

BEETHOVEN

Sonaten

für Violoncello und Klavier

Sonatas

for Violoncello and Pianoforte

Herausgegeben von / Edited by
Jonathan Del Mar

Urtext



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9012

CONTENTS

Introduction	III
Preface	V
Einleitung	X
Vorwort	XIII
Sonata in F major op. 5 no. 1 / Sonate in F op. 5 Nr. 1	
Adagio sostenuto – Allegro; Rondo. Allegro vivace	2
Sonata in G minor op. 5 no. 2 / Sonate in g op. 5 Nr. 2	
Adagio sostenuto e espressivo – Allegro molto più tosto presto; Rondo. Allegro	40
Sonata in A major op. 69 / Sonate in A op. 69	
Allegro ma non tanto; Scherzo. Allegro molto; Adagio cantabile – Allegro vivace ...	78
Sonata in C major op. 102 no. 1 / Sonate in C op. 102 Nr. 1	
Andante – Allegro vivace; Adagio – Tempo d’Andante – Allegro vivace	116
Sonata in D major op. 102 no. 2 / Sonate in D op. 102 Nr. 2	
Allegro con brio; Adagio con molto sentimento d’affetto; Allegro fugato	134

Duration / Aufführungsdauer

op. 5 no. 1: ca. 23 min.
op. 5 no. 2: ca. 26 min.
op. 69: ca. 26 min.
op. 102 no. 1: ca. 14 min.
op. 102 no. 2: ca. 19 min.

INTRODUCTION

Beethoven effectively invented the genre of the cello sonata proper, in which cello and piano have equally important roles. He was the first significant composer to tackle the problem of balancing the two instruments – for compared with the violin, the cello does not form nearly such a natural partnership with the piano due to its relatively low compass – and he solved it so successfully that his five cello sonatas are major masterpieces and have become a cornerstone of the cellist's solo repertory.

Beethoven's first two cello sonatas were composed during a visit to Berlin in 1796, as is confirmed by the sketches for them, which are almost all written on paper associated with Berlin. He had been based in Vienna since 1792, but in early 1796 he set out on a lengthy concert tour, visiting Prague, Dresden and Leipzig before reaching Berlin around early May, where he stayed until about July or August. While there he met the King of Prussia, Friedrich Wilhelm II, an ardent music-lover and keen cellist. One of the king's teachers was the Parisian cellist Jean-Pierre Duport, who had moved to Berlin in 1773 and was later followed there by his younger brother Jean-Louis Duport. Ferdinand Ries tells us that Beethoven "played several times at the court (of King Friedrich Wilhelm II), where he also played the two cello sonatas, opus 5, composed for Duport (the King's first cellist) and himself" (Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven* [1967], p. 184). At one time it was thought to have been Jean-Pierre who had the honour of giving these first performances, but it is now thought to have been Jean-Louis. Once back in Vienna, Beethoven arranged for the two sonatas to be published there by Artaria & Co. They were the first substantial works he published after his return, and appeared in February 1797 – appropriately dedicated to King Friedrich Wilhelm II.

The two sonatas form a strikingly good matching pair. Each consists of only two movements (unlike Beethoven's piano sonatas and violin sonatas of this period, which are almost all in three or four movements), but they are conceived on a grand scale, as if intended for a royal personage. In both cases the opening Allegro is preceded by an extended Adagio introduction, where the piano part becomes highly decorated towards the end (see No. 1 bars 29–31; No. 2 bars 22–27). Meanwhile the four main movements are neatly balanced, with different time-signatures ($\frac{4}{4}$,

$\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ and $\frac{2}{4}$) and contrasting moods – grand, playful, impassioned and cheerful respectively. The cello is used in an extraordinary variety of ways, in No.1 I, for example, alternating rapidly between melody (bar 7), unison (bar 1), bass line (11), accompaniment (35), middle voice in a contrapuntal texture (85), dialogue with the piano (94), pedal-point (98) and periods of silence (40).

For the next ten years, without the stimulus of Duport and King Friedrich Wilhelm II, Beethoven largely abandoned the combination of cello and piano, though he did compose a set of variations in 1801 (following two earlier sets written about the time of his visit to Berlin); and he also arranged his Horn Sonata, Op. 17, for cello and piano. Eventually in late 1807 he set to work on his next cello sonata, Op. 69 in A major, and it was apparently completed early the following year. Although it has a higher opus number than the Sixth Symphony, the *Pastoral* (Op. 68), it appears to have immediately preceded that work. The reason for its composition is unclear, but it could have been commissioned by Beethoven's friend Ignaz von Gleichenstein, who had been giving the composer much practical help about that time. He became a baron in 1808, and received the dedication of the sonata when it was published by Breitkopf & Härtel in April 1809. Gleichenstein was himself a cellist, though whether his technique was sufficient to cope with all the difficulties of this sonata is not known.

Again Beethoven employs an unusual structure, with a Scherzo and Trio for second movement, followed by a brief Adagio that quickly dissolves into the finale instead of being developed as the expected slow movement. The work as a whole is wonderfully lyrical, and this lyricism is heralded right from the outset by an unaccompanied cello melody – a sound that had not really been exploited in his two previous cello sonatas. The development section of this movement caused considerable difficulties in its composition, as is evident from a very untidy autograph score that bears numerous alterations and deletions at this point (see the facsimile edition, Brandenburg 1992, also the article by Lewis Lockwood (1992:17–76) which discusses it; this is a slightly revised version of the same article published in *The Music Forum* 2 in 1970). The overall shape of the movement had already been worked out in the sketches, a few of which survive in

a now dismembered sketchbook of 1807–8, but the precise details of the texture in the development were established only when Beethoven was working on the autograph score. For the finale, he may originally have planned a different theme, since the main theme of the finale of his Violin Sonata in G of 1812 – a similarly lyrical movement – was jotted down in A major in the sketchbook of 1807–8 before being set aside for several years. The implication is that it was briefly considered for this cello sonata.

Beethoven's last two cello sonatas, Op. 102, were written during the summer of 1815, shortly after he had abandoned work on a Sixth Piano Concerto. The sketchbook in use at that time is known as the "Scheide" Sketchbook, but there are hardly any sketches for the two sonatas except for the finale of the second. It seems likely, therefore, that Beethoven mislaid his sketchbook for a time, and had to use loose leaves or other books that have since disappeared. The autograph of No. 1 is dated "1815 towards the end of July" and that of No. 2 "beginning of August 1815", which suggests that he wrote No. 1 fairly quickly, though No. 2 may have taken somewhat longer as there is evidence that he was working on the sketches until at least October. The sonatas were probably composed at the request of his close friend Countess Marie Erdödy, to whom they were eventually dedicated. The countess was a fine pianist, and at that time employed two music teachers for her children – Joseph Brauchle and the cellist Joseph Linke – so the two cello sonatas may have been intended primarily for Linke and the countess. However, a copy was given to the English composer Charles Neate at the beginning of 1816, in the hope that it could be sold to an English publisher. Neate took this copy back to England in February, but soon had to tell Beethoven that efforts to publish the works had not been successful: "I have offered your Sonatas to a printer, but they say they are too difficult and would not be saleable ..." (BG 987). No such problems troubled the publisher Nikolaus Simrock in Bonn, and he issued the two sonatas in 1817. Recognising their difficulties, however, he printed the piano and cello in score, as well as issuing a separate cello part. This practice is of course normal today, but at the time it marked a radical new departure, and the sonatas were Beethoven's first chamber works to appear in score.

Beethoven originally entitled the C major sonata "Free Sonata", thus drawing attention to its irregular, somewhat fantasia-like structure. The opening 27 bars can be regarded either as a short, independent move-

ment or as a slow introduction to the following Allegro. But placing the Allegro in the relative minor of the main key of the work was quite unprecedented (although Beethoven later devised a similar key-relationship at the start of his unfinished Tenth Symphony). More structural surprises are in store: the ensuing Adagio sounds from the outset like a linking section rather than a proper movement, and after only a few bars it leads into an unexpected reprise of the opening Andante, before the finale follows on without a break. The D major sonata, by contrast, is the one Beethoven cello sonata with the standard fast-slow-fast sonata structure, although as in so many of his works the slow movement leads into the finale without a break.

More striking than the structure, however, is the new level of sophistication which these two sonatas display, particularly evident in the almost Bachian polyphony that pervades much of both works. Every note possesses new importance, each figure is a significant motif susceptible to extended development, and each voice has its own melodic as well as harmonic role. The new style is evident right from the start of the C major sonata. As in the previous sonata, Op. 69, the work begins with unaccompanied cello; but whereas in Op. 69 the cello theme was followed by an answering phrase in the piano with decorative accompaniment, here the piano's response (bars 2–4) incorporates several figures from the cello opening, recombined in a new pattern that exploits the lower voices too. Some of these figures are then developed in the following bars – notably the six-semiquaver figure, which itself is a very unusual and original shape, like so many of the figures in these sonatas.

This polyphonic style culminates in an actual fugue in the finale of the D major sonata. It is particularly difficult to write a successful fugue for cello and piano, since one voice (and a middle voice, too) inevitably does not match the other three, unlike in a fugue for piano or strings. Yet Beethoven manages to balance the different voices extraordinarily effectively, and even adheres to a strict number of parts almost throughout rather than taking the easy option of writing a movement that is only vaguely fugal. This movement marked a new interest for him in fugal writing, which was to reappear in many of his subsequent works in other genres.

Beethoven's output is often divided into three periods, each supposedly possessing a certain stylistic unity. Although this is a considerable oversimplification of his continually developing compositional technique, it does contain a certain element of truth, and

nowhere are the three styles better contrasted than in the cello sonatas. The Op. 5 sonatas are prime examples of the “high Classic” Viennese style of the 1790s, with their combination of some of the most outstanding features of both Mozart and Haydn. The Op. 69 sonata is pure “middle period”, containing expanded lyricism and grandeur, enormous dynamism and a persistent element of unpredictability. Finally the two

Op. 102 sonatas are the first fully-fledged examples of Beethoven’s late style. Here, structural innovations are combined with a new complexity of part-writing and a transcendent quality that, even after countless performances, makes them seem always innovative and challenging.

Barry Cooper

PREFACE

Sources

For **op.5** no authentic manuscripts survive, so that we are reliant to all intents and purposes on a single source for the preparation of this Urtext Edition:

P First Edition (1797), published in separate Pf and Vc parts by Artaria, Vienna.

Beethoven’s autograph (**A**) for the first movement of **op.69** survives, but is in many respects only a first draft; some passages are merely sketched, and the manuscript into which Beethoven made the vast bulk of his revisions is lost, as is the autograph for movements II and III. Apart from **A**, then, the source situation for **op.69** is essentially as follows:

B Copyist’s score with Beethoven’s corrections (and a few final revisions), used as engraver’s model (Stichvorlage) for **P**, housed in the Library of the Universiteit van Amsterdam.

P First Edition (1809), published in separate Pf and Vc parts by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

K, L Two letters from Beethoven to Breitkopf & Härtel, containing corrections to **P**.

The sources for **op.102** are considerably more complex, as follows:

A Autograph scores dated July / August 1815, housed in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

B Copyist’s scores with hundreds of revisions and corrections in Beethoven’s hand, used as Stichvorlage for **E** and housed in the Beethovenhaus, Bonn.

PN Separate Pf and Vc parts copied from **B**, containing a few corrections by Beethoven, given by Beethoven himself to the English pianist Charles Neate in early 1816. Op.102 no.1 is housed in the Houghton Library, Harvard University, but most of op.102 no.2 is lost, only a fragment surviving in the Bibliothèque nationale de France.

PX Separate Pf and Vc parts copied from **PN**, containing a few corrections by Beethoven, used as Stichvorlage for **P** and housed in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna.

E First Edition (1817), published in score with separate Vc part by Simrock, Bonn.

K Copy of **E**, with five corrections in Beethoven’s handwriting; private collection, England.



P Vienna Edition (1819) published in separate Pf and Vc parts by Artaria, Vienna.



For a full account of these sources and their interrelationships, see Critical Commentary.


Specific Editorial Problems

Wherever possible, Beethoven’s own notation, clefs, spelling of dynamic and tempo markings, note-groupings, and (in the Pf part) layout have been retained. For example a feature of Beethoven’s notation, which begins around op.58 and on which he later in his life became quite insistent (cf. Nottbohm, *Beethoveniana* (1872), pp.104–6), is the continuation marks - - - after every crescendo and diminuendo, which we have in-

cluded wherever they are authentic (e.g. op.69 I 78); but where none occur in the authentic sources, we have also not supplied any, but left his text unaltered (I 161).

In some cases, where the effect is only a cosmetic one, Beethoven's notation has been modernized. Dynamic markings such as *for.*, *po.*, *ppmo*: or *pianiss.*, especially *cres.*, have been given their usual forms; and hairpins to the first note of a bar written  instead of Beethoven's frequent . Manuscript sources often merely add *8* beneath a note in Pf LH meaning "with octave lower"; this rarely survives in published editions and we have of course always printed the octaves in full. In op.5 we have changed P's *col'arco* and *pizzic.* to the modern *arco*, *pizz.* which in fact Beethoven himself always used. But the most important problem of Beethoven's notation is his clefs in Vc, for in the solo sonatas, apart from C , Beethoven used exclusively (the now universally-hated) C sounding an octave lower than written. This has the twin disadvantages of ambiguity and a propensity towards many leger lines, and we have instead adopted the convention that where Beethoven uses C we have retained it, but where he uses C we have preferred either B or C (at pitch), the latter choice being exercised merely according to convenience.

Regarding abbreviated forms such as J (found in all the early sources in places such as op.5 no.1 I 50–2, op.69 III 21) or  (op.102 no.2 I 12–5), the decision has been taken – rather reluctantly, it has to be admitted – to sacrifice the reading in the sources according to Beethoven's own unambiguous instructions to the Edinburgh publisher George Thomson (letter of 19 February 1813; Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (1961), No.405, including unmistakable music examples) always to write out such abbreviations in the piano part in full. The different psychological effect between the two notations is clear: the fuller notation seems to grant each note of these repeated figures an unwarranted significance. But we have done what Beethoven asks. However, just as the same instruction could not possibly apply also to the orchestra (Symphony No.9 I 1–16 VI 2, Vc!), neither have we applied it here necessarily to Vc, in places such as op.5 no.1 II 204, op.69 III 124 preferring (after all) the abbreviated forms as in the sources. But we have still judged  superior to J (op.102 no.1 I 50), and moreover, where we can say that the only reason why Beethoven wrote one note separate from the oth-

ers (op.102 no.1 II 51–2) was to enable him to employ the abbreviation J , it has seemed preferable to resolve his note-grouping as .

Editorial insertions and emendations are distinguished by the use of either square brackets or (in the case of slurs, ties and hairpins) by broken type. (See also op.5 Appendix 1, however.)

Nomenclature of Instruments

Between the different sources for these sonatas the nomenclature of the two instruments varies bewilderingly. Published title pages in Germany and Austria were generally written in French at this time, hence *Clavecin ou Piano-Forte* (op.5 P), *Pianoforte* (op.69 P), *Pianoforté* (op.102 E), *Piano-Forte* (op.102 P), and *Violoncelle* (opp.5, 69, 102 P, but *Violoncell* in op.102 E). But against the Pf stave of the autograph of WoO 45 (written at about the same time as op.5) Beethoven wrote *Cembalo*, a term he was still occasionally using as late as 1812 (op.96, autograph), though in op.69 A he writes simply *Piano*, also in op.102 PN, otherwise more often *Klavier* (op.69 B, and op.102 A,B). Against the Vc stave he always wrote *Violoncello*, but in his title pages, usually written in German, he calls the cello *Violonzell* in 1808 (op.69 A,B), but by 1815 consistently *Violonschell* (op.102 A,B). It seems evident that Beethoven cannot be said to have favoured any particular nomenclature, and we have adopted the usual Italian *Violoncello* and *Pianoforte*, the latter used by Beethoven from as early as 1792 (WoO 67).

Ties and Slurs

According to the modern convention slurred chords need only a single slur, but tied chords need as many ties as there are notes in the chord. As one might expect, however, contemporary Beethoven sources are considerably more lax in their application of any such conventions, and where one or more ties are absent in the sources, but are obvious from the context, they are supplied in the present edition according to the modern convention, and editorial brackets are deemed unnecessary (for example op.5 no.1 I 102–4 Vc only upper tie in P, see facsimile in Critical Commentary; op.69 III 59, 155 middle tie absent in B,P).


Beethoven was much more precise about supplying slurs in Vc than in Pf, and op.69 II 163–77 is a rare instance of a Vc passage that was patently intended to continue slurred *simile* though no slurs are present

in any authentic sources (they are added editorially). In Pf the absence of slurs is much more common; and here it would be neither possible nor desirable to continue every slurred pattern editorially. Time and again it is obvious that the legato style continues (e.g. op.102 no.1 II 1 RH, so 2 LH; 3 LH, so 4; op.102 no.2 II 25, 40 LH, so 26, 41; III 140 RH, so LH, so 141; 148 LH, so 150; 165 LH, so 166), yet any attempt to define the extent of the *simile* would inevitably be doomed (op.102 no.2 II 25, 40 LH, no way of guessing how much further slurs could be assumed to continue; and see I 100 LH, not necessarily legato despite 98, cf. 22/4, and 64/6 Vc). It must therefore be clearly declared that in the present edition, as in the sources, the absence of slurs in Pf by no means always indicates that a detached style was intended or expected.

Slurs to and from Repeated Notes

These were by no means inconceivable for Beethoven, and have been retained as they stand in the sources. Obvious examples, where it would clearly be damaging always to have to break the slur, are op.69 II 110–3 and op.102 no.2 II 1–4; and the same can easily be argued in less obvious cases such as op.102 no.1 I 63, 132 RH.

Slurs to and from Grace Notes

Beethoven generally did not write slurs round grace notes, or between grace notes and main notes, though they were invariably assumed in practice. We retain this convention in principle, despite a few isolated instances in op.102 where he does add them (see note on op.102 no.2 I 25 in Critical Commentary!), and in op.5 the occasional exceptions in **P** (e.g. op.5 no.1 II 155/7) are omitted in our text, but discussed in the Critical Commentary. The same applies identically to Nachschläge after trills, whether written as grace notes (as almost always in these sonatas) or as real  (op.5 no.1 I 121–5, even though in 302 the slur is actually present in **P**); these are still to be understood as trill notation, and thus slurred as a matter of course. Again, therefore, the single exception in **P** (op.5 no.1 I 385 Vc) is relegated to discussion in the Critical Commentary.

Dynamics

It is an occasional feature of Beethoven's notation that he treats the two hands of the Pf as separate entities, giving a dynamic marking to one or other, or both.

Where Beethoven appears to intend a dynamic to apply to just one hand, we have reproduced this precisely, as is of course crucial in fugal or contrapuntal passages, particularly in respect of *sf* or *fp* markings. But it is sometimes harder to justify where the same dynamic is given to both hands at precisely the same point. It may assist clarity, for example in op.5 no.1 I 252 where the area between the staves is inevitably above RH, and **P**'s additional *ff* below LH removes any lingering doubt (equally II 205). In especially emphatic places such as op.102 no.1 I 98–9, one would not wish in any way to detract from the sheer degree of drama in Beethoven's dynamics. But where this is applied inconsistently (as in op.5 no.1 I 289, but not 288, or the parallel 108), or where merely a general dynamic such as *p* or *f* (there are many in op.69) happens to be placed in both staves, we can honestly judge that this adds nothing even psychological to the music, and reduce it to one simple marking between the staves. All such instances are set out in an Appendix to the Critical Commentary.

A particular problem is presented by *pizzicato*. For some reason, such passages were held by Beethoven (and generally, indeed, other composers of the time, not excluding Berlioz) not to require any dynamic; in fact, the absence of a dynamic appears positively intentional, for there are many instances in Beethoven of *p* (in *arco*) being **altered** to *pizz*. Yet examples of *pizzicato*, though relatively scarce in Beethoven, certainly exist (e.g. op.69 I 65 – though even here, the fact that 71 needed a new *f* is an illustration of the dynamic ambiguity posed at this time by *pizzicato* passages), and Beethoven quite frequently writes *pizz. cres*. The most problematic places in Beethoven are those where the prevailing dynamic appears to be *f*, yet the *pizzicato* entries obstinately refuse to indicate anything (e.g. Piano Concerto No.4 III 61, Quartet op.131 V 465–6), and in the cello sonatas the most puzzling place is op.5 no.1 II 85. Clearly such ambiguity cannot be acceptable in a modern performing edition, and here we have supplied editorial dynamics as necessary. See the note on this bar in the Critical Commentary.

Hairpins








Beethoven's diminuendo hairpins, though less frequent than Schubert's, are no less problematic. Like Schubert's, they are often written long, and many appear to signify something closer to an accent. Unlike Schubert's (which are generally placed centrally above or below the note) they tend to start under the note,







thus looking especially like diminuendos. There is nowadays no adequate way to notate unambiguously such a sign which is, by its very nature, ambiguous. Depending on context, it will signify differing degrees of both accent and diminuendo together.

In the cello sonatas the quantity of such hairpins is not large, but they do cover the whole range of conceivable interpretation. At the one extreme, those in op.102 no.1 I 145 and op.102 no.2 I 63 are clearly no problem, simply indicating diminuendo from *f* to *p*, and the one in op.5 no.1 I 13, though starting only from the 2nd beat, is probably (though we cannot be sure) the same type, extending through the remainder of the bar (probably) without accent. Probably similar are those in op.102 no.1 I 101 (cf. 31 *fp*, i.e. 102 is probably intended to remain at a softer level) and op.102 no.2 I 92 (cf. bar 5 *p*). At the other extreme there are short hairpins in the first and last sonatas (op.5 no.1 II 1–2 etc., op.102 no.2 III 6–7 etc.) which are written centrally above or below the note in the modern way, and are patently pure accents; those in op.5 no.1 are in fact among the earliest accents found anywhere in the repertoire.




But other examples in op.102 no.2 are more problematic. To the eyes of modern musicians, of course, the fundamental difference between an accent and a diminuendo is that an accent does not affect the general dynamic level, whereas a diminuendo does. In op.102 no.2 II 37, 48, therefore, we have to notate the hairpin long, or else the preceding crescendo may be assumed to continue – whereas Beethoven’s continuation marks tell us precisely how far the crescendo should extend. On the other hand those in 26, 41 have nowadays to be notated as accents, or else the general dynamic will drop. In 49 the hairpin could be written either way, so we have reproduced it as in **A**. But in op.102 no.1 II 12/4 we have notated the hairpins (though all these look equally long in **A**) as accents since *dimin.* is already stipulated.

Appoggiaturas

Beethoven wrote single-note appoggiaturas as  or . Modern editions have frequently notated them as , but this nowadays signifies a very short acciaccatura before the note (an early example of this notation is Mendelssohn’s *Italian* Symphony of 1833). Beethoven never wrote , though it was regularly used in his day as an identical, alternative notation for ; indeed, Mozart often wrote single  (normal main notes, not merely grace notes) as . Where our only authentic

source for op.5 (**P**) has , therefore, we have given this as , (e.g. op.5 no.1 I 144, 230), and the two are patently identical in II 91 () 107 (). Otherwise, we have retained the various different note-lengths as in **P**. In op.102, where we have **A**, we have obviously retained Beethoven’s notation precisely. Only in op.69 are we in a rather less fortunate position; our primary source is **B**, written by a copyist who is known (from his work on opp.67 and 68, where Beethoven wrote most of his appoggiaturas as , but not all) to have tended to write all appoggiaturas indiscriminately as , and though we are able to corroborate a few of them in **A** it has to be acknowledged that we otherwise have no information on what other note values Beethoven might occasionally have written in this work.

Punkte and Striche

Beethoven was said (cf. Nottebohm, op. cit., pp.107–25) to be punctilious about the difference between Punkte and Striche (dots and dashes), and Nottebohm cites two essential pieces of evidence for this: firstly (on pp.107–9) Beethoven’s copious corrections to the first performance parts of the Allegretto of Symphony No.7, op.92, viz:  (etc.), secondly a letter of 15 August 1825 to Karl Holz (Anderson, op. cit., No.1421) in which Beethoven gives the firm instruction that “ and  are not identical”. But the whole point about both these is that Beethoven’s requests are absolutely consistent: his staccato signs should always be given as Striche, unless they are beneath slurs, in which case this is portato and they should of course be Punkte. This principle is entirely without problem or necessity for any exceptions, and we have adhered strictly to it.

Early printed editions, however, are totally inconsistent, and nothing can be deduced from the incidence of either one or the other. For example in op.5 no.2 I **P** has 264–5 Vc Striche, Pf Punkte, 280–1 Vc Punkte; 268 Pf Punkte, 269 Striche; 303 Vc Punkt, 304–6 Vc Striche, 303–6 Pf Punkte. In op.5 we have consistently followed Beethoven’s own rule rather than the specific markings in **P**.

The cello sonatas contain a few examples (op.5 no.1 I 149, 330, op.102 no.2 III 52, 81, 107) of a use of the staccato sign that appears hardly to have been documented in Beethoven literature, and ignored in modern editions hitherto. For Beethoven it was meaningful to mark with a Strich a note that is nevertheless

tied forward; and a particularly prominent example is the Oboe solo in the Trio of the Pastoral Symphony (bars 91, 99, etc.), where each time the first note under the tie is marked thus by Beethoven. There are examples in Symphonies 1, 2 and 3, Quartet op.18 no.4, and also in Mozart (e.g. Symphony No.40 in G minor K.550, II 20/2), and from all these various contexts it seems clear that it signifies a sharp attack.

In Pf Beethoven sometimes marks staccato only in RH, not in LH. In a few places we can trace the cause either to a particular pattern of articulation (op.5 no.2 I 172, II 89–90), or because LH has repeated notes, which as a general rule at this time was more rarely marked, but would be assumed, staccato (op.5 no.2 II 241, and 240 RH similarly; op.69 I 86). But rather more frequently the two hands have identical music (op.5 no.1 I 392/4, no.2 II 280–2; op.69 II 7–8; op.102 no.1 I 69, no.2 I 146–7), and whether or not there was some acoustic reason, it occurs often enough that we have not judged it right necessarily to extend staccato editorially to LH every time, but rather to present Beethoven's text unaltered.

Range of Beethoven's Pianoforte

In the present edition we have retained strictly the integrity of the particular instrument Beethoven had in mind for each sonata. Many modern editions of Beethoven's piano music have guessed (sometimes in brackets) at higher or lower notes which Beethoven might have written had they been available to him at the time the piece was composed; yet a sideways glance at his orchestral music tells us immediately that it would be unthinkable to summon the identical criterion in order to rewrite all his woodwind and brass parts similarly. We even possess precise evidence that Beethoven later objected to his earlier works being retouched in this respect; see his letter of 12 February 1816 to Carl Czerny (Anderson, *op. cit.*, No.610). The available range for op.5, then, is f_3 – f^2 , and for

opp.69 and 102 f_3 – c^3 (but actually only uses b^2). Low ('Contra-') e_3 first appears in the finale of op.101, completed a year later than op.102, in Autumn 1816.

Acknowledgements

I record here with pleasure all those to whom thanks are due: first and foremost, to Steven Isserlis, who worked painstakingly with me through each sonata in turn with vision and perception, opening my eyes to the effects of myriad different possibilities of articulation or dynamics where an unprejudiced mind could interpret the sources in different ways. I also wish to thank the British Academy most sincerely for its continued support of my research.

The staffs of the various libraries in which I conducted my research have been consistently willing and helpful, and I thank them for their kindness and patience: the Library of the Universiteit van Amsterdam, and particularly Jos Biemans for his especial generosity; the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; the Beethovenhaus, Bonn; the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna; the British Library, London; and the Libraries of the Royal College of Music and the Royal Academy of Music, London. I am most grateful to Emily Walhout of the Houghton Library, Harvard University for her kind help in examining corrections and different-coloured inks in PN, and I would also like to acknowledge the help of the staff at the Bibliothèque nationale de France in supplying research materials. In addition, a number of individuals have given generously of their assistance and advice when I encountered apparently intractable problems, and I thank Clemens Brenneis, Benjamin-Gunnar Cohrs, Barry Cooper, Misha Donat, Leslie Howard, John Longstaff, David Matthews, Norbert Molkenbur, Edward Olleson, Albi Rosenthal and Peter Ward Jones very warmly for their time and trouble.

Jonathan Del Mar

EINLEITUNG

Beethoven gilt als der eigentliche Erfinder der Cello-Sonate als eigenständige Gattung, in der Cello und Klavier als gleichberechtigte Partner agieren. Er war der erste Komponist von Rang, der das Problem der Ausbalancierung beider Instrumente ernsthaft in Angriff genommen hat, denn das Cello steht aufgrund seiner verhältnismäßig tiefen Lage nicht annähernd im gleichen natürlichen Partnerschaftsverhältnis zum Klavier wie die Violine. Er hat das Problem so erfolgreich gelöst, dass seine fünf Cello-Sonaten als große Meisterwerke zu Eckpfeilern im Solorepertoire der Cellisten geworden sind.

Die beiden ersten Cello-Sonaten komponierte Beethoven während eines Berlin-Aufenthalts 1796; diesen Schluss erlauben jedenfalls die erhaltenen Skizzen zu den beiden Werken, die fast alle auf Papier Berliner Provenienz notiert sind. Beethoven war bereits seit 1792 in Wien ansässig, doch Anfang 1796 begab er sich auf eine Konzertreise, die ihn über Prag, Dresden und Leipzig nach Berlin führte, wo er Anfang Mai eintraf und bis Juli oder August blieb. Während dieses Aufenthalts begegnete er Friedrich Wilhelm II., König in Preußen, einem glühenden Musikliebhaber und tüchtigen Cellisten. Einer der Lehrer des Königs war der Pariser Cellist Jean-Pierre Duport, der 1773 nach Berlin gekommen war, gefolgt von seinem jüngeren Bruder Jean-Louis Duport. Nach dem Zeugnis von Ferdinand Ries spielte Beethoven „einigemale bei Hofe (beim König Friedrich Wilhelm II.), wo er auch die zwei Sonaten mit obligatem Violoncello, Opus 5, für Duport (erste Violoncellist des Königs) und für sich komponierte und spielte“ (Franz Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* [1838], S. 109). Früher glaubte man, Jean-Pierre Duport sei die Ehre dieser Uraufführung zuteil geworden, doch ist man heute allgemein der Ansicht, dass Jean-Louis Beethovens Partner war. Sofort nach seiner Rückkehr nach Wien bemühte sich Beethoven um eine Drucklegung der beiden Sonaten im Wiener Verlagshaus Artaria & Co. Es waren die ersten bedeutenden Werke, die er nach seiner Rückkehr herausgab; sie erschienen im Februar 1797 – eigens gewidmet dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm.

Die beiden Sonaten bilden ein erstaunlich gut aufeinander abgestimmtes Werkpaar. Jede umfasst nur zwei Sätze (im Gegensatz zu Beethovens drei- und viersätzigen Klavier- und Violinsonaten dieser Schaf-

fensperiode), doch sie sind großzügig entworfen, gerade so, als seien sie für eine königliche Person bestimmt. In beiden Werken geht dem ersten Allegro eine ausgedehnte Adagio-Einleitung voraus, in der das Klavier zum Schluss hin durchaus komplizierte Figurationen zu bewältigen hat (Nr. 1, Takt 29–31; Nr. 2, Takt 22–27). Die vier Hauptsätze sind im Übrigen sorgfältig ausbalanciert, durch unterschiedliche Taktarten ($\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$) und durch kontrastierende Grundstimmungen – erhaben und spielerisch oder leidenschaftlich bewegt und fröhlich. Das Cello ist auffällig abwechslungsreich geführt, im ersten Satz der Sonate Nr. 1 zum Beispiel in raschem Wechsel zwischen Melodielinie (T. 7), unisono-Führung (T. 1), Basslinie (T. 11), Begleitfunktion (T. 35), Mittelstimme eines kontrapunktischen Abschnitts (T. 85), Dialog mit dem Klavier (T. 94), Pedalton (T. 98) und Perioden der Stille (T. 40).

In den folgenden 10 Jahren – ohne Duports und König Friedrich Wilhelms Ansporn – vernachlässigte Beethoven die Kombination Cello/Klavier weitgehend, doch schrieb er 1801 eine Variationenfolge (der zwei frühere Variationszyklen aus der Zeit seines Berlin-Aufenthalts voraus gegangen waren) und bearbeitete seine Hornsonate op. 17 für Cello und Klavier. Schließlich begann er Ende 1807 mit der Arbeit an seiner nächsten Cellosonate, op. 69 in A, die er offenbar Anfang des Folgejahres 1808 vollendete. Wenngleich sie eine höhere Opuszahl trägt als die Sechste Sinfonie, die *Pastorale* op. 68, scheint die Sonate der Sinfonie doch unmittelbar vorausgegangen zu sein. Der Kompositionsanlass ist unklar, doch könnte Beethovens Freund Ignaz von Gleichenstein, der dem Komponisten in dieser Zeit in praktischen Dingen vielfach zur Hand ging, das Werk in Auftrag gegeben haben. Der 1808 zum Baron geadelte von Gleichenstein ist jedenfalls Widmungsträger der Druckausgabe des Werkes bei Breitkopf & Härtel 1809. Gleichenstein war zwar selbst Cellist, doch ob sein Können auf dem Instrument zur Bewältigung der technischen Schwierigkeiten dieser Sonate ausreichte, ist nicht bekannt.

Auch für dieses Werk hat Beethoven einen ungewöhnlichen Formaufbau entworfen, mit einem Scherzo und Trio als zweitem Satz, gefolgt von einem kurzen Adagio, das rasch in das Finale einmündet, statt sich zu dem eigentlich erwarteten langsamen Satz voll zu entfalten. Das Werk als Ganzes ist von einer wunder-

vollen lyrischen Grundstimmung getragen, die sich gleich zu Beginn in einer unbegleiteten Cello-Melodie ankündigt – mit einer Klangfarbe, die in den beiden früheren Cellosonaten nicht wirklich zur Geltung kommt. Der Durchführungsteil dieses ersten Satzes hat bei der Komposition beträchtliche Schwierigkeiten bereitet, wie die ziemlich unordentlich wirkende autographe Partitur mit ihren zahlreichen Veränderungen und Emendationen an dieser Stelle zeigt (vgl. die Faksimile-Ausgabe von Sieghard Brandenburg, 1992, sowie einen Artikel von Lewis Lockwood, 1992, 17–76, der diese Stelle diskutiert; es handelt sich um die leicht überarbeitete Fassung desselben Beitrages, erschienen in *The Music Forum* 2, 1970). Zwar hatte Beethoven den Grundriss des Satzes bereits in den Skizzen entworfen, von denen sich einige in einem heute auseinander geschnittenen Skizzenbuch von 1807/1808 befinden, doch die genaueren Einzelheiten der Textur im Durchführungsteil ergaben sich für ihn erst bei der Ausarbeitung der Partitur. Für das Finale könnte Beethoven ursprünglich ein anderes Thema vorgesehen haben, denn das Hauptthema aus dem Finale seiner Violinsonate in G von 1812 – ein ähnlich lyrischer Satz wie der der Cellosonate – erscheint als flüchtig notierte Skizze in A-dur im Skizzenbuch von 1807/1808, wurde dann aber für viele Jahre beiseite gelegt. Es besteht die Vermutung, dass dieses Thema kurzfristig für die Cellosonate vorgesehen war.

Seine beiden letzten Cellosonaten op. 102 schrieb Beethoven im Laufe des Sommers 1815, kurz nachdem er die Arbeit an einem Sechsten Klavierkonzert aufgegeben hatte. Das Skizzenbuch aus jener Zeit ist erhalten und als „Scheide-Skizzenbuch“ bekannt, doch finden sich darin kaum Skizzen zu den beiden Sonaten, außer zum Finale von Nr. 2. Vermutlich hatte Beethoven sein Skizzenbuch zeitweilig verlegt und stattdessen Einzelblätter oder andere Bücher verwendet, die jedoch verschollen sind. Das Autograph von Nr. 1 ist mit „1815 gegen Ende juli“ datiert, das von Nr. 2 mit „anfangs August 1815“, woraus geschlossen werden kann, dass Beethoven Nr. 1 relativ rasch niedergeschrieben hat, während er für Nr. 2 einige Zeit länger gebraucht hat, zumal es auch deutliche Hinweise darauf gibt, dass er an den Skizzen mindestens bis Oktober gearbeitet hat. Die Sonaten wurden wahrscheinlich auf Wunsch von Beethovens enger Freundin Gräfin Marie Erdödy komponiert, der sie vermutlich auch gewidmet sind. Die Gräfin war eine gute Pianistin und beschäftigte zu dieser Zeit für ihre Kinder zwei Musiklehrer – Joseph Brauchle und den Cellisten Joseph Linke. So dürften die beiden Sonaten ur-

sprünglich auch für Linke und die Gräfin bestimmt gewesen sein. Eine Kopie erhielt jedoch Anfang 1816 der englische Komponist Charles Neate, verbunden mit der Hoffnung, er könne sie einem englischen Verleger verkaufen. Neate nahm die Kopie auch 1816 mit nach England, musste jedoch Beethoven schon bald mitteilen, dass seine Bemühungen, die Werke zu veröffentlichen, fehlgeschlagen waren: „ich habe Ihre Sonaten einem Drucker angeboten, aber sie sagen, sie seien zu schwierig und darum unverkäuflich“ (BG 987). Von Problemen solcher Art zeigte sich der Bonner Verleger Nikolaus Simrock weitgehend unbeeindruckt und brachte die beiden Sonaten 1817 heraus. Aber in durchaus realistischer Einschätzung ihrer Schwierigkeiten ließ er die Werke in Partiturförmig drucken, mit beigelegter separater Violoncello-Stimme. Heute ist diese Praxis durchgängig Normalität, doch zu jener Zeit bedeutete sie einen radikalen Neuanfang. Die beiden Sonaten sind somit Beethovens erste Kammermusikwerke, die im Druck als Partituren erschienen sind.

Beethoven hatte die Sonate in C ursprünglich als „Freie Sonate“ bezeichnet, um so auf die irreguläre fantasieähnliche Form des Werkes aufmerksam zu machen. Die 27 Anfangstakte können entweder als kurzer, selbständiger Satz angesehen werden oder als langsame Einleitung zum folgenden Allegro. Dass aber dieser Allegro-Kopfsatz in der parallelen Molltonart zur Haupttonart steht, ist bislang ohne Vorbild (wenn Beethoven auch später den Anfang der unvollendeten Zehnten Sinfonie in einer ähnlichen Tonarten-Konstellation schrieb). Doch die Sonate hält noch weitere formale Überraschungen bereit: Das dem Allegro folgende Adagio vermittelt von Anfang an eher den Charakter eines Zwischengliedes als den eines eigenständigen Satzes, und in der Tat leitet es nach nur wenigen Takten über in eine völlig unerwartete Wiederholung des eröffnenden Andante, dem ohne Unterbrechung *attacca* das Finale folgt. Im krassen Gegensatz dazu ist die Sonate in D Beethovens einzige Cellosonate mit der Standard-Satzfolge schnell-langsam-schnell, wobei auch hier, wie in vielen anderen Werken des Meisters, der langsame Satz ohne Unterbrechung ins Finale übergeht.

Eindrucksvoller noch als die formale Struktur ist ein neuer Grad von musikalischer Differenziertheit, den diese Sonaten darbieten. Diese Differenziertheit zeigt sich insbesondere in einer fast „bachisch“ zu nennenden Polyphonie, die große Teile beider Werke durchzieht. Jede Note gewinnt neue Bedeutung, jede Figur erweist sich als bedeutsames Motiv, das die Möglich-

keit weiterer Entwicklungen in sich birgt, und jede Stimme beansprucht für sich eine eigenständige melodische und harmonische Rolle im Satzgefüge. Der neue Stil wird sogleich am Beginn der Sonate in C greifbar. Wie die vorausgegangene Sonate op. 69 beginnt auch dieses Werk im Cello unbegleitet, aber während in op. 69 dem Cello-Thema ein Antwort-Abschnitt im Klavier mit ausgezierter Begleitung folgt, greift in diesem Werk die Antwort des Klaviers (Takt 2–4) verschiedene Figurationen aus der Cello-Eröffnung auf, verbunden mit einer neuen Durchformung des musikalischen Satzes, die auch die unteren Stimmen motivisch mit einbezieht. Einige der Motive werden dann in den folgenden Takten weiter entwickelt – bemerkenswert vor allem die aus sechs Sechzehnteln gebildete Figur, die schon an sich ein ungewöhnliches und originelles Gebilde darstellt, so wie vieles andere in diesen Sonaten.

Dieser polyphone Stil kulminiert in einer veritablen Fuge im Finale der Sonate in D. Eine wirklich gelungene Fuge für Cello und Klavier zu schreiben, bereitet besondere Schwierigkeiten, denn unvermeidlich wird eine der Stimmen (auch eine Mittelstimme) nicht zu den drei anderen passen wollen, ganz anders als in einer Fuge für Klavier oder für Streicher. Doch Beethoven gelingt es, die unterschiedlichen Stimmen äußerst effektiv gegeneinander auszubalancieren, und er hält sogar das ganze Stück hindurch strikt an der einmal festgesetzten Stimmenzahl fest, statt den bequemeren Weg zu gehen, einen lediglich „fugiert“ zu nennenden

Satz zu schreiben. Dieser Schlusssatz bezeichnet zugleich ein neu erwachtes Interesse Beethovens an der Fugentechnik, das sich auch in den noch folgenden Werken aus anderen Gattungen auswirken sollte.

Beethovens Schaffen wird oftmals in drei Perioden unterteilt, von denen jede sich angeblich durch eine gewisse stilistische Einheitlichkeit auszeichnet. Wenngleich dies eine grobe Simplifizierung seiner kontinuierlich sich entwickelnden Kompositionstechnik darstellt, so enthält diese Gliederung doch ein Körnchen Wahrheit, und nirgends sind diese drei Stilperioden deutlicher gegeneinander abgehoben als in den Cellosonaten. Die Sonaten op. 5 sind erste Beispiele für den Stil der Wiener Hochklassik in den 1790er Jahren, mit der Verbindung einiger der hervorstechendsten Charaktermerkmale der Musik Mozarts und Haydns. Die Sonate op. 69 ist reine „mittlere“ Periode und vereinigt in sich ausgedehnten Lyrismus und Erhabenheit, große Dynamik und ein hartnäckig wiederkehrendes Element von Unberechenbarkeit. Die Sonaten op. 102 schließlich sind die ersten voll ausgereiften Beispiele für Beethovens Spätstil. Hier verbindet sich formale Innovation mit einer neuen Komplexität des musikalischen Satzes und setzt so transzendente Qualitäten frei, die diese Werke auch nach zahllosen Aufführungen als immer wieder neue Herausforderung erscheinen lassen.

Barry Cooper

(Übersetzung: Dietrich Berke)

VORWORT

Quellen

Zu **op. 5** sind keine authentischen handschriftlichen Quellen überliefert, so dass für die vorliegende Urtextausgabe im Grunde nur eine einzige Quelle die Basis bilden muss:

P Erstaussgabe in Stimmen (Klavier und Violoncello), erschienen 1797 bei Artaria, Wien.

Beethovens autographe Partitur (**A**) zum I. Satz von **op. 69** ist zwar erhalten, jedoch in vielerlei Hinsicht nur als erster Entwurf zu werten; manche Stellen sind lediglich skizziert, und das Manuskript, das den Großteil von Beethovens Revision enthielt, ist verschollen, ebenso wie das Autograph der Sätze II und III. Abgesehen von **A** stellt sich für **op. 69** die Quellenlage folgendermaßen dar:

B Partiturabschrift, die als Stichvorlage für **P** diente, mit Korrekturen Beethovens und letzten Revisionen, im Besitz der Universitätsbibliothek Amsterdam.

P Erstaussgabe in Stimmen (Klavier und Violoncello), erschienen 1809 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

K, L Zwei Briefe Beethovens an Breitkopf & Härtel, mit Korrekturen zu **P**.

Die Quellenlage zu **op. 102** ist wesentlich komplizierter:

A Autographe Partituren, datiert mit Juli / August 1815, im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

B Partiturabschriften, die als Stichvorlagen für **E** dienten, mit Hunderten von Revisionen und Korrekturen Beethovens, im Besitz des Beethoven-Hauses, Bonn.

PN Stimmenabschriften (Klavier und Violoncello), kopiert nach **B**, mit einigen wenigen Korrekturen Beethovens. Beethoven selbst übergab sie Anfang 1816 dem englischen Pianisten Charles Neate. **Op. 102** Nr. 1 befindet sich heute im Besitz der Houghton Library, Harvard University; der größte Teil von **op. 102** Nr. 2 ist verschollen, lediglich ein Fragment ist erhalten, im Besitz der Bibliothèque nationale de France.

PX Stimmenabschriften (Klavier und Violoncello), die als Stichvorlage für **P** dienten, kopiert nach

PN, mit einigen wenigen Korrekturen Beethovens, im Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

E Erstaussgabe von Partitur und separater Violoncello-Stimme, erschienen 1817 bei Simrock, Bonn.



K Exemplar aus **E**, mit fünf Korrekturen Beethovens, in englischem Privatbesitz.

P Wiener Ausgabe (Stimmengabe Klavier und Violoncello), erschienen 1819 bei Artaria, Wien.

Einen ausführlichen Bericht über diese Quellen und ihre Abhängigkeiten vermittelt der *Critical Commentary*.

Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, werden Eigenheiten von Beethovens Notation, seine Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen sowie die Notierung von Notengruppierungen beibehalten. Eine Eigenart von Beethovens Notation, die ungefähr ab **op. 58** auftaucht und auf die er später in seinem Leben (nach Nottebohm, *Beethoveniana*, 1872, S. 104–106) hartnäckig bestanden hat, betrifft die Verlängerungszeichen - - - nach jedem Crescendo und Diminuendo. Diese wurden immer dann beibehalten, wenn sie authentisch belegt sind (z. B. **op. 69** I 78); an Stellen jedoch, an denen in den authentischen Quellen keinerlei Verlängerungszeichen notiert sind, wurden in der vorliegenden Edition auch keine ergänzt, sondern der Text unverändert gelassen (I 161).

In einigen Fällen, in denen Beethovens Notation von der heutigen lediglich kosmetisch abweicht, wurde modernisiert. Dynamische Bezeichnungen wie *for.*, *po.*, *ppmo.* oder *pianiss.*, insbesondere *cres.*, erscheinen in der heute gebräuchlichen Form. Crescendo-Decrescendo-Gabeln zur ersten Note eines Taktes erscheinen in der Form  statt der bei Beethoven häufigen Schreibung . In handschriftlichen Quellen werden Oktavierungen nach unten oftmals lediglich durch eine „8“ zu einer Note der linken Hand angezeigt, eine Praxis, die in Druckausgaben nur selten anzutreffen ist; in der vorliegenden Ausgabe wurden die Oktavierungen ausgeschrieben. In

op. 5 haben wir die Bezeichnungen *col'arco* und *pizzic.* aus **P** in die moderne Schreibweise *arco*, *pizz.* geändert, zumal Beethoven diese Bezeichnungen in seinen Autographen auch selbst immer verwendet hat. Ein wesentliches Notationsproblem ist jedoch Beethovens Schlüsselung der Violoncello-Stimme, denn er verwendet in den Solo-Sonaten außer dem C ausschließlich den F , wobei die Noten eine Oktave tiefer klingen als notiert, eine heute allgemein unbeliebte Notationspraxis. Denn sie bietet einen doppelten Nachteil: die Möglichkeit von Falschlesung und die Tendenz zur Häufung von Hilfslinien. Wir behalten den C entsprechend Beethovens Notation bei, verwenden aber statt des originalen F entweder den B oder den F ohne Oktavierung.

Bei der Verwendung von Abkürzungen wie f (zu finden in allen frühen Quellen an Stellen wie z. B. op. 5 Nr. 1 I 50–2, op. 69 III 21) oder ff (op. 102 Nr. 2 I 12–5), wurde entschieden – wenn zugegebenermaßen auch widerwillig –, die Schreibung in den Quellen Beethovens eigenen eindeutigen Anweisungen an den Verleger George Thomson in Edinburgh zu opfern, die besagen (Brief vom 19. Februar 1813; vgl. Sieghard Brandenburg, *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel. Gesamtausgabe*, 1996, Nr. 623, mit unmissverständlichen Musikbeispielen), dass derartige Abkürzungen im Klavierpart stets voll auszuschreiben sind. Der unterschiedliche psychologische Effekt zwischen den beiden Notierungen liegt auf der Hand: Die ausgeschriebene Form verleiht der Einzelnote innerhalb solcher Repetitionsfiguren eine, wie es scheint, unangemessene Eigenbedeutung; aber wir haben getan, was Beethoven verlangt. Diese Anweisung kann jedoch nicht unbedingt auch auf das Orchester übertragen werden (Symphonie Nr. 9 I 1–16 Violine 2, Violoncello!), und so sind wir ihr in der vorliegenden Edition auch nicht in jedem Fall für das Violoncello gefolgt und haben an Stellen wie op. 5 Nr. 1 II 204, op. 69 III 124 alles in allem die abgekürzte Form aus den Quellen beibehalten. Dagegen haben wir Schreibungen wie fff gegenüber f (op. 102 Nr. 1 I 50) stets den Vorzug gegeben, und wenn zudem Beethoven eine einzelne Note ganz offensichtlich nur deshalb von einer Notengruppe abspaltet (op. 102 Nr. 1 II 51–2), weil er so die restlichen Noten bequem als Abkürzung f f notieren konnte, schien es uns doch ratsam zu sein, solche Notengruppen als fff aufzulösen.

Herausgeberzutaten und Emendationen werden gekennzeichnet, und zwar durch eckige Klammern oder

(im Falle von Artikulations- und Haltebögen sowie Gabeln) durch Strichelung. Siehe jedoch auch op. 5, Appendix 1 im Critical Commentary.

Instrumentenbezeichnungen

Die Quellen dieser Sonaten vermitteln eine verblüffende Vielfalt in der Bezeichnung der beiden Instrumente. Titelseiten in deutschen und österreichischen Druckausgaben jener Zeit erschienen generell auf französisch, folglich mit Instrumentenbezeichnungen wie *Clavecin ou Piano-Forte* (op. 5 **P**), *Pianoforte* (op. 69 **P**), *Pianoforté* (op. 102 **E**), *Piano-Forte* (op. 102 **P**), und *Violoncelle* (op. 5, 69, 102 **P**, jedoch *Violoncell* in op. 102 **E**). Beethoven selbst schrieb vor das Klaviersystem im Autograph von WoO 45 (entstanden etwa zur selben Zeit wie op. 5) *Cembalo*, eine Bezeichnung, die er noch bis 1812 gelegentlich verwendete (Autograph von op. 96), dagegen in op. 69 **A** wie auch in op. 102 **PN** schlicht *Piano*, sonst auch öfter *Klavier* (op. 69 **B**, und op. 102 **A,B**). Das Violoncello-System bezeichnete er stets mit *Violoncello*, aber auf den Titelseiten, gewöhnlich in deutscher Sprache, schrieb er 1808 *Violonzell* (op. 69 **A,B**), aber um 1815 durchweg *Violonschell* (op. 102 **A,B**). Aus all dem wird deutlich, dass man von Beethoven nicht behaupten kann, er habe eine dieser Bezeichnungen besonders bevorzugt, so dass wir uns frei fühlten, in der vorliegenden Edition die gebräuchlichen italienischen Instrumentennamen *Violoncello* und *Pianoforte* zu verwenden, zumal letzterer auch bereits beim frühen Beethoven 1792 nachweisbar ist (WoO 67).

Halte- und Legatobögen

Nach den modernen Notationsregeln wird bei Akkorden immer nur *ein* Legatobogen gesetzt, jedoch so viele Haltebögen, wie die Akkorde Töne aufweisen. Wie zu erwarten, sind jedoch die zeitgenössischen Beethoven-Quellen in der strikten Anwendung dieser Notationsregel eher nachlässig. Wenn also in einer Quelle ein oder mehrere Haltebögen fehlen, die aber musikalisch notwendig sind, so wurden sie in der vorliegenden Edition entsprechend den modernen Regeln ergänzt, doch wurde auf eine Kennzeichnung als editoriale Zutat verzichtet (zum Beispiel op. 5 Nr. 1 II 27, 30 nur oberer Bogen in **P**; op. 69 III 59, 155 fehlt mittlerer Bogen in **B,P**).


Beethovens Bogensetzung ist im Violoncello-Part wesentlich genauer als im Klavierpart. Die Cello-Passage in op. 69 II 163–177 stellt diesbezüglich den

seltenern Einzelfall dar, wo die Bogensetzung *simile* weitergeführt werden muss, wenn auch keine der authentischen Quellen Bögen aufweist (sie wurden editorial ergänzt). Im Klavier ist das Fehlen von Bögen weit häufiger, doch wäre es weder möglich oder auch nur wünschenswert, alle solche Stellen mit ergänzten Bögen zu versehen. Immer wieder ist die weitere Geltung von *legato* offensichtlich (z. B. op. 102 Nr. 1 II 1 m.d., so auch 2 m.s.; 3 m.s., so auch 4; op. 102 Nr. 2 II 25, 40 m.s., so auch 26, 41; III 140 m.d., so auch m.s., so auch 141; 148 m.s., so auch 150; 165 m.s., so auch 166), aber jeder Versuch, die Geltung eines *simile* exakt festzulegen, wäre zum Scheitern verurteilt (in op. 102 Nr. 2 II 25, 40 m.s. gibt es nicht die geringste Möglichkeit, zu erraten, wie viele weitere Bögen gesetzt werden sollen, und in I 100 m.s. ist nicht unbedingt *legato* zu spielen trotz 98; vgl., 22/4 und 64/6, Violoncello). Es sei deshalb mit Nachdruck festgehalten, dass in der vorliegenden Edition, wie auch in den Quellen selbst, das Fehlen von Bögen im Klavier nicht in jedem Falle bedeutet, dass non-*legato*-Spiel intendiert ist oder erwartet wird.

Legatobögen bei Tonwiederholungen

Sie waren für Beethoven keineswegs undenkbar und wurden so übernommen, wie sie in den Quellen stehen. Offenkundige Beispiele sind op. 69 II 110–3 und op. 102 Nr. 2 II 1–4, wo es sinnlos wäre, den Bogen jedes Mal zu unterbrechen, wenn eine Tonwiederholung auftritt; dies gilt auch für weniger auffällige Stellen wie op. 102 Nr. 1 I 63, 132 m.d.

Bögen bei Ziernoten

Im allgemeinen setzt Beethoven weder Bögen zu Ziernoten noch zwischen Ziernoten und Hauptnoten, obwohl sie in der Praxis durchgehend vorausgesetzt werden müssen. Die vorliegende Edition folgt prinzipiell Beethovens Notation, abgesehen von einigen wenigen Einzelfällen in op. 102, wo er selbst Bögen gesetzt hat (vgl. die Bemerkung zu op. 102 Nr. 2 I 25 im Critical Commentary). Gelegentlich in **P** vorkommende Einzelbögen (z. B. op. 5 Nr. 1 II 155/7) werden in den vorliegenden Text nicht übernommen, jedoch im Critical Commentary diskutiert. Das Gleiche gilt für Nachschlagsnoten bei Trillern, gleichgültig, ob sie als Ziernoten (wie fast immer in diesen Sonaten) oder als Hauptnoten  notiert sind (op. 5 Nr. 1 I 121–125, obwohl in Takt 302 in **P** tatsächlich Bögen stehen). Sie sind als Triller-Notation zu verstehen und dem-

entsprechend selbstverständlich gebunden zu spielen. Die einzige Ausnahme in **P** (op. 5 Nr. 1 I 385 Violoncello) wird deshalb zur Diskussion in den Critical Commentary verwiesen.

Dynamik

In Beethovens Klaviernotation werden die beiden Klavierhände gelegentlich unabhängig voneinander behandelt, mit dynamischen Bezeichnungen in der einen oder der anderen Hand oder in beiden. Wo immer Beethoven ein dynamisches Zeichen als nur für eine Hand geltend ansieht, haben wir dies exakt so wiedergegeben, was natürlich in fugierten und kontrapunktischen Abschnitten von Wichtigkeit ist, besonders im Hinblick auf *sf*- und *fp*-Angaben. Schwieriger zu entscheiden ist oftmals die exakte Positionierung von Dynamik in beiden Händen an ein und derselben Stelle. Es trägt zur Klarheit bei, wenn, wie z. B. in op. 5 Nr. 1 I 252, der Raum zwischen den Systemen zwangsläufig oberhalb von m.d. liegt und darum die Geltung des in **P** unterhalb von m.s. notierten *ff* für beide Hände keinen Zweifel offen lässt (so auch II 205). An besonders emphatischen Stellen, wie op. 102 Nr. 1 I 98–99, würde niemand auf die Idee verfallen, die Dramatik, die in Beethovens dynamischer Bezeichnung zum Ausdruck kommt, auch nur um ein Geringes einzuschränken. Aber wo solche Bezeichnungen inkonsequent angebracht sind (wie in op. 5 Nr. 1 I 289, jedoch weder 288 noch an der Parallelstelle 108), oder wo Grunddynamik wie *p* oder *f* in beiden Systemen notiert ist (es gibt viele solcher Stellen in op. 69), können wir guten Gewissens davon ausgehen, dass diese irreguläre Notation nicht einmal psychologisch zur Erkenntnis der Musik beiträgt, so dass wir an diesen Stellen jeweils nur einfache Dynamik zwischen den Systemen gesetzt haben. Alle Stellen dieser Art sind in einem Anhang zum Critical Commentary zusammengefasst.

Ein besonderes Problem bildet das *pizzicato*. Aus gewissen Gründen kann angenommen werden, dass Beethoven (und generell andere zeitgenössische Komponisten, Berlioz nicht ausgenommen) in solchen Passagen keinerlei Dynamik vorsieht, eine Einschätzung, die dadurch positiv bestätigt wird, dass es bei Beethoven viele Fälle gibt, in denen ein ursprüngliches *p* in einer arco-Passage zu einem *pizz.* umgeschrieben wurde. Dennoch gibt es bei Beethoven, wenn auch relativ selten, Beispiele für *f pizzicato* (z. B. op. 69 I 65 – aber selbst diese Stelle ist, weil in 71 ein neuerliches *f* zu setzen war, ein Beispiel für die dynamische Ambi-

valenz, die zu dieser Zeit in Pizzicato-Abschnitten vorherrscht), während Beethoven recht häufig *pizz. cres.* schreibt. Die problematischsten Stellen sind jedoch bei Beethoven solche, an denen *f* als Grunddynamik vorzuherrschen scheint, die pizzicato-Angaben jedoch alle Bezeichnungen beharrlich außer Kraft setzen (z. B. 4. Klavierkonzert III 61, Streichquartett op. 131 V 465–466), und in den Cellosonaten ist die rätselhafteste Stelle op. 5 Nr. 1 II 85. Natürlich ist die sich daraus ergebende Mehrdeutigkeit in einer modernen praktischen Urtext-Ausgabe gänzlich inakzeptabel, und hier haben wir deshalb die notwendigen dynamischen Bezeichnungen ergänzt und als editoriale Zusätze kenntlich gemacht; vgl. die Bemerkung zu diesem Takt im Critical Commentary.

Diminuendo-Gabeln















Beethovens Diminuendo-Gabeln sind, wenn sie bei ihm auch etwas seltener vorkommen als bei Schubert, nicht weniger problematisch. Wie bei Schubert sind sie oft lang geschrieben, und viele nähern sich dem Akzentzeichen. Aber anders als bei Schubert (wo sie generell in der Mitte ober- oder unterhalb der Noten platziert sind), neigen sie bei Beethoven dazu, unter der Note zu beginnen und gewinnen so ganz besonders das Aussehen eines Diminuendo. Es gibt heute keine Möglichkeit, solche Zeichen so mehrdeutig in moderne Notation umzusetzen, wie sie ihrer Natur nach gemeint sind: Je nach dem musikalischen Zusammenhang bezeichnen sie verschiedene Abstufungen zwischen Akzent und Diminuendo und umgekehrt.

In den Cellosonaten ist die Zahl solcher Diminuendo-Gabeln zwar nicht besonders groß, aber sie enthalten die gesamte Bandbreite möglicher Interpretationen. Auf der einen Seite des Extrems bieten die Gabeln in op. 102 Nr. 1 I 145 und in op. 102 Nr. 2 I 63 keine Schwierigkeiten, da sie schlicht ein Diminuendo von *f* zu *p* anzeigen, und auch die in op. 5 Nr. 1 I 13, die allerdings erst mit dem zweiten Viertel beginnt, ist vermutlich (wenn man auch nie ganz sicher sein kann) von derselben Art und gilt (vermutlich) ohne Akzent für den Rest des Taktes. Ähnlich sind wahrscheinlich die Gabeln in op. 102 Nr. 1 I 101 zu interpretieren (vgl. dazu 31, dort mit *fp*, was bedeuten könnte, dass 102 in geringerem Stärkegrad auszuführen ist), und auch die in op. 102 Nr. 2 I 92 (vgl. 5 mit *p*). Auf der anderen Seite des Extrems gibt es kurze Gabeln in der ersten und letzten Sonate (op. 5 Nr. 1 II 1–2 etc.; op. 102 Nr. 2 III 6–7 etc.), die wie in moderner Notation zentral ober- und unterhalb der jeweiligen Noten platziert und ganz

offensichtlich als reine Akzente zu lesen sind. Die Akzente in op. 5 Nr. 1 gehören in der Tat zu den frühesten Beispielen für Akzente im gesamten Repertoire.


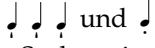

Andere Beispiele aus op. 102 Nr. 2 sind jedoch problematischer. In den Augen eines modernen Musikers besteht der prinzipielle Unterschied zwischen einem Akzent und einem Diminuendo natürlich darin, dass ein Akzent die Grunddynamik nicht berührt, während das Diminuendo sie verändert. In op. 102 Nr. 2 II 37, 48 müssen die Gabeln deshalb als lang gelten, weil man andernfalls annehmen müsste, das vorangehende Crescendo gelte weiter – während Beethovens Verlängerungsstriche präzise anzeigen, bis wohin das Crescendo reichen soll. Andererseits müssen die Gabeln in 26, 41 in moderner Notation als Akzente notiert werden, weil andernfalls die Grunddynamik aufgegeben würde. In 49 kann man die Gabel im Grunde notieren wie man will; wir übernehmen deshalb die Form aus **A**. In op. 102 Nr. 1 II 12/14 haben wir die Gabeln als Akzente behandelt (wengleich in **A** alle die gleiche Länge haben), weil *dimin.* bereits da steht.

Appoggiaturen

Beethoven schrieb Einzelnoten-Appoggiaturen als ,  oder . Moderne Ausgaben geben sie oftmals als  wieder, doch wird damit heutzutage ein sehr kurzer Vorschlag vor der Note bezeichnet (ein frühes Beispiel dieser Notation ist Mendelssohns *Italienische Sinfonie* von 1833). Beethoven schrieb niemals , wengleich diese Schreibweise zu seiner Zeit regelmäßig als identische bzw. alternative Notation für  verwendet wurde; auch Mozart schrieb oftmals (bei normalen Hauptnoten, nicht nur bei Ziernoten)  als . Wir geben deshalb das  aus unserer einzigen authentischen Quelle für op. 5 (**P**) als  wieder (op. 5 Nr. 1 I 144, 230), und beide Zeichen sind offenbar identisch in II 91 () , 107 (). Ansonsten haben wir die unterschiedlichen Notenlängen aus **P** übernommen. In op. 102, wo wir auf ein Autograph (**A**) zurückgreifen können, haben wir aus naheliegenden Gründen Beethovens Notation unverändert gelassen. Einzig in op. 69 sind wir in einer weniger glücklichen Lage. Unsere Hauptquelle (**B**) wurde von einem Kopisten geschrieben, von dem bekannt ist (von seiner Arbeit an op. 67 und 68 her, wo Beethoven die meisten seiner Appoggiaturen, aber nicht alle, als  schrieb), dass er dazu neigte, alle Appoggiaturen unterschiedslos als  zu notieren. Wengleich einige von ihnen in dieser Form auch in **A** nachweisbar sind, so müssen wir doch eingestehen, dass es im Übrigen keine Informationen da-

rüber gibt, in welchen anderen Notenwerten Beethoven seine Appoggiaturen in diesem Werk ansonsten geschrieben haben mag.

Punkte und Striche

Beethoven, so wurde behauptet (Nottebohm, a. a. O., S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlich genau unterschieden. Nottebohm stützt seine Behauptungen auf zwei wichtige Beweisstücke, einmal (S. 107–109) auf Beethovens zahlreiche Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7 op. 92 , zum anderen auf einen Brief Beethovens vom 15. August 1825 an Karl Holz (Brandenburg, a. a. O., Nr. 2032) mit der eindeutigen Auskunft,  und  seien nicht dasselbe. Doch die ganze Sache mit der Unterscheidung zwischen diesen beiden Zeichen ist die, dass Beethovens Anweisungen diesbezüglich absolut widerspruchsfrei sind: Seine Staccati sollten stets als Striche wiedergegeben werden, außer solchen unter Bögen in der Bedeutung von *portato*, die selbstverständlich als Punkte zu notieren sind. Dieses Prinzip wirkt völlig problemlos und birgt auch keinerlei Notwendigkeit für die Gewährung von Ausnahmen in sich, so dass wir es durchgängig anwenden konnten.

Frühe Druckausgaben sind diesbezüglich jedoch völlig inkonsequent, so dass absolut nichts aus dem Vorkommen des einen oder anderen Zeichens abgeleitet werden kann. So hat beispielsweise **P** in op. 5 Nr. 2 I 264–5 Violoncello Striche, Klavier Punkte, 280–281 Violoncello Punkte; 268 Klavier Punkte, 269 Striche; 303 Violoncello Punkt, 304–306 Violoncello Striche, 303–306 Klavier Punkte. In op. 5 sind wir deshalb stets Beethovens eigenen Regeln gefolgt und haben die differenzierten Bezeichnungen aus **P** ignoriert.

Die Cellosonaten enthalten einige wenige Beispiele (op. 5 Nr. 1 I 149, 330, op. 102 Nr. 2 III 52, 81) für den Gebrauch eines Staccato-Zeichens, das in der Beethoven-Literatur kaum behandelt wurde und in modernen Editionen bis jetzt ignoriert worden ist. Beethoven hat in einigen Fällen Wert darauf gelegt, eine an eine nachfolgende Note angebundene Note mit einem Strich zu versehen; ein besonders prominentes Beispiel ist das Oboen-Solo im Trio der *Pastorale* (T. 91, 99 etc.), wo jedes Mal die erste Note unter dem Bogen in dieser Weise von Beethoven bezeichnet worden ist. Weitere Beispiele hierfür finden sich in den Symphonien Nr. 1, 2 und 3, dem Streichquartett op. 18 Nr. 4, und auch bei

Mozart (z. B. Symphonie Nr. 40 in g KV 550, II 20/2); aus alldem ergibt sich eindeutig, dass die Wiedergabe die einer scharfen Akzentuierung sein muss.

Im Klavier bezeichnet Beethoven manchmal nur die rechte Hand mit Staccato, nicht die linke. An einigen wenigen Stellen lässt sich als Begründung dafür eine spezielle Art der Artikulation anführen (op. 5 Nr. 2 I 172, II 89–90), oder die linke Hand hat Tonrepetitionen zu spielen, die entsprechend einer Grundregel der Zeit eher selten zu bezeichnen waren, weil grundsätzlich Staccato-Spiel zu erwarten war (op. 5 Nr. 2 II 241, ähnlich 240 m.d.; op. 69 I 86). Aber viel häufiger haben beide Hände die gleiche Musik (op. 5 Nr. 1 I 392/4, Nr. 2 II 280–282; op. 69 II 7–8; op. 102 Nr. 1 I 69, Nr. 2 I 146–147). Gleichgültig, ob es klangliche Gründe gibt oder nicht: Es ist oft genug vorgekommen, dass wir es nicht unbedingt für notwendig hielten, in der linken Hand jederzeit Staccati zu ergänzen, sondern es vorgezogen haben, Beethovens Text unverändert zu lassen.

Der Umfang von Beethovens Klavier

In der vorliegenden Edition haben wir uns strikt an Art und Möglichkeit des speziellen Instruments gehalten, das Beethoven für jede Sonate im Auge hatte. In vielen modernen Ausgaben von Beethovens Klaviermusik werden (zuweilen durch Klammern gekennzeichnete) zusätzliche höhere oder tiefere Noten vorgeschlagen, die Beethoven möglicherweise geschrieben hätte, wenn sie für ihn zur Zeit der Komposition des betreffenden Stücks darstellbar gewesen wären. Doch ein kurzer Seitenblick auf Beethovens Orchestermusik lehrt uns sofort, dass es völlig undenkbar ist, nach diesem Kriterium alle Holz- und Blechbläserstimmen umzuschreiben. Es gibt sogar klare Beweise dafür, dass Beethoven später gegen diesbezügliche Überarbeitungen früherer Werke Einwände geltend gemacht hat; vgl. seinen Brief an Carl Czerny vom 12. Februar 1816 (Brandenburg, a. a. O. Nr. 902 – und besonders die Fußnote). Der tatsächliche Umfang in op. 5 reicht von \underline{F} bis f''' , der in op. 69 und op. 102 von \underline{F} bis c'''' (ausgenutzt nur bis b''''). Das \underline{E} „Contra-E“ taucht erstmals im Finale von op. 101 auf, vollendet ein Jahr später als op. 102, im Herbst 1816.

Dank

Es ist mir eine Freude, an dieser Stelle all die zu nennen, denen Dank zu sagen ist, als erstem und vor allen Steven Isserlis, der mit mir zusammen diese Sonaten mit Weitblick und Scharfsinn systematisch durchge-

arbeitet hat. Mir sind dabei vielfach die Augen für die unterschiedlichen Möglichkeiten der Wirkung von Artikulation und Dynamik geöffnet worden, die sich ergeben, wenn man die Quellen mit unvoreingenommenen Augen in vielfältiger Weise ausdeutet. Der British Academy danke ich wärmstens für ihre andauernde Unterstützung meiner Arbeit.

Die Mitarbeiter verschiedener Bibliotheken, an denen ich meine Forschungen durchgeführt habe, standen mir tatkräftig zur Seite, und ich danke ihnen für ihre Hilfsbereitschaft und Geduld: der Universitätsbibliothek Amsterdam, und besonders Jos Biemans für seine Großzügigkeit; der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; dem Beethovenhaus, Bonn; dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; der British Library, London, und den Bibliotheken des Royal College of Music und der Royal

Academy of Music, London. Ich bin Emily Walhout von der Houghton Library, Harvard University, für ihre freundliche Hilfe bei der Entzifferung von Korrekturen und der Ermittlung verschiedenfarbiger Tinten in PN höchst dankbar und möchte auch nicht versäumen, den Mitarbeitern der Bibliothèque nationale de France für die Bereitstellung von Forschungsmaterial meinen herzlichen Dank abzustatten. Ergänzend dazu bin ich einer Reihe von Persönlichkeiten für Hilfe in der einen oder anderen Art im Verlauf meiner Forschungen verpflichtet: Clemens Brenneis, Benjamin-Gunnar Cohrs, Barry Cooper, Misha Donat, Leslie Howard, John Longstaff, David Matthews, Norbert Molkenbur, Edward Olleson, Albi Rosenthal und Peter Ward Jones.

Jonathan Del Mar
(Übersetzung: Dietrich Berke)

© by Bärenreiter