

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.

Nach den ersten beiden Sonaten von 1796 widmete sich Beethoven erst 1808, vermutlich ab Februar oder März, 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 sei-

nen 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.

Vom Kopfsatz der A-dur-Sonate existiert ein Autograph, das eindrucksvoll den Schaffensprozess demonstriert. Zunächst in einer ersten Fassung in Reinschrift notiert, wurde diese Frühfassung von Beethoven nach und nach überarbeitet, 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 angebotenen 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“ (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, 7 Bde., München 1996–98, 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* am Ende dieser Ausgabe). Die Änderungswünsche Beethovens in den beiden Briefen wurden offenbar nie in Folgeauflagen berücksichtigt. 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.

In der vorliegenden Neuausgabe wurde ausschließlich dort vereinheitlicht oder modernisiert, 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 Schlüssellung 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. In runde Klammern gesetzte Zeichen stellen Ergänzungen des Herausgebers dar.

Diese Neuauflage 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.

Allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken 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 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.

After the first two sonatas from 1796 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?).

An autograph exists of the first movement of the A-major sonata and impressively reveals the creative process. Written first of all as a fair copy of a first version, the manuscript of this early ver-

sion 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 (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, 7 vols., Munich, 1996–98, 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* at the end of this edition). 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.

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. 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 all the libraries named in the *Comments* 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. 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.

Après les deux premières sonates de 1796, 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 pa-

ration 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?).

On possède un manuscrit autographe du 1^{er} mouvement de la Sonate en La majeur 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 probablement, 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 tenue. (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, pp. 7–25 – et qu'il ne peut probablement pas être résolu de fa-

çon 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» (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, éd. par Sieghard Brandenburg, 7 vols., Munich, 1996–98, n° 392). Quelques jours plus tard suit une deuxième lettre dans laquelle le compositeur retire une correction concernant les nuances 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 nuances du 2^e mouvement (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). 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 tirage de l'édition originale et ne possède de ce fait aucune valeur éditoriale.

La présente nouvelle édition a été exclusivement uniformisée ou modernisée là où il fallait supposer une notation ar-

bitraire 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. Les ajouts de signes placés entre parenthèses proviennent de l'éditeur.

La 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 toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition de copies des sources.

Bonn, automne 2008
Jens Dufner