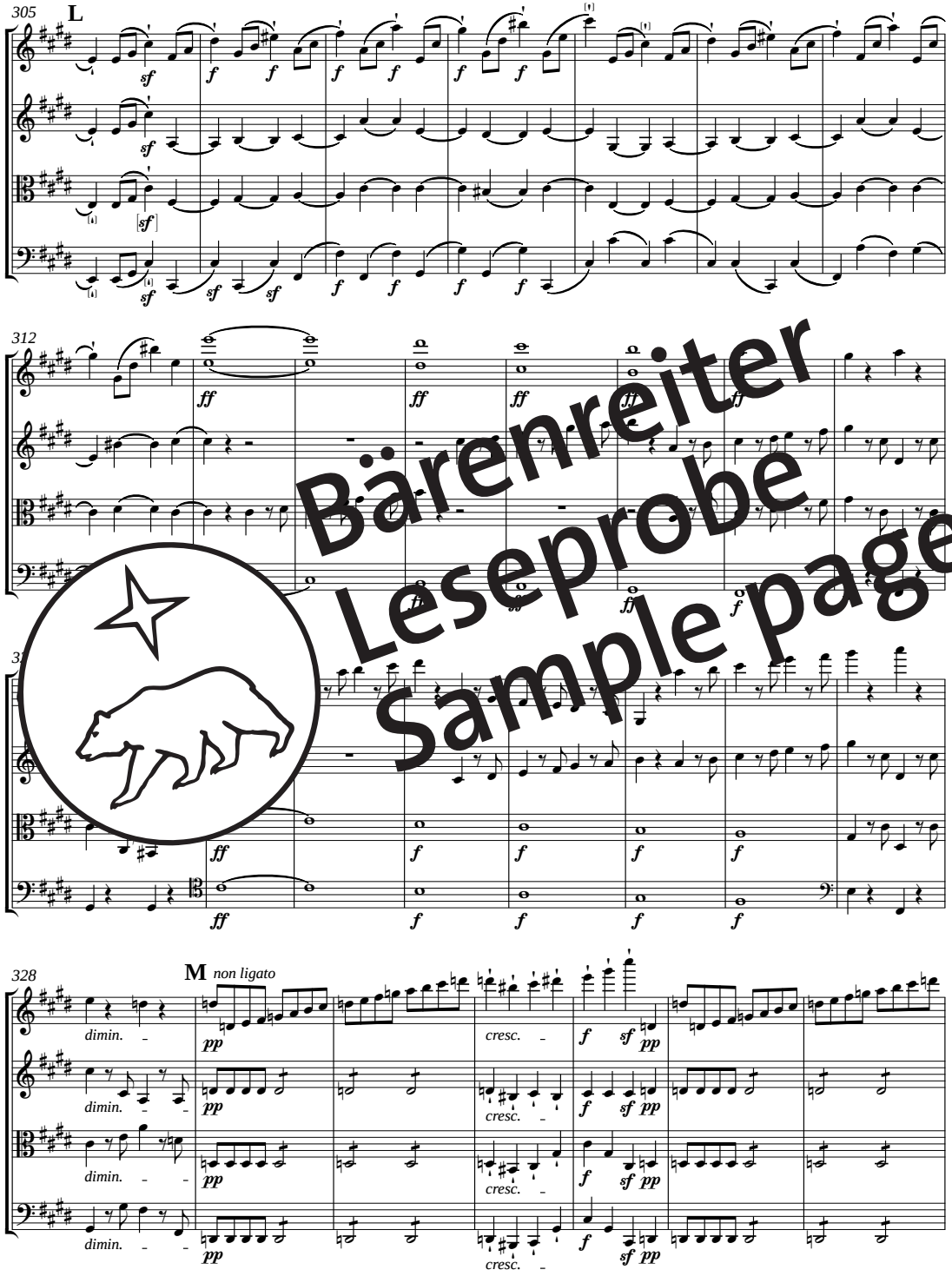
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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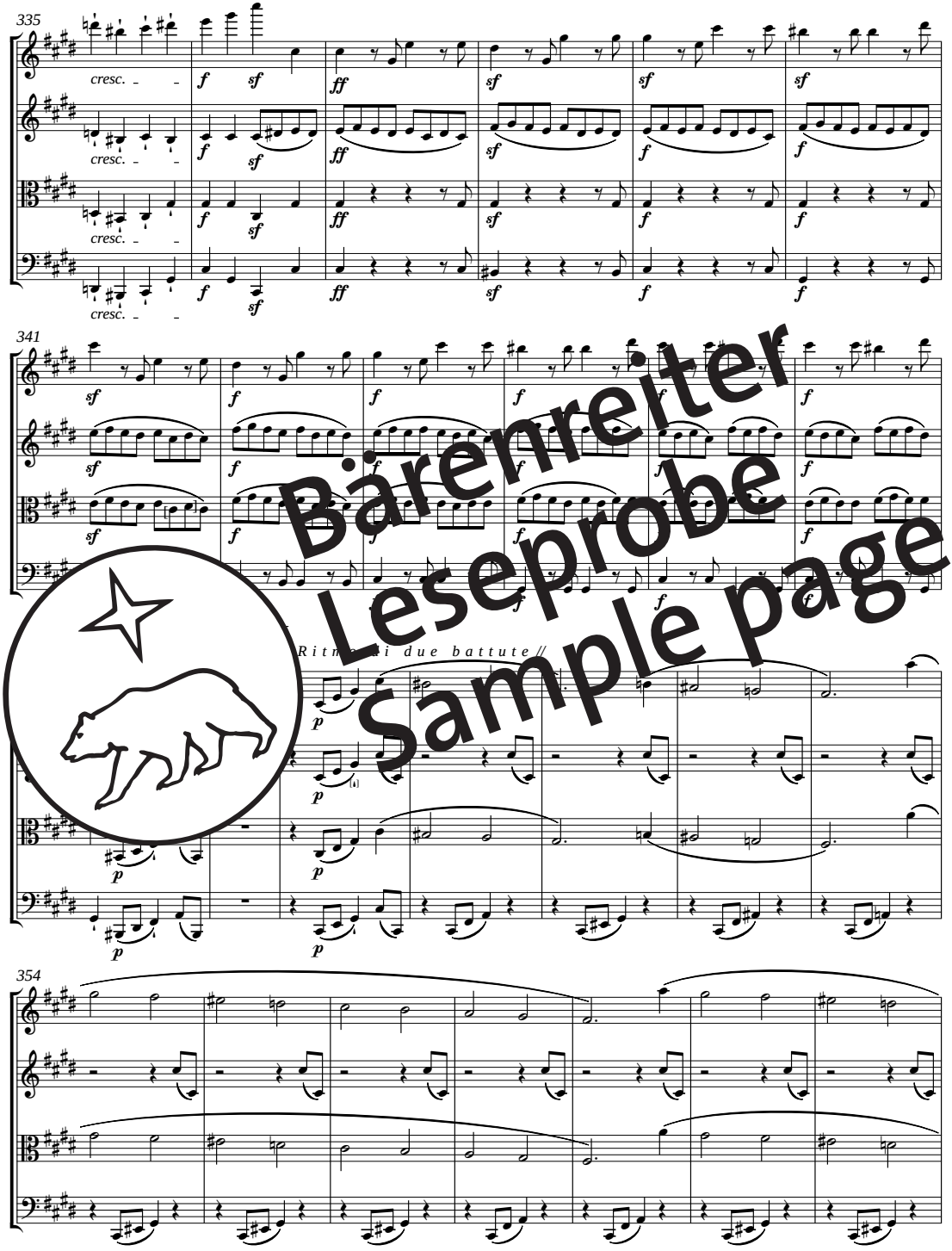


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
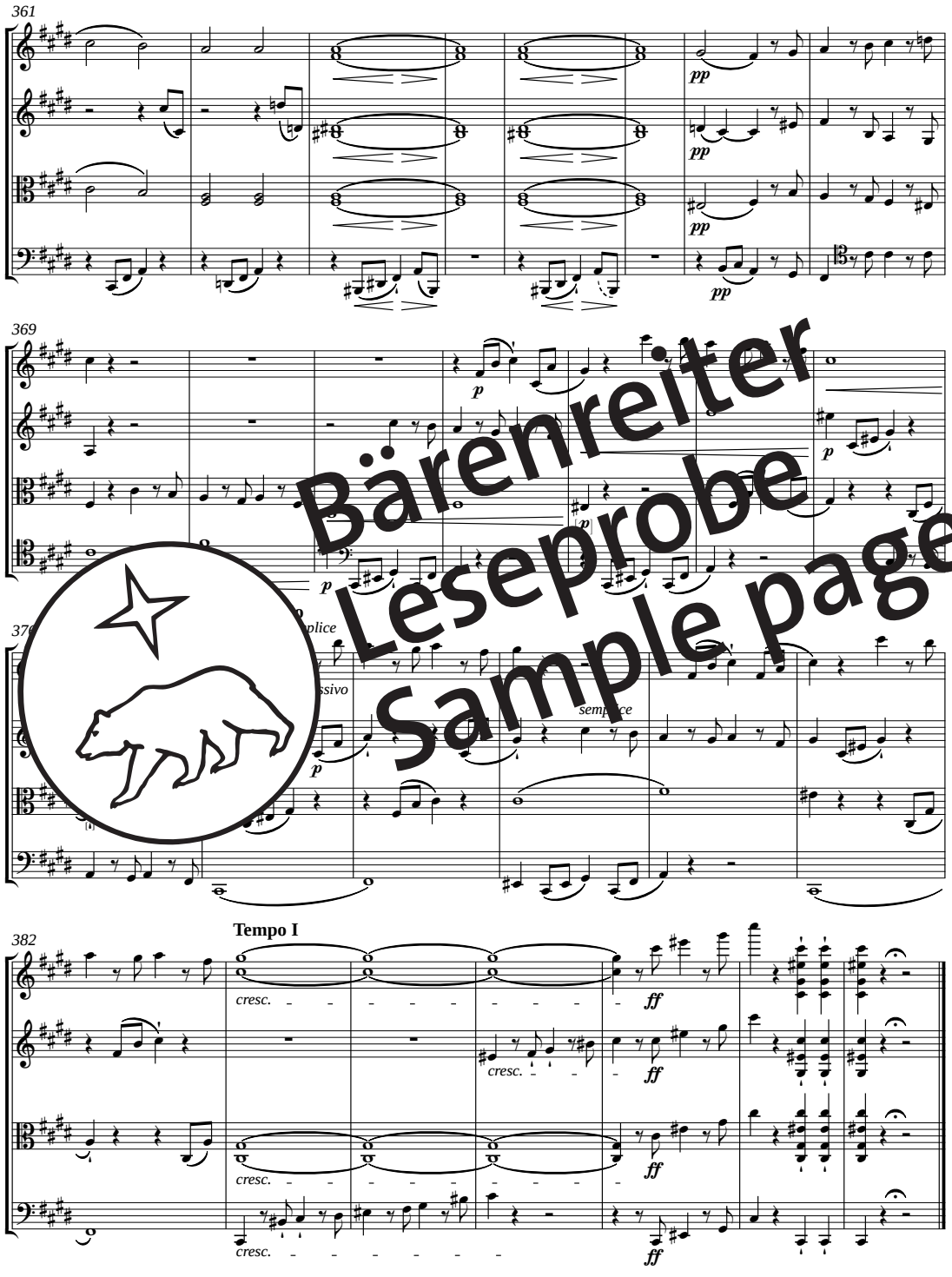
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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.

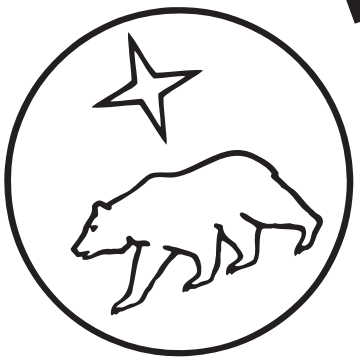
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Streichquartett in a

String Quartet in A minor

op. 132

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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 [illegible] official in the Austrian Chancellery, and [illegible] second violinist – who engineered the meeting between [illegible] Beethoven. Smart noted [illegible]

> [illegible] piano-maker Joseph [illegible] Wildermann, the lodging [illegible] the music-seller of [illegible] from Mr. Holz that [illegible] and there I found [illegible] the most fashionable [illegible] numerous assembly of [illegible] Beethoven's second new [illegible], bought by Mr. Schlesinger. [illegible] 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 passage not being expressed to the satisfaction of his eye, for alas, he could not hear, he 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]

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

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 the latter 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 a 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 recitatives that follow 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 movement, and the scheme Beethoven jotted down for it clearly foreshadows the famous 'Holy Song of Thanksgiving' from the op.132 quartet: "Adagio Cantique – Pious song in a symphony in the old modes".[5]

2 *Ibid.*, p. 114.
3 *Ibid.*, p. 123.
4 See Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig, 1887), pp. 180–181.
5 *Ibid.*, p. 163.

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.

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 into pairs, each playing in stark octaves a motif derived from the decorated version of the main subject heard in bars 80–81) gives way to an assertive reprise of the introduction's four-note motif, now anchored in the dominant minor (E minor), followed, at bar 119ff., by a recapitulation of the Allegro in the same key which mirrors the pattern of the exposition closely. To the extent of placing its second subject in the submediant (in the tonic). At the same time, the in the tonic, even al, and its instabl econd more con- f.) in which both in the home-to- der to re-establish ater firmness here red around the tonic .).

Beeth 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 musette, its 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 1822, 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, which 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, running from bars 141–157; while the first half is given out by the viola in bars 157–164. 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 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

11 Stiftelsen Musikkulturen Främjande (Stockholm) MMS 998.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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's slow movement in the form of a chorale in Renaissance style. Certainly, Beethoven possessed some knowledge of the music of Palestrina and Byrd, and the start of the 'Et incarnatus est' in the *Missa solemnis* is written in modal style. So, too, is the chorale melody of op.132, and Beethoven labelled the piece 'Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart' ('Holy Song of Thanksgiving from a Convalescent to the Deity, in the Lydian Mode'). The piece as a whole, on the other hand, is a series of chorale-like variations ('Gefühlend' ('Feeling'), one of Beethoven's variation forms and rondo designs which he employed on numerous occasions by the late 1810s. The 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 original fugal finale of the quartet op.130.

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.130. In surveying the overall scheme of op.132 he may also have taken into consideration the fact that he had already included an extended passage in Allemande style in its second movement. Despite the existence of an almost complete contrapuntal draft of the 'Alla danza tedesca' in its major manifestation which leads directly into the start of the più allegro, 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 'Marschmäßig' second 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

12 *Briefwechsel*, No. 1967.

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 Beethovens Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler and Grita Herre (Leipzig, 1978), vol. 7, pp. 287–289.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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 unruliness of the developmental central episode beginning at bar 123, where Beethoven seizes on the theme's closing phrase (bars 25–26) in order to generate a series of three-note curlicues that divide the triple-time bar into two equal halves. The disarray is increased by the off-beat accents thrown onto the last note of each alternate phrase. Following the episode's second half (bars 144ff.), which finds both the music's melody and the texture inverted, the second violin's forceful return to 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 no 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 302–351. As a result of this large-scale insertion his deleted ending proved to be too laconic, and the two portentous bars whose echoes effectively underpin the final *fortissimo* cadence with accentuated 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.

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 Vl 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 around grace notes, or between grace notes and main notes. The two contexts in which grace notes would normally be encountered are [illegible] Nachschläge, [illegible] where slurs were in[illegible]d. However, an [illegible] the slur (unusu[illegible]es; perhaps Beet[illegible]to the preceding

[illegible]ics in Pizzicato

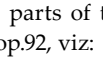
For some reason, pizzicato passages were held by Beethoven (and generally, indeed, other composers at this time, not excluding Berlioz) not to require any dynamic; in fact, the absence of a dynamic appears positively intentional, for there are many instances in Beethoven of *p* (in *arco*) being **altered** 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, others are written long, starting beneath the note, thus looking especially like diminuendos though from their context they evidently imply something closer to an accent; this is the classic 'Schubert hairpin' and depending on context will signify differing degrees of both accent and diminuendo together. Nowadays there is no adequate 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.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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 the [illegible] should of course be Punkte. This principle is entirely without problem or necessity for exceptions, and we have adhered strictly to it. In just one instance (III [illegible] to Striche that appear [illegible] mented in Beethoven [illegible] nored in modern [illegible] even it was meaning [illegible] h a note that is [illegible] prominently [illegible] trio of the Pastoral [illegible] c.), where each time [illegible] e 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.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Acknowledgements

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 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

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 jenem Zweck einen Raum gemietet hatte. Karl Holz, der Sekundarius des Quartetts, hatte das Treffen von Smart und Beethoven arrangiert. Smart notierte in sein Tagebuch:

> [...den Kl]avierm[ach]er, [...] Gast aus [dem wil]den Mann [...]ft von Herrn Schle[singer], [...]ändlers, da ich von [...]ass Beethoven dort [...]auch. Er empfing [...]licher Weise. Ein[ige] [...]innern hatte sich hier [...]ovens zweites, noch [...]ett zu hören, das Schle[singer] [...]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, nah beim Klavier sitzend, den Takt während der Aufführung schlug;[2] und am 16. September besuchte er den Komponisten in dessen Wohnung in Baden, wo letzterer einige der Tempi für seine Symphonien, die Neunte eingeschlossen, demonstrierte, indem er die Themen auf dem Klavier spielte.[3] Im Nachhinein mag Smart aufgefallen sein, dass die Neunte Symphonie und das neue Streichquartett wichtige Merkmale miteinander teilen haben. So bestehen die langsamen Sätze beider Werke im Wesentlichen aus einer Folge von Variationen über zwei einander abwechselnde Themen, von denen das zweite ausgeschmückter 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 den Plänen für zwei von der Londoner Royal Philharmonic Society, deren Gründungsmitglied Smart war, bestellten Symphonien begonnen. Eine von ihnen sollte einen Chorsatz enthalten, und der Entwurf, den Beethoven hierfür notierte, nimmt den berühmten „Hei-

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.

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.

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 kraftvollen Reprise des einleitenden Vierton-Motivs, die nun in der Moll-Dominante (e-Moll) steht, gefolgt von einer Reprise des Allegro in derselben Tonart ab Takt 119, die der Anlage der Exposition genau folgt, sogar insoweit, als das zweite Thema in der Untermediante (hier C-Dur) steht. Gleichzeitig ist die Reprise da nicht in der Tonika stehen [illegible] labil, und ihr schwankender [illegible] Charakter [illegible]te, prägnantere Repris[illegible] Hauptthemen vo[illegible] tonar[illegible] stehen. Un[illegible] erem Nachdruck zusätzlich eine [illegible] die Tonika kreist.

[illegible] ist nicht etwa, wie [illegible] Quartetten" der Fall, [illegible] ein altbackenes Menuett, das [illegible]gend 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 Abschrift[10] 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 rustikaler Bordun der leeren A-Saite der ersten Violine anvertraut ist, und wird fortgesetzt mit einem ausführlichen Zitat aus einer seinerzeit unveröffentlichten Allemande (WoO 81), die Beethoven 1793 komponiert hatte (er übergab das Manuskript um 1822, vielleicht im Zusammenhang mit der Arbeit an den Bagatellen op. 119, einer Revision; schließlich wählte er für die Sammlung jedoch eine andere Allemande, die Nr. 3 der Sammlung WoO 81 bildet). Die Quartettübertragung bringt die beiden Hälften des zugrundeliegenden Klavierstücks 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 hinzuzufügen, 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 üb-

10 Stiftelsen Musikkulturen Främjande (Stockholm) MMS 998.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

rigen „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 Kanon (WoO 189) im Stil eines feierlichen Chorals mit dem Text „Doktor sperrt das Thor dem Todt“ an.[11] Er mag die sanfte Rhythmik und die stufenweise Kanon-Melodik im Hinterkopf gehabt haben, als er das den langsamen Satz eröffnende Thema in der Art eines Chorals im Stil der Renaissance entwarf. Beethoven kannte Musik von Palestrina und Byrd – [illegible] des ‚Et in carnatus est‘ in der *Missa solemnis* ist die [illegible] 132 modal gestaltet, und [illegible] Überschrift „Heiliger [illegible] Gott“. Der Satz ins[illegible]ustand zwischen [illegible]t aus einer Reihe [illegible]en, verknüpft mit [illegible]tionsthema, unter [illegible]ft fühlend“. Es han[illegible] 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 Dankgesangs“ mit seinen weiten melodischen Sprüngen bildet den größtmöglichen 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 verebbt und in einen ätherisch anmutenden Akkord mündet, dessen gebundene Achtelpaare (anstelle einzelner Viertelnoten) jenen intensiven Ausdruck vermitteln, den Beethoven in gleicher Weise sowohl der Cavatina als dem ursprünglichen Fugen-Finale des Quartetts [illegible] verliehen sollte.

Im Anschluss an [illegible] vergeistigten Ausklang des „Heiligen Dankgesangs“ sah Beethoven die Notwendigkeit eines prägnanteren Satzes als das unbekümmerte „Alla danza tedesca“, das an dieser Stelle vorgesehen war, aber stattdessen in [illegible] eingefügt wurde. Bei der Betrachtung der Gesamtanlage von [illegible] mag Beethoven auch die Tatsache in Betracht gezogen haben, dass es bereits eine ausgedehnte Passage in der Art einer Allemande in zwei [illegible] 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 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

11 *Briefwechsel*, Nr. 1967.

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.

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

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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 f-e zur Ruhe kommt. Dieselben beiden Noten werden als Begleitung in der Mittelstimme während der ersten Phrasen des Rondo-Finales, das attacca folgt, wiederholt.

Die ausdrucksvolle Leidenschaft des Ma- les bewirkt die bei Beethoven seltene Bezeichnung „appassionato“, und nur dieses einzige Mal verwendete er sie für einen Schlusssatz. Di[illegible]ondothemas wirft selbst [illegible]nruhe des zuvor[illegible] Tak[illegible]123 (Einsatz), [illegible]steil des Themas [illegible]ilfe von Dreiton- [illegible]wei gleiche Hälf- [illegible] wird dann die [illegible]akteilen verstärkt, [illegible]en Note der ersten [illegible]gesetzt sind. Nach der zweiten [illegible] jenes Abschnitts (T. 144ff.), in dem sowohl der melodische Verlauf als auch die Struktur des musikalischen Geschehens invertiert werden, scheint die zweite Violine zu versuchen, eine Rückkehr des Rondothemas in d-Moll herbeizuführen – der Tonart, die ihm zugekommen wäre, wenn Beethoven sich für eine Verwendung im Finale seiner Neunten Symphonie entschieden hätte. Nach acht Takten in dieser Tonart wird jedoch die harmonische Ausweitung abrupt zurückgenommen, und es folgt eine ausgreifende Reprise in der Tonika (T. 176ff.).

Eine abschließende Beschleunigung leitet in eine atemlose „Presto“-Coda hinein, in der das Thema zunächst im oberen Register des Cello erscheint, dessen Klang dazu geeignet ist, die drängende Erregtheit des musikalischen Geschehens zu steigern; aber kaum [illegible] des [illegible]heits verklungen, erfolgt mit dem Ausdruck stiller Verzückung eine Wendung von Moll nach Dur. Beethovens Partitur-Autograph zeigt, dass er die Dimension der Coda während der Arbeit erweiterte, um die Auflösung in Tonart 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)

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.

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, den Legatobogen bei Tonwiederholungen zu unterbrechen, ist III 157 Vl 2, Vla (c. 160); die Legatobögen in II 230/3 Vla stehen dagegen ein [illegible] wenn sie wörtlich g[illegible] können in de[illegible] haben es aber vo[illegible] Aussa[illegible] original- [illegible]tt die Bögen von [illegible]ndern.

[illegible]ernoten

B[illegible] [illegible]llgemeinen keine Bögen bei Zie[illegible]r 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 Vl 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 *f pizzicato* (z. B. op. 59 Nr. 3 II 1), und dynamische Abstufungen in Pizzicato-Passagen begegnen sogar ziemlich häufig. Überwiegend stellt sich jedoch das Problem, dass jegliche dynamische Hinweise in Pizzicato-Passagen fehlen; an Stellen, die sonst nicht eindeutig wären, wurde *p* als notwendige editorische Zutat ergänzt. In op. 132 betrifft dies nur III 1; [illegible] lese aber auch die Anmerkung zu [illegible] 185–190 im Critical Commentary.

Akzente und Diminuendo-Gabeln

Beethovens [illegible] 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 Urtext-Ausgaben gehen deshalb in der Regel den Weg der Standardisierung im Sinne von Akzenten, was freilich die Aussagekraft hinsichtlich des

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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.

[illegible] Striche

[illegible] Gustav Nottebohm [illegible] zwischen Staccato- [illegible] sich genau unter- [illegible] sich hierbei auf [illegible] (S. 107 [illegible]) auf [illegible] Korrekturen im Erst- [illegible] im Allegretto der [illegible], nämlich ♩ 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 ♩, zum [illegible] 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 Vl 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, auch bei Mozart (z. B. Sinfonie Nr. 40 g-Moll KV 550, II 20/2); aus all diesen verschiedenen Zusammenhängen scheint klar, dass es sich um einen scharfen Akzent handelt.

Richtbuchstaben

[illegible] unsere Ausgabe so bequem und praktisch [illegible] wie möglich zu gestalten, haben wir die traditionellen Richtbuchstaben beibehalten, die in den ersten [illegible] 20. Jahrhundert erschienene 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

Bärenreiter Leseprobe Sample page

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.
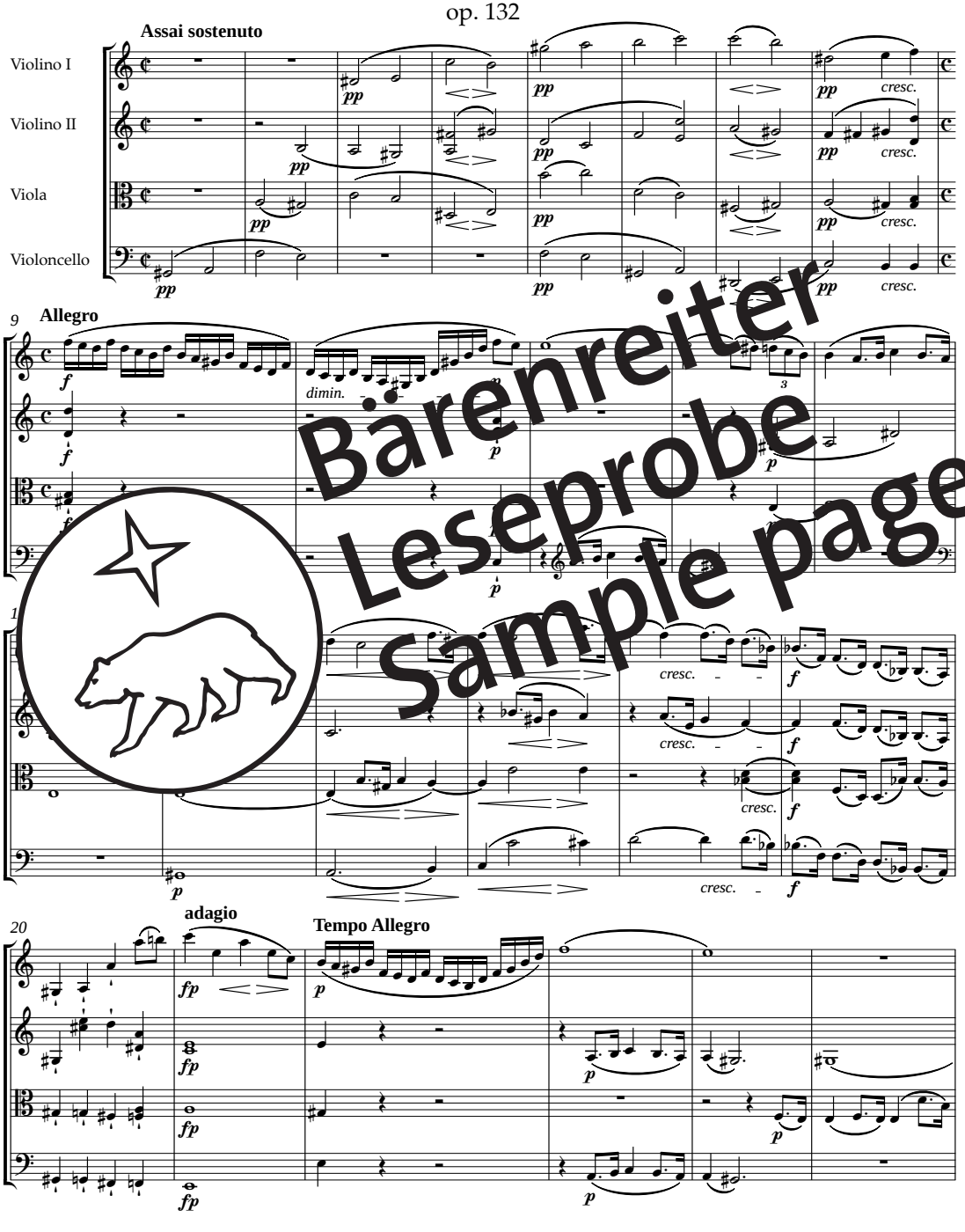


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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
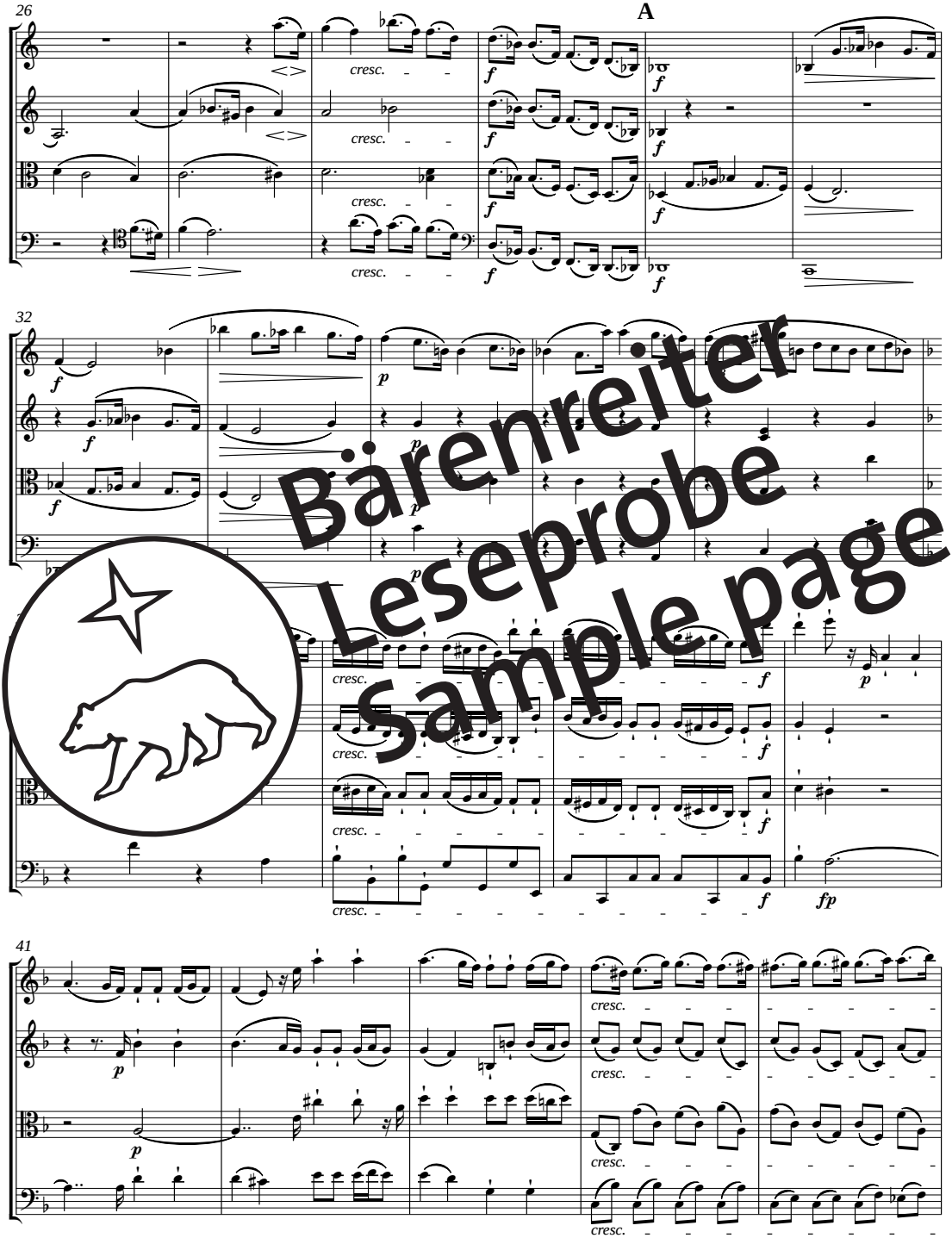
Quartetto

op. 132
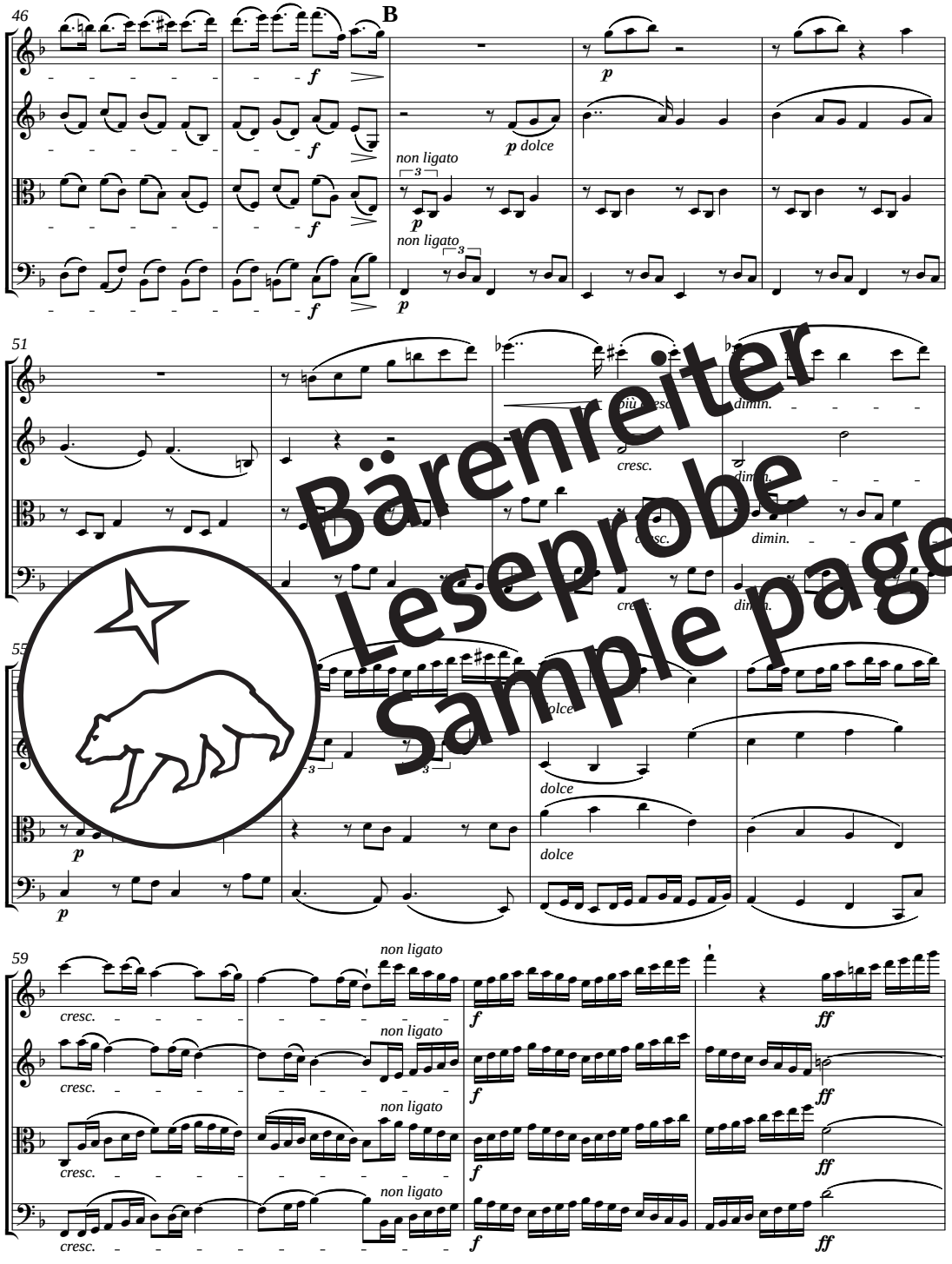


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2021 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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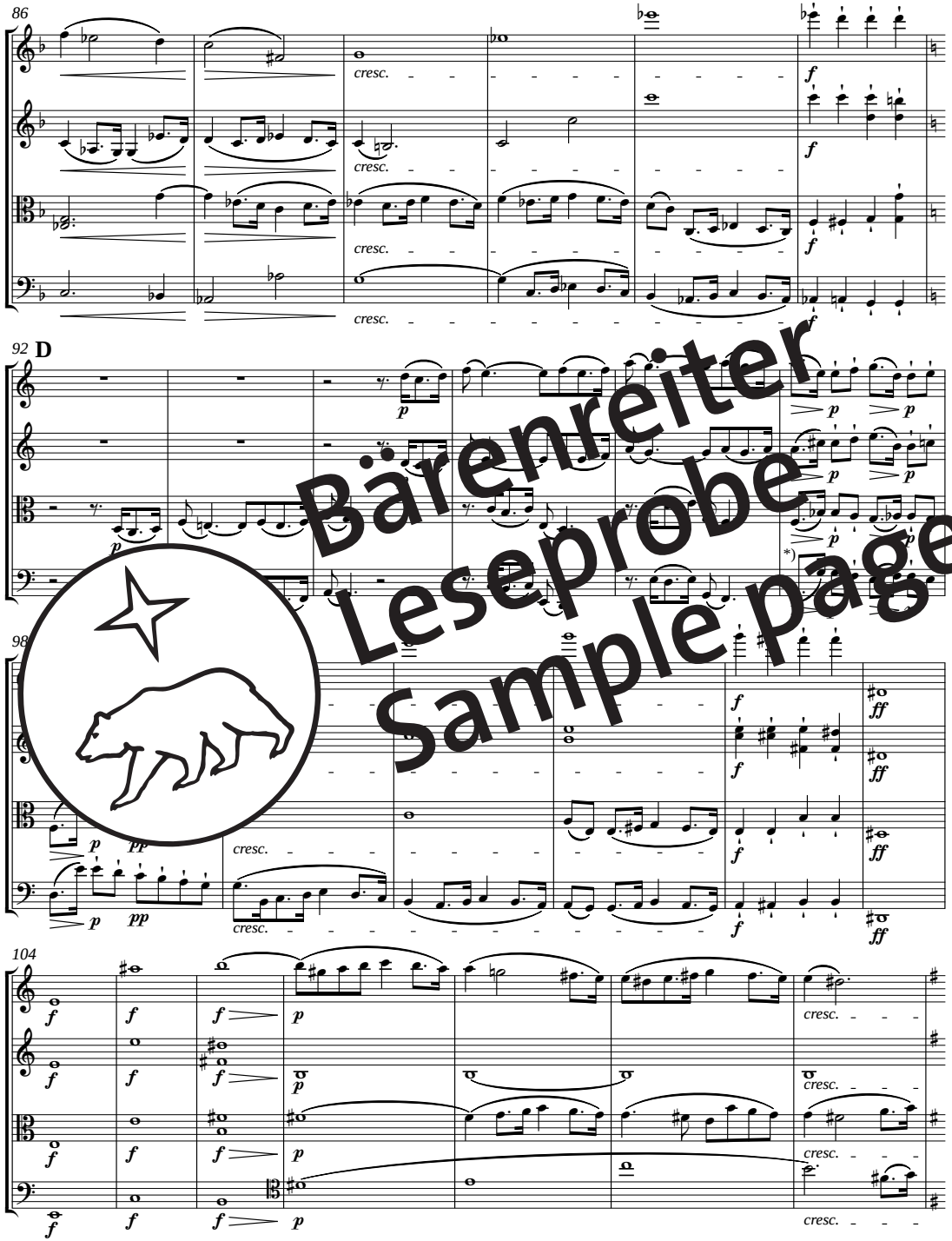
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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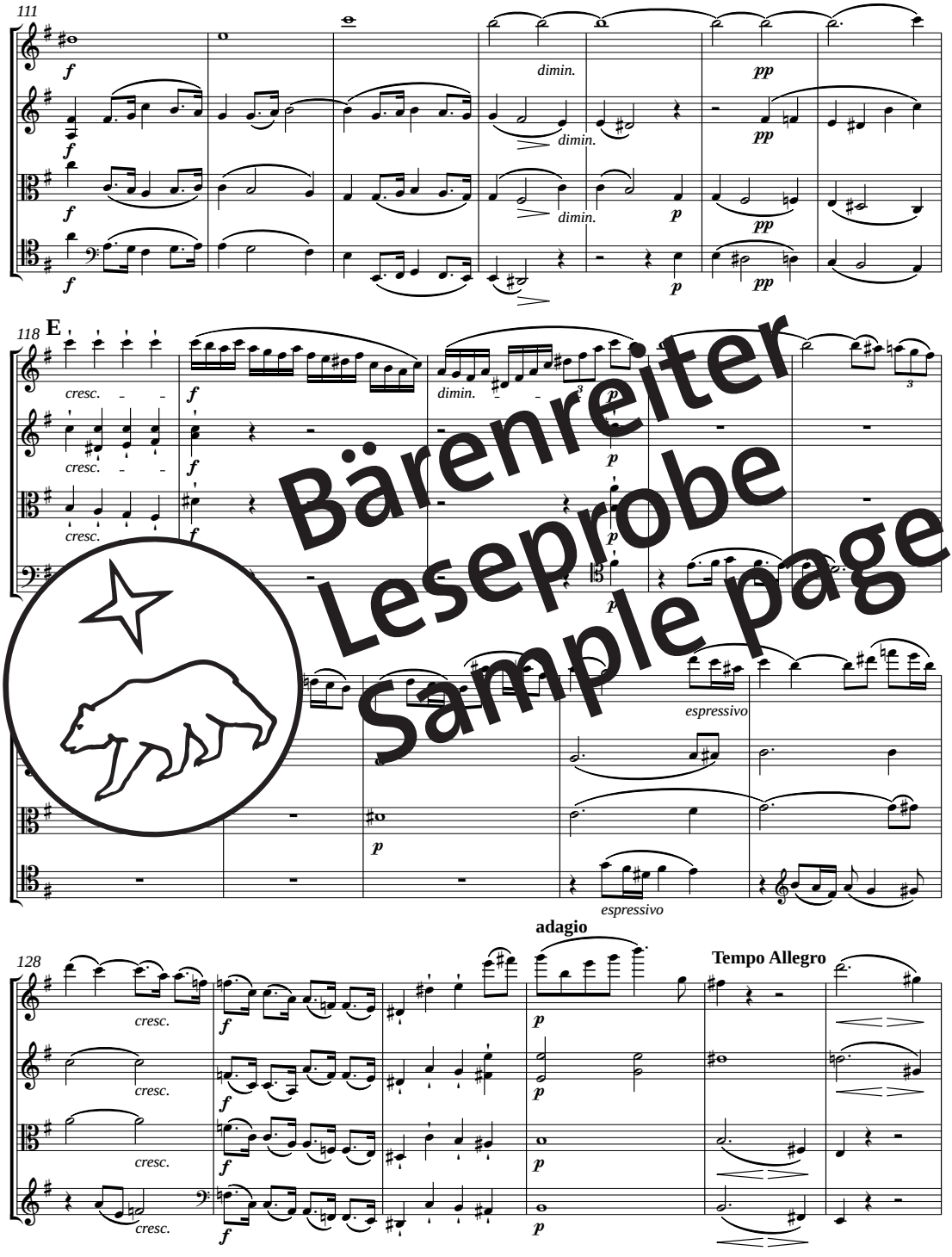


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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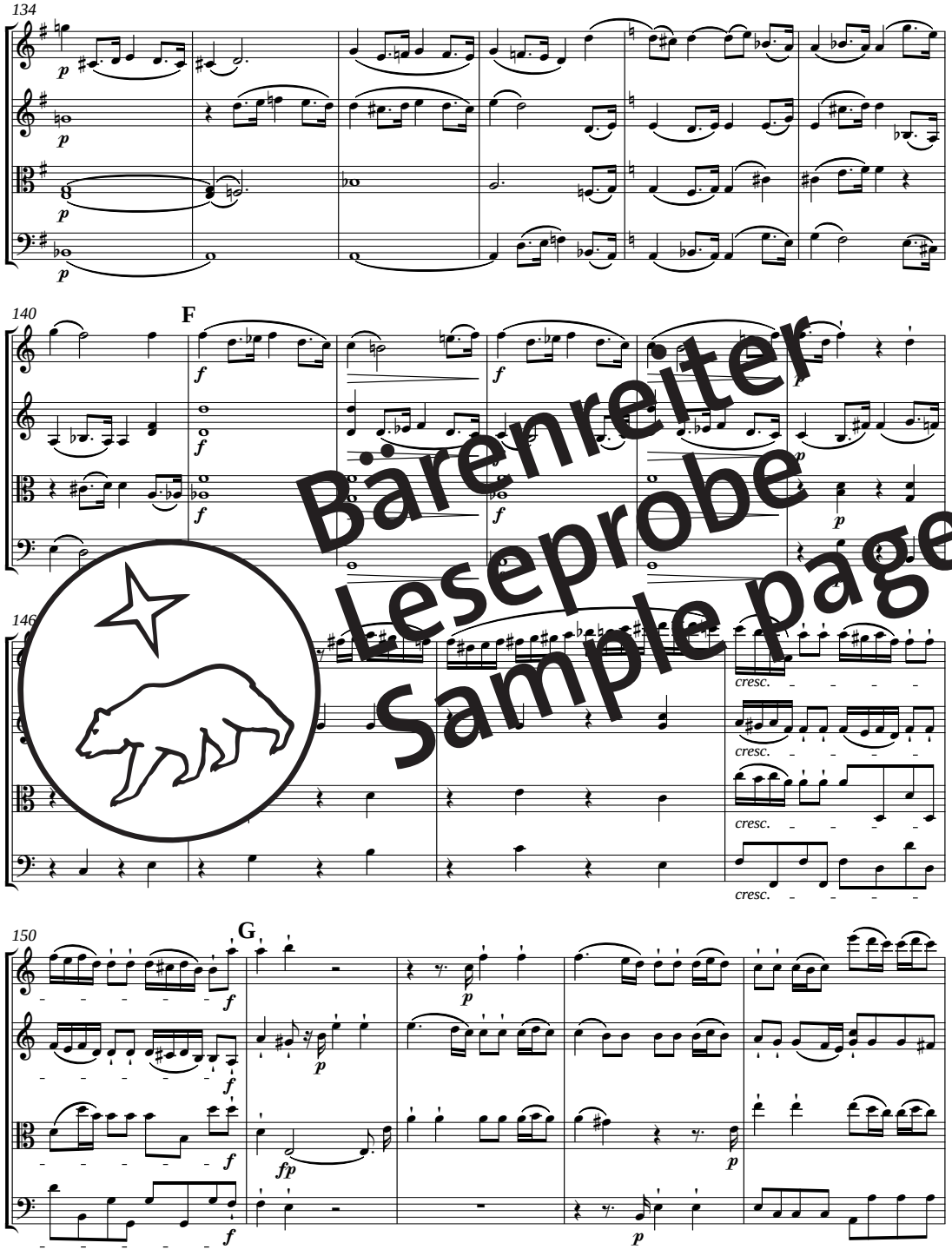


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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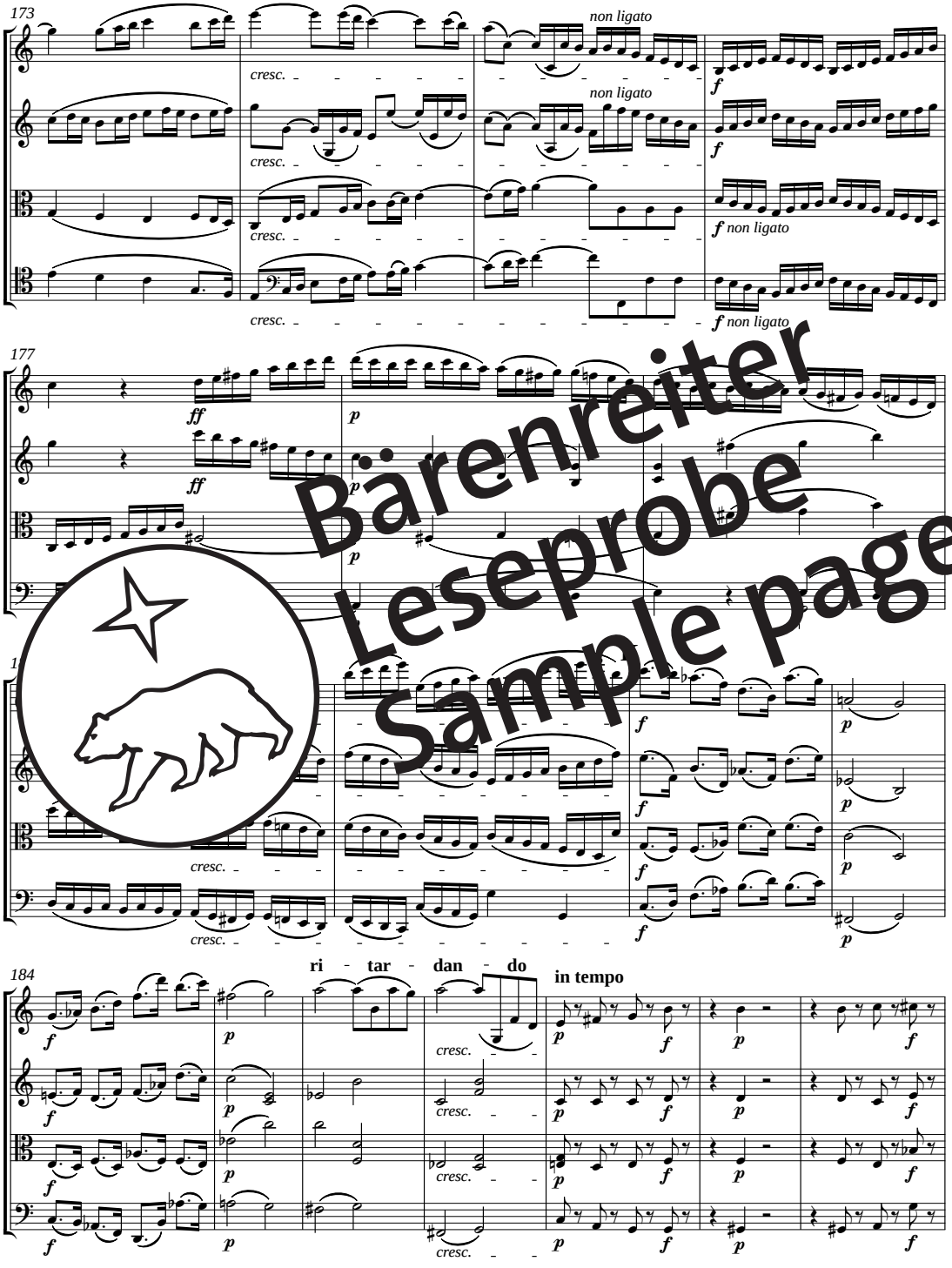
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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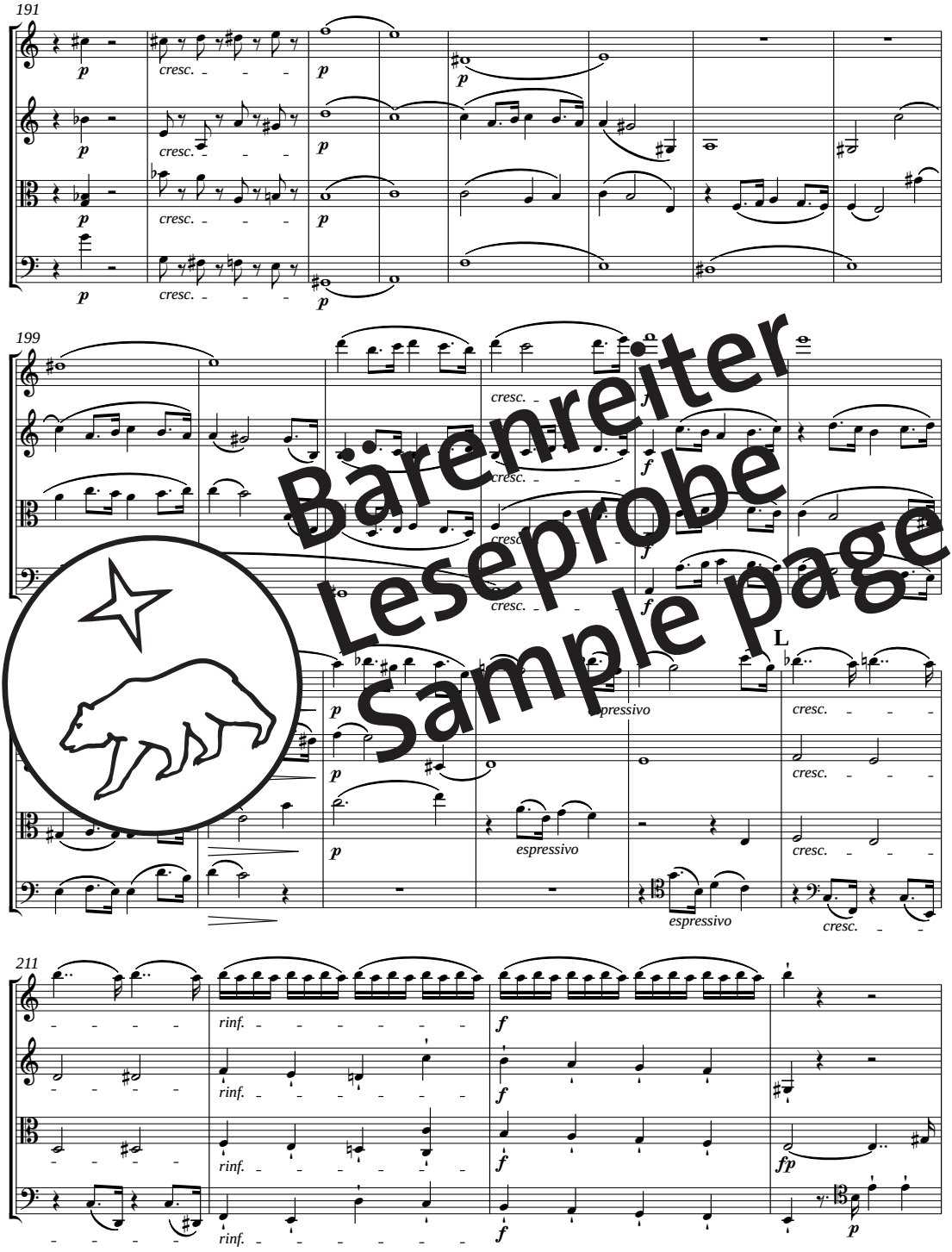


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
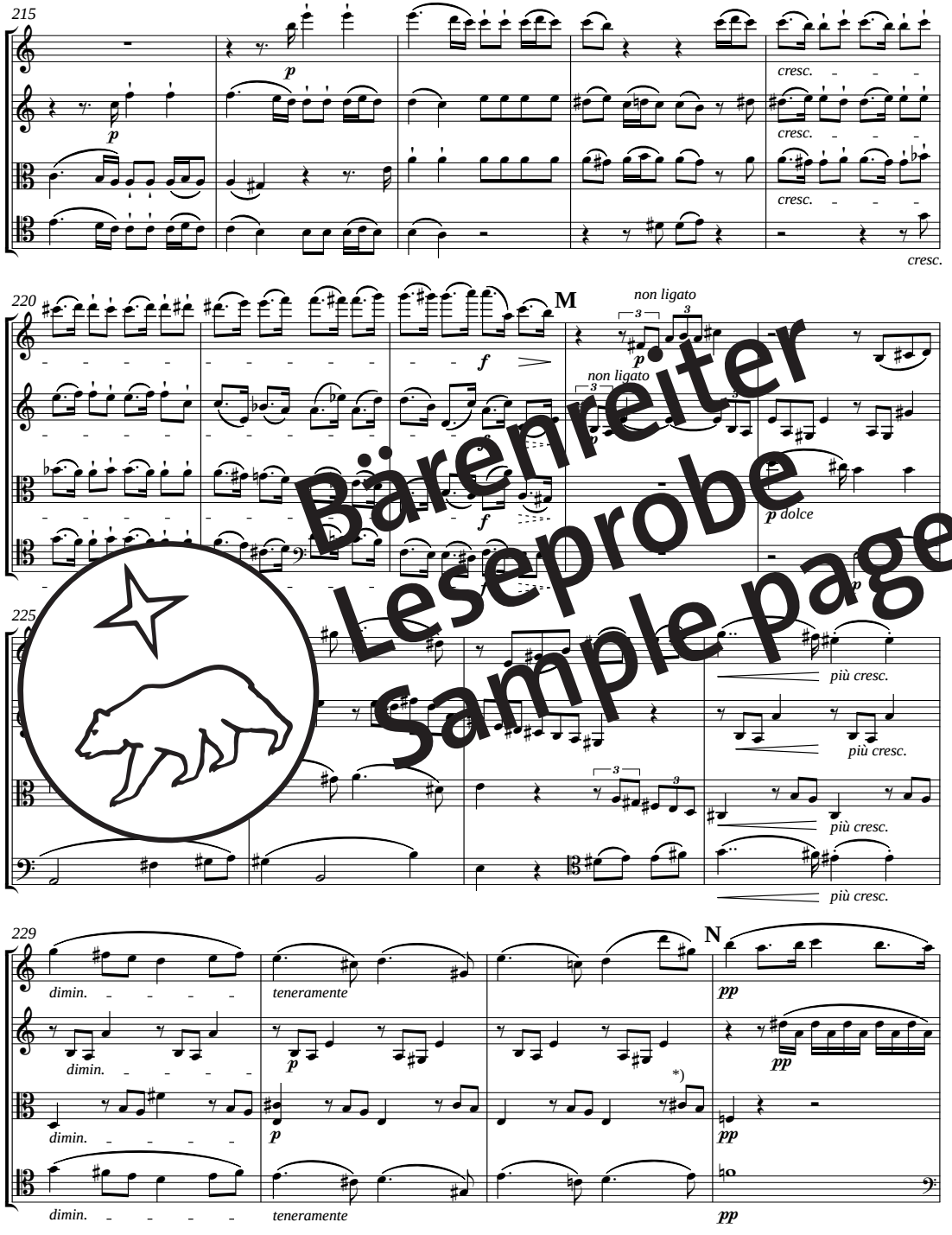
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bar 231: ♯ in all sources, probably intentional, see Critical Commentary /
Takt 231: ♯ in allen Quellen, wahrscheinlich beabsichtigt; vgl. Critical Commentary
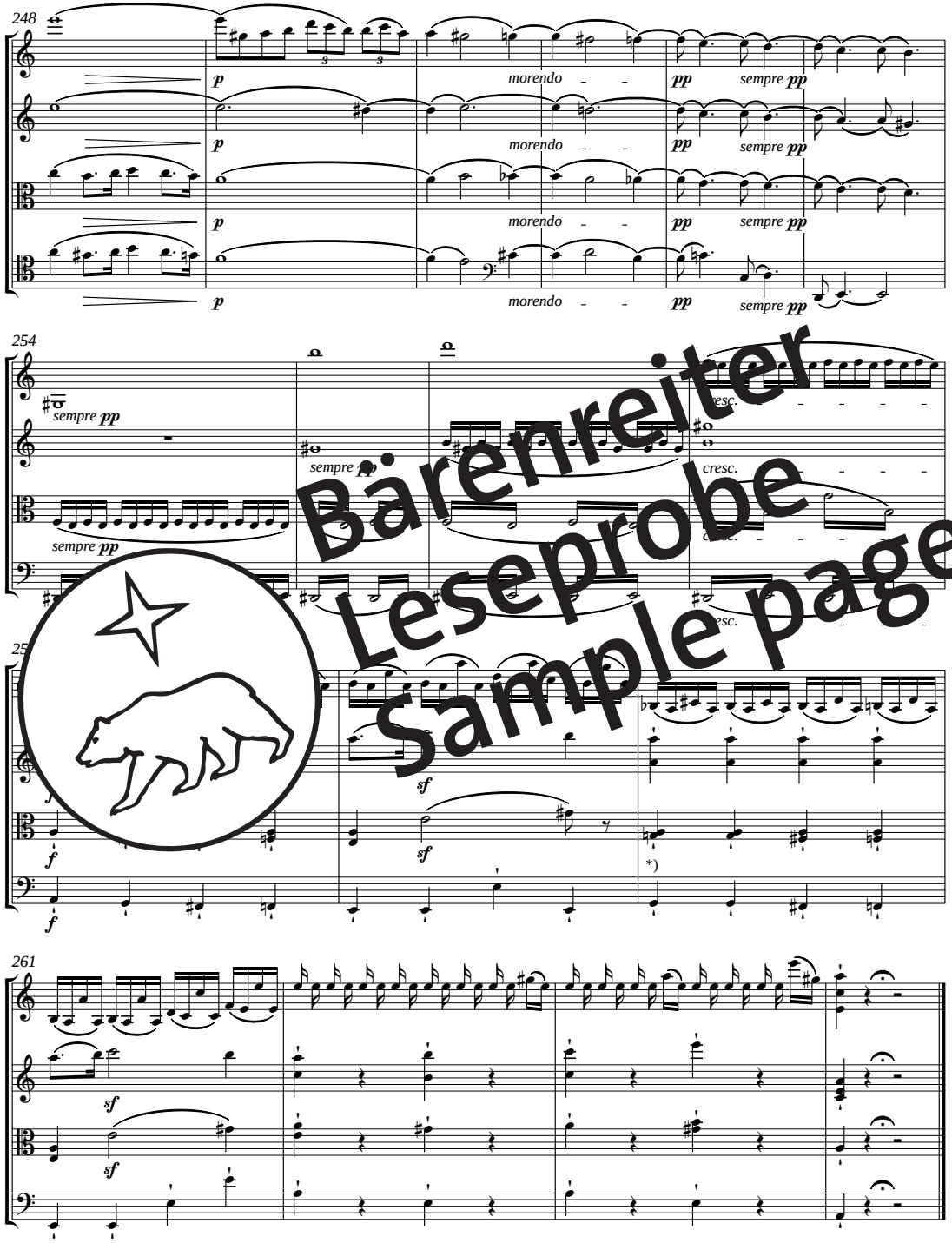
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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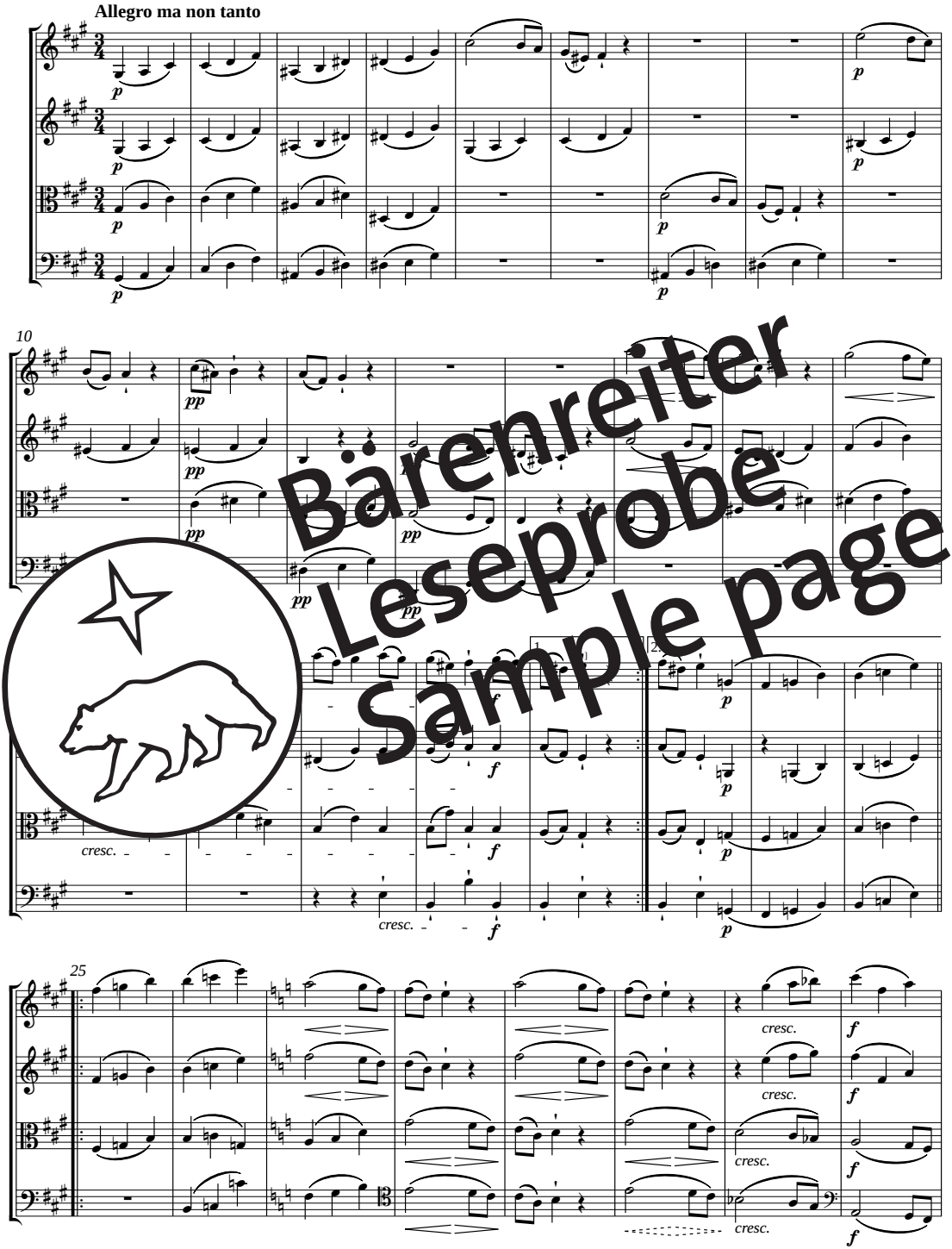


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
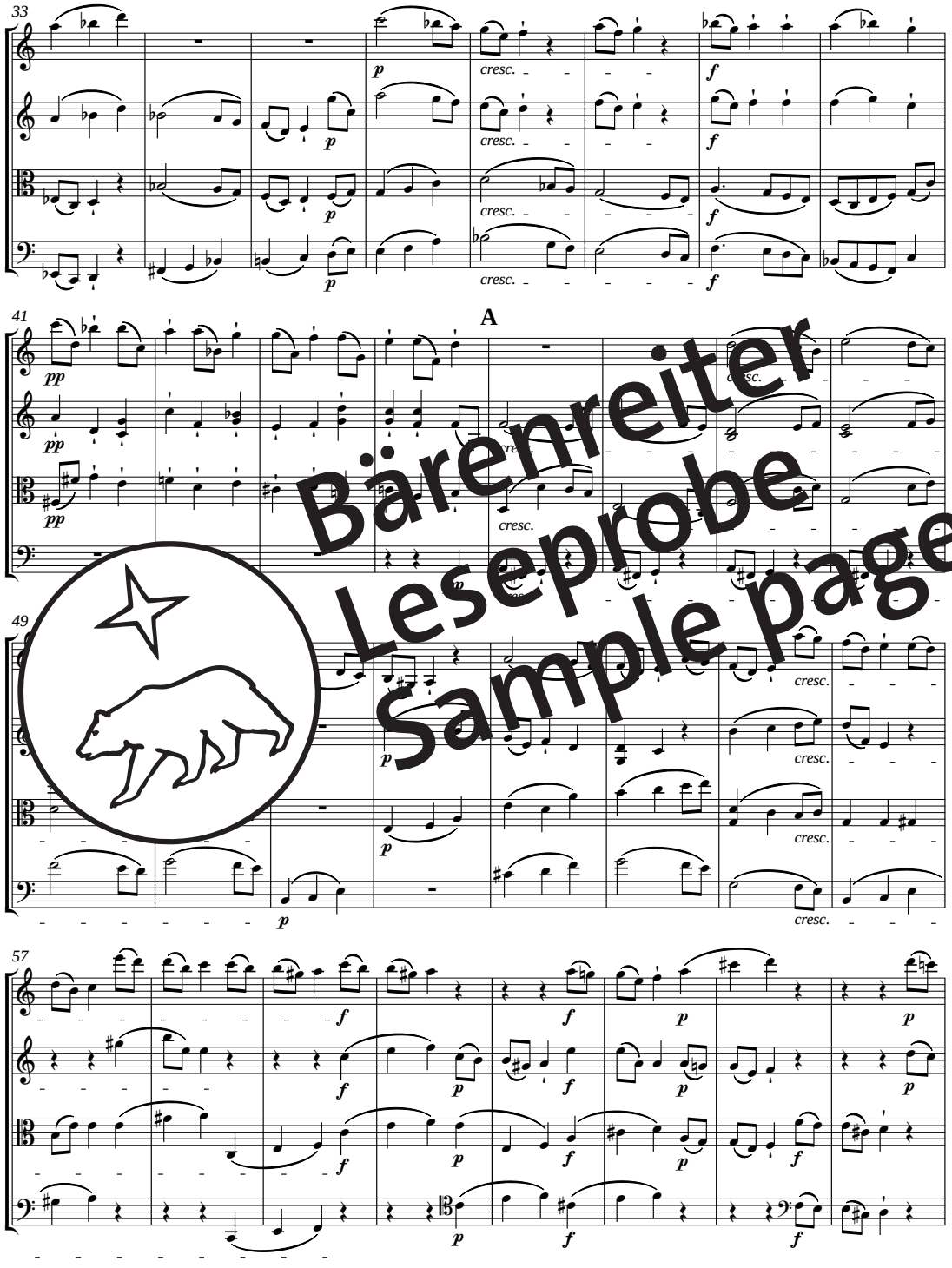
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



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
10
25
cresc.
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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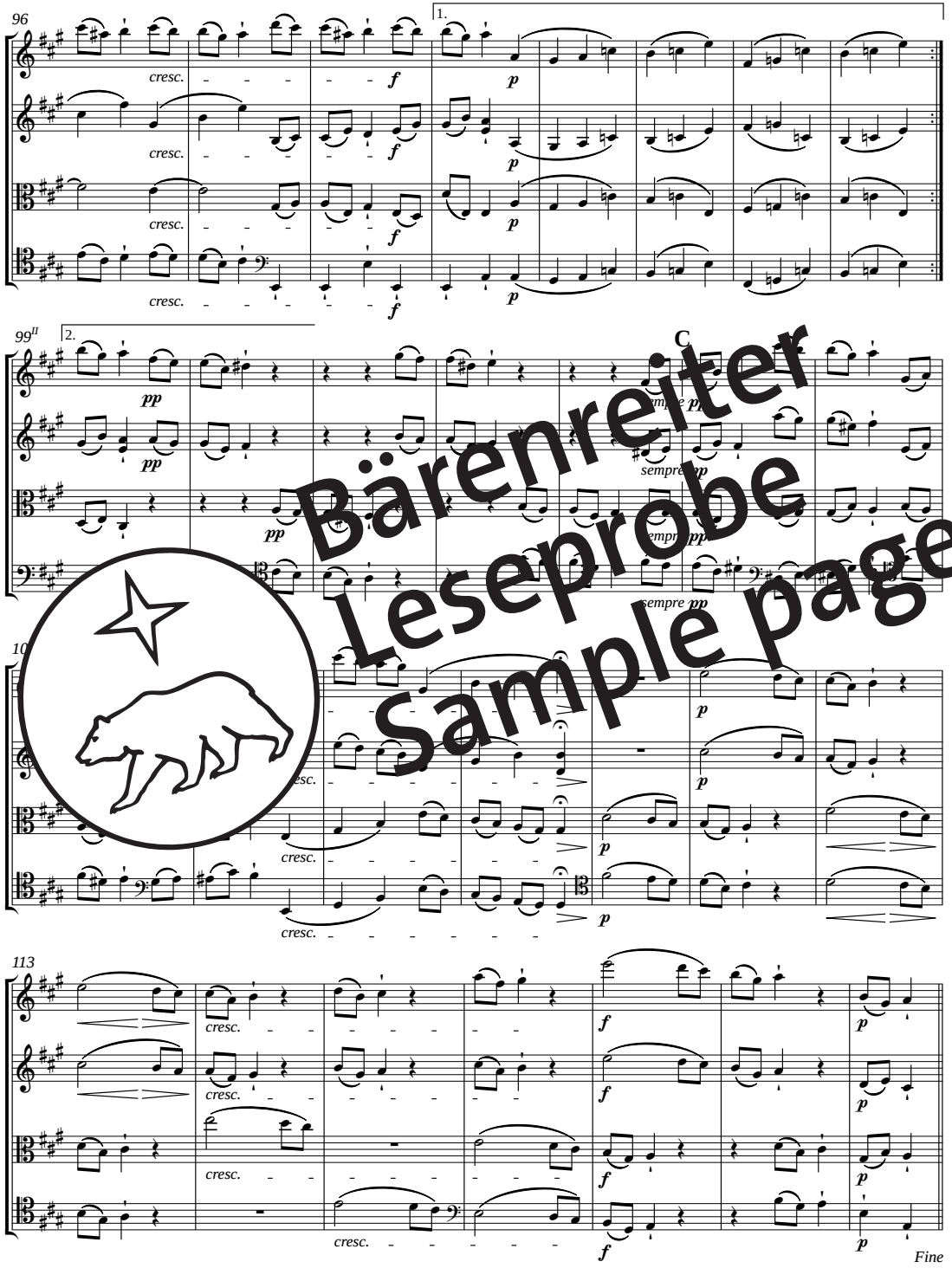
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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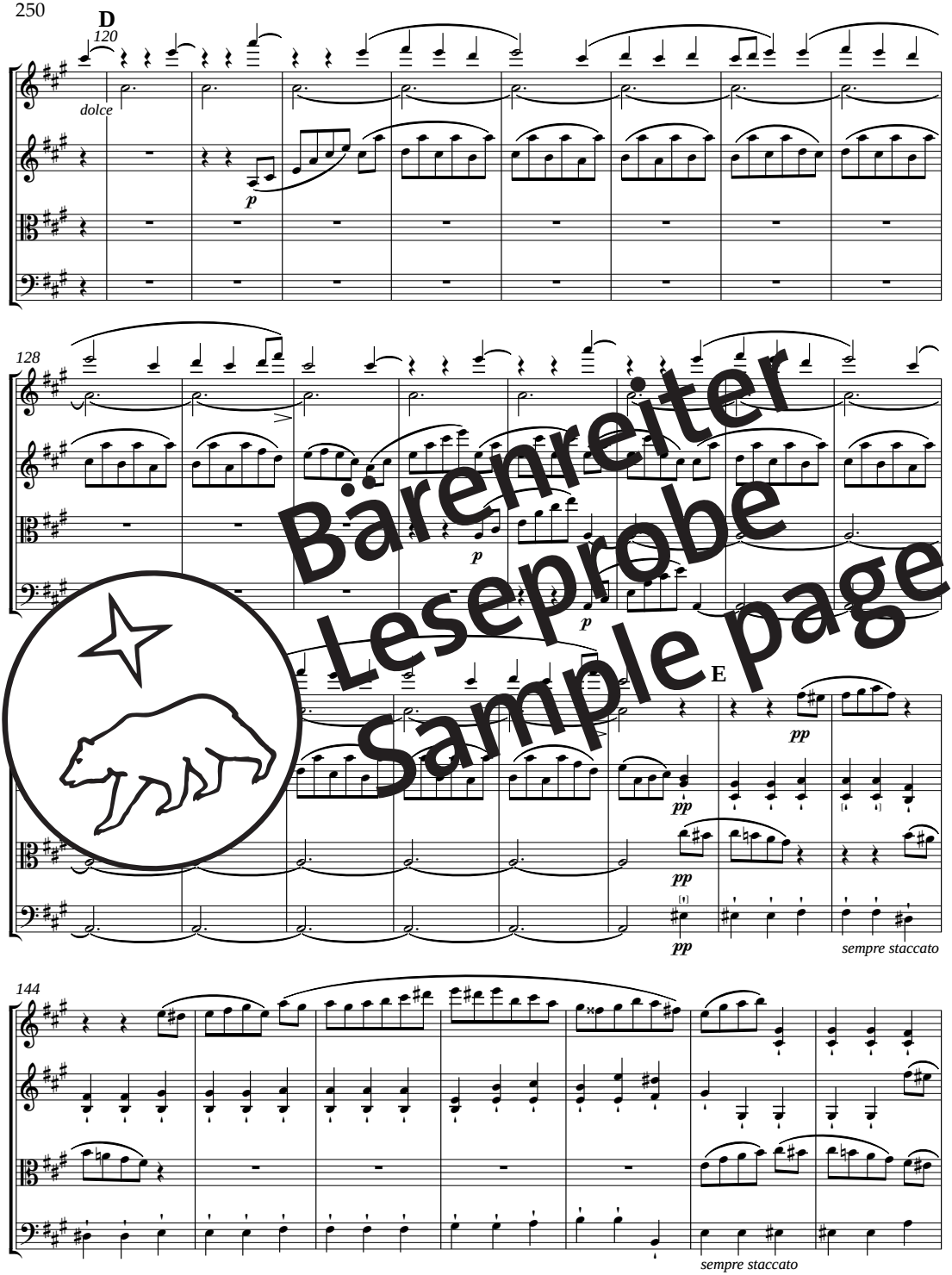


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
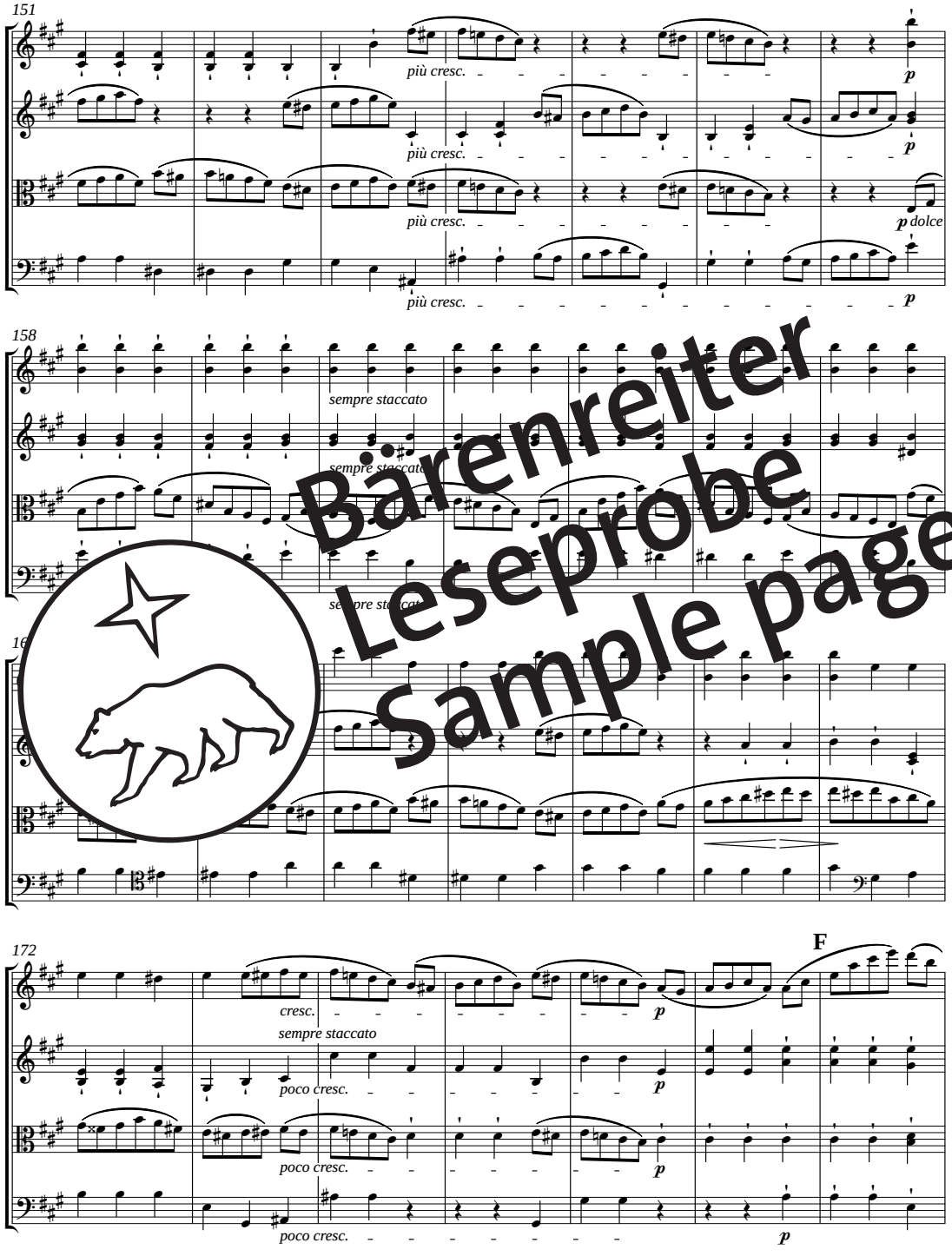
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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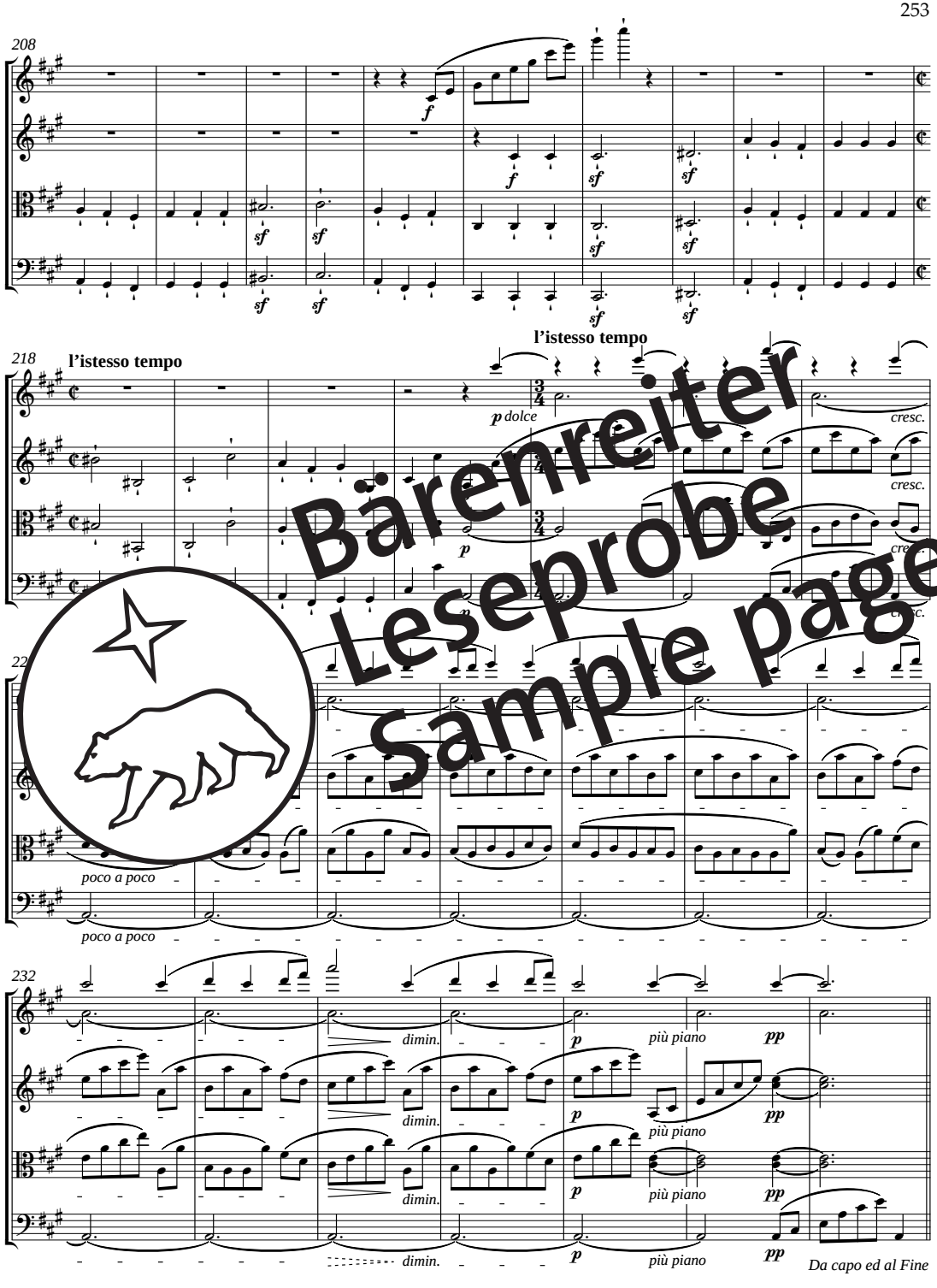
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

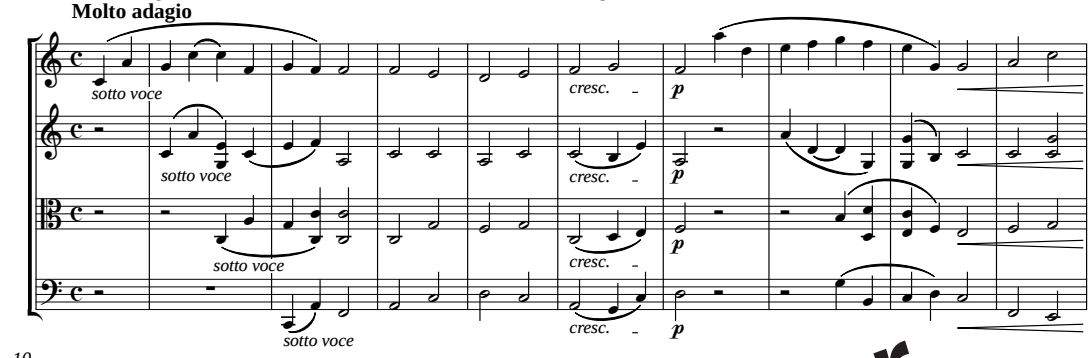
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



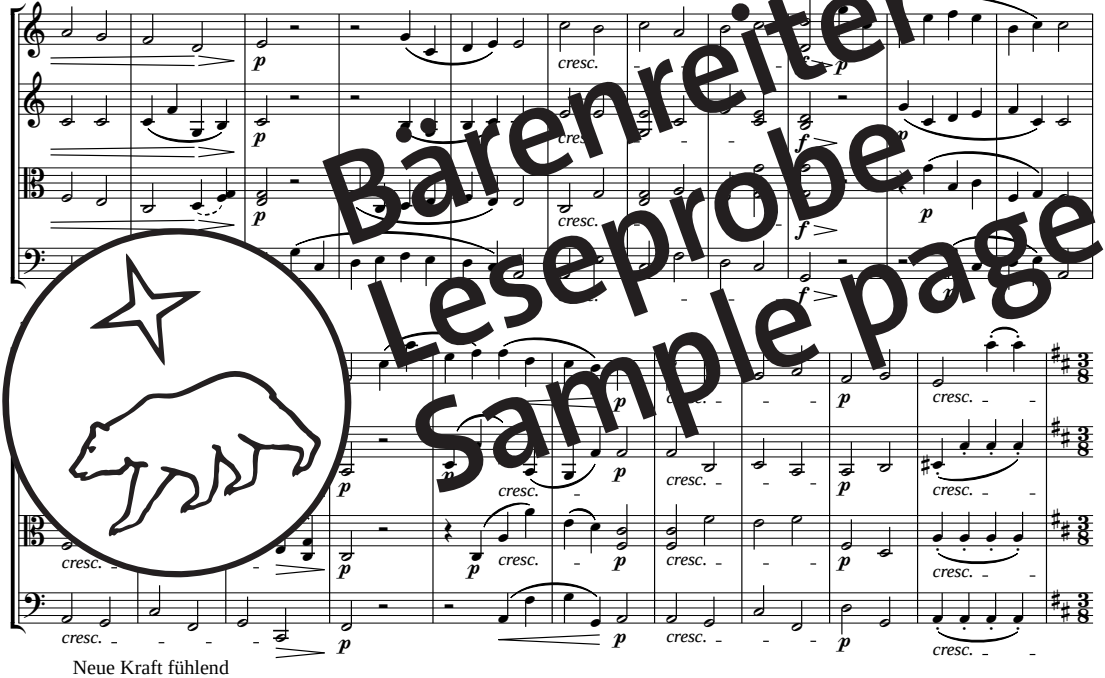
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

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

Molto adagio



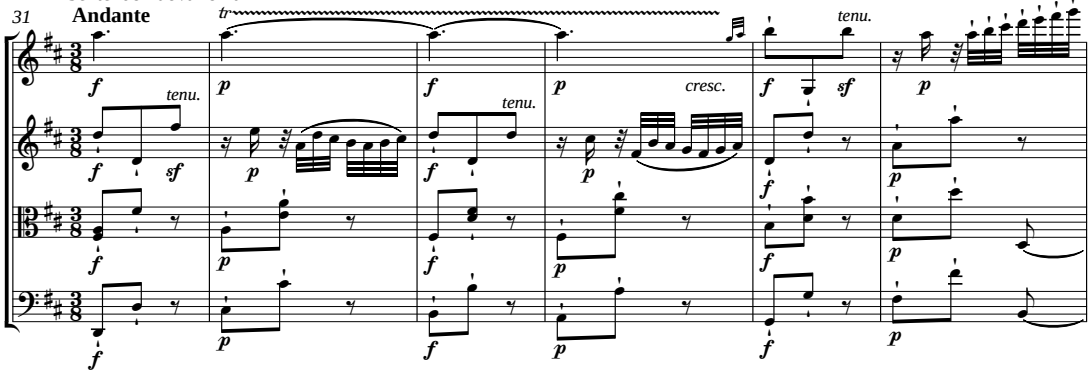
10
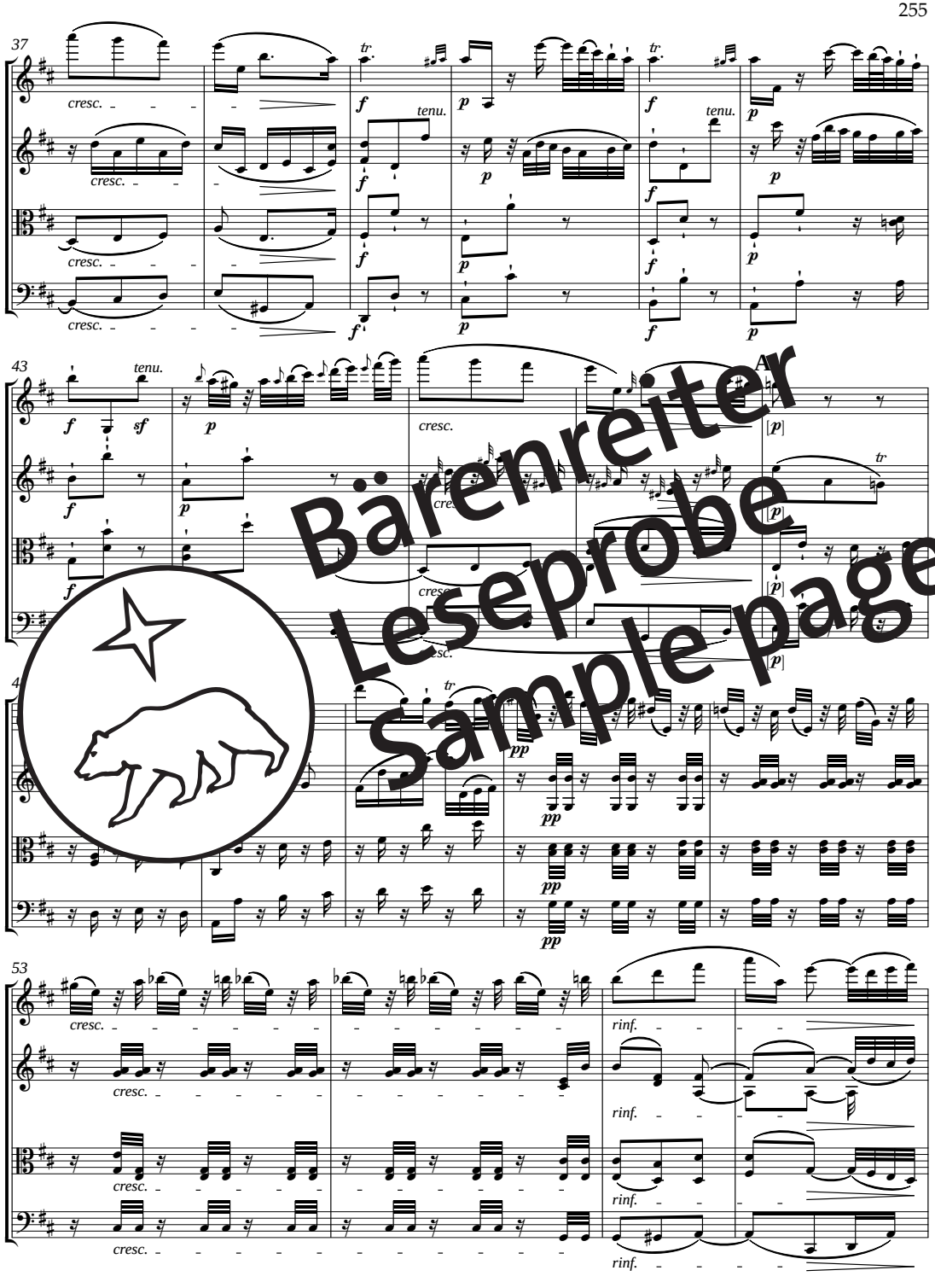


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Neue Kraft fühlend
Sentendo nuova forza

31 **Andante**





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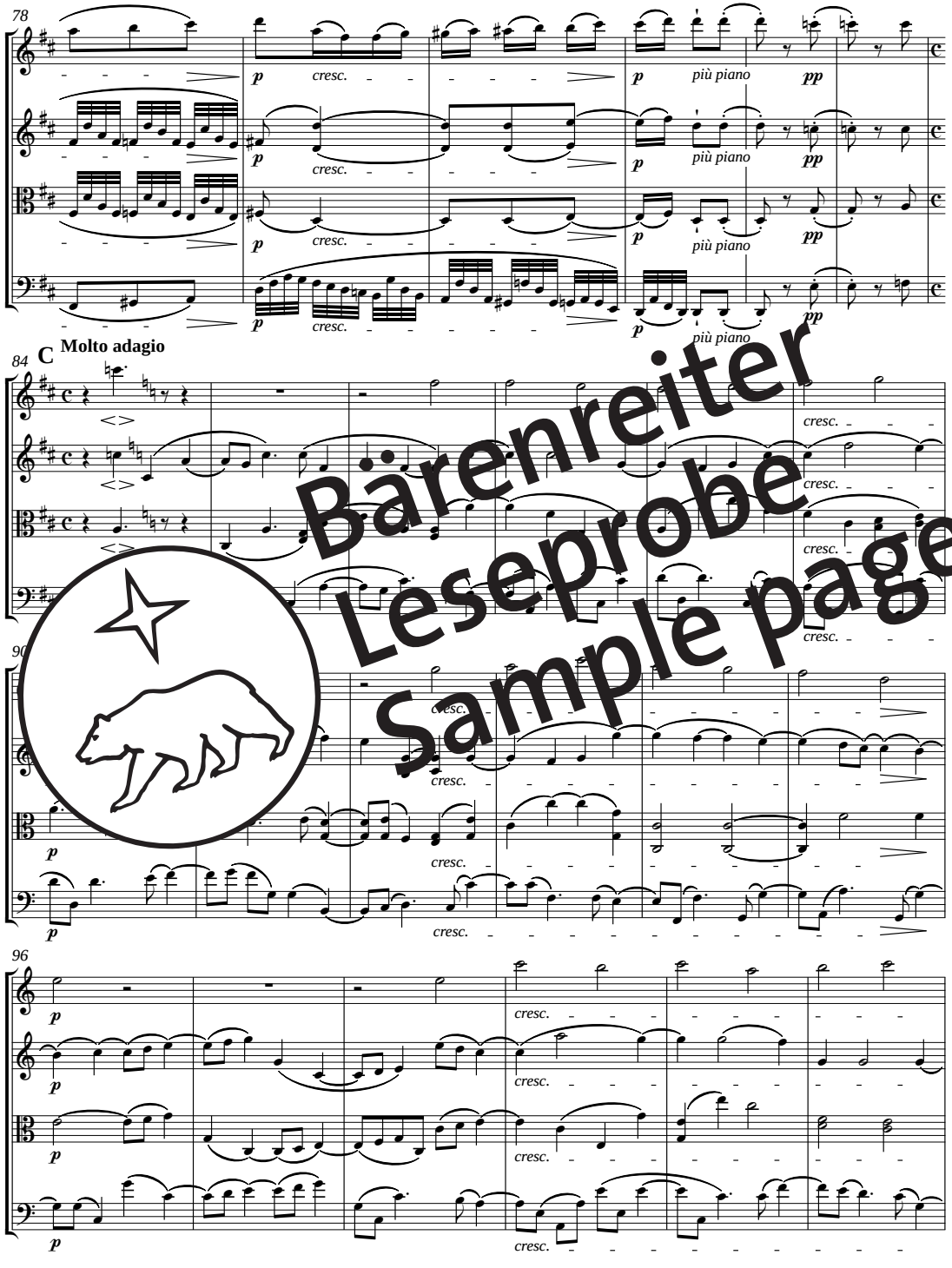
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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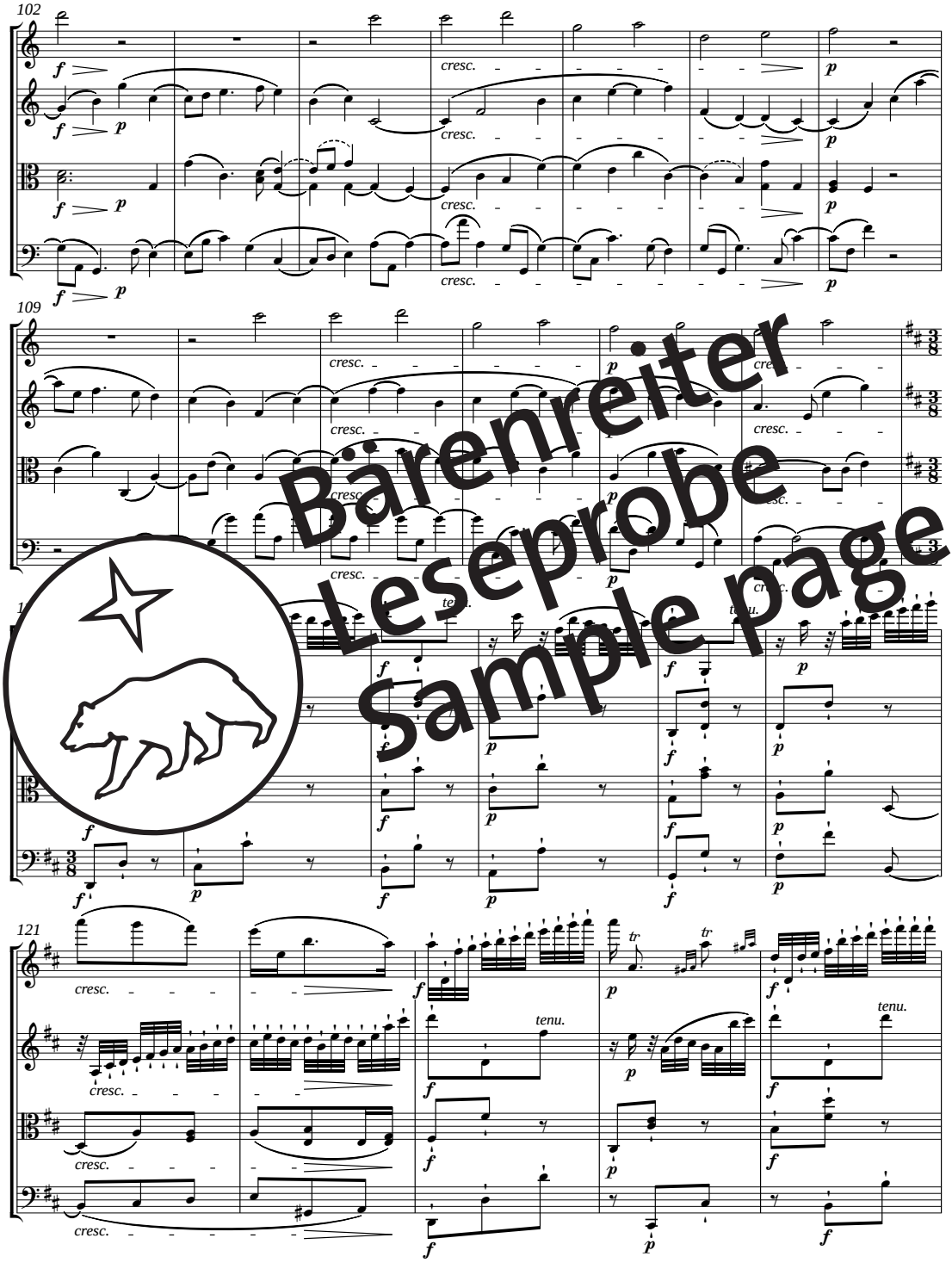


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
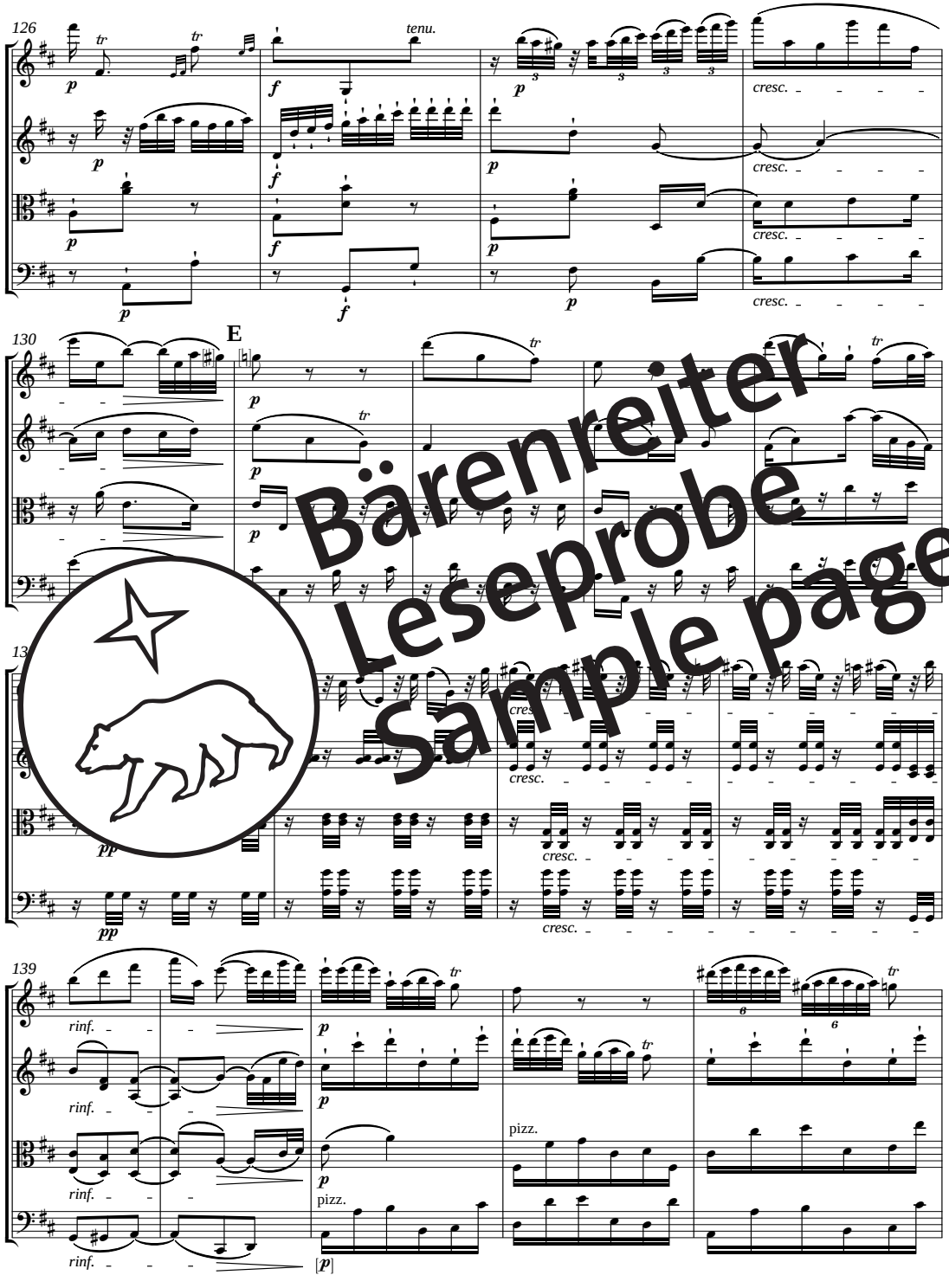
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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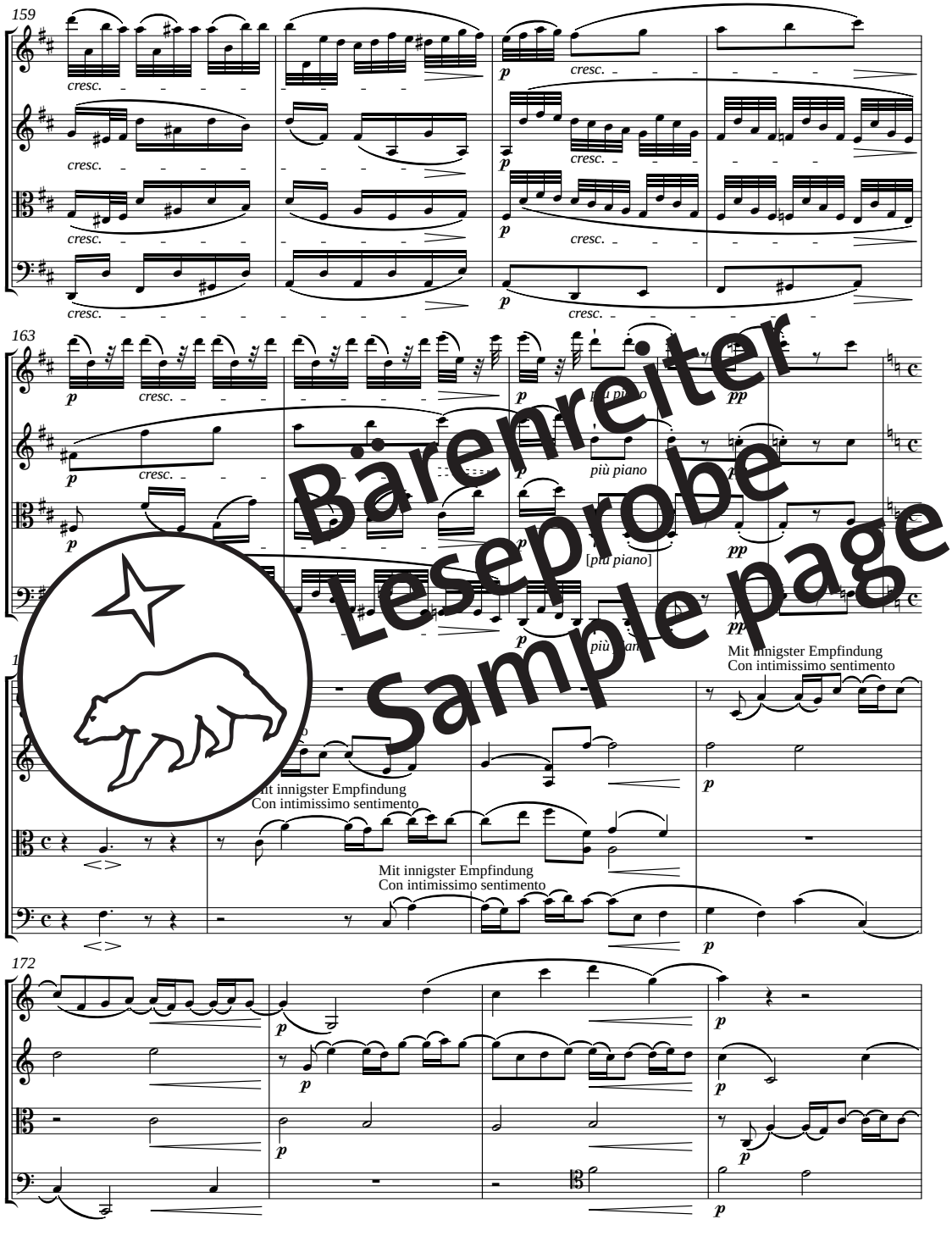
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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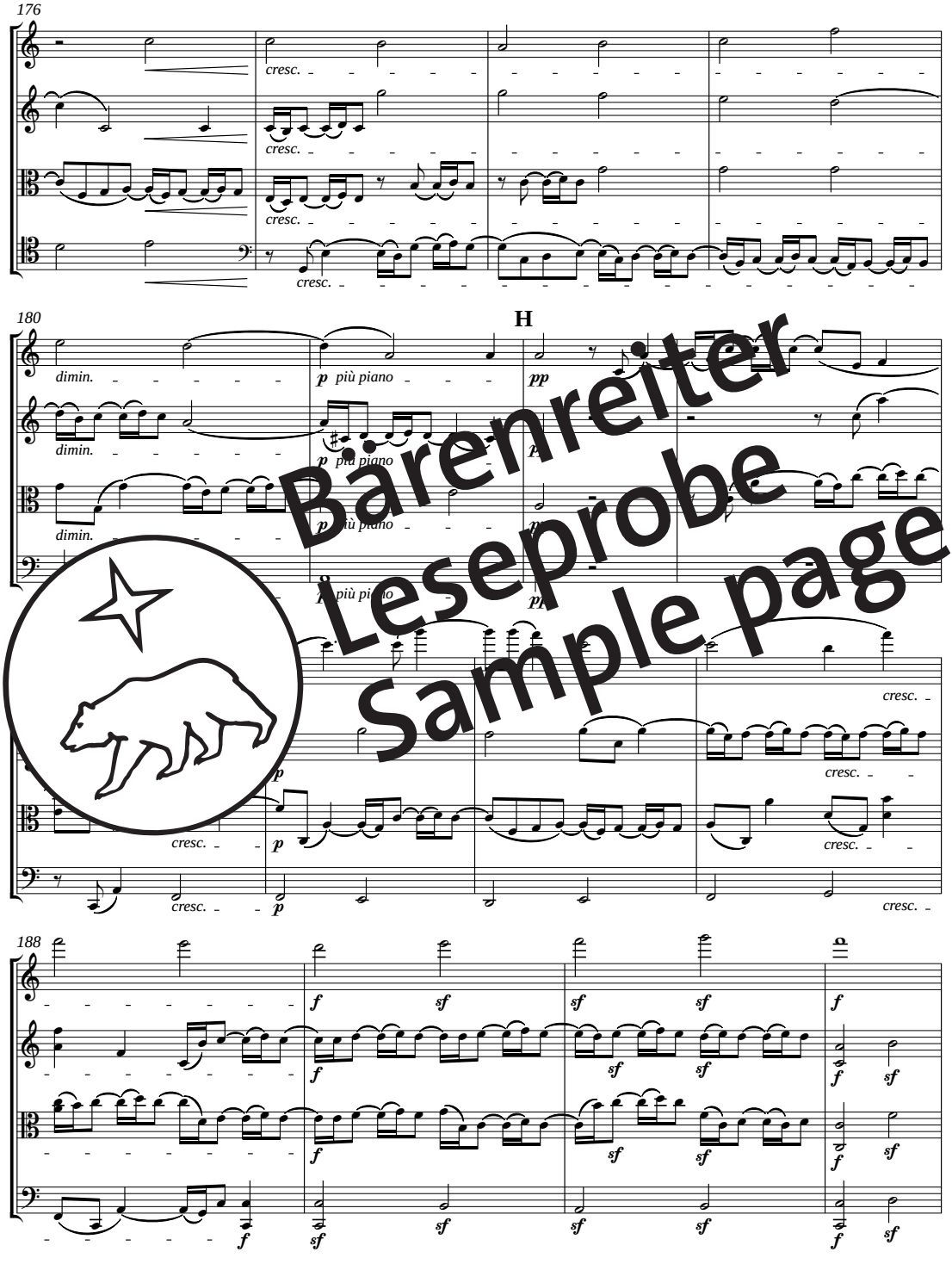


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
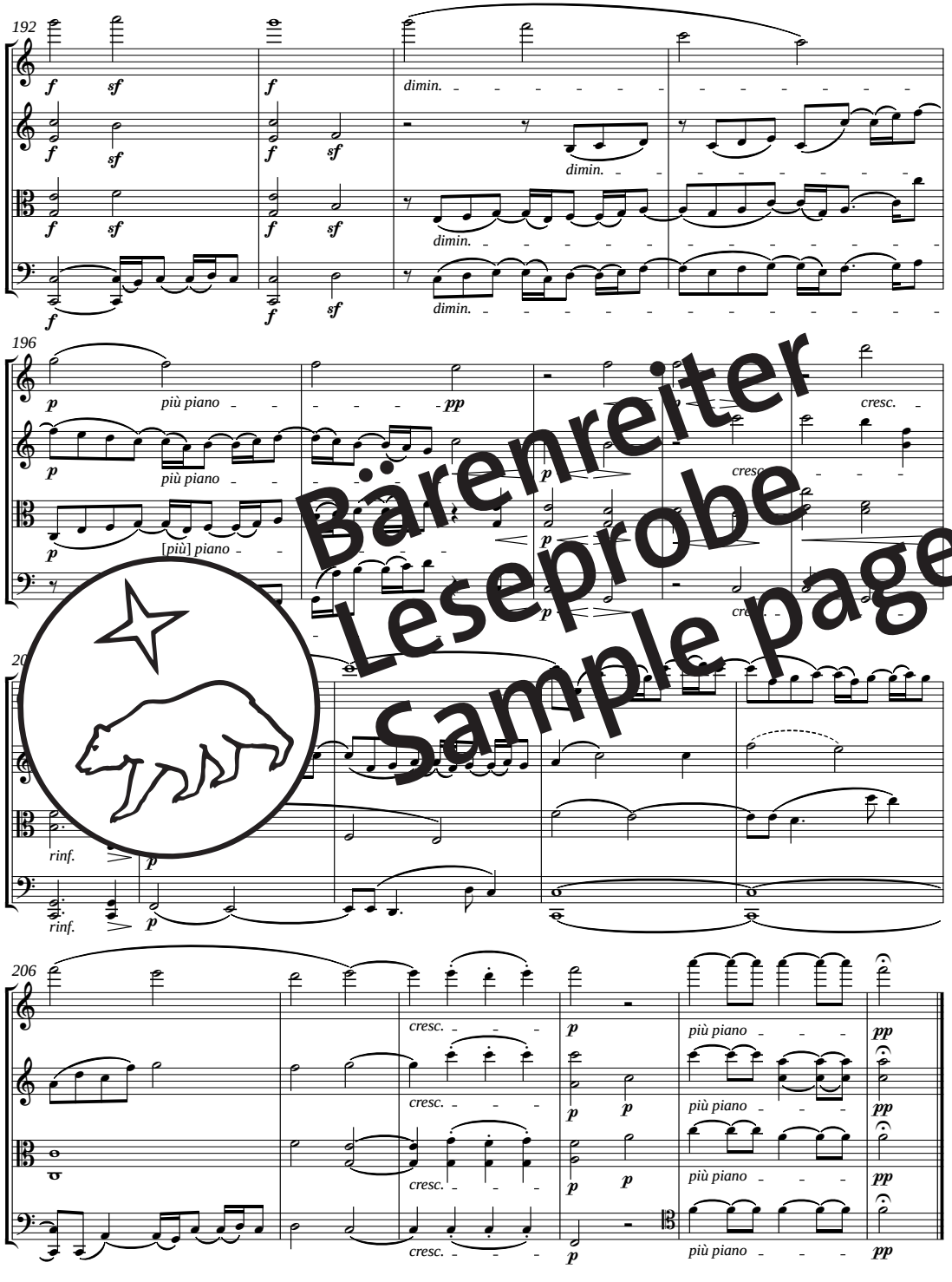
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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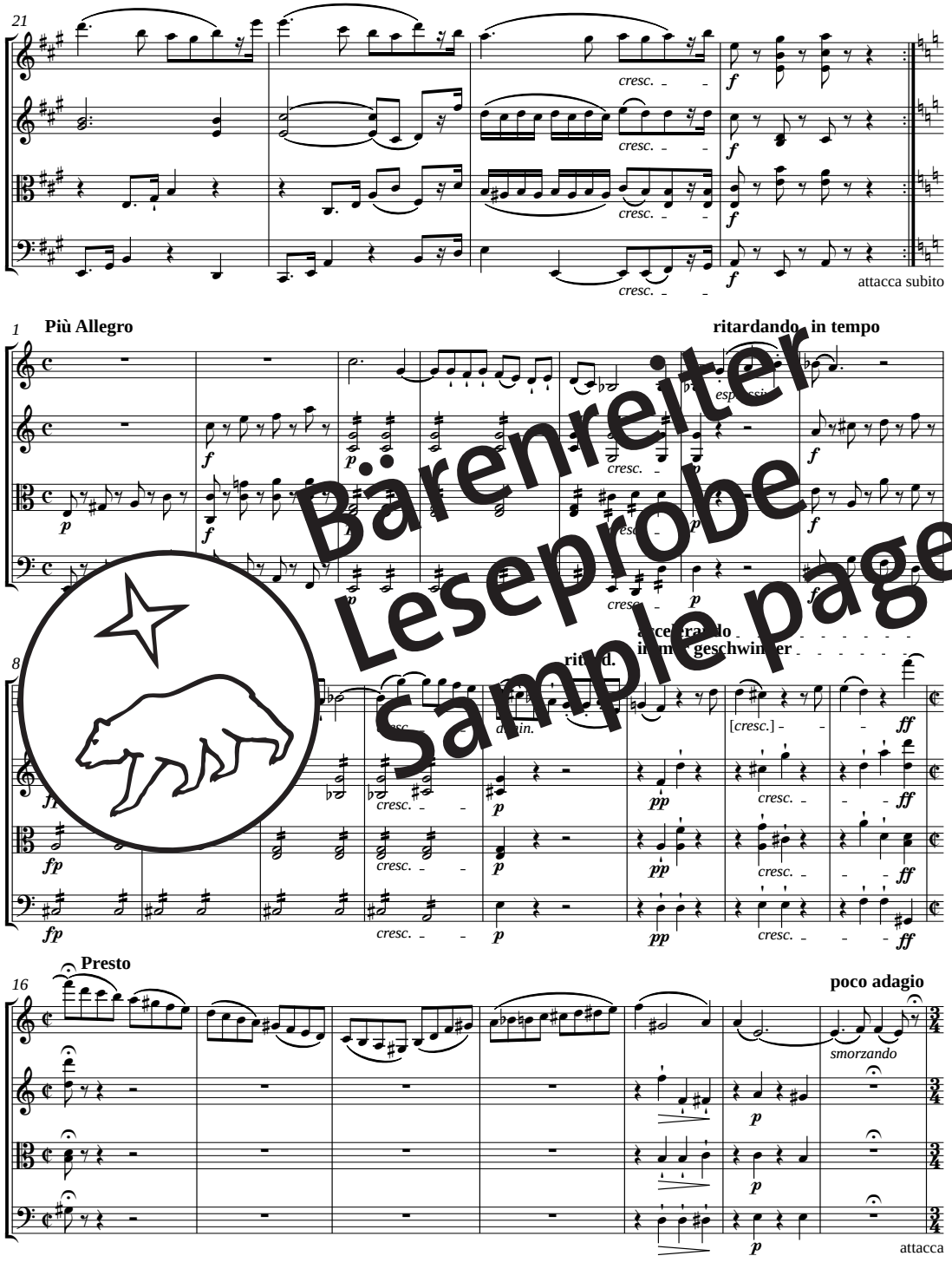
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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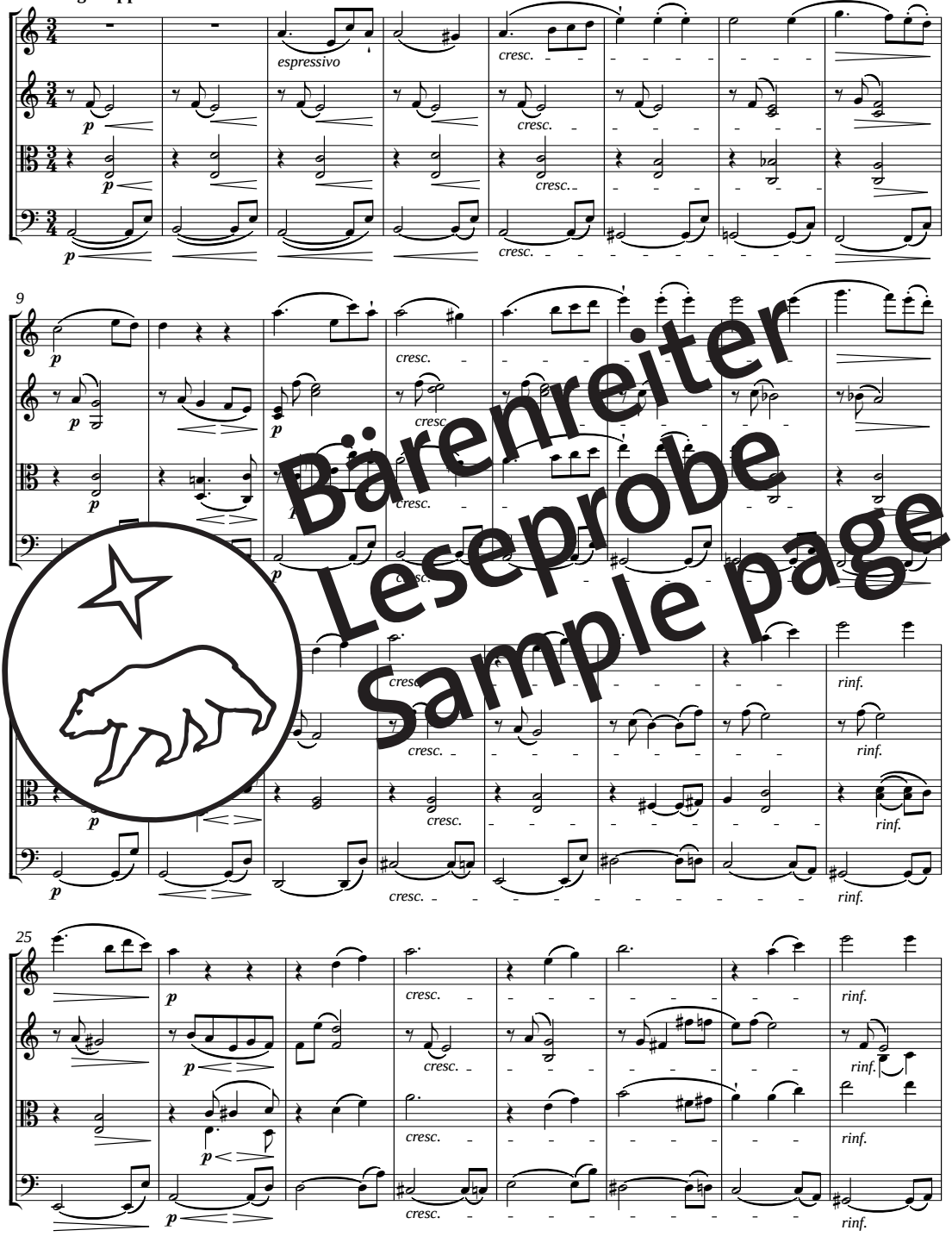


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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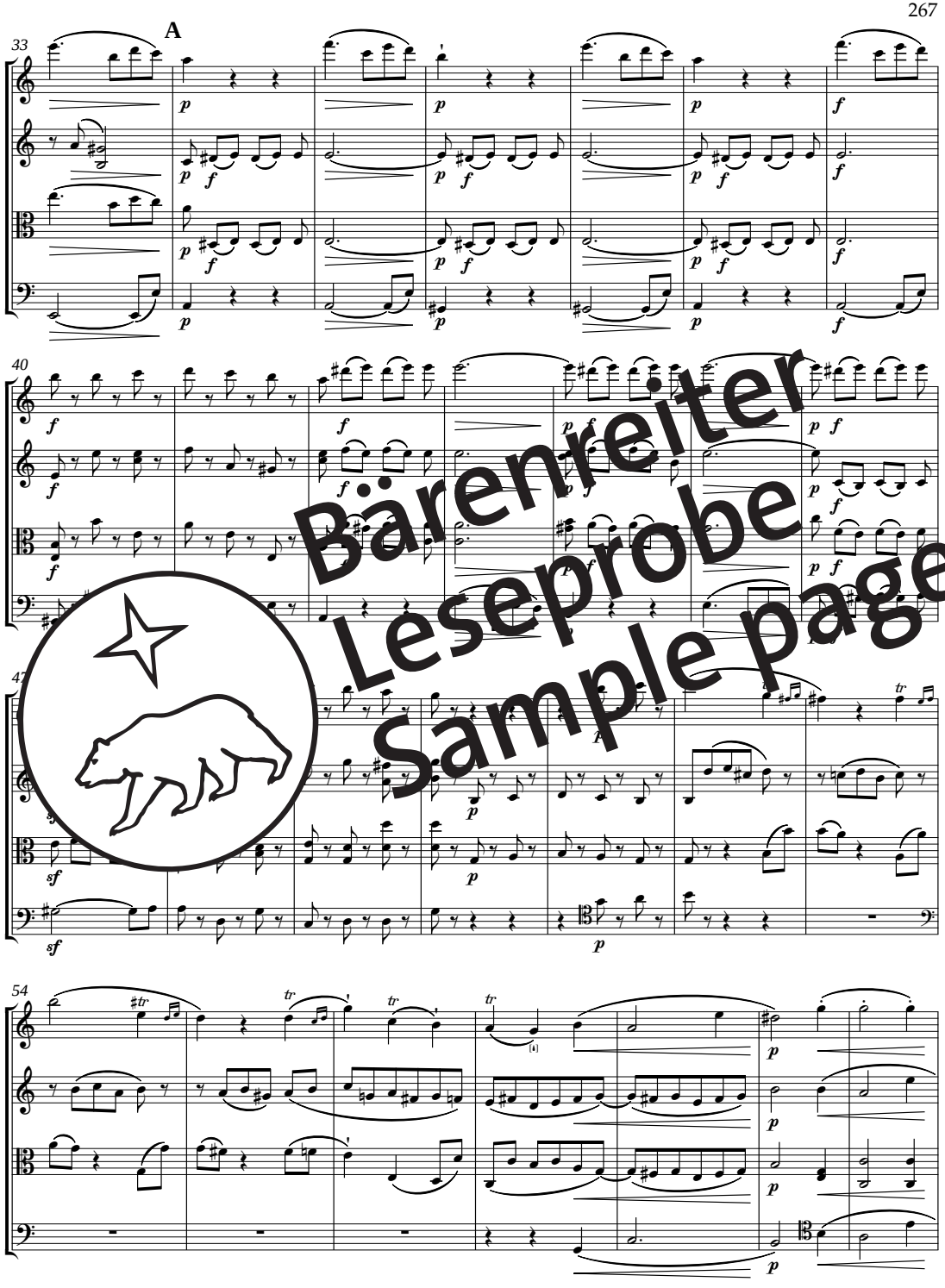


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro appassionato



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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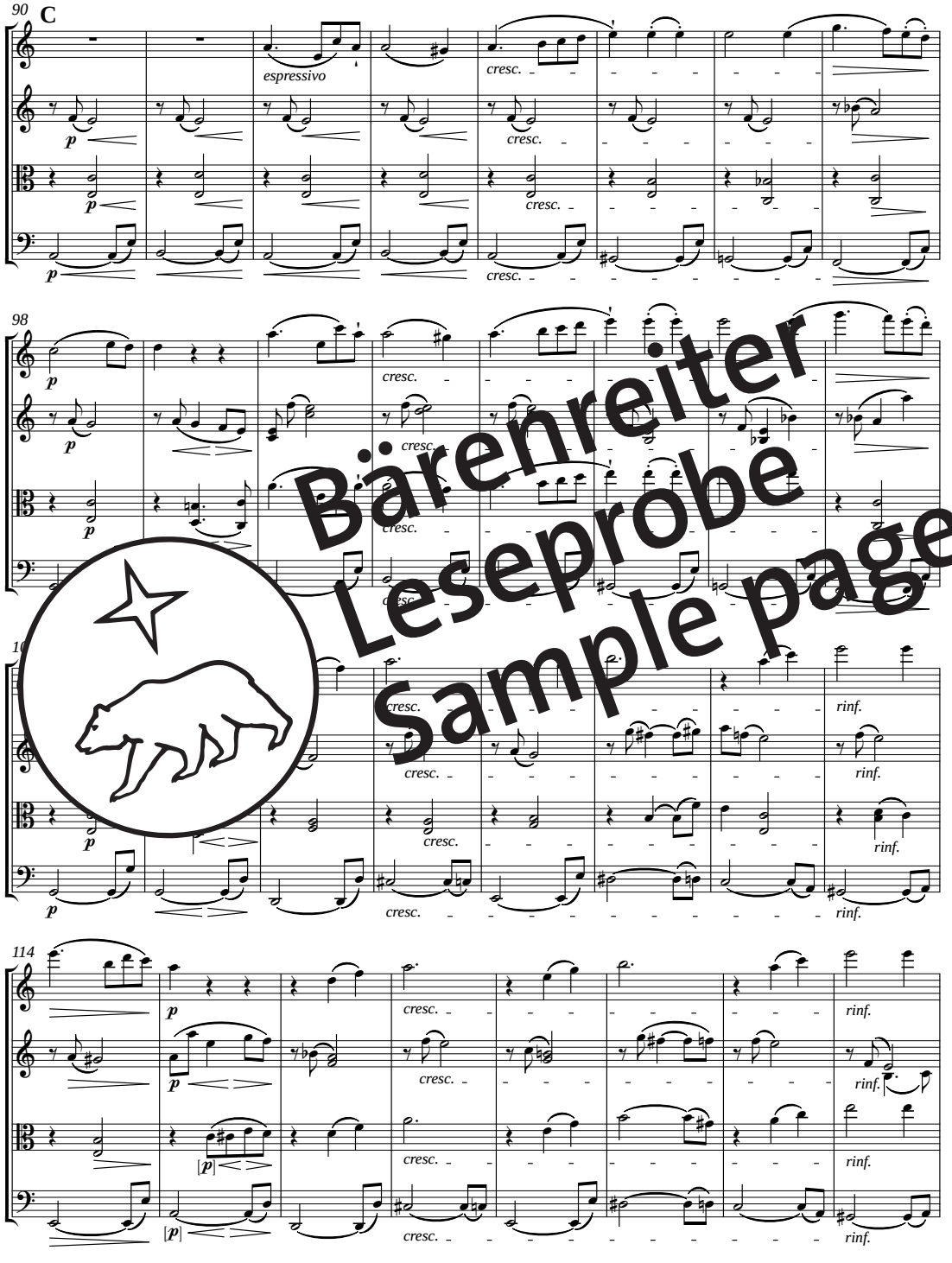
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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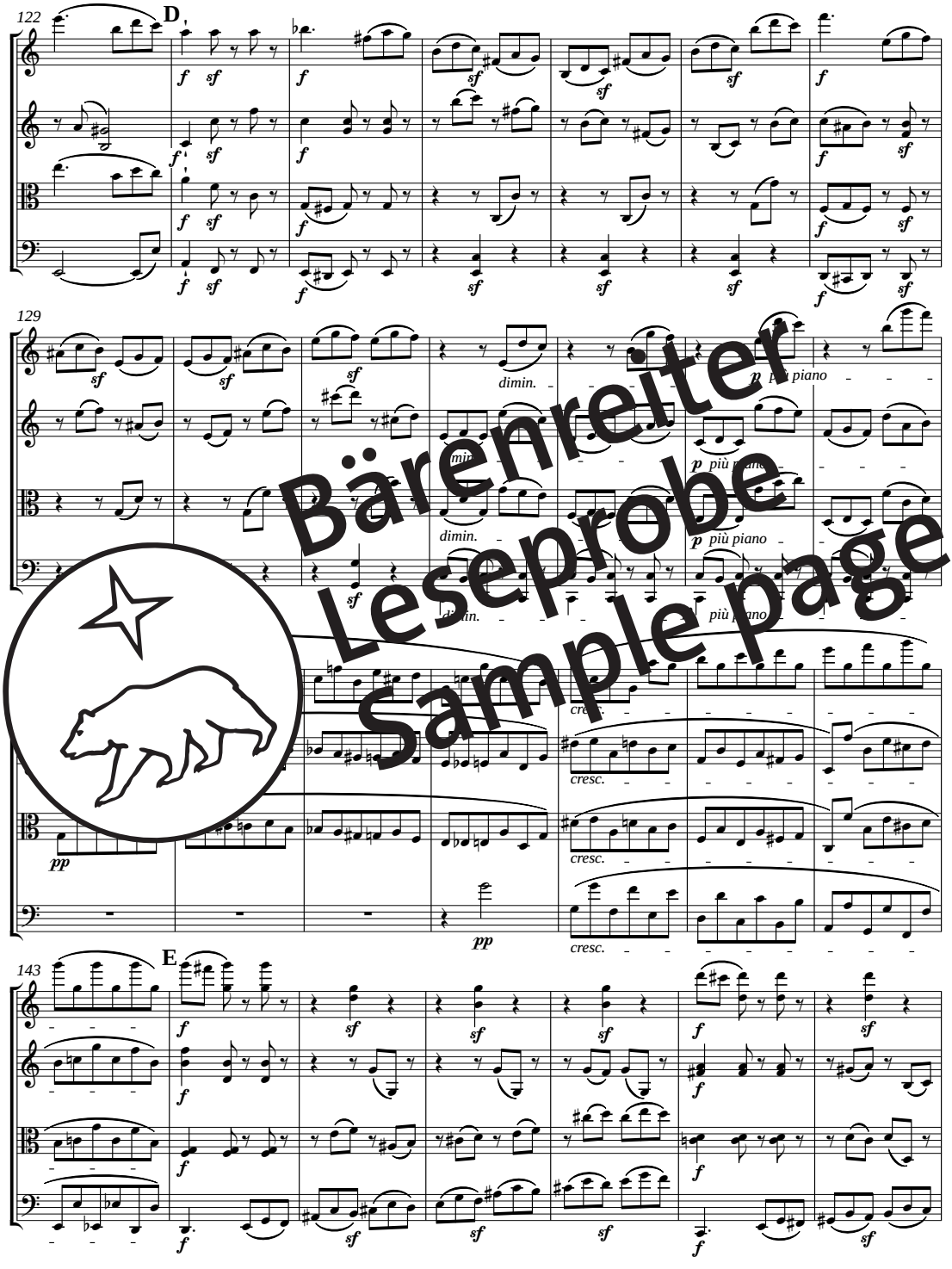


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
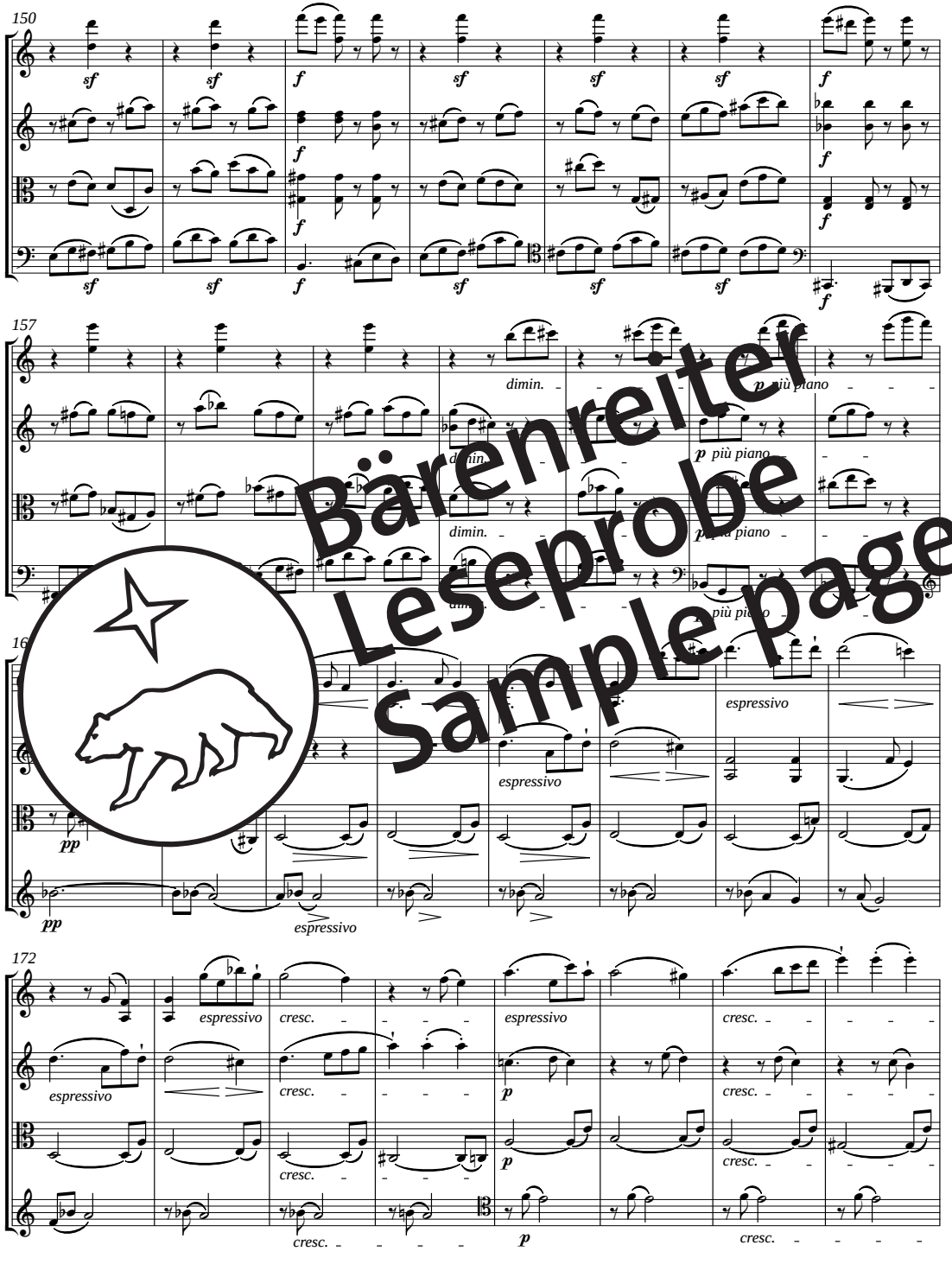
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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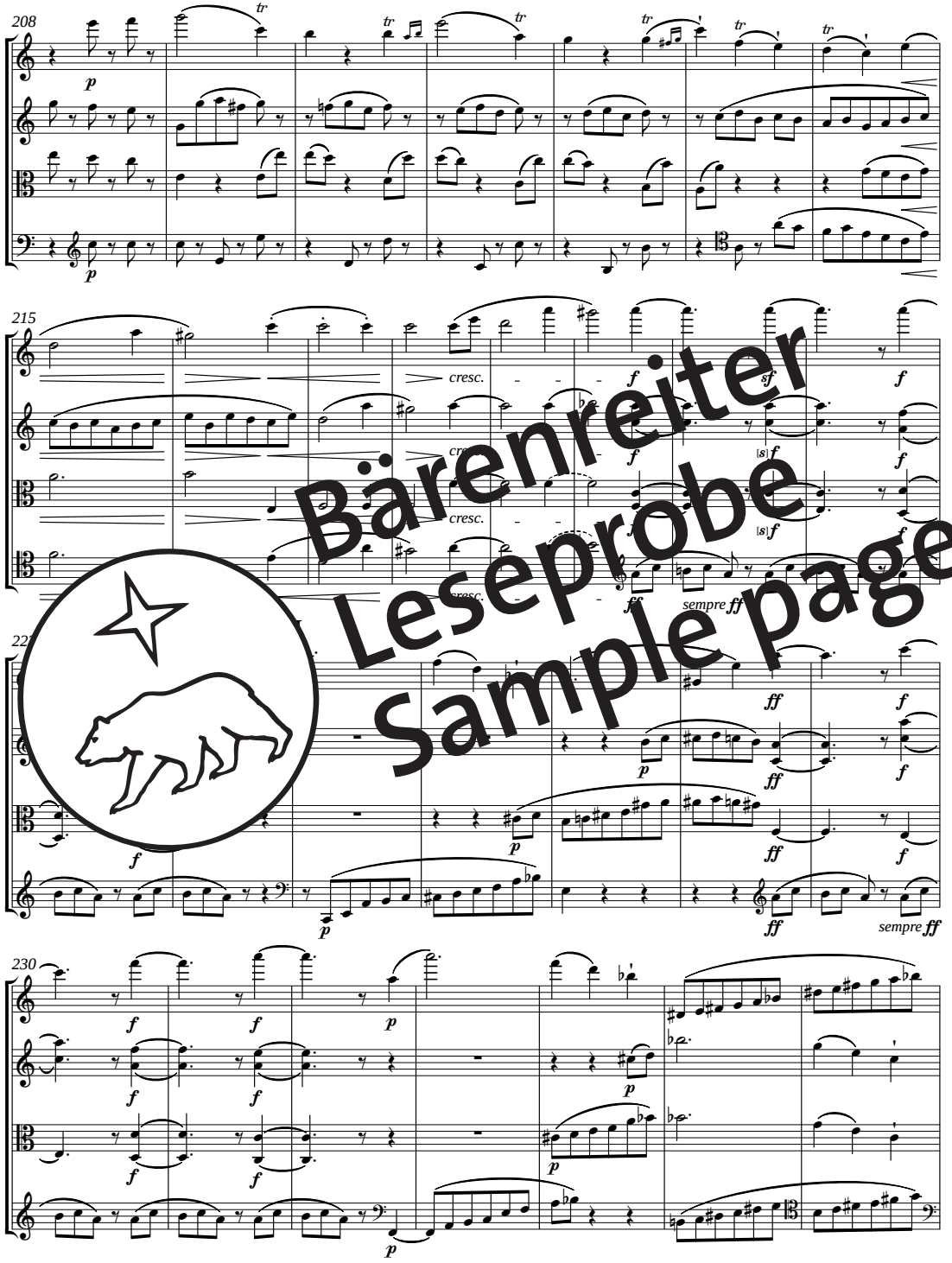
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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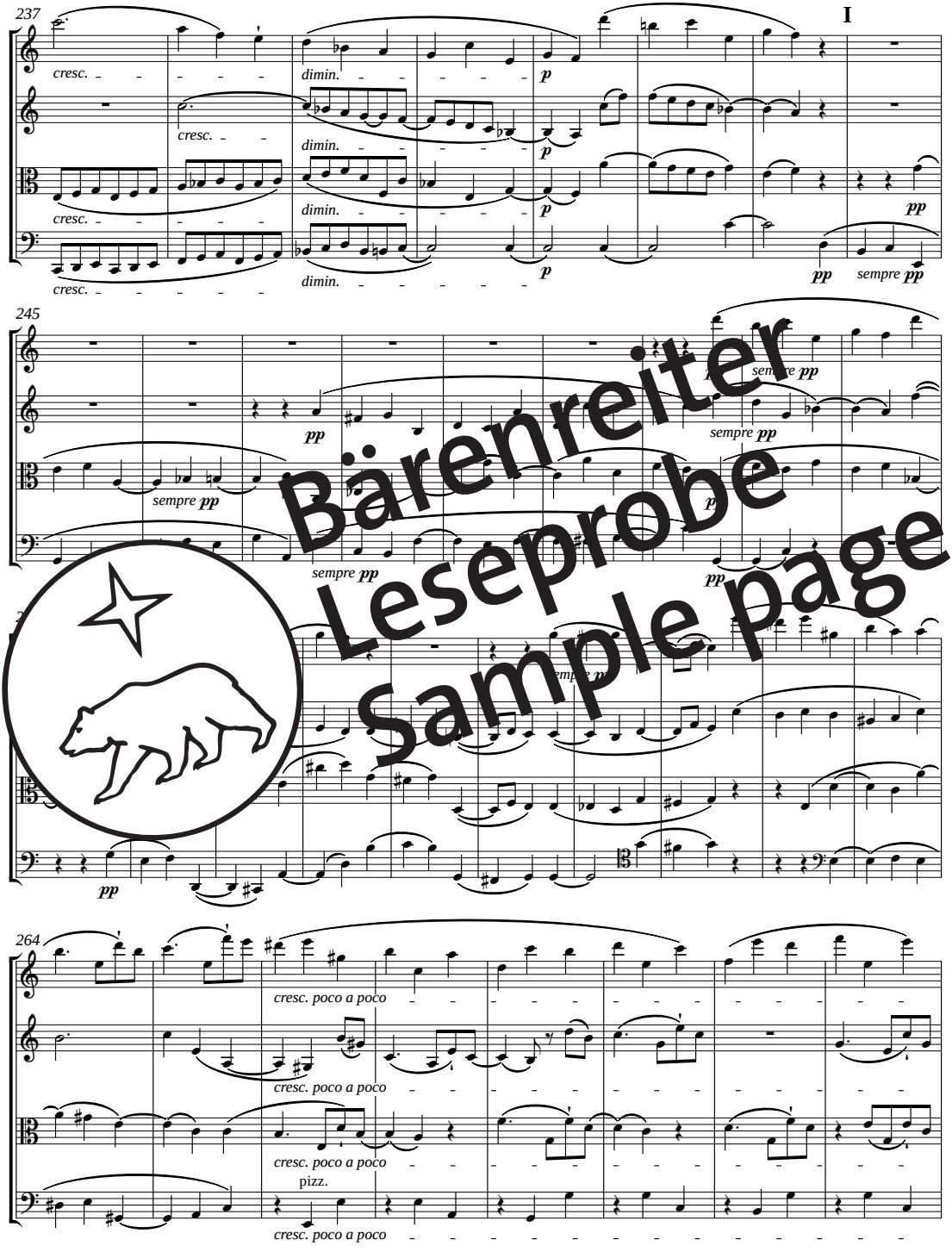


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
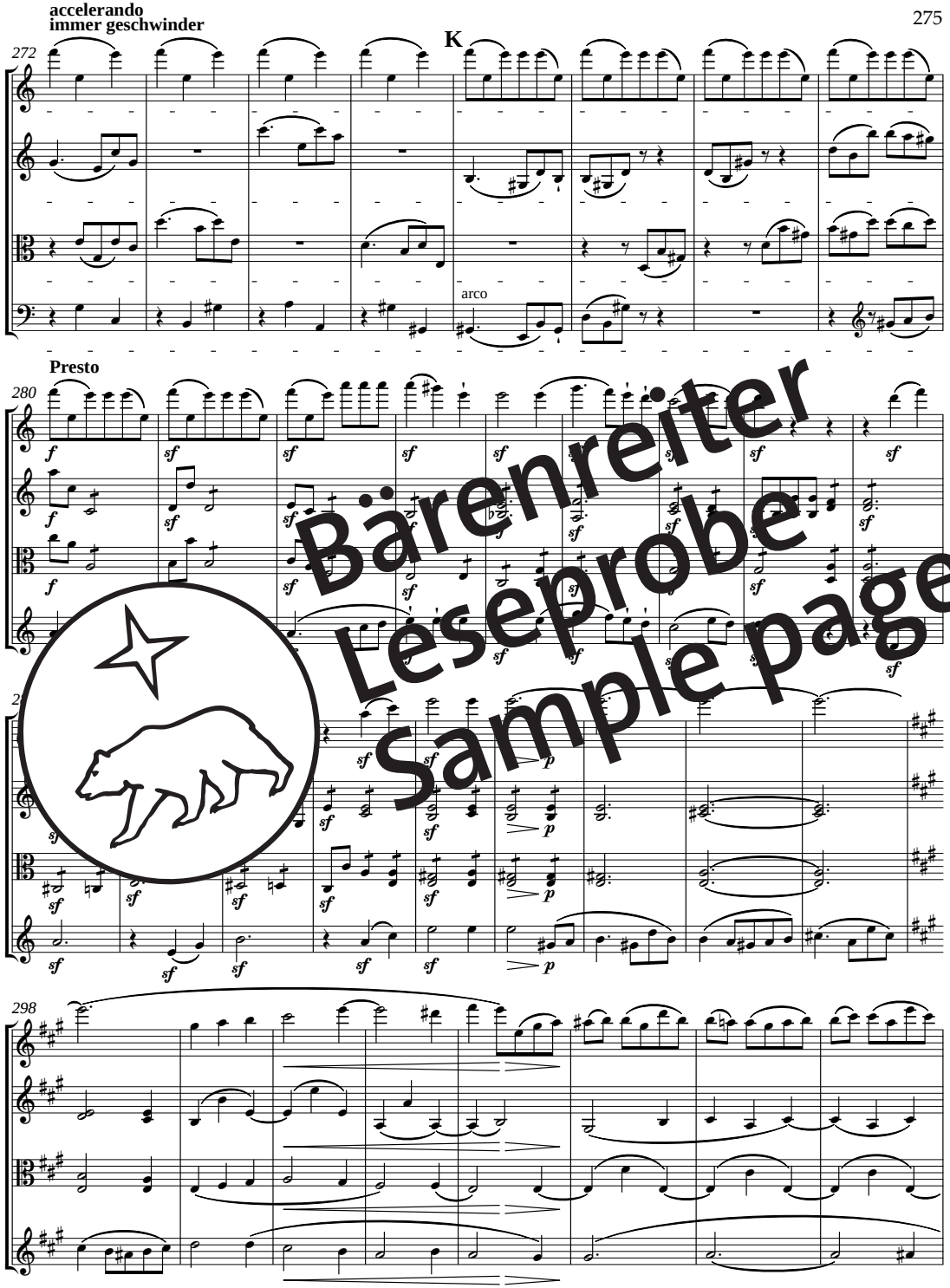
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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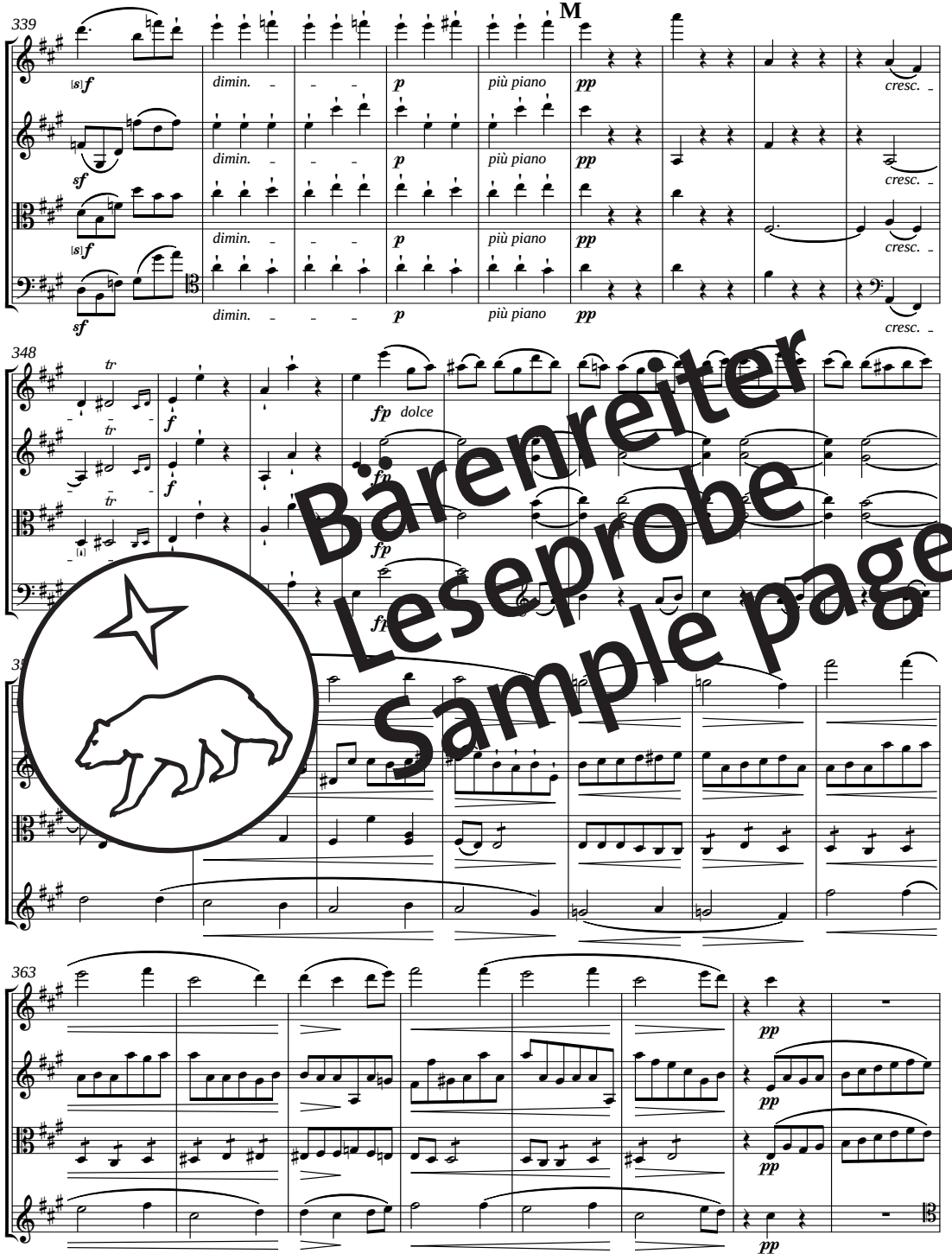
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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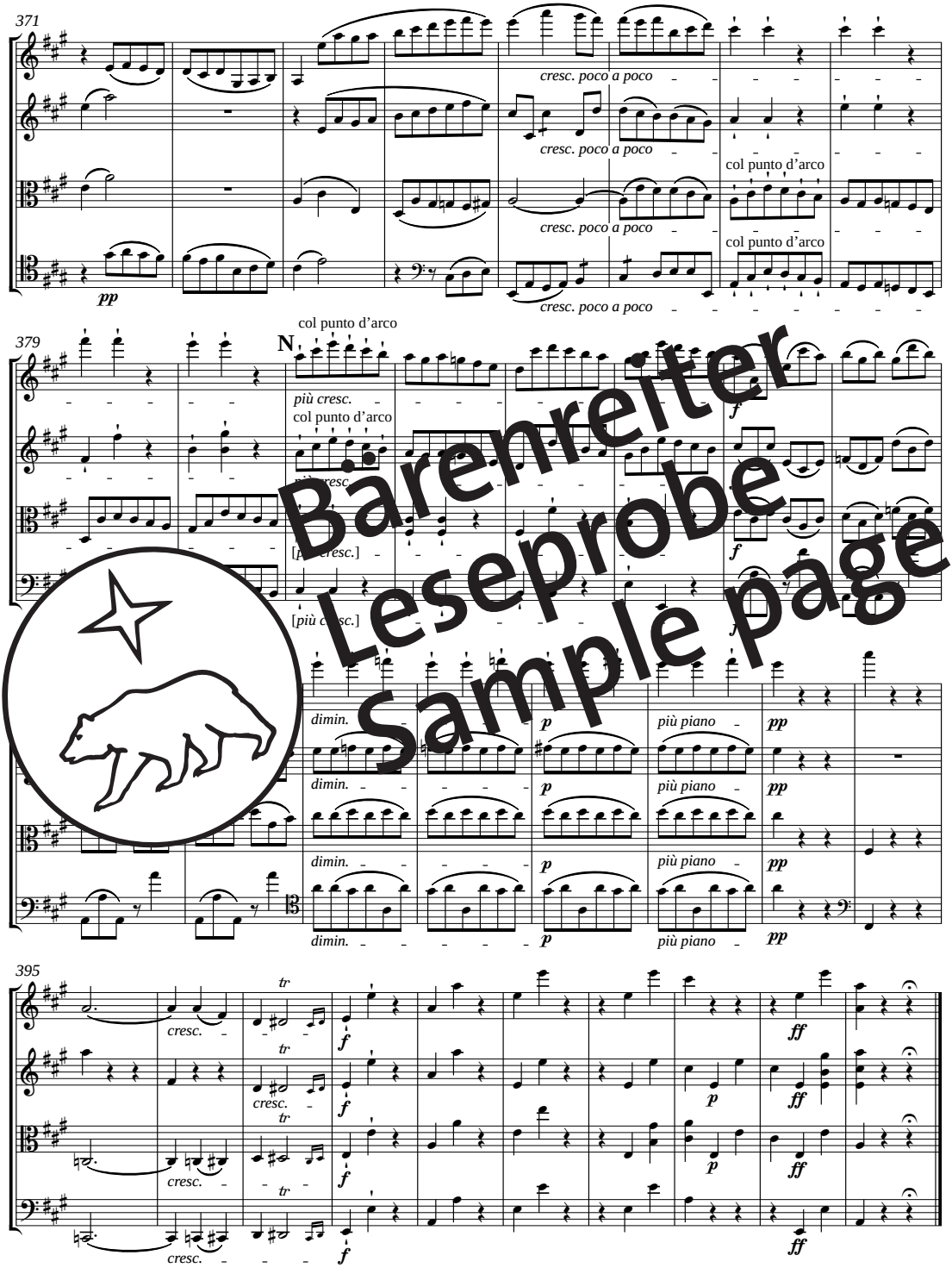


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Große Fuge

für Streichquartett
for String Quartett

op. 133

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.

INTRODUCTION

Beethoven's *Grande Fugue* op.133 originally formed the culmination of the three string quartets he composed in 1824–5, in response to a commission from Prince Nikolai Galitzin of St. Petersburg. Just as the 'Hammerklavier' piano sonata op.106, in the same key of B flat, ended with a fugal movement of colossal proportions, so, too, did the string quartet op.130. However, while the 'Hammerklavier' seems not to have been heard in public until Liszt took up its cause in the mid-1830s, the op.130 quartet was performed by the renowned string quartet led by Ignaz Schuppanzigh at a concert given in Vienna's *Musikverein* on 21 March 1826. The occasion was at best a qualified success. The new work came at the end of a long programme which also contained the [illegible]ent from Haydn's 'Emperor' [illegible], a set of variations for the Schuppanzigh [illegible]z Wind, Beethoven and his song *Adelaide*. The second movement [illegible]rth movement of [illegible]mmensely difficult [illegible]al stumbling-block. The [illegible]*sche Zeitung* reported:

> The first, third and fifth movements are serious, gloomy, mysterious, and at times bizarre, rough and wilful; the second and fourth full of wantonness, cheerfulness and mischief. In them, the great composer, who in his most recent works especially only seldom managed to find the right proportions for his objectives, has expressed himself with unusual brevity and concision. A repeat of both movements was demanded with stormy applause. But the meaning of the fugal finale is something the reviewer cannot explain: for him it was as incomprehensible as Chinese.[1]

1 *Allgemeine musikalische Zeitung* No.19, 10 May 1826, col. 310.

Already at the beginning of January 1826 Karl Holz, the Schuppanzigh quartet's young second violinist who had befriended Beethoven, raised objections with the composer about the fugue's difficulty: "The triplets are very hard in all parts; because for the sake of clarity the ensemble precision must be razor-sharp… The leaps jumping over a string are hard to bring off in the quick tempo."[2] Less than a fortnight after the work's premiere Beethoven's brother Johann told him: "The whole town is full of your latest quartet, everyone is delighted with it… Those who approve of it say that the last movement would have to be heard often in order to understand it, the others would like it to be left out since it would be too hard to understand."[3]

Beethoven had already sent a dedicatory copy of the quartet to Prince Galitzin, and the engraving of the work was under way, when its publisher Mathias Artaria, approached Karl Holz to intercede with the composer on his behalf by asking him if he would consider replacing the fugue with a less demanding finale. More than thirty years later, in responding to an enquiry from the Beethoven scholar Wilhelm von Lenz, Holz recalled:

> The art dealer Artaria […] gave me the extremely difficult task of persuading Beethoven to write a different last movement more accessible to the performers and to the public's capacity for comprehension, in place of the fugue which was so hard to understand. I pointed out to Beethoven that this fugue was a work of art that departed from the norm, and even from his latest unusual quartet music, and that it would have to stand on its own and certainly deserved an individual opus number. Artaria was quite willing to pay a

2 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Leipzig, 1981), vol.8 p.250.

3 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Grita Herre (Leipzig, 1988), vol.9 p.137.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

special fee for a new finale. Beethoven asked for time to think, but already the following day I received a letter in which he declared that he was ready to meet the request. I was to ask 12 ducats for the new finale.[4]

Much ink has been spilled on the question of Beethoven's acquiescence in providing the quartet with a substitute finale. In April 1826, shortly after the work's first performance, Artaria conceived the notion of commissioning a piano duet arrangement of the fugue, and asked Beethoven: "There has been much demand for an arrangement of the Fugue for 4 hands. Would you allow me to publish it thus?"[5] Beethoven seems, however, to have been unwilling to make the arrangement himself, and may have suggested that the task be undertaken by the composer and pianist Anton Halm, because the next entry in the conversation book, by Karl Holz, reassures Beethoven that Artaria will send Halm to see him so that they can discuss how best to [illegible] Halm visited Beethoven later, and asked him [illegible] voice should be [illegible] keyboard player[illegible] Beethoven was [illegible] anscription and [illegible] own. Some three [illegible] the Beethoven biog[illegible] eelock Thayer:

> In the meantime B[eethoven] asked me to arrange for piano four hands a fugue which had been composed as the last movement of this quartet and had once been played in public and was later left out. Once this arrangement had been completed I brought it to B…. He looked through it and said "You have distributed the voices too much between *primo* and *secondo*." That is, I had sought to facilitate the performance by wanting to avoid the hands crossing over each other, and for that reason had given a good deal to the right hand which the left should have played. Of course the effect was absolutely the same, but not to the eye. For that reason, Beethoven arranged the fugue himself, and it was published in that form.[7]

Beethoven's own intractable arrangement, issued as his op.134, and with a dedication to Archduke Rudolph (to whom the string quartet version was also inscribed), shows that the struggle embodied in playing the piece in whichever instrumental garb was an essential part of its conception. Certainly, the fugue was fundamental to Beethoven's original conception of the work, not [illegible] even not least from the reduced dimensions of the quartet's preceding movements. Significantly, op.130 [illegible] among the composer's late works of this kind in not containing an expansive slow movement in variation form in place of such a piece Beethoven wrote a transparently textured Andante [illegible] scherzo-like undertone. Artaria's decision to ask Beethoven to undertake a piano duet transcription of the fugue cannot in itself be taken as an indication that he had to prompt the composer into thinking that the problematic finale could lead an independent life. There is in any case evidence to suggest that Artaria intended to have the entire quartet arranged for four hands.[8] Nor does Karl Holz's claim that Beethoven agreed to write a substitute finale with very little hesitation stand up to scrutiny, since it was not until September 1826, by which time he had already completed the fugue's piano duet arrangement, that he began work on the new piece. All the same, this was not the only occasion on which Beethoven made a radical change to a work that was ostensibly completed: the tarantella-like finale of the Violin Sonata op.30 no.1 was transferred to the 'Kreutzer' Sonata op.47, and replaced with a more easy-going

4 Wilhelm von Lenz, *Beethoven: eine Kunststudie* (Hamburg, 1860), vol.4 p.219.
5 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, op. cit. vol.9 pp.184–5.
6 *Ibid*, p.193.
7 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, ed. Hugo Riemann (Leipzig, 1908), vol.5, p. 299
8 See *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Dagmar Beck (Leipzig, 1993), vol.10 pp.81–2.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

set of variations; and in the case of the 'Waldstein' Sonata op.53 Beethoven decided at a late stage to remove its self-contained slow movement, and to write in its place a mysterious introduction to the concluding rondo. When it came to the 'Hammerklavier' Sonata op.106, he suggested to his former pupil Ferdinand Ries, who was overseeing the first English edition of the work, that the fugal finale could be omitted, and that that the order of the two middle movements could be reversed so that the scherzo could function as a finale.[9] The English edition was issued along those lines: the first three movements, with the Adagio preceding the scherzo, appeared as a "Grand Sonata", while the finale was published in a separate volume as an "Introduction & Fugue", with no suggestion that it formed part of the sonata.

Beethoven's willingness to [illegible] alternative view of op.130 accords [illegible] with the almost [illegible] his late string quartets [illegible] work only the fi[illegible] are conventionally [illegible], though Beetho[illegible]ring an addition[illegible]*ieté* between the [illegible]cond movements for the quartet's [illegible]m for the [illegible] was initially planned [illegible] rather than six.[10] Its *Alla danza* [illegible] fourth movement, transposed from A major into G major, was transferred to op.130.[11] Such interchangeability of movements between one work and the next was made possible not so much by the quartets' divertimento-like design, as by their exceptionally strong overall unity. The subdued opening bars of op.132 clearly spring from the same inspiration as the fugue subject set forth in the *Overtura* to the finale of op.130; while op.132's alternation of a slow, mysterious idea and a sequential pattern of rapid semiquavers foreshadows the opening pages of op.130.[12] Significantly, Beethoven noted down preliminary ideas for op.130 at the same time that he was sketching its two companions, opp.127 and 132. His sketches also indicate that the notion of concluding op.130 with a fugue came into being at a relatively late stage in the genesis of the work.[13] Moreover, Beethoven's discarded fugal sketches are based on subjects considerably lighter in character than the material he eventually chose.

Just as the 'Hammerklavier' sonata's fugue is described as being written "con alcune licenze", so the title page of op.133 carries its own disclaimer from strict fugal procedure: "Tantôt libre tantôt recherchée" (at times free, at times rigorous). Its complex formal scheme has given rise to many differing interpretations, but several commentators discern the outlines of a symphonic design encompassing an introduction, Allegro, slow movement, scherzo and quasi finale. One of the defining characteristics of the piece is, as we shall see, its continual presentation of fresh countersubjects, as though to delineate sectional boundaries.

The introduction, or *Overtura*, presents in a nutshell much of the material that will be heard during the course of the main body of

9 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No.1295.

10 There is evidence to show that Beethoven counted the *più allegro* following the *Alla Marcia* fourth movement of op.132 as a separate entity – hence the tally of six movements. See *Briefwechsel*, no.2029.

11 See Gustav Nottebohm, *Beethoveniana* (Leipzig, 1872), p.53.

12 For the significance of the four-note motifs running through Beethoven's late quartets and their relationship to his 'B-A-C-H' canon WoO 191, see Emil Platen, "Über Bach, Kuhlau und die Thematisch-Motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens" in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, ed. Sieghard Brandenburg & Helmut Loos (Munich 1987), pp.152-164.

13 See Barry Cooper, "The Two – or Two Dozen – Finales for Beethoven's Quartet Opus 130", in *Ad Parnassum* vol.8, issue 16 (Bologna, 2010). Also, Cecilio de Roda, "Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825" in *Rivista musicale italiana* vol.XII (Turin, 1905), p.734, and Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig, 1887) p.551.

14 See Barry Cooper, *op.cit.*, p.15.

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.

PREFACE

Sources

A Autograph score, housed in the Jagiellonian Library, Kraków; just the final 26 bars are missing.

PX Manuscript parts, with a few corrections by Beethoven, housed in the Beethoven-Haus, Bonn.

The first edition was published in parts and score by Mathias Artaria, Vienna in May 1827; Beethoven had no involvement in the publishing process, and this has no claim to authenticity. However, a further source of some value is the autograph score of the composer's own arrangement for piano duet (op.134) in the Juilliard Manuscript Collection, New York.

Fo[illegible]hese sources and a com[illegible]eadings, see Critical

[illegible]roblem[illegible]inal notation (as has been retained [illegible]n the sources. For e[illegible]eethoven's notation, on which by some time in his life he had become quite insistent (see Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) pp.104–6), is the continuation marks – – – – – after every crescendo and diminuendo. We have included these wherever they are authentic; sometimes they are only in one or two staves, in which case we have tacitly extended them to the remainder. But in those places where the authentic sources contain no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left Beethoven's text unaltered.

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernised. Occasionally he uses a terminology that appears hardly to be documented in the literature of musical theory: *cresc. … il forte*, and (as in op.133) *il forte più forte*. Both *più forte* and *più piano* are common enough in Beethoven and other composers to be readily recognised as meaning crescendo and diminuendo, but *il forte* is more obscure, and since there is enough evidence that it means no more or less than *f* it has here been thus modernised.

Abbreviated forms such as  or generally serve in the first editions and have been retained as being more faithful, in the sense of the musical message of the notation in respect of the importance of each individual note, than previous modern editions which print out every note.

One important problem of Beethoven's notation is his clefs in Vc, for apart from  , Beethoven often used (the now universally-hated)  sounding an octave lower than written. This has the twin disadvantages of ambiguity and a propensity towards many leger lines, and we have instead adopted the convention that where Beethoven uses  we have retained it, but where he writes (in bars 161–83, 209–16, 573–81) we have preferred either  or (at pitch), the latter choice being exercised merely according to convenience.

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 Grace Notes

Beethoven generally did not write slurs round grace notes, or between grace notes and main notes, though they were invariably assumed in practice. The same applies identically to Nachschläge after trills, whether written as grace notes (e.g. bar 10) or as real  (701–16);

Bärenreiter Leseprobe Sample page

these are still to be understood as trill notation, and thus slurred as a matter of course. Sometimes (as in the latter example) Beethoven did write slurs in an attempt to avoid ambiguities, but in doing so only created new ones; see note on these bars in the Critical Commentary.

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: ♩ ♫ ♩ ♩ ♩ etc. secondly a letter of 15 August 1825 to Karl Holz (Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (1961), No.1401) in which Beethoven gives the first [illegible] "♩ ♩ ♩ and ♩ ♩ ♩ are [illegible] whole point about [illegible] requests are abso[illegible]ato should [illegible] unless they are [illegible]e this is portato [illegible]be Punkte. This [illegible]ut problem of ne[illegible]d we have adhered [illegible]

Rehearsal Letters

The rehearsal letters in the present edition derive from the first edition score and parts where they were added, at the behest of the publisher Mathias Artaria, with Beethoven's knowledge and approval.

Acknowledgements

It has been a privilege to work closely on the text of this quartet with the Endellion String Quartet, whose profound understanding and insight have been of the greatest value, and I thank them most warmly for what has been an enjoyable and fruitful collaboration. Grateful thanks are due to the staffs of the Jagiellonian Library, Krakow and the Beethoven-Haus, Bonn who have been consistently willing and helpful, also to the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna for providing beautiful copies of the first edition score and parts. I would also like to express my appreciation to the Juilliard School, New York for making available online excellent digital images of the autograph of op.34. Finally, I am grateful to David Matthews for helping to rationalise and elaborate some of the most perplexing problems of accidentals in this complex work.

Jonathan Del Mar

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

EINFÜHRUNG

Beethovens *Große Fuge* op. 133 fungierte ursprünglich als Höhepunkt der drei in den Jahren 1824 und 1825 als Auftragswerke für Nikolaus Fürst Galitzin in Sankt Petersburg geschaffenen Streichquartette. Ebenso wie die Hammerklaviersonate op. 106 – in derselben Tonart B-Dur – mit einem Fugenfinale von kolossalen Ausmaßen endet, war dies auch beim Streichquartett op. 130 der Fall. Während aber die Sonate offenbar erst in der Mitte der 1830er Jahre, als Liszt sich ihrer annahm, vor Publikum erklang, wurde das Quartett op. 130 von dem namhaften Ensemble unter Leitung von Ignaz Schuppanzigh in einem Konzert am 21. März 1826 im Wiener Musikverein aufgeführt. Das Ereignis zeitigte bestenfalls einen bedingten Erfolg. Das neue Werk stand am Ende des Programms, das außerdem Haydns Kaiser-[illegible] vor Variationen von Franz Weiss, [illegible]etts, Beethovens [illegible]sen Lied *Adelaide*, [illegible]erzo, der [illegible]e *tedesca*, der vierte, [illegible]ten, erwies sich das [illegible]ugen-Finale als regelrechten [illegible]ein. Der Berichterstatter der einflussreichen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb:

> Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Maass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch.[1]

1 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 19, 10. Mai 1826, Sp. 310.

Schon Anfang Januar 1826 hatte Karl Holz, der junge, mit Beethoven befreundete zweite Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, dem Komponisten gegenüber Einwände erhoben hinsichtlich der Schwierigkeiten der Fuge: „Die Triolen sind in allen Stimmen sehr schwer; weil es vorzüglich auf Deutlichkeit im haarscharfen Zusammentreffen ankommt […] Das ist schwer, im geschwinden Tempo mit dem Bogen auszukommen. Die Stimme über eine Saite."[2] Weniger als zwei Wochen nach der Premiere des Werks erfuhr Beethoven von seinem Bruder Johann: „von deinem lezten Quartett ist die ganze Stadt voll, alles ist entzückt darüber, die [es] bilden sagen das lezte Stück müßen man öfters hören um es zu verstehen, die andern wünschen daß es ausgeblieben [es] zu schwer zu verstehen wäre."[3] Beethoven hatte bereits im Widmungsexemplar des Quartetts an Fürst Galitzin gesandt und auch die Sticharbeiten waren im Sommer 1826 schon im Gange, als der Verleger Mathias Artaria, an Karl Holz mit der Bitte herantrat, in seinem Namen zu intervenieren und den Komponisten zu fragen, ob er in Erwägung ziehen würde, die Fuge durch ein weniger anspruchsvolles Finale zu ersetzen. Mehr als 30 Jahre später erinnerte sich Holz, als er eine Anfrage des Beethoven-Forschers Wilhelm von Lenz beantwortete:

> Der Kunsthändler Math. Artaria […] stellte nun an mich die äußerst schwierige Aufgabe, Beethoven dahin zu bringen, anstatt der schwer faßlichen Fuge ein anderes, den Ausführenden wie dem Fassungsvermögen des Publikums, zugänglicheres, letztes Stück zu schreiben. Ich stellte nun Beethoven vor, daß diese Fuge, ein außer dem Bereich der ge-

2 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 8, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1981, S. 250.

3 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 9, hrsg. von Grita Herre, Leipzig 1988, S. 137.

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.

Auch Karl Holz' Behauptung, Beethoven hätte ohne lange zu zögern sich bereiterklärt, ein Ersatzfinale zu komponieren, überzeugt nicht, da er erst im September 1826, nachdem er die vierhändige Bearbeitung der Fuge bereits abgeschlossen hatte, mit der Arbeit an dem neuen Finale begann. Wie dem auch sei: Es war nicht das einzige Mal, dass Beethoven bei einem eigentlich fertiggestellen Werk eine einschneidende Änderung vollzog: Das tarantellaartige Finale der Violinsonate op. 30 Nr. 1 wurde in die Kreutzer-Sonate op. 47 überführt und durch eine eher unbeschwerte Folge von Variationen ersetzt, und im Falle der Waldstein-Sonate op. 53 entschied sich Beethoven zu einem späten Zeitpunkt, den in sich geschlossenen langsamen Satz zu streichen und an seine Stelle eine geheimnisvolle Introduktion zum abschließenden Rondo treten zu lassen. Bei der Hammerklaviersonate op. 106 legte er seinem ehemaligen Schüler Ferdinand Ri[illegible]he Ausgabe des Werk[illegible]nfinale wegen[illegible] Mittelsätze zu ve[illegible]rzo [illegible] Schluss[illegible]echend erschien [illegible]: Die ersten drei [illegible]n Scherzo [illegible]ata" heraus, wäh[illegible] separaten Ausgabe [illegible]gue" publiziert wurde, ohne [illegible] auf seine Zugehörigkeit zur Sonate hinwies.

Beethovens Bereitschaft, op. 130 einer alternativen Betrachtungsweise zu unterziehen, fügt sich in die bausteinartige Struktur der späten Streichquartette insgesamt. Von den fünf Werken folgen nur das erste (op. 127) und letzte (op. 135) der konventionellen Viersätzigkeit. Allerdings hatte Beethoven überlegt, einen weiteren Satz *La Gaieté* zwischen den ersten und zweiten von op. 127 zu schieben (dessen Thema bildet den Keim für den langsamen Satz), und op. 132 sollte zunächst sieben statt sechs Sätze umfassen.[10] Der vierte, das *Alla danza tedesca*, wurde von A-Dur nach G-Dur transponiert und in op. 130 eingefügt.[11] Eine solche Auswechselbarkeit von Sätzen zwischen einem und dem nächsten Werk war nicht so sehr aufgrund der divertimentoartigen Gestaltung der Quartette möglich, sondern aufgrund des in ihrer Gesamtheit überaus einheitlichen Charakters. Die ruhigen Eröffungstakte von op. 132 entspringen demselben Grundgedanken wie das in der *Overtura* formulierte Fugenthema zum ursprünglichen Finale von op. 130, während in op. 132 das Kontrastieren eines verhaltenen-geheimnisvollen Gedankens mit rasch sequenzierenden Schreckteilen die ersten Seiten von op. 130 vorwegnimmt.[12]

Bezeichnenderweise schrieb Beethoven allererste Ideen zu op. 130 zu einem Zeitpunkt nieder, als er die beiden Nachbarwerke op. 127 und op. 132 skizzierte, und seine Notizen zeigen auch, dass ihm der Einfall, op. 130 mit einer Fuge abzuschließen, erst in einem relativ späten Stadium der Werkgenese kam.[13] Überdies basieren Beethovens verworfene Fugenskizzen auf Themen beträchtlich leichteren Charakters als das schließlich verwendete Material.[14]

9 *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 1295.

10 Nachweislich begriff Beethoven das dem vierten Satz (*Alla Marcia*) folgende *più allegro* in op. 132 als einen eigenständigen Teil – daher die endgültige Zählung von sechs Sätzen. Siehe *Briefwechsel*, Nr. 2029.

11 Siehe Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig & Winterthur 1872, S. 53.

12 Zum Stellenwert der in Beethovens späten Quartetten omnipräsenten Viertonmotive und ihrer Verwandtschaft zum ‚B-A-C-H'-Kanon WoO 191 vgl. Emil Platen, „Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens", in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, S. 152–164.

13 Siehe Barry Cooper, „The Two – or Two Dozen – Finales for Beethoven's Quartet Opus 130", in: *Ad Parnassum*, Bd. 8, Nr. 16, Bologna 2010, S. 7–52. Weiterhin Cecilio de Roda, „Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825", in: *Rivista musicale italiana*, Bd. XII, Turin 1905, S. 734, und Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 551.

14 Siehe Barry Cooper, op. cit., S. 15.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Ebenso wie die Fuge der Hammerklaviersonate als „con alcune licenze“ komponiert beschrieben ist, trägt auch die Titelseite von op. 133 einen Hinweis auf das Abweichen von der strengen Fugentechnik: „Tantôt libre, tantôt recherchée“ (teils frei, teils streng). Die komplexe formale Anlage ließ viele unterschiedliche Deutungen entstehen, wobei einige Kommentatoren die Umrisse einer symphonischen Konzeption erkennen, die eine Einleitung, ein Allegro, einen langsamen Satz, ein Scherzo und gleichsam ein Finale umfasst. Eines der charakteristischen Merkmale des Stücks ist, wie wir sehen werden, die beständige Präsentation neuer Kontrasubjekte, als gelte es, einzelne Abschnitte voneinander abzugrenzen.

Die Einleitung – oder *Overtura* – bietet in gedrängter Form viel von dem Material dar, das im Verlauf des Hauptteils der Komposition zu hören sein wird. Beginnend mit dem [illegible] obere Note des Schlusses [illegible]ender *Cavatina*, [illegible]s Hauptthema der [illegible] in Sext[illegible] gesetzt, [illegible]ktaven, auf eine [illegible]t wird die dem [illegible] vorausgeht. [illegible] das Thema [illegible] zu[illegible]ung und viel ruhiger, [illegible] zarten Kontrasubjekt in Sech[illegible] – eine Verbindung, die die Grundlage für den langsamen Abschnitt ab T. 159 bildet. Das von Beethoven ursprünglich für diesen Teil der Einleitung vorgesehene Tempo war *Allegretto*, doch ersetzte er es durch *Meno mosso e moderato* – dieselbe Bezeichnung wie sie sich im späteren Abschnitt wiederfindet. Schließlich erklingt das Fugenthema, gespielt von der unbegleiteten ersten Violine, in der Tonika, in Form einer stockenden, gespenstisch anmutenden Vorwegnahme (T. 26–30).

Der Anfangsteil der Fuge besteht aus vier ausgeprägten Fugen-Expositionen bzw. Variationen, gespielt in einem fortwährenden *fortissimo*. (Der Gedanke an die Variationsform an dieser Stelle mag auf einen weiteren Grund für das Fehlen eines langsamen Variationssatzes im Zentrum des Quartetts op. 130 hindeuten.) Es ist eine Doppelfuge, deren erster Themeneinsatz in Verbindung mit einem kantigen, von aufsteigenden Dezimensprüngen charakterisierten Kontrasubjekt erklingt. Das Auftreten von durchlaufenden Triolen in T. 58 kann als Beginn der ersten Variation verstanden werden. Die zweite wird mit einer neuen Figur in anapästischen Sechzehnteln eröffnet (T. 111ff.), während die letzte die kantigen Dezimen in gleichmäßige Triolen verwandelt (T. 128ff.).

Der [illegible]gsame Teil (T. 159f.) entwickelt sich in Ges-Dur, einer wichtigen Zwischentonart im ersten Satz des Quartetts op. 130. Anders als der vorherige Abschnitt, der sich durchgängig im *fortissimo* zeigt, ergeht sich dieser nun im *pianissimo* und bringt das anfängliche Fugenthema in Verbindung mit einem Kontrasubjekt in geschmeidigen Sechzehnteln – dieselbe kontrapunktische Gegenüberstellung, wie sie bereits in der *Overtura* vorgetragen war.

Mit der Rückkehr zur Tonika in T. 233 und dem Beginn des ‚Quasi-Scherzo‘ führt Beethoven eine rhythmisch belebte Variante des Hauptthemas der Fuge ein, die man, nun bezeichnet mit *Allegro molto e con brio*, bereits aus dem Mittelteil der *Overtura* kennt. Dies erweist sich jedoch als kaum mehr als ein Vorspiel zu einem äußerst spannungsgeladenen Durchführungsabschnitt in As-Dur (T. 273ff.), in der das Fugenthema mit fallenden Dreitonmotiven kombiniert wird, die aus einer freien Umkehrung der Anfangstöne des Hauptthemas gewonnen sind. Es handelt sich um den zweiten Abschnitt in durchgehendem *Fortissimo*; dessen andere Hälfte wiederum ein neues Kontrasubjekt einführt, und zwar in Form von eilenden Triolen, deren Gestalt an die erste Fugenvariation zu Beginn des Satzes erinnert (T. 351ff.). Der Abschnitt endet mit ausschweifenden Trillerketten, die sich ununun-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

terbrochen über annähernd 40 Takte hinweg erstrecken, bevor Beethoven in einer weiteren Episode (T. 416ff.)ein neuerliches Kontrasubjekt von enormer rhythmischer Energie präsentiert.

Ab jetzt wird auf vorhergehende Passagen des Stücks zurückgeblickt. Zunächst, ab T. 493, auf den langsameren Teil, diesmal aber in energischerer Art und in As-Dur. Hierbei kann die Begleitfigur im Violoncello mit ihren weiten Sprüngen als geglättete Version des kantigen Kontrasubjekts am Anfang der Fuge gehört werden. Dann führt eine ausgedehnte Reprise des *Allegro molto e con brio* in bruchstückhafte Zitate der ersten beiden Takte sowohl der Fuge als auch des langsameren Teils. Beide werden unvermittelt abgebrochen, und zwar in einer Weise, die sehr stark erinnert an die abrupt beendeten Zitate aus den vorhergehenden Sätzen zu Beginn der Neunten Symphonie – vielleicht ein weiteres Anzeichen dafür, dass Beethoven sein Fugenfinale als eine komprimierte mehrsätzige Anlage verstand. Die Wiederkehr der grellen Oktaven vom Beginn der Komposition in T. 662ff. dient dazu, deren anfängliche tonartliche Zweideutigkeit aufzulösen; die Grundtonart wird weiterhin untermauert mittels der ekstatischen Kombination des Hauptfugenthemas mit seinem ursprünglichen Kontrasubjekt, womit das Werk in einer triumphalen Geste [illegible]lischen Vertrauens endet.

Misha Donat
(Übersetzung: Axel Beer)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VORWORT

Quellen

A Autographe Partitur, im Bestand der Biblioteka Jagiellońska, Krakau; nur die letzten 26 Takte fehlen.

PX Handschriftliche Stimmen mit einigen Korrekturen von Beethovens Hand, im Bestand des Beethoven-Hauses, Bonn.

Die Erstausgabe erschien mit Stimmen und Partitur bei Mathias Artaria, Wien, im Mai 1827; Beethoven war in den Publikationsprozess nicht involviert, wodurch sich kein Anspruch auf Authentizität ergibt. Eine weitere wertvolle Quelle ist aber die autographe Partitur der Bearbeitung für Klavierduett durch den Komponisten (op. 134) in der Juilliard Manuscript Collection, New York.

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

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.

die selbstverständlich als Punkte zu notieren sind. Dieses Prinzip bereitet weder Probleme, noch macht es Ausnahmen notwendig; entsprechend haben wir uns strikt daran gehalten.

Richtbuchstaben

Die in der vorliegenden Ausgabe enthaltenen Richtbuchstaben stammen aus der Erstausgabe der Partitur und Stimmen, wo sie auf Veranlassung des Verlegers Mathias Artaria mit Beethovens Wissen und Zustimmung hinzugefügt wurden.

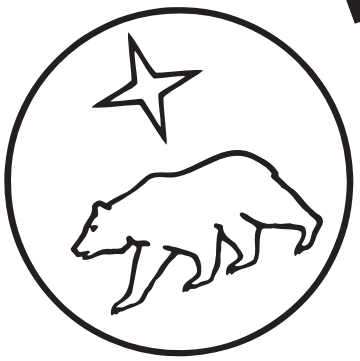
Dank

Es war mir eine Ehre, bei der Erstellung des Textes eng mit dem Endellion String Quartet zusammenzuarbeiten, dessen tiefes Verständnis und Einsicht von großem Wert war, und ich danke ihnen sehr herzlich für die angenehme und fruchtbare Zusammenarbeit. Vielen Dank auch an die Mitarbeiter der Biblioteka Jagiellońska, Krakau und des Beethoven-Hauses, Bonn, die stets offen und hilfsbereit waren, sowie an die Österreichische Nationalbibliothek, Wien, für die Bereitstellung schöner Reproduktionen der Erstausgabe der Partitur und der Stimmen. Mein Dank gebührt auch der Juilliard School, New York, für die Online-Publikation hervorragender Digitalisate des Autographs von op. 134. Abschließend möchte ich David Matthews für seinen Beitrag zur Erklärung und Bewertung einiger der verwirrendsten Vorzeichen-Probleme bei diesem komplexen Werk danken.

Jonathan Del Mar

(Übersetzung: Gudula Schütz)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dediée avec la plus profonde vénération
À Son Altesse Imperiale et Royale Eminentissime
Monseigneur le Cardinal ***Rodolphe***
Archiduc d'Autriche, Prince de Hongrie et de Bohême, Prince-Archevêque d'Ollmütz, etc., etc.,
Grand-Croix de l'Ordre Hongrois et de S[t] Etienne etc., etc.
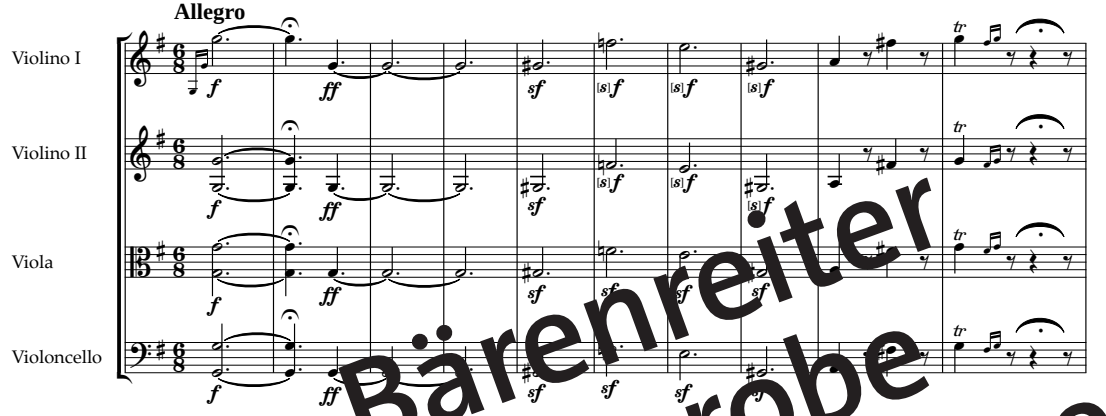
Große Fuge
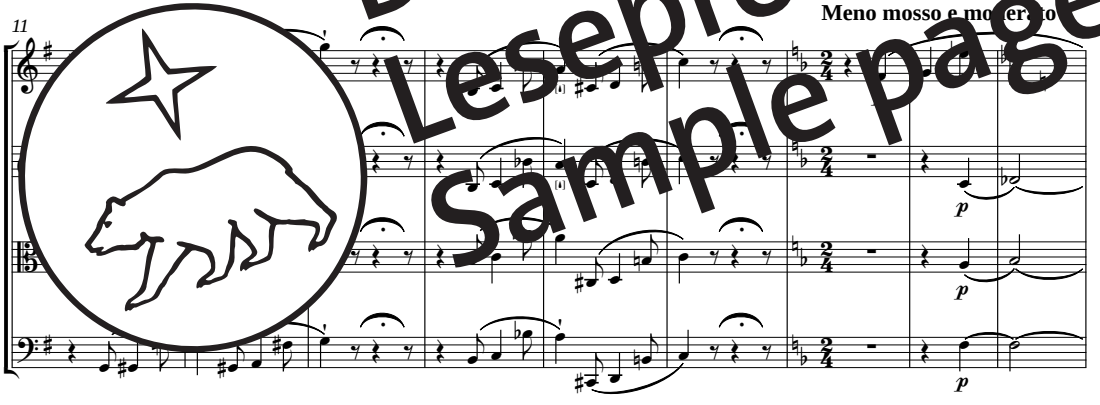
op. 133
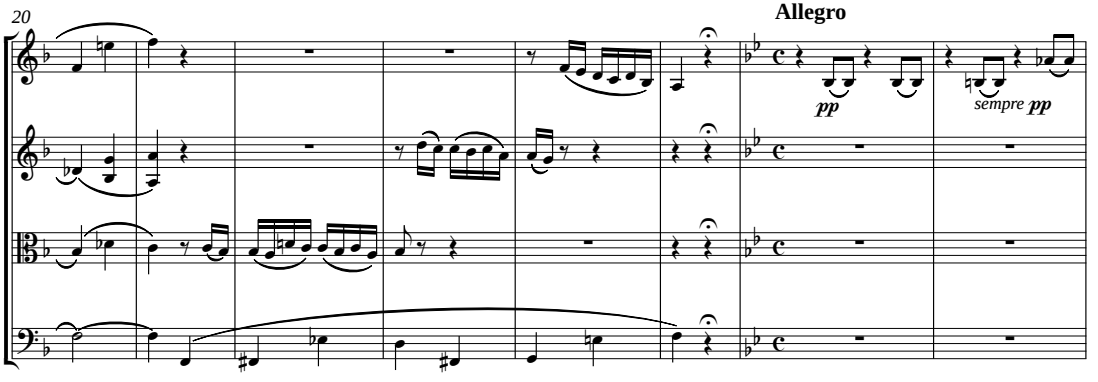
Overtura

Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello







Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2019 by Bärenreiter-Verlag, Kassel
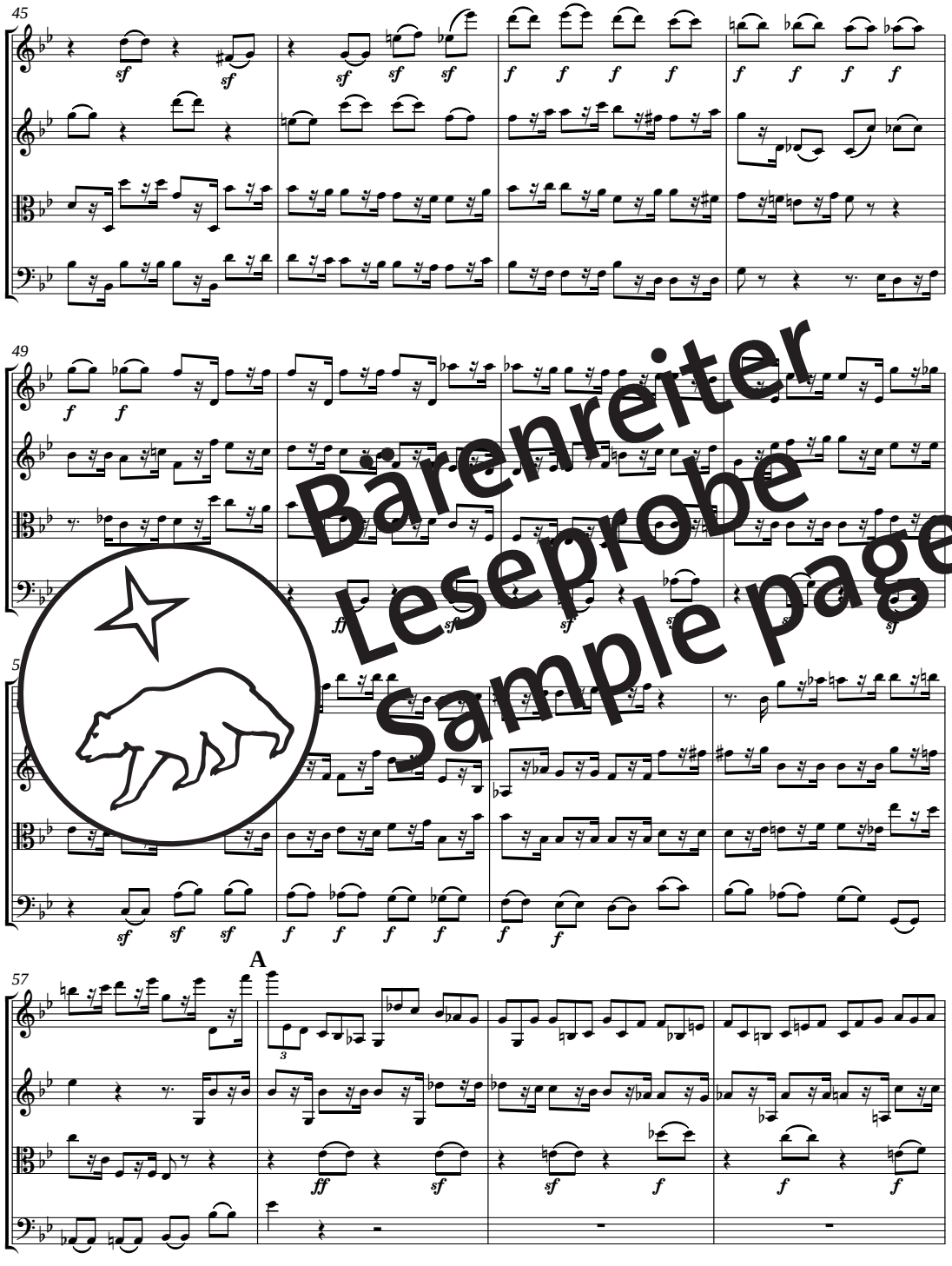
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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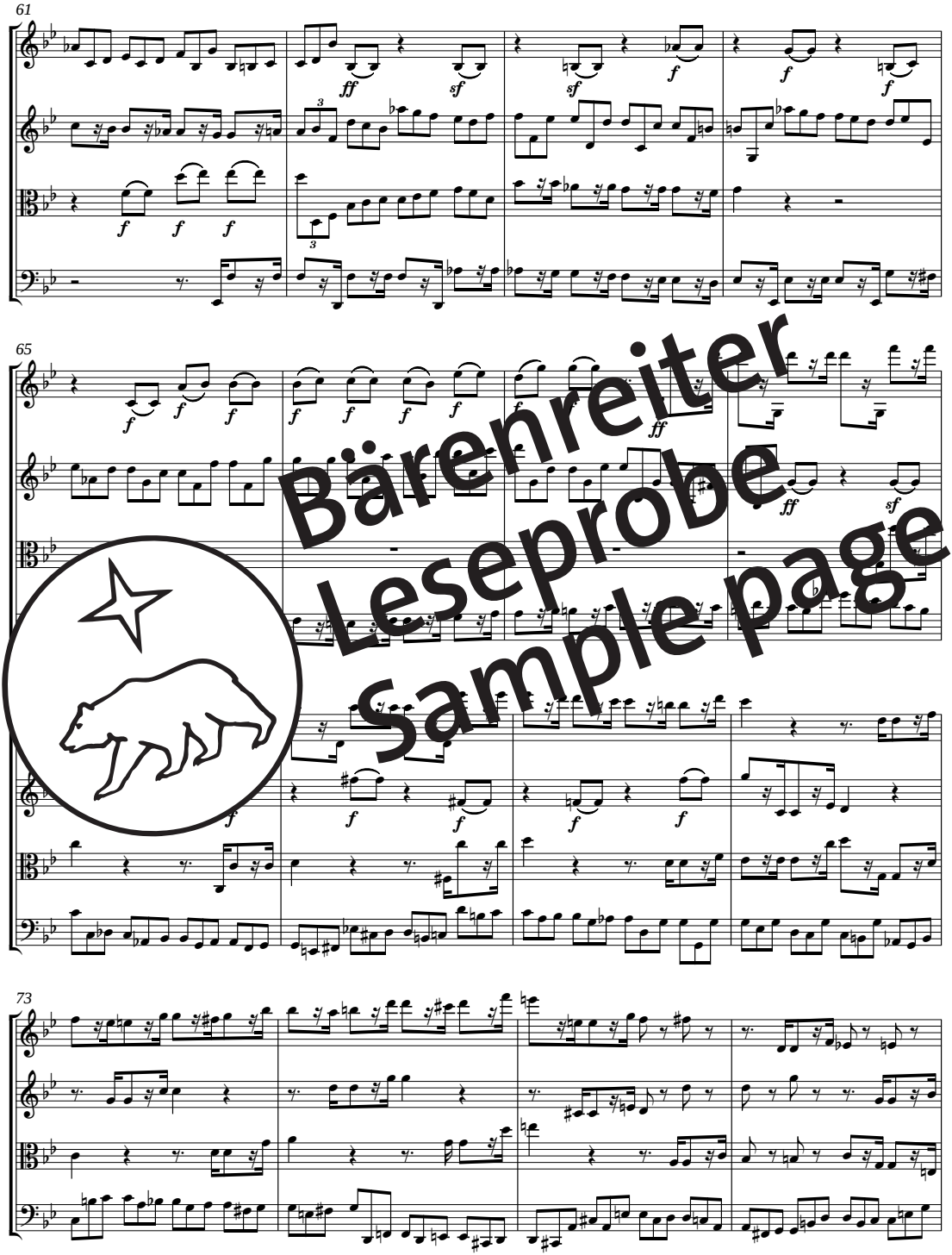


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
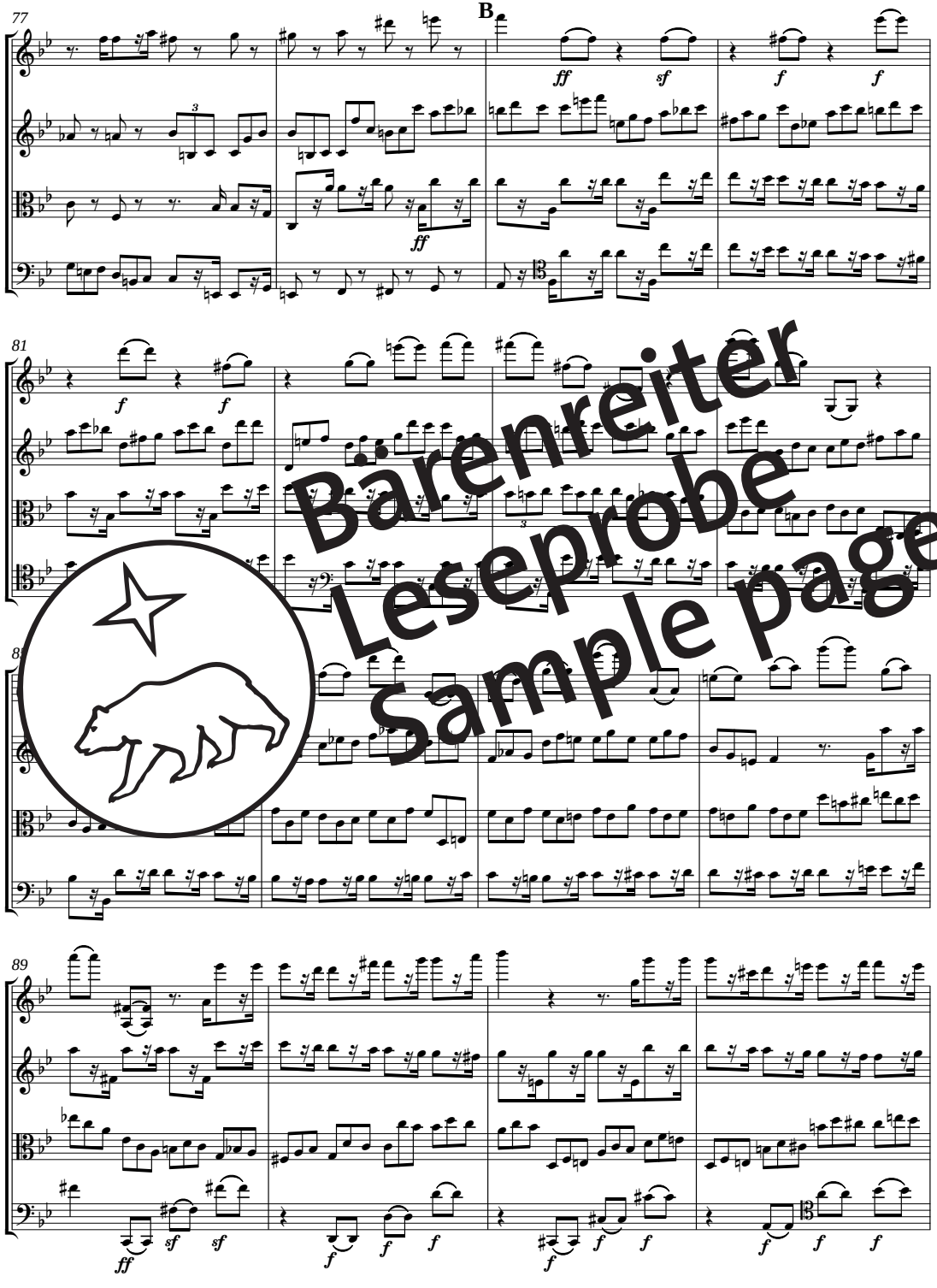
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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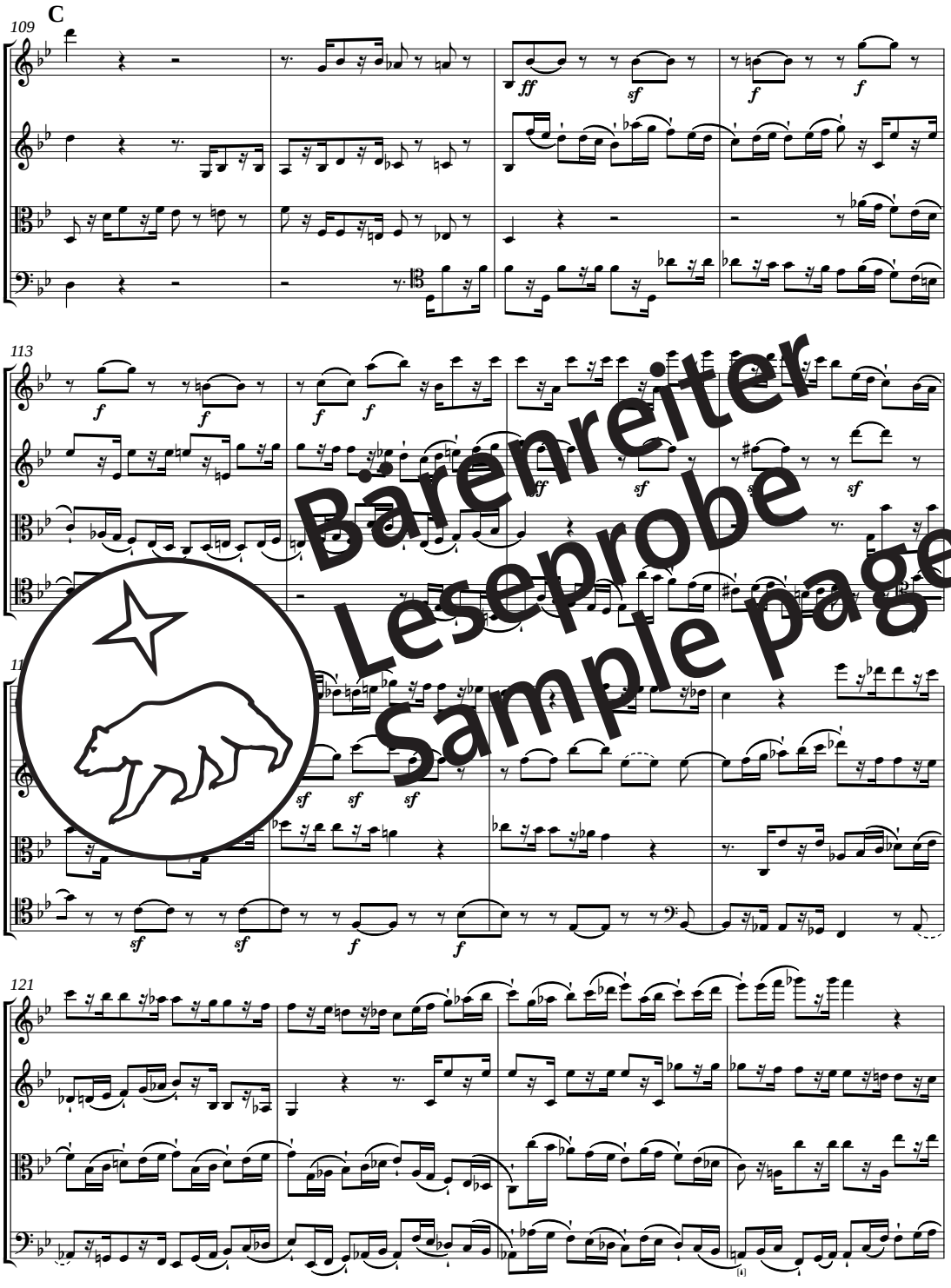
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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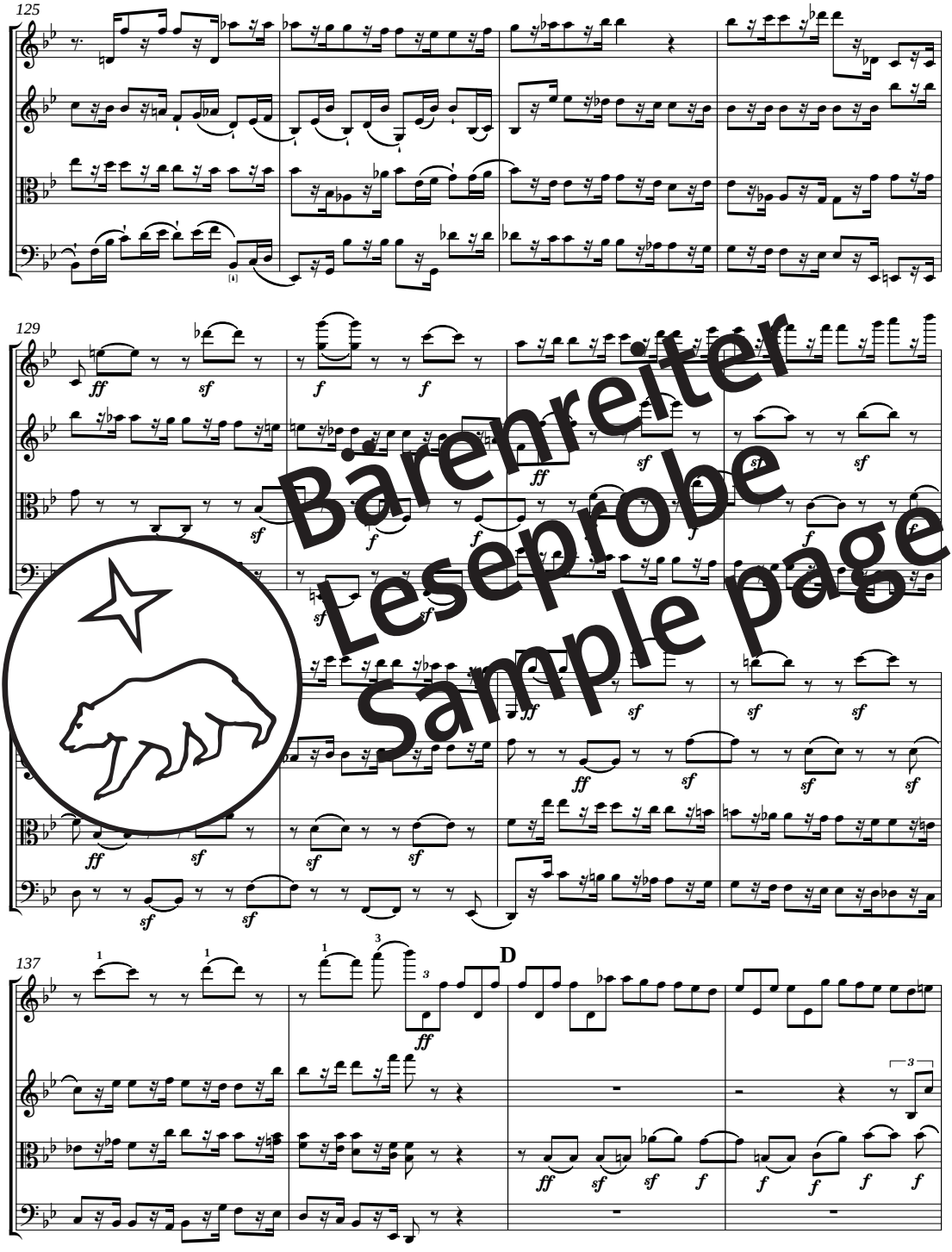


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
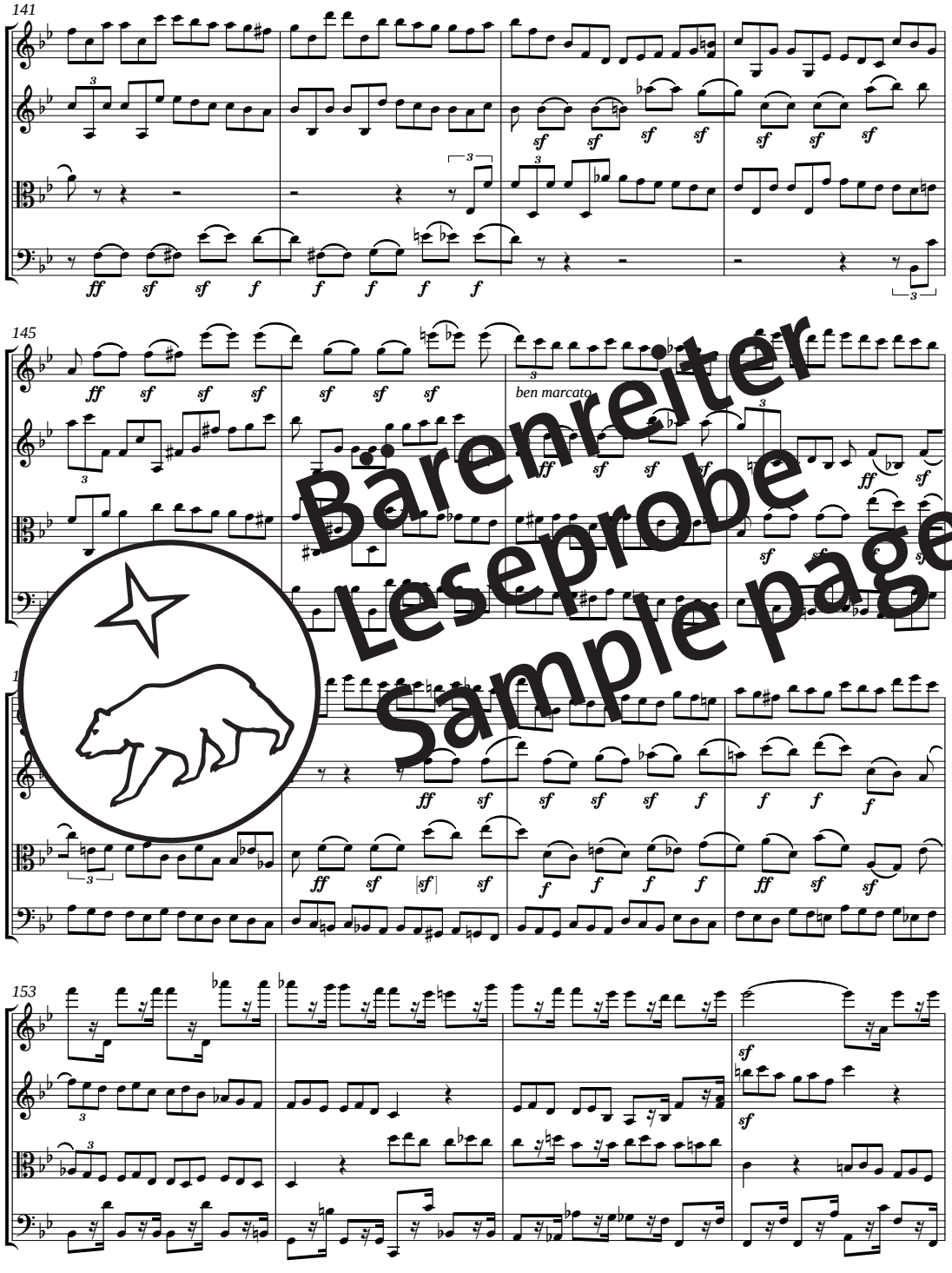
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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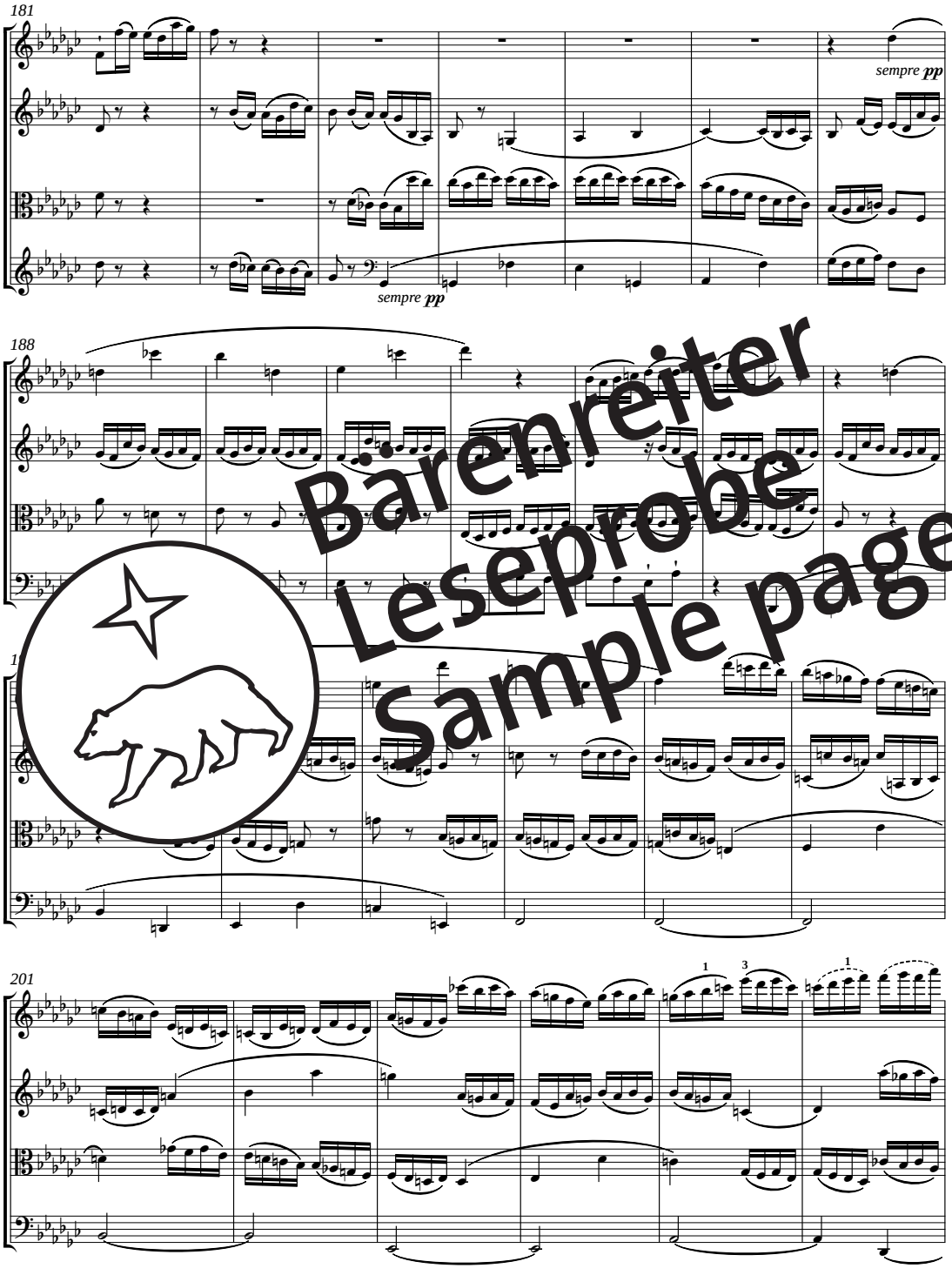
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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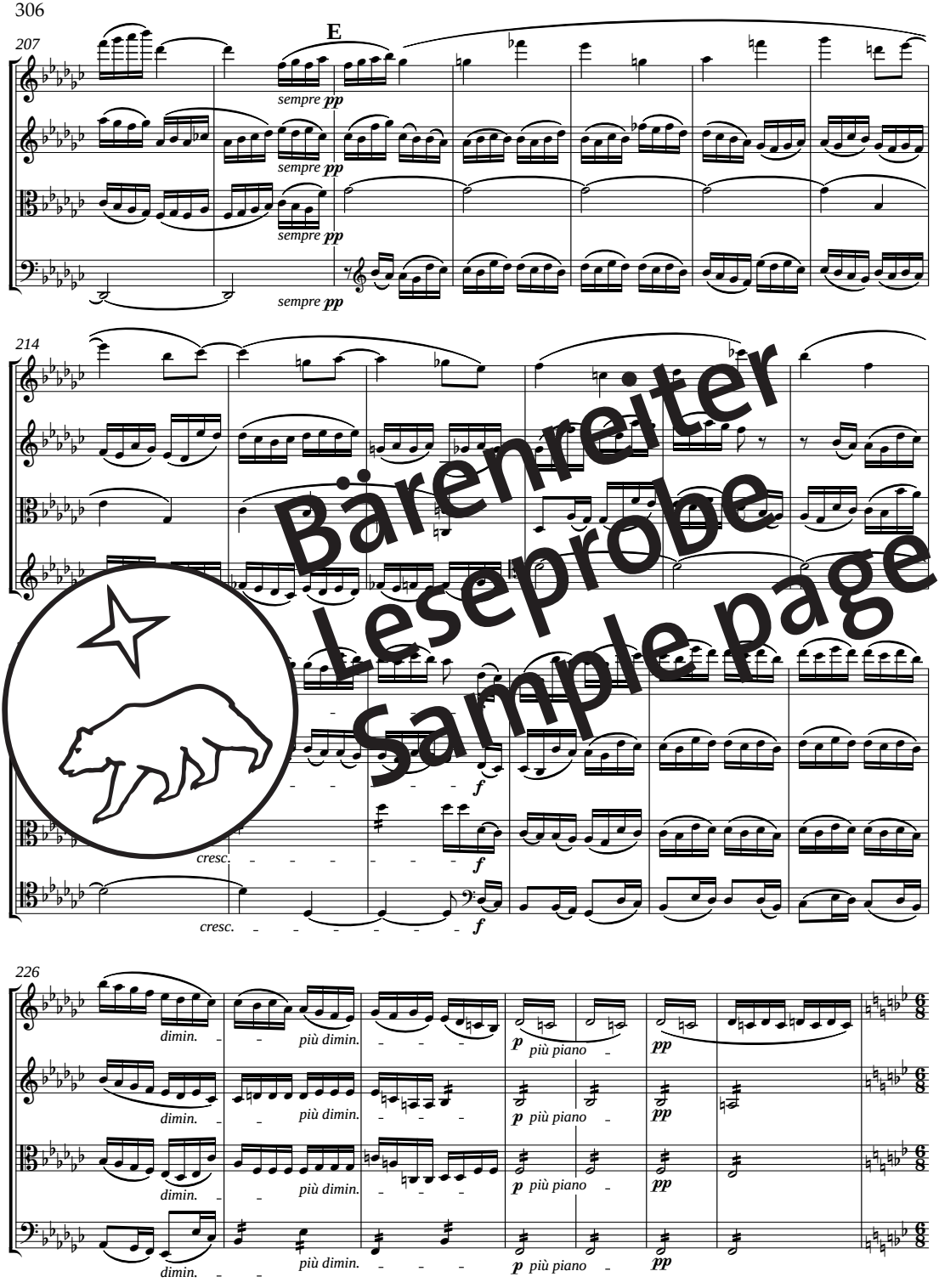


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
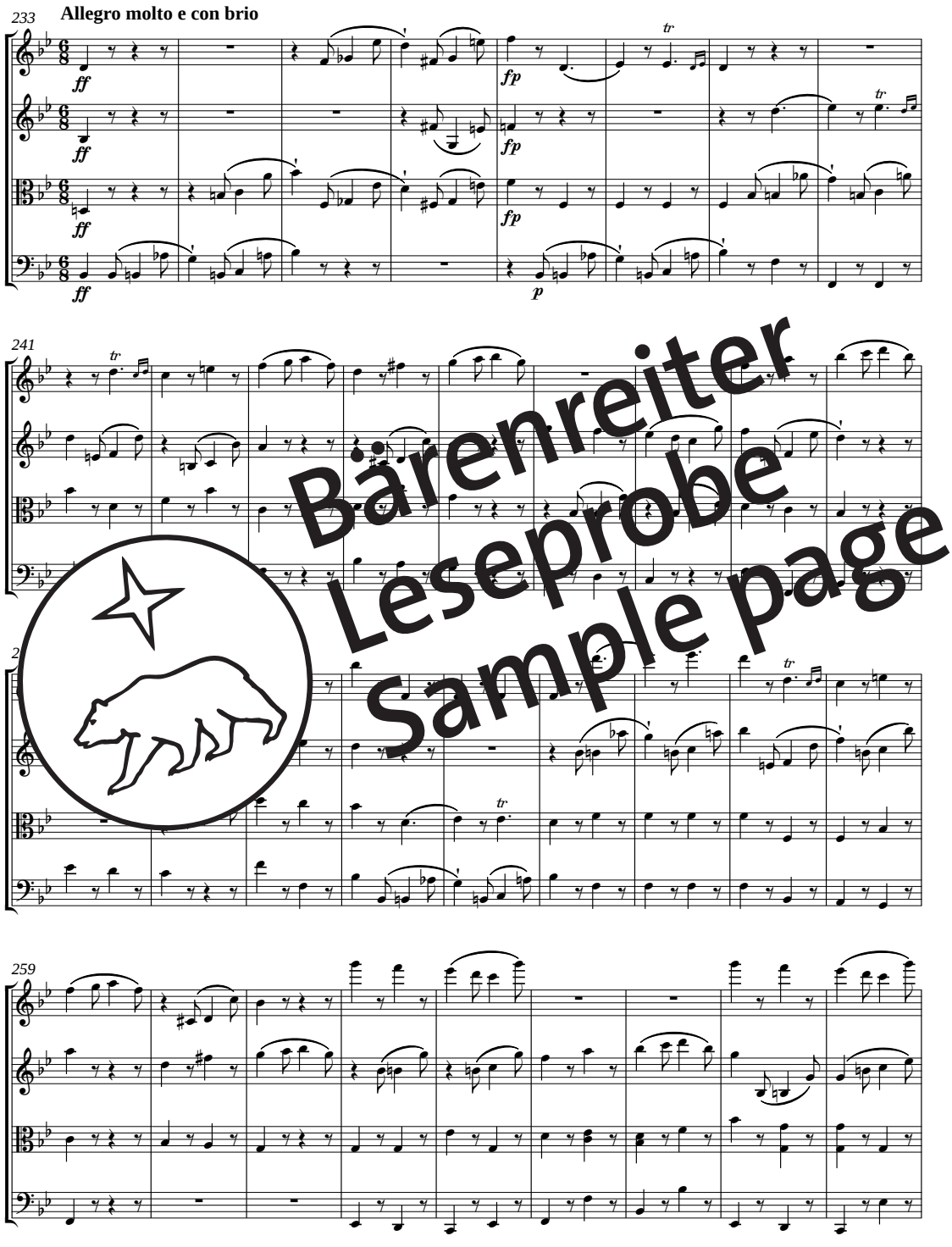
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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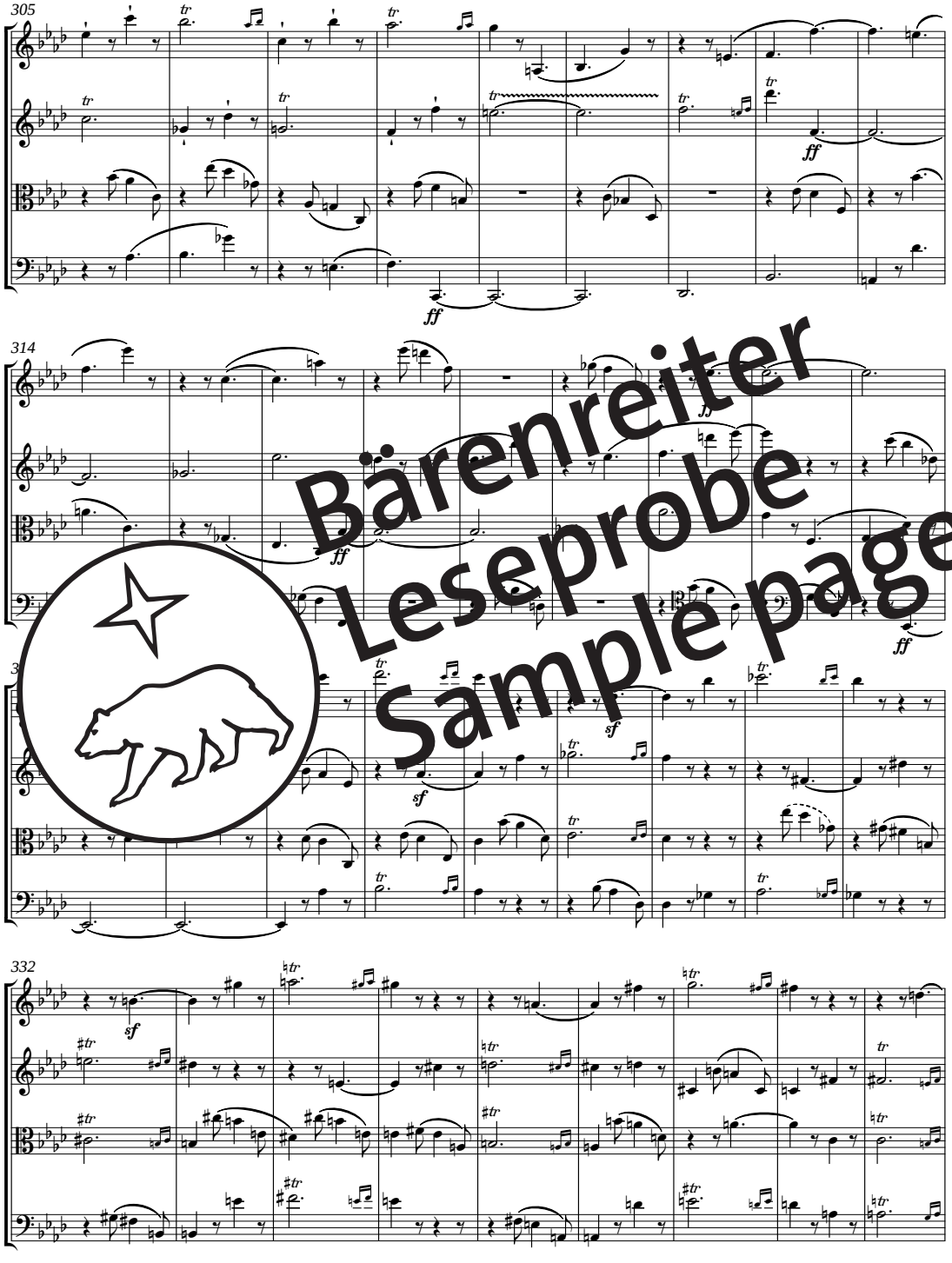
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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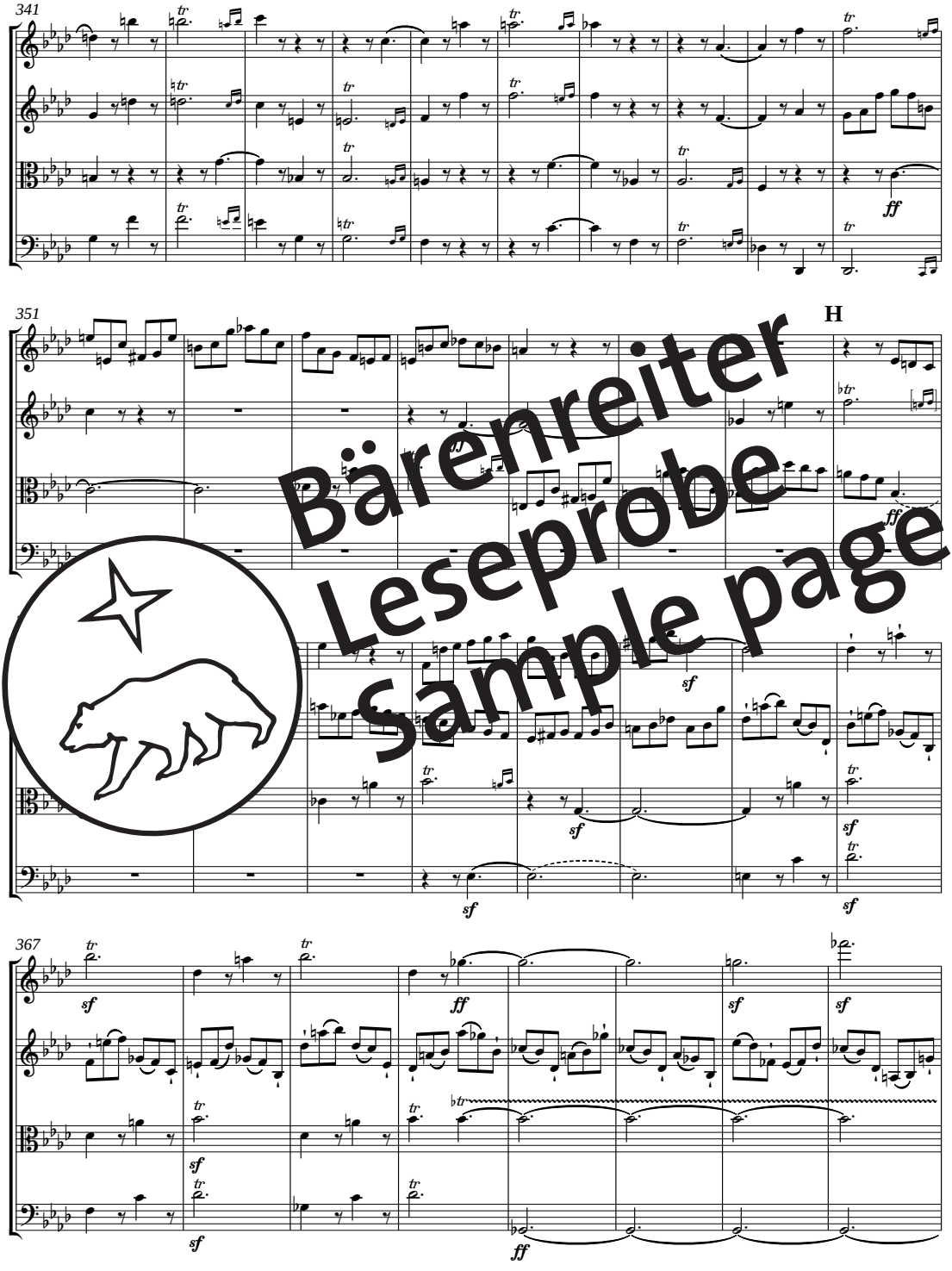


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
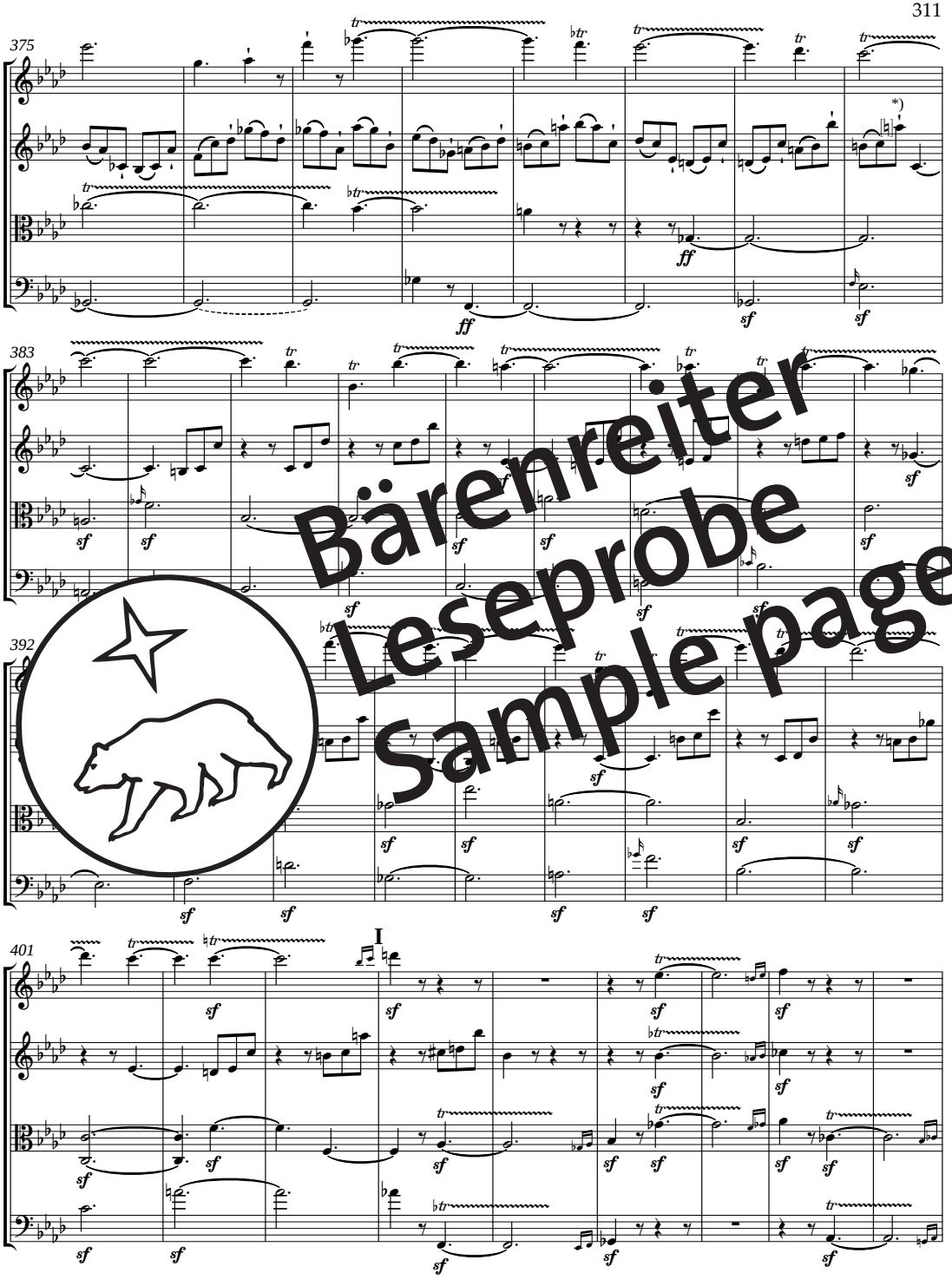
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bar 382: No accidental in sources, so possibly ♭? See Critical Commentary / Takt 382: Kein Vorzeichen in den Quellen; demnach vielleicht ♭? Vgl. Critical Commentary
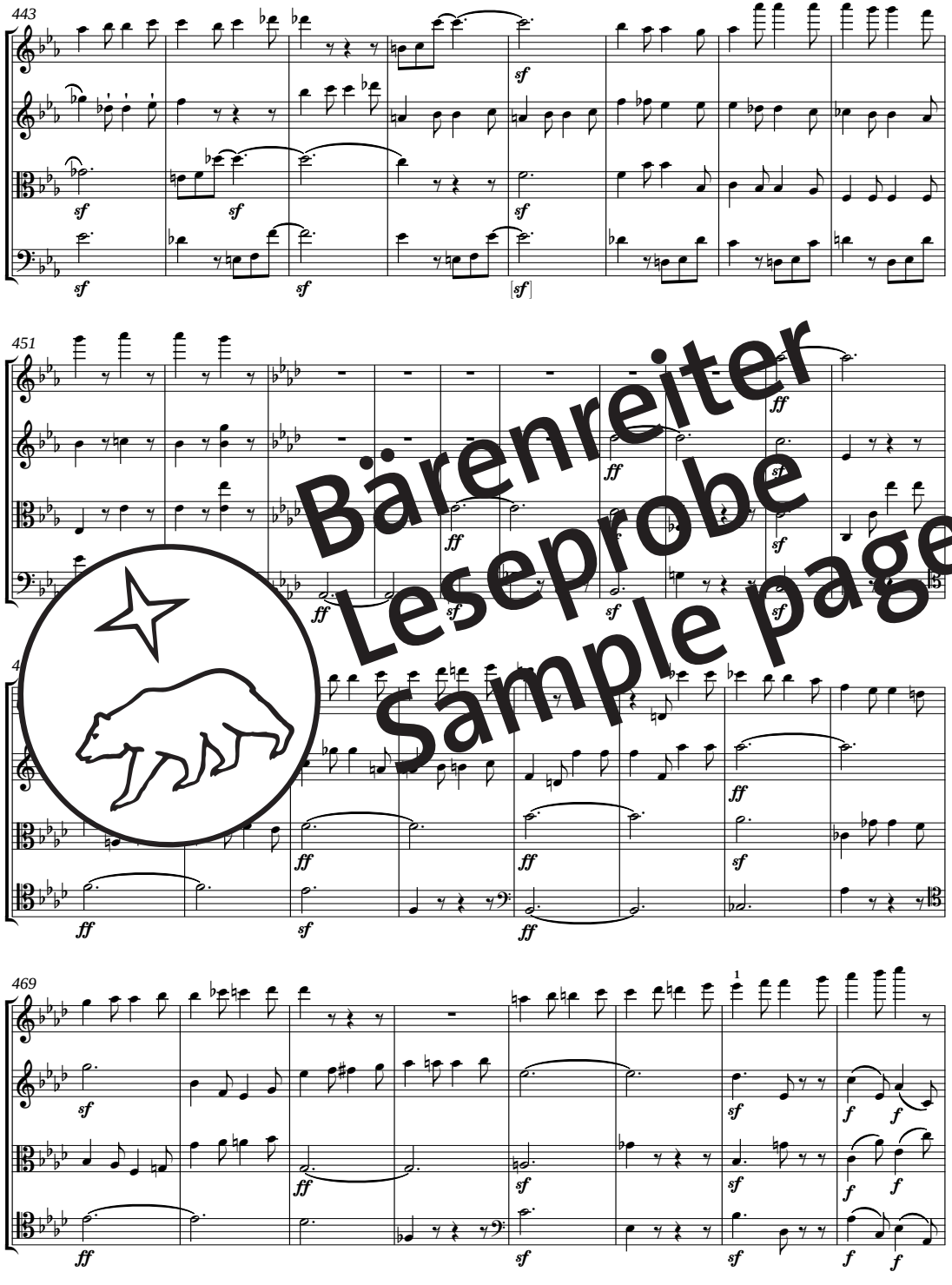
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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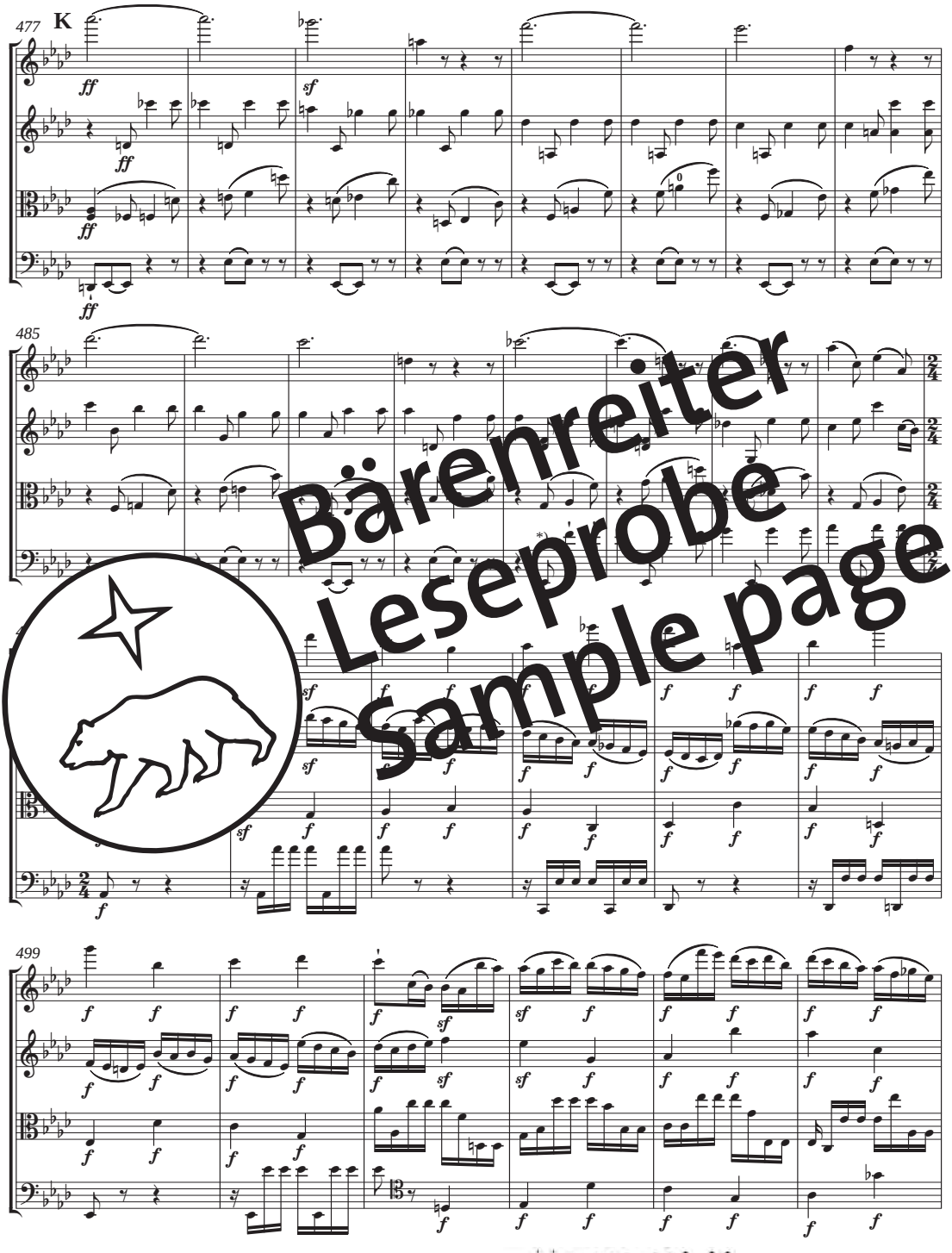


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page
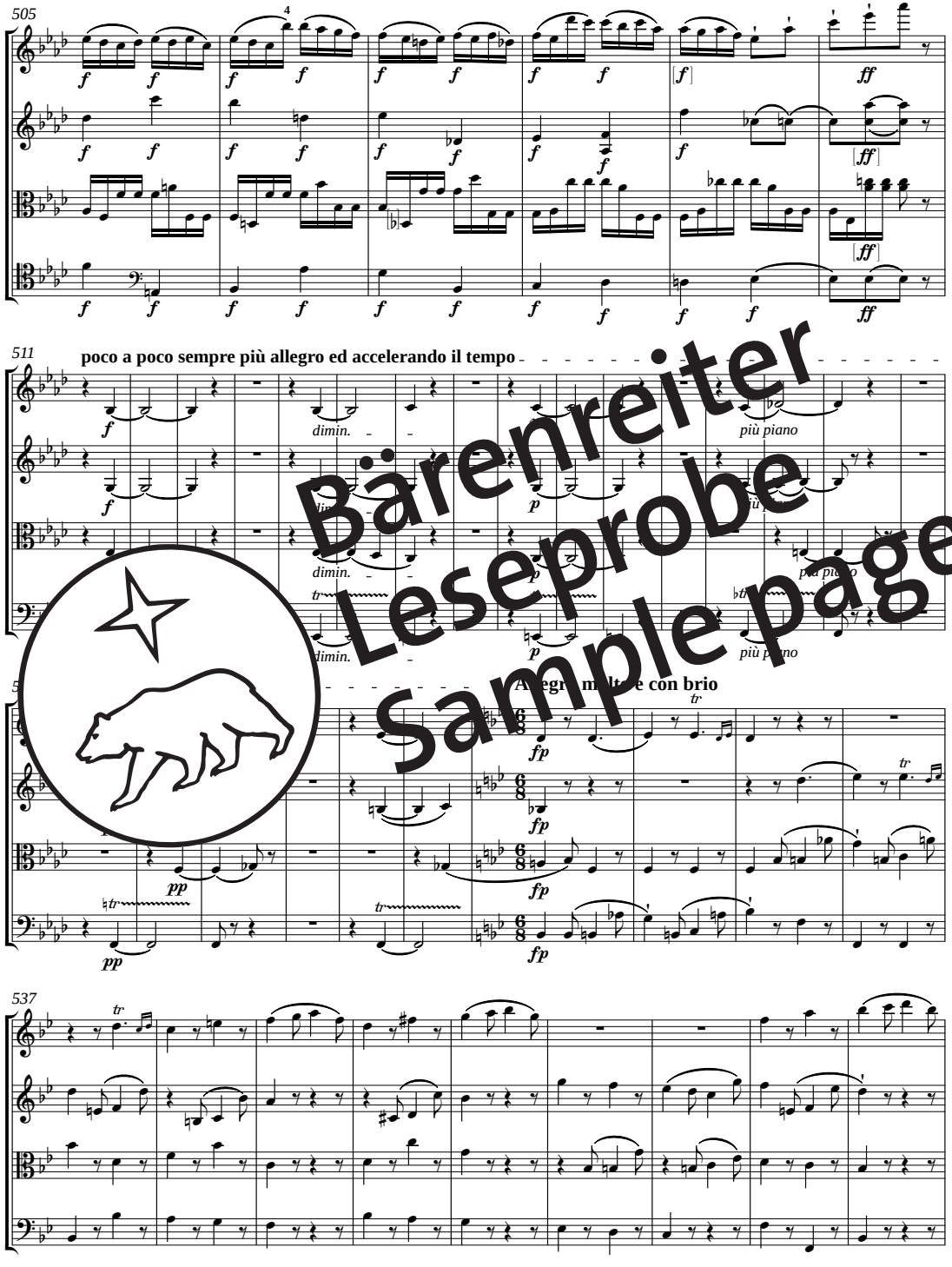


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bars 489–92: Thus in authentic sources, but Beethoven did approve the easier Takt 489–492: So in den authentischen Quellen, Beethoven stimmte jedoch vgl. Critical Commentary



; see Critical Commentary / als vereinfachte Variante zu;



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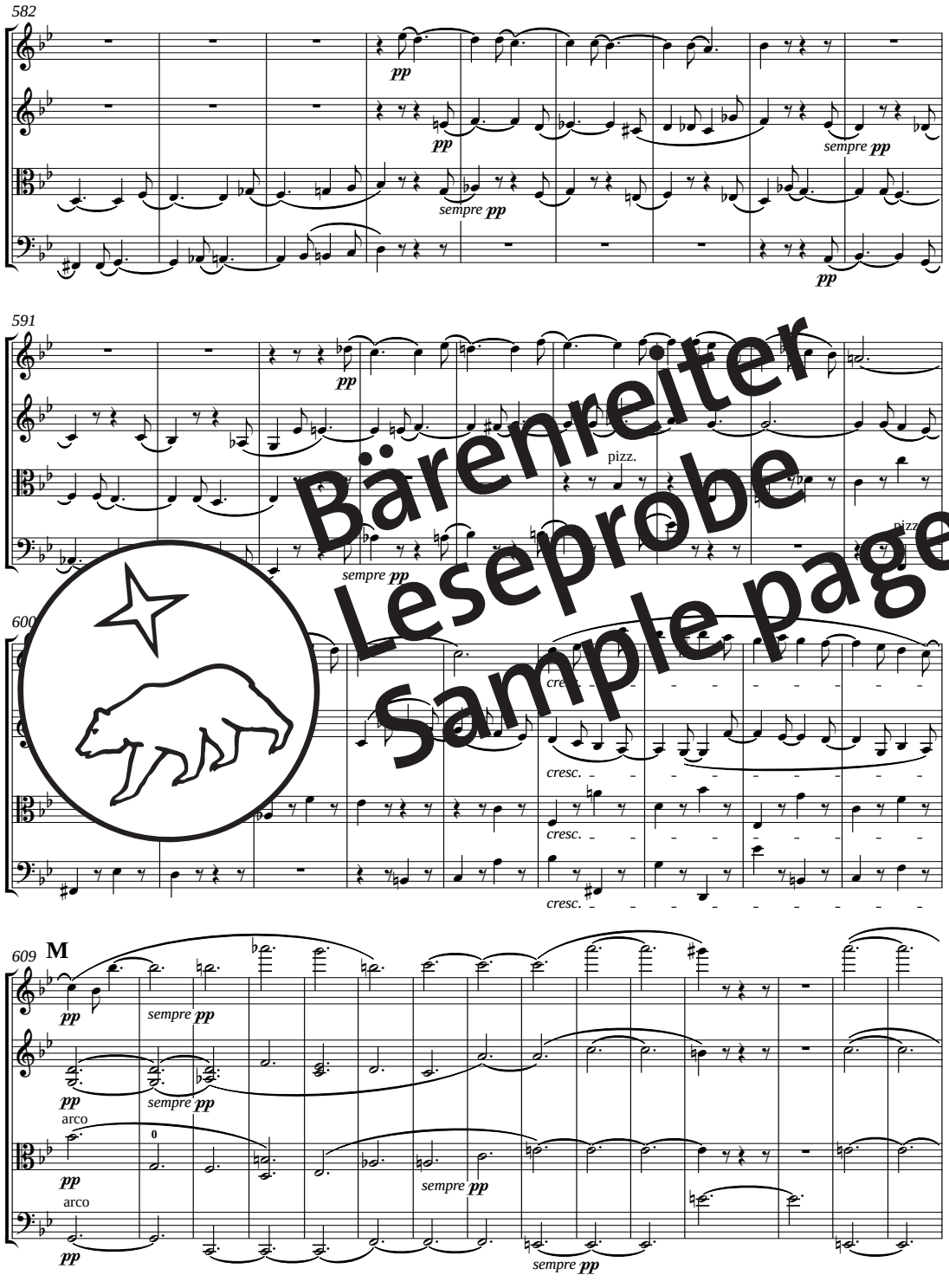
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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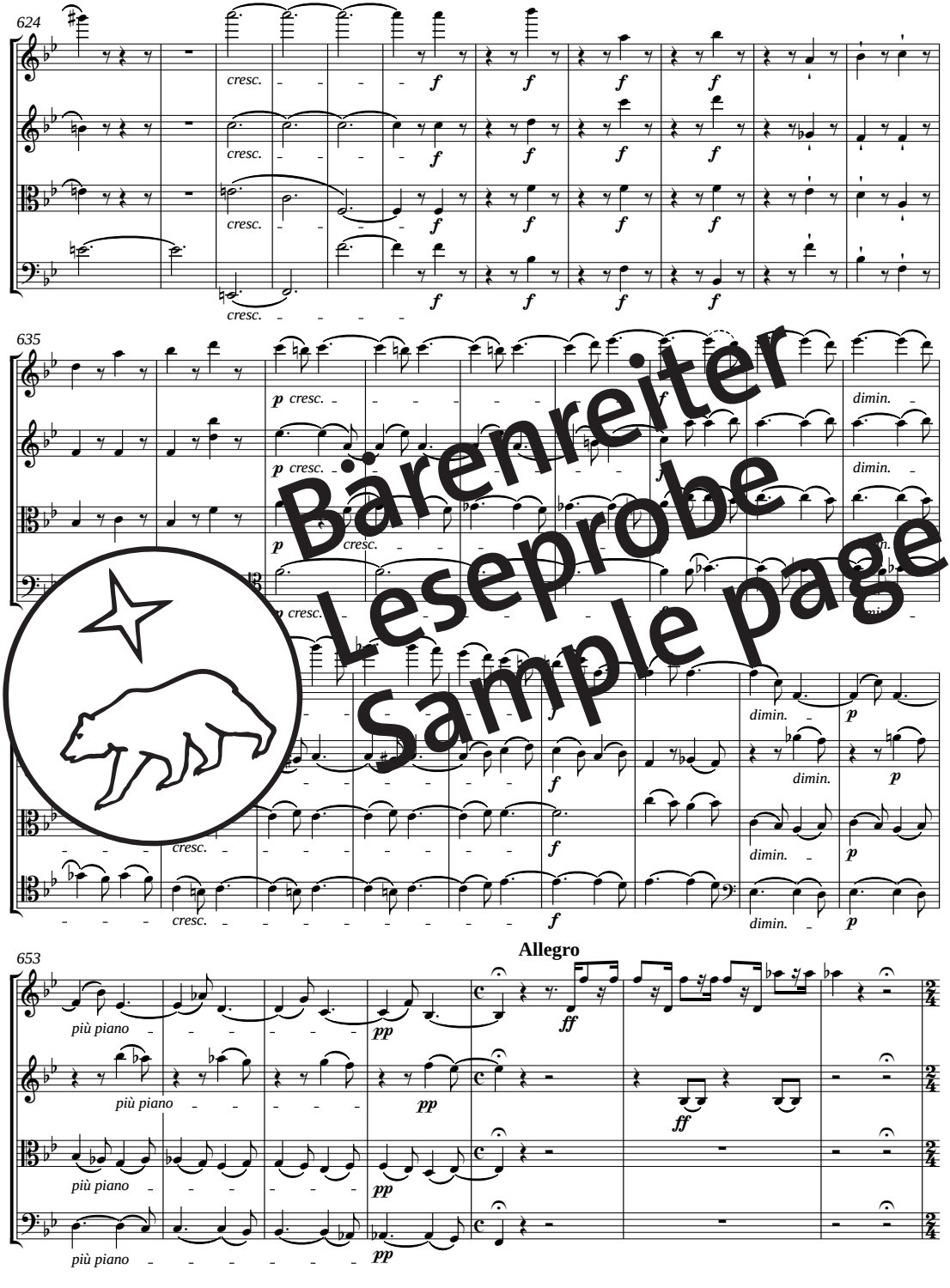


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
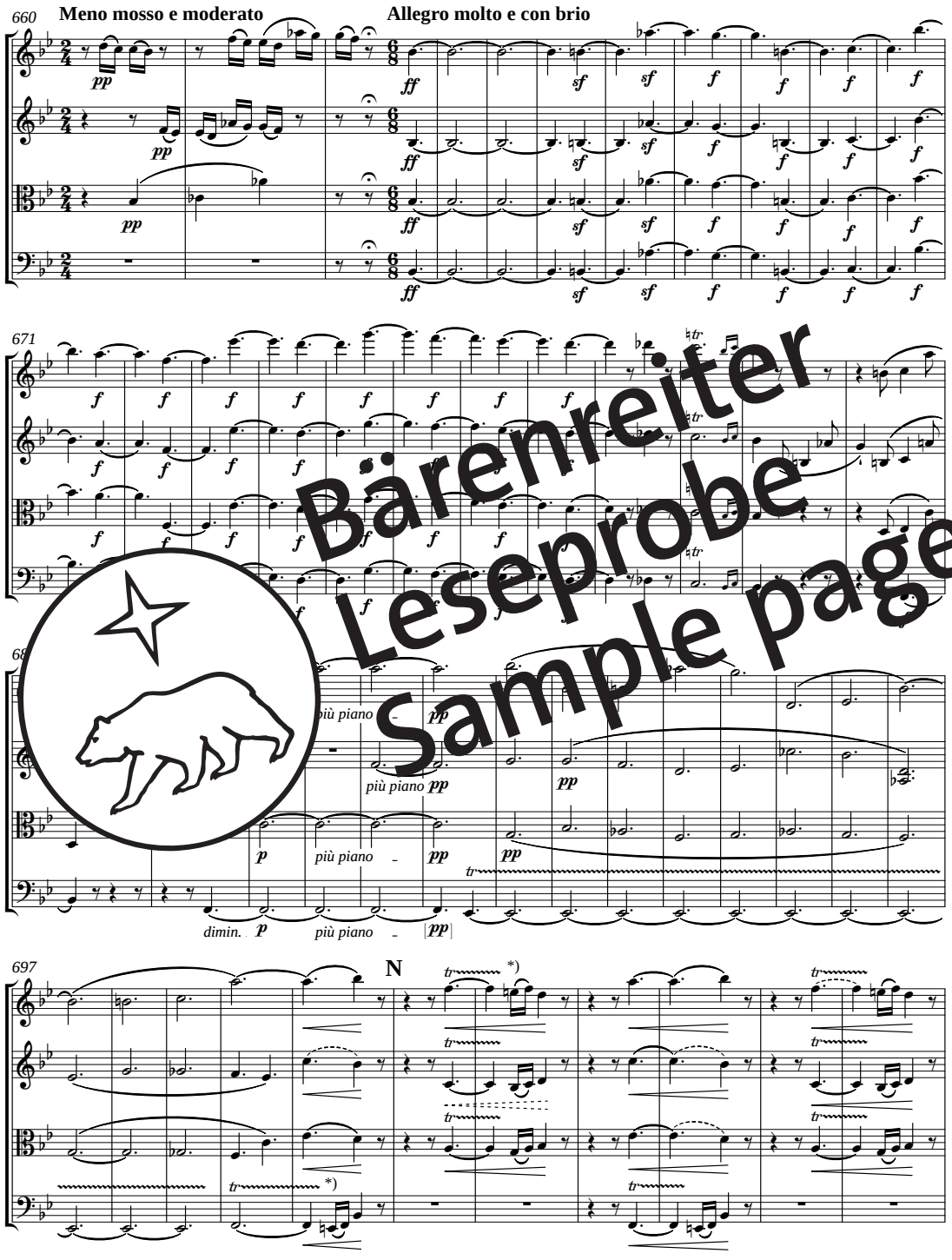
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

*) Bars 701–16: Slurs thus in sources, but see Critical Commentary / Takt 701–716: Bögen so in den Quellen; vgl. aber 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.

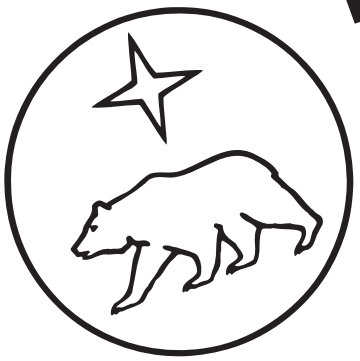
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Streichquartett in F

String Quartet in F major

op. 135

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

INTRODUCTION

In the summer of 1825 Beethoven informed the Berlin publisher Adolph Martin Schlesinger that he could let him have two new string quartets for a fee of 80 ducats each.[1] These were the A minor Quartet op.132 and the as yet incomplete B flat major op.130. At the end of August, Beethoven was visited at his lodgings in Baden, near Vienna, by Schlesinger's son Maurice, who had established his own publishing house in Paris some four years earlier and was anxious to secure new chamber works by the great composer. Schlesinger *fils* managed to acquire the rights to op.132, and was able to witness its private first performance, given on 9 September by a quartet led by Ignaz Schuppanzigh at the Gasthof 'Zum wilden Mann' in the Rauhensteingasse, where Beethoven was staying.[2] He also [illegible] with Beethoven [illegible] eventually published [illegible] showed, plainly [illegible] things turned out [illegible] longer firm, but to [illegible] Matthias Artaria. On [illegible] a now lost request [illegible] quartets and quintets [illegible] used to complete them as soon as possible. He was, he assured the publisher, answering him with all speed, "so that our relations which suffered a rupture may now be restored".[3] In the event, Schlesinger did not issue op.135 until August 1827, some five months after Beethoven's death, by which time he clearly felt he could carry out with impunity his long-cherished plan of assembling a collected edition of the composer's chamber music. Already in January 1825 Beethoven had warned the Mainz publishers B. Schott's Söhne that Schlesinger was "not to be trusted", adding: "Schlesinger also wanted to publish all my quartets and periodically to have a new one, and to pay what I wanted. But as this could harm my aim to have my own collected edition of my works, this also remained unanswered by me."[4] Schlesinger's handsomely produced *Collection Complète des Trios, Quatuors & Quintetti Composés Pour Instruments à Cordes par L. Van Beethoven* appeared shortly after his individual publication of op.135. It included the composer's complete string quartets as well as the five string trios plus the Serenade op.25 for flute, violin and viola, and the quintets opp.4, 29 and 20 (the last of them in an anonymous arrangement of the popular Septet).[5]

The quartet op.135 was the last full-scale work Beethoven completed. Only the new finale for op.59/3, written as a replacement for the work's fugal last movement, and an unfinished string quintet movement in C major (WoO 62) plus one or two canons were still to come. The string quintet fragment was published by Anton Diabelli in transcriptions for piano solo and for piano duet, under the title of 'Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke' ('Ludwig van Beethoven's Last Musical Thought').

Beethoven began work on op.135 in the summer of 1826, before he had quite finished its predecessor, op.131, but progress on the new quartet must have stalled in the aftermath of the suicide attempt by his nephew Karl on or around 6 August. By 25 September Karl's bullet wound had healed sufficiently for him to be discharged from hospital, and

1 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg (Munich, 1996), No. 2015.
2 See H. Bertram Cox and C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart* (London, 1907), pp. 108–109.
3 *Briefwechsel*, No. 2148.
4 *Briefwechsel*, No. 1925.
5 See Alan Tyson, *Maurice Schlesinger as a Publisher of Beethoven, 1822–1827* in Acta Musicologia, vol. 35, Fasc. 4 (Oct.–Dec. 1963), p. 191.

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.

Beethoven in which a quiet main subject is recapitulated in a forcefully dramatic form, but here the moment of recapitulation is so unstable as to make it sound as though the real reprise bypasses the main subject's first four bars altogether, and begins only with its graceful continuation.

Just as the development section and recapitulation overlap with each other, so the recapitulation looks back to the development's first stage by revisiting the combination of falling minor sevenths (now embellished by means of adjacent passing notes) with the movement's opening motif. The same contrapuntal fabric serves to launch the coda (bars 163ff.), whose concentration on the opening motif's grace notes reaches a peak with their cascading descent in bars 176–7. Finally the tension is dissipated by means of a simple, elongated reprise of the graceful passage of bars 4–10, confirming its earlier ambiguous function as both beginning and ending. In its motivic structure this looks back to the opening [illegible] earlier quartet [illegible] comes to a close [illegible] that had provi-

[illegible] the F major 'Mazurka' movement, Beethoven places [illegible] slow movement. In this case, the sequence of inner movements may have been dictated by the relaxed tempo of the opening movement, and the consequent need to interpose a more energetic piece. The result produces the phenomenon of a slow movement followed directly by a slow introduction to the finale. The juxtaposition is unusual, though not without precedent: there are the examples of Beethoven's own 'Hammerklavier' sonata op.106, and Mozart's String Quintet in G minor K.516.

The plainness of the scherzo's upper line in op.135, anticipating the similar stepwise progression of the slow movement's theme, is disguised by its syncopation. The music's fabric is invertible: not only do the violins exchange roles in the quasi-repeat of the scherzo's first half, but the entire texture is inverted at the midpoint of its second half (bars 33–40). The 'foreign' note of E flat so insistently introduced at the start of the second half is not, as might have been thought, a means of propelling the music into a new key at a later stage. Instead, its resolution is reserved for the closing bars, where its distinctive syncopated rhythm unfolds in the form of a repeated chord of F major.

The tension of the trio section increases progressively as the pitch of the music's key rises stepwise from F major to G major (bars 97ff.), and thence to A major (bars 123 ff.). The music settles on the last of these keys, and following a rise in dynamic level to *fortissimo*, the three lower players give out an almost obsessively repeated five-note figure while the violin launches into a wild leaping [illegible] in the manner of some folk dance that has spiralled out of control. Eventually the music dies away and the reprise of the scherzo sets in seamlessly.

As in all Beethoven's late quartets with the exception of op.130, the slow movement is a set of variations. The scope of the work as a whole being comparatively small, the variation theme is correspondingly brief – a mere eight bars, followed by a two-bar post-echo, and, at the start of the piece, an introduction of two bars serving progressively to build up the chord of D flat major. Beethoven's sketches for his C sharp minor Quartet op.131 suggest that he seems to have contemplated adding a valedictory slow movement in the major to the work as we know it, using the theme that eventually found its way into the variations of op.135. The theme itself is one of those sublimely simple conjunct melodies Beethoven turned to on occasion in his late music – the famous 'Ode to Joy' theme of the Ninth Symphony, for instance, or the 'Holy Song of Thanksgiving' from the quartet op.132. The slow movement of op.135 turns from major to

Bärenreiter Leseprobe Sample page

minor already with its second variation – a shadowy, hesitant passage in a broader tempo that darkens the music's atmosphere at an unexpectedly early stage. Following the initial two bars, its relationship, both harmonic and melodic, to the theme is quite tenuous, so that the variation seems to function as an austere interlude. With the return to the major for Variation 3, the cello and first violin present the theme in canon; while the more flowing concluding variation has a two-bar coda allowing the music to fade away into the distance.

In his lost letter to Schlesinger quoted above, Beethoven's allusion to the "Es muss sein" motif that runs through the quartet's finale suggests that it arose out of the financial circumstances that compelled him to compose the work against his will. But the musical motto actually had a quite different, and equally mundane, origin. It was Beethoven's friend [illegible] young second violinist [illegible] quartet) who related [illegible] to it. A wealthy [illegible] Ignaz Dembscher [illegible]ts played at his [illegible]h he occasionally [illegible] Beethoven's quar- [illegible] been satisfactorily [illegible]s house, and op.132 [illegible]y so.[10] In the case of the latter, Karl Holz retrieved the parts which Beethoven had lent to Dembscher, since the piece was clearly too difficult for the musicians to manage. When it came to op.130, Dembscher, thinking he could again obtain the music without difficulty from the composer, did not bother to attend the concert on 21 March 1826 at which Schuppanzigh's quartet had given the work's premiere. But Beethoven, clearly annoyed by Dembscher's failure to subscribe to the concert, refused to let him have the music; and when Dembscher turned to Holz and asked him how this difficulty could be overcome, the latter told him to send Schuppanzigh 50 florins – the cost of the concert subscription. According to Holz, Dembscher was still asking in July whether it was necessary to do so – "ob es seyn muß"[11] – and it was this that prompted Beethoven to produce, at the end of July or the beginning of August, a witty canon (WoO 196) on the words, "Es muß sein! Ja, ja, ja, ja. Heraus mit dem Beutel!" ("It must be!, Yes, yes, yes, yes. Out with your purse!").[12] Only the canon's first three notes correspond exactly to the motif as it appears in the string quartet's finale; but the conjunct motion of its continuation (the setting of the "Ja, ja, ja") may have given rise to the smooth stepwise crotchets which provide the motif's quite [illegible] continuation in the quartet (bars 1 ff.). In op.135 the motif becomes the answer to a portentous three-note figure in the tonic minor, posing the question "Muß es sein?"; and Beethoven prefaced the finale by citing the two motifs in the form of musical mottos, beneath a heading which described the piece as "Der schwer gefaßte Entschluß" ("The decision taken with difficulty").

The finale's slow introduction presents the question "Muß es sein?" in the form of a quasi-inversion of the Allegro's answer. The introduction makes a dramatic return in a much more forceful scoring at the midpoint of the Allegro; and in order to illustrate the difficulty with which the finale's seemingly metaphysical dilemma is resolved, the reprise of the introduction is extended in a passage which has question and answer presented in contrapuntal combination, and in the same slow tempo. Having pointedly avoided citing the "Es muß sein" motif in its original form at the start of the Allegro's recapitulation, Beethoven reintroduces it in a quizzical,

10 See Peter Clive, *Beethoven and his World* (Oxford, 2001), pp. 86–87.

11 See *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* vol. 10, ed. Dagmar Beck (Leipzig, 1993), p. 63.

12 See *Thayer's Life of Beethoven*, rev. Elliot Forbes (Princeton, 1967), pp. 976–977.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

hesitant form at the beginning of the coda (bars 243ff.). Only with the subsequent return of the second subject, whose initial interval of a descending fourth echoes the "Es muß sein" motif, now in a carefree pizzicato scoring of exquisite delicacy, is the problem at last resolved. The resolution is further delayed if players take up the optional repeat of the movement's second half.

Misha Donat

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

PREFACE

Sources

A Autograph score, split [illegible] its constitu-
[illegible] the first is housed in the
[illegible]nn, the second va-
[illegible] subsequent where-
[illegible]hird housed in
[illegible]Mariemont, Mor-
[illegible]he fourth in the
[illegible]n.
[illegible]ed by Beethoven
[illegible]th errors and revi-
[illegible]Stichvorlage, housed in
the [illegible]en-Haus, Bonn.

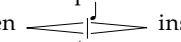
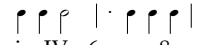
In op.135 we have the unusual situation that after delivering **AP** to the publishers Beethoven made further revisions in **A** which he meant, but never managed, to send on to them later.

The first edition was published in parts by Maurice Schlesinger, Paris in August 1827; Beethoven had no involvement in the publishing process, and this has no claim to authenticity.

For a full account of these sources and a comparison of their textual readings, see Critical Commentary.

Specific Editorial Problems

Wherever possible the original notation (including note-groupings) has been retained precisely as it appears in the source. For example a feature of Beethoven's notation, on which by middle-time in his life he had become quite insistent (see Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) pp.134–6), is the continuation marks - - - - after every crescendo and diminuendo. We have included these wherever they are authentic; sometimes they are only in one or two staves, in which case we have tacitly extended them to the remainder. But in those places where the authentic sources contain no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left Beethoven's text unaltered.

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernised. In particular, his characteristic *cres.* marking has been changed to *cresc.*, and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's usual  . The dot across the barline was a common notation in Beethoven's day,  occurring in both sources in IV 26–30, 98, 130, 201 etc., and this has as usual been rewritten in modern notation with

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.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 movement at A; and all new letters have been placed one or two bars when there is a change of tonality. But it must be stressed that these letters are in no sense [illegible] some decades after Beethoven's death. They are therefore presented as an adjunct to, rather than as an integral part of, this Urtext Edition.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Acknowledgements

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 Beethoven-Haus, Bonn, the Musée Royal de Mariemont and the Staatsbibliothek zu Berlin have been consistently willing and helpful, and I am grateful to them for their kindness and patience. Finally, at the conclusion of this series of editions of the late quartets I record at my gratitude to Emil Platen for his warmth of friendship, and for our many stimulating and instructive conversations.

Jonathan Del Mar

EINFÜHRUNG

Im Sommer des Jahres 1825 teilte Beethoven dem Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger mit, dass er ihm für ein Honorar von jeweils 80 Dukaten zwei neue Streichquartette – das in a-Moll op. 132 und das zu jener Zeit noch nicht fertiggestellte in B-Dur op. 135 – überlassen könnte.[1] Ende August erhielt Beethoven in seiner Wohnung in Baden bei Wien Besuch von Schlesingers Sohn Maurice, der seinerseits etwa vier Jahre zuvor in Paris einen Verlag gegründet hatte und bestrebt war, neue Kammermusikwerke des namhaften Komponisten für sich zu sichern. Schlesinger fils gelang es, die Rechte an op. 132 zu erwerben und er konnte die von Ignaz Schuppanzigh geleitete erste Aufführung [illegible] ember im Gasthaus *Zum wilden Ma[illegible]* in der Kärntne[illegible].[2] Auch verliefen sein[illegible] weiteres Quartett, [illegible]35 veröffentlicht, [illegible]sgesprochen ver[illegible]rtett op. 130 letzt[illegible]rma, sondern an[illegible]as Artaria ring[illegible] erhaltenes Schrei[illegible] neue Quartette und [illegible]e, versprach Beethoven am 22. [illegible]826, diese „baldmöglichst zu vollenden". Er antwortete, wie er den Verleger ausdrücklich wissen ließ, „eben so schnell, damit bald die Lücke, die in unserem Verkehr entstanden ist, wieder aufgefüllt werde."[3] Allerdings veröffentlichte Schlesinger op. 135 erst im August 1827, fünf Monate nach dem Tod des Komponisten und zu einem Zeitpunkt, als er sich sicher sein konnte, seinen lang gehegten Plan, eine Gesamtausgabe von Beethovens Kammermusik für Streicher ohne Gegenwehr umsetzen zu können. Bereits im Januar 1825 hatte Beethoven den Mainzer Verleger B. Schott's Söhne vor Schlesinger, dem „nicht zu trauen" sei, gewarnt: „Schlesinger wollte auch meine quartetten sämtlich herausgeben, u. von mir periodisch jedesmal ein neues dazuhaben, u. zahlen was ich wollte, da dies aber meinem Zweck einer Herausgabe meiner Sämtlichen Werke schaden könnte, so blieb auch dieses von mir unbeantwortet".[4] Schlesingers sorgfältig gestaltete *Collection complète des Trios, Quatuors & Quintetti composés Pour Instruments à cordes par L. Van Beethoven* erschien unmittelbar nach der Einzelausgabe von op. 135. Sie enthält sämtliche Streichquartette, weiterhin die fünf Streichtrios sowie die Serenade op. 25 (für Flöte, Violine und Viola) und schließlich die Quintette op. 4, 29 und 104 (letzteres als anonyme Bearbeitung des berühmten Septetts).[5]

Das Quartett op. 135 ist das letzte größere Werk, das Beethoven vollendete. Lediglich der neue Schlusssatz von op. 130, der das ursprünglich vorgesehene Fugenfinale ersetzte, sowie ein oder zwei Kanons sollten noch entstehen; ein Quintettsatz (WoO 62) blieb Fragment.[6]

Mit der Arbeit an op. 135 begann Beethoven im Sommer 1826, noch bevor er mit dem Vorgängerwerk op. 131 zum Abschluss gekommen war. Jedoch kam sie ins Stocken aufgrund des Selbstmordversuchs des Neffen

1 *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 2015.
2 Siehe H. Bertram Cox und C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, London 1907, S. 108–109.
3 *Briefwechsel*, Nr. 2148.
4 *Briefwechsel*, Nr. 1925.
5 Vgl. Alan Tyson, *Maurice Schlesinger as a Publisher of Beethoven, 1822–1827* in: Acta Musicologica, Bd. 35, Fasc. 4 (Okt.–Dez. 1963), S. 191.
6 1838 veröffentlichte Anton Diabelli den unvollständigen Satz unter dem Titel *Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke* in Bearbeitungen für Klavier zu zwei und zu vier Händen und gab an, das fragmentarische Original von Beethovens Hand vernichtet zu haben.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Karl am oder um den 6. August herum. Am 25. September war dessen Schussverletzung soweit verheilt, dass er aus dem Krankenhaus entlassen werden konnte, und drei Tage später machten sich er und Beethoven nach Gneixendorf unweit Krems auf, wo Beethovens jüngerer Bruder Johann ein Landgut besaß. Die Probleme, mit denen der Komponist bei der Arbeit an dem Quartett in dieser turbulenten Zeit zu kämpfen hatte, sind zu erahnen anhand eines Briefes, den er mutmaßlich am 30. Oktober an Schlesinger sandte. Dieser erinnerte sich an den Wortlaut, nachdem das Schreiben selbst durch einen Brand vernichtet worden war:

> Sehen Sie, was ich für ein unglücklicher Mensch bin, nicht nur, dass es was schweres gewesen es zu schreiben, weil ich an [illegible] anderes viel grösseres [illegible], und es nur schrieb, weil ich es Ihne[illegible] und Geld brauchte und dass [illegible] dem *es muss sein* … entzif[illegible]mt noch dazu, dass [illegible] Stimmen der [illegible] zu schicken und [illegible] kein Kopisten, [illegible] kopiren Müssen, [illegible] Stück Arbeit![7]

[illegible] Widmung an [illegible] Nepomuk Wolf[illegible]uchhändler auf dem [illegible] ursprünglich mit der Dedikation des Quartetts op.131 bedacht werden sollte. Während der Sticharbeiten besann sich der Komponist jedoch anders und gab die Anweisung, dieses Werk Josef Freiherr von Stutterheim zuzueignen, der dem Neffen Karl nach dessen Genesung einen Platz als Kadett in seinem Regiment verschafft hatte. Sicherlich als Entschädigung für die letztlich nicht erfolgte Widmung von op. 131 wurde Beethovens letztes Quartett nach dem Tod des Komponisten nun Wolfmayer zugeeignet. Die erste Aufführung fand in Form einer „Privat-Unterhaltung“ mit Musik Beethovens im Wiener Musikverein durch das Schuppanzigh-Quartett statt, organisiert von dessen Cellisten Joseph Linke. Außer dem neuen Quartett standen die Variationen über ein Thema aus Händels *Judas Makkabäus* für Klavier und Violoncello (WoO 45), das Lied *Der Wachtelschlag* (WoO 129) und das Klarinettentrio op. 11 auf dem Programm.[8]

Unter den späten Streichquartetten Beethovens ist op. 135 das am ehesten klassisch konzipierte, und wie das erste der Gruppe, op. 127, folgt es der traditionellen viersätzigen Konzeption. Dem ersten Rezensenten, Adolf Bernhard Marx, erschien das Werk als eine „wehmüthige Erinnerung an eine entflohne schönre Zeit“, dessen Kopfsatz er durch „abgerissene Motivchen“ und beständige Stimmungswechsel charakterisiert sah.[9] Seine Bemerkung über den ersten Satz ist treffend: Es ist ein Stück, in dem jeder melodische Gedanke, bevor er sich entfalten kann, abgebrochen wird, um einer anderen, gleichermaßen prägsamen Idee Raum zu geben. Die durchsichtig gestalteten ersten 4 Takte allein enthalten drei sehr unterschiedliche Motive: Einen irrenden Beginn – wie ein *in medias res* – mit deutlicher Tendenz zur Moll-Subdominante und eilig huschenden Vorschlägen; eine elegante Erwiderung mit sukzessivem Eintreten der oberen Stimmen, wobei das Cello mit sanfter Pizzicato-Begleitung beteiligt ist, eine Passage, die sich so gibt, als könne sie das Stück beenden, noch bevor es begonnen hat; und schließlich fallende kleine Septimen in diskreten Oktaven, im Wechsel mit ihrer einfachen Umkehrung in Form von großen und kleinen Sekunden. Die Durchführung (T. 62ff.) nimmt den letzten dieser Gedanken in Verbindung mit dem ersten auf, wobei die aufsteigenden Arpeggien in Sechzehnteltriolen vom Beginn des zweiten Teils der Exposition (T. 38ff.) hergeleitet sind.

7 *Briefwechsel*, Nr. 2224.

8 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 19, 7. Mai 1828, Sp. 307.

9 *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 22, 30. Mai 1829, S. [169]–170.

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.

mit genau dem Thema, das schließlich den Weg in das Quartett op. 135 fand. Es handelt sich um eine der schlicht-erhabenen wie auch in sich ruhenden Melodien, denen der Komponist in seinem Spätwerk bisweilen zuneigte – man denke an das berühmte Thema der Ode an die Freude und auch an den „Heiligen Dankgesang" aus dem Quartett op. 132. Der langsame Satz in op. 135 wendet sich schon in der zweiten Variation von Dur zu Moll – eine dunkle, stockende Passage in breiterem Tempo, die die Stimmung unerwartet früh eintrübt. Nach den ersten beiden Takten zeigt sich harmonisch wie auch melodisch kaum noch eine Bindung an das Thema, so dass diese Variation wie ein herbes Zwischenspiel anmutet. Mit der Rückkehr zur Durtonart präsentieren anschließend Cello und erste Violine das Thema im Kanon, die Coda der fließenden Schlussvariation lässt dann alles wie aus der Ferne verklingen.

Eine [illegible]dung in seinem bereits e[illegible]enen Brief an Sch[illegible]n"-Thema, das den [illegible]nahe, das es die [illegible]widerspiegelt, die das Werk gegen[illegible]en. Hinge[illegible]t [illegible]nen ganz anderen, [illegible] Hintergrund: Karl [illegible]nd und zweiter Geiger in Ignaz [illegible]panzighs Quartett, legt die Fakten offen: Ein wohlhabender Musikliebhaber mit Namen Ignaz Dembscher veranstaltete gerne Quartettabende in seinem Haus, wobei er gelegentlich selbst Cello spielte. Beethovens Quartett op. 127 war bei einer solchen Gelegenheit offenbar zufriedenstellend aufgeführt worden, op. 132 dagegen eher nicht.[10] Die Stimmen, die Beethoven hierzu ausgeliehen hatte, trieb Holz wieder ein, da das Werk zu schwierig für die Musiker war. Im Blick auf op. 130 meinte Dembscher, die Noten problemlos erneut vom Komponisten ausgehändigt zu bekommen, weswegen er der Erstaufführung durch Schuppanzighs Quartett am 21. März 1826 fernblieb. Hierüber erbost, weigerte Beethoven sich, Dembscher das Quartett zu überlassen, und als dieser sich an Holz mit der Frage wandte, wie man das Problem lösen könnte, bekam er zur Antwort, er solle Schuppanzigh als Entschädigung für die entgangene Subskription des Konzerts 50 Gulden übersenden. Glauben wir Holz, so fragte Dembscher noch im Juli nach, ob dies notwendig sei – ob „es seyn muß"[11] dies veranlasste Beethoven, Ende des Monats oder Anfang August einen spaßigen Kanon mit dem Text „Muß es sein? Ja, ja, ja, ja. Heraus mit dem Beutel!" (WoO 196) niederzuschreiben.[12] Lediglich dessen erste drei Noten stimmen mit dem entsprechenden Motiv im Finale des Streichquartetts überein; aber die Fortführung (die Wiederholung des „Ja, ja, ja, ja") mag die gleichmäßige, diatonische Viertel-Melodik, die sich anschließt, beeinflusst haben. Das Motiv erscheint als Antwort auf die düstere Deklamationsfigur in Moll, die die Frage „Muß es sein?" aufwirft, und Beethoven verlieh dem Finale die beiden Motive in der Art eines musikalischen Mottos vorausgehen und setzte als Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß" hinzu. Die langsame Einleitung setzt die Frage „Muß es sein?" als eine Art Umkehrung der Antwort im folgenden Allegro gegenüber. In dessen Verlauf kehrt jener Abschnitt, noch eindringlicher formuliert, zurück. Um die Herausforderung zu verdeutlichen, die das scheinbar metaphysische Dilemma im Finale mit sich bringt, wird die Reprise der Einleitung um eine Passage erweitert, in der Frage und Antwort kontrapunktisch im selben langsamen Tempo aufscheinen. Nachdem Beethoven zu Beginn der

10 Vgl. Peter Clive, *Beethoven and his World*, Oxford 2001, S. 86–87.

11 Vgl. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* Bd. 10, hrsg. von Dagmar Beck, Leipzig 1993, S. 63.

12 Vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, weitergeführt von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 5, Leipzig 1908, S. 300–302.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Reprise des Allegro das „Es muss sein"-Motiv in seiner ursprünglichen Form auffällig umgangen hatte, führt er es vor dem Einsetzen der Coda (Takt 243ff.) in einer zögerlich anmutenden Weise wieder ein. Erst die Wiederkehr des zweiten Themas, dessen absteigende Quarte das „Es muss sein"-Motiv aufgreift – dies in unbeschwertem, ausgesucht zierlichem Pizzicato aller Stimmen – führt die Lösung des Problems herbei. Sie wird jedoch weiter herausgezögert, sofern die Spieler sich für die optionale Wiederholung der zweiten Satzhälfte entscheiden.

Misha Donat
(Übersetzung: Axel Beer)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VORWORT

Quellen

…r, in die einzelne… …er erste Satz wird… …Bonn aufbewahrt, …60er-Jahren ver… …b ist unbekannt, …e Royal de Belgien, aufbewahrt …n Besitz der Staats… …m.

AP Autographe Stimmen, von Beethoven aus **A** kopiert (mit Fehlern und Überarbeitungen), um als Stichvorlage zu dienen, im Besitz des Beethoven-Hauses in Bonn.

Bei op. 135 liegt die ungewöhnliche Situation vor, dass Beethoven nach der Übergabe von **AP** an die Verleger in **A** weitere Überarbeitungen vornahm, die er später nachzusenden gedachte, es aber nicht tat.

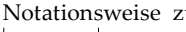
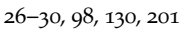
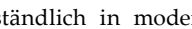
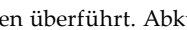
Die Erstausgabe in Stimmen erschien im August 1827 bei Maurice Schlesinger in Paris; Beethoven war am Veröffentlichungsvorgang nicht beteiligt, insofern kommt ihr keine Authentizität zu.

…führlichen Bericht über diese Quel… …und einen Vergleich ihrer Lesarten ver… …mittelt der Critical Comments.

Spezielle Editionsprobleme

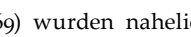
Wo immer möglich, sind die Eigenheiten von Beethovens Notation (inklusive Notengruppierungen) so beibehalten, wie sie in den Quellen erscheinen. Eine Eigenart etwa, auf die Beethoven hartnäckig bestand (siehe Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 104–106), sind die Verlängerungszeichen - - - - - nach jedem Crescendo und Diminuendo. Wo immer sie authentisch sind, haben wir sie übernommen. Gelegentlich kommen sie nur in einem oder zwei Notensystemen vor; in diesem Fall haben wir sie stillschweigend auf die übrigen Systeme übertragen. Wo die authentischen Quellen aber keine Fortsetzungszeichen vorgeben, haben wir auch keine ergänzt, sondern Beethovens Text unverändert gelassen.

In einigen Fällen, in denen die Wirkung nur kosmetischer Art ist, wurde Beethovens Notation modernisiert. Vor allem wurde die für

ihn charakteristische Angabe *cres.* in *cresc.* geändert, und Crescendo-Decrescendo-Gabeln zur ersten Note eines Takts erscheinen als  statt der bei Beethoven üblichen Schreibweise  . Einen Augmentationspunkt über den Taktstrich zu setzen war eine übliche Notationsweise zu Beethovens Zeit;  begegnet in beiden Quellen in IV 26–30, 98, 130, 201 etc.; dies wurde selbstverständlich in moderne Notation mit Haltebögen überführt. Abkürzungen wie  (IV 161–169) wurden naheliegenderweise beibehalten, aber in I 52 sind Vl 2, Vla als  (!) notiert, und hier war die Triolengruppe selbstverständlich auszunotieren, genauso wie es mit  im Kontext von I 25 am besten ist, und besonders in IV 9–10 mit  In der Vc-Stimme verwendete Beethoven einmal (IV 216–223) seinen  der eine Oktave tiefer als geschrieben klingt; [illegible] wie sonst in di[illegible] wir dem Tenorschlüssel [illegible]

[illegible]kturen des [illegible]erau[illegible]rch e[illegible]ge Klam[illegible] (bei Legato- und [illegible]estrichen wieder[illegible]

Ziernoten

Beetho[illegible]e im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten. Die beiden Zusammenhänge, in denen Ziernoten am häufigsten begegnen, sind Vorschläge (z. B. I 89–99) sowie Nachschläge nach Trillern (IV 154); hier wurden Bögen in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt, ebenso wie dort, wo Nachschläge als richtige  (IV 141–151) notiert sind. Gelegentlich schrieb Beethoven Bögen, vielleicht um Uneindeutigkeiten zu vermeiden; allerdings schuf er dadurch nur neue: **AP** (aber nicht **A**) hat einen Bogen in I 1 Vla, während **A** (aber nicht **AP**) einen in I 101 Vla aufweist. Vgl. die Anmerkung zu 101 im Critical Commentary.

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 *pizz. p* (z. B. op. 59 Nr. 3 II 1), und dynamische Abstufungen in Pizzicato-Passagen begegnen sogar ziemlich häufig. Überwiegend stellt sich jedoch das Problem, dass jegliche dynamische Hinweise in Pizzicato-Passagen fehlen, an Stellen, die sonst nicht eindeutig wären (mehrere in I), wurde *p* als notwendige editorische Zutat e[illegible]

Akzente und Diminuendo-Gabeln

Beethoven[illegible] 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; sie haben sicherlich eine dem modernen Akzent vergleichbare Bedeutung (kommen in op. 135 jedoch nicht vor). 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 Urtext-Ausgaben gehen deshalb in der Regel den Weg der Standardisierung im Sinne von Ak-

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.
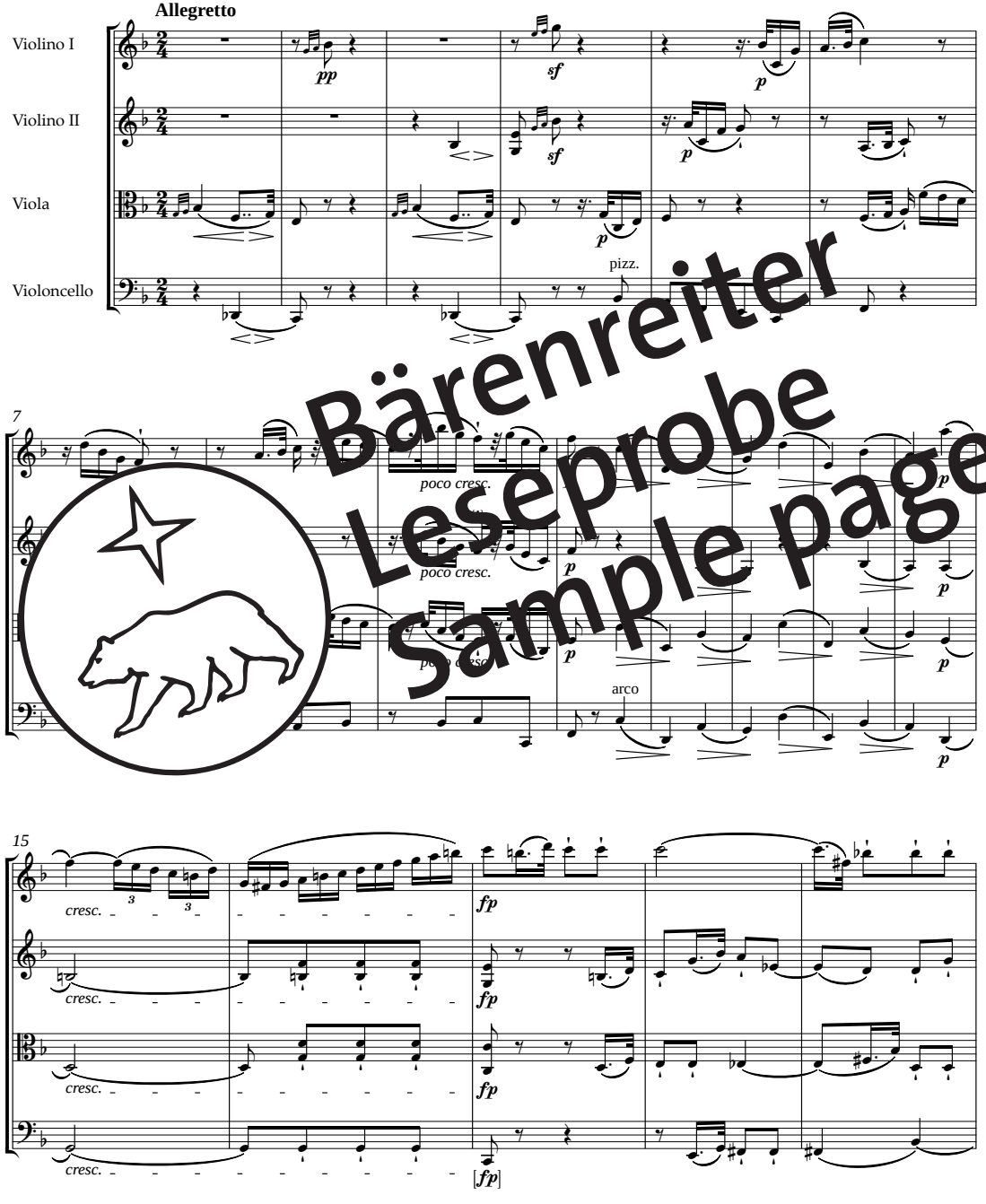


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.
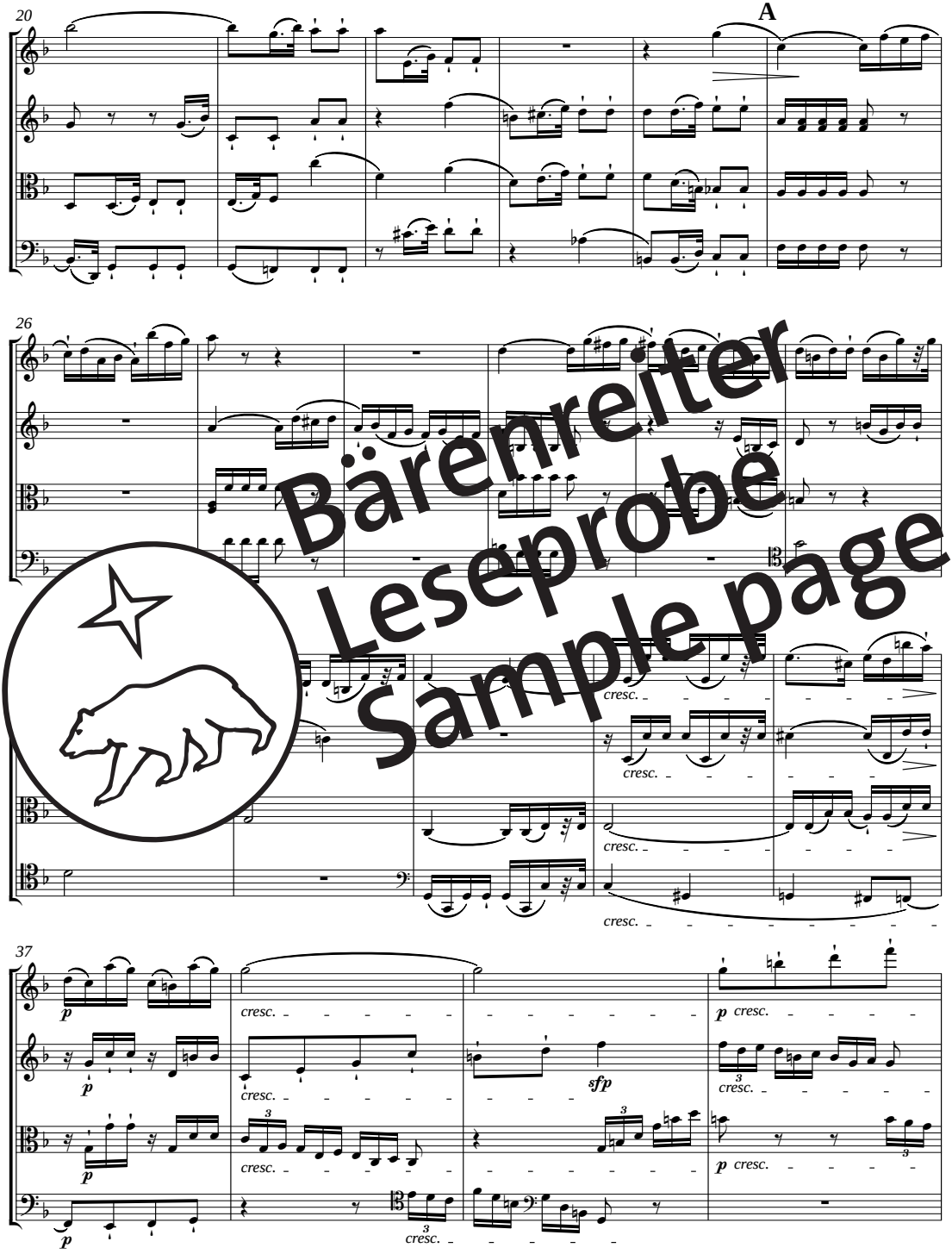
À son ami Johann Wolfmayer

Quartetto
op. 135
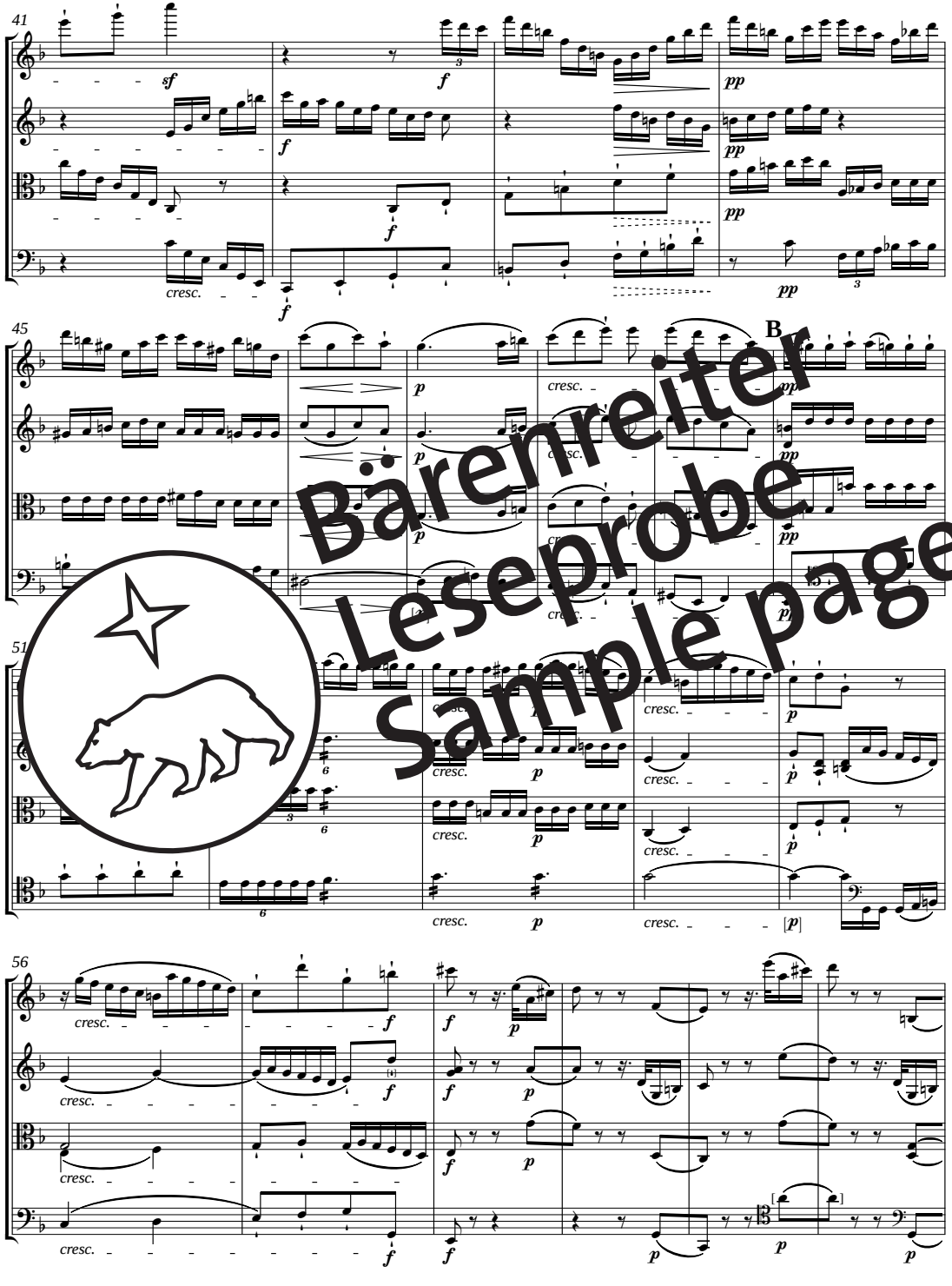


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

© 2022 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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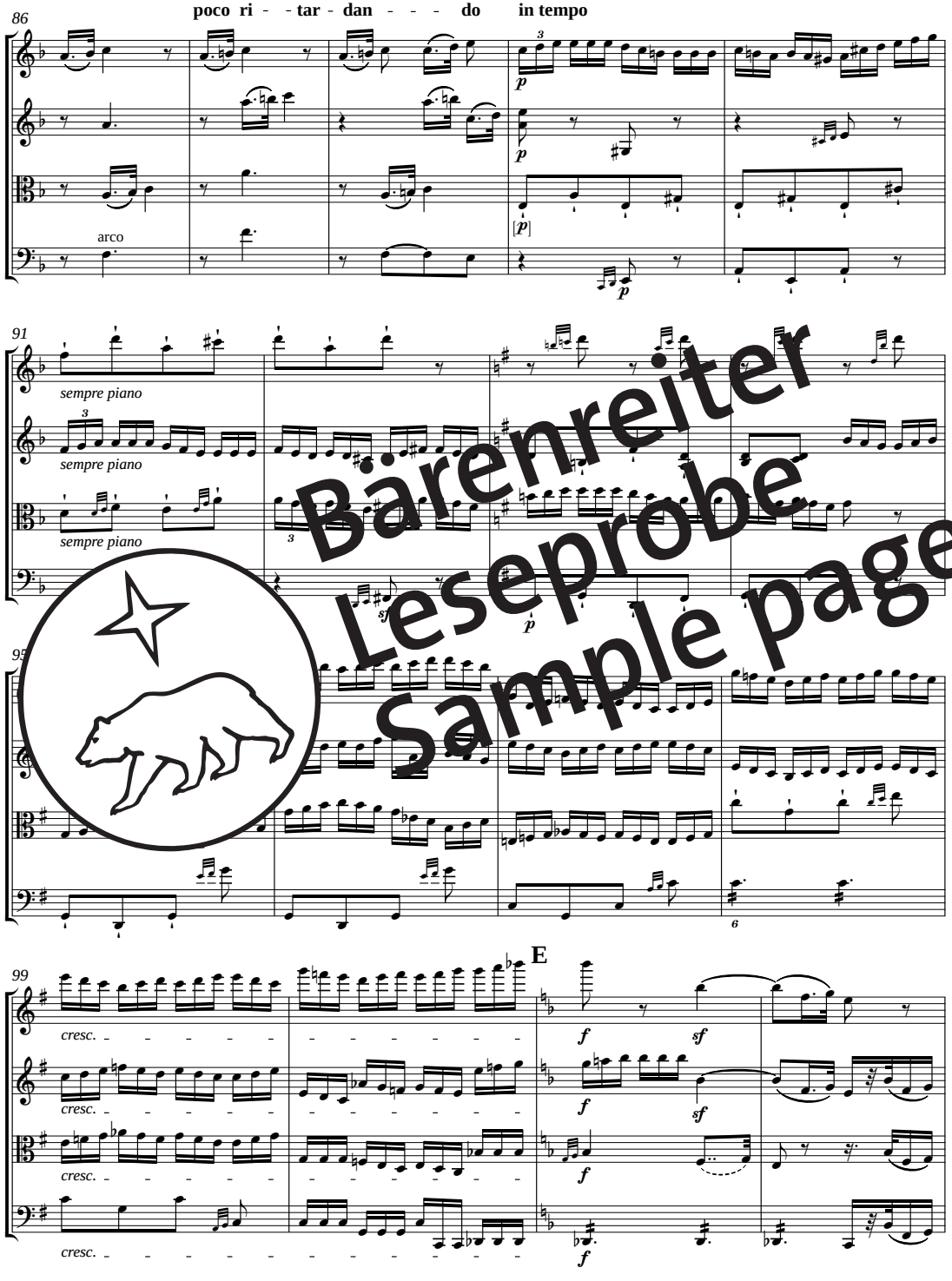
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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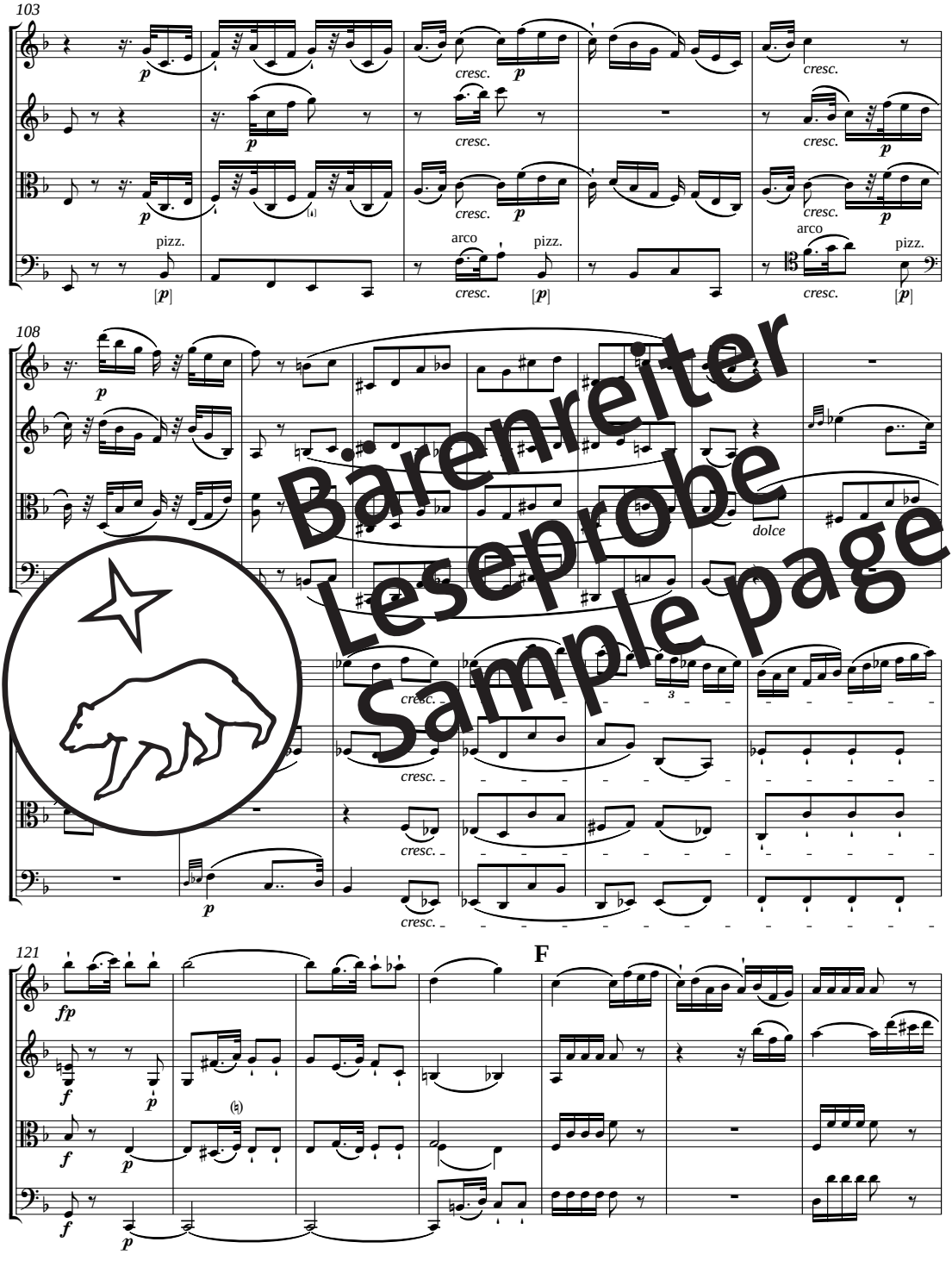


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
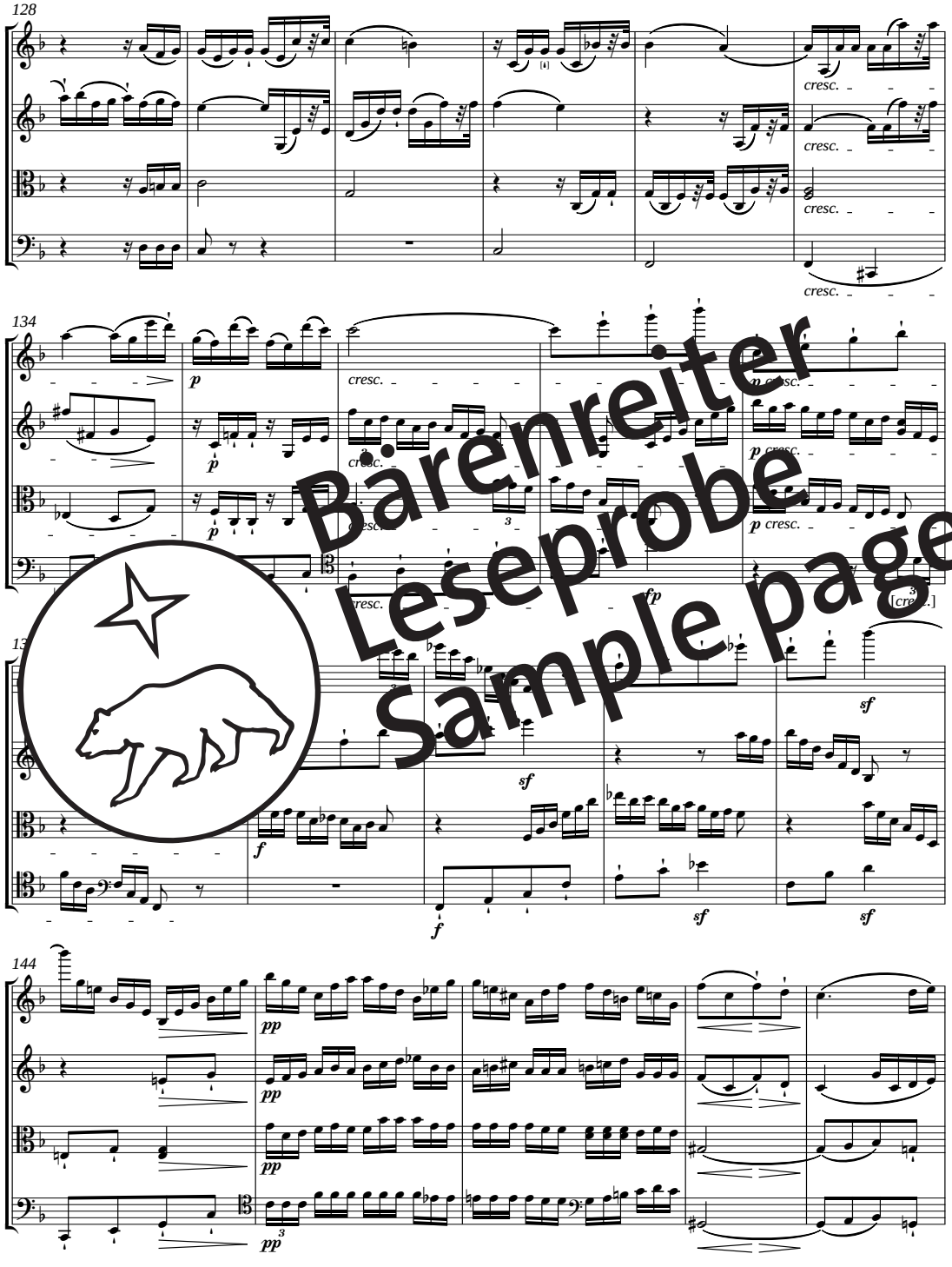
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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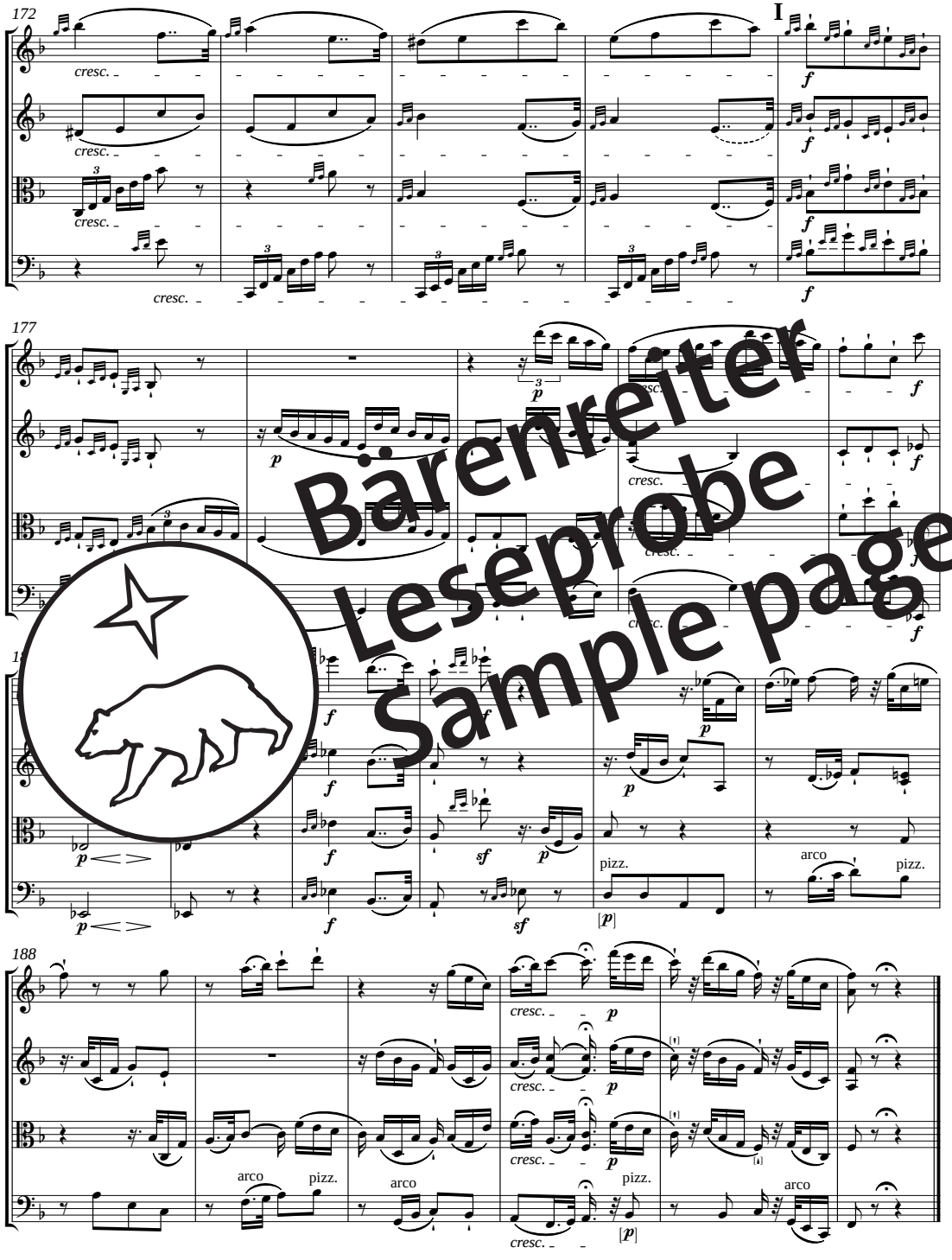
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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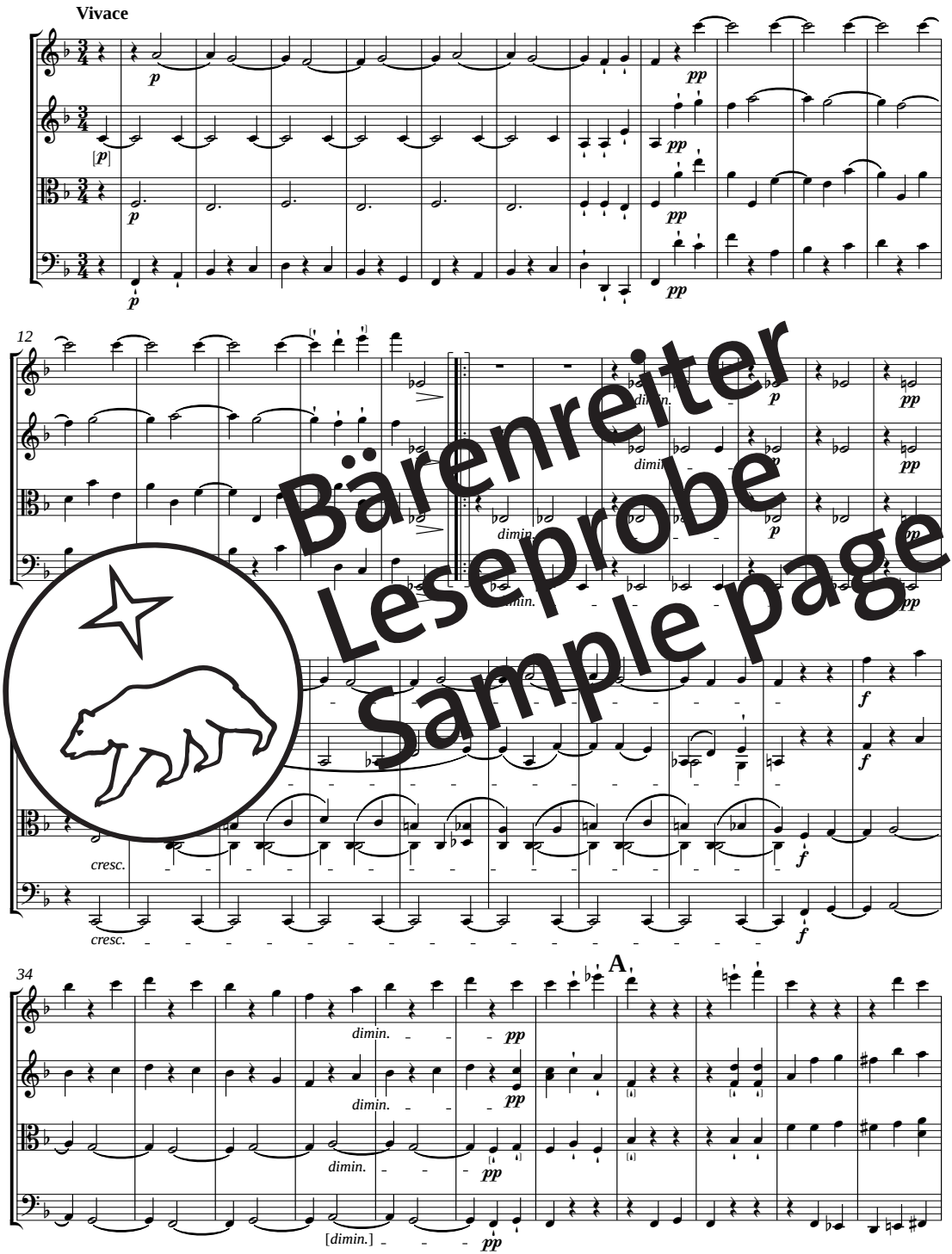


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
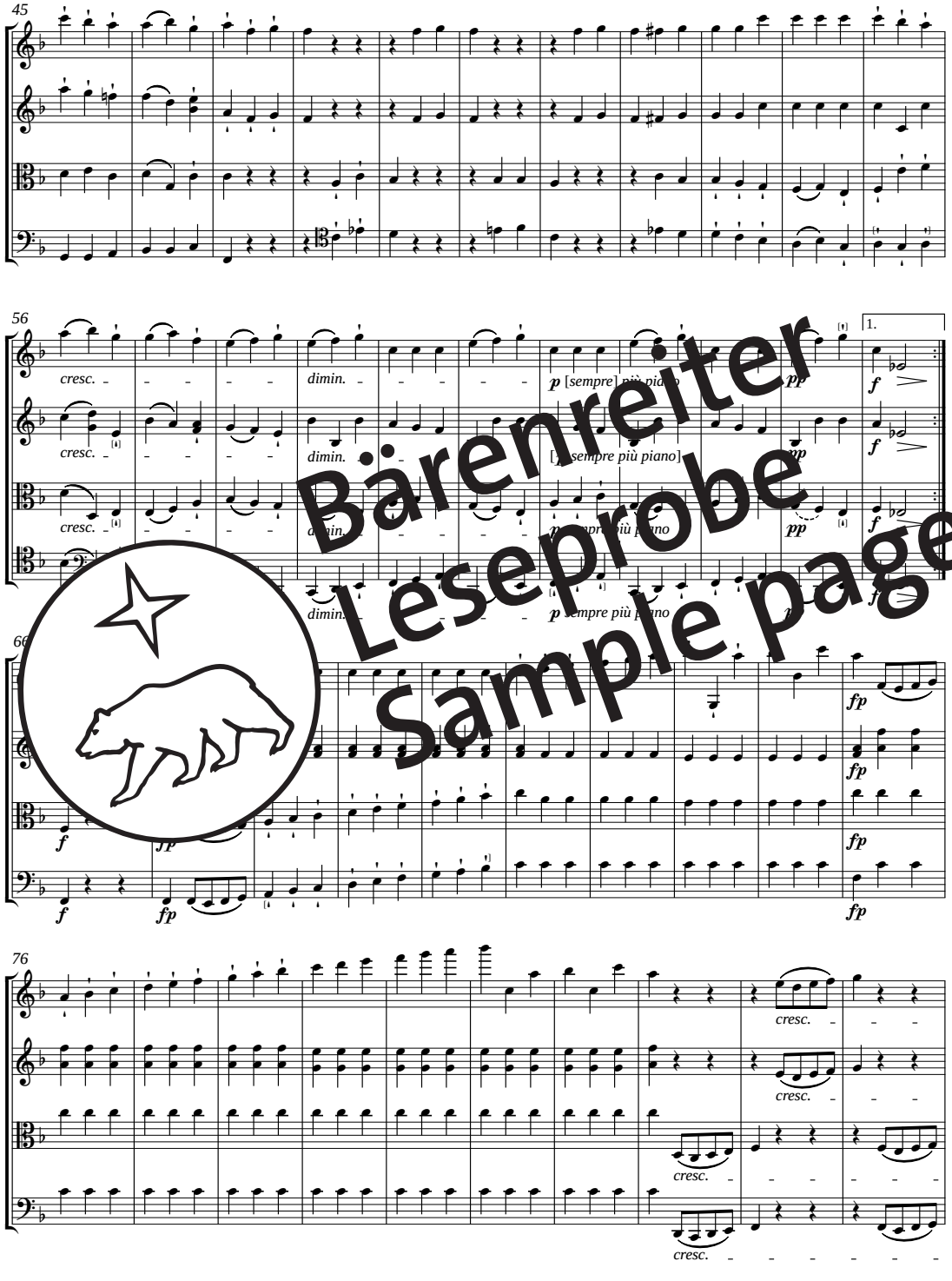
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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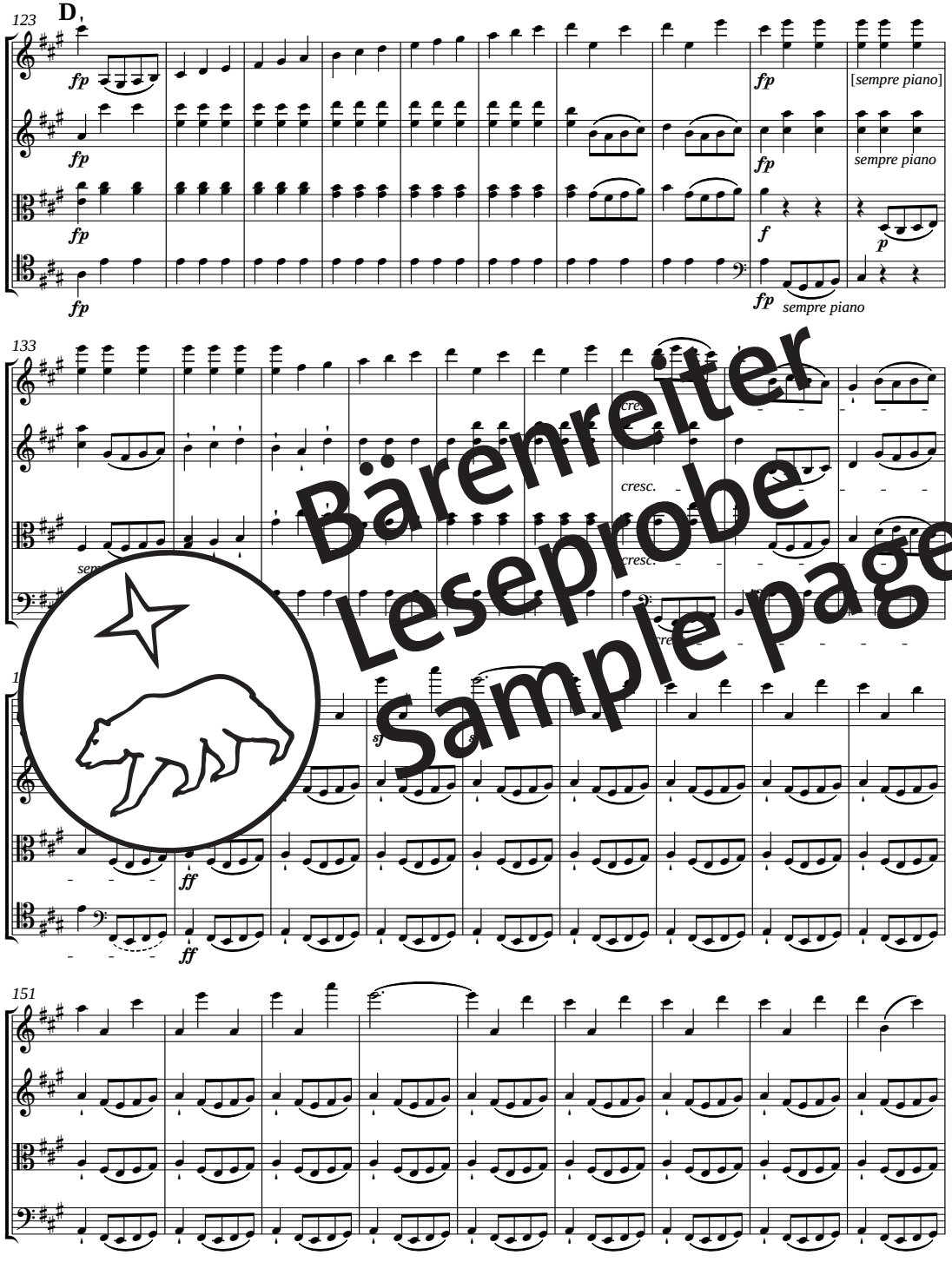
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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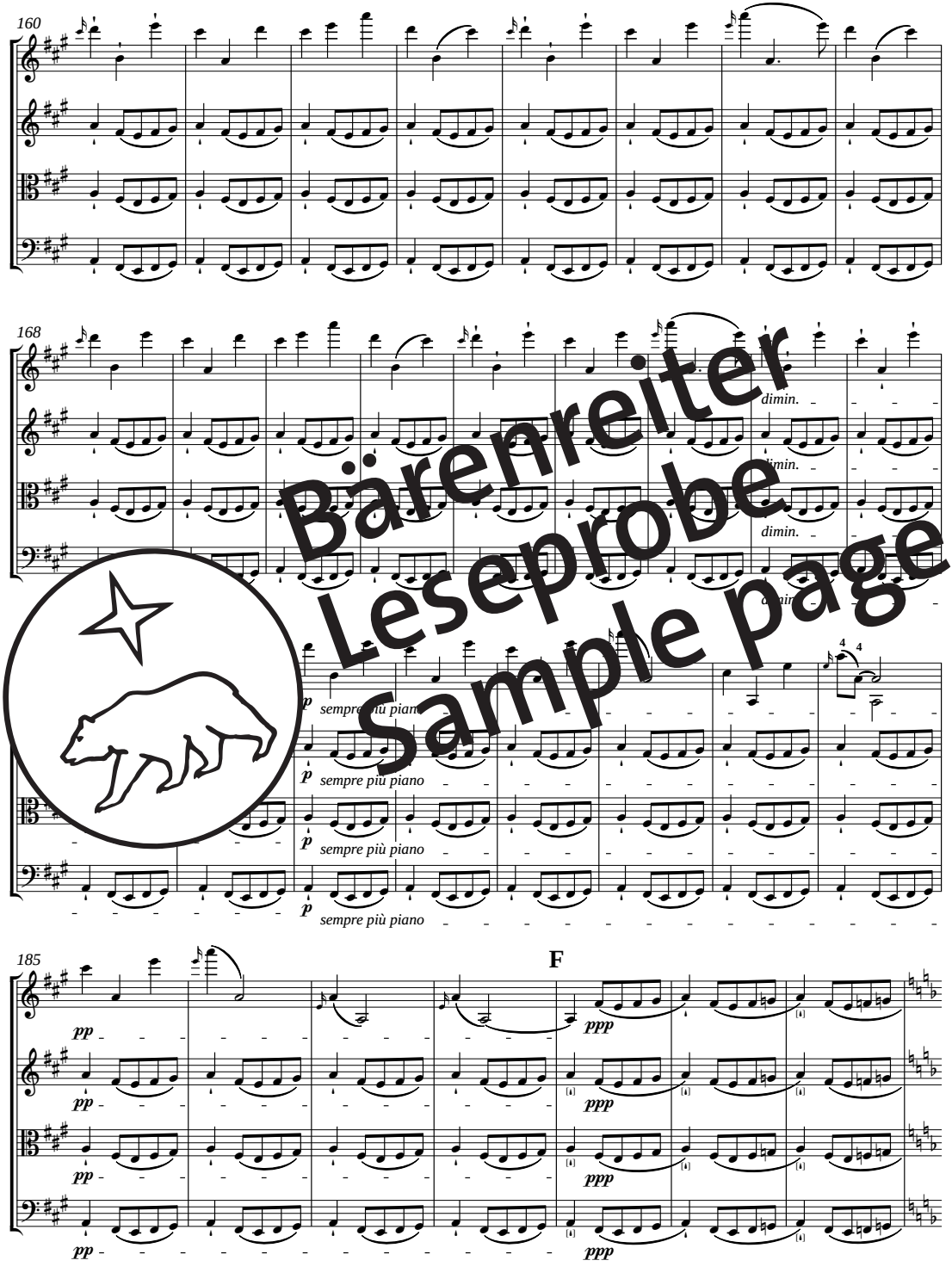


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
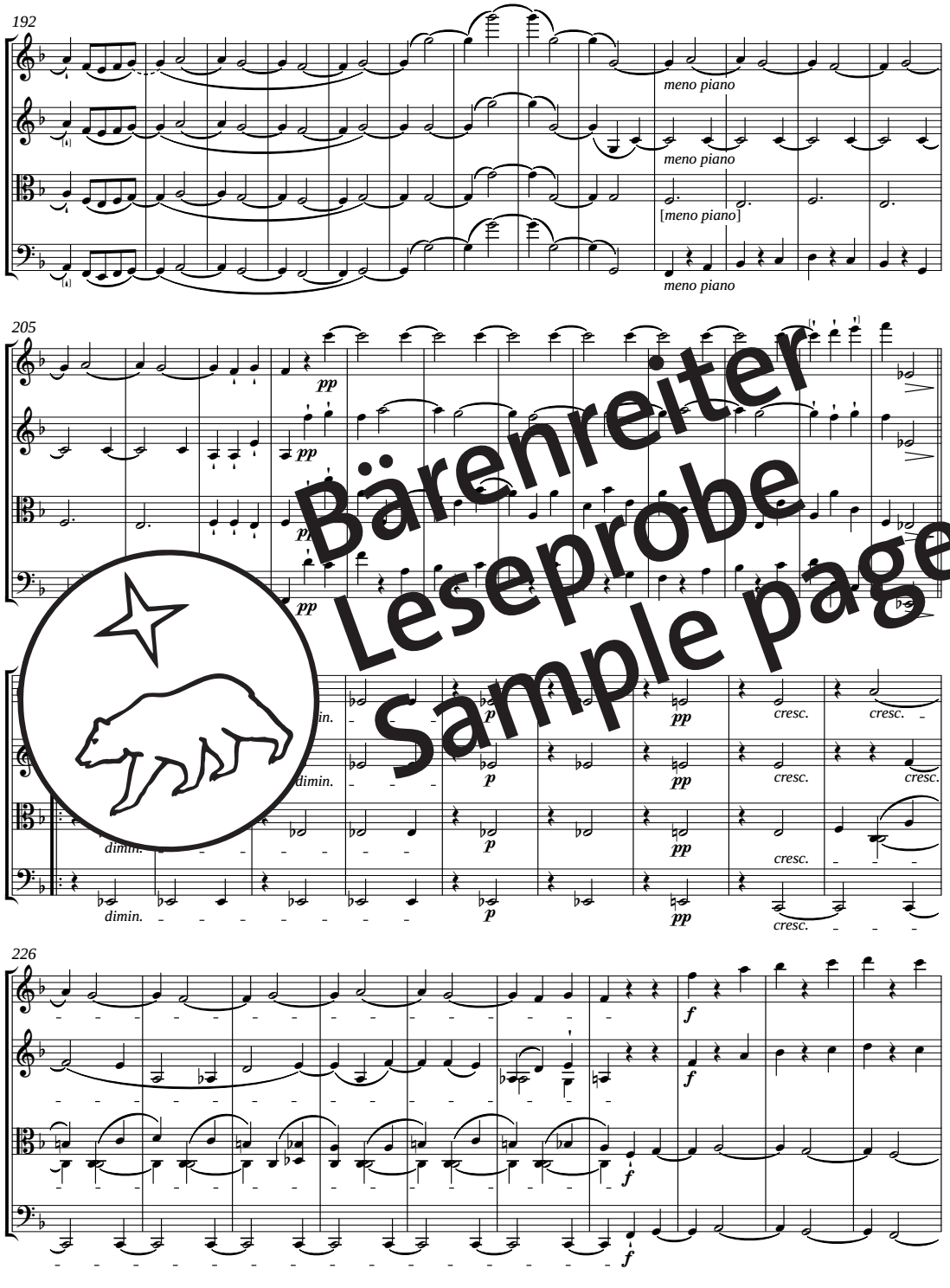
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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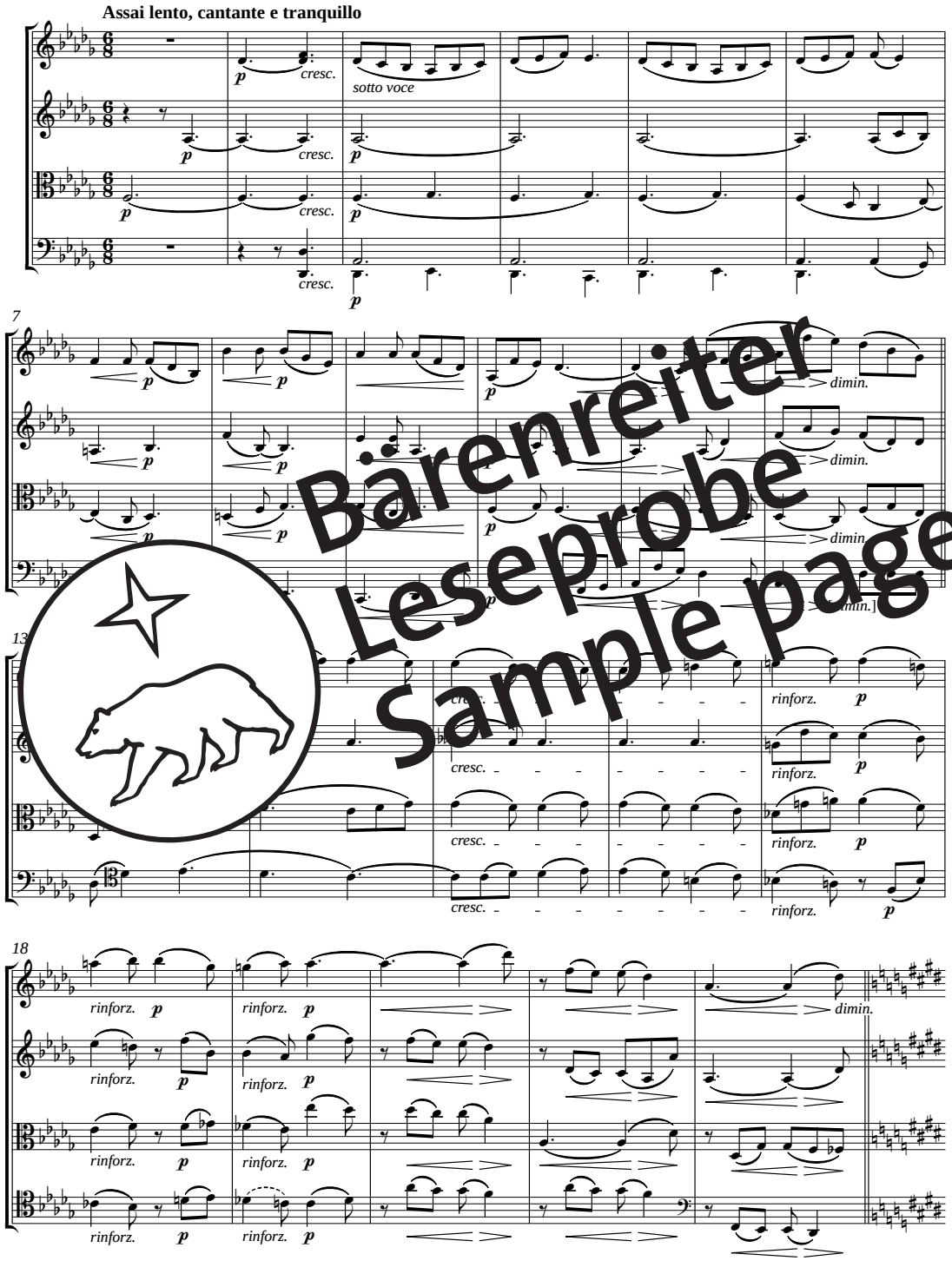
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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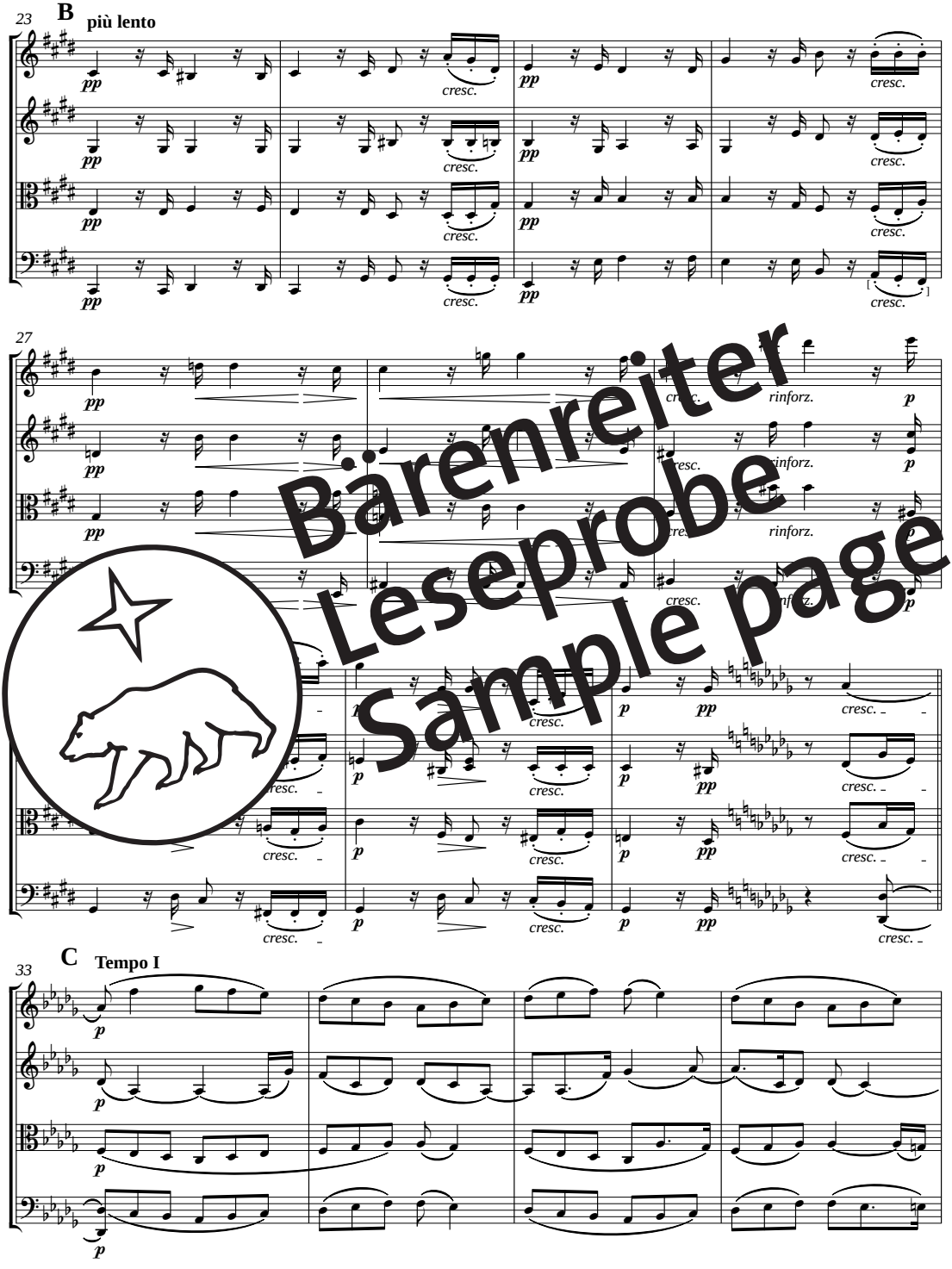


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
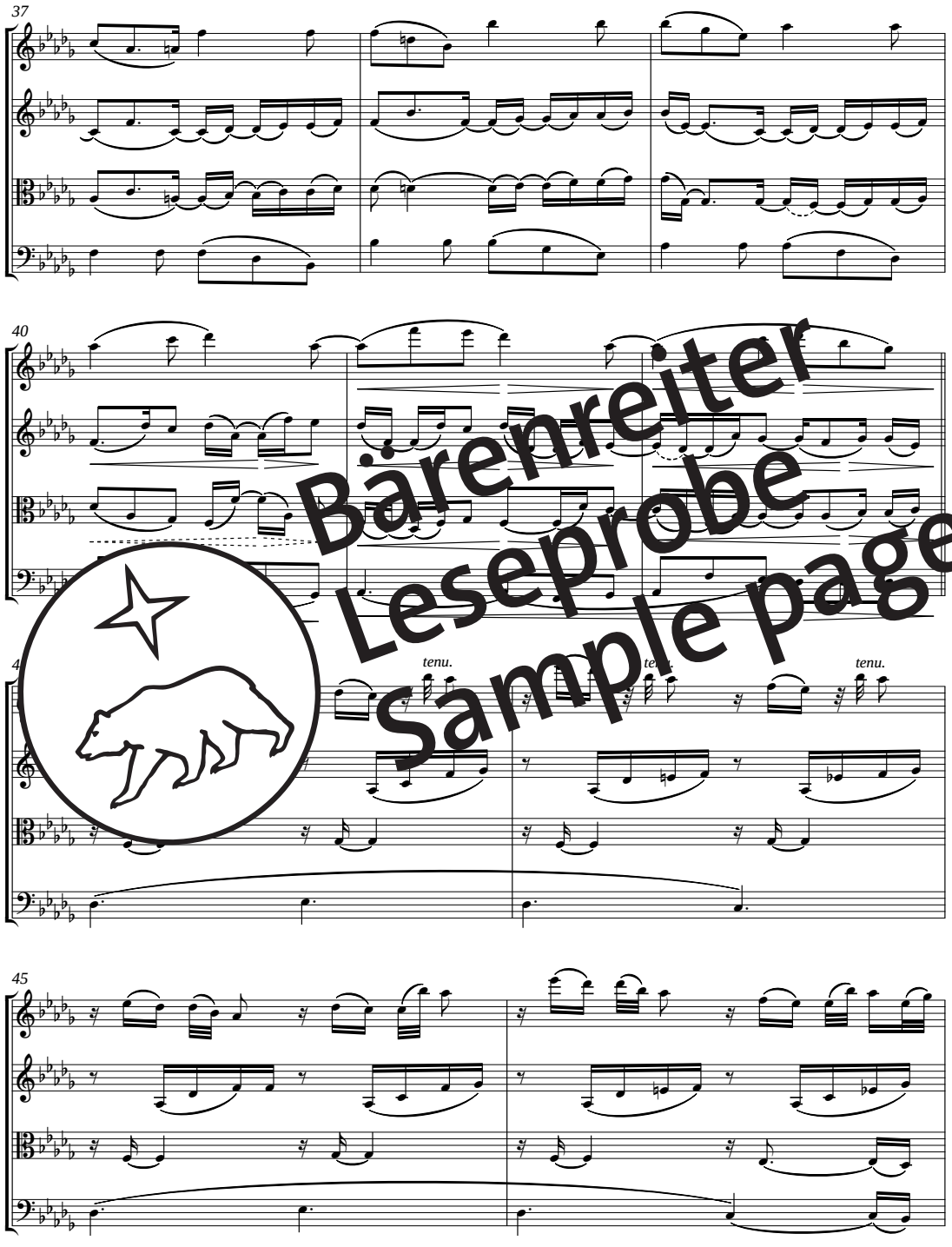
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.
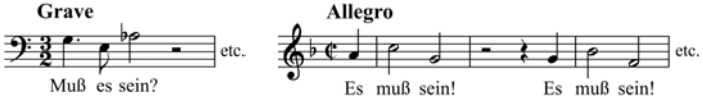
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.
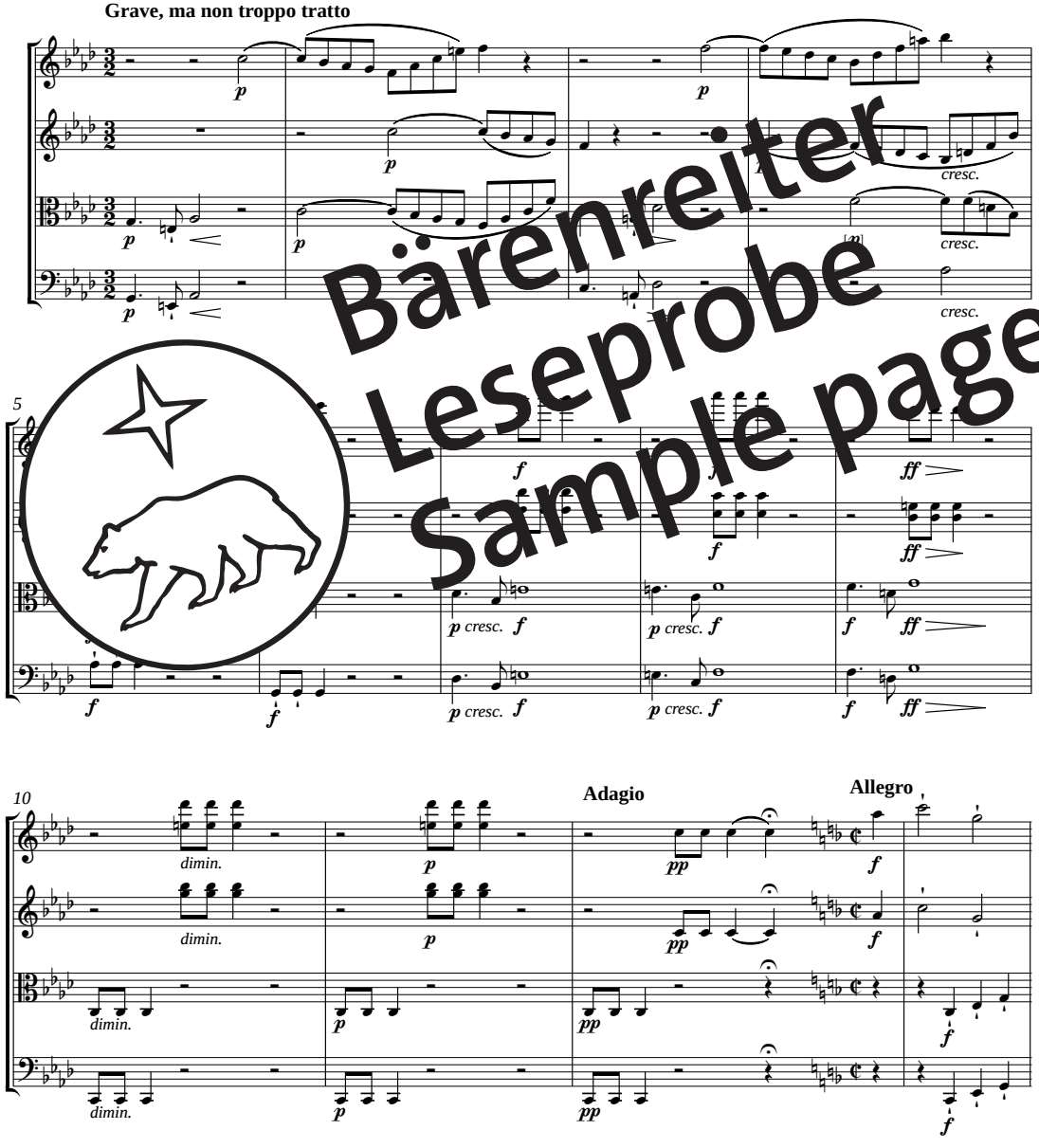


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
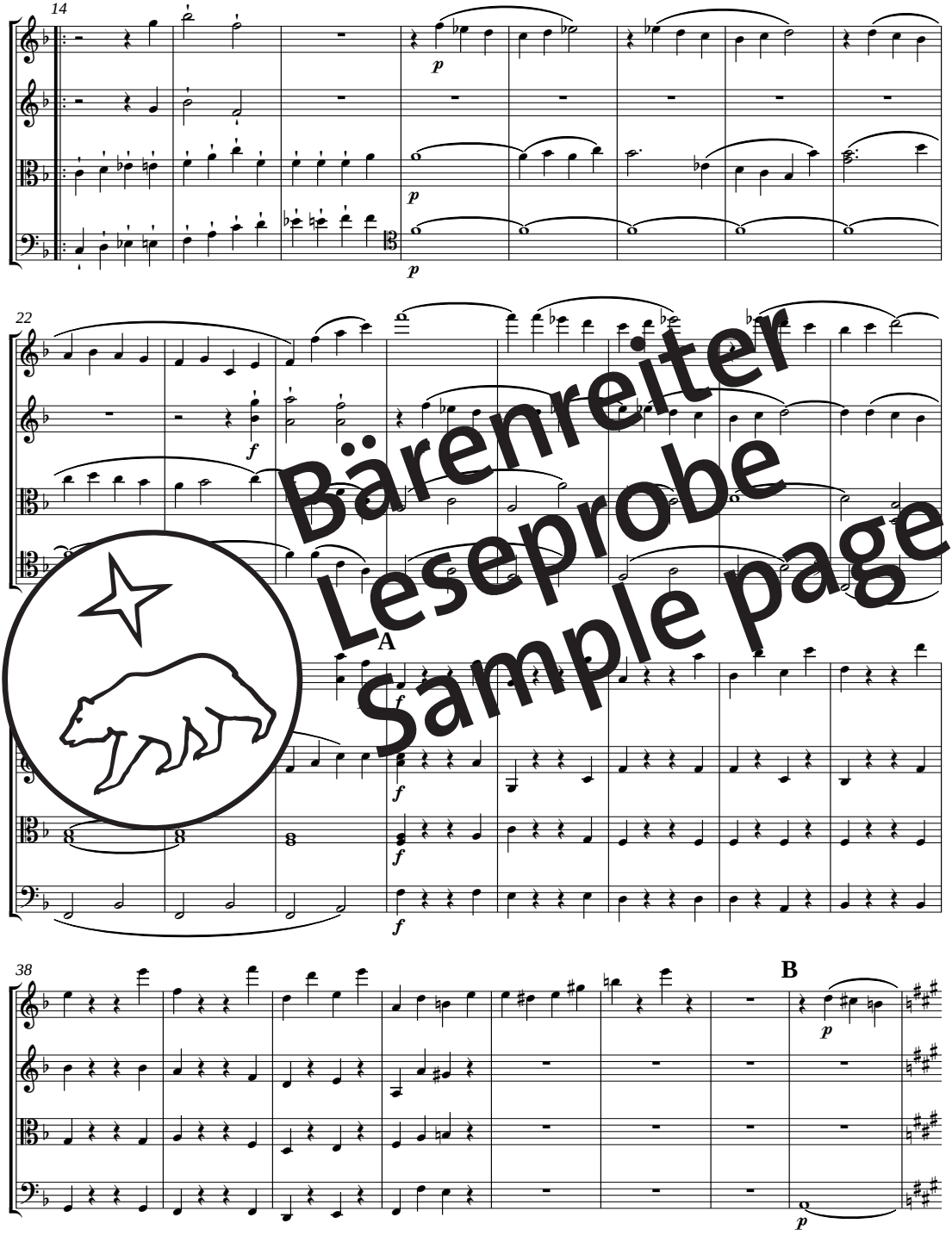
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Der schwer gefaßte Entschluß
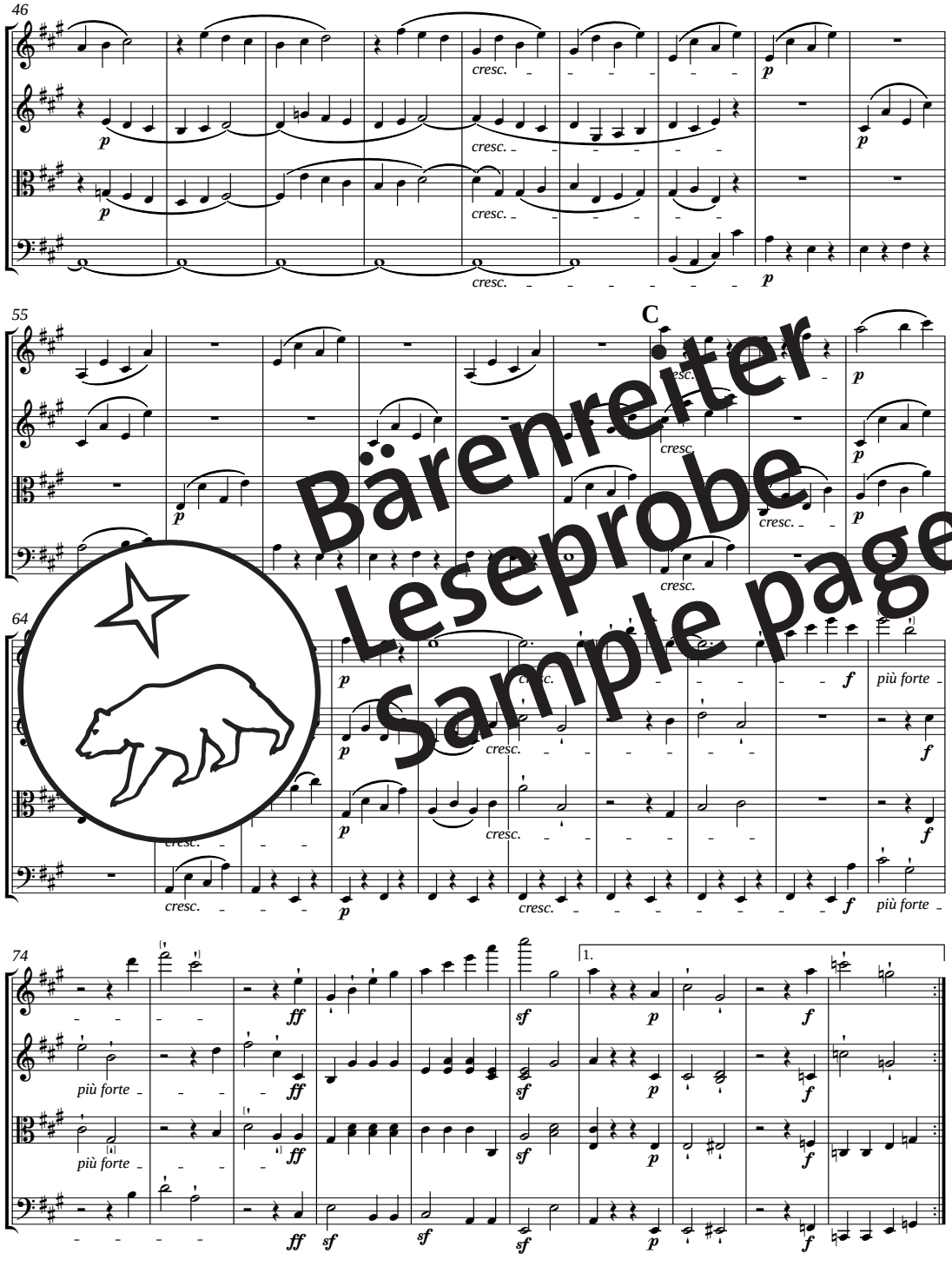




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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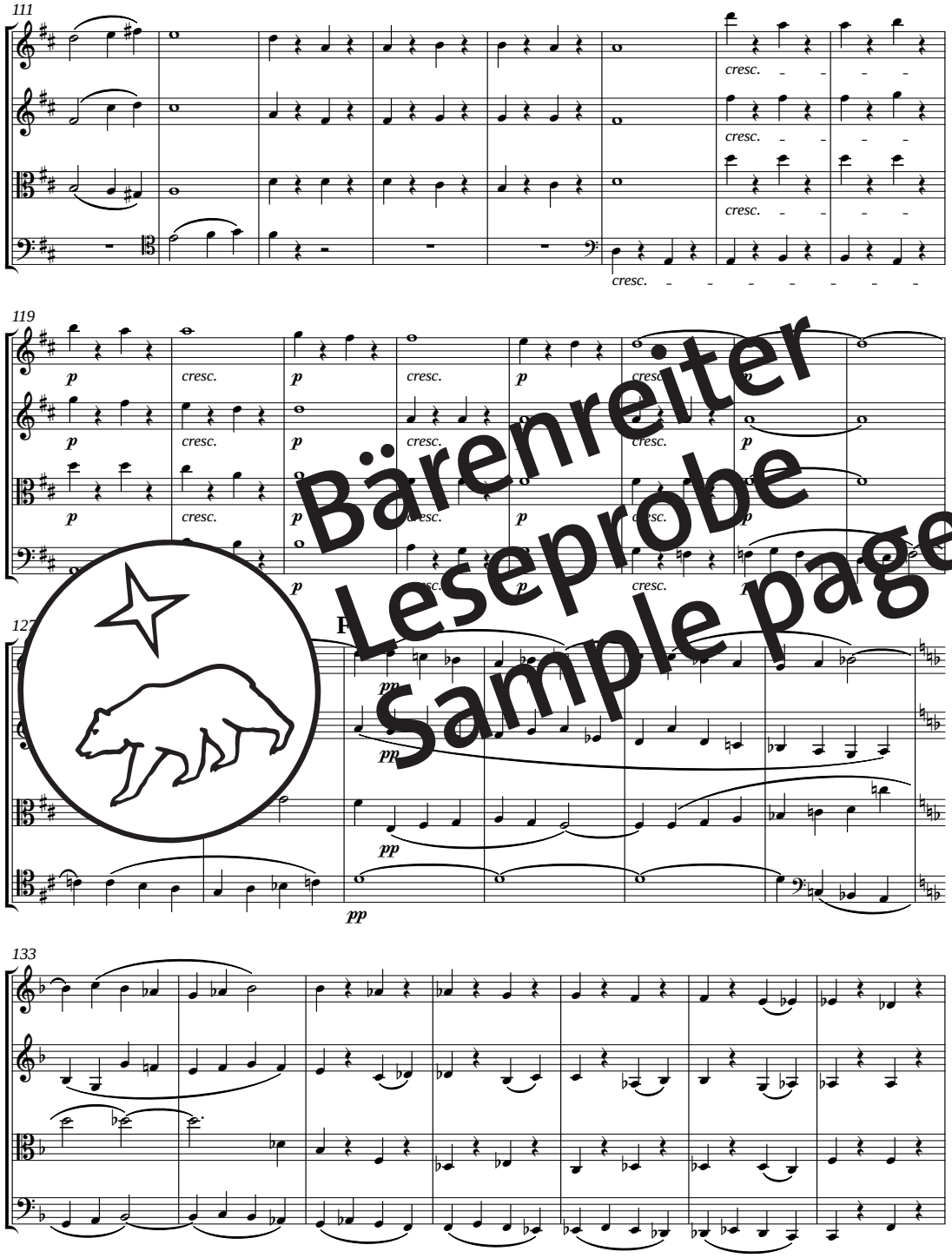
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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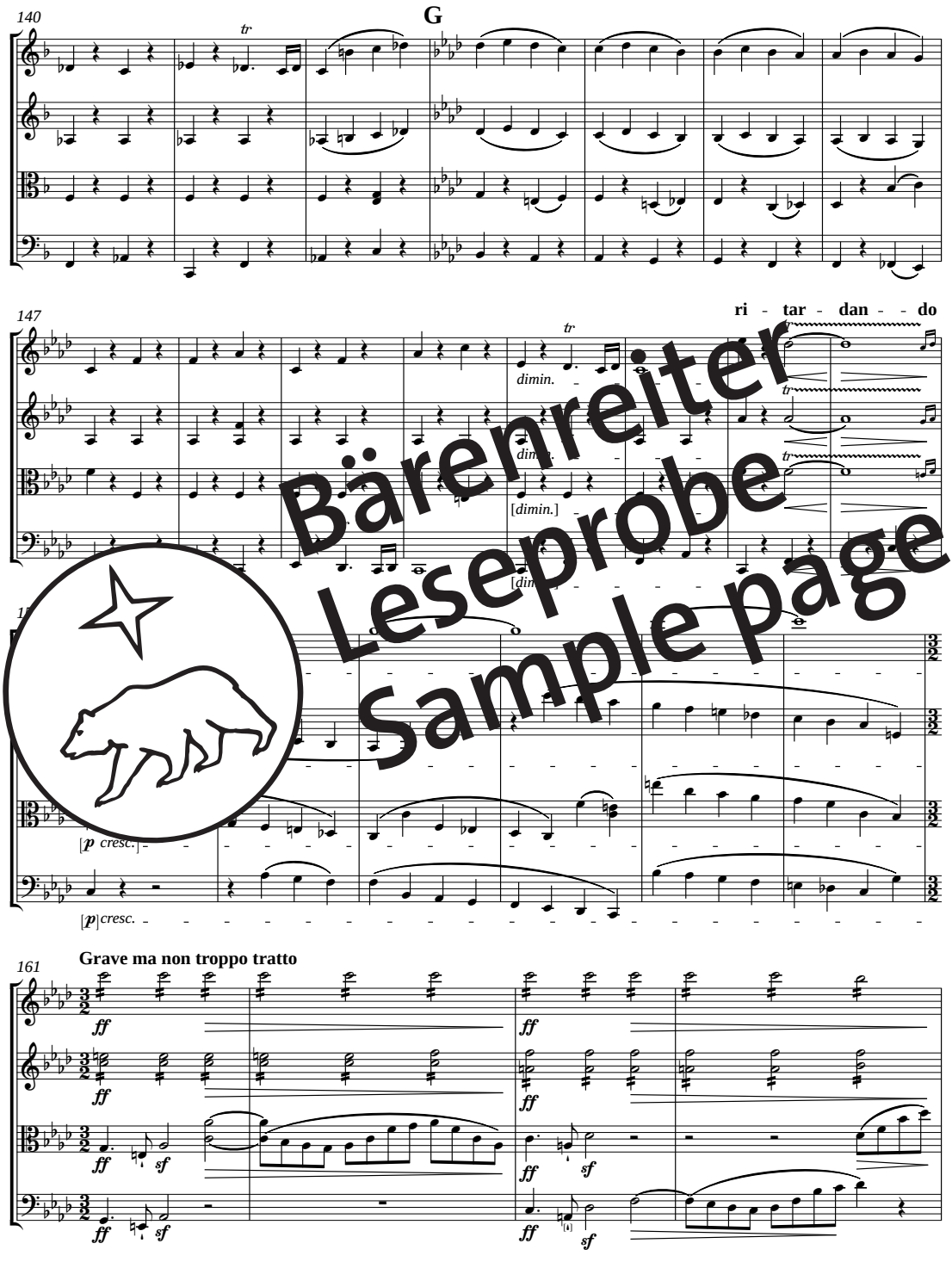


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.
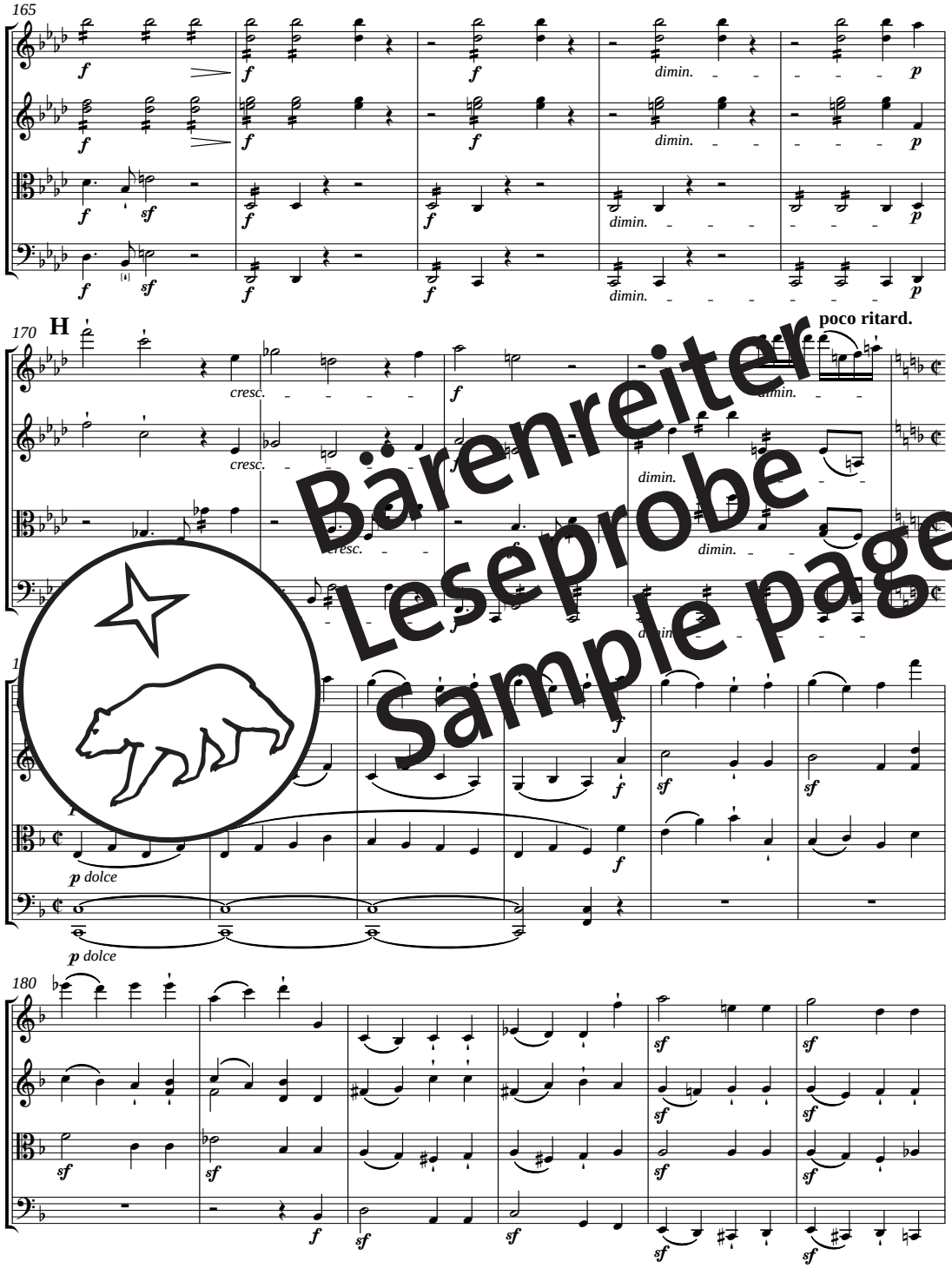
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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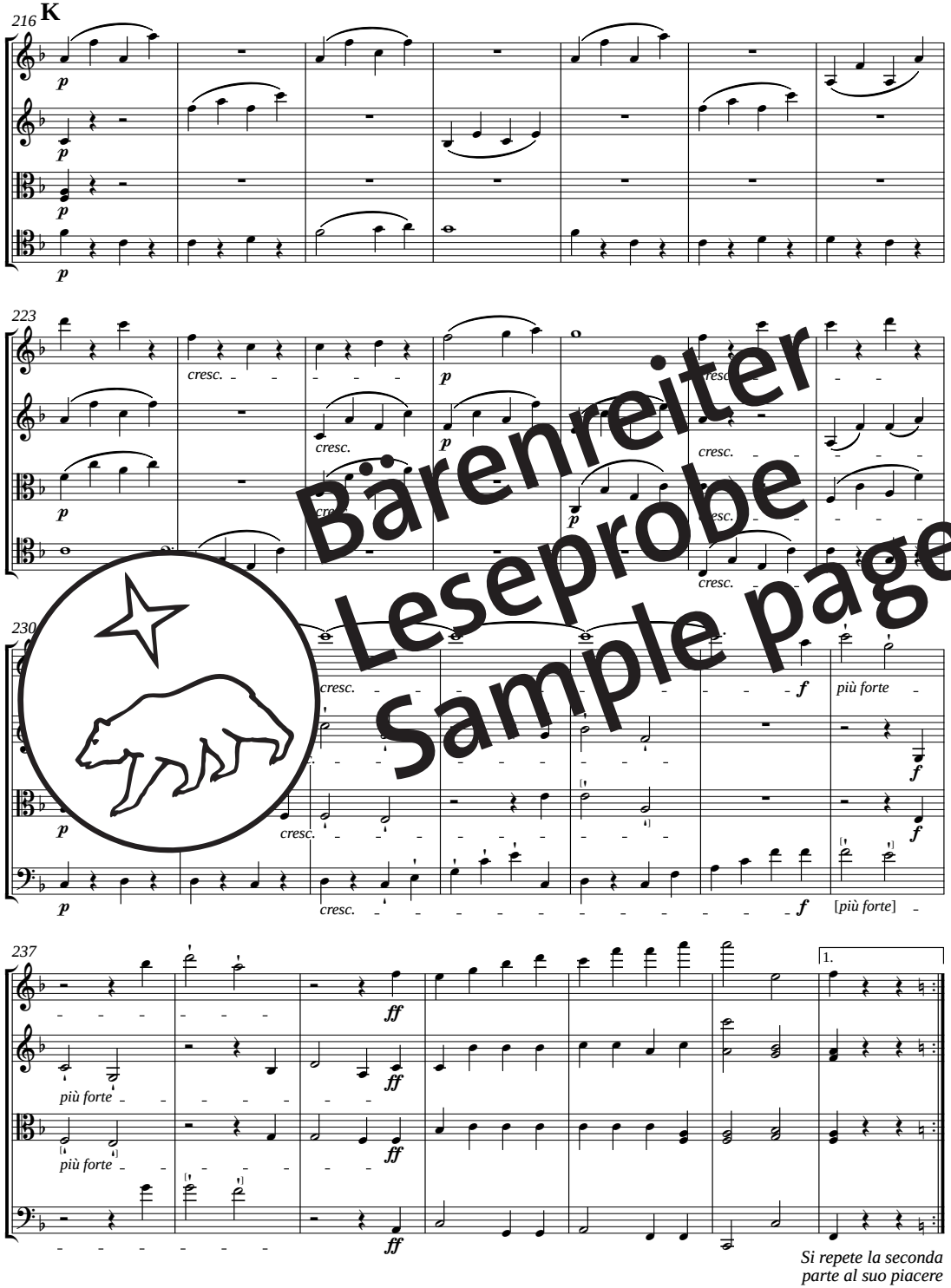
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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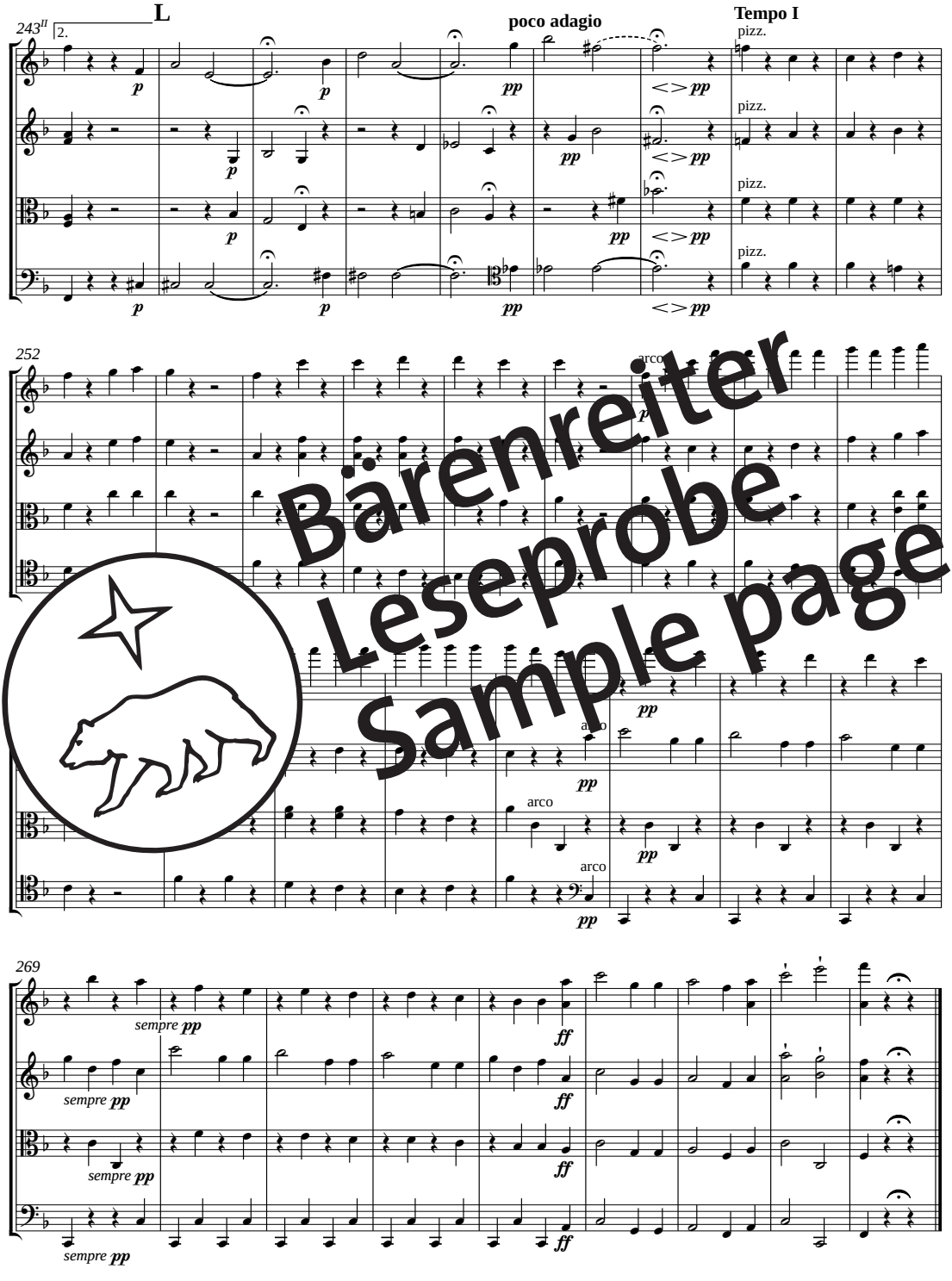


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Beethoven
String Quartet

in B-flat major op. 130
Grande Fugue in B-flat major op. 133

Edito
277
Ha
Co

After the composer's death, the original manuscript suffered a strange fate. It was separated into movements and distributed to different owners. The parts of the autograph strewn across libraries in Europe and the United States have now been reunited in this facsimile edition for the first time in over 190 years.

The facsimile is rendered in high quality colour printing, reproducing the autograph in such detail that Beethoven's correction process where he pasted over previous entries becomes evident. Without disturbing the bibliophile overall impression, movement and measure numbers have been added to each page to facilitate usage. An introduction by renowned musicologist Ulrich Konrad, winner of the Gottfried Wilhelm Leibniz Prize, elaborates on the work's distinctive features and its history.

Facsimile of the autographs housed in: Staatsbibliothek zu Berlin; Moravské Zemské Muzeum, Brno; Badische Landesbibliothek, Karlsruhe; Biblioteka Jagiellońska, Kraków; Bibliothèque nationale de France, Paris; Library of Congress, Washington, D. C.

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.