

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 Königs-kategorie 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 (hrsg. von Emil Platen und Rainer Cadenbach, München 2015), 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 (A₁ und A₂) 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 Interpretation 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 einzelner 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 *Bemerkungen* 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 Zweifelhaftes 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 zu einer in den Quellen nicht eindeutig vorgegebenen 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 Beethoven-Haus in Bonn 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 2002/2015
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, ed. by Emil Platen and Rainer Cadenbach, Munich, 2015), 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 (A₁ and A₂) 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 Biblioteka Jagiellońska in Cracow, the music department of the Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, and the Beethoven-Haus in Bonn, 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 2002/2015
Emil Platen

Préface

Une fois achevé le troisième Quatuor de la série suggérée par le prince Galitzine (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 de 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 comme une devise 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 Si \flat 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 \sharp 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 \sharp mineur est identique au texte

établi pour le 3^e volume des quatuors à cordes dans le cadre de la Nouvelle Édition Complète des œuvres de Beethoven, section VI, vol. 5 (édité par Emil Platen et Rainer Cadenbach, Munich, 2015).

Selon le principe général d'édition, il s'agit de présenter un texte «qui réponde le 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 \sharp mineur sont plutôt favorables: on dispose en effet du manuscrit autographe de Beethoven, sous forme de deux partitions séparées du quatuor complet (A₁ et A₂), 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* ou *Comments* (pp. 19 ss.). 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 la Beethoven-Haus (Bonn) – pour l'autorisation de consultation des documents originaux. Il remercie également ses collègues du Beethoven-Archiv (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 à la recherche de «l'intention du compositeur».

Bonn, été 2002/2015

Emil Platen