

Vorwort

Etwa ein Jahrzehnt liegt jeweils zwischen der Komposition der beiden frühen Sonaten op. 5 (1796), der A-dur-Sonate op. 69 (1808/09) und Beethovens letzten beiden Werken für diese Besetzung, Op. 102 (1815/16). Geradezu paradigmatisch scheinen sie die drei Schaffensphasen zu repräsentieren, in die Beethovens Werke häufig eingeteilt werden, auch wenn eine solche Unterteilung in einen Früh-, Mittel- und Spätstil in dieser strikten Form nicht ganz unproblematisch ist. Wie auch immer: Die drei Opera unterscheiden sich nicht nur stilistisch, sondern auch in Bezug auf ihre Entstehungsbedingungen erheblich voneinander.

Über die Genese der beiden Sonaten op. 5 ist wenig bekannt. Sie entstanden im Zusammenhang mit Beethovens Konzertreise im Jahr 1796, die ihn über Prag, Dresden und Leipzig nach Berlin führte. Unser heutiger Kenntnisstand geht dabei nur unwesentlich über die knappe Zusammenfassung hinaus, die Ferdinand Ries bereits 1838 in der mit Franz Gerhard Wegeler zusammen verfassten Biographie Beethovens wiedergab. Ries berichtet, dass Beethoven „die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello, op. 5, für Dupont (ersten Violoncellisten des Königs) und sich componirte und spielte“ (Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 109). Neuere Skizzenforschungen belegen, dass Beethoven offenbar erst auf der Reise die Komposition der beiden Sonaten begann und dass er auch noch im Herbst 1796, nach der Berliner Erstaufführung, weiter an ihnen feilte. Man geht ferner heute davon aus, dass es sich bei dem Cellisten um Jean Louis Dupont handelte und nicht, wie früher angenommen, um dessen ebenfalls am Berliner Hof tätigen Bruder Jean Pierre. Briefliche Äußerungen Beethovens und seiner Zeitgenossen zur Werkgenese sind ebenso wenig überliefert wie Berichte zur Erstaufführung. Anfang 1797

gingen die Sonaten in Druck, und Anfang Februar wurde in der *Wiener Zeitung* das Erscheinen der Originalausgabe im Verlag Artaria in Wien angezeigt.

Erst 1808, vermutlich ab Februar oder März, widmete sich Beethoven wieder der Gattung der Violoncellosonate. Ein konkreter Anlass für die Komposition ist nicht nachweisbar. Im September war die Arbeit an der Sonate op. 69 so weit abgeschlossen, dass Gottfried Christoph Härtel eine Abschrift aus Wien mit nach Leipzig nehmen konnte; im April 1809 wurde schließlich das Erscheinen der Originalausgabe bei Breitkopf & Härtel zusammen mit der fünften und sechsten Symphonie in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* angezeigt. Gewidmet ist die Sonate Ignaz von Gleichenstein – vermutlich nur in seiner Rolle als Freund Beethovens, denn dass Gleichenstein selbst Violoncellist war, lässt sich nicht nachweisen. Angeblich soll Beethoven ihm ein Widmungsexemplar mit den Worten *Inter lacrimas et luctum* vermacht haben. Dieses Exemplar ist jedoch nicht überliefert, und selbst wenn Beethoven diese Worte gewählt haben sollte, ist unklar, ob sie zwingend auf die damalige Kriegslage anspielten, wie häufig zu lesen ist. Möglicherweise ist die lateinische Sentenz ein abgewandeltes Zitat von Seneca (*Epistulae morales ad Lucilium* 99,26), wo es in einem Trosts Schreiben an einen Vater, der seinen Sohn verloren hat, heißt: „denn was ist schändlicher, als mitten in der Trauer nach einem Vergnügen zu jagen, ja mit Hilfe der Trauer und unter Tränen [*per luctum et inter lacrimas*] nach Genuss zu suchen?“ Sollte Beethoven hier an Senecas *Epistulae morales* gedacht haben, könnte sich sein Ausspruch ebenso gut auf einen Trauerfall (möglicherweise im Umfeld Gleichensteins?) beziehen.

Spätestens im Frühjahr 1815 begann Beethoven mit der Komposition der beiden letzten Violoncellosonaten. Auch hier ist der Anlass unbekannt. Im Sommer und Herbst 1815 arbeitete der Komponist eine erste Fassung aus, die er dann in mehreren Schritten noch einmal revidierte. Im Februar 1816 gab Beethoven schließlich eine Abschrift

Charles Neate nach London mit, der die Herausgabe bei einem englischen Verleger vermitteln sollte. Wie auch bei anderen Werken war geplant, die Sonaten möglichst zeitgleich in einer Parallelausgabe auf dem Kontinent herauszugeben; Beethoven hätte doppelt verdient, und beide Verleger hätten sich mit einer neuen Erstausgabe des Komponisten rühmen können. In seinem Tagebuch schreibt Beethoven: „Alle Werke die jetzt mit der Violonzell Sonat behälst du dir vor, dem Verleger den Tag der Herausgabe zu bestimmen, ohne daß die Verleger in London und in Deutschland so zu sagen, keiner vom andern weiß, weil sie sonst weniger geben, es auch nicht nöthig ist, du kannst zum Vorwand geben, daß Jemand anderer diese Composition bey dir bestellt hat“ (*Beethovens Tagebuch. 1812–1818*, hrsg. von Maynard Solomon, Bonn 2005, S. 68). Der Plan scheiterte letztlich. Nachdem Beethoven lange auf eine Reaktion Neates gewartet hatte, erklärte dieser die Werke schließlich aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades für unverkäuflich. Beethoven genoss zu diesem Zeitpunkt allerdings auch nicht den besten Ruf in England. So soll ein britischer Verleger gegenüber Neate geäußert haben: „For God’s sake don’t buy anything of Beethoven“, und Birchall sagte bezüglich eines anderen Werkes angeblich zu Neate: „Ich würde sie nicht drucken, selbst wenn Sie mir dieselben umsonst gäben“ (vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven’s Leben*, Bd. 3, Leipzig 21911, S. 547).

Etwa gleichzeitig fand Beethoven eine Publikationsmöglichkeit auf dem Kontinent, wiewohl außerhalb Wiens, nämlich beim Bonner Verlag Simrock. Der Vertrag sah ausdrücklich eine Verzögerung vor, offenbar rechnete Beethoven immer noch mit einer Parallelausgabe. Das genaue Erscheinen der Bonner Originalausgabe lässt sich nicht ermitteln. Sie kam irgendwann zwischen Frühjahr 1817 und Mai 1818 auf den Markt. Eine ebenfalls von Beethoven autorisierte Wiener Originalausgabe folgte mit weiterer Verzögerung, sie erschien im Januar 1819 bei Artaria. Vor beiden Publikationen hat Beethoven

noch einmal in die Komposition eingegriffen: Im Falle der Bonner Originalausgabe in größerem Umfang, in der Wiener Originalausgabe nur noch punktuell.

*

So heterogen die Entstehungsgeschichte der drei Opera ist, so unterschiedlich ist auch ihre Quellenlage: Zu den beiden frühen Sonaten op. 5 sind weder eine autographe Niederschrift noch autorisierte Abschriften überliefert. Die Originalausgabe von 1797, die noch mehrere Jahrzehnte mit kleineren Titelblattkorrekturen nachgedruckt wurde, ist folglich die einzige authentische Quelle. Aus der Kenntnis anderer Werke dieser Zeit muss man annehmen, dass Beethovens Autograph direkte Vorlage für sie gewesen sein dürfte. Die Überlieferung durch eine einzige Druckausgabe ist in diesem Falle besonders misslich, da vieles auf einen sehr nachlässigen Notenstich hindeutet: Viele Bögen, Dynamikangaben etc. sind sehr ungenau gesetzt, und zwischen den einzeln gestochenen Stimmen (wie damals üblich enthielt die Klavierstimme keine überlegte Violoncellostimme) gibt es zahlreiche Inkonsequenzen, die vermutlich nicht beabsichtigt sind: So beginnt etwa im ersten Satz der ersten Sonate das \llcorner im Klavier in Takt 20, im Violoncello jedoch erst in Takt 21. Auch wenn man in der Vorlage, die sicherlich eine Partitur gewesen ist, eine einheitliche Dynamik vermuten darf, so kann eine Neuausgabe an solchen Stellen nur die eindeutige Lesart der Quelle wiedergeben; ob die Dynamik der beiden Stimmen aneinander angeglichen wird (und wenn ja, in welche Richtung), kann nur in der Entscheidung des Interpreten liegen. Dass der Notentext damit manchmal inhomogen wirkt und auf den ersten Blick weniger „musikalisch“ erscheint als viele ältere Ausgaben, ist der Quelle selbst geschuldet.

Die A-dur-Sonate op. 69 ist besser überliefert. Vom Kopfsatz existiert ein Autograph, das eindrucksvoll den Schaffensprozess demonstriert. Zunächst in einer ersten Fassung in Reinschrift notiert, überarbeitete Beethoven nach und nach

diese Frühfassung, bis das Manuskript schließlich von Korrekturen übersät war und an vielen Stellen unleserlich wurde. Von der gesamten Sonate hat sich eine Abschrift des Kopisten Joseph Klumpar erhalten, die vom Komponisten überprüft wurde. Sie galt bis in die 1980er Jahre als verschollen und konnte in älteren Ausgaben nicht berücksichtigt werden. Ein Quellenvergleich zeigt, dass diese Abschrift nicht direkt auf das Autograph zurückgeht (es dürfte für einen Kopisten auch nicht mehr lesbar gewesen sein), sondern dass eine heute verschollene Zwischenquelle – vermutlich eine autographe Reinschrift – existiert haben muss. Das überlieferte frühe Autograph gibt nicht Beethovens Fassung letzter Hand wieder. Bei den Eintragungen des Komponisten in der Kopistenabschrift handelt es sich vor allem um Fehlerkorrekturen und einige unwesentliche Zusätze, doch finden sich dort auch tiefgreifende Revisionen: Die wichtigste betrifft die Klavierbegleitung des zweiten Themas im ersten Satz: Beethoven hat die Takte 37–45 bzw. 174–182 noch einmal komplett verändert und nähert sich interessanterweise wieder der Fassung, die er zuerst in der autographen Niederschrift notiert hatte. Parallel zu dieser Korrektur, möglicherweise als Vorlage, hat er diesen Takt auf einem Blatt des „Pastorale-Skizzenbuchs“ notiert; es handelt sich dabei, trotz des Skizzenumfelds, um eine Reinschrift. Weitere wichtige Ergänzungen in der Kopistenabschrift sind Beethovens Notabene-Anweisungen zu den Takten 107–114 und 127–132 des Kopfsatzes. An diesen Stellen finden sich in der Originalausgabe Ossia-Lesarten (vermutlich hat ein mit dem Notabene korrespondierendes Beiblatt oder Ähnliches existiert, das nicht erhalten ist). Außerdem setzt der Komponist im zweiten Satz den viel diskutierten Fingersatz 4–3 bei den jeweils mit Haltebogen angeordneten Auftakt-Vierteln ein. (Da das Problem der Interpretation dieser Stelle häufig diskutiert wurde – so z. B. von Jonathan del Mar, „Once again: reflections on Beethoven’s tied-note notation“, in: *Early music* 32/2004, S. 7–25 – und vermutlich auch nicht

befriedigend lösbar ist, soll hier nicht weiter auf die Ausführung eingegangen werden.)

Gottfried Härtel nahm die überprüfte Kopistenabschrift schließlich im September 1808 aus Wien mit nach Leipzig, wo sie dann als Stichvorlage für die im Frühjahr 1809 entstandene Originalausgabe (zunächst unter der bereits anderweitig vergebenen Opuszahl 59) bei Breitkopf und Härtel diente. Im Sommer des Jahres reagierte Beethoven auf diese Ausgabe, in dem er dem Verlag „eine Gute Portion Druckfehler“ (*Beethoven Briefwechsel*, Nr. 392) mitteilte. Nur wenige Tage später folgte ein zweiter Brief, in dem Beethoven eine Korrektur zur Dynamik am Beginn des zweiten Satzes wieder zurücknahm. Er drückte sich dabei aber so unklar aus, dass er damit bis heute kontroverse Diskussionen über die Dynamik des zweiten Satzes provozierte (siehe *Bemerkungen*). Die Änderungswünsche Beethovens in den beiden Briefen wurden offenbar nie in Folgeauflagen korrigiert. Die Wiener Erstausgabe, die 1809/10 bei Artaria erschien, erweist sich trotz der zeitlichen und räumlichen Nähe zum Komponisten als Nachdruck der Originalausgabe ohne Einflussnahme Beethovens und hat keine editorische Relevanz.

Die beiden Sonaten op. 102 schrieb Beethoven zwischen Sommer und Herbst 1815 in einer zunächst abgeschlossenen Fassung nieder (Quelle A). In dieser Form diente A als Vorlage für die Partiturabschrift B, die der Kopist Wenzel Rampl noch 1815 anfertigte und die Beethoven im direkten Anschluss nicht nur korrigierte, sondern gründlich überarbeitete (B mit erstem Korrekturstadium). Vermutlich um den Jahreswechsel 1815/16, spätestens Anfang Februar 1816, fertigte Rampl noch zwei weitere Abschriften beider Sonaten an (Quellen C und D), beide in Form von Einzelstimmen. Sowohl die Violoncello- als auch die Klavierstimme von C wurden nach B angefertigt. Auch für die Abschrift der Klavierstimme von D benutzte Rampl noch einmal B als Vorlage; die Violoncellostimme von D schrieb er dagegen von C ab – vermutlich weil

sich die Einzelstimme leichter aus einer anderen Einzelstimme kopieren ließ als aus der Partitur B. Beide Stimmenabschriften enthalten Korrekturen Beethovens (im Wesentlichen handelt es sich um Fehlerkorrekturen), wengleich in einem viel geringeren Umfang als die Abschrift B.

Die Stimmenabschrift C kam im Februar 1816 durch Charles Neate nach England, wo sie ursprünglich als Stichvorlage für eine nie verwirklichte englische Originalausgabe dienen sollte. Die Stimmen von D scheinen dagegen zunächst als Aufführungsmaterial bestimmt gewesen zu sein; sie kamen in den Besitz des Erzherzogs Rudolph und enthalten neben Korrekturen Beethovens auch vermutlich autographe Fingersätze in der Klavierstimme.

Quelle B diene als Stichvorlage für die Bonner Originalausgabe. Bevor sie jedoch an den Verleger Simrock ging, hat Beethoven erneut einige Änderungen vorgenommen. Dieses zweite Korrekturstadium erfolgte nach der Abschrift von C und D, wo die Revisionen noch nicht berücksichtigt sind. Markante Beispiele stellen etwa die Zufügung mehrerer Töne im zweiten Satz von op. 102 Nr. 2 dar (T. 63–66, unteres Klaviersystem, siehe *Bemerkungen*) oder die Korrektur des falsch aus dem Autograph gelesenen Tons in Nr. 1, erster Satz, T. 134; C und D werden durch diese späteren Korrekturen zu einer Frühfassung. Für die Anfang 1819 erschienene Wiener Originalausgabe ließ sich Beethoven von Erzherzog Rudolph die Abschrift D aus, die dann als Stichvorlage diente. Nur noch an ganz wenigen Stellen hat Beethoven in die Komposition eingegriffen; insofern gibt die Wiener Originalausgabe durch die fehlenden Revisionen des zweiten Korrekturstadiums in B trotz ihres späteren Erscheinens ein früheres Werkstadium wieder. Im Verhältnis zur Bonner Originalausgabe wurde sie offenbar nur halberzig von Beethoven autorisiert. Bei den wenigen Eingriffen gibt es auffällige Parallelen zu Korrekturen, die Beethoven in einem Exemplar der Bonner Originalausgabe vorgenommen hat (Quelle E_K), etwa die Tilgung der Note *e* im

zweiten Satz der ersten Sonate, T. 16. Man muss daher vermuten, dass die Einträge in E_K parallel zu Änderungen in D im Vorfeld der Wiener Originalausgabe entstanden.

*

Vereinheitlicht oder modernisiert wurde in dieser Neuausgabe ausschließlich dort, wo Willkürlichkeit oder altertümliche Notation zu vermuten ist. So wurden Vorschlagsnoten standardisiert. Aufeinanderfolgende Einzelbögen, die durch nachträgliche Verlängerung entstanden sind, werden als durchgehender Bogen wiedergegeben. Die Schlüsselung im Violoncello wurde modernen Lesegewohnheiten angepasst (Beethoven verwendete bei höheren Passagen ausschließlich den oktaviert zu lesenden Violinschlüssel), und die Verteilung und Schlüsselung innerhalb der Klaviersysteme wurde behutsam modernisiert, wo die originale Notation (die zumal in den verschiedenen Quellen oft divergiert) unglücklich erschien. Beibehalten wurde dagegen die Beschränkung auf den Tonumfang des Klaviers zur Zeit Beethovens. So ist etwa die nicht konsequente Oktavierung im oberen Klaviersystem in T. 280 und 282 des ersten Satzes von Op. 5 Nr. 1 – durchgehende Oktaven waren damals nicht spielbar – nicht an moderne Klaviere angepasst, sondern in der Beethovenschen Originalfassung belassen worden. In runde Klammern gesetzte Zeichen stellen Ergänzungen des Herausgebers dar.

Diese Neuausgabe beruht auf den Erkenntnissen, die im Zusammenhang mit dem nachträglichen Kritischen Bericht im Rahmen der neuen Beethoven Gesamtausgabe *Beethoven Werke* gewonnen werden konnten. Da vieles in dieser praktischen Ausgabe nur kurz angerissen werden kann, sei für stärker ins Detail gehende Fragen auf diesen Kritischen Bericht verwiesen.

Bei folgenden Bibliotheken und Archiven, die mir eine Einsichtnahme in die Manuskripte gewährten, möchte ich mich ausdrücklich bedanken: der Universitätsbibliothek Amsterdam, der

Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), dem Beethoven-Haus Bonn sowie dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bonn, Herbst 2008
Jens Dufner

Preface

About a decade separates the composition of the two early sonatas op. 5 (1796) from the A-major sonata op. 69 (1808/09), and this sonata from Beethoven's two final works for this combination, op. 102 (1815/16). They almost seem a paradigm for the three creative periods into which Beethoven's works are often divided, even though such a strict division into early, middle, and late styles is not without its problems. However that may be, the three works are strongly distinguished from each other not only stylistically, but also in respect of the circumstances of their composition.

Little is known about the origins of the two sonatas op. 5. They were composed in connection with Beethoven's concert tour of 1796, which took him to Berlin by way of Prague, Dresden, and Leipzig. Our current knowledge goes little further than the short summary that Ferdinand Ries presented in his biography, compiled with Franz Gerhard Wegeler, of 1838. Ries reports that Beethoven "composed the two sonatas with obligato violoncello, op. 5, for Dupont (first cellist to the King) and himself to

perform” (Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 109). More recent sketch studies reveal that Beethoven probably only began the two sonatas when already on his travels, and that he was probably still refining them in autumn 1796, after their Berlin première. We also now know that they were for the cellist Jean Louis Dupont, and not, as previously believed, his brother Jean Pierre, also active at the Berlin court. There are no surviving statements in letters from Beethoven and his contemporaries concerning the genesis of the work, nor any reports of its première. The sonatas were published early in 1797, with publication of the original edition from Artaria in Vienna announced in the *Wiener Zeitung* at the beginning of February.

Beethoven did not again turn his attention to the cello sonata genre until 1808, probably in February or March. There is no evidence of a specific reason for composing it. Work on the sonata op. 69 was sufficiently complete in September to allow Gottfried Christoph Härtel to take a copy with him from Vienna to Leipzig. Publication of the original edition by Breitkopf & Härtel was finally announced in the *Allgemeine musikalische Zeitung* in April 1809, together with that of the fifth and sixth symphonies. The sonata was dedicated to Ignaz von Gleichenstein – probably only in his capacity as one of Beethoven’s friends, since there is no evidence that Gleichenstein was himself a cellist. Beethoven is said to have given him a dedication copy inscribed with the words “Inter lacrimas et luctum.” This copy has not survived, however, and even if Beethoven were to have selected these words, it is unclear whether they definitely allude to the war situation at that time, as has often been written. It is possible that the Latin sentence is an altered citation from Seneca (from the *Epistulae morales ad Lucilium*, 99,26), which, in a letter of condolence to a father who had lost his son, reads: “for what is more disgraceful: to hunt for pleasure in sorrow, and with the aid of grief and in tears [*per luctum et inter*

lacrimas] to seek after joy?” If Beethoven had been thinking of Seneca’s *Epistulae morales* here, then his statement might just as well refer to a bereavement (perhaps among Ignaz von Gleichenstein’s circle?).

Beethoven began composition of his final two cello sonatas no later than spring 1815. Here too there is no surviving evidence of the reason for composition. In summer and autumn 1815 Beethoven worked out a first version, which he then revised in several stages. Finally, in February 1816 Beethoven supplied a copy to London via Charles Neate, who was to negotiate publication by an English publishing house. As with other works, it was planned to publish a parallel edition on the continent as close in time as possible; Beethoven would then have earned double, and both publishers would have been able to boast publication of a new first edition. Beethoven wrote in his diary: “For all works, now including the cello sonatas, you should reserve the right to specify a date of publication to the publisher, without the publishers in London and Germany, so to speak, knowing anything about each other, as they otherwise will pay less. It is not necessary [for them to know] and you can use the excuse that someone else has ordered this composition from you” (*Beethovens Tagebuch, 1812–1818*, ed. by Maynard Solomon, Bonn, 2005, p. 68). The plan ultimately failed. After Beethoven had waited a long time for Neate’s reaction, Neate finally declared the works unsaleable, on account of their level of difficulty. At this time, Beethoven also did not enjoy the best of reputations in England. Thus a British publisher had declared to Neate: “For God’s sake don’t buy anything of Beethoven,” and Birchall allegedly told Neate, in connection with another work, “I would not print them, if you would give me them gratis” (see Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, ed. by Henry Edward Krehbiel, vol. 2, New York 1921, p. 337).

Around the same time Beethoven found a possible publisher on the continent, albeit outside Vienna: namely, the

Bonn publisher Simrock. The contract expressly provides for a delay, so Beethoven was probably still counting on a parallel edition. The exact publication date of the original Bonn edition cannot be ascertained; it became available for sale at some time between spring 1817 and May 1818. A first Viennese edition, likewise authorized by Beethoven, followed from Artaria in January 1819, after further delay. Beethoven intervened in both publications: extensively in the case of the first Bonn edition, and more perfunctorily in the case of the first Viennese one.

*

Just as the compositional history of the three works is very diverse, so is the state of their sources. No autograph version, nor any authorized copies of the two early op. 5 sonatas, survive. The original edition of 1797, which was still being reprinted several decades later with slight corrections to its title page, is thus the single authentic source. From our knowledge of other works we must assume that Beethoven’s autograph served as a direct model here. The survival of a single printed edition is particularly awkward in this case, since there are many instances of careless engraving: many slurs, dynamic markings, etc. are set down very imprecisely, and there are many inconsistencies, presumably unintentional, between the individually engraved parts (as was usual at the time, the piano part does not include a superimposed violoncello part). Thus in the first movement of the first sonata the \llcorner begins around M. 20 in the piano, but not until M. 21 in the cello. Even if we may assume consistent dynamics in the model, which was surely a score, a new edition can only reproduce the clear reading of the source in such places; whether the dynamics of the two parts are to be made consistent (and, if so, in which direction) can only be decided by the performer. It is the fault of the source that the musical text is thus sometimes inconsistent, and appears on first sight to be less “musical” than many older editions.

The A-major sonata op. 69 has survived in a better state. An autograph exists of the first movement, and impressively reveals the creative process. Written first of all as a fair copy of a first version, the manuscript of this early version was gradually revised by Beethoven until it was saturated with corrections and had in many places become practically illegible. A copy of the whole sonata has survived, made by the copyist Joseph Klumpar; it was revised by the composer. Until the 1980s it was regarded as lost, and could not be taken into account in older editions. A comparison of the sources shows that this copy does not derive directly from the autograph (which would have become illegible to a copyist), but that an intermediate source, now lost – probably an autograph fair copy – must have existed. The surviving early autograph does not represent Beethoven's final version. Beethoven's entries in the copyist's version primarily concern correction of errors and a few insignificant additions, though there are also far-reaching revisions: the most important concerns the piano accompaniment to the second theme of the first movement. Beethoven has completely changed M. 37–45 and M. 174–182 again, and, interestingly, once more approaches the version that he had written down in the autograph text. Parallel to this correction, perhaps as a model, he has notated these measures on a page of the "Pastoral Sketchbook;" they thus appear, in spite of the surrounding sketches, as a fair copy. Further important additions to the copyist's version are Beethoven's "nota bene" instructions at M. 107–114 and 127–132 of the first movement. "Ossia" readings appear at these places in the first edition (presumably an inserted page, or similar, once existed and contained the corresponding "nota bene," but no longer survives). In addition, in the second movement the composer writes the much discussed fingering 4–3 at the upbeat quarter-notes, which are tied together each time. (Since the problem of its interpretation has frequently been discussed – e. g. Jonathan del Mar,

"Once again: reflections on Beethoven's tied-note notation", in: *Early music* 32/2004, pp. 7–25 – but is probably not to be satisfactorily resolved, we shall go no further into it here.)

In September 1808, Gottfried Härtel finally took the revised copyist's version from Vienna to Leipzig, where it served as engraver's copy for the first edition (originally under the already assigned opus number 59) that was published in early 1809 by Breitkopf & Härtel. Beethoven reacted to this edition in the summer of that year, at which time he communicated "a good many proof corrections" to the publisher (*Beethoven Briefwechsel*, no. 392). Just a few days later there followed a second letter, in which Beethoven countermanded a correction in dynamics at the beginning of the second movement. He expressed himself so unclearly here, however, that he consequently provoked controversial discussions about the dynamic level of the second movement that continue to this day (see *Comments*). Beethoven's desired changes in the two letters were evidently never followed through in later printings. The first Vienna edition, issued by Artaria in 1809/1810, reveals itself as a reprint of the original edition without Beethoven's involvement – in spite of its closeness in date, and the proximity of the composer – and has no editorial value.

Beethoven wrote down the two sonatas op. 102 between summer and autumn 1815, first of all in a complete autograph version (source A). In this form, A served as model for the copy of the score (B) prepared in 1815 by copyist Wenzel Rampl, and which Beethoven, in direct connection with him, not only corrected, but fundamentally revised (B with first level of correction). Probably around the turn of the year 1815/1816, at the latest by the beginning of February 1816, Rampl made two further copies of both sonatas (sources C and D), each in the form of individual parts. Both the cello and piano parts of C were prepared using B. For the copy of the piano part of D, Rampl also again used B as a model; but he copied the cello part of D from

C instead – probably because the individual part could more easily be copied from another individual part than from the score B. Both copied parts contain amendments by Beethoven (mostly correction of errors), although to a much lesser extent than copy B.

The Copy C of the parts arrived in England in February 1816 thanks to Charles Neate, and it originally was to have served as engraver's copy for an English edition, never realized. The parts from D appear, on the other hand, originally to have been intended as performing material; they came into the possession of the Archduke Rudolph, and as well as Beethoven's corrections contain some fingerings, probably autograph, in the piano part.

Source B served as engraver's copy for the first Bonn edition. But before it went to the publisher, Simrock, Beethoven once more made some new changes. This second stage of correction took place after copies C and D had been made, where the revisions still do not appear. Striking examples are offered by the addition of several notes in the second movement of op. 102 no. 2 (M. 63–66, lower piano staff; see *Comments*), or the correction of the note in op. 102 no. 1, first movement, M. 134, incorrectly derived from the autograph. These later corrections relegate C and D to an early version. For the first Viennese edition, published early in 1819, Beethoven borrowed copy D from the Archduke Rudolph, and this then served as the engraver's copy. Beethoven then intervened in the work in only very few places; thus the first Vienna edition presents an earlier stage of composition because of its lack of the revisions made at the second stage of correction to B. Compared with the first Bonn edition, this edition was probably only half-heartedly endorsed by Beethoven. The few interventions display conspicuous parallels with corrections that Beethoven had entered into a copy of the first Bonn edition (source E_C), such as the deletion of the note *e* in M. 16 of the second movement of the first sonata. We must therefore assume that the inser-

tions in E_C appeared parallel to changes in D in advance of the first Viennese edition.

*

In this new edition we have only modernized or standardized places where arbitrariness or antique notation are suspected. Thus grace notes have been standardized. Single slurs that follow each other, and have subsequently been lengthened, are reproduced as a continuous slur. The cleffing in the cello part is adapted to modern conventions (Beethoven exclusively used, in high passages, the violin clef, to be read at the octave), and the distribution and cleffing in the piano staves have been judiciously modernized in cases where the original notation (which, in any case, often differs between the various sources) seems awkward. On the other hand, we have observed the limits imposed by the compass of the piano of Beethoven's time. So, for example, the scarcely consequent octaves in the upper staff at M. 280 and 282 of the first movement of op. 5 no. 1 – logical octaves were not playable at the time – have not been adapted to the modern piano, but are allowed to stand in Beethoven's original version. Signs enclosed in parentheses stem from the editor.

This new edition is based on information that is available in the supplementary Critical Report produced for the New Beethoven Edition, *Beethoven Werke*. Since in this practical edition much can only be presented in brief form, the Critical Report should be consulted on more detailed questions.

I wish to sincerely thank the following libraries and archives for granting me access to manuscripts: the Amsterdam University Library; the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv); the Beethoven-Haus Bonn, and the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

Bonn, autumn 2008
Jens Dufner

Préface

Environ une décennie sépare respectivement la composition des deux premières Sonates op. 5 (1796) de celle de la Sonate en La majeur op. 69 (1808/09), et celle-ci des deux dernières œuvres écrites par Beethoven pour cette même formation instrumentale, l'opus 102 (1815/16). De façon proprement paradigmatique, ces sonates semblent représenter les trois phases créatrices selon lesquelles on divise fréquemment l'œuvre du compositeur, même si une telle division – style premier, style central et style tardif – n'est pas sans poser problème sous cette forme stricte. Quoi qu'il en soit, les trois opus en question se distinguent de façon radicale non seulement sur le plan stylistique mais aussi quant à leur genèse.

On dispose de peu d'informations concernant la genèse des deux Sonates op. 5. Elles furent composées dans le contexte de la tournée de concerts effectuée par Beethoven en 1796, tournée qui le conduisit à Prague, Dresde et Leipzig, puis à Berlin. Nos informations à cet égard ne vont guère au-delà du bref résumé fourni par Ferdinand Ries dans sa biographie de Beethoven rédigée dès 1838 en collaboration avec Franz Gerhard Wegeler. Ries y relate que Beethoven «composa et joua pour Dupont (premier violoncelle du roi) et soi-même les deux Sonates avec violoncelle obligé op. 5» (Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, 1838, p. 109). De récentes recherches sur esquisses prouvent que Beethoven n'a débuté la composition des deux Sonates qu'en cours de voyage et qu'il était encore en train de les parachever à l'automne 1796, après la création à Berlin. On estime aujourd'hui qu'en ce qui concerne le violoncelliste, il s'agissait bien de Jean-Louis Dupont et non, comme on le supposait tout d'abord, de son frère Jean-Pierre, également engagé à la Cour de Berlin. Il n'a été conservé ni lettres de Beethoven ou de ses contemporains s'exprimant sur la genèse de l'œuvre ni

relations de sa création. Début 1797, les Sonates sont mises sous presse et début février, la parution de l'édition originale chez Artaria, à Vienne, est annoncée dans la *Wiener Zeitung*.

C'est en 1808 seulement, probablement à partir de février ou mars, que Beethoven se consacre de nouveau au genre de la sonate pour violoncelle. On ne connaît pas de raison concrète pour cette composition. En septembre, l'élaboration de la Sonate est suffisamment avancée pour que Gottfried Christoph Härtel, quittant Vienne pour se rendre à Leipzig, puisse emporter une copie dans ses bagages. En avril 1809 enfin, la parution de l'édition originale, chez Breitkopf & Härtel est annoncée, en même temps que celle des V^e et VI^e Symphonies, dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig. La Sonate est dédiée à Ignaz von Gleichenstein, au seul titre probablement d'ami du compositeur, car rien ne prouve qu'il ait été lui-même violoncelliste. Beethoven, dit-on, lui aurait donné un exemplaire dédicacé avec l'inscription *Inter lacrimas et luctum*. Ledit exemplaire ne nous est toutefois pas parvenu et même si Beethoven avait effectivement choisi ces mots, il est douteux, comme on le lit souvent, qu'ils aient nécessairement fait référence à la situation de guerre du moment. Cette sentence latine est éventuellement une variante d'une citation de Sénèque (*Epistulae morales ad Lucilium* 99,26), proclamant dans une lettre de condoléances à un père qui vient de perdre son fils: «Qu'y a-t-il de plus honteux en effet, en plein deuil, que de courir après un plaisir, de chercher même la jouissance à travers l'affliction et les yeux pleins de larmes [*per luctum et inter lacrimas*]?» Si jamais Beethoven a songé en l'occurrence aux *Epistulae morales* de Sénèque, sa citation pourrait tout aussi bien se rapporter à un décès (le cas échéant dans l'entourage de Gleichenstein?).

Au plus tard au printemps 1815, Beethoven débute sa composition des deux dernières sonates pour violoncelle. Là non plus il n'est resté aucun document relatif à la motivation de la composition. Beethoven élabore une premiè-

re version au cours de l'été et de l'automne 1815 et il la révisé ensuite en plusieurs étapes. En février 1816, il remet enfin une copie à Charles Neate pour que celui-ci l'emporte à Londres et contacte un éditeur anglais pour la publication. Comme pour d'autres œuvres aussi, il est prévu de publier si possible les Sonates en même temps sur le continent, dans une édition simultanée; Beethoven aurait ainsi gagné le double et les deux éditeurs auraient pu, chacun de son côté, se targuer de la publication d'une nouvelle première édition de Beethoven. Celui-ci note dans son journal: «Pour toutes les œuvres accompagnant maintenant la Sonate pour violoncelle, tu te réserves de fixer à l'éditeur le jour de la publication sans rien dire aux éditeurs de Londres et d'Allemagne, de telle sorte qu'aucun ne soit au courant de l'autre, parce qu'autrement ils donnent moins; ce n'est pas nécessaire non plus, tu peux prendre comme prétexte que quelqu'un d'autre t'a commandé cette composition» (*Beethovens Tagebuch. 1812–1818*, éd. par Maynard Solomon, Bonn, 2005, p. 68). Le plan échoue finalement. Beethoven attend longtemps une réaction de Neate, lequel déclare qu'en fin de compte les œuvres sont invendables en raison de leur degré de difficulté. Il faut dire aussi qu'à l'époque, Beethoven ne jouit pas de la meilleure réputation en Angleterre. C'est ainsi qu'un éditeur anglais aurait déclaré à Neate: «For God's sake don't buy anything of Beethoven» («Pour l'amour de Dieu, n'achetez rien de Beethoven»), et Birchall aurait dit à Neate à propos d'une autre œuvre: «Je ne l'éditerais pas même si vous me la donniez pour rien» (cf. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, vol. III, Leipzig, 1911, p. 547).

À peu près en même temps, Beethoven trouve une possibilité de publication sur le continent, quoiqu'en dehors de Vienne, aux Éditions Simrock, à Bonn. Le contrat inclut expressément un éventuel retard, car Beethoven compte toujours apparemment sur la publication d'une édition parallèle. On ne connaît pas la date de parution précise de l'édition originale de Bonn. Elle arrive ap-

proximativement sur le marché entre le printemps 1817 et mai 1818. Une autre édition originale également autorisée par le compositeur est publiée à Vienne, avec un certain décalage; elle paraît en janvier 1819 chez Artaria. Avant ces deux publications, Beethoven a encore une fois modifié sa composition: assez largement en ce qui concerne l'édition originale de Bonn et seulement ponctuellement pour celle de Vienne.

*

Si la genèse des trois opus se caractérise par son hétérogénéité, le statut respectif des sources présente aussi une grande diversité: dans le cas des deux premières Sonates op. 5, il n'a été conservé ni manuscrit autographe ni copies autorisées. L'édition originale de 1797, rééditée pendant plusieurs décennies avec de petites corrections de la page de titre, représente par conséquent la seule source authentique. En se fondant sur la connaissance d'autres œuvres de cette époque, on peut présumer que l'autographe de Beethoven a probablement servi de modèle direct. La transmission à travers un seul exemplaire imprimé s'avère en l'occurrence particulièrement fâcheuse dans la mesure où de nombreux indices sont révélateurs de grosses négligences dans la gravure: nombre de liaisons, signes d'intensité, etc. sont très imprécis et les différentes parties présentent de nombreuses inconséquences (contrairement à l'usage de l'époque, la partie de violoncelle n'est pas notée au-dessus de la partie de piano), inconséquences probablement involontaires: ainsi par exemple dans le premier mouvement de la première sonate, le \llcorner débute au piano à la mesure 20, mais seulement à la mesure 21 au violoncelle. Même en supposant pour le modèle, à coup sûr une partition, les signes d'intensité homogènes, toute nouvelle édition se doit de reprendre à de tels endroits la leçon manifeste de la source. Seul l'interprète peut décider s'il faut uniformiser les signes d'intensité des deux parties (et si oui dans quel sens). Le fait que le texte paraisse parfois hétérogène et au pre-

mier abord moins «musical» que celui de nombre d'éditions antérieures est à mettre sur le compte de la source même.

La Sonate en La majeur op. 69 se caractérise par une meilleure transmission. On possède un manuscrit autographe du 1^{er} mouvement qui démontre de façon magistrale le processus de création. Après avoir tout d'abord noté au propre une première version, Beethoven la remanie plusieurs fois jusqu'à ce que, surchargé de corrections, le manuscrit devienne à de nombreux endroits pratiquement illisible. La Sonate complète a été conservée sous la forme d'une copie, établie par le copiste Joseph Klumpar et révisée par le compositeur. Cette copie, considérée comme disparue jusque dans les années 1980, n'a pas pu être prise en compte dans les éditions antérieures. La comparaison des sources montre que cette copie ne remonte pas directement à l'autographe (lequel n'aurait probablement guère été lisible pour un copiste), mais qu'il a probablement existé une source intermédiaire disparue, vraisemblablement une copie au propre autographe. Le premier autographe conservé ne rend pas la version ultime de Beethoven. En ce qui concerne les inscriptions notées par le compositeur sur la copie du copiste, il s'agit principalement de corrections de fautes ainsi que de quelques ajouts peu importants, mais on y trouve également des révisions déterminantes: la principale d'entre elles concerne l'accompagnement de piano du deuxième thème du 1^{er} mouvement: le compositeur a entièrement remanié les mesures 37–45 et 174–182, et ce faisant il s'est curieusement rapproché de la version notée initialement dans le manuscrit autographe. Parallèlement à cette correction et éventuellement comme modèle, il note cette mesure sur une page du livre d'esquisses «Pastorale»; il s'agit là, malgré le contexte d'esquisse, d'une notation au propre. Parmi les autres ajouts importants de la copie du copiste, il faut citer les instructions en N. B. notées par Beethoven pour les mesures 107–114 et 127–132 du 1^{er} mouvement. L'édition originale indique sur ces passages des *ossias* (il existait proba-

blement, en relation avec le N. B., une annexe ou un autre ajout aujourd'hui disparus). De plus, le compositeur note au 2^e mouvement le doigté 4-3, très controversé, sur les noires en anacrouse liées chacune par une liaison de durée. (Comme le problème de l'interprétation de cet endroit a été fréquemment l'objet de discussions – cf. p. ex. Jonathan del Mar, «Once again: reflections on Beethoven's tied-note notation», dans: *Early music* 32/2004, p. 7-25 – et qu'il ne peut probablement pas être résolu de façon satisfaisante, la question de l'interprétation ne sera pas examinée ici plus avant.)

Finalement, en septembre 1808, Gottfried Härtel emporte la copie du copiste, revue par le compositeur, à Leipzig, où elle servira de copie à graver pour l'édition originale de Breitkopf & Härtel réalisée au printemps 1809 (d'abord sous le numéro d'opus 59 déjà attribué ailleurs). Au cours de l'été, Beethoven réagit à la publication de cette édition en signalant à la maison d'édition «une bonne série de fautes d'impression» (*Beethoven Briefwechsel*, n° 392). Quelques jours plus tard suit une deuxième lettre dans laquelle le compositeur retire une correction concernant les signes d'intensité du début du 2^e mouvement. Il s'exprime cependant de façon si embrouillée que jusqu'ici, les controverses n'ont toujours pas tari concernant les régimes d'intensité du 2^e mouvement (cf. *Bemerkungen* ou *Comments*). Il apparaît que les souhaits de correction formulés par Beethoven dans ses deux lettres n'ont jamais été pris en considération dans les éditions suivantes. La première édition viennoise parue en 1809/10 chez Artaria s'avère n'être, en dépit de son étroite proximité temporelle et spatiale avec le compositeur, qu'un simple retraitage de l'édition originale et ne possède de ce fait aucune valeur éditoriale.

Beethoven a écrit les deux Sonates op. 102, entre l'été et l'automne 1815, selon une version tout d'abord complète (source A). A a servi sous cette forme de modèle pour la copie de la partition B établie en 1815 encore par le copiste

Wenzel Rampl et corrigée non seulement de suite par le compositeur mais aussi remaniée à fond par ses soins (B avec 1^{er} stade de correction). Vraisemblablement fin 1815/début 1816, au plus tard en février 1816, Rampl réalise encore deux autres copies des deux Sonates (sources C et D), l'une et l'autre sous forme de parties séparées. Aussi bien la partie de violoncelle que la partie de piano de C ont été établies d'après B. Rampl utilise une nouvelle fois B comme modèle pour la copie de la partie de piano de D; par contre il se sert de C pour la partie de violoncelle de D, sans doute parce qu'il est plus facile de copier la partie séparée à partir d'une autre partie séparée qu'à partir de la partition B. Les deux copies des parties instrumentales comportent des corrections du compositeur (principalement des corrections de fautes), mais dans une bien moindre mesure que la copie B.

La copie C des parties parvient en février 1816 en Angleterre par l'entremise de Charles Neate; elle devait initialement servir de copie à graver pour une édition originale anglaise, mais celle-ci ne sera jamais réalisée. Les parties de D semblent par contre avoir été initialement prévues comme matériel d'exécution. Elles entrent en possession de l'archiduc Rudolph et renferment, outre des corrections de Beethoven, des doigtés probablement autographes pour la partie de piano.

La source B a servi de copie à graver pour l'édition originale de Bonn. Mais avant qu'elle ne parvienne à l'éditeur Simrock, Beethoven a une nouvelle fois procédé à quelques corrections. Ce deuxième stade de correction est effectué après la copie de C et D, où les révisions ne sont pas encore prises en compte. On relève des exemples marquants avec l'ajout de plusieurs notes dans le 2^e mouvement de l'op. 102 n° 2 (M. 63-66, portée inférieure, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*) ou encore la correction de la note mal lue dans l'autographe au n° 1, 1^{er} mouvement, M. 134; ces corrections ultérieures font ainsi de C et D une première version. Pour l'édition originale viennoise parue début 1819,

Beethoven emprunte à l'archiduc Rudolph la copie D, celle-ci devant servir de copie à graver. Il ne modifie la composition que à un très petit nombre d'endroits: ainsi, malgré sa parution ultérieure, l'édition originale viennoise correspond à un stade antérieur de l'œuvre en raison de l'absence de révisions du 2^e stade de correction de B. Par rapport à l'édition originale de Bonn, le compositeur a apparemment autorisé sans grande conviction celle de Vienne. Dans les quelques changements effectués par Beethoven, on trouve des parallèles évidents avec les corrections opérées par lui dans un exemplaire de l'édition originale de Bonn (source E_K ou E_C), par exemple la suppression de la note *mi* dans le 2^e mouvement de la première Sonate, à M. 16. On est en droit par conséquent de supposer que les modifications notées dans E_K ont été effectuées parallèlement à celles intervenues dans D dans le contexte de l'édition originale viennoise.

*

Cette nouvelle édition a été exclusivement uniformisée ou modernisée là où il fallait supposer une notation arbitraire ou archaïque. Les appoggiatures ont été ainsi normalisées. Les liaisons séparées successives résultant d'une prolongation effectuée après coup sont notées sous forme de liaison continue. La notation des clés du violoncelle a été adaptée aux usages de lecture modernes. (Le compositeur utilise exclusivement pour les passages à l'aigu la clé de sol octaviée); la distribution et l'emploi des clés au sein des portées du piano ont fait l'objet d'une modernisation prudente là où la notation originale (souvent divergente selon les diverses sources) paraissait inappropriée. Par contre, la limitation à la tessiture du piano en usage à l'époque de Beethoven a été maintenue. Ainsi l'octaviation peu conséquente de la portée supérieure à M. 280 et 282 du 1^{er} mouvement de l'op. 5 n° 1 – la version conséquente n'était pas jouable à l'époque – n'a pas été adaptée aux pia-

nos modernes mais laissée telle quelle, conformément à la version originale du compositeur. Les ajouts de signes placés entre parenthèses proviennent de l'éditeur.

La présente nouvelle édition repose sur les connaissances acquises en relation avec le *Kritischer Bericht* (Commentaire Critique) complémentaire dans le cadre de la nouvelle édition

complète des œuvres de Beethoven, les *Beethoven Werke*. Comme, dans cette édition pratique, beaucoup de données n'ont pu être esquissées que brièvement, on se reportera au *Kritischer Bericht* pour les questions traitées plus en détail.

Je tiens à adresser expressément mes remerciements aux bibliothèques et archives ci-après qui m'ont autorisé à con-

sulter les manuscrits: Bibliothèque de l'Université d'Amsterdam, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv), Beethoven-Haus Bonn et Archives de la Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Bonn, automne 2008
Jens Dufner