

VORWORT

Nach zwölfjähriger Zurückhaltung auf dem Gebiet der Quartettkomposition scheint sich bei Beethoven im Jahre 1822 das Interesse an dieser für sein Schaffen so bedeutsamen Gattung wieder stärker geregt zu haben. Die ersten Anzeichen dafür sind vage Anspielungen auf die bloße Möglichkeit in Briefen an verschiedene Verleger, vermutlich Erkundungsversuche, denen keine konkreten Kompositionspläne zu Grunde lagen. Den entscheidenden Anstoß erhielten diese noch ungestalteten Erwägungen durch einen Brief des Fürsten Nikolaj Borisowitsch Galitzin, der sich als glühender Verehrer der Musik Beethovens erklärte und den Komponisten rundheraus fragte, ob er wohl „ein, zwei oder drei neue Quartette“ schreiben wolle, für deren Widmung der Fürst gern den von Beethoven festgesetzten Preis zu zahlen bereit sei.

Der damals 27-jährige Galitzin war Offizier, hatte schon in jungen Jahren an der Schlacht bei Borodino teilgenommen und war inzwischen „Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies“, wie die spätere Widmung ausweist. Verdienstvoller als seine militärische Tätigkeit war nach kulturhistorischen Maßstäben allerdings sein Wirken als Förderer der Musik und Mitgründer der Gesellschaft der Musikfreunde in St. Petersburg. Er war als Amateur-Cellist ein begeisterter Kammermusikspieler, der mit erstrangigen Solisten gemeinsam musizierte. Beethoven bekundete denn auch relativ schnell – nach etwa 10 Wochen, im Januar 1823 – sein Interesse, bestimmte als Honorar 50 Dukaten und versprach sogar, die mutmaßlichen Erwartungen an eine dankbare Cellopartie zu berücksichtigen.

Der Fürst musste jedoch seine mehrfach in aller Höflichkeit zum Ausdruck gebrachte Ungeduld mehrere Jahre lang zügeln. Beethoven, der „mit Geschäften überhäuft“ war – es ging um die Korrektur von Partitur-

abschriften für hochrangige Förderer wie um Stichvorlagen und Aufführungsmaterial der beiden Großchorwerke *Missa solennis* und 9. Symphonie –, fand lange Zeit keine Muße zum Komponieren oder keinen inspirativen Einstieg in die schöpferische Arbeit an dem ersten Quartett der „Pentaide“. Die frühesten, eindeutig auf das *Es-dur-Quartett* op. 127 beziehbaren Notierungen finden sich jedenfalls erst in den Skizzenbüchern aus dem Jahre 1824. Obwohl Galitzin wie auch der Verlag B. Schott's Söhne, dem Beethoven die Publikationsrechte zugesagt hatte, sich wiederholt nach dem Fortgang der Komposition erkundigten, wurden sie immer wieder vertröstet: Zunächst ist „die Nachfrage nach großen Werken so stark“, dann „fehlt ein geschickter Kopist“; die Partitur „muss mehreremal übersehen werden“ und schließlich ist „nur in dem letzten Satze noch etwas zu schreiben“ (BGA V, S. 328; VI, S. 397 f.).

Inzwischen war das Jahr 1824 verstrichen und der Komponist schien sich entschlossen zu haben, das Quartett vor dem Druck erst einmal öffentlich aufführen zu lassen. Die erste Aufführung fand am 6. März 1825 durch das Schuppanzigh-Quartett statt. Da dem hohen Anspruch des Werkes keine adäquate Vorbereitung seitens der Ausführenden wie der Zuhörer entsprach, erzielte die Premiere nur einen Achtungserfolg. Erst nachdem das Quartett in den folgenden Wochen mehrmals in wechselnder Besetzung aufgeführt worden war, konnte Beethoven dem Verlag berichten: „Man will's gar hoch ansetzen mit dem quartett. Es soll das gröste und schönste seyn, ut dicunt, was ich geschrieben, die besten virtuosos wetteifern hier es zu spielen.“ (BGA VI, S. 45). Am 7. Mai 1825 schrieb Beethoven an den Verlag Schott: „Das Quartett werden Sie nun schon erhalten haben“ (BGA VI, S. 61); demnach hatte er die für den Verlag bestimmte Partiturskopie (B) kurz zuvor abgeschickt. Jedoch

erschien die Druckausgabe erst im März 1826 in Form der so genannten Mainzer Stimmen (C). Eine – für damalige Verhältnisse bei Kammermusik nicht übliche – Studienpartitur (D) und eine aus urheberrechtlichen Gründen eigens in Paris gestochene Stimmenausgabe (E) für Frankreich kamen sogar erst im Juni desselben Jahres heraus. Beethoven bedankte sich im September für die Zusendung der Belegexemplare. Es waren die letzten Originalausgaben seiner Quartette, die er zu sehen bekam, alle übrigen Drucke erschienen erst nach seinem Tod. Noch im Januar 1827 veranlasste er seine Helfer, ein Verzeichnis von Druckfehlern an den Verlag zu schicken (BGA VI, S. 343 f.). Die von Schott mehrfach angeforderte Metronomisierung, die nachträglich in der Verlagszeitschrift *Caecilia* veröffentlicht werden sollte, wurde von ihm nicht mehr in Angriff genommen, obwohl er noch im Dezember 1826 dem Verlag geschrieben hatte: „Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig“ (BGA VI, S. 330).

Die hier vorgelegte Einzelausgabe des Streichquartetts Es-dur op. 127 ist in Bezug auf den Notentext identisch mit der Fassung, die für die Neue Gesamtausgabe der Werke Beethovens, Abteilung VI, Band 5 (herausgegeben von Emil Platen und Rainer Cadenbach, München 2015) erarbeitet wurde. Die redaktionelle Arbeit wurde bestimmt durch den Leitgedanken dieser Edition, einen Text zu erstellen, „der den Absichten Beethovens so genau wie möglich entspricht“. Wie aus der Entstehungsgeschichte des Quartetts hervorgeht, wurden die Intentionen des Komponisten in vier Schriftzeugnissen verschiedener Funktion festgehalten: in der autographen Partitur (A) als Ausgangspunkt, der überprüften Partiturabschrift (B) als Stichvorlage, dem Stimmenmaterial für die ersten Wiener Aufführungen und einer Stimmenabschrift für den Widmungsträger Fürst Galitzin. Nur die beiden ersten sind überliefert; gerade sie bilden aber auf Grund ihres hohen Quellen-

wertes unzweifelhaft eine sichere Grundlage für einen Notentext, der den Willen des Komponisten getreu übermittelt.

Von einer derart „abgesicherten“ Ausgabe erwarten 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 und schon gar nicht 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 sind selbst Beethovens sorgfältigste Handschriften nicht frei von Stellen, die man als inkonsequent oder fehlerhaft ansehen muss. So kommt es, dass gerade die enge Anlehnung an das Originalmanuskript mit seiner zuweilen unkonventionellen Notierungsweise einerseits zwar latente Hinweise für eine authentische Interpretation geben kann, andererseits aber auch manche Unvollkommenheiten der autographen Vorlage offenbart. Der Herausgeber war bemüht, in entsprechenden Fällen den Notentext behutsam zu normieren, sofern der Informationsgehalt dadurch nicht beeinträchtigt wird.

Bei offensichtlichem Fehlen vereinzelter dynamischer oder artikulatorischer Zeichen wurden diese ergänzt, um das Erscheinungsbild zu vereinheitlichen; 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 *Bemerkungen* S. 49–53 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.

Allegretto h-moll WoO 210

Da chronologisch dem Quartett Es-dur op. 127 unmittelbar vorangehend, ist der Edition das Allegretto für Streichquartett h-moll WoO 210 beigefügt. Die kurze Studie entstand am 28. November 1817 als Stammbuchkomposition für den englischen Reise-schriftsteller Richard Ford (1796–1858), der Beethoven in Wien aufsuchte. Das Autograph blieb bis 1999 in Besitz der Familie Ford und wird heute in der Bibliotheca Bod-

meriana in Cologny (Schweiz) aufbewahrt. In der vorliegenden Edition wird der Notentext ohne Angleichung an die heute geltenden Notationsnormen gemäß Quelle wiedergegeben, lediglich offenkundig fehlende Vorzeichen wurden ergänzt.

Der Herausgeber dankt den Besitzern der Handschriften: der Biblioteka Jagiellońska in Krakau, der Juilliard School in New York, dem Beethoven-Haus in Bonn, der Bibliotheca Bodmeriana in Cologny und dem Archiv des Verlags Schott in Mainz für die Erlaubnis zur Einsichtnahme in die Originaldokumente. Dank gilt auch den Kollegen im Beethoven-Archiv in Bonn für anhaltenden sachbezogenen Gedankenaustausch, Herrn Dr. Jens Dufner für seine Mitarbeit bei der Quellenuntersuchung sowie Prof. Franz Beyer in München für mancherlei konstruktive Kritik und Anregung.

Bonn, Frühjahr 2019
Emil Platen

PREFACE

In 1822, after a twelve-year hiatus, Beethoven again began to show an interest in the string quartet, a genre central to his oeuvre. The first portents of his renewed interest were vague and tentative allusions in letters to various publishers. These exploratory probes were probably not backed up by specific compositional projects. The decisive stimulus to Beethoven's vague plans was a letter from Prince Nikolai Borisovich Galitzin, who professed to be an ardent admirer of Beethoven's music and bluntly asked the composer whether he would be willing to write "one, two, or three new quartets"

for which he would gladly pay Beethoven's proposed fee in return for accepting their dedication.

At that time Galitzin was a 27-year-old military officer who had taken part in the Battle of Borodino and advanced to become, in the words of Beethoven's subsequent dedication, a "Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies." But from the perspective of cultural history, his military achievements pale beside his merits as a musical promoter and as co-founder of the Society of the Friends of Music in St. Petersburg. Galitzin was a gifted

amateur cellist and an enthusiastic performer of chamber music who played with soloists of the first order. Beethoven announced his interest relatively quickly – about ten weeks later, in January 1823 – and set his fee at 50 ducats. He even promised to do justice to Galitzin’s presumed expectations by writing an advantageous part for the cello.

For many years, however, the prince had to restrain his impatience, which he expressed on several occasions in words of exquisite courtesy. Beethoven was “swamped with chores,” these being the vetting of several copyist’s manuscripts for well-placed patrons and the proofs and performance materials for his two large-scale choral works, the *Missa solemnis* and the Ninth Symphony. For a long time he lacked the peace of mind to compose or the initial inspiration to begin creative work on the first of his five “last quartets.” Whatever the case, the earliest jottings clearly related to the E♭ major Quartet are found in sketchbooks dating from 1824. Galitzin repeatedly inquired after the progress of the composition, as did the publishers B. Schott’s Söhne, to whom Beethoven had promised the publication rights. But time and again the composer temporized: first he complained that the “demand for large-scale works is too great,” then he lacked “an expert copyist” and the score “had to be gone through a few more times.” Finally there was “only a bit more left to write in the final movement” (see BGA V, p. 328; VI, pp. 397 f.).

By then the year 1824 had come and gone and the composer seems to have made up his mind to give the work a public hearing before seeing it into print. The first performance was given by the Schuppanzigh Quartet on 6 March 1825. Neither the performers nor the listeners were adequately prepared for the work’s severe demands, and the première was accorded no more than a *succès d’estime*. It was only after the quartet had been played several times by various musicians over the next few weeks that Beethoven could report to his publisher,

“People have a high opinion of the quartet. It’s supposed to be the greatest and most beautiful [quartet] I’ve written, so they say, and the best virtuosos are competing to play it here” (BGA VI, p. 45). On 7 May 1825 he wrote to Schott claiming that “By now you will have received the quartet” (BGA VI, p. 61), thereby indicating that he had posted the copyist’s score intended for the publishers (B) shortly before. Nonetheless, the first printed edition did not appear until March 1826, when it was issued as the so-called “Mainz parts” (C). This was followed in July of that same year by a study score (D), hardly a common occurrence for chamber music at that time, and by another set of parts specially engraved in Paris for sale in France (E). In September Beethoven expressed his thanks for being sent complimentary copies. These were the last original editions of his quartets that he was to see during his lifetime, all the other prints being posthumous. In January 1827 he asked his assistants to post a list of printing errors to the publishers (BGA VI, pp. 343 f.). Schott repeatedly asked Beethoven to send metronome marks for publication in their house organ, *Caecilia*; but although Beethoven promised them in December 1826 – “Just wait for them, in our century such indications are surely necessary” (BGA VI, p. 330) – he never got around to writing them down.

Our separate edition of the String Quartet in E♭ major, op. 127, presents the same musical text as is found in Section 6, Volume 5 of the scholarly-critical New Complete Edition of Beethoven’s works, ed. by Emil Platen and Rainer Cadenbach (Munich, 2015). The editorial work was governed by the guiding precept of that edition, namely to create a text that “reflects Beethoven’s intentions as accurately as possible.” As can be seen from the above outline of the work’s genesis, the composer’s intentions were set down in four written documents, each with a different function: the autograph score as starting point (A), the vetted copyist’s score as engraver’s copy (B), the set of parts for

the first Vienna performances, and another set of parts in a copyist's hand for the dedicatee, Prince Galitzin. Although only the first two of these documents have survived, their quality is such that they unquestionably form a solid foundation for a musical text that faithfully transmits the composer's wishes.

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. But in our case 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 harbour hidden suggestions for an authentic performance, will also reveal one or another imperfection in the manuscript. In such cases we have judiciously tried to standardize the text without doing a disservice to the information it contains.

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 *Comments* (pp. 53–57) 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. Performers can obtain greater latitude for their interpretations by deciding in favour of a particular alternative solution or by choosing to alter the articulation in parallel passages marked ambiguously in the sources. Rather than merely "translating" the notes into sounds, they can "explicate" passages in need of interpretation.

Allegretto in b minor WoO 210

As it chronologically precedes the Quartet in E^b major op. 127, we have also included the Allegretto for String Quartet in b minor WoO 210 in our edition. Beethoven wrote this short piece on 28 November 1817 for the album of the English travel writer Richard Ford (1796–1858), who visited the composer in Vienna. The autograph remained in the possession of the Ford family until 1999 and is now held at the Bibliotheca Bodmeriana in Cologny (Switzerland). In our edition the musical text is reproduced following the source and without being made to conform to the norms of today's notation. Accidents that are obviously lacking have, however, been supplemented.

The editor wishes to thank the owners of the sources – the Biblioteka Jagiellońska (Cracow), the Juilliard School (New York), the Beethoven-Haus (Bonn), the Bibliotheca Bodmeriana (Cologny), and the archive of the House of Schott (Mainz) – for allowing him to consult the original documents. Thanks are also hereby extended to his colleagues at the Beethoven Archive in Bonn for their ever-helpful exchanges of ideas, Dr Jens Dufner for his assistance in examining the sources, and Professor Franz Beyer (Munich) for many a constructive criticism and suggestion.

Bonn, spring 2019
Emil Platen

PRÉFACE

Après douze ans d'«abstinence» concernant la composition de quatuors, Beethoven semble manifester en 1822 un nouvel intérêt pour ce genre qui joue un rôle si important dans son œuvre. Les premiers signes se manifestent dans un certain nombre de lettres adressées à divers éditeurs, sous la forme de vagues allusions relatives à la simple possibilité de renouer avec le quatuor; il s'agit là, semble-t-il, de simples «sondages», indépendants de tous projets de composition concrets. Une lettre du prince Nicolaï Borisovitch Galitzine donne à ces considérations encore assez floues l'impulsion définitive: celui-ci en effet, qui se qualifiait lui-même d'admirateur fervent de la musique de Beethoven, demande sans ambages au compositeur s'il ne veut pas écrire «un, deux ou trois nouveaux quatuors», pour la dédicace desquels lui, le prince, est prêt à payer le prix fixé par Beethoven.

Nicolaï Borisovitch Galitzine, alors âgé de 27 ans, était officier; jeune homme, il avait pris part à la bataille de la Moskova (Borodino) et, comme en témoignage la future dédicace, il avait le grade de «Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies». Historiquement parlant il s'était acquis sans nul doute plus de mérites sur le plan culturel en tant que mécène au service de la musique et cofondateur de la Société des amis de la musique de Saint-Pétersbourg qu'en raison de son activité militaire. Il jouait lui-même du violoncelle et, amateur enthousiaste de musique de chambre, il avait l'habitude en tant que tel de faire de la musique avec des solistes de haut niveau. En réponse donc à cette lettre du prince, Beethoven l'assure assez rapidement – au bout de 10 semaines environ, en janvier 1823 – de son intérêt, fixe comme honoraires la somme de 50 ducats, promettant même de répondre à l'attente bien prévisible du prince eu égard à une partie de violoncelle gratifiante.

Le prince se voit toutefois dans l'obligation de réfréner plusieurs années durant une impatience qu'il exprime à plusieurs reprises en toute courtoisie. Beethoven, «accablé de travail» – il s'agit de la correction de copies de partitions pour le compte de hauts protecteurs ainsi que de modèles de gravure et de matériel musical des deux grandes œuvres chorales, la Missa solemnis et la 9^e symphonie –, ne trouve pas le temps de composer ou bien ne trouve pas l'inspiration nécessaire pour s'engager dans le travail créatif du premier quatuor de la «Pentaïde». Les premières notations se rapportant sans conteste au quatuor *Mib* majeur op. 127 se trouvent en tout cas seulement dans les carnets d'esquisses de l'année 1824. Bien que Galitzine de même que la maison d'édition B. Schott's Söhne, vis-à-vis de laquelle Beethoven s'était engagé à accorder les droits de publication, se soient à maintes reprises informés de l'état d'avancement de la composition, ils doivent régulièrement «prendre patience»: d'abord «la demande de grandes œuvres est particulièrement forte», puis c'est «un copiste habile [qui] manque»; le compositeur «doit revoir plusieurs fois la partition» et enfin, il lui reste «encore quelque chose à écrire pour le dernier mouvement» (BGA V, p. 328; VI, pp. 397 s.).

L'année 1824 s'est entre-temps écoulée et Beethoven semble s'être décidé à faire jouer le quatuor en public avant de le donner à l'impression. C'est ainsi que le Quatuor Schuppanzigh crée finalement l'œuvre le 6 mars 1825. Comme ni les exécutants ni le public n'étaient préparés de façon adéquate pour satisfaire aux exigences d'un quatuor de ce niveau, celui-ci ne rencontre lors de sa première audition qu'un succès d'estime. Ce n'est qu'après que l'œuvre ait été exécutée à plusieurs reprises au cours des semaines suivantes par des ensembles de formation différentes que Beethoven peut relater à son éditeur: «On a même de hautes exigences avec

le quatuor. Ce doit être le plus grand et le plus beau que j'aie jamais écrit, et les meilleurs virtuoses rivalisent ici pour le jouer.» (BGA VI, p. 45). Le 7 mai 1825, il écrit à Schott: «Vous aurez certainement déjà reçu le quatuor» (BGA VI, p. 61), d'où l'on peut déduire qu'il avait envoyé peu avant la copie de la partition destinée à la maison d'édition (B). Toutefois, la première édition ne paraît qu'en mars 1826 sous la forme des «parties de Mayence» (C). En juin de cette même année sont publiées une partition d'étude (D), forme inhabituelle à l'époque en musique de chambre, ainsi qu'une édition des parties destinée à la France, spécialement gravée à Paris pour des raisons de droits d'auteur. Beethoven exprime en septembre ses remerciements pour l'envoi des exemplaires justificatifs. Ce sont là les dernières éditions originales de ses quatuors qu'il a encore l'occasion de voir, toutes les autres éditions n'étant publiées qu'après sa mort. En janvier 1827 encore, le compositeur fait envoyer par ses assistants une liste des fautes d'impression à la maison d'édition (BGA VI, pp. 343 s.). Il n'effectue plus la «métronisation» réclamée à plusieurs reprises par Schott et qui devait être ultérieurement publiée dans la revue de la maison d'édition, *Caecilia*; il avait encore écrit à ce sujet en décembre 1826: «...surtout attendez-la; ces choses sont à coup sûr nécessaires à notre époque» (BGA VI, p. 330).

La présente édition séparée du Quatuor à cordes en Mi \flat majeur op. 127 est, quant au texte, identique à la version réalisée dans le cadre de la Nouvelle Édition Complète des œuvres de Beethoven, section VI, vol. 5 (édité par Emil Platen et Rainer Cadembach, Munich, 2015). Le travail rédactionnel a répondu à l'idée directrice de cette édition, à savoir établir un texte «qui corresponde aussi exactement que possible aux intentions de Beethoven». Comme il ressort de la genèse du Quatuor, les intentions du compositeur sont conservées dans quatre documents écrits de fonction diverse: il s'agit de la partition autographe (A) comme base de départ,

de la copie de la partition revue et corrigée (B) comme modèle de gravure, du matériel des parties instrumentales pour les premiers concerts viennois ainsi que d'une copie des parties pour le dédicataire, le prince Galitzine. Seuls les deux premiers, (A) et (B), sont conservés. En raison de leur valeur élevée en tant que sources, ce sont justement eux qui constituent à n'en pas douter un fondement solide pour l'établissement d'un texte transmettant fidèlement la volonté du compositeur.

Les instrumentistes attendent d'une édition ainsi «étayée» une réponse claire à toutes les questions qu'ils se posent à propos du texte; ce qu'ils veulent, c'est une édition qui, sous une forme typographique impeccable, leur fournisse une version authentique, incontestable et pourvue de toutes les indications relatives à la réalisation sonore. Mais en l'occurrence, l'authenticité n'est nullement synonyme d'intelligibilité absolue ou d'absence totale de fautes, encore moins de perfection quant à la technique de notation. Chez Beethoven en effet, le processus de la création musicale se poursuit en règle générale après la notation par écrit de la partition, sous la forme de rajouts ou de corrections de détails. Même les manuscrits notés avec le plus grand soin par Beethoven ne sont pas toujours exempts d'inconséquences ou de notations erronées. Il se peut donc que la stricte fidélité au manuscrit original et à sa notation le cas échéant peu orthodoxe fournisse d'une part certaines indications précieuses pour une interprétation authentique, mais qu'elle révèle par ailleurs telle ou telle imperfection du texte autographe. L'éditeur s'est efforcé en pareil cas, moyennant toute la prudence requise, de normaliser le texte, en veillant ce faisant à ne pas en altérer le contenu informatif.

En cas d'absence manifeste d'indications dynamiques ou de signes d'articulation, la notation de l'édition a été harmonisée; les ajouts correspondants de l'éditeur sont placés entre parenthèses. Les divergences des sources par rapport au texte édité, signalées

dans les cas spécialement significatifs par une note en bas de page, font l'objet d'un commentaire particulier dans les *Bemerkungen* ou *Comments* (pp. 49–57). L'éditeur explicite chaque cas et justifie sa décision bien que sachant pertinemment que, çà et là, une autre solution aurait aussi été envisageable. C'est tout simplement faire preuve de probité que d'attirer l'attention de l'utilisateur sur les points douteux au lieu de lui donner l'illusion d'une fausse sécurité. Il est possible que, dans la pratique, l'utilisation d'une telle édition soit par là même un peu moins commode, mais elle autorise à coup sûr une confrontation d'autant plus intensive avec l'œuvre. Tranchant en faveur de telle ou telle solution déterminée ou bien optant quant à l'articulation de passages parallèles pour une harmonisation non explicite dans les sources, l'éditeur permet une plus grande liberté d'interprétation. Les interprètes ne sont plus en ce sens de simples exécutants mais de véritables «exégètes» de l'œuvre.

Allegretto en si mineur WoO 210

Puisqu'il précède immédiatement dans un ordre chronologique le Quatuor en Mi \flat majeur op. 127, l'*Allegretto* pour quatuor à cordes en si mineur WoO 210 est joint à notre édition. Cette courte étude fut composée le 28 novembre 1817 pour le livret de famille

de l'écrivain voyageur Richard Ford (1796–1858), lequel rendit visite à Beethoven à Vienne. L'autographe resta en possession de la famille Ford jusqu'en 1999 et est actuellement conservé à la Bibliotheca Bodmeriana de Cologny (Suisse). Dans la présente édition, le texte musical n'a pas été modifié selon les normes de notation musicale en usage aujourd'hui, mais est reproduit conformément à la source; seules les altérations manifestement manquantes ont été rajoutées.

L'éditeur adresse ses remerciements aux détenteurs des manuscrits, à savoir la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie, la Juilliard School de New York, la Beethoven-Haus de Bonn, la Bibliotheca Bodmeriana (Cologny) et les archives des Éditions B. Schott (Mayence), pour l'autorisation de consultation des documents originaux. Il remercie également ses collègues des Archives Beethoven (Bonn) pour leur précieux et assidu concours, ainsi que Dr Jens Dufner pour sa coopération quant à la description des sources et le professeur Franz Beyer, de Munich, pour diverses critiques constructives et suggestions.

Bonn, printemps 2019
Emil Platen