

# BEETHOVEN

Zwei Sonaten

in g, G  
für Klavier

Two Sonatas

in G minor, G major  
for Pianoforte

»Sonates faciles«

op. 49

Urtext

Herausgegeben von / Edited by  
Jonathan Del Mar



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 10858

music dies away in the major, over a repeated tonic pedal deep in the bass.

No less concise than the initial stage of the opening movement is the rondo theme of the finale, where a change to the minor following the 16-bar theme signals a transition to an expansive episode setting off in the tonic minor. The episode, whose material is generated by a phrase at the start of that transition (bar 16), is constructed in circular fashion, with turbulent outer sections (the only portions of the piece to feature semiquavers in the left-hand accompaniment) framing a gentler idea in the relative major (bars 32ff.), as though it were the second subject of a miniature sonata form contained within the larger rondo design. The new subject itself is again derived from the same transitional phrase, with its built-in appoggiatura, and has a written-out repeat of its second half, before a recall of bars 16–19 leads to a reprise of the minor-mode material. At the end, following a return of the episode's gentler idea in the tonic major, the rondo theme is transformed into a lilting idea of rustic charm.

Preliminary ideas for the second of the op.49 sonatas are found in the so-called 'Kafka sketchbook'.<sup>6</sup> They follow on from Beethoven's drafts for the concert aria *Ah! perfido* op.65; and since that work is known to have been composed during the composer's visit to

Prague in the early weeks of 1796, a correct chronological sequence of his sonatas would place op.49 no.2 immediately before the sonata op.7. It is a curiously impersonal piece for Beethoven, and the first of its two movements, in particular, cannot escape a general air of perfunctoriness. Its development section occupies scarcely more than a dozen bars, but there is further development in the recapitulation, where Beethoven, prompted by the first subject's momentary turn towards the subdominant (bars 3–4), launches on an interpolation beginning in that key (bars 75ff.). After this, the music rejoins the pattern of the exposition, reproducing it exactly in bars 82–7, before a simple shift in pitch allows the second subject to be heard in the tonic.

The fact that Beethoven used the minuet theme of the second movement some three years later in his Septet op.20 is a further pointer to the likelihood that he did not envisage the sonata's appearance in print. In the septet version the theme acquires a perkier double-dotted rhythm; and the jaunty upbeat figure of the sonata's military-style C major central episode (bars 68ff.) may have left a mark on the similar start of the trio in the later work's minuet.

Misha Donat

6 *Ibid.*, fol.106.

## PREFACE

For op.49 no authentic manuscripts survive, so that we are reliant on a single source for the preparation of this Urtext Edition:

E First Edition (January 1805), published by the Kunst- und Industrie-Comptoir, Vienna.

### Specific Editorial Problems

Wherever possible, the original notation, clefs, spelling of dynamic and tempo markings, note-groupings, and layout have been retained precisely as they appear in E. However, abbreviated forms in E such as  $\text{♩}$  (op.49 no.2 II 68–70) or  $\text{♩}$  (op.49 no.1 II 58, 60) are clearly best printed out in full.

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.

### Slurs


In Beethoven's piano music the absence of any slurs is quite common; and it would be neither possible nor desirable to continue every slurred pattern editorially. Often it is obvious that the legato style continues (e.g. op.49 no.1 I 62 LH), but sometimes we cannot be so sure (op.49 no.2 II 82 n.4–6 surely, but 82–3 n.1–2 not necessarily legato despite 80–1). It must therefore be clearly declared that the absence of printed slurs by

no means always indicates that a detached style was intended or expected. On the other hand, there is one category of 'slurs' that can be deceptive: when a slur is notated round a group of notes merely in order to indicate a triplet, as (in E) in op.49 no.2 I 1, 15–8, 36 (see facsimile on p.19). Where it is clear from the context (e.g. in this same movement, no slurs in bar 5, nor 15–9 LH beyond the first group) that these are 'group slurs' and not real legato slurs, they are omitted, and discussed in the Critical Commentary in any cases of possible doubt.




#### Slurs to and from Repeated Notes

These occur fairly frequently in Beethoven, and have been retained as they stand in E; a clear example is op.49 no.2 I 14, where it would be detrimental to the phrasing to insist on separating the first note from the slur, as also to have to break the barwise slurs in II 42–6.

#### Accents

At the time of op.49 the modern, sharp accent as we know it today was in its infancy. The sharp, quick accent would more commonly appear as a staccato Strich (as, for example, on the first of each group of a succession of ). Gentler stresses were notated as hairpins, rather longer than the modern >, and always beneath the note; sometimes they are written even longer, resembling diminuendos, as in op.49 no.1 I 95; these are to be read as long accents (or 'Schubert hairpins'), not as diminuendos affecting the general dynamic.

#### Punkte and Striche

Beethoven was said (cf. Nottebohm, *Beethoveniana* (1872), 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 (Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (1961), 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.

It is a recurring feature of Beethoven's piano music that he marks staccato only in RH, not in LH. Doubtless he assumed it in both hands equally; but the idiosyncrasy occurs often enough (e.g. op.49 no.1 II 4–7, op.49 no.2 I 45/8) that instead of adding editorial LH staccato throughout we have preferred to present Beethoven's text unaltered.

#### Acknowledgements

I am grateful to the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna who kindly provided copies of E. I have received advice from many distinguished pianists, especially Paul Badura-Skoda, Oliver Davies, Leslie Howard, Julian Jacobson and John Lill, and I thank them warmly for their valuable insights which assisted greatly in the determination of the most faithful, and at the same time plausible, text.

Jonathan Del Mar

# VORWORT

Zu op. 49 haben sich keine authentischen Handschriften erhalten, sodass wir bei der Vorbereitung dieser Urtext-Ausgabe von einer einzigen Quelle abhängig sind:

E Originalausgabe (Januar 1805), erschienen beim Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien.

## Spezielle Editionsprobleme

Wo immer möglich, sind die Eigenheiten von Beethovens Notation, seine Schlüssel, die Schreibweise von Dynamik und Tempobezeichnungen, die Notengruppierungen und die äußere Anlage so beibehalten, wie sie in E erscheinen. Allerdings sind Abkürzungen in E wie  $\text{♩}$  (op. 49 Nr. 2 II 68–70) oder  $\text{♩}$  (op. 49 Nr. 1 II 58, 60) selbstverständlich am besten auszuschreiben.

Die durch den Herausgeber vorgenommenen Ergänzungen und Emendationen werden durch eckige Klammern oder (bei Legato- bzw. Haltebögen und Gabeln) durch Strichelung gekennzeichnet.

## Halte- und Legatobögen

In Beethovens Klaviermusik ist das Fehlen von Bögen nicht ungewöhnlich; es wäre allerdings weder möglich noch wünschenswert, an allen entsprechenden Stellen Ergänzungen vorzunehmen. Vielfach ist es klar ersichtlich, dass das Legato-Artikulationsmuster fortzusetzen ist (z. B. op. 49 Nr. 1 I 62 LH), manchmal kann man sich jedoch nicht sicher sein (op. 49 Nr. 2 II 82, 4.–6. Note gewiss, aber 82–83 1.–2. Note nicht zwangsläufig Legato trotz 80–81). Mit Nachdruck sei jedenfalls betont, dass das Fehlen gedruckter Bögen nicht in jedem Falle bedeutet, dass Non-legato-Spiel gemeint ist oder erwartet wird. Daneben gibt es eine Kategorie von „Bögen“, die irreführend sein kann: wenn ein Bogen lediglich zu einer Notengruppe gesetzt ist, um eine Triole anzuzeigen, wie (in E) in op. 49 Nr. 2 I 1, 15–18, 36 (vgl. das Faksimile auf S. 19). Wo aus dem Kontext heraus ersichtlich ist (z. B. im selben Satz weder Legato-Bögen in Takt 5 noch in 15–19 LH über die erste Gruppe hinaus), dass es sich um „Gruppierungsbögen“ und keine echten Legatobögen handelt, wurden sie weggelassen; alle Zweifelsfälle werden im Critical Commentary diskutiert.

## Bögen bei Tonwiederholungen

Bögen dieser Art begegnen bei Beethoven recht häufig und wurden so beibehalten, wie sie in E erschei-

nen; ein offenkundiges Beispiel ist op. 49 Nr. 2 I 14, wo es für die Phrasierung abträglich wäre, darauf zu bestehen, die erste Note vom Bogen auszunehmen, so wie in II 42–46 die taktweise gesetzten Bögen nicht unterbrochen werden sollten.

## Akzente

Zur Entstehungszeit von op. 49 steckte der heute geläufige scharfe Akzent noch in den Kinderschuhen. Der scharfe kurze Akzent erschien stattdessen gewöhnlich als Staccato-Strich (etwa jeweils auf der ersten Note einer Reihe aufeinander folgender  $\text{♩}$ -Gruppen). Weniger starke Betonungen wurden als Gabeln wiedergegeben, die etwas länger waren als das moderne Zeichen > und stets unter der Note standen. Bisweilen wurden sie sogar noch länger gezogen und erinnern an Diminuendo-Gabeln, wie in op. 49 Nr. 1 I 95: Diese sind als lange Akzente zu verstehen (oder „Schubert-Gabeln“), nicht als Diminuendo-Gabeln mit Auswirkung auf die Hauptdynamik.

## Punkte und Striche

Beethoven, so behauptete Gustav Nottebohm (*Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 107–125), habe zwischen Staccato-Punkten und -Strichen peinlich genau unterschieden. Nottebohm stützte sich hierbei auf zwei wichtige Belege, einmal (S. 107–109) auf Beethovens zahlreiche Korrekturen im Erstaufführungsmaterial zum Allegretto der Symphonie Nr. 7 op. 92, nämlich  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  |  $\text{♩}$   $\text{♩}$  (etc.), zum anderen auf einen Brief Beethovens vom 15. August 1825 an Karl Holz (*Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Nr. 2032) mit der eindeutigen Aussage,  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  und  $\text{♩}$   $\text{♩}$   $\text{♩}$  seien nicht dasselbe. Indessen sind Beethovens Anweisungen hinsichtlich der Unterscheidung dieser beiden Zeichen absolut eindeutig: Seine Staccato-Zeichen sollen stets als Striche wiedergegeben werden, außer solchen unter Bögen in der Bedeutung von Portato, die selbstverständlich als Punkte zu notieren sind. Dieses Prinzip bereitet weder Probleme noch macht es Ausnahmen notwendig; entsprechend haben wir uns strikt daran gehalten.

Es gehört zu den wiederkehrenden Eigenarten von Beethovens Klaviermusik, dass er Staccato-Zeichen nur zur rechten, nicht aber auch zur linken Hand notierte. Zweifellos setzte er sie für beide Hände in gleicher Weise voraus; doch gibt es so viele solcher Fälle