

STREICHQUARTETT

F-dur

Violine I

Johann Wolfmayer gewidmet

Opus 135

Allegretto

Violin I part of the String Quartet in F major, Opus 135, by Johann Wolfmayer. The score is in 2/4 time and consists of 57 measures. The tempo is marked Allegretto. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics and articulation marks.

Measures 1-8: *pp*, *f*, *p*

Measures 9-15: *poco cresc.*, *p*, *cresc.*

Measures 16-22: *fp*

Measures 23-30: *cresc.*

Measures 31-36: *cresc.*

Measures 37-43: *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *f*, *f*

Measures 44-47: *pp*, *p*

Measures 48-52: *cresc.*, *pp*

Measures 53-56: *cresc.*, *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*

Measures 57: *f*, *f*, *p*

STREICHQUARTETT

F-dur

Violine II

Johann Wolfmayer gewidmet

Opus 135

Allegretto

Violin I and Viola score, measures 7-57. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features various dynamics including *f*, *p*, *cresc.*, *pp*, and *sf*, as well as articulation marks like accents and slurs. The Violin I part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks. The Viola part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks. The score is divided into systems of five staves each, with measure numbers 7, 16, 23, 30, 36, 42, 46, 52, and 57 indicated at the beginning of each system.

STREICHQUARTETT

F-dur

Viola

Johann Wolfmayer gewidmet

Opus 135

Allegretto

The musical score for the Viola part is written in F major (one flat) and 3/4 time. It consists of 11 staves of music. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *decresc.* (decrescendo). There are also articulation marks like slurs and accents, and fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The piece is dedicated to Johann Wolfmayer.

*) Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

*) Cf. Bemerkungen ou Comments.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2004 by G. Henle Verlag, München

STREICHQUARTETT

F-dur

Violoncello

Johann Wolfmayer gewidmet

Opus 135

Allegretto

pizz.

arco

1

CFSC.

①

(p)

CPEC.

(\geq) p

CPESC.

理

cresc.

j

CFESC.

牌

CTESC.

12

CFESC.

p

*). Cf. *Bemerkungen ou Comments*.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2004 by G. Henle Verlag, München

Vorwort

Die Arbeit an seinem Streichquartett in F-dur op. 135 nahm Beethoven noch vor Abschluss der Stichvorlage des cis-moll-Quartetts op. 131 auf. Während er dessen definitive Version erst im August 1826 an den Verlag Schott nach Mainz schickte, fallen die ersten Skizzierungen des F-dur-Quartetts schon in den Juli; die eigenhändige Kopie der Stimmen als Stichvorlage für die Pariser Niederlassung des Verlages Schlesinger beendete Beethoven Ende Oktober. Drucklegung und erste Aufführung erlebte er nicht mehr. Die ersten Drucke erscheinen in der zweiten Hälfte des Jahres 1827, nämlich als zwei voneinander unabhängige Stimmendrucke im August 1827 bei Maurice Schlesinger in Paris (siehe unter C in der Quellenübersicht am Ende dieser Ausgabe) und kurz darauf im September bei Adolph Martin Schlesinger in Berlin, und zwar in Stimmen (D) und Partitur (E).

Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass Beethoven mit diesem Quartett eine neue Quartettserie eröffnen wollte, nachdem er die Serie von drei Quartetten für den Fürsten Galitzin (Es-dur op. 127, a-moll op. 132 und B-dur op. 130/133) zum Abschluss gebracht und – nach Abtrennung der das B-dur-Quartett und den Zyklus insgesamt krönenden „Großen Fuge“ op. 133 – um ein zusätzliches Quartett (op. 131) erweitert hatte. Hierfür spricht eine in der ersten Juliwoche 1826 in eins der sogenannten „Konversationshefte“ eingetragene Gesprächsnotiz. Dort notiert der Beethoven zu jener Zeit vor allem in musikalischen Fragen besonders eng vertraute Violinist Karl Holz: „Das wäre dann das 3^{te} in F^{ur} und, gleich danach „In *D moll* ist noch keines.“ sowie „Es ist doch sonderbar, daß unter den vielen Quartetten Haydns keines in A mol ist“. (Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bd. 10, Hefte 114–127, hrsg. von Dagmar Beck unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1993, S. 26 f.) Beethoven entsinnt sich also der **Tonart F-dur jener** beiden Quartette, die vor vielen Jahren

seine Quartettserien op. 18 (1800/01) und op. 59 (1804/06) eröffnet hatten. Trotz der hier festgehaltenen gesprächsweisen Erwägungen zu der Alternative anderer Tonarten entschließt er sich zur Komposition eines dritten Streichquartetts in F-dur, und dieses fällt zudem stilistisch ganz anders, ja sogar im direkten Vergleich zum vorausgegangenen cis-moll-Quartett geradezu gegensätzlich aus. So scheint das F-dur-Quartett zumindest eher den Impuls eines Neubeginns zu belegen, als dass etwa an eine Anbindung an die – bekanntermaßen zyklisch untereinander verbundenen – vorausgegangenen vier „späten“ Quartette zu denken wäre.

Ebenso wie alle vorher im Rahmen der Neuen Beethoven Gesamtausgabe (NGA) erschienenen Werke folgt auch die vorliegende Einzelausgabe des Streichquartetts F-dur op. 135 (Übernahme aus NGA, Abteilung VI, Band 5, Streichquartette III) dem Grundsatz, einen Notentext zu edieren, der unter Berücksichtigung aller relevanter Quellen „den Absichten Beethovens so genau wie möglich entspricht“. Dieses Editionsprinzip begründet freilich im vorliegenden Fall insofern ein Problem, als Beethoven wegen seiner Erkrankung im Herbst 1826, von der er sich letztlich nicht mehr erholte, und auch wegen der notwendig gewordenen Nachkomposition eines alternativen Finalsatzes für das B-dur-Streichquartett op. 130 im Oktober und November 1826 nicht mehr dazu kam, das vorliegende F-dur-Quartett in eine definitive und wirklich druckreife Endfassung zu bringen, in der alle offenen Textfragen bereinigt wären. Dies gilt besonders für den ersten und den langsamen Satz, jedoch auch für das Scherzo (*Vivace*) und den berühmten Finalsatz. Aus Gneixendorf, zu Gast bei seinem Bruder Johann, schickte Beethoven die eigenhändig kopierte Stichvorlage am 30. Oktober 1826 – wie üblich in vier Einzelstimmen – an den Pariser Verlag Maurice Schlesinger, merkte aber nach Absendung, dass es hier und da noch einiger Änderungen bedurfte. Diese betrafen vor allem die nicht konsequent behandelten Entscheidungen punktierter oder nicht punktierter Rhythmen im

Zusammenhang mit zwei der wichtigsten Hauptgedanken des Kopfsatzes, jedoch auch einige nachträglich geänderte Töne **im ersten und dritten Satz**. Hinzu kamen zahlreiche Abweichungen in Artikulation und Phrasierung zwischen der autographen Partitur und der eigenhändigen Stimmenkopie, so dass man sagen kann, dass Beethoven auch als sein eigener Kopist nicht aufhörte zu komponieren, denn im Zuge der Abschrift seines eigenen Textes fuhr er weiter damit fort, ihn zu verändern. Einige dieser nach Absendung der Stimmen nach Paris vorgenommenen Änderungen kennzeichnete Beethoven in seiner autographen Partitur durch Korrespondenzvermerke am Seitenrand (vgl. die am Ende dieser Ausgabe angefügten *Bemerkungen*).

Die ersten Herausgeber – Stecher, Korrektoren und Verleger in Paris und Berlin – standen also vor keiner leichten Aufgabe. Während der Pariser Erstdruck den Text der Stichvorlage, im Großen und Ganzen vorlagegetreu, also mit vielen der in Beethovens eigenhändiger Stimmenkopie enthaltenen Inkonsistenzen und unter sehr zurückhaltender Bereinigung einiger offensichtlicher Irrtümer wiedergibt, entschied man sich im Berliner Stammhaus des Verlages von Adolph Martin Schlesinger zu einer grundsätzlichen Revision. So entstand eine bereinigte, Fehler und Inkonsistenzen weitestgehend beseitigende Erstausgabe in Stimmen und Partitur, die zudem dem Grundsatz folgte, Parallelstellen zumindest in Dynamik, Artikulation und Phrasierung durchweg zu vereinheitlichen. Hätte es einen Editionsbericht über Quellen und Lesarten für diesen Berliner Frühdruck gegeben, so könnte man von einer revidierten kritischen Erstausgabe sprechen. Welche Fachleute Schlesinger mit Korrektur, Revision und Redaktion betraute, ist nicht nachweisbar, jedoch erscheint es kaum denkbar, dass der Verleger es versäumt hätte, den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy in diese Arbeiten mit einzubeziehen, mit dem er in vielerlei persönlicher und beruflicher Beziehung stand, und der sich in jenen Jahren bekanntlich brennend für Beethovens Spätwerk interessierte.

In allen späteren Druckausgaben, beginnend mit der sogenannten „Alten Gesamtausgabe“ der Werke Beethovens im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel (AGA) blieb es bei der revidierten Textgestalt, ohne dass Beethovens autographe Partitur nochmals mit dem Drucktext verglichen worden wäre. Daher erfuhr keiner der zweifelsfreien Änderungswünsche des Komponisten Berücksichtigung, auch nicht die Fälle, bei denen er am Rande Korrespondenzvermerke notierte, zu deren Erledigung es dann freilich nicht mehr kam (vgl. *Bemerkungen*). So wurde Beethovens letztes Streichquartett bisher nur in revidierter Textgestalt ausgeführt, und in keiner anderen kennen wir es bis heute.

In dem Versuch, die originale Version getreu den Editionsgrundsätzen der NGA so weit wie irgend möglich zu erhalten, hat der Herausgeber darauf verzichtet, den Notentext zu vereinheitlichen und vor allem, ihn in der für praktische Ausgaben üblichen Weise zu ergänzen. Herausgeberzusätze wurden nur dort vorgenommen, wo die Frage nach der „Intention des Autors“ – und sie betrifft vor allem die Intention zur Verschriftlichung von kompositorischen Details gemäß den Notierungsgewohnheiten Beethovens – nach sorgfältiger Erwägung positiv beantwortet werden konnte. Alle Zusätze sind in gewohnter Weise durch Klammern kenntlich gemacht. Zudem wurde an nicht wenigen Stellen durch Fußnoten auf die editorischen Bemerkungen und Lesarten am Schluss dieser Ausgabe hingewiesen. Sie betreffen vor allem solche Stellen, an denen der Notentext nach wie vor problematisch erscheint. Dass diese offenen Fragen – und offen müssen sie aus inneren, letztlich biographischen Gründen bleiben – den Ausführenden ebenso wie den lesend und wissenschaftlich Interessierten als solche dargeboten werden, erscheint dem Herausgeber weniger als nicht zu behebender Nachteil, sondern eigentlich eher als Vorzug: eröffnet sich doch nun für die „Nachschaffenden“ – zum ersten Mal – die Möglichkeit, in jedem betreffenden Einzelfall zu jeweils persönlichen Lösungen zu gelangen. Denn dass die ästhetische Würdigung

immer nur auf der Grundlage eigener künstlerischer Entscheidungen erfolgen kann, welche die selbständige und aktive Auseinandersetzung mit den im Kunstwerk und seiner materiellen Fixierung gestellten Problemen voraussetzt, steht außer Zweifel.

Der Herausgeber dankt den Bibliotheken, die die Einsicht in die originalen Quellen ermöglichten: der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, dem Musée Royal de Mariemont zu Morlanwelz (Belgien), sowie dem Beethoven-Archiv in Bonn und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für unermüdliche Hilfeleistungen über einen langen Zeitraum. Meinen besonderen Dank für zahllose Anregungen, Ratschläge und ergiebige Diskussionen möchte ich in drei Fällen persönlich abstatten; er gilt dem langjährigen Leiter des Beethoven-Archivs Dr. h.c. Sieghard Brandenburg, dem Editionsleiter der NGA Dr. Ernst Herttrich und vor allem meinem akademischen Lehrer und – auch musikalischen – Weggefährten Prof. Dr. Emil Platen. Der Verlag dankt Prof. Franz Beyer für hilfreiche Ratschläge.

Berlin, Frühjahr 2004
Rainer Cadenbach

Preface

Beethoven began working on his F-major String Quartet, op. 135, before he had finished writing out the engraver's copy for the c \sharp -minor Quartet, op. 131. It was not until August 1826 that he sent the definitive version of the latter to his

publisher Schott in Mainz, whereas the earliest sketches for the F-major Quartet date from the preceding July. At the end of October he finished copying the parts and sent them to the Paris office of the publisher Schlesinger as a model for the engraving. He did not live to witness the work's publication or first performance. The initial prints appeared in the latter part of 1827: a set of parts published by Maurice Schlesinger in Paris in August 1827 (item "C" in the list of sources at the end of our edition), and an independent set of parts (D) and score (E) issued shortly thereafter, in September, by Adolph Martin Schlesinger in Berlin.

By the time he embarked on op. 135, Beethoven had already completed his cycle of three quartets for Prince Galitzin in the keys of E \flat major (op. 127), a minor (op. 132) and B \flat major (opp. 130 and 133). He had also extracted the "Great Fugue" op. 133 – the crown of both the B \flat major Quartet and the cycle as a whole – and added another quartet, op. 131. There is evidence to suggest that he intended op. 135 to initiate a new series of string quartets. One such clue is found in a discussion jotted down in one of the so-called "conversation books" in the first week of July 1826. Here the violinist Karl Holz, at that time Beethoven's close confidant, particularly in musical matters, wrote "That would be the third in F," followed by "There's none in d minor yet" and "It's odd that none of Haydn's many quartets is in a minor" (see *Ludwig van Beethoven: Conversationshefte*, vol. 10, nos. 114–127, ed. by Dagmar Beck and Günter Brosche, Leipzig, 1993, pp. 26 f.). In other words, Beethoven was recalling the key of the two F-major quartets that had opened his op. 18 and op. 59 cycles many years previously (1800–01, 1804–6). Despite the alternative keys proposed in the recorded conversation, he decided to write a third string quartet in F major. The style he chose for this quartet was completely different, being indeed almost diametrically opposed to its immediate predecessor in c \sharp minor. Op. 135 is thus more likely to represent a fresh start than a continuation of the preceding four

“late” quartets, which are well known to be cyclically inter-related.

The present separate edition of the F-major String Quartet, op. 135, is taken from Section VI, Volume 5 (*String Quartets III*) of the New Beethoven *Gesamtausgabe* (NGA). As with all other works issued in NGA, we adhere to the principle of presenting a musical text that takes all relevant sources into account in order to “reproduce Beethoven’s intentions as faithfully as possible.” Admittedly, this editorial principle raises a problem in the present case. Beethoven fell ill in the autumn of 1826 and never recovered his health. This, and the need to compose an alternative finale for op. 130 in October and November 1826, prevented him from putting the F-major quartet into a definitive form truly ready for publication and free of textual inaccuracies. Such inconsistencies are especially numerous in the first movement and the slow movement, but neither the Scherzo (*Vivace*) nor the famous finale is free of them. On 30 October 1826, while staying with his brother Johann in Gneixendorf, Beethoven sent an autograph engraver’s copy (as usual, in four separate parts) to the Parisian publisher Maurice Schlesinger. Later he became aware that a few changes were still necessary here and there. These “changes” mainly involved the inconsistent treatment of dotted and undotted rhythms in two of the most important motifs of the opening movement, as well as a few “new” pitches added to the first and third movements. There were also a great many conflicts in articulation and phrasing between the autograph score and the autograph set of parts. As a result, we might say that even as his own copyist he never stopped composing, but continued to alter the text while writing it out. Some of the changes he made after sending the parts to Paris are indicated in the margins of his autograph score using “correspondence marks” (see *Comments* at the end of our edition).

In short, the producers of the earliest editions – the engravers, proofreaders and publishers in Paris and Berlin – faced a difficult task. The Parisian first edition reproduces the text of the en-

graver’s copy more or less faithfully, incorporating many of the inconsistencies found in Beethoven’s autograph set of parts and very cautiously correcting several obvious mistakes. In contrast the parent house, Adolph Martin Schlesinger in Berlin, decided to undertake a thorough revision. The result was an expurgated first edition in parts that was largely devoid of errors and inconsistencies and followed the principle of unifying parallel passages, at least as far as their dynamics, articulation and phrasing were concerned. If this early Berlin print had been accompanied by editorial notes on sources and alternative readings, we might even call it a revised scholarly-critical first edition. We do not know which experts Schlesinger entrusted with the tasks of proofreading, revision and redaction, but it seems hardly conceivable that he would have neglected to involve the young Felix Mendelssohn Bartholdy in these labors. After all, Schlesinger had many personal and professional ties to Mendelssohn, and the young composer was known at that time to be keenly interested in Beethoven’s late music.

All subsequent printed editions, beginning with the so-called “Old *Gesamtausgabe*” published by Breitkopf & Härtel in Leipzig (AGA), retained the revised form of the text without comparing Beethoven’s autograph score with the printed text. None of his unquestionably authentic alterations were taken into account, not even those explicitly put down in marginal notes but never actually followed up (see *Comments*). As a result, Beethoven’s final string quartet has invariably been performed in its revised text; no other version has been heard to the present day.

In keeping with the editorial principles of NGA, we have attempted to adhere as closely as possible to the original version. The editor has therefore refrained from standardizing the musical text, and, above all, from adding to it in the manner customary for performance editions. We have only made editorial additions where, after careful consideration, we were able to find a positive answer to the question of the “author’s in-

tention,” especially where this involved Beethoven’s intention to write down compositional details in accordance with his notational habits. All such additions are indicated by parentheses. Moreover, quite a few passages have footnotes referring to the editorial commentary and alternative readings at the end of this edition. The footnotes primarily relate to passages in which the musical text still seems problematical. For intrinsic and ultimately biographical reasons these questions are destined to remain unanswered, and it is in this form that we present them to performers, readers and scholars. We regard this less as an unavoidable drawback than as an advantage: for the first time performers have an opportunity to find their own personal solutions in each case. For there can be no doubt that aesthetic appreciation is always grounded exclusively in individual artistic decisions that presuppose an independent and active engagement with the problems inherent in the work of art and the manner in which it was committed to paper.

The editor wishes to thank those libraries that allowed him to consult the original sources: the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz; and Musée Royal de Mariemont in Morlanwelz, Belgium; and the Beethoven Archive in Bonn along with its employees, who offered him tireless assistance over a long period of time. I also wish to express my gratitude to three individuals for giving me a wealth of suggestions, advice and profitable discussions: the longstanding director of the Beethoven Archive, Dr. Sieghard Brandenburg; the editor-in-chief of the New Beethoven *Gesamtausgabe*, Dr. Ernst Herttrich; and especially my academic mentor and musical companion, Prof. Dr. Emil Platen. The publisher thanks Prof. Franz Beyer for his help and advice.

Berlin, spring 2004
Rainer Cadenbach

Préface

Beethoven a entamé la composition de son Quatuor à cordes en Fa majeur op. 135 avant même d'avoir achevé le modèle de gravure du Quatuor en ut \sharp mineur op. 131. Alors en effet qu'il envoie en août 1826 seulement la version définitive de l'opus 131 aux Éditions Schott, à Mayence, il note dès le mois de juillet les premières esquisses du Quatuor en Fa majeur; Beethoven termine fin octobre la copie autographe des parties instrumentales, le modèle de gravure destiné à la succursale parisienne des Éditions Schlesinger. La mise sous presse et la création de l'œuvre n'ont cependant lieu qu'après la mort du compositeur: les premières éditions paraissent dans la deuxième moitié de 1827 sous forme de deux éditions séparées des parties, en août, chez Maurice Schlesinger, à Paris, (cf. sous C dans le récapitulatif des sources situé à la fin de la présente édition), puis juste après, en septembre, chez Adolph Martin Schlesinger, à Berlin, avec les parties (D) et la partition (E). Il semblerait que Beethoven ait eu l'intention, avec ce quatuor, d'ouvrir une nouvelle série, après avoir achevé celle des trois quatuors du prince Galitzine (Golitsyn) (Mib majeur op. 127, la mineur op. 132 et Sib majeur op. 130/133) et lui avoir ajouté un quatuor supplémentaire (op. 131) après retrait de la Grande Fugue op. 133 couronnant le Quatuor en Sib majeur et l'ensemble du cycle. Une mention notée dans l'un des «cahiers de conversation» à la première semaine de juillet 1826 plaide en ce sens. Le violoniste Karl Holz, qui entretenait à l'époque des relations étroites avec le compositeur, en particulier concernant des questions musicales, mentionne en effet: «Ce serait alors le 3^e en Fa», ajoutant juste après: «Il n'y en a encore aucun en Ré mineur.» et «Il est quand même étonnant que parmi les nombreux quatuors de Haydn, aucun ne soit en la mineur». (Ludwig van Beethovens Konversationshefte, vol. X, cahiers 114–127, édit. par Dagmar Beck, avec la coopération de Günter Brosche, Leipzig, 1993,

p. 26 sq.). Beethoven se rappelle donc la tonalité Fa majeur de ces deux quatuors qui, bien des années auparavant, avaient ouvert les séries de quatuors op. 18 (1800/01) et op. 59 (1804/06). Malgré les considérations des cahiers de conversation relatives à l'utilisation possible d'autres tonalités, le compositeur choisit finalement de composer un troisième quatuor à cordes en Fa majeur, lequel offre par rapport au précédent, en ut \sharp mineur, un tout autre caractère stylistique et même, comparé directement, se situe pour ainsi dire totalement à l'opposé de celui-ci. Le Quatuor en Fa majeur apparaît ainsi plutôt comme le point de départ d'un nouveau cycle et ne se rattache guère aux quatre quatuors antérieurs, reliés entre eux, on le sait, selon une structure cyclique. De même que toutes les œuvres publiées jusqu'ici dans le cadre de la *Neue Beethoven Gesamtausgabe* (NGA) (nouvelle édition complète des œuvres de Beethoven), la présente édition séparée du Quatuor à cordes en Fa majeur op. 135 (extraite de NGA, Abteilung VI, Band 5, Streichquartette III) se conforme au principe d'édition selon lequel le texte, compte tenu de toutes les sources significatives, «répond le plus précisément possible aux intentions de Beethoven». Ledit principe éditorial pose cependant dans le cas présent un problème dans la mesure où le compositeur, par suite de la maladie l'ayant affecté à l'automne 1826, maladie dont finalement il ne se remettra jamais complètement, mais en raison aussi de la nécessité de composer en plus, en octobre et novembre 1826, un mouvement final alternatif pour le Quatuor en Sib majeur op. 130, ne se voit plus en mesure de livrer une version définitive du Quatuor en Fa majeur, dûment révisée pour le tirage et réglant toutes les questions encore en suspens. Ceci concerne tout particulièrement le premier mouvement et le mouvement lent, mais aussi le Scherzo (*Vivace*) et le célèbre final. De Gneixendorf, où il est l'hôte de son frère Johann, Beethoven envoie aux Éditions Maurice Schlesinger de Paris, le 30 octobre 1826, le modèle de gravure copié de sa propre main – en quatre parties séparées, selon l'usage –, mais après

l'envoi, il s'aperçoit qu'il reste encore quelques corrections à effectuer çà et là. Celles-ci se rapportent principalement au choix, en partie non cohérent, des rythmes pointés et non pointés en relation avec deux des principales idées du premier mouvement, mais aussi de quelques «nouvelles» hauteurs de sons dans les premier et troisième mouvements. Il existe en outre de nombreuses variantes concernant l'accentuation rythmique et le phrasé entre la partition autographe et la copie autographe des parties, ce qui permet de dire que tout en assumant la fonction de son propre copiste, Beethoven continue de composer puisqu'au cours de son travail de copie il apporte encore des modifications au texte. Le compositeur signale dans sa partition autographe certaines des modifications effectuées après l'envoi des parties à Paris par des notes de correspondance inscrites dans la marge (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette édition).

Les premiers éditeurs – graveurs, correcteurs et maisons d'édition à Paris et à Berlin – n'ont donc pas eu la tâche facile. Tandis que la première édition parisienne reprend dans l'ensemble scrupuleusement le texte du modèle de gravure, donc en conservant les nombreuses inconséquences présentes dans la copie autographe des parties fournie par Beethoven et en procédant avec beaucoup de prudence à l'élimination de quelques fautes évidentes, la maison mère Schlesinger de Berlin opte au contraire pour une révision de fond. Il en résulte une première édition – parties et partition – revue et corrigée, débarrassée dans une large mesure des fautes et inconséquences et se conformant en outre au principe de l'uniformisation des passages parallèles, en particulier concernant les effets dynamiques, l'accentuation rythmique et le phrasé. S'il existait pour cette édition berlinoise un rapport d'édition sur les sources et les variantes, on pourrait alors la qualifier de première édition critique revue et corrigée. Il n'est guère possible de savoir à quels spécialistes Schlesinger a confié la correction, la révision et la rédaction; il ne semble toutefois guère probable que la maison d'édition ait en l'occurrence omis de fai-

re participer à ces tâches le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy, avec lequel Adolph Martin Schlesinger entretenait des relations étroites, tant personnelles que professionnelles, et qui s'intéressait vivement à l'époque, comme on le sait, à la dernière phase des œuvres de Beethoven.

Dans toutes les éditions ultérieures, à commencer par l'«Alte Gesamtausgabe» (AGA) (première édition complète) des œuvres de Beethoven publiée par Breitkopf & Härtel (Leipzig), c'est le texte revu et corrigé qui a prévalu, sans prise en considération de la partition autographe de Beethoven. C'est pourquoi aucune des modifications manifestement souhaitées par le compositeur n'est prise en compte, non plus celles expressément spécifiées par des notes marginales dont la réalisation n'aboutira pourtant pas (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). C'est ainsi que le dernier quatuor à cordes de Beethoven n'a été joué jusqu'ici que sous la forme du texte revu et corrigé et qu'on ne le connaît à ce jour sous aucune autre forme.

Dans sa tentative pour respecter le plus possible, conformément aux principes éditoriaux de la NGA, la version originale, l'éditeur a renoncé volontairement à uniformiser le texte et en particulier à le compléter conformément à

l'usage adopté pour les «éditions pour la pratique». Il n'a effectué d'ajouts que là où il était possible, après mûr examen, de répondre positivement à la question relative aux «intentions du compositeur», celle-ci concernant principalement la notation des détails de composition selon les habitudes de notation de Beethoven. Tous les ajouts sont signalés au moyen de parenthèses; d'autre part, un nombre non négligeable de notes en bas de page renvoient aux remarques éditoriales et variantes placées en fin de volume. Elles attirent l'attention sur les passages où le texte reste problématique. L'éditeur considère moins comme un inconvénient inévitable le fait de laisser ces questions en suspens – et elles doivent effectivement le rester pour des raisons internes, proprement biographiques – et de les présenter comme telles aux exécutants ainsi qu'à toutes les personnes intéressées, tant à titre profane que dans une perspective scientifique, que comme un véritable avantage offrant pour la première fois aux interprètes la possibilité d'accéder dans chaque cas particulier à leur propre solution. Il ne fait aucun doute en effet que l'approbation esthétique ne peut se faire que sur la base des choix artistiques propres de l'exécutant, lesquels présupposent de sa part une confrontation indépendante et active

avec les problèmes inhérents à l'œuvre, sous sa forme matérielle.

J'adresse mes remerciements aux bibliothèques qui m'ont autorisé à consulter les sources originales, à savoir le département de musique de la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz et le Musée Royal de Mariemont (Morlanwelz/Belgique); je remercie en outre les Archives Beethoven de Bonn et leurs collaborateurs et collaboratrices qui, sur une longue période, m'ont apporté sans relâche leur précieux et assidu concours. Je tiens également à témoigner spécialement mes vifs remerciements pour les multiples suggestions et conseils ainsi que les fructueuses discussions dont j'ai bénéficié à trois personnes en particulier: le Dr. h. c. Sieghard Brandenburg, directeur pendant de longues années des Archives Beethoven de Bonn, le Dr. Ernst Herttrich, directeur d'édition de la NGA, et en tout premier lieu, le Prof. Dr. Emil Platen, mon professeur d'université et en même temps mon «compagnon de route» sur le plan musical. La maison d'édition remercie le Prof. Franz Beyer pour son assistance et ses précieux conseils.

Berlin, printemps 2004
Rainer Cadenbach