

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.

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.

Vereinheitlicht oder modernisiert wurde in dieser Neuausgabe ausschließlich dort, wo Willkür oder altertümliche Notation zu vermuten sind. 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 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 Beethovenischen 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*, Abteilung V, Bd. 3: *Werke für Violoncello und Klavier*, Kritischer Bericht von Jens Dufner, München 2008) 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.

Dem Beethoven-Haus in Bonn sei an dieser Stelle für die freundliche Bereitstellung der Quellenkopien herzlich gedankt.

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 combi-

nation, 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.

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.

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 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*, section V, vol. 3: *Werke für Violoncello und Klavier*, Critical Report by Jens Dufner, Munich, 2008). Since in this practical edition much can only be presented in brief form, the Critical Report should be consulted on more detailed questions.

We would like to offer our cordial thanks to the Beethoven-Haus in Bonn for having kindly provided copies of the sources.

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. Quoiqu'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 conduit 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*.

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 une seule édition imprimée 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 de nuances, etc. sont très imprécis et les différentes parties présentent de nombreuses inconséquences (conformément 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 1^{er} 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 de nuances homogènes, toute nouvelle édition se doit de reprendre à de tels endroits la variante manifeste de la source. Seul l'interprète peut décider s'il faut uniformiser les signes de nuances des deux parties (et si oui dans quel sens). Le fait que le texte paraisse parfois hétérogène et au premier abord moins « musical » que celui de nombre d'éditions antérieures est à mettre sur le compte de la source même.

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 compo-

teur 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 paraissait inappropriée. Par contre, la limitation à la tessiture du piano en usage à l'époque de Beethoven a été maintenue. Ainsi l'octavation 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 pianos 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 (*Beethoven Werke*, section V, vol. 3: *Werke für Violoncello und Klavier*, Commentaire Critique de Jens Dufner, Munich, 2008). 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.

Nous remercions ici chaleureusement le Beethoven-Haus à Bonn pour l'aimable mise à disposition de copies des sources.

Bonn, automne 2008

Jens Dufner