

Ludwig van Beethoven

Streichquartett cis-moll
Opus 131

Violine I
Violin I

String Quartet in c# minor
op. 131

Herausgegeben von / Edited by
Emil Platen

G. Henle Verlag



Vorwort

Mit der Fertigstellung des dritten der von Fürst Galitzin angeregten Quartette (op. 127, 132 und 130 mit der *Großen Fuge* op. 133 als Schlusssatz) hätte Beethoven seine Streichquartett-Pläne abschließen und sich anderen, in den Skizzenbüchern dieser Zeit angedeuteten Kompositionsvorhaben zuwenden können. Dass er sich dennoch weiter mit der Königskategorie der Kammermusik befasste, hatte äußere und innere Gründe. Einerseits wurde er von mehreren Verlegern (Schlesinger, Schott, Artaria) um weitere Werke dieses Genres geradezu bedrängt, was ihm in der damaligen Zeit dringend benötigte Einkünfte sicherte. Auf der kreativen Seite bestand vermutlich ein aus den vorausgehenden Arbeiten resultierender Überschuss an schöpferischen Ideen, die noch keine gültige Gestalt angenommen hatten. Hierzu gehörte wohl auch ein spezielles kompositorisches Problem: Die Vierton-Konfiguration, die das a-moll-Quartett wie ein Motto einleitet und durchzieht, scheint in dieser Schaffensphase sein schöpferisches Denken wie eine „idée fixe“ beherrscht zu haben. Sie erscheint im Thema der *Großen Fuge*, dem ursprünglichen Finalsatz des B-Dur-Quartetts op. 130, und bildet auch die Kernsubstanz eines zur gleichen Zeit für Friedrich Kuhlau geschriebenen Kanons über b-a-c-h (WoO 191). Dieses viertönige Material erhält im cis-moll-Quartett nun nochmals fundierende Bedeutung als Ausgangspunkt kompositorischer Prozesse: als Kopf des Themas der einleitenden Fuge sowie als prägendes Element in Haupt- und Seitenthema des Finales.

Eine erste Notierung zum Quartett findet sich in einem Konversationsheft vom Dezember 1825 (bemerkenswerterweise als eine frühe Version des Fugenthemas unter Verwendung der charakteristischen vier Töne); im Juli des folgenden Jahres war die Komposition nach Beethovens Angaben „vollendet“. Die ersten Druckausgaben in Stimmen und Partitur erschienen aller-

dings erst nach Beethovens Tod, im Juni 1827.

Die vorliegende Einzelausgabe des cis-moll-Quartetts ist identisch mit dem Notentext, der für Band III der Streichquartette im Rahmen der Neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens, Abteilung VI, Band 5 (herausgegeben vom Beethoven-Archiv Bonn und publiziert vom G. Henle Verlag München), erarbeitet wurde.

Als Grundregel der Edition gilt es, einen Text vorzulegen, „der den Absichten Beethovens so genau wie möglich entspricht“. Es leuchtet ein, dass der Grad der Annäherung an die Intentionen des Komponisten von der Anzahl und dem Quellenwert der überlieferten authentischen Notentexte abhängt. In dieser Beziehung sind die Voraussetzungen für das cis-moll-Quartett durchaus günstig: Es liegt Beethovens eigenhändige Niederschrift des vollständigen Quartetts in zwei separaten Partituren (A und A') vor; hinzu kommt eine vom Komponisten genau überprüfte Partiturabschrift (B), die als Stichvorlage für die oben genannten Erstausgaben des Verlags B. Schott's Söhne diente. Die Authentizität der überlieferten Texte kann demnach als gesichert angesehen werden.

Von einer derart „abgesicherten“ Ausgabe erhoffen ausübende Musiker die klärende Antwort auf alle ihre textrelevanten Fragen; sie wünschen sich einen Notentext, der ihnen sämtliche Angaben zur klanglichen Realisierung authentisch, widerspruchsfrei und in druckgraphisch vorbildlicher Erscheinungsform präsentiert. Aber Authentizität bedeutet hier weder Eindeutigkeit noch Fehlerlosigkeit oder notationstechnische Perfektion. Der Schaffensprozess setzt sich bei Beethoven in der Regel auch nach der Niederschrift der Partitur noch fort, in Gestalt von Ergänzungen oder Änderungen mancher Details. Auch finden sich selbst in Beethovens sorgfältigsten Handschriften gelegentlich inkonsequente oder fehlerhafte Schreibweisen. So kommt es, dass gerade die enge Anlehnung an das Originalmanuskript mit seiner zuweilen unkonventionellen Notierungsweise einerseits zwar Hinweise für eine authentische In-

terpretation geben kann, andererseits aber auch manche Unvollkommenheiten der autographen Vorlage widerspiegelt. Der Herausgeber war bemüht, in entsprechenden Fällen den Notentext behutsam zu normieren.

Bei offensichtlichem Fehlen vereinzelter dynamischer oder artikulatorischer Zeichen wurde das Erscheinungsbild homogenisiert; entsprechende Herausgeberzusätze sind in Klammern gesetzt. Abweichungen der Quellen vom gedruckten Text, auf die in besonders erwähnenswerten Fällen auch durch Fußnoten verwiesen wird, werden in den Anmerkungen S. 19 f. erörtert. Hier berichtet der Herausgeber über den jeweiligen Sachverhalt und begründet seine Entscheidung, wohl wissend, dass in manchen Fällen auch eine andere Lösung denkbar wäre. Es erscheint redlicher, den Benutzer auf Zweifelhafes hinzuweisen, als ihn in falscher Sicherheit zu wiegen. Das macht die Verwendung der Ausgabe in der Praxis vielleicht weniger bequem, führt aber gewiss zu intensiverer Auseinandersetzung mit der Komposition. Indem man etwa Entscheidungen für eine bestimmte Alternativlösung trifft oder sich bei der Artikulation von Parallelstellen für eine in den Quellen nicht eindeutig vorgegebene Angleichung entschließt, gewinnt die Interpretation mehr Freiraum und die Interpreten sind dann nicht mehr bloß Ausführende, sondern wirkliche Nachgestalter.

Der Herausgeber dankt den Besitzern der Handschriften: der Biblioteka Jagiellońska in Krakau, der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz und dem Archiv des Verlags B. Schott's Söhne in Mainz für die Erlaubnis zur Einsichtnahme in die Originaldokumente. Dank gilt auch den Kollegen im Beethoven-Archiv in Bonn für ständigen sachbezogenen Gedankenaustausch, namentlich aber dem Bundesgenossen bei der Suche nach der „Absicht des Komponisten“, Prof. Franz Beyer in München, für mancherlei konstruktive Kritik und Anregung.

Bonn, Sommer 2002
Emil Platen

Preface

With the completion of the third of his string quartets for Prince Galitzin (opp. 127, 132 and 130, with the *Große Fuge* op. 133 as final movement), Beethoven might have put an end to his quartet plans and turned to the other compositional projects hinted at in his sketch books of this period. The fact that he continued to work in this most aristocratic of chamber music genres had both external and internal reasons. First of all, several publishers, including Schlesinger, Schott and Artaria, were virtually bombarding him with requests for further works in this genre, which guaranteed the income he so desperately needed at the time. From the creative standpoint, the preceding quartets had probably given him an abundance of ideas that had yet to assume a definitive shape. One of these ideas posed a particular compositional challenge: the four-note group that opens and permeates the a-minor Quartet like a motto. Apparently it dominated his creative thoughts during this period in the manner of an *idée fixe*. It also appears in the theme of the original finale to op. 130 – the *Große Fuge* – and forms the underlying substance of a canon on the B-A-C-H motif written for Friedrich Kuhlau at the same time (WoO 191). This four-note building block again assumes fundamental significance in the c#-minor Quartet. Here it serves as the starting point of a compositional process, forming the opening of the subject in the introductory fugue and a defining element of the first and second themes in the Finale.

An initial idea for the quartet is found in a conversation book dating from December 1825; remarkably, it is an early version of the fugue subject employing the same characteristic four-note group. According to the composer, the work was “completed” by July of the following year. However, the first printed editions, in score and parts, did not appear until June 1827, after Beethoven’s death.

The present separate edition of the c#-minor Quartet exactly reproduces the

text found in the third volume of string quartets from the scholarly-critical New Complete Edition of Beethoven’s works (Section VI, Volume 5), edited by the Beethoven Archive in Bonn and published by Henle in Munich. It follows the stated precept of presenting a musical text that “reflects Beethoven’s intentions as accurately as possible.” The degree to which a text can approach the composer’s intentions obviously depends on the number and the value of the musical sources that bear his sanction as author. In this respect, the prerequisites for the c#-minor Quartet are altogether favorable: we have Beethoven’s autograph copy of the complete quartet in two separate scores (A and A’) as well as a copyist’s manuscript (B) which was carefully revised by the composer and served as an engraver’s copy for the above-mentioned first editions issued by B. Schott’s Söhne. The authenticity of the surviving text is thus well established.

Performing musicians hope that a “reliable” edition of this sort will give them definitive answers to all questions relevant to the text. They want an edition that offers all the information they need to present the composition in performance, and that does so authentically, without contradictions, and with a flawless appearance on the printed page. In the case of op. 131, however, authenticity does not mean that there are no ambiguities or errors or that the musical notation is technically perfect. Beethoven generally prolonged the act of creation even after writing out the score, namely, by making additions and altering details. Not even his most fastidious manuscripts are free of passages that we consider inconsistent or flawed. It thus transpires that close adherence to the original manuscript and its sometimes unconventional style of notation, while it may harbor hidden instructions to the performer, will also reveal the manuscript’s several imperfections. In such cases we have judiciously tried to standardize the text.

In the few cases where dynamics or articulation marks have obviously been omitted, we have altered the appearance

of the music on the page, always placing editorial additions in parentheses.

Where the sources disagree with the printed text, we discuss the discrepancies in the editorial comments (p. 21 f.) and, if especially noteworthy, mention them in footnotes. The editor has reported the problems involved and justified his decisions in the editorial comments, knowing full well that in many cases other solutions are conceivable. It seems more honest to alert our readers to questionable issues than to lull them into a false sense of security. This may perhaps make our edition less convenient to use, but it definitely leads to a deeper confrontation with the work itself. By deciding in favor of a particular alternative solution or by choosing to alter the articulation in parallel passages marked ambiguously in the sources performers can obtain greater flexibility in their interpretations. Rather than merely “translating” the notes into sounds, they can “explicate” passages in need of interpretation.

The editor wishes to thank the owners of the sources: the Bibliotheka Jagiellońska in Cracow, the music department of the Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, and the archive of B. Schott’s Söhne in Mainz, for granting permission to consult the original documents. He also extends his thanks to his colleagues at the Beethoven Archive in Bonn for their always helpful discussions, and especially to his like-minded companion in the quest for the “composer’s intention,” Professor Franz Beyer of Munich, for many a constructive criticism and suggestion.

Bonn, summer 2002

Emil Platen

Préface

Une fois achevé le troisième quatuor de la série suggérée par le prince Galitzin (op. 127, 132 et 130, avec la *Grande*

Fugue op. 133 comme finale). Beethoven aurait pu mettre un terme à ses projets relatifs aux quatuors à cordes et se tourner vers d'autres projets de composition, tels ceux tracés dans les livres d'esquisses de cette époque. Mais diverses raisons, extérieures et intérieures, l'amènent à continuer à se consacrer à cette catégorie royale qu'est la musique de chambre. D'une part en effet, plusieurs éditeurs (Schlesinger, Schott, Artaria) le pressent littéralement de livrer de nouvelles œuvres du genre, ce qui lui assure les revenus dont il a justement un besoin urgent. Sur le plan créatif d'autre part, il y a probablement en lui, résultant de ses travaux antérieurs, un «excédent» d'idées de composition qui n'avaient pas encore trouvé de forme définitive. En outre, il s'ajoute probablement à cela un problème particulier de composition: la configuration de «quatre notes», qui ouvre et traverse le quatuor en la mineur, paraît avoir dominé dans cette phase la pensée créatrice du compositeur comme une «idée fixe». Elle apparaît dans le thème de la *Grande Fugue*, mouvement final initial du quatuor en *Sib* op. 130, et constitue aussi le noyau central d'un canon sur b-a-c-h écrit à la même époque pour Friedrich Kuhlau (WoO 191). Cette matière de quatre notes reçoit une nouvelle valeur fondamentale dans le quatuor en *ut* # mineur comme point de départ d'un processus de composition: elle constitue le début du thème de la fugue introductive ainsi qu'un élément marquant des premier et second thèmes du finale.

On trouve une première notation relative au quatuor dans un cahier de conversation datant de décembre 1825 (sous la forme, fait remarquable, d'une première version du thème de la fugue utilisant les quatre notes caractéristiques): la composition, selon les indications du compositeur, est «achevée» en juillet de l'année suivante. Cependant, les premières éditions, sous forme de parties instrumentales et de partition, ne paraîtront qu'après la mort de Beethoven, en juin 1827.

La présente édition séparée du quatuor en *ut* # mineur est identique au texte

établi pour le 3^e volume des quatuors à cordes dans le cadre de la nouvelle édition critique complète des œuvres de Beethoven, section VI, vol. 5 (éditée par Beethoven-Archiv, Bonn, et publiée par G. Henle, Munich).

Selon le principe général d'édition, il s'agit de présenter un texte «qui répond de la plus précisément possible aux intentions de Beethoven». Il est évident que le degré de fidélité aux intentions du compositeur dépend du nombre et de la valeur des sources des textes musicaux authentiques transmis. Sous ce rapport, les conditions offertes pour ce quatuor en *ut* # mineur sont plutôt favorables: on dispose en effet du manuscrit autographe de Beethoven, sous forme de deux partitions séparées du quatuor complet (A et A'), ainsi que d'une copie de la partition, soigneusement révisée par le compositeur (B), ayant servi de modèle de gravure pour les premières éditions mentionnées ci-dessus de B. Schott's Söhne. On peut donc considérer comme certaine l'authenticité du texte qui nous est parvenu.

Les exécutants attendent d'une telle édition «attestée» qu'elle leur apporte une réponse claire à toutes les questions relatives au texte: ils souhaitent disposer d'une édition qui leur fournisse toutes les indications concernant la réalisation sonore de l'œuvre et ce de façon authentique, incontestable et sous une forme graphique exemplaire. Mais l'authenticité n'est nullement synonyme dans le cas présent d'intelligibilité absolue, d'absence de fautes ou encore de perfection technique de la notation. Chez Beethoven en effet, le processus de création se poursuit en règle générale même après la notation par écrit de la partition, sous forme de rajouts ou de corrections de détails. Même les manuscrits revus avec le plus grand soin par Beethoven ne sont pas toujours exempts d'inconséquences ou de notations erronées. Il se peut ainsi que la stricte fidélité au manuscrit original et à sa notation éventuellement peu orthodoxe fournisse d'une part certaines indications précieuses pour une interprétation authentique, mais qu'elle reflète par ailleurs telle ou

telle imperfection du modèle original. L'éditeur s'est efforcé en pareil cas de normaliser le texte musical avec toute la prudence requise.

En cas d'absence manifeste d'indications dynamiques ou de signes d'articulation, la notation a été harmonisée, les ajouts de l'éditeur étant placés entre parenthèses. Les divergences des sources par rapport au texte édité, signalées par des notes en bas de page dans les cas caractéristiques, font l'objet d'un commentaire particulier dans les *Bemerkungen* (p. 19 f.). L'éditeur y expose chaque cas, justifiant la décision retenue bien que sachant pertinemment que d'autres solutions étaient aussi, çà et là, envisageables. C'est faire preuve de plus de probité que d'attirer l'attention de l'utilisateur sur les points douteux plutôt que de lui donner l'illusion d'une fausse sécurité. Il se peut que, dans la pratique, l'utilisation d'une telle édition soit par là même moins commode, mais à coup sûr elle autorise une confrontation d'autant plus intensive avec l'œuvre. Tranchant en faveur d'une solution déterminée ou optant en ce qui concerne l'articulation de passages parallèles pour une égalisation non explicite dans les sources, l'édition offre à l'interprétation une plus grande marge de liberté. En ce sens, les musiciens ne sont plus de simples exécutants mais de véritables interprètes de l'œuvre.

L'éditeur adresse ses remerciements aux détenteurs des manuscrits – la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie, le département de musique de la Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz et les archives des Éditions B. Schott's Söhne (Mayence) – pour l'autorisation de consultation des documents originaux. Il remercie également ses collègues des Archives Beethoven (Bonn) pour leur précieux et assidu concours, et spécialement son «compagnon de route», le professeur Franz Beyer, de Munich, pour ses suggestions et ses diverses critiques constructives.

Bonn, été 2002
Emil Platen

STREICHQUARTETT

cis-moll

Violine I

Dem Baron von Stutterheim gewidmet

No. 1

Opus 131

Adagio ma non troppo e molto espressivo

8 *cresc.* - - *dim.* - *p*

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

25 *cresc.* - - *sf* > *p*

33 *cresc.* - - *rinforz.* > *p*

42 1

50 *cresc.* - - - - - *f* > *p* *)

56 *cresc.* - - - - - *più cresc.* - -

60 1 *rinforz.* *dim.* *p dolce cresc.* - - > *p*

67 6

*) Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

© 2002 by G. Henle Verlag, München

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

88 *p*

94 *p* *cresc.*

100 *sf p cresc. f sf cresc. sf*

108 *p sf p p cresc. sf p sf*

115 *p sf p cresc. dim. p più piano pp*

No. 2 *Allegro molto vivace*

pp

un poco ritardando *in tempo*

6 *cresc.*

11

17 *f p cresc. f*

23 *p cresc. p*

29 *cresc.*

38 *dim.* *cresc.* *p*

45 *più p(iano)* *pp* *pp* *poco ritard.* *in tempo*

52 *cresc.*

57 *f* *p* *f*

63 *p* *f* *p* *cresc.* *(sf)* *sf* *sf*

69 *sf* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *p*

75 *cresc.*

81 *poco ritard.* *a tempo*
p espressivo *p*

88 *cresc.*

94 *poco ritard.* *in tempo*
cresc. *f*

100 *p* *cresc.* *f* **3**

108 *(p) cresc.* - - - *f* *p* *p*

118 *p* - - - *dim.* - *p* *più piano* *pp* *pp*

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

137 *f* *p* *cresc.* *(sf)* *sf* *sf* *sf* *f* *sf* *sf*

145 *sf* *sf* *p* *cresc.* *p* *espressivo* *p*

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

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

167 *fp* *cresc.* - - -

177 *f* *ff*

184 *ff* *p* *ff*

191 *p* *mezza voce* *pp*

No. 3

Allegro moderato

1 *f* *p* *f* *p*

6 *adagio* *più vivace*

9 *cresc.* - *rinf.* *p*

No. 4

Andante ma non troppo e molto cantabile

p dolce

10

19 *cresc.* - *p*

28 *cresc.* - *p*

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

43 *cresc.* - *p*

51 *cresc.* - *p* *cresc.* - *p dolce*

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

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

64 *più mosso* *dim.* *pp*

1

2

70

74 *pp*

79

84 *cresc.*

88 *f sf sf sf*

93 *p cresc.*

98 *f sf sf sf sf sf sf sf*

98 **Andante moderato e lusinghiero**

111 *Va. dolce cresc. > p*

111 *cresc. p cresc. sfp*

124 *cresc. sfp*

124 **Adagio**

129 *cresc. sfp*

133 *cresc. p*

138 *pizz. arco sf pizz. arco sf*

143 *p* *cresc.*

149 *p* *cresc.* *dim.*

153 *p* *cresc.*

157 *p* *cresc.* *dim.*

Allegretto

161 *cresc.* *p dolce*

168 2

178 *cresc.* *dim.* 1. *p* 2. *p*

Adagio ma non troppo e semplice

187 *sotto voce*

190 *cresc.* *p cantabile*

194

197 *cresc.*

200 *p* *poco cresc.* *p* 1

204 *pp* *pp* *cresc.*

208 *p* *poco cresc.* *p* *f* *pp*

212 *f* *pp* *cresc.*

216 *p* *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.*

220 *sotto voce* (3) 1

224 *cresc.* *cresc.* *cresc.* *dim.* *p*

228 *Allegretto*
più piano *morendo* *ppp* *p dolce*

234 *sempre più allegro* *ri - tar - dan - do* *in tempo*
cresc. *diminuendo* *p più piano pp*

242 *cresc.* *p* *(tr)* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

247 *p* *cresc.*

250 *Allegretto*
dim. *cresc.* *p* *p dolce*

258 *sempre più allegro* - - - - - *ritardando* *in tempo*
cresc. - - - - - *(f)* *dimin.* *cantabile*

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

269 *p* *cresc. p* *semplice*

No. 5 *Presto* (G.P.) *p* *f*

11 *p* *f* *p*

20 *cresc.* *dim.*

33 *molto poco adagio* *un poco più adagio* *Tempo primo*
più piano *Vc.* *VI. II.* *pp*

42 *ritardando* *in tempo* *f*

51 *p* *cresc.*

60 *f* *sf* *sf* *f* *f* *(p)*

66 *p* *p* *piacevole*

76 *4*

*) Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

89 *pp* *cresc.* *p* *cresc.*

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

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

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

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

139 *p*

149 *cresc.* *f più forte*

159 (G.P.) 1 pizz. 4 1 arco *p*

173 *f* *p*

182 *f* *p* *cresc.*

192 *molto poco adagio* *un poco più adagio*
dim. *più piano* *Vc.*

203 *Tempo primo* *ritardando*
 VI. II *pp*

in tempo

211 *f* *p*

221 *cresc.* *f* *sf*

229 *f* *f* *f* *p* *p* *piacevole*

238

249 *pp* *cresc.*

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

|| Ritmo di quattro battute ||

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

|| Ritmo di quattro battute ||

279 *p* *cresc.*

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

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

310 *cresc.*

320 (G.P.) pizz. *f* più forte *ff*

331 *1* *1* *arco* *p*

341 *f* *p* *sempre piano*

351 *pp* *sempre pp* *molto poco adagio* *un poco più adagio* *Tempo primo* *Vc.* *pp*

362 *2* *1* *ritardando* *in tempo* *p* *sempre p*

372 *sempre p*

381

390 *sempre p*

398 *cresc.* *molto poco adagio* *un poco più adagio* *Tempo primo* *Vc.* *pp* *dim.*

410 *2* *1* *più piano* *ritardando* *in tempo* *f*

420 *f*

429 *p* *cresc.*

438 *f* *sf* *sf* *f* *f*

446 *(p) piacevole* *p cresc.*

455 *p* *cresc.* (G.P.) 1 (G.P.) VI. II pizz.

466 pizz. 1 *dim.* *sempre pp* sul ponticello arco

475 *sempre pp*

484 da capo per l'ordinario *cresc.*

492 *f* (*ff*) *attacca*

No. 6

Adagio quasi un poco andante

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

9 *dim.* *p* *cresc.* *sf*

17 *p* *cresc.* *sf*

25 *dim.* *p* *cresc.* *p* *p*

No. 7

Allegro

ff

8 *ff*

15 *p*

23 *p* *p*

34 *p* *cresc.* *f* 1

42 *p* *cresc.* *f* (b) *p*

48 *p* *cresc.* *ff* 2

56 *p* *cresc.* *espressivo* *p* *cresc.* *in tempo* *poco ritenente*

64 *p* *cresc.* *in tempo* *ri - tar - dan - do*

72 *p* *cresc.* *ff*

80

86

92 *sf* *f* *f*

99

105

111

117

123

129

134

139

145

151

156

161

166

172

177

183

191

(4)

p

non legato

cresc.

non legato

dim.

p

pp

cresc.

ff

sf

sf

p

p

2

3

Ritmo di tre battute

Detailed description of the musical score: The score is for the first violin part. It begins at measure 123 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and meter are not explicitly stated but are implied by the notation. The score includes several dynamic markings: *p* (piano) at measures 129 and 151; *pp* (pianissimo) at measure 151; *cresc.* (crescendo) at measures 134 and 156; *ff* (fortissimo) at measure 156; *dim.* (diminuendo) at measure 145; *sf* (sforzando) at measures 177 and 183. There are also markings for articulation: *non legato* at measures 134 and 139. A section starting at measure 145 is marked 'Ritmo di tre battute' (Rhythm of three beats). The score ends at measure 191 with a double bar line and repeat signs.

202 *p*

209 *cresc.* *in tempo*

214 *f* *p* *cresc.* *espressivo* *p* *poco ritenente*

222 *cresc.* *p* *cresc.* *ri - tar - dan -*

231 *do* *p* *cresc.* *p*

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

248 *espress.* *poco ritenente* *in tempo* *ri - tar - dan - do* *p*

256 *pp* *sempre pp*

265 *sempre pp* *cresc.*

272 *f* *p*

279 *> p* *p* *p*

288 *p ff sf sf*

296

302 *sempre f sf f f f f*

308 *f f ff ff*

316 *ff ff ff*

325 *non legato dim. - pp*

331 *cresc. - f sf pp cresc. - f sf*

337 *ff sf sf sf sf f*

343 *f f f f (G.P.) p*

349 *|| Ritmo di due battute ||*

360 *p (1) 8 8 8 8 pp poco adagio semplice*

372 *p espressivo*

380 *Tempo I^{mo} cresc. - ff*

Bemerkungen

V1, 2 = *Violine 1, 2*; Va = *Viola*; Vc = *Violoncello*; P.-Nr. = *Platten-Nummer*; T = *Takt*

Zur Nummerierung der Werkteile

Gemeinhin gilt das cis-moll-Quartett als ein „siebensätziges“ Werk. Eine Nummerierung der Werkteile, die Beethoven eigenhändig – wenn auch keineswegs eindeutig – in die Stichvorlage (Quelle B) eingetragen hat, und die als zu respektierende Äußerung des Komponisten mit den erforderlichen Korrekturen in NGA übernommen wurde, bestätigt diese Ansicht aber nur scheinbar. Die Ziffernfolge bedeutet hier nicht explizit eine Reihung von „Sätzen“ als eigenständige Untergänge einer übergeordneten Werkeinheit, sondern von „Stücken“, unter welchem Begriff im musikalischen Umfeld Beethovens auch Abschnitte verstanden wurden, die zwar eine gewisse Selbstständigkeit der motivischen Substanz, aber keine formale Abrundung aufweisen (im vorliegenden Quartett vor allem die Nummern 3 und 6). Um Missverständnisse zu vermeiden, wird im Kommentar der vorliegenden Ausgabe für alle nummerierten Werkteile der Ausdruck „Stück“ verwendet.

Quellenübersicht und Abkürzungen

A Autographe Partitur. Vormalige Preussische Staatsbibliothek, Berlin, z. Zt. Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Sign.: Mus. ms. autogr. Beethoven, Artaria 211.

Das Konvolut enthält das gesamte Werk; die Takte 5–11 des *Allegro moderato* und das *Andante ma non troppo* jedoch nur in nicht vollständig auskomponierter Partiturskizze.

A' Autographe Teilpartitur. Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Sign.: Mus. ms. autogr. Beethoven, Mendelssohn 19.

Vollständige Niederschrift der in A nur skizzenhaft überlieferten Teile.

B Überprüfte Partiturabschrift (Stichvorlage). Mainz, Archiv des Verlags B. Schott's Söhne.

C Stimmenabschrift der einleitenden Fuge. Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Sign.: Mus. ms. autogr. Beethoven, Artaria 212.

D Originalausgabe der Stimmen. Mainzer Ausgabe, Mainz, B. Schott's Söhne, P.-Nr. 2628.

E Originalausgabe der Stimmen. Pariser Ausgabe, Paris chez les fils de B. Schott, P.-Nr. 2628.

F Originalausgabe der Partitur. Mainz, B. Schott's Söhne, P.-Nr. 2692.

AGA Alte Gesamtausgabe: Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe, Leipzig (1864–1867).

NGA Neue Gesamtausgabe: *Beethoven, Werke*, hrsg. vom Beethoven-Archiv Bonn, G. Henle Verlag München.

Die autographe Partitur ist in zwei separaten Manuskripten überliefert: Der Hauptband A enthält die vollständigen „Stücke“ Nr. 1, 2, sowie 5 bis 7, von Nr. 3 aber nur die Takte 1 bis 4. Die anschließenden Takte 5 bis 11 und der Variationensatz Nr. 4 sind in dieser Handschrift nur in Gestalt einer unvollständigen Frühfassung enthalten. Die endgültige reinschriftliche Fassung dieser Werkteile liegt in einem gesonderten Autograph (A') vor. Eine weitere wichtige Quelle ist die von Beethoven genau durchgesehene und in vielen Details ergänzte Partiturabschrift des Kopisten Rampl (B), nach der die Erstdrucke des Verlags Schott (D, E und F) hergestellt wurden.

Der hier wiedergegebene Notentext basiert grundsätzlich auf Beethovens eigenhändigen Partituren (A und A'), bezieht aber Korrekturen oder Zusätze in der Abschrift B mit ein, soweit sie als autorisiert gelten können. Die Stimmenabschrift einer Frühfassung der einleitenden Fuge (C) aus Beethovens Nachlass konnte bei Zweifelsfällen als authentisches Vergleichsmaterial herangezogen werden. Die gedruckten Ausga-

ben haben keine unmittelbare Bedeutung für den Urtext, ermöglichen aber bei problematischen Lesarten Rückschlüsse auf verschollene Quellen oder nichtautorisierte Eingriffe im Verlauf der Werküberlieferung.

Über Beschaffenheit und Editions-wert aller relevanten Quellen informiert ausführlich der Kritische Bericht des Bandes VI/5 (Streichquartette III) der NGA. Der nachfolgende Auszug aus dem wesentlich umfassenderen Lesartenverzeichnis im Gesamtband bezieht sich vorrangig auf nicht eindeutig überlieferte, problematische Stellen, deren Kenntnis und Beurteilung für die Aufführungspraxis von Bedeutung ist.

I Adagio ma non troppo e molto espressivo

24 Vc: 1. Note in B und den Originalausgaben, sowie in zahlreichen praktischen Ausgaben als *d* notiert, in A und C aber eindeutig *dis*.

53 V1: 3. Note in allen relevanten Quellen ohne Vorzeichen, also *es*², entgegen einer vermeintlichen Verbesserung *e*² in AGA und späteren praktischen Ausgaben.

57 Va: 4. Note in A und B ohne Vorzeichen, also *a*_{is}; C weist die dem harmonischen Umfeld in T 56–58 gemäße Lesart *a* auf.

II Allegro molto vivace

1–3 Vc: In A sind nach dem *pp*-Zeichen 3 Takte hindurch Fortsetzungsstriche (wie in T 9 ff.) eingetragen, die hier bei gleich bleibender Lautstärke keinen Sinn ergeben.

17 Va: 4. Note in A schwer zu entziffern, mit ziemlicher Sicherheit aber als *fis*¹ zu lesen (vgl. V 1); B und alle folgenden Ausgaben haben *e*¹.

131 Vc: Der ganze Takt ist in A, B und allen folgenden Quellen um eine Tonstufe tiefer notiert, vgl. aber Stimmführung in T 58.

163 Va: 2. Note aus *fis* mit Buchstabenbeischrift in *g* korrigiert? In B und allen späteren Quellen steht *g*.

167 Vc: 2. Note aus *G* in *Fis* korrigiert oder umgekehrt? (vgl. T 163); B und alle späteren Quellen haben *G*.

III Allegro moderato

5 V2: In A' ist die erste Takthälfte als Pause notiert, später aber mit Bleistift in eine Viertelnote *h* mit Viertelpause korrigiert worden, ohne das Pausenzeichen zu tilgen. Die Korrektur lässt sich mit hoher, wenn auch nicht völliger Gewissheit Beethoven zuschreiben. Sie wird bestätigt durch die in A skizzenhaft erhaltene Version der T 5–11 (hier eine Achtelnote *h*). B und die Originalausgaben D–F bringen die Pausen-Version.

IV Andante ma non troppo e molto cantabile

- 99–100 Va: In A' und B zwei Legatobogen, D–F haben analog zu Vc (T 98–99) einen einzigen Bogen (vgl. aber T 107–108, V2).
- 107–108 V2: Zwei Legatobogen in allen relevanten Quellen.
- 139 V2: Letzter Doppelgriff in allen Quellen als Viertel notiert, in NGA an die anderen Stimmen angeglichen.
- 180 Va: Obere Note in A' *cis*¹, B und alle anderen Quellen haben *a* (was trotz der Oktavparallelen mit Vc satztechnisch sinnvoller erscheint).
- 185 Vc: Eine Frühfassung des Satzes in Quelle A (S. 64) hat als vorletzte Note *h*¹, was die kadenzierende Wirkung verstärkt. Eine zweite Version (S. 65) notiert allerdings *cis*² wie A' und B.
- 186a Va: Die Wiederholung des Abschnitts ist in allen Quellen ohne die Vorausnahme des *h* (vgl. T 177) notiert; eine Ergänzung wäre sinnvoll.
- 216 Vc: Beethoven hat die zweite Sechzehntelgruppe in A' unmissverständlich in die hier notierte Tonrepetition geändert. B und sämtliche folgenden Quellen notieren die der hier vorherrschenden Motivik in Vc entsprechende Fassung:



V Presto

24/25 V1: Die Stelle ist in A ungenau

notiert: (ohne

Haltebogen über den Taktstrich, aber auch ohne Viertelpause). Bei Heran-

ziehung der – zweifellos einheitlich auszuführenden – Parallelstellen ergeben sich folgende Varianten:

T 190/191 ;

T 404/405 ;

T 356/357 undeutlich, wohl wie T 24/25 zu deuten. In B hat der Kopist in allen Fällen die Version der T 24/25 übernommen und durch eine Viertelpause ergänzt:



NGA übernimmt die präziseste der authentischen Notierungsformen (T 190/191).

- 36 Vc: In A hat die letzte Note einen Bogen, der über den Taktstrich reicht (unwillkürliche Angleichung an die vorausgehende Motivik mit Haltebogen?). Dieser Takt ist der letzte auf S. 87 des Manuskripts. Den Anschluss bildete zunächst auf der Rückseite ein Takt, der nur drei Viertelnoten *Gis*, *H*, *H* enthält, er ist von Beethoven kanzelliert worden. Als gültige Niederschrift schließt sich T 37 (Tempo primo) an. Eine Bindung zwischen den beiden Formteilen mit unterschiedlichem Tempo und gegensätzlicher Artikulation durch einen Legatobogen erscheint unwahrscheinlich. Die Parallelstellen (T 202, 368, 416) sind in A nicht ausgeschrieben; B hat weder in T 36 noch bei den analogen Takten einen Bogen.
- 50 Va: 3. Note in A *cis*¹, in B und allen folgenden Ausgaben *e*¹.

190/191 V1: Siehe T 24/25.

202 Vc: Siehe T 36.

216 Va: S. T 50.

356/357 V1: Siehe T 24/25.

368 Vc: Siehe T 36.

382 Va: Siehe T 50.

404/405 V1: Siehe T 24/25.

416 Vc: Siehe T 36.

424 V1: 4. Note in A (wohl irrtümlich) *fisis*², B hat *cis*³ wie bei den Parallelstellen.

430 Va: Siehe T 50.

469–471: *sul ponticello* nicht in A, von Beethoven nachträglich in B eingetragen. Entsprechendes gilt für dessen

Aufhebung *da capo per l'ordinario* in T 487.

496 V1: Lautstärkebezeichnung nach B; A hat *f(orte)*.

VI Adagio quasi un poco andante

5 Va: 2. Note in allen Quellen ohne *h* (im Gegensatz zu V1 T 9, 17, 25).

VII Allegro

15–16 Vc: Lesart in A:



wohl kaum als definitive Fassung von Beethoven beabsichtigt; NGA hat die sinnvollere Version aus B übernommen.

147 V1: 5. Note in A deutlich *dis*², dem Sequenzmodell (vgl. T 145, 146) entsprechend müsste sie *e*² heißen. NGA entscheidet sich für diese Lesart entsprechend Quelle B.

320 Va: Letztes Achtel schwer zu identifizieren, höchstwahrscheinlich *his*. B hat als 4. Zählzeit eine Viertelpause.

341 Va: 6. und 7. Note in A und sämtlichen relevanten Quellen *dis*¹ und *e*¹ (vgl. aber V 2 in den T 337, 339, 341).

Bonn, Sommer 2002
Emil Platen

Comments

vn 1–2 = violins 1–2; *va* = viola;
vc = violoncello; *PN* = plate number;
M = measure(s)

The Numbering of the Sections

The *c#* minor Quartet is generally regarded as a “seven-movement” work. However, this view is only partly confirmed by the section numbers that Beethoven, if somewhat ambiguously,

added in his own hand to the engraver's copy (B). These numbers must be respected as the composer's intentions and were duly included, with necessary corrections, in the new complete edition. In this case the sequence of numbers, rather than explicitly signifying a series of "movements" as distinct subdivisions within a larger entity, instead indicates "pieces," a term also used in Beethoven's day to identify sections that reveal a certain independence in their motivic substance but are not formally self-contained (see especially nos. 3 and 6). To avoid confusion, the comments below use the term "piece" for all numbered sections in the quartet.

Overview of Sources and Abbreviations

A Autograph score, formerly preserved in the Preussische Staatsbibliothek, Berlin, presently located in the Biblioteka Jagiellońska, Cracow; shelf mark: Mus. ms. autogr. Beethoven, Artaria 211.

This manuscript contains the entire work, although M 5–11 of the *Allegro moderato* and the entire *Andante ma non troppo* appear as unfinished sketches in score form.

A' Incomplete autograph score, located in the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz; shelf mark: Mus. ms. autogr. Beethoven, Mendelssohn 19.

A full draft of the sections handed down in sketch form in A.

B Corrected copyist's manuscript in score (engraver's copy), preserved in the Schott archives, Mainz

C Copyist's manuscript in parts for the introductory fugue, located in the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz; shelf mark: Mus. ms. autogr. Beethoven, Artaria 212.

D First edition in parts, Mainz edition (Mainz: B. Schott's Söhne, PN 2628).

E First edition in parts, Paris edition

(Paris: chez les fils de B. Schott, PN 2628).

F First edition in score (Mainz: B. Schott's Söhne, PN 2692).

AGA Old complete edition: *Ludwig van Beethoven's Werke: Vollständige kritisch durchgesehene Ausgabe* (Leipzig, 1864–7).

NGA New complete edition: *Beethoven. Werke*, ed. by the Beethoven Archive Bonn (Munich: G. Henle Verlag).

The autograph score has come down to us in two separate manuscripts: the principal volume (A) contains the complete "pieces" nos. 1, 2, and 5–7, but only the first four bars of no. 3. The following bars 5 through 11, and the variation movement (no. 4), exist only in the form of incomplete early versions. The final fair copy of these sections is found in a separate autograph (A'). Another important source is the handwritten score prepared by the copyist Rampl and thoroughly proofread and with further changes and corrections added by the composer (B). This manuscript formed the basis of the early Schott prints (D, E, and F).

Our text is based primarily on Beethoven's autograph scores (A and A'), but includes corrections or emendations from B insofar as they may bear Beethoven's sanction. A copyist's set of parts containing an early version of the introductory fugue (C), found among Beethoven's posthumous papers, has been consulted for purposes of comparison in cases of doubt. The printed editions, while having no immediate bearing on the definitive text, allow us in problematic passages, to make inferences about lost sources or unauthorized interventions made in the course of the work's subsequent history.

The critical report for volume VI/5 (*String Quartets*, III) of NGA provides exhaustive information on the physical characteristics and editorial value of all relevant sources. The selections below are taken from the far larger list of alternative readings in that volume and refer primarily to ambiguities or problematic passages in the sources that per-

formers must know and assess for their own interpretations.

I Adagio ma non troppo e molto espressivo

24 vc: Note 1 is given as *d* in B and the original prints (and in many performing editions) but distinctly as *d*[♯] in A and C.

53 vn 1: Note 3 has no accidental in any of the relevant sources and should thus read *eb*², in contrast to a purported "correction" to *e*² in AGA and later performing editions.

57 va: Note 4 has no accidental in A or B, and thus reads *a*[♯]; C gives *a*, as befits the harmonic context in M 56–58.

II Allegro molto vivace

1–3 vc: A gives three bars of continuation marks following the *pp* (as in M 9 ff.). Meaningless in view of the unchanging dynamic level.

17 va: Note 4 is difficult to decipher in A, but should in all likelihood certainly read *f*^{♯1} (see vn 1); B and all later editions give *e*¹.

131 vc: This entire bar is notated one step lower in A, B and all later sources; however, see voice leading in M 58.

163 va: Note 2 corrected from *f*[♯] to *g* using letter notation. B and all later sources give *g*.

167 vc: Uncertain whether note 2 corrected from *G* to *F*[♯] or vice versa (see M 163); B and all later sources give *G*.

III Allegro moderato

5 vn 2: The first half of this bar is notated as a rest in A', but was later corrected in pencil to a quarter-note *b* with quarter-note rest, albeit without deleting the original half-note rest. This correction can be attributed with great probability, if not absolute certainty, to Beethoven. It is corroborated by the sketch version of M 5–11 preserved in A, in this case with eighth-note *b*. B and the original prints D–F present the version with rests.

IV Andante ma non troppo e molto cantabile

99–100 va: A' and B show two slurs while D–F have a single slur by analogy with vn 1 (M 98–99); however, see M 107–108 of vn 2.


107–108 vn 2: Two slurs in all relevant sources.

139 vn 2: All sources give final double stop as quarter-note; changed here for consistency with other parts.

180 va: A' reads top note as $c\sharp^1$. B and all other sources have a , which seems more plausible in spite of the parallel octaves with vc.


185 vc: An early version of this movement in A (p. 64) gives the next-to-last note as b^1 , thereby strengthening the cadential effect. However, a second version (p. 65) presents $c\sharp^2$ as in A' and B.

186a va: All sources omit the anticipation of b in the repeat of this section (see M 177); its addition deserves consideration.

216 vc: In A', Beethoven unquestionably altered the second 16th-note group to the repeated notes reproduced here. B and all later sources give , which corresponds to the generally prevailing motivic structure in the vc.


V Presto

24–25: This section is imprecisely

notated in A as 


(without tie, but without quarter-note rest either). By drawing on the parallel passages, which should

doubtless be identical in execution, we arrive at the following variants:

M 190–191 

M 404–405 

M 356–357 indistinct, but probably intended to read as in M 24–25. The copyist of B adopted the M 24–25 version in every instance and added a

quarter-note rest: 

NGA adopted the most precise of those versions authorized by the composer (M 190–191).

36 vc: A, perhaps misled by the tied notes in the preceding bar, gives the final note a slur extending beyond the bar line. M 36 is the last bar on p. 87 of the manuscript, and the continuation on the verso was originally a bar containing only three quarter-notes ($G\sharp$, B , B). This bar was later cancelled by Beethoven, who then wrote out the valid continuation M 37 (Tempo primo). It is unlikely that these two sections of contrasting tempo and articulation were meant to be connected by a legato slur. The parallel passages (M 202, 368, 416) are not written out in A. Neither M 36 nor any of the analogous bars has a slur in B.

50 va: A gives note 3 as $c\sharp^1$, B and all later editions as e^1 .

190/191 vn 1: See M 24/25.

202 vc: See M 36.

216 va: See M 50.

356/357 vn 1: See M 24/25.

368 vc: See M 36.

382 va: See M 50.

404/405 vn 1: See M 24/25.

416 vc: See M 36.

424 vn 1: A (probably by mistake) gives note 4 as $f\sharp^2$. B has $c\sharp^3$, as in parallel passages.

430 va: See M 50.

469–471: *sul ponticello* missing in A but entered later by Beethoven in B. The same applies to its cancellation by the instruction *da capo per l'ordinario* in M 487.

496 vn 1: Dynamics taken from B; A has *f[orte]*.

VI Adagio quasi un poco andante

5 va: \sharp on note 2 missing in all sources, unlike M 9, 17, 25 of vn 1.

VII Allegro

15–16 vc: Reading in A:



This is most unlikely to be Beethoven's definitive version; NGA follows the more logical reading in B.

147 vn 1: A clearly gives note 5 as $d\sharp^2$; according to the sequence pattern (see M 145, 146), it should read e^2 , as in B.

320 va: Pitch of final eighth-note difficult to determine, but in all likelihood $b\sharp$. B gives a quarter-note rest for beat 4.

341 va: A and all relevant sources give notes 6–7 as $d\sharp^1$ and e^1 ; however, see vn 2 in M 337, 339, 341.

Bonn, summer 2002
Emil Platen