

## Vorwort

In Bernd Alois Zimmermanns frühem Schaffen steht die Kammermusik, anders als in seinen späteren Jahren, quantitativ im Vordergrund. Bis 1945 entstanden eine Reihe von Klavierstücken und Liedern, eine *Suite* für Violine und Klavier sowie ein *Streichtrio*. In den Kontext dieser frühen Kammermusikproduktion gehört auch das hier erstmals veröffentlichte *Streichquartett*. Über die Entstehungsumstände ist so gut wie nichts bekannt, und bereits die Datierung bereitet Probleme. Einen Hinweis gibt lediglich ein fragmentarisch überliefelter Brief Zimmermanns an Liselotte Neufeld, den letztere nachträglich auf 1944/45 datierte, und in dem es heißt: „An meinem Quartett bastele ich noch immer herum. Das ist wohl die konzentrierteste Kompositionarbeit – und die abstrakteste.“

Die Manuskripte der beiden Sätze sind erst in den letzten Jahren – und zwar aus unterschiedlichen Nachlassteilen – aufgetaucht und konnten nun im Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, wieder zusammengeführt werden (Signatur 792). Dass die beiden Sätze zusammengehören, lässt sich schon angesichts äußerlicher Kriterien wie Schreibduktus und Papiersorte kaum bezweifeln. Die Zählung der Sätze im Manuskript ist durch Korrekturen sehr verunklart, doch scheint Zimmermann in letztgültiger Entscheidung das Adagio molto als „I. Satz“ und das Allegro moderato als „II. Satz“ bezeichnet zu haben. Die Manuskripte besitzen weitgehend Reinschriftcharakter, nur die letzte Seite des raschen Satzes trägt gelegentlich Züge eines Entwurfes. Zweimal hat Zimmermann hier durch Ausstreichungen Selbtkritik artikuliert, jedoch ohne konkrete Alternativen zu formulieren (zu den T. 145-147 etwa vermerkte er nur, dass hier die Parts von Viola und Cello inakkordischen Satz umzuwandeln seien). An diesen wenigen Stellen basiert die Edition also notgedrungen auf einem vorläufigen Stadium der Komposition.

Ab 1940 beschäftigte Zimmermann sich – in verschiedenen Projekten – immer wieder mit einer Satzfolge aus locker gefügter Introduktion, ariosem langsamem Satz und raschem Finale. In Reinform hat er diese Konzeption im 1944 abgeschlossenen *Streichtrio* (Schott Music ED 7563) verwirklicht, in modifizierter Gestalt in der 1947 von Günter Wand uraufgeführten Erstfassung des *Konzerts für Orchester*, in der das genannte Schema durch zwei zwischen Aria und Finale eingeschobene Sätze mit Scherzo-Funktion erweitert wird. Mit beiden Werken hängt das *Streichquartett* zusammen. Die Anfangstakte des ersten Quartettsatzes erscheinen in den Introduktionen von *Streichtrio* und *Konzert* – einmal gegen Ende, einmal im Mittelteil – annähernd notengetreu. Vor allem aber gehen zwei Sätze des *Konzerts für Orchester* mehr oder weniger als ganze auf das Streichquartett zurück. Aus dem *Quartett-Adagio* wird im *Konzert* eine Aria concertante, in der Zimmermann dem Orchester ein konzertierendes Streichquartett gegenübergestellt. Das Finale des *Konzerts* schließlich greift auf die Rondoform des *Quartett-Allegros* zurück und geht auch von dessen Thema aus; es nimmt dann allerdings eine andere Entwicklung, insofern Zimmermann die Couplets des *Quartett-Satzes* auswechselt, um – zum Zwecke zyklischer Abrundung – das Hauptthema der *Konzert-Introduktion* einzufügen zu können.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass auch das *Streichquartett* eine – wenngleich defizitäre, den ersten Satz aussparende – Ausformung des Schemas von Introduktion, Aria und Finale darstellt. Bedenkt man dies und berücksichtigt auch die beschriebene Zählung der Sätze im Manuskript, die für einen bewussten Verzicht auf die Introduktion spricht, so ist durchaus anzunehmen, dass Zimmermann das Werk in der vorliegenden Gestalt einmal als vollständig betrachtete. Wenn er es schließlich unterdrückte, so wohl deswegen, weil er das darin angelegte Potential in der konkreten Realisierung noch nicht vollständig ausgeschöpft sah.

Heribert Henrich

## Preface

Quantitatively speaking, chamber music takes a prominent role among Bernd Alois Zimmermann's early compositions, unlike in the later phases. Up to 1945, he produced a series of piano pieces and songs, a *Suite* for violin and piano and a *String Trio*. The *String Quartet*, published here for the first time, also belongs within the context of these early chamber music compositions. Almost nothing is known of the circumstances of the work's origin and even the dating is a problem in itself. Sole evidence is provided by the surviving fragments of a letter written by Zimmermann to Liselotte Neufeld, subsequently dated to the years 1944/45, in which the composer reports: "I am still tinkering with my quartet. This is probably the most concentrated compositional work – and certainly the most abstract."

The manuscripts of the two movements only surfaced within the last few years – in fact from two different portions of his estate – and were only now able to be reunited in the Bernd Alois Zimmermann-Archive of the Academy of Arts in Berlin (Signature 792). Alone on the strength of external criteria such as the style of writing and type of paper used, there can be no doubt that the two movements belong together. There are grave doubts relating to the numbering of the movements due to corrections, but it appears that Zimmermann made the final decision to denote the Adagio molto as "*I. Satz*" [1<sup>st</sup> movement] and the Allegro moderato as "*II. Satz*" [2<sup>nd</sup> movement]. The manuscripts as a whole appear to be fair copies; only the final page of the fast movement occasionally displays the characteristics of a draft version. Here Zimmermann on two occasions articulates self-criticism in the form of deletions without however providing concrete alternatives (for example, for the bars 145–147 he merely noted that the viola and cello parts were to be rewritten in chordal style). For these passages, this edition is therefore out of necessity based on a preliminary phase of composition.

From 1940 onwards, Zimmermann repeatedly concentrated his energies – in a variety of projects – on a sequence of movements consisting of a loosely connected introduction, an arioso slow movement and a fast finale. The composer adhered closely to this scheme in the *String Trio*, completed in 1944 (Schott Music ED 7563) and in modified form in the first version of the *Concerto for Orchestra* which was given its first performance in 1947 under Günter Wand; here the aforementioned order of movements was augmented through the insertion of two movements with a scherzo function between the Aria and the Finale. The *String Quartet* displays connections with both works. The initial bars of the first movement of the quartet appear in almost identical form in the introductions of both the *String Trio* and the *Concerto* – in one case at the end and in the other during the central section. Most notably however, two movements of the *Concerto for Orchestra* are more or less completely based on the string quartet. The *Quartet* adagio is transformed in the *Concerto* into an Aria concertante in which Zimmermann contrasts the orchestra with a concertante string quartet. The finale of the *Concerto* is ultimately based on the rondo form of the *Quartet* allegro and also originates from its theme; it subsequently takes a different path of development, as Zimmermann deletes the episodes of the *Quartet* movement in order to insert the principal theme from the Introduction of the *Concerto* in order to produce a cyclical structure.

Seen against this background, it is evident that the *String Quartet* is also based on the scheme of introduction, aria and finale – albeit in deficient form with the exclusion of the first section. In view of this fact, coupled with the aforementioned numbering of the movements in the manuscript suggesting a conscious abandonment of an introductory movement, it can be assumed that Zimmermann did actually at one point consider the composition in its present form to be complete. The ultimate suppression of the work on the part of the composer was presumably for the reason that he considered the inherent potential of the quartet not to have been developed to a sufficient degree in its concrete form.

Heribert Henrich  
Translation: Lindsay Chalmers-Gerbracht

## Avant-propos

Chez Bernd Alois Zimmermann, la musique de chambre figure quantitativement au premier plan de ses œuvres de jeunesse, contrairement à ses œuvres plus tardives. Jusqu'en 1945, il crée une série d'œuvres pour piano et de lieder, une *Suite* pour violon et piano ainsi qu'un *Trio à cordes*. Cette production de jeunesse vouée à la musique de chambre comprend également le *Quatuor à cordes* publié ici pour la première fois. On ne sait pour ainsi dire rien des circonstances de sa création ; sa datation pose même des problèmes. Seule une lettre de Zimmermann écrite à Liselotte Neufeld et léguée sous forme de fragment nous donne une indication. Cette dernière la date ultérieurement de 1944/45. Il écrit : « Je bricole encore à mon quatuor. Ce travail de composition est le plus concentré – et le plus abstrait ».

Les manuscrits des deux mouvements – provenant de différents legs – ne réapparaissent qu'au cours de ces dernières années et purent enfin être rassemblés aux Archives Bernd Alois Zimmermann de l'Académie des Arts de Berlin (Référence 792). Compte tenu de certains critères apparents tels que la façon d'écrire et le type de papier, il n'y a pas l'ombre d'un doute que ces deux mouvements vont de pair. Corrigée plusieurs fois, la numérotation des mouvements figurant dans le manuscrit est difficile à déchiffrer ; mais finalement, dans sa dernière décision, Zimmermann semble avoir désigné l'*Adagio molto* comme le « premier mouvement » et l'*Allegro moderato* comme le « deuxième mouvement ». Dans l'ensemble, les manuscrits ont le caractère d'une partition finie ; seule la dernière page du mouvement rapide présente ça et là les traits d'une ébauche. À deux reprises, Zimmermann pratique l'autocritique en biffant certains passages mais sans formuler d'alternatives concrètes (pour les mesures 145-147, il nota seulement la nécessité de transformer à cet endroit les parties pour l'alto à cordes et le violoncelle en un mouvement en accords). Dans ces quelques passages, la présente édition est obligée de se baser sur un stade provisoire de la composition.

A partir de 1940, Zimmermann continue de travailler – dans divers projets – sur une suite de mouvements formée d'une introduction de structure légère, d'un mouvement lent et chantant ainsi que d'un finale rapide. Il réalise cette conception sous une forme au net dans le *Trio à cordes* achevé en 1944 (Schott Music ED 7563), et sous une forme modifiée dans la première version du *Concerto pour Orchestre* exécuté pour la première fois en 1947 par Günter Wand. Dans cette première version, le schéma évoqué ci-dessus est élargi par deux mouvements insérés entre l'aria et le finale et ayant fonction de scherzo. Le *Quatuor à cordes* est étroitement lié à ces deux œuvres. Dans les introductions du *Trio à cordes* et du *Concerto*, on retrouve presque fidèlement les notes des mesures initiales du premier mouvement du quatuor – une fois vers la fin et une fois au milieu de la partition. Mais ce sont surtout deux mouvements du *Concerto pour orchestre* qui rappellent, plus ou moins dans son ensemble, le quatuor à cordes. Dans le *Concerto*, une aria concertante dans laquelle Zimmermann oppose à l'orchestre un quatuor à cordes est issue de l'*adagio* du *Quatuor*. Enfin, le finale du *Concerto* a recourt à la forme rondo de l'*allegro* du *Quatuor* et est basé sur son thème. Mais il prend ensuite une autre évolution : Zimmermann change les couplets du mouvement du *Quatuor*, afin de pouvoir introduire le thème principal de l'introduction du *Concerto* – et de compléter ainsi le cycle.

Dans ce contexte, il devient clair que le *Quatuor à cordes* représente une certaine forme du schéma introduction, aria et finale – quoique déficiente puisqu'il ne contient pas de premier mouvement. En y réfléchissant et si l'on tient compte de la numérotation des mouvements dans le manuscrit qui porte à croire que l'on a volontairement renoncé à l'introduction, on peut parfaitement supposer que Zimmermann considéra l'œuvre, dans sa forme actuelle, comme complète. Mais si, finalement, le compositeur étouffa l'œuvre, c'est bien parce qu'il vit que dans la réalisation concrète son potentiel n'était pas encore entièrement épousé.

Heribert Henrich  
Traduction : Dominique de Montaignac