

INHALT / CONTENTS

Introduction.....	III
Preface	VII
Einführung	IX
Vorwort	XIII
Große Fuge op. 133.....	1

Neben dieser Studienpartitur sind eine Stimmenausgabe (BA 9033)
und der Critical Commentary zu op. 130 und op. 133 (BA 9030-40) erhältlich.

In addition to the present study score the performing parts (BA 9033)
and the Critical Commentary to opp. 130 and 133 (BA 9030-40) are also available.

INTRODUCTION

Beethoven's *Grande Fugue* op.133 originally formed the culmination of the three string quartets he composed in 1824–5, in response to a commission from Prince Nikolai Galitzin of St. Petersburg. Just as the 'Hammerklavier' piano sonata op.106, in the same key of B flat, ended with a fugal movement of colossal proportions, so, too, did the string quartet op.130. However, while the 'Hammerklavier' seems not to have been heard in public until Liszt took up its cause in the mid-1830s, the op.130 quartet was performed by the renowned string quartet led by Ignaz Schuppanzigh at a concert given in Vienna's *Musikverein* on 21 March 1826. The occasion was at best a qualified success. The new work came at the end of a long programme which also contained the variation movement from Haydn's 'Emperor' Quartet op.76 no.3, a set of variations on the folksong *Marie* by the Schuppanzigh Quartet's viola player Franz Weiss, Beethoven's 'Archduke' Trio op.97, and his song *Ade-laide*. Although the scherzo second movement and the *Alla danza tedesca* fourth movement of op.130 were encored, the immensely difficult fugal finale proved a real stumbling-block. The *Allgemeine musikalische Zeitung* reported:

The first, third and fifth movements are serious, gloomy, mysterious, and at times bizarre, rough and wilful; the second and fourth full of wantonness, cheerfulness and mischief. In them, the great composer, who in his most recent works especially only seldom managed to find the right proportions for his objectives, has expressed himself with unusual brevity and concision. A repeat of both movements was demanded with stormy applause. But the meaning of the fugal finale is something the reviewer cannot explain: for him it was as incomprehensible as Chinese.¹

1 *Allgemeine musikalische Zeitung* No.19, 10 May 1826, col. 310.

Already at the beginning of January 1826 Karl Holz, the Schuppanzigh quartet's young second violinist who had befriended Beethoven, raised objections with the composer about the fugue's difficulty: "The triplets are very hard in all parts; because for the sake of clarity the ensemble precision must be razor-sharp... The leaps jumping over a string are hard to bring off in the quick tempo."² Less than a fortnight after the work's premiere Beethoven's brother Johann told him: "The whole town is full of your latest quartet, everyone is delighted with it... Those who approve of it say that the last movement would have to be heard often in order to understand it, the others would like it to be left out since it would be too hard to understand."³

Beethoven had already sent a dedicatory copy of the quartet to Prince Galitzin, and the engraving of the work was under way, when its publisher, Mathias Artaria, approached Karl Holz to intercede with the composer on his behalf by asking him if he would consider replacing the fugue with a less demanding finale. More than thirty years later, in responding to an enquiry from the Beethoven scholar Wilhelm von Lenz, Holz recalled:

The art dealer Artaria [...] gave me the extremely difficult task of persuading Beethoven to write a different last movement more accessible to the performers and to the public's capacity for comprehension, in place of the fugue which was so hard to understand. I pointed out to Beethoven that this fugue was a work of art that departed from the norm, and even from his latest unusual quartet music, and that it would have to stand on its own and certainly deserved an individual opus number. Artaria was quite willing to pay a

2 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Karl-Heinz Köhler und Grita Herre (Leipzig, 1981), vol.8 p.250.

3 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, ed. Grita Herre (Leipzig, 1988), vol.9 p.137.

off-tonic form; and the home key is further reinforced by the ecstatic combination of the main fugue subject and its initial countersub-

ject that brings the piece to a close with a triumphant affirmation of faith.

Misha Donat

PREFACE

Sources

- A** Autograph score, housed in the Jagiellonian Library, Kraków; just the final 26 bars are missing.
- PX** Manuscript parts, with a few corrections by Beethoven, housed in the Beethoven-Haus, Bonn.

The first edition was published in parts and score by Mathias Artaria, Vienna in May 1827; Beethoven had no involvement in the publishing process, and this has no claim to authenticity. However, a further source of some value is the autograph score of the composer's own arrangement for piano duet (op.134), in the Juilliard Manuscript Collection, New York.




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 by this time in his life he had become quite insistent (see Nottebohm, *Beethoveniana* (1872) pp.104–6), is the continuation marks – – – – after every crescendo and diminuendo. We have included these wherever they

are authentic; sometimes they are only in one or two staves, in which case we have tacitly extended them to the remainder. But in those places where the authentic sources contain no continuation marks at all, we have also not supplied any, but left Beethoven's text unaltered.

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernised. Occasionally he uses a terminology that appears hardly to be documented in the literature of musical theory: *cresc. ... il forte*, and (as in op.133) *il forte più forte*. Both *più forte* and *più piano* are common enough in Beethoven and other composers to be readily recognised as meaning crescendo and diminuendo, but *il forte* is more obscure, and since there is enough evidence that it means no more or less than *f* it has here been thus modernised.

Abbreviated forms such as , , or  generally survive in the first editions and have been retained as being more faithful, in the sense of the musical message of the notation in respect of the importance of each individual note, than previous modern editions which print out every note.

One important problem of Beethoven's notation is his clefs in Vc, for apart from , Beethoven often used (the now universally-hated)  sounding an octave lower than written. This has the twin disadvantages of am-

EINFÜHRUNG

Beethovens *Große Fuge* op. 133 fungierte ursprünglich als Höhepunkt der drei in den Jahren 1824 und 1825 als Auftragswerke für Nikolaus Fürst Galitzin in Sankt Petersburg geschaffenen Streichquartette. Ebenso wie die Hammerklaviersonate op. 106 – in derselben Tonart B-Dur – mit einem Fugenfinale von kolossalen Ausmaßen endet, war dies auch beim Streichquartett op. 130 der Fall. Während aber die Sonate offenbar erst in der Mitte der 1830er Jahre, als Liszt sich ihrer annahm, vor Publikum erklang, wurde das Quartett op. 130 von dem namhaften Ensemble unter Leitung von Ignaz Schuppanzigh in einem Konzert am 21. März 1826 im Wiener Musikverein aufgeführt. Das Ereignis zeitigte bestenfalls einen bedingten Erfolg. Das neue Werk stand am Ende eines langen Programms, das außerdem den Variationssatz aus Haydns Kaiserquartett op. 76 Nr. 3, eine Folge von Variationen über das Volkslied *Marie* von Franz Weiss, dem Bratschisten des Quartetts, Beethovens Erzherzogtrio op. 97 und dessen Lied *Adelaide* enthielt. Während das Scherzo, der zweite Satz, und das *Alla danza tedesca*, der vierte, wiederholt werden mussten, erwies sich das immens schwierige Fugen-Finale als regelrechter Stolperstein. Der Berichterstatter der einflussreichen *Allgemeinen musikalischen Zeitung* schrieb:

Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Maass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch.¹

1 *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 19, 10. Mai 1826, Sp. 310.

Schon Anfang Januar 1826 hatte Karl Holz, der junge, mit Beethoven befreundete zweite Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, dem Komponisten gegenüber Einwände erhoben hinsichtlich der Schwierigkeiten der Fuge: „Die Triolen sind in allen Stimmen sehr schwer; weil es vorzüglich auf Deutlichkeit im haarscharfen Zusammentreffen ankommt [...] Das ist schwer, im geschwinden Tempo mit dem Bogen auszukommen. Die Sprünge über eine Saite.“² Weniger als zwei Wochen nach der Premiere des Werks erfuhr Beethoven von seinem Bruder Johann: „von deinem letzten Quartett ist die ganze Stadt voll, alles ist entzückt darüber, die [es] billigen sagen das letzte Stück müße man öfters hören um es zu verstehn, die anderen wünschen daß es ausbliebe, indem [es] zu schwer zu verstehn wäre.“³

Beethoven hatte bereits ein Widmungsexemplar des Quartetts an Fürst Galitzin gesandt, und auch die Sticharbeiten waren im Sommer 1826 schon im Gange, als der Verleger, Mathias Artaria, an Karl Holz mit der Bitte herantrat, in seinem Namen zu intervenieren und den Komponisten zu fragen, ob er in Erwägung ziehen würde, die Fuge durch ein weniger anspruchsvolles Finale zu ersetzen. Mehr als 30 Jahre später erinnerte sich Holz, als er eine Anfrage des Beethoven-Forschers Wilhelm von Lenz beantwortete:

Der Kunsthändler Math. Artaria [...] stellte nun an mich die äußerst schwierige Aufgabe, Beethoven dahin zu bringen, anstatt der schwer faßlichen Fuge ein anderes, den Ausführenden wie dem Fassungsvermögen des Publikums, zugänglicheres, letztes Stück zu schreiben. Ich stellte nun Beethoven vor, daß diese Fuge, ein außer dem Bereich der ge-

2 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 8, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1981, S. 250.

3 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 9, hrsg. von Grita Herre, Leipzig 1988, S. 137.

ausschweifenden Trillerketten, die sich ununterbrochen über annähernd 40 Takte hinweg erstrecken, bevor Beethoven in einer weiteren Episode (T. 416ff.) ein neuerliches Kontrasubjekt von enormer rhythmischer Energie präsentiert.

Ab jetzt wird auf vorhergehende Passagen des Stücks zurückgeblickt. Zunächst, ab T. 493, auf den langsameren Teil, diesmal aber in energischerer Art und in As-Dur. Hierbei kann die Begleitfigur im Violoncello mit ihren weiten Sprüngen als geglättete Version des kantigen Kontrasubjekts am Anfang der Fuge gehört werden. Dann führt eine ausgedehnte Reprise des *Allegro molto e con brio* in bruchstückhafte Zitate der ersten beiden Takte sowohl der Fuge als auch des langsameren Teils. Beide werden unvermittelt abgebrochen, und

zwar in einer Weise, die sehr stark erinnert an die abrupt beendeten Zitate aus den vorhergehenden Sätzen zu Beginn der Neunten Symphonie – vielleicht ein weiteres Anzeichen dafür, dass Beethoven sein Fugenfinale als eine komprimierte mehrsätzige Anlage verstand. Die Wiederkehr der grellen Oktaven vom Beginn der Komposition in T. 662ff. dient dazu, deren anfängliche tonartliche Zweideutigkeit aufzulösen; die Grundtonart wird weiterhin untermauert mittels der ekstatischen Kombination des Hauptfugenthemas mit seinem ursprünglichen Kontrasubjekt, womit das Werk in einer triumphalen Geste himmlischen Vertrauens endet.

Misha Donat

(Übersetzung: Axel Beer)

VORWORT

Quellen

- A** Autographe Partitur, im Bestand der Biblioteka Jagiellońska, Krakau; nur die letzten 26 Takte fehlen.
- PX** Handschriftliche Stimmen mit einigen Korrekturen von Beethovens Hand, im Bestand des Beethoven-Hauses, Bonn.

Die Erstausgabe erschien mit Stimmen und Partitur bei Mathias Artaria, Wien, im Mai 1827; Beethoven war in den Publikationsprozess nicht involviert, wodurch sich kein Anspruch auf Authentizität ergibt. Eine weitere wertvolle Quelle ist aber die autographe Partitur der Bearbeitung für Klavierduett durch

den Komponisten (op. 134) in der Juilliard Manuscript Collection, New York.




Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen und einen Vergleich ihrer Lesarten vermittelt der Critical Commentary.





Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, sind die Eigenheiten von Beethovens Notation (inklusive Notengruppierungen) so beibehalten, wie sie in den Quellen erscheinen. Eine Eigenart etwa, auf die Beethoven später in seinem Leben hartnäckig be-

stand (siehe Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 104–106), sind die Verlängerungszeichen ___ nach jedem Crescendo und Diminuendo. Wo immer sie authentisch sind, haben wir sie übernommen. Gelegentlich kommen sie nur in einem oder zwei Notensystemen vor; in diesem Fall haben wir sie stillschweigend auf die übrigen Systeme übertragen. Wo die authentischen Quellen keine Fortsetzungszeichen vorgeben, haben wir auch keine ergänzt, sondern Beethovens Text unverändert gelassen.


In einigen Fällen, in denen Beethovens Notation lediglich kosmetische Abweichungen betrifft, wurde modernisiert. Gelegentlich verwendet er eine Terminologie, die in der Literatur der Musiktheorie kaum dokumentiert zu sein scheint: *cresc. ... il forte*, und (wie in op. 133) *il forte più forte*. Sowohl *più forte* als auch *più piano* sind bei Beethoven und anderen Komponisten so weit verbreitet, dass sie leicht als Crescendo und Diminuendo verstanden werden können; *il forte* ist dagegen weniger klar, aber da es genügend Belege dafür gibt, dass es faktisch nichts anderes als *f* bedeutet, wurde es hier in diesem Sinne modernisiert.

Abkürzungen wie ,  oder  haben in der Regel den Weg in die Erstausgaben gefunden und wurden hier beibehalten, da sie im Sinne der musikalischen Aussage der Notation und in Bezug auf die Bedeutung jeder einzelnen Note gewissenhafter waren als ältere moderne Ausgaben, die die Abkürzungen aufgelöst haben.

Eine besondere Eigenart von Beethovens Notation sind seine Schlüssel im Vc, denn er benutzte, abgesehen von , fast ausschließlich (den heute überall verpönten) , der eine Oktave tiefer als geschrieben klingt. Dies bringt den doppelten Nachteil der Zweideutigkeit und der Notwendigkeit vieler Hilfslinien mit sich, so dass wir stattdessen der Regel gefolgt sind,  dort beizubehalten, wo Beethoven ihn benutzt, wo er jedoch  (T. 161–183, 209–216, 573–581) notiert, haben wir den Tenorschlüssel vorgezogen.

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

Bögen bei Ziernoten

Beethoven setzte im Allgemeinen keine Bögen bei Ziernoten oder zwischen Zier- und Hauptnoten, wenngleich sie in der Praxis ausnahmslos vorausgesetzt wurden. Dasselbe gilt für Nachschläge nach Trillern, ob als Ziernoten notiert (z. B. T. 10) oder als richtige  (701–716); diese sind noch immer als Trillernotation zu verstehen und damit selbstverständlich anzubinden. Gelegentlich (wie im letztgenannten Beispiel) notierte Beethoven Bögen, um Zweideutigkeiten zu vermeiden, aber dabei nur neue geschaffen; vgl. die Anmerkung zu diesen Takten im Critical Commentary.

Punkte und Striche

Beethoven, so behauptete Gustav Nottebohm (a. a. O., S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlich genau unterschieden. Nottebohm stützte sich hierbei auf zwei wichtige Belege, einmal (S. 107–109) auf Beethovens zahlreiche Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7 op. 92, nämlich , zum anderen auf einen Brief Beethovens vom 15. August 1825 an Karl Holz (*Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 6, München 1996, Nr. 2032) mit der eindeutigen Aussage,  und  seien nicht dasselbe. Indessen sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut eindeutig: Seine Staccato-Zeichen sollen stets als Striche wiedergegeben werden, außer solchen unter Bögen in der Bedeutung von Portato, die selbstverständlich als Punkte zu notieren sind. Dieses Prinzip bereitet weder Probleme,