

BEETHOVEN

Streichquartette

String Quartets

op. 59

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 917

INHALT / CONTENTS

Introduction.....	III
Preface	VI
Einführung	X
Vorwort	XIV

Quartett in F op. 59 Nr. 1 / Quartet in F major op. 59 no. 1

Allegro **1** | Allegretto vivace e sempre scherzando **17** | Adagio molto e mesto **31** |

Thème russe. Allegro **41**

Quartett in e op. 59 Nr. 2 / Quartet in E minor op. 59 no. 2

Allegro **52** | Molto adagio **64** | Allegretto **73** | Finale. Presto **78**

Quartett in C op. 59 Nr. 3 / Quartet in C major op. 59 no. 3

Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace **93** | Andante con moto quasi allegretto **106** | Menuetto grazioso **114** | Allegro molto **118**

Neben dieser Studienpartitur sind eine Stimmenausgabe
und der Critical Commentary (BA 9017) erhältlich.

In addition to the present study score the performing parts
and the Critical Commentary (BA 9017) are also available.

© 2008 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 M-006-20473-1

INTRODUCTION

Beethoven began work on his three 'Razumovsky' Quartets (Op. 59) barely six years after completing his first set of string quartets (Op. 18) in 1800. Yet these six years were a momentous period in his life, during which his style advanced enormously, while he was beset with personal crises that might easily have broken a lesser man. Most worrying was his increasing deafness, which had given rise to intense anguish that he poured forth in his famous 'Heiligenstadt Testament' of October 1802, when he resolved to continue along the path he had set himself, and to overcome the affliction that he was still trying to keep secret. It was late 1806 before he felt able to write, alongside some sketches for the finale of the third 'Razumovsky' Quartet: 'Let your deafness be no more a secret – even in art.'

Another personal crisis had been an ultimately unfulfilled hope of marrying Countess Josephine Deym. Beethoven's feelings of despair must have been only aggravated when his brother Carl, who had been acting as his secretary for several years in dealings with publishers, married a thoroughly unworthy woman, Johanna Reiss, who was already five months pregnant with Carl's child. The marriage took place on 25 May 1806, the very day before Beethoven began writing the autograph score of the first 'Razumovsky' Quartet. Among the sketches for the third movement, the mournful Adagio, Beethoven wrote: 'A weeping willow or acacia tree onto the grave of my brother' – a poignant remark, considering that his brother was very much alive.

Despite these crises, Beethoven's output of new works during the six years between Op. 18 and Op. 59 was more than impressive, including a major ballet, *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801); two important sets of piano variations, Opp. 34 and 35 (1802), in which he deliberately set out to forge a new path for his composi-

tions; his Second Symphony (1801–2), which was longer than almost any previous symphony; his mighty *Eroica* Symphony (1803–4), which was far longer still and so complex that early audiences were completely bewildered; a challenging choral work, the oratorio *Christus am Oelberge* (1803–4); his huge 'Waldstein' Sonata (1803–4), again longer than any previous one; and last but not least a highly original opera, *Leonore* (later known as *Fidelio*), which proved extremely difficult for both singers and players at its premiere in November 1805. The following year, 1806, was probably Beethoven's most productive in his entire life. In addition to the 'Razumovsky' Quartets and very substantial revisions to *Leonore*, he also composed his Fourth Piano Concerto, his Fourth Symphony, his Violin Concerto, and a large part of his C minor Variations for Piano. The quartets were begun shortly after the performances of the revised *Leonore* in March–April 1806, and were his central preoccupation during the summer months.

Inevitably, the 'Razumovskys' were much affected by Beethoven's recent composing experiences. The huge scale and grandeur of No. 1 in F, in which the first movement is nearly as long as an entire Haydn quartet, is one sign. Another is the strange chromatic lines at the start of No. 3: though somewhat reminiscent of the opening of Mozart's 'Dissonance' Quartet (K. 465), the gradually descending bass line also recalls the chromatically descending bass in the slow movement of the 'Waldstein' Sonata. Most striking of all, perhaps, is the incredible complexity of thought, coupled with what was at that time regarded as extreme technical difficulty.

The sketches for the quartets were, surprisingly, not written in one of his regular sketchbooks but in large batches of loose leaves, many of which are now lost; the bulk

of those that survive are in the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, grouped together in the sketch miscellany A 36. Having begun writing out No. 1 in May, he probably finished it within about a month, for when he offered some new quartets to the publishers Breitkopf & Härtel on 5 July he noted that the first quartet was already finished. Work on No. 2, however, was interrupted in late summer during a visit to Silesia, where Count Oppersdorff commissioned a new symphony (No. 4), which Beethoven wrote rapidly before returning to the quartets. During his journey back to Vienna in October, there was a storm and water penetrated his trunk, leaving substantial stains on the autograph of the first two movements of No. 2, as well as on sketches for its last two movements and the first of No. 3. This staining gives a very good indication of how far he had progressed at that time.

After his return, Beethoven quickly completed the remaining two movements of No. 2, and all four of No. 3, and all three quartets were tried out early in 1807. The review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* was not wholly positive, describing the quartets as 'very long and difficult', and 'not easily comprehended'. But it did praise their profound conception and excellent construction, whereas some listeners merely found them completely bewildering, while George Thomson, writing from Edinburgh in 1813, lamented their difficulty, claiming that there were fewer than a dozen people in Scotland who could take a part in them, and not even one who could play the first violin part correctly in all three.

Among their admirers, however, was the London-based composer and publisher Muzio Clementi, who was in Vienna in spring 1807 and negotiated a deal with Beethoven to purchase six major works for publication in London, counting the quartets as one of the six. The plan was for each work to be published simultaneously in London and on the Continent, so that Beethoven could receive

two fees but both publishers could claim copyright within their separate boundaries. Initially both men were delighted with the deal, but things did not go smoothly, and what happened has only recently been properly clarified. The three works sent first were lost in transit, but despatch of the quartets was delayed since a spare copy could not be found. The continental edition of them was then engraved in Vienna by the Bureau des arts et d'industrie (Kunst- und Industrie-Comptoir) and was ready by August. Beethoven arranged for a manuscript copy of this, rather than a copy of the autograph, to be sent to London shortly afterwards, for Clementi's edition is clearly based on the Viennese one. But the latter was held back from actual publication until January 1808, evidently to allow time for the manuscript copy to reach London. At that time, however, there was no reliable postal service between England and the Continent, because of the Napoleonic wars, and so by the time the quartets had reached London and been prepared for publication, it was late 1809 or early 1810. Clementi was therefore no longer able to claim copyright. Indeed his edition was soon undercut by a rival London edition by George Astor, also copied from the Viennese edition. Thus Clementi's has no textual significance, unlike many of his editions, and the only authentic edition is that of the Bureau.

The quartets are named after their dedicatee, Count Andreas Razumovsky, the Russian Ambassador to Vienna, who commissioned them. It was agreed with Beethoven at an early stage that he should include a Russian theme in each quartet, and he consulted Ivan Prach's 1790 collection of Russian folksongs to find themes for the first two quartets. In No. 1 the Russian theme is placed in the finale, while that of No. 2 appears in the Trio section of the third movement. It was not unusual at the time to borrow a folk tune for a sonata-type work, but the way Beethoven does so is highly inventive, for he makes the theme per-

meate each work by subtle allusions to it. In the finale of No. 1 the 'Thème russe' is played initially by the cello; and the very beginning of the quartet is dominated by a cello melody in exactly the same register and using a similar melodic shape outlined by the tetrachord C–F. Meanwhile this opening melody is so spacious, with just one change of harmony in the first 18 bars, that the perceptive listener will deduce immediately that the work as whole will be on an unusually large scale. The enormous first movement was originally to have been even longer than it is now, for the autograph score contains first- and second-time bars after bar 342, with a repeat for the entire development and recapitulation, which Beethoven cancelled before publication.

The second movement is one of the most humorous Beethoven ever wrote, with an absurd theme on a single note, invoking much hilarity and ridicule in early performances. The way he goes on to develop that theme, however, is quite extraordinary, and he shows that even a single repeated note has enormous potential (as he showed again in his Violin Concerto a few months later). The third movement is in complete contrast and one of his saddest, marked to be played 'mesto' (mournfully). 'What an immortal theme,' wrote George Thomson in 1813. 'It would comfort me to hear it, even when dying.' (*Quel Thème immortel ... Il me soulageroit de l'entendre, même en mourant.*) Towards the end of the movement, the insistent D flat–C figure in the cello (bars 111 and 113) give way to D natural–C (end of bar 113), and Beethoven then draws from this idea the first two notes of the finale theme, thereby ingeniously integrating the 'Thème russe' into the motivic argument of the preceding movement.

In No. 2 the 'Thème russe' is again integrated into the quartet, but in a different way. Here Beethoven uses its first three notes, E–B–E, as the outline of the opening theme. Bars 3–4 seem also to be a paraphrase of the first phrase of the folk tune, and were even

closer to it in the early sketches. Bars 6–7 serve a different function, however: being in F major they look back to the key of the previous quartet, and imply that we have here not three entirely independent compositions but a grand 'hyperwork' in three sections – an implication later reinforced by other means.

According to Beethoven's pupil Carl Czerny, Beethoven conceived the slow movement when gazing on the stars – which seems plausible in that most of his other works referring to stars are also in E major. The beautifully serene, unhurried character of the movement could certainly be used to convey a scene of a night sky. The finale, by contrast, is a battle – between the keys of E minor and C major, the latter appearing at the start and constantly threatening to replace the true tonic of the work. The home key does not finally prevail until late in the coda. And although it wins the battle, it does not win the war, since C major ultimately triumphs as the key of the third quartet, confirming the notion of a three-quartet hyperwork. It could even be argued that No. 3 begins still in E minor after the previous quartet, since the opening diminished-seventh chord belongs in that key.

No. 3 has no actual Russian theme. Instead it has a peasant dance in a vaguely Eastern European style for its slow movement. Beethoven also sketched an alternative theme in A minor, which eventually found its way into the slow movement of his Seventh Symphony. The third movement, for once, is a traditional minuet, and for its first eight bars he employed a theme sketched five years earlier. The key of the Trio section recalls the F major of the first 'Razumovsky' Quartet. But despite this and the other interconnections, the three quartets are utterly different in conception and character, as well as being far more advanced than any previous string quartet. With such powerful and profound works, Beethoven certainly had no further need to conceal his deafness.

Barry Cooper

PREFACE

Sources

- A** Autograph scores, housed in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (op.59 no.1 – dated May 1806 – and op.59 no.2) and the Beethovenhaus, Bonn (op.59 no.3).
- P** First Edition (1807), published in separate parts by the Kunst- und Industrie-Comptoir, Vienna. **P** was probably proof-read by Beethoven; it certainly contains some final revisions, not found in **A**, doubtless entered into the Stichvorlage, a lost set of manuscript parts.

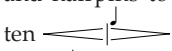
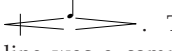
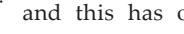
No score of op.59 was published until 1830, three years after Beethoven's death.

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 sources. For example a feature of Beethoven's notation, on which he later in his life became quite insistent (cf. Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) pp.104–6), is the continuation marks = = = after every crescendo and diminuendo. In 1806 this convention was very much in its infancy (the earliest work in which it is found at all is op.58), and in op.59 it is sometimes present in only a few staves, in which case we have tacitly extended it to the remainder. But in those places where Beethoven wrote no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left his 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 . Then the dot across the barline was a common notation in Beethoven's day; much of op.59 no.1 IV 74–88 etc. appears in the sources as  or even  and this has of course been modernised. One particular problem is Beethoven's frequent use in op.59 no.2 I of  to mean , for this is of course quite impossible, nowadays (and indeed also in Beethoven's day, given the appropriate time signature) having another significance entirely. Abbreviated forms such as  or  occur frequently in **A** but less so in **P**; it seems likely that Beethoven may have instructed the publishers to write out abbreviations in full, and we have therefore preserved them only when they occur consistently in both sources. However, where groupings in **P** such as  (op.59 no.1 I 120 Vla) or  (no.1 IV 36–9) derive from abbreviations such as  or  in **A** it has seemed preferable to resolve them as . Beethoven also uses  and  (e.g. op.59 no.3 I), where  and  are obviously preferable.

One important problem of Beethoven's notation is his clefs in Vc, for in op.59, apart from , Beethoven almost always used (the now universally-hated)  sounding an octave lower than written (the only exceptions, in tenor clef, are op.59 no.1 III 24, 46). 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 preferred .

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.

Tied Chords

According to the rules of modern notation slurred chords need only a single slur, but tied chords need one tie for each of the tied notes. As one might expect, however, contemporary Beethoven sources are rather more lax in this respect (it is more surprising that in the op.18 quartets, all eighty such double ties are present in the sources), and where one of the necessary ties is absent in the sources it is supplied in the present edition according to the modern rule, and editorial brackets are deemed unnecessary (for example op.59 no.2 I 60–4, most chords only one tie in **A**, but almost always both in **P**).

Slurs to and from Repeated Notes

These were by no means inconceivable for Beethoven, and have been retained as they stand in the sources. Obvious examples, where it would clearly be damaging always to have to break the slur for repeated notes, are op.59 no.1 I 46 VI 2, 295 VIa, no.2 I 46 VI 2, VIa, no.3 III 1 VI 2; and the same can easily be argued in less obvious cases such as no.1 III 19–20 VI 2.

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. We have accordingly retained this convention in principle, despite one isolated instance in op.59 no.3 where he does add one (see note on II 42 in the Critical Commentary!). The same applies identically to Nachschläge after trills, whether written as grace notes or as real  or  (e. g. op.59 no.1 IV 7 VI 1, no.3 III 54^{II}, 74^I, or IV 404 VI 2), or even only one (e. g. op.59 no.1 II 431; cf. Symphony No.6 I 284); these are still to be understood as trill notation, and thus slurred as a matter of course. However, the Nachschläge in op.59 no.2 I 133–8, clearly marked to be slurred to

the following main note, represent such a distinct exception to the rule that in this passage we have retained grace note slurs exactly as they appear in the sources.

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 (op.59 no.1 III 67 VIa is probably one such) of *p* (in *arco*) being **altered** to *pizz.* Indeed *p* is so much the most common dynamic in pizzicato that it often seems even to have been 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. But the problem of a total absence of any dynamic in pizzicato is the most widespread one, and where this would otherwise be ambiguous (e. g. no.1 III 57, 67, no.3 I 253, II 92) we have supplied an editorial *p* as necessary.

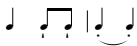
Accents and Hairpins

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 (a sign which in 1806 was still in its infancy), as in op.59 no.2 IV 64 etc., which we have therefore given as accents above or below the note depending on the orientation of the note-head, according to the modern convention.

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 it 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 ur-text 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 op.59 no.1 II 6, 14, 67, 77, 243/4/50, 303 and no.3 IV 361–4 are to be read as long accents (or ‘Schubert hairpins’), and not as diminuendos affecting the general dynamic.

Punkte and Striche

Beethoven was said (cf. Nottebohm, op. cit., pp.107–25) to be punctilious about the difference between Punkte and Striche (dots and dashes), and Nottebohm cites two essential pieces of evidence for this: firstly (on pp.107–9) Beethoven’s copious corrections to the first performance parts of the Allegretto of Symphony No.7, op.92, viz:  (etc.), 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. **P**, however, is totally inconsistent, using sometimes Striche, sometimes Punkte, indiscriminately.

Fingerings

P contains a few fingerings for VI 1 and Vc, of which only those in op.59 no.1 VI 1 are also found in **A** (plus just one bar in op.59 no.2 Vla). It is uncertain to what extent the remainder might derive from Beethoven, and they are therefore omitted from our performing parts, though are included in the score in italics.

Rehearsal Letters

In order to render our Edition as convenient and practical as possible, we have retained the traditional rehearsal letters, found in earlier twentieth-century performing editions of the Beethoven Quartets. To this there are just two provisos: we have preferred to start each movement at A; and a few letters have been shifted by one or two bars when there was a glaring inconsistency. But it must be emphasized that these letters are in no sense authentic, originating only some decades after Beethoven’s death. They are therefore presented as an adjunct to, rather than as an integral part of, this Urtext Edition.

Acknowledgements

It has been a special 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 them most warmly for what has been an enjoyable and fruitful collaboration. The staffs of the various libraries in which I conducted my research have been consistently willing and helpful, and I thank them for their kindness and patience: the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; the Beethovenhaus, Bonn (whose beautiful repro-

duction in colour of the autograph of op.59 no.3 was of exceptional quality); the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna; and the British Library, London. In addition, it is a pleasure to thank here Barry Cooper, Misha Donat and Norbert Molkenbur, to whom I am indebted for help of one kind or another in the course of my research. Finally,

I am particularly grateful to Werner Greve for enabling me to acquire an exquisite copy of the First Edition scores of 1830; the honour of tackling the problems of some of the greatest music in our culture is further enhanced by the joy of being able to work with such treasured materials.

Jonathan Del Mar

EINFÜHRUNG

Nachdem Beethoven im Jahre 1800 seine erste Streichquartettserie, op. 18, vollendet hatte, begann er knapp sechs Jahre später die Arbeit an den drei so genannten „Rasumowsky“-Quartetten, op. 59. Diese sechs Jahre stellten allerdings eine bedeutsame Zeitspanne im Leben des Komponisten dar, während der sich sein Stil enorm weiterentwickelte. Zugleich war Beethoven in dieser Zeit der Bedrängnis persönlicher Krisen ausgesetzt, an denen eine weniger starke Persönlichkeit leicht hätte zerbrechen können. Am meisten beunruhigte ihn seine zunehmende Taubheit. Die heftigen Seelenqualen, die ihm dies bereitete, brachen sich im Oktober 1802 im berühmten „Heiligenstädter Testament“ Bahn, als er sich dazu entschloss, den einmal eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen und sein Gebrechen zu überwinden, das er bis dahin immer noch versucht hatte geheim zu halten. Erst Ende 1806 war es ihm schließlich möglich, neben Skizzen zum Finale des dritten „Rasumowsky“-Quartetts schriftlich zu notieren: „Kein Geheimniss sey dein Nichthören mehr – auch bey der Kunst.“

Eine andere persönliche Krise war durch die schließlich unerfüllt gebliebene Hoffnung auf eine Heirat mit Gräfin Josephine Deym ausgelöst worden. Beethovens Gefühle bitterer Enttäuschung mussten sich noch verstärkt haben, als sein Bruder Carl, der seit einigen Jahren als sein Sekretär die Verhandlungen mit Verlegern geführt hatte, eine keineswegs standesgemäße Frau – Johanna Reiss – heiratete, die bereits im fünften Monat schwanger mit Carls Kind war. Die Heirat fand am 25. Mai 1806 statt, und am Tag danach begann Beethoven, die autographe Partitur des ersten „Rasumowsky“-Quartetts niederzuschreiben. Zwischen Skizzen zum dritten Satz, dem trauervollen Adagio, findet sich Beethovens Notiz: „Einen Trauerweiden oder Akazien-Baum aufs Grab meines Bruders“ – eine

schneidende Bemerkung, wenn man bedenkt, dass sein Bruder durchaus lebendig war.

Trotz dieser Krisen erwies sich Beethovens Schaffenskraft in diesen sechs Jahren, die zwischen op. 18 und op. 59 liegen, als höchst eindrucksvoll. Unter seinen neuen Werken befinden sich: ein großes Ballett, *Die Geschöpfe des Prometheus* (1801); zwei bedeutende Serien von Klaviervariationen, op. 34 und op. 35 (1802), mit denen er ganz bewusst neue kompositorische Wege zu suchen begann; seine zweite Symphonie (1801/02), die länger als fast jede bislang dagewesene Symphonie war; seine gewaltige *Eroica*-Symphonie (1803/04), die wiederum deutlich länger und so komplex war, dass sie die Zuhörer völlig verstörte; ein anspruchsvolles Chorwerk, das Oratorium *Christus am Oelberge* (1803/04); die gewichtige „Waldstein“-Sonate (1803/04), ebenfalls länger als jede bislang dagewesene Sonate; und schließlich eine höchst eigenwillige Oper, *Leonore* (später unter dem Namen *Fidelio* bekannt geworden), die sich bei der ersten Aufführung im November 1805 sowohl für die Sänger als auch für die Musiker als extrem schwierig erwies. Das folgende Jahr – 1806 – war jedoch wohl das produktivste in Beethovens Leben überhaupt: Außer den „Rasumowsky“-Quartetten und den umfangreichen Revisionen der *Leonore* komponierte er das vierte Klavierkonzert, die vierte Symphonie, das Violinkonzert und den Großteil der c-Moll-Variationen für Klavier. Mit der Komposition der Quartette begann er dabei kurz nach den Aufführungen der revidierten *Leonore* in März und April 1806, und sie stellte auch seine zentrale Beschäftigung während der Sommermonate dar.

Dass die „Rasumowsky“-Quartette stark von Beethovens neuen kompositorischen Erfahrungen beeinflusst wurden, war unvermeidlich. Die gewaltige Dimension und Erhabenheit des Quartetts Nr. 1 in F-Dur, dessen

erster Satz fast genauso lang dauert wie ein ganzes Haydn-Quartett, ist ein Indiz dafür. Ein anderes sind die ungewöhnlichen chromatischen Linien zu Beginn von Nr. 3: Obgleich sie ein wenig an den Anfang von Mozarts „Dissonanzen“-Quartett, KV 465, erinnern, lässt die schrittweise absteigende Basslinie auch an den chromatisch absteigenden Bass im langsamen Satz der „Waldstein“-Sonate denken. Am bemerkenswertesten überhaupt mag jedoch vielleicht die unglaubliche Komplexität der Gedanken sein, noch gepaart mit technischen Anforderungen, die damals als extrem schwierig galten.

Die Skizzen für die Quartette schrieb Beethoven überraschender Weise nicht in eines seiner üblichen Skizzenbücher, sondern auf Bündel loser Blätter, von denen viele heute verloren sind. Das Gros derjenigen, die erhalten geblieben sind, liegt im Skizzenband A 36 in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gesammelt vor. Beethoven begann im Mai, das Quartett Nr. 1 auszuschreiben, und beendete es vermutlich innerhalb etwa eines Monats, denn als er am 5. Juli den Verlegern Breitkopf & Härtel einige neue Quartette anbot, erwähnte er, dass das erste Quartett schon vollendet sei. Die Arbeit an Nr. 2 wurde allerdings im Spätsommer durch eine Reise nach Schlesien unterbrochen, wo Graf Oppersdorf eine neue Symphonie, Nr. 4, in Auftrag gab, die Beethoven rasch komponierte, bevor er die Arbeit an den Quartetten wieder aufnahm. Auf der Rückreise nach Wien im Oktober geriet er in einen Sturm, und Wasser drang in seine Reisetruhe ein. Es hinterließ erhebliche Flecken auf dem Autograph der ersten beiden Sätze von Nr. 2, auf den Skizzen zu dessen letzten beiden Sätzen und auch auf denjenigen zum ersten Satz von Nr. 3. Diese Verfärbungen bieten einen guten Anhaltspunkt dafür, wie weit Beethoven zu diesem Zeitpunkt in der Komposition fortgeschritten war.

Nach seiner Rückkehr beendete Beethoven rasch die verbleibenden beiden Sätze von Nr. 2 und alle vier von Nr. 3. Alle drei Quartette

wurden dann Anfang 1807 probeweise aufgeführt. Die Besprechung in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* war nicht durchweg positiv, die Quartette wurden als „sehr lang und schwierig“ und „nicht allgemein faßlich“ beschrieben. Gerühmt wurde jedoch die tiefgründige Vorstellungskraft und die hervorragende Ausführung, was manche Zuhörer wiederum lediglich als völlig verwirrend empfunden hatten. George Thomson beklagte noch 1813, aus Edinburgh schreibend, ihren hohen Schwierigkeitsgrad und behauptete, es gebe in ganz Schottland weniger als ein Dutzend Musiker, die auch irgendeine Stimme daraus übernehmen könnten, und wohl keinen einzigen, der den Part der ersten Violine in allen drei Quartetten einwandfrei spielen könne.

Zu ihren Bewunderern allerdings gehörte der in London ansässige Komponist und Verleger Muzio Clementi, der sich im Frühjahr 1807 in Wien aufhielt. Er handelte mit Beethoven einen Vertrag aus, der den Erwerb von sechs Hauptwerken zur Publikation in London zum Inhalt hatte, wobei die Quartette als eines jener sechs Hauptwerke zählten. Vorgesehen war, jedes Werk gleichzeitig in London und auf dem Kontinent zu veröffentlichen, so dass Beethoven zwei Honorare einnehmen konnte und die Verleger jeweils für ihr eigenes Territorium den Anspruch auf Urheberrecht geltend machen konnten. Zunächst freuten sich beide Männer über den Vertrag, seine Abwicklung verlief jedoch nicht reibungslos. Was tatsächlich geschah, konnte erst jüngst genau aufgeklärt werden. Die drei zuerst versandten Werke waren auf der Überfahrt verloren gegangen, und die Absendung der Quartette verzögerte sich nun, weil keine Reserveabschrift vorhanden war. Ihre Edition auf dem Kontinent wurde inzwischen durch das Bureau des arts et d'industrie (Kunst- und Industrie-Comptoir) in Wien vorbereitet und lag bis August gestochen vor. Beethoven veranlasste, dass eine handschriftliche Abschrift davon – eher als eine des Autographs – kurze Zeit später nach London geschickt wurde, denn Cle-

mentis Edition beruht eindeutig auf der Wiener Edition. Die tatsächliche Veröffentlichung der letzteren indes wurde bis Januar 1808 hinausgezögert – ganz offensichtlich um Zeit zu gewinnen, bis die handschriftliche Abschrift in London eingetroffen war. Allerdings funktionierte zu dieser Zeit der Postverkehr zwischen England und dem Kontinent in Folge der Napoleonischen Kriege nicht zuverlässig, und bis die Quartette London endlich erreicht hatten und ihre Publikation vorbereitet war, ging es schon auf Ende 1809 oder Anfang 1810 zu. Clementi war es auf Grund dessen nicht länger möglich, das Urheberrecht zu beanspruchen. Zudem geriet seine Edition schon bald durch eine konkurrierende Londoner Ausgabe von George Astor in Bedrängnis, die ebenfalls auf die Wiener Edition zurückging. Deswegen hat Clementis Edition dieser Quartette – ganz im Gegensatz zu vielen anderen seiner Ausgaben – für den Notentext keine Bedeutung, und als die einzige authentische Edition gilt die des Bureaus in Wien.

Die Quartette sind nach ihrem Widmungsträger, Graf Andreas Rasumowsky, benannt, dem russischen Gesandten in Wien, der sie auch in Auftrag gegeben hatte. Bereits zu einem frühen Zeitpunkt war vereinbart worden, dass Beethoven in jedes Quartett ein russisches Thema einbeziehen sollte, und der Komponist konsultierte Ivan Prachs Sammlung russischer Volkslieder von 1790, um Themen für die ersten beiden Quartette ausfindig zu machen. In Nr. 1 ist das russische Thema im Finale platziert, während das von Nr. 2 im Trio des dritten Satzes auftaucht. Es war damals durchaus nicht unüblich, Volksweisen in ein sonatenartiges Werk aufzunehmen. Die Art und Weise jedoch, in der Beethoven es tut, ist höchst einfallsreich, denn er sorgt dafür, dass das Thema jeweils das ganze Werk in raffinierten Anspielungen durchzieht. Im Finale von Nr. 1 wird das „Thème russe“ zunächst vom Violoncello vorgestellt; der Beginn des Quartetts indes wird von einer Melodie im Violoncello dominiert, die genau das

gleiche Register beansprucht und eine ähnliche, durch den Tetrachord C–F umrissene melodische Gestalt aufweist. Mittlerweile ist bei Beethoven diese eröffnende Melodie, die innerhalb der ersten 18 Takte nur einen Harmoniewechsel aufweist, so weit ausgreifend geworden, dass der scharfsinnige Zuhörer sogleich daraus folgern musste, dass auch das Werk als Ganzes von ungewöhnlich weiträumiger Dimension sein wird. Der umfangreiche erste Satz muss ursprünglich sogar noch länger gewesen sein als er heute ist, denn die handschriftliche Partitur enthält nach Takt 342 Takte für eine erste und zweite Klammer einschließlich Wiederholung der kompletten Durchführung und Reprise, was Beethoven dann vor der Publikation strich.

Der zweite Satz ist einer der humorvollsten, den Beethoven je geschrieben hat. Sein absurdes Thema über eine einzige Note führte bei den ersten Aufführungen zu viel Heiterkeit und Gespött. Der Weg, den Beethoven beschreitet, um dieses Thema weiter zu entwickeln, ist ganz eigenartig und ungewöhnlich, doch er zeigte damit, dass sogar eine einzige wiederholte Note über enormes Potential verfügt (wenige Monate später sollte er es in seinem Violinkonzert erneut unter Beweis stellen). Der dritte Satz steht dazu in völligem Kontrast und gehört – noch dazu mit der Spielanweisung „mesto“ („wehmütig“) – zu seinen traurigsten. „Welch unsterbliches Thema“, schrieb George Thomson 1813, „es würde mich trösten, es zu hören, auch wenn ich im Sterben liege“. („Quel Thème immortel ... Il me soulageroit de l'entendre, même en mourant.“) Gegen Ende des Satzes geht die hartnäckige des–c-Figur des Violoncellos (Takte 111 und 113) über in d–c (Ende von Takt 113). Beethoven leitet dann von dieser Idee die ersten beiden Noten des Finalthemas ab und bindet damit das «Thème russe» sehr geistreich in die motivische Arbeit des vorangegangenen Satzes ein.

Auch in Nr. 2 wird das „Thème russe“ in das Quartett einbezogen, jedoch auf ganz

andere Weise. Hier benutzt Beethoven die ersten drei Noten e–h–e als Grundriss des Eröffnungsthemas. Die Takte 3–4 scheinen überdies eine Paraphrase des ersten Teils der Volksweise zu sein und waren es in den frühen Skizzen sogar noch ausgeprägter. Die Takte 6–7 haben allerdings eine andere Funktion: Ihr F-Dur erinnert an die Tonart des vorangegangenen Quartetts, was andeutet, dass wir es hier nicht mit drei gänzlich voneinander unabhängigen Kompositionen zu tun +haben, sondern mit einem erhabenen Großwerk in drei Teilen – eine Folgerung, die sich später noch auf andere Weise bestätigt.

Laut Beethovens Schüler Carl Czerny entwarf Beethoven den langsamen Satz, als er den Sternenhimmel betrachtete, was insofern glaubwürdig zu sein scheint, als die meisten seiner anderen Werke, die sich auf Sterne beziehen, ebenfalls in der Tonart E-Dur stehen. Der wunderbar ruhige und gelassene Charakter des Satzes wäre ohne weiteres gut dazu geeignet, den Anblick eines Nachthimmels zu veranschaulichen. Das Finale stellt – ganz im Kontrast dazu – einen Kampf der Tonarten e-Moll und C-Dur dar, wobei letztere gleich zu Beginn in Erscheinung tritt und beständig droht, die eigentliche Tonika des Werks zu ersetzen. Die Haupttonart gewinnt erst spät in der Coda endgültig die Oberhand. Und obgleich sie in diesem Kampf gewinnt, siegt sie nicht in der ganzen Schlacht, denn C-Dur als Tonart des dritten Quartetts trägt letztlich

dann doch den Triumph davon, was wiederum eine Bestätigung der These eines aus drei Quartetten zusammengesetzten Überwerks ist. Man könnte sogar die Auffassung vertreten, dass Nr. 3 nach dem vorangegangenen Quartett noch in e-Moll beginnt, da der einleitende verminderte Septakkord noch zu dieser Tonart gehört.

Nr. 3 hat kein veritables russisches Thema. Statt dessen beinhaltet es als langsamen Satz einen bäuerlichen Tanz in einem unbestimmt osteuropäischen Stil. Beethoven entwarf dafür auch ein alternatives Thema in a-Moll, welches schließlich Eingang in den langsamen Satz seiner siebten Symphonie finden sollte. Der dritte Satz ist dann einmal als traditionelles Menuett gestaltet. Für seine ersten acht Takte verwendete Beethoven ein Thema, das er bereits fünf Jahre zuvor entworfen hatte. Die Tonart des Trios erinnert an das F-Dur des ersten „Rasumowsky“-Quartetts. Doch abgesehen davon und von den anderen Querverbindungen sind die drei Quartette in Idee und Charakter höchst unterschiedlich und zudem wesentlich weiter entwickelt als jedes bislang dagewesene Streichquartett. Mit solch gewaltigen und tiefgründigen Werken bestand für Beethoven zweifellos nicht mehr die Notwendigkeit, seine Taubheit zu verbergen.

Barry Cooper
(Übersetzung: Regina Back)

VORWORT

Quellen

- A** Autographe Partituren, aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (op. 59 Nr. 1 – datiert Mai 1806 – und op. 59 Nr. 2) und im Beethovenhaus, Bonn (op. 59 Nr. 3).
- P** Erstdruck (1807), in Einzelstimmen erschienen beim Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien. **P** wurde wahrscheinlich von Beethoven Korrektur gelesen und enthält sicherlich einige letzte Änderungen, die nicht in **A** vorhanden sind und die ohne Zweifel in die Stichvorlage, einen verschollenen Satz handschriftlicher Stimmen, eingetragen wurden.

Eine Partitur von op. 59 wurde erst 1830, drei Jahre nach Beethovens Tod, veröffentlicht.

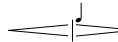
Zur vollständigen Beschreibung der Quellen und zum Vergleich ihrer Lesarten siehe Critical Commentary.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer es möglich war, wurden Eigenheiten von Beethovens Notation (inklusive der Notengruppierungen) exakt so beibehalten, wie sie in den Quellen gegeben sind. Eine Besonderheit von Beethovens Notation, die er in seinem späteren Leben sehr beharrlich anwandte (vgl. Nottebohm, *Beethoveniana*, 1872, S. 104–106), sind beispielsweise die Fortsetzungszeichen = = = nach jedem Crescendo und Diminuendo. 1806 war diese Notationsweise noch nicht verbreitet, das früheste Werk, in dem sie überhaupt vorkommt, ist op. 58. In op. 59 wird sie gelegentlich und nur in wenigen Notensystemen angewandt, in diesen Fällen wurde sie stillschweigend in die übrigen übernommen. An solchen Stellen jedoch, wo Beethoven keinerlei Fortsetzungszeichen vorschrieb, wurden sie auch

nicht ergänzt, sondern sein Notentext unverändert belassen.

In einigen Fällen, in denen es nur von kosmetischem Effekt ist, wurde Beethovens Notation modernisiert. Im Einzelnen wurde seine charakteristische *cres.*-Angabe zu *cresc.* geändert, und Crescendo- (bzw. Diminuendo-) Gabeln auf der ersten Note eines Taktes werden mit



statt mit dem bei Beethoven üblichen  dargestellt. Dann gehörte der Punkt nach dem Taktstrich in Beethovens

Zeit zu den geläufigen Notationsweisen; viele Passagen aus op. 59 Nr. 1 IV 74–88 etc. erscheinen in den Quellen  oder sogar ; dies wurde selbstverständlich modernisiert. Besonders gravierend ist sein häufiger Gebrauch von  in der Bedeutung von  in op. 59 Nr. 2 I, doch

kann dies ganz unmöglich übernommen werden, da diese Notation heute (und auch schon zu Beethovens Zeit bei entsprechender Taktvorzeichnung) eine gänzlich andere Bedeutung hat. Abkürzungen wie  oder  kommen in **A** häufig vor, jedoch seltener in **P**. Es scheint so zu sein, dass Beethoven den Verleger angewiesen hatte, alle Abkürzungen voll auszuschreiben. Daher haben wir sie nur dann beibehalten, wenn sie in beiden Quellen übereinstimmend vorhanden waren. Bei Notengruppierungen wie  (op. 59 Nr. 1 I 120 Vla) oder  (Nr. 1 IV 36–9) in **P** jedoch, die sich vom Gebrauch der Abkürzungen  oder  in **A** herleiten, haben wir es vorgezogen, sie zu  aufzulösen. Beethoven verwendet auch  und  (z. B. op. 59 Nr. 3 I), wo jedoch  und  eindeutig vorzuziehen sind.

Eine besondere Eigenart von Beethovens Notation sind seine Schlüssel im Vc, denn in op. 59 benutzt er, abgesehen von , fast immer (den heute überall verpönten) , der eine Oktave tiefer als geschrieben klingt (die

einzigsten Ausnahmen in Tenorschlüssel sind op. 59 Nr. 1 III 24, 46). Dies bringt den doppelten Nachteil der Zweideutigkeit und der Notwendigkeit vieler Hilfslinien mit sich, so dass wir statt dessen der Regel gefolgt sind, ♩ dort beizubehalten, wo Beethoven ihn benutzt, wo er jedoch ♩ notiert, haben wir ♩ vorgezogen.

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

Akkorde mit Haltebögen

Nach den modernen Notationsregeln wird bei Akkorden immer nur *ein* Legatobogen gesetzt, jedoch benötigt jeder Ton eines Akkords einen eigenen Haltebogen. Wie zu erwarten, sind die zeitgenössischen Beethoven-Quellen in der strikten Anwendung dieser Notationsregel eher nachlässig (es überrascht eher, dass in den Quartetten op. 18 alle achtzig dieser doppelten Haltebögen in den Quellen vorhanden sind). Wenn also in einer Quelle ein notwendiger Bogen fehlt, so wird er in der vorliegenden Edition entsprechend den modernen Regeln ergänzt, doch wurde auf eine Kennzeichnung als editoriale Zutat verzichtet (zum Beispiel haben in op. 59 Nr. 2 I 60–64 die meisten Akkorde in **A** nur einen Haltebogen, in **P** jedoch fast immer zwei).

Legatobögen bei Tonwiederholungen

Sie waren für Beethoven keineswegs undenkbar und wurden so übernommen, wie sie in den Quellen stehen. Offenkundige Fälle, bei denen es eindeutig von Nachteil wäre, den Legatobogen jedes Mal bei Tonwiederholungen zu unterbrechen, liegen vor in op. 59 Nr. 1 I 46 VI 2, 295 VIa, Nr. 2 I 46 VI 2, VIa, Nr. 3 III 1 VI 2; das Gleiche hat ohne weiteres auch Geltung für weniger offensichtliche Fälle wie Nr. 1 III 19–20 VI 2.

Bögen bei Ziernoten

Im Allgemeinen setzte Beethoven weder Bögen zu Ziernoten noch zwischen Ziernoten und Hauptnoten, obwohl sie in der Praxis durchgehend vorausgesetzt werden müssen. Wir haben folglich diese Regel im Prinzip beibehalten, trotz eines Einzelfalls in op. 59 Nr. 3, wo er selbst einen Bogen gesetzt hat (siehe Bemerkung zu II 42 im Critical Commentary). Das Gleiche gilt für Nachschlagsnoten bei Trillern, gleichgültig, ob sie als Ziernoten oder als Hauptnoten ♩ oder ♩ (z. B. op. 59 Nr. 1 IV 7 VI 1, Nr. 3 III 54^{II}, 74^I, oder IV 404 VI 2) oder sogar nur als eine notiert sind (z. B. op. 59 Nr. 1 II 431; vgl. Symphonie Nr. 6 I 284). Sie sind als Trillernotation zu verstehen und dementsprechend selbstverständlich gebunden zu spielen. Die Nachschläge in op. 59 Nr. 2 I 133–138 jedoch, die eindeutig mit Bögen an die folgende Hauptnote gebunden sind, stellen eine so entschiedene Ausnahme von der Regel dar, dass wir an dieser Stelle die Bögen bei den Ziernoten genau so beibehalten haben, wie sie in den Quellen stehen.

Dynamik bei Pizzicato

Beethoven hielt (wie im Allgemeinen auch andere Komponisten dieser Zeit, Berlioz nicht ausgenommen) dynamische Angaben in Pizzicato-Passagen offenbar nicht für notwendig, vielmehr scheint das Fehlen dieser Angaben sogar seine ausdrückliche Absicht gewesen zu sein, denn es gibt eine Reihe von Fällen bei Beethoven (op. 59 Nr. 1 III 67 VIa ist wohl ein solcher), in denen *p* (in *arco*-Passagen) zu *pizz.* **geändert** wurde. Zwar stellt *p* 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 lassen sich sogar ziemlich häufig finden. Das Fehlen jeglicher Dynamik in Pizzicato-Passagen ist allerdings die Regel, und wo es ansonsten nicht eindeu-

tig wäre (z. B. Nr. 1 III 57, 67, Nr. 3 I 253, II 92), wurde *p* als notwendige editorische Zutat ergänzt.

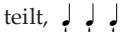
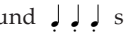
Akzente und Diminuendo-Gabeln

Beethovens > sind zwar seltener als bei Schubert, aber doch gleichermaßen problematisch. Wie bei Schubert sind manche kurz geschrieben und mittig unterhalb der Note platziert, sie bedeuten daher offensichtlich das Gleiche wie ein moderner Akzent (ein Zeichen, das um 1800 noch kaum verwendet wurde). Ein Beispiel dafür findet sich in op. 59 Nr. 2 IV 64 etc.; entsprechend der modernen Notationsregel haben wir es daher je nach Ausrichtung des Notenkopfs ober- oder unterhalb der Note wiedergegeben.

Wiederum wie bei Schubert sind andere Diminuendo-Gabeln lang notiert. Sie beginnen unterhalb der Note und sehen demnach wie Diminuendi aus, auch wenn der Kontext offensichtlich etwas impliziert, das einem Akzent ähnelt. Dies ist die klassische „Schubertsche Diminuendo-Gabel“, die je nach Kontext unterschiedliche Abstufungen sowohl eines Akzents als auch eines Diminuendo bedeuten kann. Heutzutage gibt es keine adäquate Art und Weise, ein solches Zeichen, das seiner Natur nach zweideutig ist, eindeutig zu notieren. Neuere Urtext-Ausgaben haben sich im Allgemeinen dafür entschieden, diese Gabeln standardmäßig als Akzente wiederzugeben, indes schmälert dies das tatsächlich vorhandene Element des Diminuendo, das sie beinhalten. In den Augen eines modernen Musikers ist der fundamentale Unterschied zwischen einem Akzent und einem Diminuendo selbstverständlich der, dass ein Akzent das generelle dynamische Niveau nicht verändert, ein Diminuendo jedoch sehr wohl. Die Akzent-Notation macht also wenigstens deutlich, dass das generelle dynamische Niveau davon unberührt bleiben soll. Gleichwohl haben wir es in der vorliegenden Edition vorgezogen, wo immer es möglich war, das originale Er-

scheinungsbild der Quellen wiederzugeben und keine modern aussehenden Akzente zu ergänzen, die eine davon leicht abweichende musikalische Botschaft vermitteln würden. Die Diminuendo-Gabeln in op. 59 Nr. 1 II 6, 14, 67, 77, 243, 244, 250, 303 und Nr. 3 IV 361–364 sind also erklärtermaßen als lange Akzente (oder „Schubertsche Diminuendo-Gabeln“) zu verstehen und nicht als die generelle Dynamik betreffende Diminuendi.

Punkte und Striche

Beethoven wurde nachgesagt (vgl. Nottebohm, *Beethoveniana*, 1872, S. 107–125), dass er peinlich genau zwischen Staccato-Punkten und -Strichen unterschieden habe. Nottebohm zitiert dafür zwei wesentliche Beweisstücke: erstens (auf S. 107–109) Beethovens umfassende Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7, op. 92, viz:  (etc.), und zweitens einen Brief vom 15. August 1825 an Karl Holz (Siegward Brandenburg, *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, 1996, Nr. 2032), in dem Beethoven die eindeutige Auskunft erteilt,  und  seien nicht dasselbe. Entscheidend ist bei beiden Quellen, dass Beethoven in seinem Ansinnen absolut konsequent bleibt: seine Staccato-Spielanweisungen sollten stets als Striche wiedergegeben werden – es sei denn, sie befänden sich unter Legatobögen, denn dann bedeuteten sie Portato und seien daher selbstverständlich als Punkte zu notieren. Dieses Prinzip gilt uneingeschränkt und birgt auch keinerlei Notwendigkeit für die Gewährung von Ausnahmen, so dass wir es durchgängig anwenden konnten. **P** ist in dieser Hinsicht jedoch völlig uneinheitlich, willkürlich werden manchmal Striche, manchmal Punkte verwendet.

Fingersätze

P enthält einige Fingersätze für **VI 1** und **Vc**. Nur diejenigen in op. 59 Nr. 1 **VI 1** (und in einem einzigen Takt aus op. 59 Nr. 2 **VIa**) finden sich auch in **A**. Es ist unklar, in welchem Umfang auch die übrigen von Beethoven stammen könnten, daher wurden sie in die Stimmen der vorliegenden Edition nicht aufgenommen, in der Partitur jedoch kursiv hinzugefügt.

Richtbuchstaben

Um unsere Edition so zweckmäßig und praktikabel wie möglich zu gestalten, haben wir die traditionellen Richtbuchstaben übernommen, die in älterem Aufführungsmaterial der Beethoven-Quartette verwendet worden waren. Dabei sind zwei Hinweise zu beachten: Zum einen haben wir es vorgezogen, jeden Satz mit **A** zu beginnen. Zum andern sind einige wenige Richtbuchstaben um einen oder zwei Takte versetzt worden, wenn eine eklatante Inkonsistenz vorlag. Es sollte jedoch betont werden, dass diese Richtbuchstaben keineswegs authentisch sind, da sie erst später, einige Jahrzehnte nach Beethovens Tod, eingeführt wurden. Sie sind daher eher als Beigabe denn als integraler Bestandteil dieser Urtext Edition zu verstehen.

Danksagung

Es war mir eine besondere Ehre, mit dem Endellion String Quartet am Notentext der Quartette arbeiten zu dürfen; das eingehende Verständnis und die Einblicke der Musiker erwiesen sich als sehr wertvoll für die Edition, und ich danke ihnen sehr herzlich für die angenehme und fruchtbare Zusammenarbeit. Die Mitarbeiter der verschiedenen Bibliotheken, in denen ich meine Recherchen durchführte, waren durchweg wohlwollend und hilfreich, und ich danke ihnen für ihre Freundlichkeit und Geduld: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Beethovenhaus, Bonn (dessen schöne Farbproduktion des Autographs von op. 59 Nr. 3 eine außergewöhnliche Qualität aufwies); Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien; British Library, London. Es ist mir ein Vergnügen, darüber hinaus hier denjenigen meinen Dank auszusprechen, die mir im Laufe meiner Recherchen in der einen oder andern Art und Weise behilflich waren: Barry Cooper, Misha Donat und Norbert Molkenbur. Schließlich möchte ich Werner Greve dafür danken, mir den Erwerb eines außergewöhnlich schönen Exemplares der Erstdruckpartitur von 1830 ermöglicht zu haben. Die Ehre, sich mit den Problemen einer der großartigsten Musik unserer Kultur auseinanderzusetzen zu dürfen, wird noch vermehrt durch die Freude, mit Notenmaterial von solcher Qualität arbeiten zu können.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Regina Back)

© by Bärenreiter