

## Vorwort

Das Streichquartett B-dur op. 130/133, Beethovens nicht nur der zeitlichen Ausdehnung nach größtes Kammermusikwerk, wurde in einem Zeitraum von etwa einem halben Jahr komponiert. Erste Skizzierungen, wie die Notiz „letztes Quartett mit einer ernsthaften und schwergängigen Einleitung“, erfolgen Mitte Mai 1825 noch während der abschließenden Arbeiten am a-moll-Quartett op. 132. Ende August 1825 teilt Beethoven während der Skizzen zum fünften und sechsten Satz (*Cavatina* und Schlussfuge) mit, dass das B-dur-Quartett sechs Sätze haben werde. Noch vor Jahresende 1825 wird die Schlussfuge und damit das ganze Werk schließlich vollendet.

Sogleich werden mehrere Abschriften erstellt; die erste für den Auftraggeber, Fürst Nikolaus Galitzin (1794–1866), dessen briefliche Bestellung von „un, deux ou trois Nouveaux Quatuors“ nun schon mehr als drei Jahre zurücklag. Bereits im November 1822 hatte er Beethoven wissen lassen, dass er die Widmung gern annehmen werde, sich zur Zahlung des geforderten Honorars verpflichtet und um Mitteilung der Bankverbindung gebeten. Beethovens Zusage vom 25. Januar 1823 hatte die rasche Komposition dreier Quartette zum Preise von je 50 Dukaten in Aussicht gestellt, deren erstes er binnen eines Monats, spätestens aber Mitte März, liefern wolle. Bekanntlich dauerte es länger, bis er sich an die Arbeit machen konnte; das Quartett op. 127 erhielt Galitzin erst zwei Jahre später, nämlich im Februar 1825; das zweite der Quartette, op. 132, wurde im Juli fertig und das dritte und letzte der Serie, op. 130/133, im Dezember 1825.

Mit der Übersendung der korrigierten Stimmenabschrift, einer kalligraphischen Kopie von der Hand des Berufskopisten Wenzel Rampl, hatte Beethoven seine Zusage für die Komposition der drei Quartette erfüllt. Kein Zweifel kann daran bestehen, dass das B-dur-Quartett in der Form, wie es Fürst Ga-

litzin erhielt – also mit der Fuge als Schlusssatz –, die Serie der drei Galitzin-Quartette beschließen und krönen sollte. Mit dieser Anlage wiederholte Beethoven die bereits für die drei Quartette op. 59 (in F-dur, e-moll und C-dur) gewählte; auch in diesen, dem Grafen Rasumowsky gewidmeten Quartetten beschließt ein Fugenfinale die Serie. Aus den Gesprächen, wie sie sich aus den für die letzten Lebensjahre mit einiger Vollständigkeit überlieferten und auch in kommentierter Edition vorliegenden Konversationsheften rekonstruieren lassen (Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Bde. 8–11, hrsg. von Dagmar Beck und Grita Herre unter Mitwirkung von Günter Brosche, Leipzig 1981–2001, zitiert als BKH), geht hervor, dass Beethoven daran lag, den Zusammenhang der drei Galitzin-Quartette, deren erstes bei Schott in Mainz und zweites bei Schlesinger in Paris und Berlin erschienen war, nach außen deutlich werden zu lassen. Allerdings gestaltete sich die Publikation des Quartetts zunächst schwierig. Zwar nahm Beethoven schon während der Komposition Verlagsverhandlungen auf, jedoch zunächst mit mehreren Verlegern gleichzeitig. Eine Entscheidung fiel erst, als Ende Januar 1826 durch Vermittlung des Quartettgeigers und Editions Helfers Karl Holz ein erstes persönliches Treffen mit dem Wiener Verleger Mathias Artaria zustande kam, der Beethoven sofortige Bezahlung, Berücksichtigung aller Editionsünsche und vor allem schnelle Herstellung zusicherte: „Heute 8 Tage wird schon alles gestochen sein“, so schrieb er ins Konversationsheft, und mit Bezug auf das Bedenken, dass das dritte früher als das erste und zweite der Galitzin-Quartette erscheinen werde, notierte er dann: „ich werde aber oben ansetzen *3<sup>ème</sup> Quatuor*“ (BKH Bd. 8, S. 281). Kurz darauf versichert Holz, der sich in der Folge an allen mit der Drucklegung verbundenen Arbeiten aktiv und kenntnisreich beteiligte: „Die Leute finden es sonderbar, daß die 3 Quartetten an verschiedenen Orten heraus kommen; als wenn es für ein Kunstwerk nicht überall einen Stapelplatz gäbe“ (ebd., S. 291).

Da Beethoven so sehr an dem ausdrücklichen Hinweis auf die Zusammengehörigkeit der drei Quartette für Fürst Galitzin lag, ist es verständlich, dass über die ästhetische wie historische Berechtigung der von Artaria gewünschten Abtrennung des ursprünglichen Finales, der *Grande Fugue* (schließlich als op. 133 einzeln veröffentlicht) und ihrer Ersetzung durch das erst Mitte November 1826 nachkomponierte Rondofinale eine mit Nachdruck geführte Diskussion entstand. Sie entbrannte allerdings erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Den Zeitgenossen Beethovens galt die Fuge – seit ihrer ersten, wohl nicht optimal vorbereiteten Aufführung durch Ignaz Schuppanzighs Quartett am 21. März 1826 – als „unverständlich wie Chinesisch“, wie der Rezensent der Allgemeinen musikalischen Zeitung es ausgedrückt hat, und dem gesamten 19. Jahrhundert als Zeugnis von der Hinfälligkeit eines tauben Komponisten. Selbst von der Meisterschaft der letzten Quartette Beethovens so restlos überzeugte Interpreten wie Joseph Joachim vermieden die Aufführung der *Grande Fugue* op. 133; tatsächlich brachte er sie nie zu öffentlicher Darbietung, auch nicht in seinen zahlreichen Gesamtauführungen der Beethoven'schen Streichquartette.

Völlig diesseits der ästhetischen Diskussionen über „das gespaltene Werk“ (so der Titel eines Aufsatzes von Klaus Kropfinger in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, S. 296–335) folgt die vorliegende Ausgabe des B-dur-Quartetts op. 130 und der *Grande Fugue* op. 133 dem Grundsatz, einen Notentext vorzulegen, der unter Berücksichtigung aller relevanten Quellen „den Absichten Beethovens so genau wie möglich entspricht“ (Editionsrichtlinien der Neuen Gesamtausgabe, zitiert als NGA). Zu diesen Quellen gehören im vorliegenden Fall nicht nur die Werkautographie, Kopien und Erstdrucke, sondern auch Briefbelege und vor allem die in den Konversationsheften überlieferten Gespräche mit Beethoven. Insbesondere zur Drucklegung des dritten Galitzin-

Quartetts lassen alle diese Zeugnisse keinen Zweifel daran, dass Beethoven mit der separaten Veröffentlichung und Honorierung des Fugenfinales nicht nur einverstanden war, sondern sich auch mit aller Konzentration an ihr beteiligte: von der Umgestaltung des Finales zu einem neuen Schlusssatz, der Erstellung einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen und deren Widmung an Erzherzog Rudolph bis hin zur Zuweisung der neuen Opuszahlen 133 und 134 für die Quartettfuge und ihre Klavierfassung. Hinzu kommt Beethovens Bemühen, sich trotz der bewährten Hilfe vor allem durch Karl Holz bei allen mit den Proben, den ersten Aufführungen und auch mit der Drucklegung verbundenen Arbeiten an den Korrekturdurchgängen der Probeabzüge und Andrucke – es ist von nicht weniger als fünf oder sechs die Rede – persönlich so weit wie möglich zu beteiligen.

Das Erscheinen der Erstausgabe hat Beethoven nicht mehr erlebt, die Korrekturen jedoch wohl bis zur Fertigstellung der Endfassung des Quartetts op. 130 und der Quartettfuge op. 133 verfolgen können. Anfang August 1826, gegen Ende der Korrekturarbeiten, rät Holz Beethoven, die Stimmen mit „Probierbuchstaben“ zu versehen, was Beethoven offenbar erst erklärt werden musste, denn Holz erläutert wohl den Vorschlag des Verlegers: „Es wäre ihm lieb, wenn Sie gewisse Abschnitte in der Fuge mit Buchstaben bezeichnen möchten, für die Dilettanten zum Einstudieren. // *A B C D* // Wenn sie auseinander kommen oder wenn es schlecht geht, zum wiederholen von dem Buchstaben angefangen“ (BKd Bd. 10, S. 104). Aus Gesprächseintragungen vom Januar 1827 geht hervor, dass Beethoven die Stimmenkorrekturen des nachkomponierten Finales noch gern selbst durchsehen möchte – zu einem Zeitpunkt freilich, an dem er gesundheitlich hierzu wohl kaum noch in der Lage war.

Nach allem, was wir von Beethovens Naturell wissen, hätte er sich einer Umarbeitung, mit der er nicht einverstanden gewesen wäre, gewiss verweigert oder ihr zumindest entschiedenen Widerstand entgegengesetzt. Das Gegenteil

ist der Fall. Sogar an Formulierung und Ausgestaltung des Drucktitels zur Separatausgabe der Fuge nahm er interessierten und kooperativen Anteil. Auch der originale Drucktitel *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée* war zumindest mit ihm abgestimmt, wahrscheinlich ging er sogar auf eine von ihm selbst – möglicherweise zunächst in italienischer Sprache – abgefasste Formulierung zurück. Am 11. oder 12. Dezember 1826 schreibt Beethovens Neffe in ein Konversationsheft: „Es ist aber *französisch. // Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée. // de part libre, de part recherchée.*“ (BKd 10, S. 318).

Erwähnt wurde schon, dass Beethoven es sich schließlich nicht nehmen ließ, eine bereits verlagsseitig vorhandene und auch schon bezahlte Transkription für Klavier zu vier Händen des Pianisten Anton Halm durch eine eigene bessere zu ersetzen, obwohl diese deutlich geringer honoriert wurde; sie erhielt die vom Autor zugeteilte Opuszahl 134 (vgl. NGA Abt. VII, Bd. 1, Werke für Klavier zu vier Händen). Ende 2005 tauchte das Autograph dieser Bearbeitung wieder auf und gelangte in den Bestand der Juilliard School of Music, New York; vgl. hierzu Emil Platen, *Kleine Anmerkung zur Großen Fuge*, in Bonner Beethoven-Studien 5 (2006), S. 151–158. Über die noch zu prüfende Bedeutung dieser Quelle für die vorliegende Edition wird der Kritische Bericht der NGA Abt. VI, Bd. 5, Streichquartette III informieren.

Die hier vorgelegte kritische Ausgabe bietet das Quartett op. 130 in zweiter Fassung mit nachkomponiertem Finale; der Schlusssatz der ersten Fassung, die *Grande Fugue* op. 133, wird nachgestellt. Die nach wie vor strittige Frage über die „bessere“ Aufführungsversion des dritten Galitzin-Quartetts bleibt den Interpreten überlassen. Neben die gewohnte Schlusssatz-Alternative (neues Finale oder Große Fuge) und die Kombination von komplettem op. 130 und zusätzlichem op. 133 in einem Konzert tritt eine vierte Aufführungsmöglichkeit. Sie sucht beiden Versionen gerecht zu werden, indem sie nach dem im ersten Teil gespielten Quartett op. 130 im

zweiten Teil des Programms die *Cavatina* wiederholt und die Fuge op. 133 *attacca* anschließt. So kommt die komponierte Anknüpfung zwischen dem Schlussakkord der Cavatina (Es-dur in Terzlage) und dem Einsatzton *g* beider Finalsätze zur Geltung und damit auch die Alternative beider Versionen des „gespaltenen Werks“, ohne dass die *Grande Fugue* isoliert erklingen müsste.

Partitur und Stimmen des Quartetts op. 130 sowie der Fuge op. 133 erschienen zuerst im Mai 1827 bei Mathias Artaria in Wien, sechs Wochen nach Beethovens Tod. Zu einer mit dem Verlag *Ignace Pleyel et fils aîné* am 24. Januar 1827 noch vertraglich vereinbarten Pariser Parallelausgabe kam es nicht mehr. Stattdessen erschienen die Werke op. 130 und op. 133 nach Beethovens Tod als „N<sup>o</sup> 13“ und „N<sup>o</sup> 14“ in der Gesamtausgabe der Streichquartette bei Maurice Schlesinger in Paris. An dieser Ausgabe war Beethoven nicht mehr beteiligt; sie blieb für die Textgestaltung der vorliegenden Edition daher außer Betracht.

Auch die Honorierung der drei Quartette für Fürst Galitzin erlebte Beethoven nicht mehr. Nach Ablieferung der Werke op. 127, op. 132 und op. 130 (mit der Fuge als Schlusssatz) erhielt Beethoven nur einen Teil des vereinbarten Honorars. Fürst Galitzin bekannte sich aber – zuletzt in einem Brief vom 22. November 1826 – zu einer noch offenen Restschuld von 125 Dukaten. Deren vollständige Bezahlung zögerte sich jedoch immer wieder hinaus, so dass Forderung und Schuldbetrag – übrigens nicht nur für die Quartette, sondern auch für die ebenfalls Galitzin zugeeignete Ouvertüre „Die Weihe des Hauses“ op. 124 – auf die beiderseitigen Erben, einen Sohn Galitzins und Beethovens Neffen Karl, übergingen. Erst im Jahre 1852 wurde der geschuldete Restbetrag beglichen.

Der Herausgeber dankt den Bibliotheken, die die Einsicht in die originalen Quellen ermöglichten: der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, der Biblioteka Jagiellońska zu Kraków (Krakau), der Library of Congress zu Washington DC,

der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Landesmuseums zu Brno (Brünn), der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen sowie dem Beethoven-Haus Bonn. Dem Bonner Beethoven-Archiv und seinen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, vor allem den langjährigen Editionsleitern der NGA, Dr. h.c. Sieghard Brandenburg und Dr. Ernst Herttrich, ist ebenfalls für ihre stets kooperative Bereitschaft zu danken. Vor allen anderen aber danke ich Prof. Dr. Emil Platen, dem denkbar besten Kenner der Materie, für seinen über lange Zeit immer innovativen und ergiebigen Rat; er hat großen Anteil auch an dieser Edition.

Berlin, Frühjahr 2007  
Rainer Cadenbach

## Preface

Beethoven's String Quartet in B♭ major op. 130/133 is his largest chamber work (not only with respect to its performance duration) and was composed in 1825, within about half a year. We find first mentions, such as "last quartet with a serious and heavy-going introduction," in mid May, while the composer was still completing the a minor Quartet op. 132. In late August, while sketching the fifth and sixth movements (*Cavatina* and final fugue), the composer announced that the B♭ major Quartet would have six movements. The closing fugue, and thus the entire work, was completed before the end of the year 1825.

Several copies were immediately produced. The first was for Prince Nikolaus Galitzin (1794–1866), who had encouraged, as he wrote in a letter, the composition of "un, deux ou trois Nouveaux Quatuors" from Beethoven more than three years earlier. In November 1822 he had let Beethoven know that he would gladly accept the dedication as well as the obligation to pay the request-

ed honorarium. He also inquired about the composer's bank connection. In his letter of acceptance of 25 January 1823, Beethoven intimated that he would soon be writing three quartets, for which he would demand 50 ducats each. He planned to deliver the first within a month, or at the latest in mid March. As we know, however, he did not start working on them right away. Galitzin received the Quartet op. 127 two years later, in February 1825; the second Quartet, op. 132, was completed in July 1825, and the third and last of the series, op. 130/133, in December of that year.

With the dispatching of the corrected copy of the parts – a calligraphical copy from the hand of the professional copyist Wenzel Rampl – Beethoven had fulfilled his engagement to write three quartets. There is absolutely no reason to doubt that the B♭ major Quartet was to conclude and crown the three Galitzin Quartets in the form transmitted to the prince, thus with the fugue as closing movement. By choosing this layout, Beethoven reprised the form he had used in the three Quartets op. 59 (in F major, e minor and C major) dedicated to Count Razumovsky, in which a fugue also concluded the cycle. From the exchanges that can be reconstructed from the conversation books, which have been transmitted nearly in their entirety for the last years of Beethoven's life and are available in a commented edition (Ludwig van Beethovens Konversationshefte, Vols. 8–11, ed. by Dagmar Beck and Grita Herre with the collaboration of Günter Brosche, Leipzig, 1981–2001, referred to as BKH), it emerges that Beethoven insisted on a clearly visible interconnection of the three Galitzin Quartets, the first of which was published by Schott in Mainz and the second by Schlesinger in Paris and Berlin. The publication of the quartet did not unfold entirely smoothly at first. Beethoven had initiated negotiations with publishers – several publishers simultaneously, in fact – while he was still writing the piece. He took his first decision in late January 1826, after he had personally met the Viennese

publisher Mathias Artaria for the first time through the services of the quartet violinist and editorial helper Karl Holz. Artaria assured Beethoven that he would pay the honorarium immediately, take all of the composer's editorial wishes into account, and, above all, would print the work very soon: "Everything will be engraved today in a week," he wrote in the conversation book. With respect to Beethoven's reservations about the third quartet appearing earlier than the first and second of the Galitzin Quartets, Artaria noted: "I will place at the top *3<sup>ème</sup> Quatuor*" (BKH Vol. 8, p. 281). Shortly thereafter, Holz, who subsequently took an active and knowledgeable part in the entire printing process, assured Beethoven: "People find it strange that the three quartets are being released in three different places; as if there could be no storage place anywhere for a work of art" (*ibid.*, p. 291).

Since Beethoven was so concerned about underscoring the interconnection of the three quartets for Prince Galitzin, it is not surprising that there was a forceful discussion about the aesthetic and historical legitimation of the removal of the original finale, the *Grande Fugue* (ultimately published singly as op. 133), which Artaria desired, and its replacement by the rondo finale composed in mid November 1826. The real controversy, however, did not break out until the second half of the 20th century. To Beethoven's contemporaries, the Fugue was considered as "incomprehensible as Chinese" (*unverständlich wie Chinesisch*) as the reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* expressed it, ever since the work's first performance, which was apparently not prepared with optimum care, by Ignaz Schuppanzigh's quartet on 21 March 1826. Throughout the 19th century, the *Grande Fugue* was seen as a testimony to the decrepitude of the deaf composer. Even performers who were fully won over by the mastery of Beethoven's last quartets such as famous Joseph Joachim declined to play the *Grande Fugue* op. 133; indeed, Joachim never gave a public performance of the work, even in

his many complete cycles of Beethoven's string quartets.

The present edition of the B $\flat$  major Quartet op. 130 and the *Grande Fugue* op. 133 disregards the aesthetic discussions about „das gespaltene Werk“ – the split work – (thus the title of an essay by Klaus Kropfinger in *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, ed. by Sieghard Brandenburg and Helmut Loos, Munich, 1987, pp. 296–335). It follows the principle of offering a music text which, while taking all relevant sources into consideration, “corresponds as closely as possible to Beethoven's intentions” (editorial principles of the New Complete Edition or Neue Gesamtausgabe, referred to as NGA). In our case, these sources include not only the autographs of the work, the copies and the first editions, but also the correspondence and, above all, the conversations with Beethoven transmitted in the conversation books. Especially with regard to the printing of the third Galitzin Quartet, all these testimonies make it absolutely clear that Beethoven not only consented to the separate publication and honorarium of the fugal finale, but also reflected upon this matter at length and was actively involved in it: from the revision of the finale to the composition of a new closing movement, and from the preparation of an arrangement for piano four-hands to the new dedication to Archduke Rudolph and up to the assignment of the new opus numbers 133 and 134 for the quartet fugue and the piano version. Also documented are Beethoven's efforts to take as active a part as possible in all the steps concerning the rehearsals, the first performances and the printing, as well as the correction of the proofs, of which no fewer than five or six prints are believed to have been made – and this in spite of reliable helpers such as Karl Holz.

Beethoven did not live long enough to see the publication of the first edition, but he did take part in the correction process up to the completion of the final version of the Quartet op. 130 and the *Grande Fugue* op. 133. Towards the end of the correction process, in early August 1826, Holz advised Beethoven to

supply “rehearsal letters” to the parts. This apparently first had to be explained to Beethoven, since Karl Holz reported the publisher's suggestion to the composer in a conversation book: “He would like it if you could mark certain sections of the fugue with letters for the amateurs who are learning it. // *A B C D* // If they stop playing together or if things get out of control, they can repeat it from the letter” (see BKh Vol. 10, p. 104). From the conversation book entries of January 1827, it emerges that Beethoven wanted to personally revise the proofs of the parts of the finale that he had newly composed; unfortunately, he was by then in such poor health that he could hardly take this upon himself any longer.

According to what we know about Beethoven's disposition, he would certainly have rejected a revision that he did not approve of; at the least, he would have actively resisted it. Yet the very opposite is the case. He took a vital part in it, even in formulating and laying down the printed title for the separate edition of the fugue. The original title of the print, *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*, was coordinated with him, and was possibly even formulated by Beethoven himself, perhaps initially in Italian. On 11 or 12 December 1826, Beethoven's nephew wrote in the conversation book: “But it is in *French.* / / *Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée // de part libre, de part recherchée*” (BKh 10, p. 318).

It was already mentioned that Beethoven insisted on replacing the existing transcription for piano four-hands which the pianist Anton Halm made at the instigation of the publisher, who had already paid for it. Beethoven wanted to replace it with his own, better version, even though he was paid considerably less for it. The composer assigned it the opus number 134 (see NGA Section VII, Vol. 1, *Werke für Klavier zu vier Händen*). In late 2005 the autograph of this arrangement re-appeared and was entrusted to the collections of the Juilliard School of Music, New York; see Emil Platen, *Kleine Anmerkung zur Großen Fuge*, in *Bonner Beethoven-Studien* 5

(2006), pp. 151–158. The *Kritischer Bericht* (critical notes) of the NGA, Section VI, Vol. 5, *Streichquartette III*, will provide information on the yet-to-be examined importance of this source for the present edition.

Our critical edition presents the Quartet op. 130 in its second version with the subsequently composed finale; the closing movement of the first version, the *Grande Fugue* op. 133, is placed after the Quartet. The still controversial question as to the “better” version of the third Galitzin Quartet must be answered by the performing artists themselves. In addition to the alternative closing movement (new finale or *Grande Fugue*) and the combination of the complete Op. 130 and op. 133 in one concert, there is also a fourth performance possibility. This one attempts to do justice to both versions by repeating the *Cavatina* in the second part of the program, after the Quartet op. 130 has been played, and having it followed *attacca* by the Fugue op. 133. This emphasizes the written link between the closing chord of the *Cavatina* (E $\flat$  major in third position) and the beginning note *g* of both finale movements, thus highlighting the alternative of the two versions of the “split work,” without the necessity of playing the *Grande Fugue* in isolation.

The score and parts of the Quartet op. 130 and the Fugue op. 133 were published by Mathias Artaria in Vienna in May 1827, six weeks after Beethoven's death. The parallel Paris edition that had been contractually stipulated with the publisher Ignace Pleyel et fils aîné on 24 January 1827 did not materialize. Beethoven had not been involved in the print of op. 130 and op. 133 released after his death by Maurice Schlesinger in Paris as “N $^{\circ}$  13” and “N $^{\circ}$  14” of his complete edition of the string quartets; it has not been taken into consideration for the preparation of the present edition.

Beethoven also did not live to collect Prince Galitzin's full honorarium for the three quartets. Upon delivery of the quartets op. 127, op. 132 and op. 130 (with the fugue as the closing move-

ment), Beethoven obtained only part of the honorarium that had been agreed upon. In a letter dated 22 November 1826, Prince Galitzin made one last mention of the unpaid balance of 125 ducats. Its complete payment was constantly postponed, however, with the result that the claim and the debt were transferred to the survivors of each man, one of Galitzin's sons and Beethoven's nephew Karl. Incidentally, this pertained not only to the quartets, but also to the overture "Die Weihe des Hauses" op. 124, which was also dedicated to Galitzin. It was not until 1852 that the remaining amount was finally paid.

The editor extends his thanks to the libraries that allowed him to consult the original sources. The Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, the Biblioteka Jagiellońska in Cracow, the Library of Congress in Washington, D. C., the Department of Music History of the Moravian State Museum in Brno, the Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen and the Beethoven-Haus in Bonn. I am also grateful to the Beethoven Archive in Bonn and to its employees, in particular to the longtime chief editors of the NGA, Dr. h. c. Sieghard Brandenburg and Dr. Ernst Herttrich, for their tireless cooperativeness. Above all, I thank Prof. Dr. Emil Platen, arguably the leading specialist on this material, for his always innovative suggestions and wealth of advice provided over a long period. He, too, has played an important role in this edition.

Berlin, spring 2007  
Rainer Cadembach

## Préface

Le Quatuor à cordes en  $Sib$  majeur op. 130/133, la plus grande œuvre de musique de chambre, de Ludwig van Beethoven, et pas seulement de par sa

durée, fut composé dans un laps de temps d'environ six mois. Les premières esquisses de même que la mention «dernier quatuor avec introduction sérieuse et malaisée» datent de la mi-mai 1825, alors même que le compositeur est en train d'achever le Quatuor en la mineur op. 132. À la fin du mois d'août 1825, Beethoven, travaillant à des esquisses des 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> mouvements (*Cavatine* et fugue finale), annonce que son Quatuor en  $Sib$  se composera de six mouvements. Avant même la fin de l'année 1825 enfin, il termine le finale, concluant en même temps toute l'œuvre.

Plusieurs copies sont aussitôt réalisées, dont la première à l'intention de l'auteur de la commande, le prince Nicolas Galitzine (1794–1866); plus de trois ans auparavant, celui-ci avait déjà commandé par lettre «un, deux ou trois Nouveaux Quatuors». Dès novembre 1822, il avait fait savoir à Beethoven qu'il acceptait volontiers la dédicace, s'engageait à verser les honoraires réclamés et demandait communication de la référence bancaire. Donnant son assentiment le 25 janvier 1823, Beethoven avait laissé entrevoir la composition rapide de trois quatuors au prix de 50 ducats chacun, le premier devant être livré dans le délai d'un mois, au plus tard à la mi-mars. On sait qu'il faudra plus longtemps au compositeur avant de se mettre au travail; Galitzine reçoit le Quatuor op. 127 deux ans plus tard seulement, en février 1825; le deuxième quatuor, l'op. 132, est prêt en juillet et le troisième et dernier de la série, l'op. 130/133, en décembre 1825.

Avec l'envoi de la copie corrigée des parties, une copie très belle et soignée du copiste professionnel Wenzel Rampl, Beethoven a rempli ses engagements concernant la composition des trois quatuors. Il ne fait aucun doute que le Quatuor en  $Sib$  majeur tel que le reçoit le prince Galitzine – donc avec la Fugue comme finale – devait bien clore et couronner la série des trois quatuors. Beethoven renouvelle avec cette architecture celle qu'il avait déjà utilisée antérieurement pour les trois quatuors op. 59 (en Fa majeur, mi mineur et Ut majeur): pour ces quatuors aussi, dédiés au com-

te Rasumowsky, c'est un finale en fugue qui clôt la série. Comme le montrent les entretiens reconstitués à partir des cahiers de conversation des dernières années du compositeur, transmis dans leur quasi intégralité et rassemblés sous forme d'une édition commentée (Ludwig van Beethovens Konversationshefte, vol. 8–11, éd. par Dagmar Beck et Gritta Herre avec la participation de Günter Brosche, Leipzig, 1981–2001, cité ci-après sous BKh), Beethoven tenait à mettre en évidence l'étroite connexion entre les trois quatuors Galitzine, dont le premier fut publié chez Schott, à Mayence, et le deuxième chez Schlesinger, à Paris et à Berlin. Mais la publication s'était avérée tout d'abord difficile. Beethoven avait certes, en cours de composition, contacté plusieurs éditeurs. Cependant, c'est seulement fin janvier 1826 qu'une décision est prise, par l'entremise de Karl Holz, violoniste du Quatuor Schuppanzigh et assistant éditorial, qui arrange une entrevue personnelle avec l'éditeur viennois Mathias Artaria; celui-ci garantit à Beethoven le paiement immédiat de ses honoraires, la prise en compte de tous les souhaits relatifs à l'édition et surtout une réalisation rapide: «Aujourd'hui en huit, tout sera déjà gravé», écrit-il dans le cahier de conversation, et craignant que le troisième des quatuors Galitzine paraisse le cas échéant avant le premier et le deuxième, il note: «Mais je vais mettre en haut *3<sup>ième</sup> Quatuor*» (BKh, 8<sup>e</sup> vol., p. 281). Peu après, Holz, qui par la suite prend une part active et compétente à toutes les tâches relatives à l'impression, affirme: «Les gens trouvent bizarre que les trois quatuors soient publiés en trois endroits différents; comme s'il n'y avait pas partout un emplacement de stockage pour une œuvre d'art» (ibid., p. 291).

Comme Beethoven tenait tellement à ce que soit mentionnée de façon expresse la parenté des trois quatuors du prince Galitzine, il n'est nullement étonnant qu'un débat soutenu ait eu lieu quant au bien-fondé esthétique et historique de la suppression souhaitée par Artaria du finale original, la *Grande Fugue* (publiée finalement à part, sous le n<sup>o</sup> d'opus 133), et de son remplacement à la mi-

novembre 1826 par un Rondo composé spécialement. Ce débat ne s'est toutefois manifesté que dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Aux contemporains de Beethoven, la Fugue apparaissait – depuis sa création, apparemment plutôt mal préparée, par le Quatuor Ignaz Schuppanzigh, le 21 mars 1826 – „unverständlich wie Chinesisch“ (incompréhensible comme du chinois), pour reprendre les termes du critique de la „Allgemeine musikalische Zeitung“ (Journal général de musique) et elle fut considérée pendant tout le XIX<sup>e</sup> comme un témoignage de la déchéance d'un compositeur atteint de surdité. Même des interprètes totalement convaincus du haut niveau des quatuors de Beethoven, comme Joseph Joachim, se sont abstenus d'exécuter la *Grande Fugue* op. 133; en fait il ne l'a jamais donnée en public, ni lors de ses nombreux concerts consacrés aux quatuors de Beethoven.

Indépendamment de tout débat esthétique sur «das gespaltene Werk» (l'œuvre dissociée) (titre d'un article de Klaus Kropfinger publié dans *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, éd. par Sieghard Brandenburg et Helmut Loos, Munich, 1987, p. 296–335), la présente édition du Quatuor en Si bémol majeur op. 130 et de la *Grande Fugue* op. 133 se conforme au principe selon lequel, compte tenu de toutes les sources significatives, le texte musical doit «répondre d'aussi près que possible aux intentions de Beethoven» (principes éditoriaux de la Neue Gesamtausgabe [nouvelle édition complète], citée ci-après sous NGA). Ces sources comprennent dans le cas présent non seulement les autographes des œuvres, les copies et premières éditions, mais aussi la correspondance et tout particulièrement les entretiens avec Beethoven transmis dans les cahiers de conversation. En particulier concernant la mise sous presse du troisième Quatuor Galitzine, tous ces témoins ne laissent subsister aucun doute quant au fait que Beethoven était non seulement d'accord avec la publication et la rétribution séparées de son finale en fugue, mais aussi qu'il a pris une part active à l'édition et

mobilisé en l'occurrence toute sa concentration: depuis le remaniement complet du finale, la composition d'un arrangement pour piano à quatre mains, la nouvelle dédicace à l'archiduc Rudolph jusqu'à l'attribution des nouveaux numéros d'opus 133 et 134 à la *Grande Fugue* et à la version pour piano. Il faut tenir compte en outre de la volonté de Beethoven de s'engager le plus possible personnellement, indépendamment de l'aide précieuse fournie principalement par Karl Holz pour toutes les tâches liées aux répétitions, aux premières exécutions des œuvres, mais aussi concernant l'édition proprement dite, avec la correction des épreuves et des placards – il y en aurait eu non moins de cinq ou six.

Beethoven a disparu avant la parution de la première édition, mais il a accompagné les corrections jusqu'à l'achèvement de la version finale du Quatuor op. 130 et de la *Grande Fugue* op. 133. Début août 1826, vers la fin des corrections, Holz conseille à Beethoven d'inscrire des «repères de répétition» sur les parties instrumentales, ce qu'il faut manifester expliquer d'abord au compositeur, car Holz précise la proposition de l'éditeur: «Il voudrait bien que vous désigniez par des lettres certains passages de la Fugue, pour aider les amateurs à étudier. // *A B C D* // Lorsqu'ils ne sont plus ensemble ou que ça marche mal, pour reprendre à partir de la lettre» (BKH, 10<sup>e</sup> vol., p. 104). Il ressort des mentions de janvier 1827 que Beethoven aurait bien voulu se charger lui-même des corrections des parties du nouveau finale, mais vu son état de santé, il n'est plus guère en mesure de le faire.

D'après tout ce que nous savons du caractère de Beethoven, il aurait à coup sûr refusé un remaniement avec lequel il n'aurait pas été d'accord ou du moins il aurait opposé une résistance énergique. En fait c'est le contraire qui s'est produit. Le compositeur a même témoigné de l'intérêt et fait preuve d'esprit de coopération lors de la formulation et de l'élaboration du titre de l'édition séparée de la Fugue. Même le titre original de l'édition – *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée* – reçoit son

accord et il se peut même que ce titre se soit rattaché à l'une de ses propres propositions, peut-être formulée tout d'abord en italien. Le 11 ou 12 décembre 1826, le neveu de Beethoven écrit dans un cahier de conversation: «Mais c'est en français. // *Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée // de part libre, de part recherchée.*» (BKH 10, p. 318).

Nous avons déjà mentionné que Beethoven avait fait valoir sa position concernant le remplacement d'une transcription pour piano à quatre mains du pianiste Anton Halm – déjà remise à la maison d'édition et déjà payée – par sa propre transcription, bien meilleure, bien que cette dernière soit nettement moins bien rétribuée; elle reçoit le numéro d'opus 134, attribué par le compositeur (voir NGA, Abt. VII, 1<sup>er</sup> vol., Werke für Klavier zu vier Händen). Fin 2005, l'autographe de cet arrangement a été retrouvé et se trouve aujourd'hui conservé à la Juilliard School of Music de New York; voir à ce sujet Emil Platen, *Kleine Anmerkung zur Großen Fugue*, dans les Bonner Beethoven-Studien 5 (2006), p. 151–158. Le Kritischer Bericht (commentaire critique) de la NGA, Abt. VI, 5<sup>e</sup> vol., Streichquartette III fournira des informations sur l'importance, restant à évaluer, de cette source pour la présente édition.

L'édition critique ici présentée propose le Quatuor op. 130 dans sa deuxième version, avec le nouveau finale; le finale de la première version, la *Grande Fugue* op. 133, est donné ensuite. L'interprète décidera lui-même de la question controversée relative à la «meilleure» version du troisième Quatuor Galitzine. Outre l'alternative du finale (nouveau finale ou *Grande Fugue*) et la combinaison dans un même concert de l'ensemble de l'op. 130 et de l'op. 133, il existe une quatrième possibilité. Son objectif est de répondre aux deux versions en faisant jouer dans la première partie du concert le Quatuor op. 130, puis, après avoir repris la *Cavatine* dans la deuxième partie, d'enchaîner *attaca* la Fugue op. 133. Une telle solution fait ressortir d'une part le lien musical existant entre l'accord conclusif de la *Cavatine* (Mib majeur à la tierce) et la note d'attaque

*sol* des deux finales et elle met ainsi en valeur l'alternative des deux versions de l'«œuvre dissociée» sans pour autant isoler la *Grande Fugue*.

La partition et les parties instrumentales du Quatuor op. 130 et de la Fugue op. 133 parurent tout d'abord en mai 1827 chez Mathias Artaria, à Vienne, six semaines après la mort de Beethoven. L'édition parallèle encore fixée par contrat le 24 janvier 1827 avec les Éditions *Ignace Pleyel et fils aîné*, qui devait paraître à Paris, n'a finalement pas été réalisée. L'édition des op. 130 et op. 133 publiée à Paris par Maurice Schlesinger, après la mort de Beethoven, sous le «N° 13» et le «N° 14», dans le cadre de son édition complète des quatuors à cordes, a été réalisée sans la participation du compositeur; elle n'a pas été prise en compte pour l'établissement du texte de la présente édition.

Beethoven n'a pas touché non plus la totalité des honoraires que le prince Ga-

litzine lui devait pour les trois quatuors. Après livraison des op. 127, 132 et 130 en effet (avec la Fugue en finale), il n'a perçu qu'une partie des honoraires convenus. En dernier dans une lettre du 22 novembre 1826, le prince Galitzine lui reconnaissait une dette de 125 ducats. Cependant, le paiement définitif se trouve à plusieurs reprises ajourné, de sorte que la créance et la dette – touchant d'ailleurs non seulement les quatuors mais aussi l'ouverture *Die Weihe des Hauses* (*La Consécration de la maison*) op. 124, également écrite à l'intention de Galitzine – sont finalement transmises aux héritiers respectifs, un fils du prince Galitzine et Karl, le neveu de Beethoven. Le montant restant de la dette sera payé en 1852 seulement.

L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques ci-après ayant autorisé la consultation des sources originales: département de Musique de la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kul-

turbesitz, Biblioteka Jagiellońska de Kraków (Cracovie), Library of Congress de Washington DC, département d'histoire de la Musique du Musée morave de Bro (Brünn), Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek zu Donaueschingen ainsi que Beethoven-Haus Bonn. Nous remercions également pour leur précieuse coopération le Beethoven-Archiv de Bonn et ses collaborateurs et collaboratrices, et tout spécialement les directeurs éditoriaux de longue date de la NGA, Sieghard Brandenburg et Ernst Hertrich. Nous remercions aussi, en tout premier lieu, le Prof. Emil Platen, spécialiste s'il en est de la matière, pour les conseils fructueux et toujours innovants prodigués sur une longue période; il détient aussi une part non négligeable dans la présente édition.

Berlin, printemps 2007

Rainer Cadenbach