

Große Fuge

Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet
Erschienen 1827

OVERTURA

Allegro

Opus 134

SECONDO

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-12) is for the piano and includes a second piano part labeled 'SECONDO'. The tempo is 'Allegro'. Dynamic markings include *ff*, *sf*, and *sf*. The second system (measures 13-24) is for the piano and includes a second piano part labeled 'SECONDO'. The tempo is '(FUGA) Allegro'. Dynamic markings include *p*, *ff*, *sf*, and *m.s.*. The score is written in G major and 2/4 time.

Große Fuge

Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet
Erschienen 1827

OVERTURA Allegro

Opus 134

PRIMO

14

(FUGA)
Allegro

25

35

ff *soff* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

ff *sotto* *sopra* *sotto*

*) Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

*) Cf. Bemerkungen on Comments.

41 *m.s.* *f* *sopra* *f* *f* *m.d.*

46 *m.s.*

51

56 *m.s.*

61 *m.d.* *sopra*

*) Zu Noten im Kleinstich und in [] siehe Vorwort.

**) See Preface regarding the notes in small print and those in [].

***) Cf. Préface pour les notes en petits caractères et celles entre [].

Vorwort

Die von Ludwig van Beethoven (1770–1827) selbst für Klavier zu vier Händen bearbeitete *Große Fuge* op. 134 entstand ursprünglich als Finalsatz zu seinem B-dur-Streichquartett op. 130, dem dritten der sogenannten Galitzin-Quartette. Sie ist das zeitlich letzte Zeugnis für die immer intensivere Beschäftigung mit barocken Formen, die in Beethovens Werken nach der großen Zäsur der Jahre 1814 und 1815 offenbar wird. Ihr voran gehen Fugensätze wie die Finali der Cellosonate op. 102 Nr. 2 (1815) und der „Hammerklaviersonate“ op. 106, die große Quintettfuge op. 137 (1817), der zweite Teil der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* (1822) und die „Credo-Fuge“ der *Missa solemnis* (spätestens 1820).

Auch wenn die Zeitgenossen nach einem Bericht Carl Czernys (in seinen *Erinnerungen*) Beethoven „immer als ein außerordentliches Wesen angestaunt und geachtet [haben], und seine Größe auch von Jenen geahnet [wurde], die ihn nicht verstanden“, so ist doch unverkennbar, dass sie, von Ausnahmen abgesehen, mit seinen späteren Werken Probleme hatten, insbesondere mit den darin immer mehr Raum einnehmenden „älteren Formen“. Das war schon in Rezensionen der oben erwähnten Fugensätze sichtbar geworden und kulminierte nach der Uraufführung des Quartetts op. 130 (21. März 1826) in folgendem Ausbruch (Konzertbericht in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Sp. 310 f.): „Aber den Sinn des fugierten Finale wagt Ref.[erent] nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders fi-

gurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, [...] dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können, denen [...] in der italienischen Oper nichts wohlgefiel als das Accordiren der Instrumente in leeren Quinten, und das gemeinsame Präludiren aus allen Tonarten zugleich.“



Zur Ehrenrettung von Beethovens Zeitgenossen sei allerdings gesagt, dass sie, wenn sie Schwierigkeiten hatten, eines seiner neuen Werke zu verstehen, die Gründe für ihr Unverständnis zwar zum Teil in Beethovens Taubheit sahen, aber eben auch in ihrer eigenen Unzulänglichkeit. Dennoch – Beethovens Spätwerke blieben seiner Zeit weitgehend fremd. Der Zusatz *tantôt libre, tantôt recherché* (teils frei, teils kunstvoll) im Titel der Erstausgabe der *Großen Fuge*, der noch mit Beethoven abgesprochen war, klingt fast so, als müsse etwas erklärt oder gerechtfertigt werden. Noch 80 Jahre später schrieb Hermann Deiters in seiner Fortführung von Thayers Beethoven-Biographie in Bezug auf die *Große Fuge*, das Werk sei „mehr subjektive, geniale Gedankenarbeit, als aus der Tiefe des Herzens gekommen, und so wird es auch schwerlich je auf die Herzen wirken. Daher halten sich auch die Spieler bis auf den heutigen Tag von dem Stücke zurück.“ Mit diesem Hinweis auf die musikalische Praxis hatte Deiters durchaus Recht; sogar Joseph Joachim, der ganze Konzertreihen mit Beethovens Streichquartetten veranstaltete, führte die *Große Fuge* nie öffentlich auf.

Vielleicht ließ die Schärfe der zitierten Kritik aus der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* den Verleger Mathias Artaria, dem Beethoven das Quartett bereits zugesagt hatte, um den erhofften Verkaufserfolg fürchten. Jedenfalls bat er Beethovens engsten Vertrauten der letzten Jahre, Karl Holz, darum, diesen „dahin zu bringen, anstatt der schwer faßlichen Fuge ein anderes, den Ausführenden wie dem Fas-

sungsvermögen des Publikums zugänglicheres letztes Stück zu schreiben“. Beethoven hatte sich durch Kritik nie beeindrucken lassen. Umso erstaunlicher ist es, dass er sich in diesem Fall nach einer Bedenkzeit von nur einem Tag „bereit erklärte, den Wünschen zu entsprechen“ (Zitate aus einem Brief von Holz an Wilhelm von Lenz vom 16. Juli 1857). Zunächst ging es jedoch nicht um einen neuen Finalsatz, sondern um eine Bearbeitung der *Großen Fuge*. Um den 11./12. April 1826 kam es in Artarias Geschäftsräumen zu einem Treffen zwischen dem Verleger, Beethoven und Holz. Das dabei benutzte Konversationsheft (Nr. 108) ist erhalten. Artaria eröffnete das Gespräch mit folgender Eintragung: „Es ist schon viele Nachfrage um die Fuge zu 4 Hände für Piano forte arrangirt erlauben Sie mir, daß ich sie so herausgebe? | Partitur | in Stimen | die fuge à 4 Mains von Ihnen arrangirt auf einmahl heraus zu geben.“ Man vereinbarte zunächst, dass der Komponist und Pianist Anton Halm die vierhändige Bearbeitung vornehmen sollte. Wie aus verschiedenen Eintragungen in den Konversationsheften hervorgeht, besprach er sich vor Beginn seiner Arbeit eingehend mit Beethoven. Als Halm aber sein Arrangement am 21. April ablieferte, war Beethoven damit doch nicht zufrieden und machte sich daher selbst an die Arbeit. Ganz offenbar kam es ihm dabei darauf an, die ursprüngliche musikalisch-gedankliche Struktur sichtbar werden zu lassen, gelegentlich sogar auf Kosten einer besseren Lesbarkeit oder gar Spielbarkeit. Andererseits ging er mit dem Original sicher auch freier um als Halm es gewagt hätte – angefangen von den zwei hinzukomponierten Tremolando-Einleitungstakten bis hin zu mehreren offenbar absichtlichen Notenänderungen, etwa die Auflösung der zwei Achtel *h* in den Sekundschrift *h-c*¹ in Takt 30 oder die geänderte Tonfolge in Takt 161. Bei Abweichungen zwischen dem Original und der Bearbeitung war daher

für die vorliegende Ausgabe die editorische Entscheidung, ob es sich dabei um absichtliche Korrekturen oder um Versehen handelt, nicht immer leicht. Die *Bemerkungen* am Ende dieser Ausgabe geben Auskunft darüber.

Beethoven schickte das fertige Manuskript seiner Bearbeitung Anfang September 1826 an den Verleger. Erst danach komponierte er den neuen Finalsatz für das B-dur-Quartett, den er am 11. November von Gneixendorf aus an Artaria sandte. Die Erstausgabe von Opus 130 erschien erst nach seinem Tod, im Mai 1827. Wie versprochen gab Artaria das neue Werk sowohl in Stimmen als auch in Partitur, die *Große Fuge* jeweils separat – die originale Quartettfassung als Opus 133, das vierhändige Arrangement als Opus 134 – heraus. Beethoven hat für keinen der verschiedenen Teile mehr Korrektur gelesen. Dadurch kommt dem erst vor wenigen Jahren wieder aufgetauchten Autograph der vierhändigen Bearbeitung besondere Bedeutung zu. Mit freundlicher Genehmigung der Juilliard School of Music (New York) konnte es nun erstmals einer kritischen Neuausgabe zugrunde gelegt werden. Genauere Angaben zu den Quellen und zu abweichenden Lesarten finden sich in den *Bemerkungen*.

Ein besonderes aufführungspraktisches Problem im Zusammenhang mit der *Großen Fuge* bildet die Notierung des Fugenthemas in T. 28 ff. in übergebundenen Achteln statt Vierteln. Schon die Ausführung in der Originalfassung für Streicher stellt ein fortwährendes Streitthema unter Musikern und Wissenschaftlern dar, für die pianistische Ausführung ist die eigenartige Notierungsform noch rätselhafter. In einem autographen Entwurf zur Klavierbearbeitung der Fuge (Artaria-Sammlung Nr. 214, Berlin) notierte Beethoven zunächst , korrigierte diese Schreibweise dann jedoch wieder zu der in der Quartettfassung gebrauchten ; die ursprüngliche No-

tation im Entwurf macht immerhin deutlich, dass Beethoven an einen Einzelanschlag und auf keinen Fall an ein zweimaliges Anspielen der beiden Achtel gedacht hat. Erhellende Studien zu diesem Problembereich liefert Emil Platen in seinen beiden Aufsätzen *Ein Notierungsproblem in Beethovens späten Streichquartetten* (in: *Beethoven-Jahrbuch VIII*, Bonn 1971/72) und *Kleine Anmerkung zur „Großen Fuge“* (in: *Bonner Beethoven-Studien 5*, Bonn 2006).

Abgesehen von einer kurzen Passage (autographischer Fingersatz in Primo, T. 380 f.), hinterließ Beethoven selbst keine Angaben zur spieltechnischen Ausführung der *Großen Fuge* op. 134. Andreas Groethuyzen verdeutlicht bei der Gestaltung seines Fingersatzes die Übernahmen durch die jeweils andere Hand, die er durch *m.d.*, *m.s.* oder durch $\lfloor \]$, $\lceil \]$ gekennzeichnet hat, graphisch insofern, als die Ziffern dann anders als üblich im oberen System unter den Noten und im unteren System über den Noten stehen. Übernahmen von Noten durch den anderen Spieler werden durch Kleinstich (mitgespielte Noten) und $\lceil \]$ (ausgelassene Noten) bezeichnet.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken, die Quellenkopien zur Verfügung gestellt haben, sei herzlich gedankt.

Berlin, Herbst 2009

Ernst Hertrich

Preface

The *Große Fuge* op. 134, which Ludwig van Beethoven (1770–1827) personally arranged for piano four-hands, was originally conceived as the final movement of his B♭-major String Quartet op. 130, the third of the so-called Galitzin Quartets. It is the final testimony to the composer's steadily growing interest in Baroque forms, which began to manifest itself in the works written after the major caesura of 1814–15. It was preceded by fugal pieces such as the finales of the Cello Sonata op. 102 no. 2 (1815) and the “Hammerklavier” Sonata op. 106, the great Quintet Fugue op. 137 (1817), the second part of the overture *Die Weihe des Hauses* (1822), and the “Credo Fugue” from the *Missa solemnis* (1820 at the latest).

Even if – as Carl Czerny put it in his *Erinnerungen* – Beethoven's contemporaries “always gazed in awe upon him and revered him as an extraordinary being, and his greatness was suspected even by those who did not understand him,” it must be said that, save for a few exceptions, they had problems with his later works, especially with the “older forms” that assumed an ever greater importance within them. That had already become quite clear in the assessments of the above-mentioned fugal pieces, and it culminated in the following outburst (in a review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, cols. 310 f.) published after the first performance of the Quartet op. 130 on 21 March 1826: “The critic dares not interpret the meaning of the fugal finale: it was incomprehensible to him, like Chinese. If instruments were to struggle against unfathomable difficulties in the regions of the South and North poles; if each instru-

ment were to present its part in a different way and were to crisscross one another *per transitum irregularem* under a plethora of dissonances, [...] then the result would be a concert that could only delight Moroccans, who [...] enjoy nothing more in Italian opera than the tuning of the instruments in open fifths, and the group warm-up in all keys at the same time.”



However, to do justice to Beethoven’s contemporaries, one must add that whenever they had difficulty understanding one of his new works, they saw the reason for this not only in Beethoven’s deafness, but also in their own inadequacy. Nevertheless, Beethoven’s late works remained widely unknown in his day. The addendum *tantôt libre, tantôt recherché* (partly free, partly learned) in the title of the first edition of the *Große Fuge*, which had been agreed upon with Beethoven, almost sounds as if something had to be explained or justified. Even 80 years later, in his continuation of Thayer’s *Life of Beethoven*, Hermann Deiters wrote of the *Große Fuge* that the work was more of a “subjective, brilliant intellectual piece than something that comes from the depths of the heart, which is why it will always have difficulty touching the heart, and why performers still keep their distance from this piece to the present day”. Deiters was absolutely right with his reference to musical practice; even Joseph Joachim, who organised entire concert series with Beethoven’s string quartets, never publicly performed the *Große Fuge*.

Perhaps the harshness of the above-quoted review from the *Allgemeine Musikalische Zeitung* made the publisher Mathias Artaria, to whom Beethoven had already promised the Quartet, fear that the piece would sell poorly. At all events, he asked Beethoven’s closest confidant of the final years, Karl Holz, to “get him [Beethoven] to write a new closing movement that would be more accessible to the performers and

to the audience’s faculty of comprehension than the overly complex fugue.” Beethoven had never let himself be swayed by criticism. It is thus all the more amazing in this case that, after only one day of reflection, he “declared himself ready to accede to the request” (quotes from Holz’s letter of 16 July 1857 to Wilhelm von Lenz). At first, the matter at hand was not a new final movement, but an arrangement of the *Große Fuge*. On 11 or 12 April 1826 the publisher, Beethoven and Holz met in Artaria’s offices. The conversation book used at that time (no. 108) has survived. Artaria opened the conversation with the following entry: “There is already a great demand for the fugue in its four-hand piano version; do you allow me to release it as such? | Score | in parts | the Fugue à 4 mains in your arrangement, all published at the same time.” At first, it was agreed upon that the composer and pianist Anton Halm would prepare the four-hand arrangement. As can be inferred from various entries in the conversation books, Halm conferred closely with Beethoven before beginning his work. But when Halm delivered his arrangement on 21 April, Beethoven was not at all satisfied and began working on his own arrangement. It was very obvious that he was intent on bringing out the original musico-conceptual structure, occasionally at the expense of better legibility and even performability. On the other hand, he certainly treated the original more freely than Halm would ever have dared to, from the two supplementary tremolando introductory measures to several apparently deliberate changes of notes, such as the transformation of the two eighth notes *b* into a stepwise progression *b-c¹* in M. 30, and to the altered sequence of notes in M. 161. At divergences between the original and the arrangement, it was therefore sometimes difficult for the editor of the present edition to decide whether these were intentional corrections or oversights. The

Comments at the end of this edition provide further information.

Beethoven sent the completed manuscript of his arrangement to the publisher in early September 1826. Only afterwards did he compose the new final movement for the B \flat -major Quartet, which he sent to Artaria on 11 November from Gneixendorf. The first edition of opus 130 did not appear until May 1827, after the composer’s death. As he had promised, Artaria released the new work both in parts and in score, with the *Große Fuge* separately each time; the original quartet version was published as opus 133, the four-hand arrangement as opus 134. Beethoven no longer proofread any parts of these publications. This is why the autograph of the duet arrangement, which resurfaced only a few years ago, is particularly important. With the kind permission of the Juilliard School of Music (New York), it has been possible for the first time to use it as the basis for a new critical edition. Detailed information on the sources and on divergent readings can be found in the *Comments*.

A particular performance-practice problem concerning the *Große Fuge* is the notation of the fugal subject in M. 28 ff. in tied-over eighth instead of quarter notes. The execution of these notes is a constant topic of discussion among performers and musicologists; already perplexing in the original string version, the strange notational style is even more mystifying for the pianist. In an autograph sketch for the piano arrangement of the fugue (Artaria Collection no. 214, Berlin), Beethoven originally notated , but then corrected this back to the  that was used in the quartet version; at least the original notation in the sketch makes it clear that Beethoven had envisioned one single attack and absolutely did not want the two eighth notes to be played separately. Enlightening views on this problematic matter are

provided in two articles by Emil Platen, *Ein Notierungsproblem in Beethovens späten Streichquartetten* (in: *Beethoven-Jahrbuch VIII*, Bonn, 1971/72) and *Kleine Anmerkung zur "Großen Fuge"* (in: *Bonner Beethoven-Studien 5*, Bonn, 2006).

Apart from one short passage (autograph fingering in Primo part, M. 380 f.), Beethoven left no indications regarding the practical execution of the *Große Fuge* op. 134. In his own fingerings, Andreas Groethuysen has marked notes that are to be taken by the player's other hand by *m.d.*, *m.s.*, []_↓, or []_↑, but, contrary to customary notational practice, also places the fingering numbers at such places *below* the notes in the upper staff and *above* the notes in the lower staff. Where the notes of one player are to be played by the other player, they are indicated by small print (notes to be played) and [] (notes to be left out).

We wish to extend our most cordial thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* for placing copies of the sources at our disposal.

Berlin, autumn 2009
Ernst Hertrich

Préface

La *Grande Fugue* op. 134 transcrite pour piano à quatre mains par Ludwig van Beethoven (1770–1827) lui-même constituait à l'origine le dernier mouvement du Quatuor à cordes en *Sib* majeur op. 130, le troisième des quatuors «Galitzine». Elle représente le dernier témoin de l'occupation toujours plus intensive du compositeur avec les formes baroques, telle qu'elle se révèle dans ses œuvres après la grande césure des années 1814 et 1815. Elle est précédée par des compositions fuguées comme les finales de la Sonate pour violoncelle op. 102 n° 2 (1815) et de la Sonate «Hammerklavier» op. 106, la grande Fugue pour quintette à cordes op. 137 (1817), la deuxième partie de l'ouverture *Die Weihe des Hauses* (1822) et le „Credo-Fuge“ de la *Missa solemnis* (au plus tard 1820).

Même si, selon une relation de Carl Czerny (dans ses *Erinnerungen*), les contemporains ont «toujours admiré Beethoven, le considérant comme un être extraordinaire, et si sa grandeur a aussi été pressentie par ceux qui ne le comprenaient pas», il est manifeste, à quelques exceptions près, qu'ils ont rencontré des problèmes avec ses œuvres tardives, en particulier avec les «formes anciennes» occupant en elles une place toujours accrue. Cela était déjà apparu dans les critiques relatives aux compositions fuguées mentionnées ci-dessus, et culmine après la création du Quatuor op. 130 (21 mars 1826), dans le passage suivant (critique du concert parue dans la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, col. 310 s.): «Cependant le critique n'ose guère interpréter la signification du finale fugué: il était pour lui aussi incompréhensible que du chinois. Quand les instruments des régions du pôle Sud et du pôle Nord ont à lutter contre d'énor-

mes difficultés, quand chacun d'entre eux présente sa partie d'une façon différente et qu'ils s'entrecroisent *per transitum irregularem* étant donné une infinité de dissonances, [...] cela donne alors un concert dont tout au plus les Marocains peuvent se délecter, eux [...] qui n'avaient pour tout plaisir dans l'opéra italien que l'accordage des instruments en quintes à vide et le prélude commun dans toutes les tonalités à la fois.»

Mais pour sauver l'honneur des contemporains de Beethoven, il faut dire que s'ils avaient des difficultés pour comprendre l'une de ses nouvelles œuvres, ils voyaient certes en partie les raisons de leur incompréhension dans la surdité du compositeur, mais aussi dans leur propre incompetence. Toutefois les œuvres tardives de Beethoven sont restées largement étrangères à son époque. La mention *tantôt libre, tantôt recherché* rajoutée au titre de la première édition de la *Grande Fugue* avec l'accord de Beethoven donne presque l'impression qu'il s'agissait d'expliquer ou de justifier quelque chose. 80 ans plus tard, Hermann Deiters écrit encore en relation avec la *Grande Fugue*, dans sa suite de la biographie de Beethoven de Thayer que l'œuvre est «plus un travail de réflexion génial, subjectif qu'issu du fond du cœur, et de ce fait touchera aussi difficilement les cœurs. C'est pourquoi les instrumentistes se gardent jusqu'à ce jour de jouer l'œuvre.» Avec cette référence à la pratique musicale, Deiters avait parfaitement raison; même Joseph Joachim, qui a organisé toute une série de concerts consacrés aux quatuors à cordes de Beethoven, n'a jamais exécuté la *Grande Fugue* en public.



Peut-être la rigueur de cette critique de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* fit-elle craindre à l'éditeur Mathias Artaria, à qui Beethoven avait déjà promis le Quatuor, pour le succès commercial attendu. Toujours est-il qu'il pria Karl Holz, ami intime de



Beethoven au cours des dernières années, d'«amener celui-ci à écrire à la place de la Fugue difficilement compréhensible un autre morceau plus accessible aux exécutants et à la capacité de compréhension du public». Beethoven n'avait guère pour habitude de se laisser impressionner par la critique. Or il est d'autant plus étonnant qu'en pareil cas, après un temps de réflexion d'un jour seulement, il se soit déclaré «prêt à satisfaire les souhaits exprimés». (Citations d'une lettre de Holz à Wilhelm von Lenz en date du 16 juillet 1857.) Mais il ne s'agit pourtant pas tout d'abord d'un nouveau finale, mais d'un arrangement de la *Grande Fugue*. Aux alentours des 11/12 avril 1826, une rencontre eut lieu dans les locaux d'Artaria entre l'éditeur, Beethoven et Holz. Le cahier de conversation utilisé à cette occasion (n° 108) a été conservé. Artaria ouvre l'entretien comme suit: «Il y a déjà eu beaucoup de demande concernant la Fugue à 4 mains pour pianoforte à arranger, vous permettez que je la publie ainsi? | la partition | les parties | la Fugue à 4 mains arrangée par vous – tout cela publié à la fois.» On tombe d'abord d'accord pour que le compositeur et pianiste Anton Halm réalise l'arrangement à quatre mains. Comme il ressort de diverses entrées des cahiers de conversation, celui-ci discute en détail avec Beethoven avant de commencer à travailler. Mais lorsque Halm remet son arrangement le 21 avril, Beethoven n'est toujours pas satisfait et se met donc lui-même à la tâche. Il tient manifestement à ce que soit apparente la structure conceptuelle musicale, le cas échéant même aux dépens d'une meilleure lisibilité ou même jouabilité. Par ailleurs il se montre plus libre avec l'original que ne l'aurait osé Halm, à commencer par le rajout de deux mesures *tremolando* au début jusqu'au changement intentionnel de plusieurs notes, par exemple la décomposition à la mesure 30 des deux croches *si* en une seconde *si-do*¹ ou encore à la mesure 161 la modifica-

tion de la suite de notes. En cas de divergences entre l'original et l'arrangement, la décision éditoriale pour la présente édition était donc de savoir, ce qui n'était pas toujours facile, s'il s'agissait de corrections intentionnelles ou au contraire de fautes ou de négligences. Les *Bemerkungen* ou *Comments* regroupées à la fin du présent volume fournissent des informations à ce sujet.

Début septembre 1826, Beethoven envoie le manuscrit achevé à l'éditeur. C'est ensuite seulement qu'il compose le nouveau finale du Quatuor en Sib majeur qu'il envoie depuis Gneixendorf à Artaria le 11 novembre. La première édition de l'opus 130 ne paraît qu'après la mort du compositeur, en mai 1827. Comme promis, Artaria publie la nouvelle œuvre sous forme à la fois de partition et de parties séparées, la *Grande Fugue* à chaque fois séparément – la version originale du Quatuor comme opus 133, l'arrangement à quatre mains comme opus 134. Beethoven n'a corrigé les épreuves d'impression pour aucune de ces parties. Ainsi l'autographe de l'arrangement à quatre mains redécouvert il y a quelques années seulement revêt-il une importance particulière. Avec l'aimable autorisation de la Juilliard School of Music (New York), il a été possible pour la première fois de se référer à lui pour une nouvelle édition critique. Les *Bemerkungen* ou *Comments* fournissent des données détaillées sur les sources et les variantes.

La notation du thème de la fugue à la M. 28 ss. sous forme de croches ligaturées au lieu de noires représente, quant à la pratique d'exécution de la *Grande Fugue*, un problème particulier. L'exécution dans la version originale pour cordes constitue chez les musiciens et les musicologues un sujet de controverse permanent; pour l'exécution pianistique, cette forme de notation singulière est encore plus étonnante. Dans une ébauche autographe relative à l'arrangement pour piano de la Fugue (collection Artaria

n° 214, Berlin), Beethoven note tout d'abord , puis corrige sa notation pour la remplacer par , celle utilisée dans la version quatuor; la notation initiale de l'ébauche révèle toutefois que Beethoven a songé à une frappe unique, en aucun cas à une double frappe des deux croches. Emil Platen a fourni à ce sujet dans ses deux articles *Ein Notierungsproblem in Beethovens späten Streichquartetten* (in: *Beethoven-Jahrbuch* VIII, Bonn, 1971/72) et *Kleine Anmerkung zur «Großen Fuge»* (in: *Bonner Beethoven-Studien* 5, Bonn, 2006) des analyses permettant d'éclaircir ce problème.

Excepté un court passage (doigté autographe in primo, M. 380 s.), Beethoven n'a laissé lui-même aucune indication relative à l'exécution technique de la *Grande Fugue* op. 134. Andreas Groethuysen explicite graphiquement dans la réalisation de son doigté le rôle respectif des deux mains, spécifiées par *m.d.*, *m.s.* ou par , dans la mesure où les chiffres, à l'inverse de la normale, sont indiqués sous les notes sur la portée supérieure et au-dessus des notes sur la portée inférieure. Les notes jouées par l'autre instrumentiste sont imprimées en petits caractères (notes jouées en même temps) et signalées par  (notes retranchées).

Nous adressons nos vifs remerciements aux bibliothèques, citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*, pour la mise à disposition des copies des sources.

Berlin, automne 2009
Ernst Hertrich