E. R. 1

BEETHOVEN

SONATE

PER PIANOFORTE

VOLUME PRIMO

(CASELLA)

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONE RICORDI

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

A J. PHILIPP

AL COLLEGA ILLUSTRE, ALL'AMICO CARISSIMO,
DEDICA QUESTA NON LIEVE "FATICA„ DIDATTICA
ROMA MCMXIX A. C.

L. BEETHOVEN

SONATE

PER PIANOFORTE

NUOVA EDIZIONE CRITICA RIVEDUTA E CORRETTA DA ALFREDO CASELLA

E. R. 1. VOLUME I. E. R. 2. VOLUME II. E. R. 3. VOLUME III.

SONATE SEPARATE

E. R. 331	Sonata	Op. 2. N. 1		E. R. 340	Sonata	Op. 28. .. ..
E. R. 332	»	Op. 7.		E. R. 341	»	Op. 31. N. 3
E. R. 333	»	Op. 10. N. 1		E. R. 342	»	Op. 49. N. 1
E. R. 334	»	Op. 13.		E. R. 343	»	Op. 49. N. 2
E. R. 335	»	Op. 14. N. 1		E. R. 344	»	Op. 53. .. ..
E. R. 336	»	Op. 14. N. 2		E. R. 345	»	Op. 54. .. ..
E. R. 337	»	Op. 26.		E. R. 346	»	Op. 57. .. ..
E. R. 338	»	Op. 27. N. 1		E. R. 347	»	Op. 79. .. ..
E. R. 339	»	Op. 27. N. 2		E. R. 348	»	Op. 81ª .. ..

E. R. 349 Sonata Op. 106

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

G. RICORDI E C.
EDITORI-STAMPATORI
MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA
LIPSIA - BUENOS-AIRES
PARIS - SOC. ANON. DES EDITIONS RICORDI
NEW-YORK - G. RICORDI E CO., INC.

(COPYRIGHT MCMXIX E MCMXX, BY G. RICORDI E CO.)

L. van BEETHOVEN

SONATE

TAVOLA TEMATICA

Table thématique

1. Allegro — Op.2,N.º1. Vol.I. pag.1
2. Allegro vivace — Op.2,N.º2. Vol.I.pag.22
3. Allegro con brio — Op.2,N.º3. Vol.I.pag.48
4. Allegro molto e con brio — Op.7. Vol.I.pag.79
5. Allegro molto e con brio — Op.10,N.º1. Vol.I.pag.111
6. Allegro — Op.10,N.º2. Vol.I.pag.129
7. Presto — Op.10,N.º3. Vol.I.pag.145
8. Grave — Op.13. Vol.I.pag.169
9. Allegro — Op.14,N.º1. Vol.I.pag.191
10. Allegro — Op.14,N.º2. Vol.I.pag.208
11. Allegro con brio — Op.22. Vol.I.pag.227
12. Andante con Variazioni — Op.26. Vol.I.pag.254
13. Andante — Op.27,N.º1. Vol.II. pag.1
14. Adagio sostenuto — Op.27,N.º2. Vol.II.pag.19
15. Allegro — Op.28. Vol.II.pag.37
16. Allegro vivace — Op.31,N.º1. Vol.II.pag.64
17. Largo / Allegro — Op.31,N.º2. Vol.II.pag.96

Thematic table

18. Allegro — Op.31,N.º 3. Vol.II.pag.125
19. Andante — Op.49,N.º 1. Vol.II.pag.154
20. Allegro ma non troppo — Op.49,N.º 2. Vol.II.pag.164
21. Allegro con brio — Op.53. Vol.II.pag.173
22. In tempo di Minuetto — Op.54. Vol.II.pag.213
23. Allegro assai — Op.57. Vol.II.pag.228
24. Adagio cantabile — Op.78. Vol.III.pag.1
25. Presto,alla tedesca — Op.79. Vol.III.pag.14
26. Adagio — Op.81.ª Vol.III.pag.26
27. Con vivacità — Op.90. Vol.III.pag.47
28. Allegretto,ma non troppo — Op.101. Vol.III.pag.66
29. Allegro — Op.106. Vol.III.pag.90
30. Vivace, ma non troppo — Op.109. Vol.III.pag.144
31. Moderato — Op.110. Vol.III.pag.170
32. Maestoso — Op.111. Vol.III.pag.193

PREFAZIONE

Il primo problema da risolvere, quando si tratta di preparare una nuova edizione delle *Sonate* per pianoforte di Beethoven, è questo: devesi ricostituire il semplice testo originale (come si sa, assai imperfetto), oppure completarlo, mettendo in luce tutte quelle infinite intenzioni che esistono allo stato « latente » nella grafia troppo rudimentale di Beethoven?

Il quesito si risolve senza difficoltà, secondo gli scopi di ogni edizione. Se questa è destinata a pochi artisti i quali intuiscono fraternamente i pensieri più reconditi dei grandi creatori, non vi è dubbio che il testo originale è più che bastevole per tali eccezionali interpreti. Se Beethoven indicava sommariamente le sue volontà, Bach le taceva del tutto; eppure ciò non ha impedito a un Mendelssohn, un Joachim o un Busoni di trovarne e di fissarne una interpretazione che si può ritenere in gran parte conforme al pensiero del vecchio « Cantore ».

Ma qualora invece l'edizione (come nel presente caso) abbia specialmente obbiettivi didattici, allora la faccenda è ben diversa. Come accennavo poco sopra, ai tempi di Beethoven l'arte delle indicazioni interpretative era ancora ai suoi inizii. Il compositore moderno fissa tutti i più piccoli, impercettibili particolari della sua interpretazione. Invece, sul cominciare dell'’800, gli autori si contentavano d'indicazioni generali, lasciando all'esecutore una libertà molto più larga (forse che gli interpreti di allora meritassero maggior fiducia di quelli moderni?!). Non è qui il luogo per discutere se quegli autori avessero torto o ragione; il fatto sta che, attraverso il secolo scorso sino ai nostri giorni, le indicazioni interpretative si sono andate moltiplicando senza posa, limitando moltissimo la preparazione analitica ed intuitiva sulla quale l'esecutore doveva appoggiare, in passato, le proprie interpretazioni. Bisogna adesso considerare che, mentre Bach è già molto lontano da noi, e il suo stile richiede piuttosto una interpretazione a larghe « pennellate », Beethoven è il primo grande romantico; la sua sensibilità è assai più prossima alla nostra; si sa, da molte ed inoppugnabili testimonianze, che egli suonava la sua musica con una mirabile complessità espressiva, di cui le scarse indicazioni originali non danno neppur lontanamente un'idea. Un conoscitore profondo dell'anima e dell'o-

PRÉFACE

Le premier problème à résoudre, lorsqu'il s'agit de préparer une nouvelle édition des *Sonates* pour piano de Beethoven, est le suivant: doit-on reconstituer simplement le texte original (comme l'on sait, très imparfait), ou doit–on le compléter, mettant en lumière toutes les mille intentions qui existent à l'état latent dans l'orthographe musicale trop rudimentaire de Beethoven?

La question se résout sans difficulté selon le but de chaque édition. Si celle–ci est destinée à ces rares artistes dont l'intuition fraternelle devine les pensées les plus cachées des grands créateurs, il n'y a pas de doute que le texte original ne soit plus que suffisant. Si Beethoven indiquait sommairement ses volontés, Bach les taisait complètement; ce qui n'a pas empêché un Mendelssohn, un Joachim ou un Busoni d'en fixer une interprétation qu'on peut croire en grande partie conforme à la pensée du vieux « Cantor ».

Mais si, au contraire, l'édition (comme dans le cas présent) a surtout un but didactique, alors il en va tout autrement. Comme je viens d'y faire allusion, au temps de Beethoven l'art des indications interprétatives était encore à ses débuts. Le compositeur moderne fixe les détails les plus imperceptibles de son interprétation, tandis qu'au commencement du 19e siècle les auteurs se contentaient d'indications générales, laissant à l'exécutant une liberté beaucoup plus grande (peut–être les interprètes d'alors méritaient–ils plus de confiance que ceux d'aujourd'hui?!). Il n'y a pas lieu ici de discuter s'ils avaient tort ou raison: le fait est que, pendant le siècle dernier et jusqu'à nos jours, les indications ont été se multipliant sans arrêt, limitant beaucoup la préparation analytique et intuitive sur laquelle l'exécutant devait autrefois appuyer sa propre interprétation. Il faut aussi considérer que, tandis que Bach est déjà très loin de nous, et que son style demande plutôt une interprétation « à larges traits », Beethoven est le premier des grands romantiques; sa sensibilité est beaucoup plus proche de la nôtre; on sait par des témoignages nombreux et irrécusables qu'il exécutait sa musique avec une admirable complexité expressive dont les rares indications originales ne donnent pas la plus lontaine idée. Un connaisseur profond de l'âme et de l'œuvre

PREFACE

The first question to be solved, in the preparation of a new edition of Beethoven's Sonatas for the piano, is the following: – should one simply reconstruct the text (which one knows to be very imperfect); or should one complete it, bringing to light all the hundred and one ideas that exist in a latent state in Beethoven's musical orthography, which is far too rudimentary? The question resolves itself without difficulty according to the aims of each edition. If it is intended for those rare artists who can intuitively divine the most hidden thoughts of the great creator, there can be no doubt that the original text is more than sufficient. If Beethoven indicated his wishes very summarily, Bach was completely silent about his; yet this fact has not prevented a Mendelssohn, a Joachim or a Busoni from deciding on an interpretation of them, which one can take as being in a large measure in accord with the thoughts of the old « Cantor ». But if, on the contrary, the edition (as in the present case) has chiefly a didactic end in view, then it is quite another matter. As I have just remarked, in Beethoven's time, the art of giving indications for interpretation was still in its early stages. The modern composer gives the minutest and subtlest details of his interpretations; whereas, at the beginning of the 19th century, composers were content to give general indications, leaving to the performer far more liberty (perhaps the interpretative artists of that time deserved greater confidence than those of to–day?!). This is not the place to discuss whether they were right or wrong: the fact is that, during the last century and up to our own time, indications have multiplied without end, limiting a great deal the analytical and intuitive preparation upon which the performer of bygone days had to depend for his own interpretation. It must also be remembered that while Bach is now very remote from us, and while his work demands an interpretation in « broad style », Beethoven is the first of the great romanticists; his temperament is much nearer our own; we know from the unimpeachable evidence of numbers of people that he performed his music with admirable complexity of expression, of which the rare original indications give but the faintest idea. A profound knowledge of

pera beethoveniane può oggi facilmente indovinare un gran numero di « sottintesi » e correggere o completare quasi tutte le imperfezioni degli autografi o delle prime edizioni; ma non si può ancora pretendere tanto dalla massa compatta dei giovani studiosi. E, ciò che è peggio, troppo sovente neanche si può fare affidamento sui loro professori, perchè la enorme popolarità delle *Sonate* di Beethoven le espone ai maggiori pericoli, cioè ad essere insegnate da persone piene di buona volontà, ma mancanti dell'autorità necessaria per commentare un testo così difficile. È quindi indispensabile che in tali circostanze l'edizione sappia agevolare il più possibile il compito dell'insegnante, offrendogli un testo irreprensibile ed abbondantemente corredato di tutte quelle osservazioni musicali e pianistiche atte ad assicurare un'interpretazione per lo meno corretta e dignitosa.

Premesso quanto sopra, dirò adesso i principii direttivi che mi hanno guidato nella redazione del mio lavoro, principii in base ai quali questa edizione si differenzia alquanto dalle altre che la precedettero.

Ecco quali furono questi principii:

1.° *Revisione rigorosa del testo secondo gli autografi conservati e le edizioni originali;*

2.° *Correzione e completamento dell'imperfettissimo* « fraseggiato » *originale;*

3.° *Modificazione di certe indicazioni dinamiche erronee o insufficienti e completamento generale dei* « coloriti » *originali con altri secondarii, da quelli dipendenti, sempre conformemente alle leggi naturali dell'espressione musicale;*

4.° *Diteggiatura moderna, intesa a maggiormente assicurare l'accento musicale;*

5.° *Indicazione completa di una* « pedalizzazione » (*) *moderna.*

Spiegherò ora più specificatamente come abbia messo in pratica questi principii. Tale spiegazione includerà necessariamente osservazioni accessorie riflettenti certi problemi d'esecuzione (trilli, abbellimenti, ecc.).

(*) Mi duole di dover adoperare questa brutta parola. Ma non ne conosco nessuna equivalente.

beethoveniens peut aujourd'hui deviner facilement un gran nombre de « sous-entendus » et corriger ou compléter presque toutes les imperfections des manuscrits ou des premières éditions. Mais on ne peut encore prétendre autant de la masse compacte des jeunes étudiants; et trop souvent, malheureusement, on ne peut se fier à leurs professeurs, parce que l'énorme popularité des *Sonates* de Beethoven expose celles-ci aux plus grands périls, c'est-à-dire à être enseignées par des personnes pleines de bonne volonté, mais manquant de l'autorité nécessaire pour commenter un texte aussi difficile. Etant donné tout ceci, il est donc indispensable que l'édition vienne faciliter la tâche de l'enseignant, lui offrant un texte irréprochable et abondamment pourvu de toutes les observations musicales et pianistiques aptes à assurer une interprétation au moins digne et correcte.

Ceci posé, je dirai les principes directeurs qui m'ont guidé dans la rédaction de mon travail, principes d'après lesquels cette édition se différencie quelque peu de celles qui l'ont précédée.

Ces principes sont les suivants:

1.° *Revision rigoureuse du texte d'après les manuscrits existant et les éditions originales.*

2.° *Correction et complètement de l'imparfait* « phrasé » *original.*

3.° *Modification de certaines indications dynamiques erronées ou insuffisantes, et complètement général des* nuances *originales par d'autres secondaires dépendant de celles-ci, toujours conformément aux lois naturelles de l'expression musicale.*

4.° *Doigté moderne, destiné à assurer davantage l'accent musical.*

5.° *Indication complète d'une* « pédalisation » (*) *moderne.*

J'expliquerai maintenant de façon plus détaillée comment j'ai appliqué ces principes. Cette explication comprendra nécessairement des observations accessoires concernant certains problèmes d'exécution (trilles, ornements, etc...).

(*) Je regrette de devoir employer ce mot inharmonieux, mais je n'en connais pas d'équivalent.

the soul and work of Beethoven can easily help us to-day to divine a great number of the « suggestions » and to correct or complete almost all the imperfections of the manuscripts or of the first editions. But one cannot as yet claim as much for the mass of young students; and too often, unfortunately, one cannot trust ~~to~~ their professors; because the enormous popularity of Beethoven's Sonatas exposes them to the greatest perils — that is to say, to be taught by persons full of the best intentions, but lacking in the authority necessary for commenting upon so difficult a task. Granted all this, it is therefore indispensable that the edition should facilitate the task of the teacher, offering him an irreproachable text and one provided with all the musical and pianistic observations likely to ensure an interpretation at least correct and adequate.

Having said so much, I will state the guiding principles that have directed me in the editing of my work, principles by reason of which this edition differs to some extent from those that have preceded it.

These principles are the following:

1.° *A strict revision of the text from the existing manuscripts and the original editions.*

2.° *The correction and completion of the original* « *phrasing* » *which was imperfect.*

3.° *The modification of certain dynamic indications that are erroneous or insufficient; and the general completion of the original* « *nuances* » *by others secondary ones dependent on these, always conformable to the natural laws of musical expression.*

4.° *A modern fingering, destined to ensure to a greater degree the musical accent.*

5.° *Te complete indication of modern* « *pedalling* ».

I will now explain, in more detailed manner, how I have applied these principles. This explanation will necessarily include secondary observations concerning certain problems of execution (trills, ornaments, etc.).

---

a) Revisione del testo.

Il testo è stato oggetto di una revisione metodica ed accuratissima, basata sul confronto delle migliori edizioni antiche e moderne colla autorevole edizione detta « *Urtext* », pubblicata, dietro iniziativa della Accademia Reale delle Belle Arti di Berlino, presso Breitkopf e Haertel per cura di C. Krebs, nel 1898, e il cui testo, stabilito sull'esame dei manoscritti e delle primissime edizioni, offre visibilmente le più serie garanzie di autenticità. Il suddetto confronto mi ha permesso di rilevare una discreta quantità di errori disseminati in tutte le edizioni. D'altra parte, non ho però consentito a adottare ciecamente certe scorrezioni dei manoscritti, quando queste erano troppo flagranti. « Rispetto » non può mai voler dire « abdicazione delle facoltà critiche »; e un manoscritto, sia pur di Beethoven, non è in nessun caso infallibile. Quando invece la cosa poteva prestarsi a ragionevole discussione, allora ho sempre lasciato a posto il testo originale, e redatto in margine la versione che proponevo.

b) Correzione del fraseggiato originale.

Ai tempi di Beethoven, l'arte di ripartire le legature era assai primitiva. Si può anzi asserire che quasi mai le legature concordavano col vero « fraseggiato ». Nelle *Sonate* beethoveniane si incontrano le più gravi deficienze. Talvolta, in un lungo passaggio legato, la legatura cessa dopo una o due battute, senza l'ombra di una ragione. Altre volte, una frase melodica, che richiederebbe una sola grande legatura, viene spezzettata a casaccio in piccoli frammenti. In altri casi ancora, un passo è convenientemente legato, mentre manca poi qualunque segno alla sua ripetizione, evidentemente colla persuasione che l'esecutore intelligente debba trovare sufficiente il primo accenno.

Il professor Riemann ha elaborato un sistema scientifico di segni per fraseggiare, grazie al quale un pessimo dilettante, che acquisti le edizioni del celebre dottore tedesco, dovrebbe subito « cantare » come un Liszt, un Joachim o un Casals. Più modesto, non ho preteso a un così miracoloso risultato: mi sono contentato di rifare tutto l'insieme di legature di queste *Sonate,* allo scopo di renderlo *logico* e quindi capace di facilitare la giusta comprensione dell'opera a un esecutore *di medie attitudini musicali.*

a) Revision du texte.

La texte a été l'objet d'une revision méthodique et des plus attentives basée sur la comparaison des meilleures éditions anciennes et modernes avec l'édition (d'une si grande autorité) dite « *Urtext* » publiée sur l'initiative de l'Académie Royale de Berlin, chez Breitkopf e Haertel, par les soins de C. Krebs en 1898, et dont le texte, établi sur l'examen des manuscrits et des toutes premières éditions, offre visiblement les plus sérieuses garanties d'authenticité. Cette comparaison m'a permis de relever une certaine quantité d'erreurs disséminées dans toutes les éditions. D'autre part, je n'ai pas consenti à adopter aveuglément certaines incorrections des manuscrits, lorsqu'elles étaient par trop flagrantes. « Respect » ne peut jamais vouloir dire « abdication des facultés critiques » et un manuscrit, fût–il de Beethoven, n'est en aucun cas infallible. Quand, au contraire, la chose pouvait prêter à une raisonnable discussion, j'ait toujours laissé comme il était le texte original, et rédigé en marge la version que je proposais.

b) Correction du phrasé original.

Au temps de Beethoven l'art de répartir les liaisons était très primitif. On peut même affirmer que presque jamais les liaisons ne concordaient avec le véritable « phrasé ». L'insuffisance en est surtout sensible dans les *Sonates* beethoveniennes. Parfois, dans un long passage lié, la liaison cesse après une ou deux mesures, sans l'ombre d'une raison. D'autres fois, une phrase mélodique qui demanderait une seule grande liaison est morcelée, au hasard, en petits fragments. Dans d'autres cas encore, un passage est convenablement lié, tandis qu'il manque un signe quelconque à sa reprise, avec la persuasion évidente que l'exécutant intelligent trouvera suffisante cette première indication.

Le professeur Riemann a élaboré un système scientifique de signes pour phraser, grâce auquel un mauvais amateur venant à posséder les éditions du célèbre docteur allemand, devrait aussitôt « chanter » comme un Liszt, un Joachim ou un Casals. Plus modeste, je ne prétends pas à un aussi miraculeux résultat: je me suis contenté de refaire l'ensemble des liaisons des *Sonates,* pour le rendre *logique* et capable ainsi de faciliter la juste compréhension de l'œuvre à un exécutant *d'aptitudes musicales moyennes.*

a) Revision of the text.

The text has been the object of a most methodical and accurate revision, based on the comparison of the best ancient and modern editions with the edition « Urtext », published on the initiative of the Royal Academy of Berlin by Breitkopf and Haertel in 1898, under the supervision of C. Krebs, and the text of which, based on the examination of the manuscripts and of all the first editions, obviously offers the most serious guarantees of authenticity. This comparison has allowed me to bring to light a certain number of errors that exist in all the editions. On the other hand, I have not consented to adopt blindly certain inaccuracies of the manuscripts, when these were only too flagrant. « Respect » can never mean the abandonment of critical faculties, and a manuscript, though it be Beethoven's, is in no case infallible. When, on the contrary, the matter was open to reasonable discussion, I have always left the original text as it was, and have written in the margin the version that I propose.

b) Correction of the original phrasing.

In Beethoven's time, the method of distributing the phrase–marks was very primitive. One may even assert that the phrase–marks hardly ever agree with the real « phrasing ». Their insufficiency is chiefly noticeable in the Sonatas of Beethoven. Sometimes in a long connected passage the « slur » ceases after one or two bars without the shadow of a reason. At other times, a melodic phrase, which would seem to demand a single long slur, is broken up, haphazard, into little fragments. Yet again in other cases, a passage is properly phrased, while at its repetition a sign is missing, in the evident belief that the intelligent performer will find the first sign sufficient.

Professor Riemann has elaborated a scientific system of phrase–marks, thanks to which a poor amateur, in possession of the editions of the celebrated German doctor should be able at once to « sing » like a Liszt, a Joachim or a Casals. More modest, I do not pretend to such a miraculous result. I have been content to put together the whole body of phrase–marks in the Sonatas, in order to render it logical and thus facilitate the true comprehension of the work to a player of *only moderate aptitude for music.*

c) **Modificazioni di certe indicazioni dinamiche, completamento di altre troppo sommarie, ecc.**

Se in Beethoven le legature lasciano moltissimo a desiderare, altrettanto non si può dire delle indicazioni dinamiche, specialmente dall'op. 53 in poi. Tuttavia, anche qui vi sono frequenti negligenze, dovute da una parte alla eccessiva fiducia di Beethoven nella comprensività del suo esecutore, e d'altra parte alla fretta e alla nervosità colle quali egli buttò giù molti dei suoi manoscritti. È quindi qui pure indispensabile un lavoro di correzione e di completamento per mettere in evidenza la vera espressione.

Vi è in Beethoven una frequente e caratteristica difficoltà dinamica: il *crescendo* che improvvisamente si risolve in un *piano*. Spesso ho aggiunto al ***P*** la parola *subito,* la quale attira più sicuramente l'attenzione dell'allievo. Altre volte ho fatto seguire, o addirittura sostituito al vocabolo *cresc.,* il segno <, più efficace.

Altra non trascurabile difficoltà, in Beethoven, è la valutazione precisa dello ***sf;*** a quei tempi, questo segno serviva a tutti gli usi, cioè, secondo l'espressione momentanea, poteva significare: violento, duro, medio e perfino dolce. In certi casi ho completato col vocabolo *poco*. Spetta sopratutto al maestro di sorvegliare nell'allievo l'osservanza dell'esatto valore dinamico.

Ho segnato certi accenti deboli, ma indispensabili, col segno moderno **–**.

Frequentemente si trovano in Beethoven certi ***sfp*** (o ***fp***), che appaiono pianisticamente ineseguibili. Tali i seguenti:

c) **Modification de certaines indications dynamiques, complètement d'autres trop sommaires, etc.**

Si, chez Beethoven, les liaisons laissent beaucoup à désirer, on n'en peut dire autant des indications dynamiques, surtout à partir de l'op. 53. Pourtant là aussi il y a de fréquentes lacunes, résultant d'une part de l'excessive confiance qu'avait Beethoven dans la compréhension de ses exécutants, et, d'autre part, de la rapidité et de la nervosité avec lesquelles il rédigeait beaucoup de ses manuscrits. Il est donc aussi indispensable ici de corriger et de compléter afin de rendre évidente l'expression juste.

Il y a, chez Beethoven, une difficulté dynamique fréquente et caractéristique: le *crescendo* qui, subitement, se résout en un *piano*. Souvent j'ai ajouté au ***P*** le mot *subito* qui attire plus sûrement l'attention de l'élève. D'autres fois j'ai fait suivre, ou remplacé complètement la mot *cresc.* par le signe <, plus efficace.

Une autre difficulté non négligeable, chez Beethoven, est l'évaluation précise du ***sf;*** à cette époque ce signe servait à tous les usages, c'est à dire, suivant l'expression momentanée, pouvait vouloir dire: violent, dur, modéré ou même doux. En certains cas périlleux j'ai complété par le mot *poco*. C'est surtout au maître que revient la tâche de surveiller chez l'élève l'observance exacte de cette valeur dynamique.

J'ai marqué certains accents faibles, mais indispensables, au moyen du signe moderne **–**.

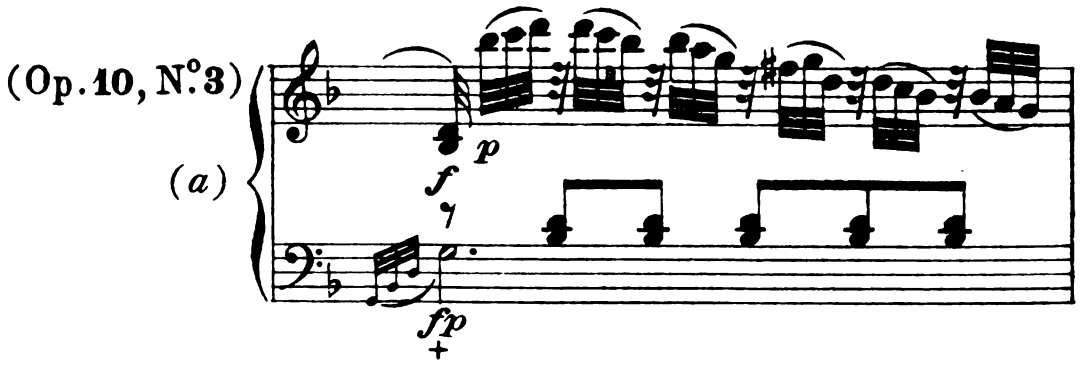
Fréquemment on trouve chez Beethoven certains ***sfp*** (ou ***fp***), qui semblent pianistiquement inexécutables. P. ex. les suivants:

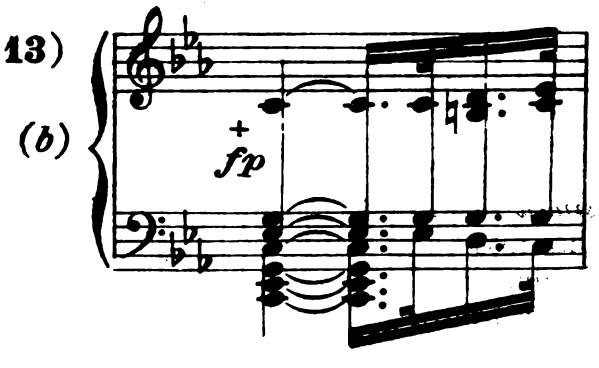
c) **Modification of certain dynamic signs, completion of others that are too concise, etc.**

If, in Beethoven, the phrase–marks leave a good deal to be desired, one cannot say the same for the dynamic indications. However, here also there are frequent omissions, the result, on the one hand, of the excessive amount of confidence that Beethoven had in the intelligence of his performers; and, on the other, of the rapidity and nervous excitability with which he wrote many of his manuscripts. Here also therefore, it is necessary to correct and complete, in order to make the right expression clear.

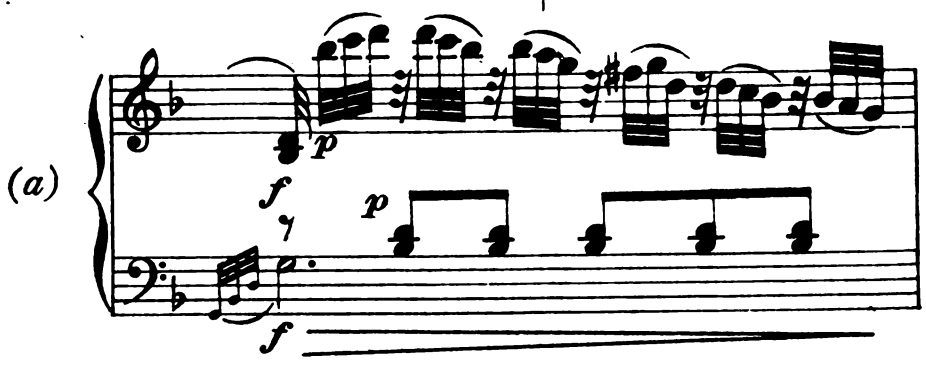
Moreover, with Beethoven there is a difficulty in regard to dynamics, which is both frequent and characteristic, i. e. the *crescendo* that suddenly resolves into a *piano*. I have often added to the ***P*** the word *subito,* which is more certain to attract the pupil's attention. At other times, either after the word *crescendo* or in place of it, I have put the sign <, which is more efficacious. Another difficulty in dealing with Beethoven, a difficulty that cannot be overlooked, is the precise value of the ***sf.*** At that period, this sign could be used for manifold purposes – in other words, according to the expression of the actual moment, it could be violent, strong, moderate, or even soft. In certain hazardous cases I have added the word *poco*. It rests chiefly with the master to see that te pupil observes the exact dynamic values.

I have indicated certain subordinate, but indispensable, accents by means of the modern sign **–**. Frequently one comes across certain ***sfp*** (or ***fp***) in Beethoven, which appear to be incapable of execution on the pianoforte. For instance, the following:



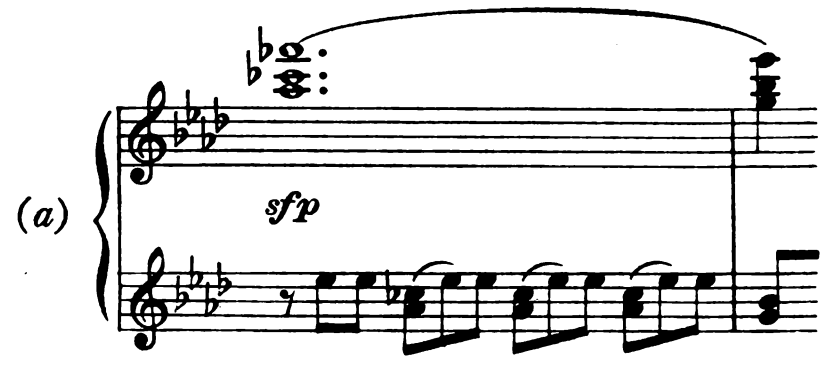


Risulta evidente che l'intenzione dell'autore – espressa con più moderna precisione – non può esser altro che:

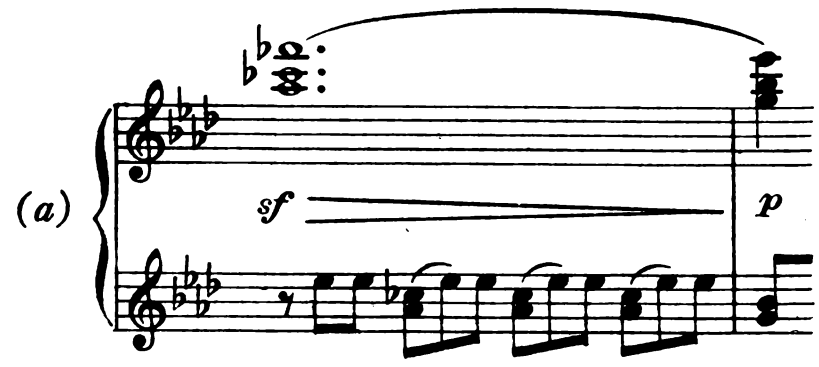


(Non si deve dimenticare – d'altra parte – che la vibrazione ancora assai breve del pianoforte, ai tempi di Beethoven, poteva maggiormente giustificare i segni ***sfp*** e ***fp***.)

In casi particolarmente importanti, ho ricorso a leggere modificazioni grafiche, per rendere più afferrabile la volontà del Maestro; così, nell'op. 57, questi accenti:



sono stati rettificati nel seguente modo, certo meno laconico e più conforme al sentimento di qualunque buon musicista:

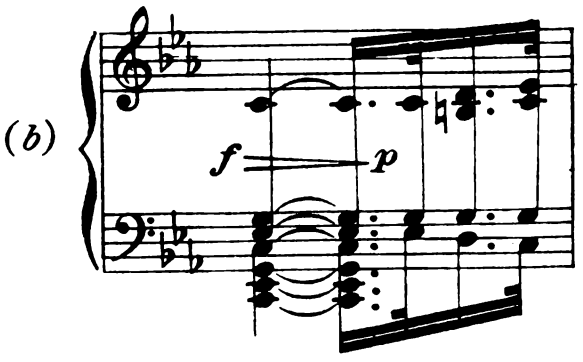


Bülow diceva « *cresc.* è *piano; diminuendo* è *forte* ». Questo paradosso è una verità da ricordare religiosamente, quando si suona Beethoven.

d) Particolarità del legato.

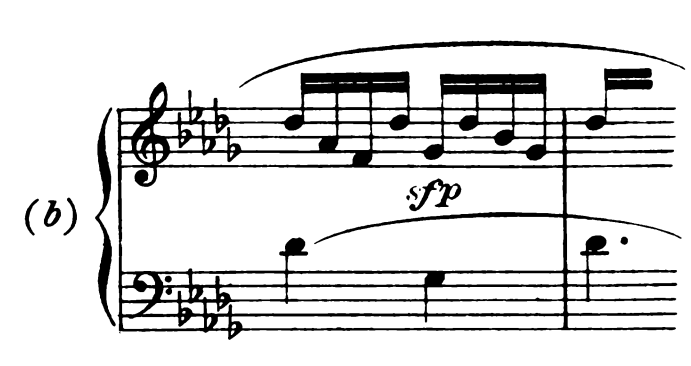
Beethoven esigeva dai suoi discepoli e interpreti un legato straordinario, e si riferisce che egli volesse sempre vedere « *la mano fare corpo colla tastiera* », e che il movimento delle dita fosse « *quasi impercettibile* » (vedi Schindler). Si racconta pure che chiamasse ironicamente « danza delle dita » *(Fingertanz)* l'esecuzione non legata.

Il est évident que l'intention de l'auteur – exprimée avec la précision moderne – ne peut être que celle-ci:



(On ne doit pas oublier, d'autre part, que la vibration encore très courte du piano au temps de Beethoven pouvait justifier davantage les signes ***sfp*** ou ***fp***.)

Dans des cas particulièrement importants, j'ai eu recours à de légères modifications graphiques, pour rendre plus claire la volonté du Maître; ainsi dans l'op. 57, les accents:



ont été rectifiés de la façon suivante, certes moins laconique et plus conforme au sentiment de n'importe quel bon musicien:

Bülow disait « *crescendo* est *piano; diminuendo* est *forte* ». Ce paradoxe est une vérité qu'il ne faut jamais oublier quand on joue Beethoven.

d) Particularités du legato.

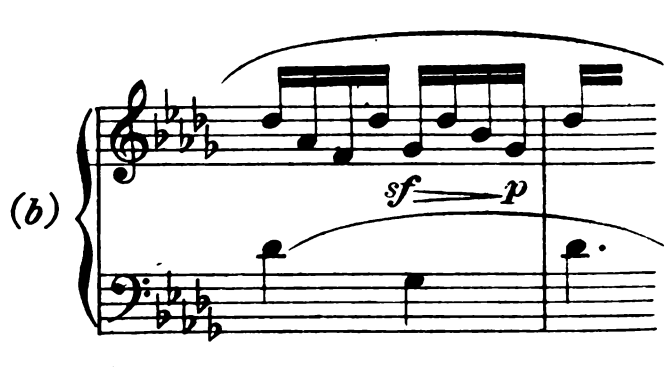
Beethoven exigeait de ses disciples et interprètes un *legato* extraordinaire, et on rapporte qu'il voulait toujours voir « *la main faire corps avec le clavier* » et que le mouvement des doigts fût « *presque imperceptible* » (voir Schindler). On raconte aussi qu'il appelait ironiquement « danse des doigts » *(Fingertanz)* l'exécution non liée.

It is evident that the composer meant nothing else but the following, which nowadays could be more precisely expressed thus:

(Further one should not forget that the length of vibration of the piano, which in Beethoven's time was still very short, could still more justify the sign ***sfp*** or ***fp***.)

In specially important cases I have had recourse to slight modification in the writing, in order to give a clearer rendering of the master's wishes — thus, for instance, in op. 57 the accents:

have been rectified in the following manner, which is certainly less abrupt and more in accord with the sentiment of any good musician:



Bülow said « *crescendo is piano, diminuendo is forte* ». This paradox espresses a truth that should never be forgotten when one is playing Beethoven.

d) Details on « legato ».

From his disciples and interpreters Beethoven demanded an extraordinary « *legato* » and it is said that he always wished to see « the hand identified with the clavier », and that the movement of the fingers was « almost imperceptible » (see Schindler). It is also said that he called unconnected execution a « finger-dance » (Finger-

Va osservato però che l'analogia dello stile pianistico di Beethoven col suo orchestrale – oltre alle solite necessità di contrasto – impone per certi tratti vigorosi (od anche leggeri) una esecuzione *non legata,* corrispondente nei limiti del possibile allo ⊓∨⊓∨ degli archi. Nella presente revisione questi casi eccezionali sono sempre segnalati.

e) Particolarità dello staccato.

La questione dello staccato, in Beethoven, è stata argomento di numerose discussioni sino a una ventina d'anni fa, in ragione della coesistenza, in tutte le vecchie edizioni, di *tre* segni di staccato, cioè virgole (, , , ,), punti (. . . .), e punti legati (.‿.). In seguito a lunghi e pazienti studii intrapresi dalla casa Breitkopf per l'edizione della R. Accademia di Berlino (di cui ho parlato sopra), fu finalmente accertato che Beethoven soleva invariabilmente notare il vero staccato (breve) con virgole, ed invece quello allungato o espressivo (francese: *louré*) con punti legati, *oppure anche con soli punti.* Ciò risulta abbondantemente provato dall'esame dei manoscritti, oltrechè da modificazioni autografe esistenti sulle prime parti staccate della sinfonia in *la* e da una lettera di Beethoven al violinista Carlo Holz, riflettente la correzione del quartetto op. 132. Così viene distrutta la erronea ipotesi che Beethoven conoscesse tre specie di staccato, riducendosi queste invece alle due consuete. Fin qui, tutto andrebbe benissimo. Ma disgraziatamente Beethoven, il quale scriveva frettolosamente e con febbrile nervosità, segnò spessissimo le virgole così corte da sembrare punti ordinarii; donde una confusione inestricabile, perchè i primi incisori sbagliarono quasi tutto, in modo che oggi è materialmente impossibile di ricostruire con assoluta certezza la versione originale, eccettuato per quelle poche sonate di cui si è conservato l'autografo. Anche in questa parte del mio compito, mi sono lasciato guidare dal sentimento naturale e dal gusto, per fissare a quale staccato si dovesse ricorrere. D'altra parte ciò non era molto difficile.

Il faut observer cependant, que l'analogie du style pianistique de Beethoven avec son style orchestral – outre les habituelles nécessités de contraste – impose pour certains traits vigoureux (ou même légers) une exécution *non liée,* correspondant dans les limites du possible aux ⊓∨⊓∨ des cordes. Dans la présente revision ces cas exceptionnels sont toujours signalés.

e) Particularités du « staccato ».

La question du *staccato* chez Beethoven a été le thème de nombreuses discussions jusqu'à il y a une vingtaine d'années, à cause de la coexistence dans toutes les anciennes éditions de *trois* signes de staccato, c'est à dire: virgules (, , , ,), points (. . . .) et points liés (.‿.). Après de longues et patientes études entreprises par la maison Breitkopf pour l'édition de l'Académie Royale de Berlin (dont j'ai parlé plus haut), il fut finalement reconnu que Beethoven notait invariablement le vrai *staccato* (bref) avec des virgules, et le *staccato* allongé et expressif *(louré)* avec des points liés *ou seulement avec des points*. Ceci est prouvé abondamment par l'examen des manuscrits, par les modifications autographes faites sur les premières parties d'orchestre de la *Symphonie* en *la* et par une lettre de Beethoven au violiniste Ch. Holz à propos de la correction du Quatuor op. 132. Ainsi se trouve détruite l'hypothèse erronée que Beethoven ait connu trois espèces de *staccato,* et l'on peut donc réduire celles-ci aux deux sortes habituelles. Jusqu'ici tout serait parfait. Malheureusement Beethoven, qui écrivait hâtivement et avec une nervosité fébrile, faisait très souvent les virgules si courtes qu'elles paraissaient des points ordinaires; d'où une confusion inextricable, parce que les premiers graveurs se trompèrent presque partout, si bien qu'il est aujourd'hui matériellement impossible de reconstituer la version originale, sauf pour les rares Sonates dont on a conservé le manuscrit.

Dans cette partie de ma tâche, je me suis laissé guider, une fois de plus, par le sentiment et le goût naturels pour fixer auquel des deux *staccati* on doit avoir recours. D'ailleurs ce n'était pas très difficile.

tanz). It must be observed, however, that the similarity of Beethoven's piano style with his orchestral – beyond the usual necessities of contrast – demands for certain vigorous passages a non-connected execution, corresponding, within the limits possible, to the ⊓∨⊓∨ of string instruments. In the present edition these exceptional cases are always noted.

e) Details on « staccato ».

The question of Beethoven's *staccato* was the topic of numerous discussions until within the last twenty years, because of the coexistence in all the old editions of *three* signs for staccato, viz: dashes (, , , ,) dots (. . . .) and slurred dots (.‿.). After long and patient study, undertaken by Breitkopf and Haertel for the Edition of the Royal Academy of Berlin (of which I have spoken) it was finally recognised that Beethoven invariably noted the real *staccato* (short) by means of dashes, and the « lengthened » and expressive (« louré ») staccato by slurred dots, *or by dots only.* This is abundantly proved by the examination of the manuscripts, by autograph modifications made in the first orchestral parts of the Symphony in A, and by a letter which Beethoven sent to the violinist, Ch. Holz, *à propos* of the correction of the Quartet op. 132.

Thus has been abolished the erroneous hypothesis that Beethoven recognised three kinds of staccato, and three kinds have been reduced to the two ordinarily accepted. So far, all would be well. Unfortunately, Beethoven, who wrote hastily and with feverish nervousness, often made the dashes so short that they appeared to be ordinary dots; hence arose inextricable confusion, because the first engravers were almost always mistaken, so much so, that it is to-day materially impossible to reconstruct the original version, except in the case of the few sonatas of which the manuscript has been preserved. In this part of my task I have once again allowed myself to be guided by natural taste and sentiment, in order to settle which of the two « *staccati* » should be employed. This, however, was not very difficult.

f) **Modificazioni dovute all'estensione moderna della tastiera.**

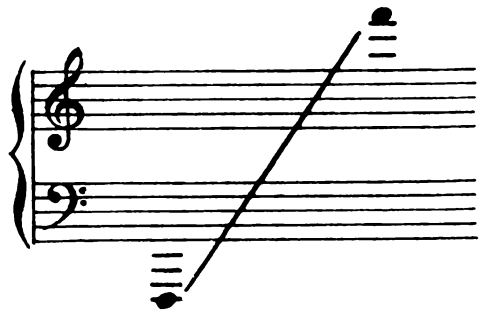
Alla fine del '700 e nei primi anni del seguente secolo, la tastiera del pianoforte aveva la medesima estensione che quella del clavicembalo, ossia:

f) **Modifications dues à l'extension moderne du clavier.**

A la fin du 18e siècle et dans les premières années du 19e, le clavier du piano avait la même extension que celui du clavecin, c'est-à-dire:

f) **Modifications due to the modern extension of the keyboard.**

At the end of the 18th century and in the first years of the 19th, the piano keyboard had the same extension as that of the clavecin, viz:

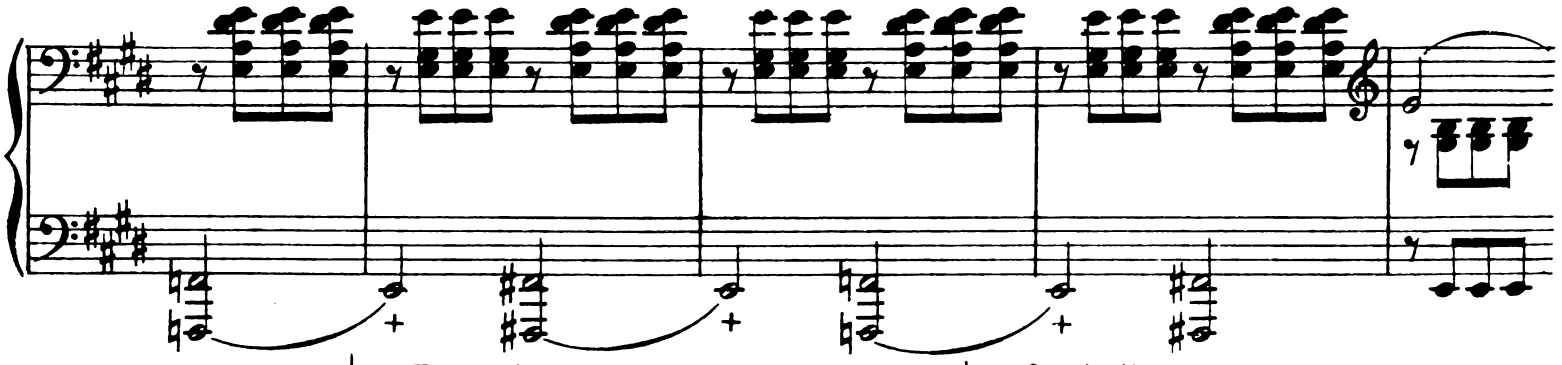


Durante la vita di Beethoven poi andò alquanto estendendosi alle due estremità, ma sempre in una scarsa e timida misura. Il genio audace e prepotente di Beethoven soffriva assai di questa insufficenza materiale, e nelle *Sonate* si vedono costantemente le sue robuste e tozze mani, avide di nuovi suoni, avventarsi contro queste tardigrade barriere, quasi – come avrebbe immancabilmente detto qualunque musicologo romantico – « *artigli di furente leone* ». Si incontrano così certi casi veramente curiosi, per esempio:

Pendant la vie de Beethoven il s'étendit peu à peu aux extrémités, mais toujours dans une mesure faible et timide. Le génie audacieux et impérieux de Beethoven souffrait beaucoup de cette insuffisance matérielle, et dans les *Sonates* on voit constamment ses mains robustes et rudes, avides de nouveaux sons, se heurter à ces barreaux conservateurs, telles – aurait dit immanquablement un musicologue romantique – « *des griffes de lion furieux* ». On rencontre ainsi certains exemples vraiment curieux:

During Beethoven's life-time it was extended little by little at both extremities, but always in a rather hesitating and timid manner. The daring and imperious genius of Beethoven suffered much from this material insufficiency, and in his Sonatas we constantly see his robust and rugged hands, eager for new tones, knocking against the conservative barriers – hands which a romantic musicologist would not have failed to call « the paws of a furious lion ». We thus meet with the following curious examples:

(Op. 14, N.o 1)



In casi come questo, ove la cosa non era assolutamente discutibile, ho completato il testo. In altri casi, invece, mi sono attenuto al principio di lasciare il testo originale, rimandando in margine la versione moderna. Nelle modificazioni proposte poi, ho adottato soltanto quelle basate sopra qualche forte ragione (come sarebbe, ad es., la simmetria obbligatoria – o pressochè – della classica ripetizione di un brano con tonalità trasportata), scartando senza indugio tutte le altre troppo moderne, arbitrarie ed anacronistiche, che infestano le migliori edizioni tedesche.

Dans des cas semblables qui n'étaient même pas discutables, j'ai complété le texte. Dans d'autres cas, au contraire, je m'en suis tenu au principe de laisser le texte original et de renvoyer en marge la version moderne. Dans les modifications proposées, je n'ai adopté que celles basées sur quelque forte raison (par exemple la symétrie obligatoire – ou à peu près – de la répétition classique d'un passage dans une autre tonalité), écartant sans hésiter toutes les autres trop modernes, arbitraires et anachroniques qui infestent les meilleures éditions allemandes.

In similar cases, which were ~~not even~~ indisputable, I have completed the text. In other cases, on the contrary, I have kept to the principle of leaving the original text, inserting in the margin the modern version. In the modifications suggested, I have adopted only those based on some good reason (e. g. the symmetry, more or less obligatory, of the classical repetition of a passage in another tonality), casting aside, without hesitation, all others that are too modern, arbitrary and anachronistic, and which infest the best modern editions.

g) **Abbellimenti.**

I. *Appoggiature.*

All'epoca di Beethoven, non è sempre facile discernere se una appoggiatura debba essere lunga o breve. Per quanto riguarda Beethoven, la

g) **Ornements.**

I. *Appoggiatures.*

A l'époque de Beethoven il n'est pas toujours facile de discerner si une appoggiature doit être longue ou brève. Mais, en ce qui concerne Beethoven,

g) **Ornaments.**

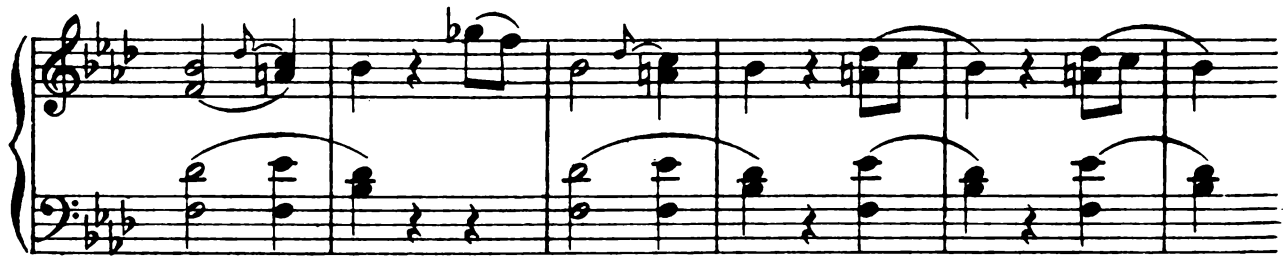
I. *Appoggiaturas.*

In the music of Beethoven's time it is not always easy to see whether an appoggiatura is to be long or short. But, so far as Beethoven himself is

questione è ormai esaurientemente risolta; si sa, infatti, che *egli scrisse fin dalla prima giovinezza tutte le appoggiature lunghe in note reali.* Basta questo celebre esempio, tolto dalla *Sonata* op. 2, n.° 1:

la question est désormais épuisée: on sait, en effet, *qu'il écrivait depuis sa première jeunesse toutes les appoggiatures longues en notes réelles.* Il suffit, pour le prouver, du célèbre exemple pris dans la *Sonate* op. 2, n. 1:

concerned, the question has been from henceforth exhausted. We know that, as a matter of fact, from his earliest youth, he wrote all long appoggiaturas in actual notes. To prove this it is sufficient to quote the famous example taken from Sonata op. 2, N.° 1:



ecc.

Se Beethoven avesse voluto la ♪ lunga (cioè in valore di croma), non avrebbe scritto

Si Beethoven avait voulu la ♪ longue (c'est-à-dire ayant valeur de croche), il n'aurait pas écrit

If Beethoven had wished the ♪ to be long (i. e. to have the value of a quaver), he would not have written

la seconda e terza volta.

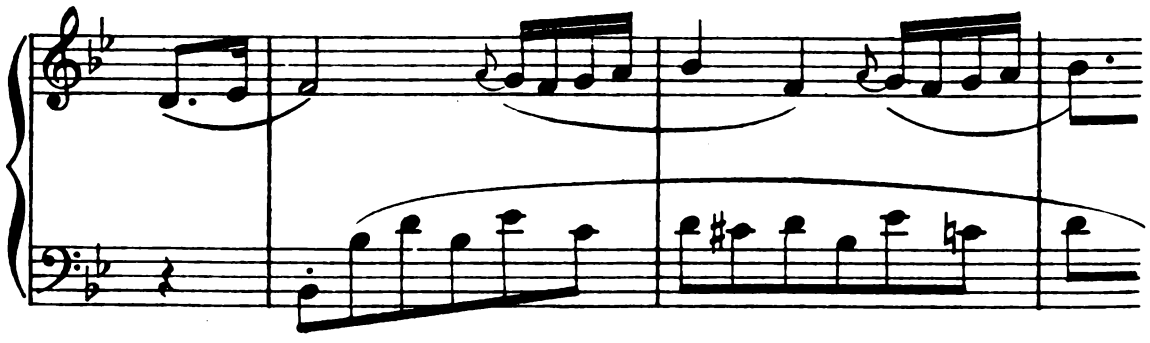
La passata confusione provenne dal fatto che le appoggiature brevi (acciaccature) di Beethoven non sono quasi mai tagliate. Ma innumerevoli casi come i seguenti:

la 2me et 3me fois.

La confusion d'autrefois venait de ce fait que, chez Beethoven, les appoggiatures brèves (« *acciaccature* ») ne sont presque jamais barrées. Mais de nombreux cas comme les suivants:

the 2nd and 3rd time. The confusion existing in times past arose from the fact that Beethoven's short appoggiaturas (acciaccature) almost never have the stroke through the tail. But numerous cases like the following:

(Op. 22)



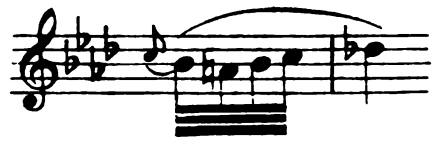
ecc;

ecc., oppure:

etc., ou

etc., or

(Op. 26)



sono altrettante prove delle precedenti osservazioni.

Nella presente edizione, a scanso di equivoci, tutte le appoggiature brevi sono notate: 𝆕.

Altro pomo di discordia era (ed è ancora) l'accento dell'appoggiatura breve. Si crede che ai tempi di Beethoven i tedeschi del nord la eseguissero in levare, quelli del sud invece in battere, ciò che potrebbe essere il

sont autant de preuves à l'appui de la précédente assertion.

Dans la présente édition, afin d'éviter toute équivoque, les appoggiatures brèves sont toujours notées: 𝆕.

Une autre « pomme de discorde » était (et est encore) l'accent de l'appoggiature brève. On suppose que, du temps de Beethoven, les Allemands du du nord l'exécutaient en levant, ceux du sud, au contraire, sur le temps, ce qui aurait pu être le cas de Beethoven

are so many proofs in support of the above assertion.

In the present edition, in order to avoid all misunderstanding, short appoggiaturas are always written thus: 𝆕.

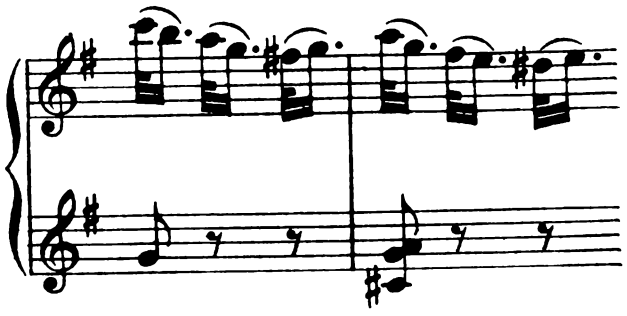
Another bone of contention was (and still is) the accentuation of the short appoggiatura. It is supposed that at the time of Beethoven, the Germans of the North played the appoggiatura before the beat; those of the South, on the contrary, on the beat, which might very well have been the case with

caso di Beethoven, vissuto a Vienna. Però il fatto che talvolta Beethoven scrisse passi come questo:

qui vivait à Vienne. Pourtant le fait que parfois Beethoven notait un passage comme celui-ci:

Beethoven who lived in Vienna. However, the fact that Beethoven sometimes wrote a passage like the following:

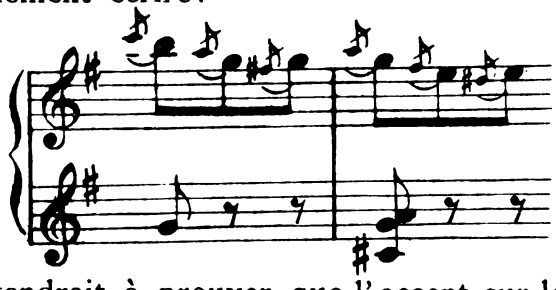
(Op. 14, N° 2)



che poteva scrivere assai più naturalmente così:

qu'il pouvait beaucoup plus naturellement écrire:

which he could have written much more naturally:



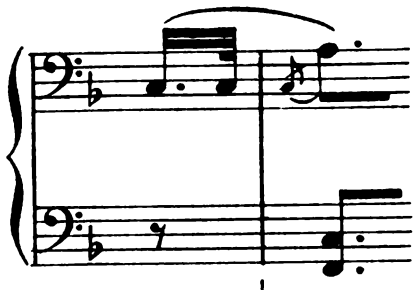
tenderebbe a provare che l'accento in battere era per lui eccezionale. Nell'incertezza, il gusto sarà una volta di più la miglior guida. In regola generale, si dovranno eseguire in levare tutte le 𝅘𝅥𝅯 *non aventi carattere espressivo* (come sarebbero quasi tutte quelle dei tempi rapidi); invece quelle più « cantabili » (sopratutto nei tempi lenti) staranno meglio in battere. Valgano di illustrazione questi due esempii:

tendrait à prouver que l'accent sur le temps était chez lui exceptionnel. Dans l'incertitude le goût sera, comme toujours, le meilleur guide. En règle générale, on devra exécuter en levant toutes les 𝅘𝅥𝅯 *n'ayant pas un caractère expressif* (comme presque toutes celles des mouvements rapides); par contre les plus « *cantabili* » (surtout dans les mouvements lents) seront mieux sur le temps. Pour illustrer ceci, voici deux exemples:

would tend to prove that, with him, the accent on the beat was exeptional. In cases of uncertainty, taste will be, as always, the best guide. As a general rule, one should play before the beat all the 𝅘𝅥𝅯 not having an expressive character (as, for instance, nearly all those in the quick movements); whereas the more « cantabili » (especially those in the slow movements) will do better to come on the beat. Here are two examples to illustrate this:

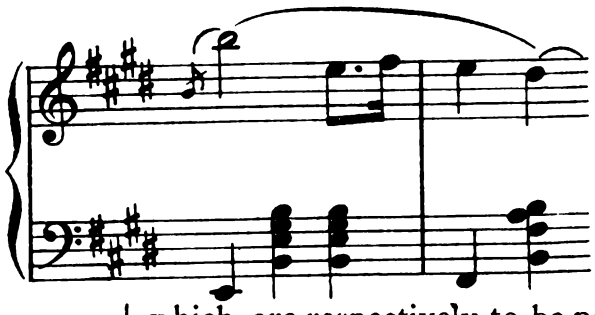
(Op. 53)

(a)



(Op. 109)

(b)

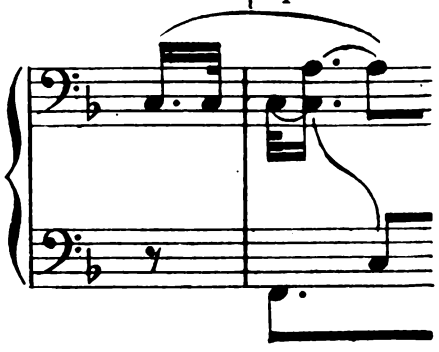


che si eseguono rispettivamente:

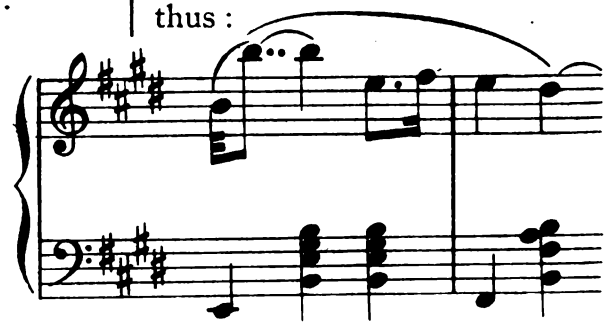
qui s'exécutent respectivement:

which are respectively to be performed thus:

(a)



(b)



Il primo tempo dell'op. 57 presenta pure molti esempii di appoggiature « *iper-espressive* », richiedenti l'esecuzione in battere. Ma, in casi importantissimi come questi, ho sempre provveduto nei miei commenti.

II. *Trilli.*

Molto si è scritto sull'esecuzione del trillo in Beethoven, senza arrivare a concludere con quale nota esso debba cominciare. Il problema è insolubile, perchè all'epoca di Beethoven regnava

Le premier mouvement de l'op. 57 présente aussi plusieurs exemples d'appoggiatures « *hyperexpressives* », demandant l'exécution sur le temps. Mais j'ai toujours pourvu dans mes commentaires à des cas aussi importants que ceux que je viens de citer.

II. *Trilles.*

On a beaucoup écrit sur l'exécution du trille chez Beethoven, sans arriver à rien conclure au sujet de la note qui doit le commencer. Le problème est insoluble, parce qu'à l'époque de Beethoven régnait déjà la plus grande

The first movement of. op. 57 also presents several examples of « *hyperexpressive* » appoggiaturas demanding execution on the beat. But I have always provided in my notes for cases as important as those which I have just quoted.

II. *Trills.*

A great deal has been written about the execution of the trill in Beethoven's works, but no conclusion has been reached as to the note with which the trill should begin. The problem is insoluble, because, already in Beethoven's

già la massima confusione, e Beethoven stesso non sembra aver fatto altro che seguire il suo capriccio momentaneo.

Riemann ha definito il trillo « una appoggiatura ripetuta », decretando in conseguenza che esso debba (in teoria almeno) cominciare invariabilmente colla nota superiore. Ma il trillo moderno (dall' '800 in poi) va considerato invece come un « mordente ripetuto ».

D'altra parte, una revisione ben approfondita delle *Sonate* dimostra che, in massima, Beethoven dovesse piuttosto cominciare il trillo sulla nota reale, perchè, in quei casi ove il trillo deve – per esigenze espressive – iniziarsi colla nota ornamentale, egli scrisse quasi sempre nel seguente modo:

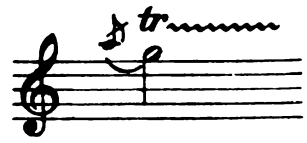
confusion, et Beethoven lui-même ne semble avoir fait autre chose que suivre son caprice du moment.

Riemann a défini le trille une « appoggiature répétée », décrétant en conséquence qu'il doit (en théorie, du moins) commencer invariablement par la note supérieure. Mais le trille moderne (depuis le commencement du 19e siecle) doit être considéré plutôt comme un « mordant répété ».

D'autre part, une revision bien approfondie des *Sonates* démontre que, en général, Beethoven devait commencer plutôt le trille sur la note réelle, parce que, dans les cas où le trille doit – pour raisons d'expression – commencer par la note ornementale, il l'écrit presque toujours de la facon suivante:

time, the greatest confusion existed; and Beethoven himself seems to have done nothing else than follow the caprice of the moment. Riemann has defined the trill as an « appoggiatura repeated » declaring that it should invariably begin (in theory at least) with the upper note. But the modern trill, (since the beginning of the 19th century) is to be regarded rather as a « repeated mordent ». On the other hand, a very thorough revision of the Sonatas shows that, in general, Beethoven must have begun the trill rather on the actual note itself; because, in the instances where, for reasons of expression, the trill should begin on the ornamental note, he almost always writes it in the following manner:

(Op. 53)



In questa edizione, tutti i trilli, i quali – per qualche fondata ragione – debbono cominciare colla nota ornamentale, sono stati segnati secondo il modello precitato. Tutti gli altri dovranno invariabilmente cominciare *colla nota reale.*

Le finali (o conclusioni) dei trilli sono indicate in tutti i casi dubbii.

Dans cette édition, tous les trilles qui, pour quelque raison bien fondée, doivent commencer par la note ornementale, ont été notés suivant le modèle ci-dessus. Tous les autres doivent toujours commencer *par la note réelle.* Les terminaisons des trilles sont indiquées dans tous les cas douteux.

In this edition, all trills which, for some well-founded reason, should begin on the ornamental note, have been written on the model of the example quoted above. All the others should begin on the actual note itself. The endings of the trills are always indicated in all doubtful cases.

III. *Gruppetti, mordenti ed altri ornamenti.*

Per quanto riguarda i (∞), in ogni caso difficile ho notato l'esecuzione in margine, e certe volte anche nel testo, per maggior comodità di lettura.

I mordenti (𝆖), abbastanza rari in Beethoven, dovranno sempre eseguirsi *in levare* e *il più velocemente possibile.* (*)

III. « *Gruppetti* », *mordants et autres ornements.*

En ce qui concerne les (∞), dans chaque cas difficile j'ai noté l'exécution en marge, parfois même dans le texte, pour rendre la lecture plus aisée.

Les mordants (𝆖), assez rares chez Beethoven, devront toujours être exécutés en levant et le plus rapidement possible (*).

III. *Turns, mordents and ornaments.*

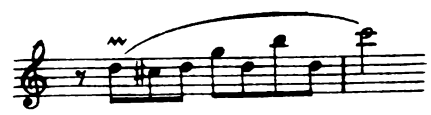
In regard to turns (∞) in each difficult case I have written the execution in the margin, sometimes even in the text itself, in order to make the reading easier. Mordents (𝆖), very rare in Beethoven, should always be played before the beat, and as rapidly as possible (*).

(*) In alcuni casi simili a questo:

(*) Dans quelques cas semblables à celui-ci:

(*) In some cases like this:

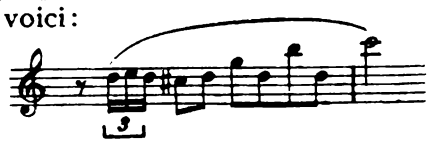
(Op. 2 N.o 3)



certe edizioni « accademiche » tedesche propongono la seguente volgarissima versione ritmica:

certaines éditions « académiques » allemandes proposent la vulgaire version rythmique que voici:

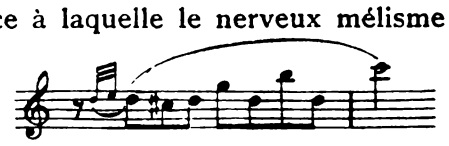
certain « academic » German editions propose the following vulgar rhythmical version:



grazie alla quale il nervoso melismo

grâce à laquelle le nerveux mélisme

thanks to which the vigorous figure



si trasforma in una ignobile inflessione da caffè-concerto. È doveroso protestare con ogni energia contro simili attentati al gusto.

se transforme en une ignoble inflexion de café-concert. Il convient de protester avec la plus grande énergie contre de semblables attentats au goût.

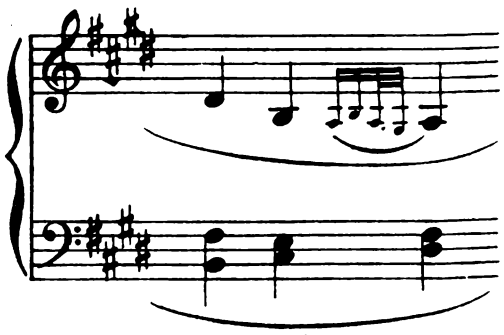
becomes transformed into an ignoble turn reminiscent of a café-concert. An energetic protest should be made against similar violations of good taste.

Per quei melismi che si incontrano particolarmente nei tempi lenti, varrà ancora l'osservazione già formulata a proposito delle appoggiature espressive, cioè sarà – in moltissime circostanze – preferibile l'esecuzione in battere. Esempio:

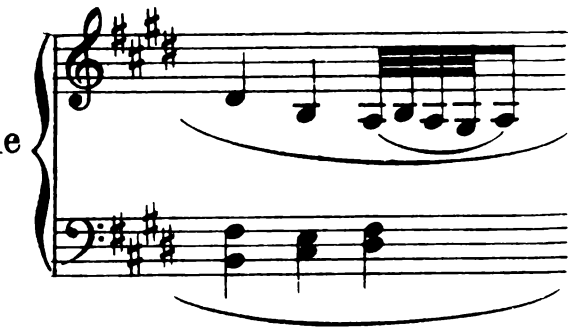
Pour les mélismes qui se rencontrent particulièrement dans les mouvements lents, vaudra encore l'observation déjà formulée à propos de l'appoggiature expressive, c'est-à-dire que l'exécution sur le temps sera préférable dans la plupart des cas. Exemple:

For ornamental figures, which are frequently to be met with, particularly in the slow movements, the observation already made *à propos* of the expressive appoggiatura will apply, viz. that, in the majority of cases, their execution on the beat will be preferable:

(Op. 109)



Esecuzione



Anche in questi importanti casi l'esecutore sarà avvertito dalle mie note.

In regola generale, bisogna interpretare con molta fantasia e sentimento gli « abbellimenti » di Beethoven, i quali hanno un carattere intensamente espressivo ed *umano,* che gli ornamenti clavicembalistici di Haydn e Mozart non raggiunsero quasi mai.

Dans des cas aussi importants, l'exécutant sera averti par mes notes.

En règle générale, il faut interpréter avec beaucoup de fantaisie et de sentiment les « ornements » de Beethoven. Ils ont un caractère intensément expressif et humain comme n'en ont jamais ceux de Haydn ou de Mozart, encore ornements de clavecin.

In cases of such importance, the player will be guided by my notes. As a general rule, Beethoven's ornaments should be interpreted with a good deal of imagination and feeling. They have an intensely expressive and human character, whereas those in Haydn and Mozart, which are really turns for the clavecin, never have.

h) Pedale.

La « registrazione » dei pedali è uno dei punti più deboli in tutte le edizioni, senza eccettuare le migliori (Bülow, Klindworth, d'Albert, ecc.). In ogni edizione, o mancano del tutto, o – peggio ancora – sono distribuiti in un modo così ingenuo e grossolano da meravigliare fortemente che grandi ed illustri artisti – come quelli ora nominati – abbiano potuto contentarsi con tanta facilità.

Avendo studiato questo importantissimo problema colla dovuta cura, mi sono deciso a notare *completamente* la «mia» pedalizzazione. So per quotidiana esperienza quanto poco sia ancora diffusa l'arte moderna del pedale, non dico soltanto presso gli allievi, ma purtroppo anche presso i « *virtuosi* » (*). Credo quindi fermamente che la notazione molto particolareggiata di un giuoco di pedali, rispondente alle esigenze dell'orecchio odierno, possa rendere veri servizii agli studiosi.

La grande frequenza, colla quale si rinnova oggi il pedale destro, rende impraticabili le vecchie indicazioni Ped. e ✻. A queste ho sostituito la notazione moderna: Ped.└──┐, in cui la durata dell'abbassamento è indicata dalla linea orizzontale. Cioè, in relazione agli antichi segni:

h) Pédale.

La « registration » des pédales est un des points les plus faibles de toutes les éditions, même les meilleures (Bülow, Klindworth, d'Albert, etc.). Dans toutes ces éditions, ou elles manquent complètement, ou – pis encore – elles sont distribuées d'une façon si ingénue et si grossière, qu'on s'étonne fortement que de grands et illustres artistes – comme ceux que je viens de nommer – aient pu se satisfaire si facilement.

Ayant étudié cet important problème avec tout le soin qu'il comporte, je me suis décidé à noter *entièrement* « ma » pédalisation. Je sais par une expérience quotidienne combien peu encore est répandu l'art moderne de la pédale, et cela, non seulement chez les élèves, mais encore chez les « virtuoses » (*). Je crois donc fermement que la notation très détaillée d'un jeu de pédales répondant aux exigences de l'oreille contemporaine peut rendre de vrais services aux musiciens.

La grande fréquence, avec laquelle on change aujourd'hui la pédale droite, rend impraticables les vieilles indications: Ped. et ✻ A celles-ci j'ai substitué la notation moderne Ped.└──┐, dans laquelle la durée de l'abaissement est indiquée par la ligne horizontale. C'est-à-dire, par rapport aux anciens signes:

h) The pedal.

The indications for the pedal are one of the weakest points in all editions, even the best (Bülow, Klindworth, d'Albert, etc.). In all these editions, either they are completely lacking, or – still worse – they are given in such an unsatisfactory and clumsy manner, that one is greatly astonished to find such great and illustrious artists, as those I have just mentioned, so easily satisfied. Having studied this important problem with all the care it deserves, I have decided to mark « my » pedalling *throughout.* I know by daily experience how little advanced the modern art of pedalling is, not only among pupils, but even among the virtuosi (*). Therefore I firmly believe that a very detailed notation of the use of the pedals, responding to the demands of the modern ear, would render a real service to musicians.

The great frequency with which one changes the right pedal nowadays makes the old indications Ped. and ✻ impraticable. In place of these indications, I have substituted the modern notation Ped.└──┐ in which the length of time during which the pedal should be held down is indicated by the horizontal line, that is to say, as compared with old signs, thus:

Ped. Ped. Ped.

(*) Non classifico fra questi un Ferruccio Busoni, luminoso e geniale esempio della scienza « pedalistica » più moderna ed evoluta.

(*) Je ne range pas parmi ces derniers un Ferruccio Busoni, lumineux et genial exemple de science « pédalistique » la plus moderne et la plus évoluée.

(*) I do not include among these latter a genius like Ferruccio Busoni, who is an illuminating example of the most modern and developed science of pedalling.

Questo sistema (del quale non si deve credermi l'inventore) consente la maggior frequenza e chiarezza.

Talvolta - dall'op. 53 in poi - si troverà, in mezzo alla linea orizzontale, il segno ___Λ___ ; ciò significa *semi-cambiamento* (sollevare pochissimo il piede e riabbassarlo subito).

Nel segnare il piede destro, ho posto la massima cura a non compromettere il fraseggiato, rispettando – fino all'impossibile – le cesure e le interpunzioni del *melos*. Raccomando in conseguenza al discepolo di osservare colla maggior precisione i segni di abbassamento e di abbandono, perchè possa approfittare pienamente del mio lavoro.

Nelle prime Sonate, l'indicazione « *pedale come prima* » significa che il passo va pedalizzato come alla sua precedente esposizione in altra tonalità.

I pedali originali di Beethoven sono stati da me conservati – nei limiti della compatibilità col nostro pianoforte moderno – perchè spesso geniali e audaci e sempre caratteristici (vedi finale dell'op. 53). Testimonianze di Schindler, Ries e Czerny provano con assoluta certezza che Beethoven usava *moltissimo* i due pedali.

Ove la precisione dei miei segni non bastasse ad insegnare allo studioso il rinnovamento razionale del pedale destro (quel rinnovamento che G. Sgambati chiamò felicemente « *sincopato* », consistente nel cambiare il pedale immediatamente *dopo* percosso il nuovo suono o accordo, ottenendosi così un assoluto legato), si troveranno preziose indicazioni negli eccellenti: « *Appunti ed esempii per l'uso dei pedali del pianoforte* » di G. Sgambati e F. Boghen (Ricordi, 1915).

Per ciò che si riferisce al pedale sinistro, lo si troverà uniformemente segnato: *una corda* (o « u. c. ») per l'abbassamento; *tre corde* (o « 3 c. ») per l'abbandono. Ho notato questo pedale nei casi principali (qualche volta anche in un *forte* – vedi op. 57, primo tempo – per ragioni di sonorità e di espressione); ma l'esecutore più avanzato potrà trovarne – secondo l'istrumento adoperato – molte altre applicazioni, non considerandolo come un comodo espediente per suonare più piano, ma piuttosto come una *sordina* analoga a quella degli strumenti ad arco.

Ce système (dont on ne doit pas me croire l'inventeur) permet la plus grande fréquence et la plus grande clarté.

Parfois – à partir de l'op. 53 – on trouvera, au milieu de la ligne horizontale, le signe ___Λ___ ; cela signifie demi–changement (soulever très faiblement le pied et l'abaisser aussitôt).

En marquant la pédale droite, j'ai pris le plus grand soin de ne point compromettre le phrasé, respectant - jusqu'à l'impossible – les césures et les interruptions du *mélos*. Je recommande en conséquence au disciple d'observer avec la plus grande précision les signes d'abaissement et de relèvement, pour profiter pleinement de mon travail.

Dans les premières Sonates, l'indication « *pedale come prima* » signifie que le passage doit être pédalisé comme à sa précédente exposition dans une autre tonalité. J'ai conservé – dans les limites compatibles avec notre piano moderne – les pédales originales de Beethoven. Elles sont souvent géniales et audacieuses et toujours caractéristiques (voir le *finale* de l'op. 53). Les témoignages de Schindler, Ries et Czerny prouvent avec une certitude absolue que Beethoven employait très fréquemment les deux pédales.

Si la précision de mes signes ne suffisait pas à enseigner à l'étudiant le renouvellement rationnel de la pédale droite (ce renouvellement qualifié si heureusement, par G. Sgambati, de « *syncopé* » et qui consiste à changer la pédale immédiatement *après* avoir frappé le nouveau son ou accord, obtenant ainsi un absolu *legato*), on trouvera de précieuses indications dans l'excellent volume: « *Appunti ed esempii per l'uso dei pedali del pianoforte* » de G. Sgambati et F. Boghen (Ricordi, 1915).

Pour ce qui concerne la pédale gauche, on la trouvera indiquée uniformément: *una corda* (ou « u. c. ») pour l'abaissement; *tre corde* (ou « 3 c. ») pour le relèvement. Jai noté cette pédale seulement dan les cas principaux, parfois même dans un *forte* – voir op. 57, premier mouvement – pour des raisons de sonorité et d'expression; mais l'exécutant plus avancé pourra en trouver, suivant l'instrument employé, beaucoup d'autres applications, ne devant pas considérer cette pédale comme un expédient facile pour jouer plus *piano*, mais plutôt comme une *sourdine* analogue à celle des instruments à cordes.

This system (of which it must not be supposed that I am the inventor) admits of the greatest frequency (in the change of pedal) ant the greatest clearness.

Sometimes, in the Sonatas later than op. 53, in the middle of the horizontal line the sign ___Λ___ will be found. This signifies a half change (i. e. the foot is to be raised very slightly and immediately pressed down again). In marking the right pedal, I have taken the greatest care no to compromise the phrasing, and have respected, even when it was wellnigh impossible, the breaks and interruptions of the melody. Therefore I recommend the pupil to observe with the greatest care the signs for the raising and lowering of the pedal, in order to derive full advantage from my labour.

In the early Sonatas the indication « pedale come prima » signifies that the passage is to be pedalled as in its earlier appearance in another key. I have preserved, within the limits compatible with our modern piano, Beethoven's original pedalling. They are often daring strokes of genius and always characteristic (see the Finale of op. 53). The evidence of Schindler, Ries and Czerny proves with absolute certainty that Beethoven employed both pedals to an enormous extent.

And if my indications, with all their precision, are not sufficient to teach the pupils the rational « renewing » of the pedal (which « renewing » so happily called by G. Sgambati « syncope », consist in changing the pedal immediately after having struck the new sound or chord, whereby an absolute legato is thus obtained), some valuable indications will be found in the excellent volume « Notes and examples on the use of Pedals » by G. Sgambati and F. Boghen (Ricordi, 1915).

In regard to the left pedal, the uniform indication will be: *una corda* (or u. c.) for the lowering; *tre corde* (or 3 c.) for the raising. I have marked this pedal only in the most important cases (sometimes even in a *forte* – see op. 57, first movement – for reasons of tone and expression); but the more advanced player will be able – according to the instrument employed – to find many other applications, considering this pedal not as an easy mean of playing more softly, but rather as a mute, similar to that of string–instruments.

i) **Diteggiature.**

Tutte le diteggiature della presente revisione, che possono differire dalle altre edizioni, sono frutto di una pratica non solo personale, ma anche – ciò che più vale – risultante da lunghe e numerose esperienze fatte su allievi assai diversi.

Beethoven è difficilissimo a diteggiare, perchè « pensato male » per la tastiera. In una edizione ben fatta, abbonderanno per questo le diteggiature più insolite ed – apparentemente – empiriche, imposte dalle necessità eccezionali dell'accento musicale. In uno Chopin, i concetti musicali sono – in certo qual modo – dipendenti ed inseparabili dalle meravigliose possibilità « manuali » del loro autore; la musica di Beethoven invece *tirannizza* letteralmente le falangi dell'esecutore, imponendo loro non di rado sforzi crudeli ed antinaturali. Per meglio spiegarmi, dirò che, se in Chopin il complesso meccanismo della tastiera e della mano guida sempre l'ispirazione, in Beethoven, al contrario, la musica detta sprezzantemente la sua ferrea, sovrumana volontà alle umili dita. A esigenze straordinarie si deve far fronte con mezzi anormali. Donde la necessità di diteggiare Beethoven in modo – talvolta – alquanto « barbaro ».

Nei tradizionali *bis in idem* di numerosi brani, non ho creduto di dover ripetere le diteggiature segnate la prima volta.

Certi tratti scabrosi sono stati suddivisi fra le due mani, a scopo di facilitarne l'esecuzione. Le difficoltà superflue, anzi pericolose, per la finitezza dell'interpretazione debbono essere soppresse senza nessunissimo scrupolo, allorchè si tratta di opere come le *Sonate* di Beethoven.

k) **Metronomo.**

In tutte le buone edizioni si usa indicare il tempo metronomico. Benchè sia molto scettico sull'utilità di questa consuetudine, pure ho finito per fare come i miei predecessori. I miei tempi non concordano quasi mai con quelli delle grandi edizioni tedesche, perchè questi – eccettuata l'edizione di Bülow – sono di una pesantezza che talora confina col grottesco. Affare di razza, quindi impossibile a discutersi...

Beethoven diceva del metronomo: « *E' superfluo a chi possiede un vero sentimento musicale; e non può d'altronde giovare per niente a colui che ne è privo* » (Vedi Schindler). Perciò,

i) **Doigtés.**

Tous les doigtés de la présente revision, qui diffèrent de ceux d'autres éditions, sont le fruit non seulement d'une pratique personnelle, mais aussi – ce qui vaut davantage – de longues et nombreuses expériences faites sur les élèves les plus divers.

Beethoven est très difficile à doigter parce qu'il « pensait mal » pour le clavier. Dans une édition bien faite, il y aura donc abondance de doigtés insolites et – en apparence – empiriques, imposés par les nécessités exceptionnelles de l'accent musical. Chez un Chopin, les conceptions musicales sont – en quelque sorte – dépendantes et inséparables des merveilleuses possibilités « manuelles » de leur auteur: la musique de Beethoven, au contraire, *tyrannise* littéralement les phalanges de l'exécutant, leur imposant souvent des efforts cruels et anti-naturels. Pour mieux me faire comprendre, je dirai que si, chez Chopin, le mécanisme du clavier, d'accord avec celui de la main, guide toujours l'inspiration, chez Beethoven, au contraire, la musique dicte dédaigneusement aux humbles doigts sa volonté surhumaine. A des exigences extraordinaires on doit faire front avec des moyens anormaux. D'où la nécessité de doigter Beethoven d'une manière parfois quelque peu « barbare ».

Dans les traditionnels *bis in idem* de nombreux passages, je n'ai pas cru devoir répéter les doigtés marqués la première fois.

Certains traits scabreux ont été partagés entre les deux mains dans le but d'en faciliter l'exécution. Les difficultés superflues, voir même périlleuses pour le *fini* de l'interprétation, doivent être supprimées sans le moindre scrupule, quand il s'agit d'œuvres comme les *Sonates* de Beethoven.

k) **Métronome.**

Dans toutes les bonnes éditions on indique les mouvements métronomiques. Bien que je sois très sceptique sur l'utilité de cet usage, j'ai fini par faire comme mes prédécesseurs. Mes mouvements ne concordent presque jamais avec ceux des grandes éditions allemandes, parce que – exception faite pour celle de Bülow – ils sont d'une lourdeur qui parfois confine au grotesque. Affaire de race, par conséquent impossible à discuter....

Beethoven disait du métronome: « *Il est inutile à qui possède un vrai sentiment musical, et il ne peut aucunement servir à qui en est privé* » (voir Schindler). Pour cela, je le répète,

i) **Fingering.**

All the fingerings in the present edition, differing from those in others, are the fruit not only of one's practice, but also – what is of still more value – of long and numerous experiments made on pupils of all kinds.

It is very difficult to finger Beethoven, because he « thought badly » for the keyboard. In a well-prepared edition, therefore, there will be many unusual and apparently experimental fingerings imposed by the exceptional demands of the musical accent. With Chopin, the musical conceptions are in some measure dependent upon, and inseparable from, the marvellous « manual » possibilities of their composer; Beethoven's music, on the contrary, literally tyrannises over the performer's fingers, often demanding of them cruel and unnatural efforts. I shall make myself better understood by saying that if, in Chopin, the mecanism of the keyboard always guides the inspiration in accordance with the hand, in Beethoven, the music disdainfully dictates its superhuman will to the humble fingers. One has to meet such extraordinary demands by abnormal means. Hence the necessity of fingering Beethoven sometimes in a rather « barbaric » manner.

In the traditional « bis in idem » occurring in numerous places, I have not thought it necessary to repeat the fingerings marked the first time.

Certain awkward passages have been divided between the two hands in order to facilitate the execution. Superfluous difficulties – indeed even perilous for the finished interpretation – must be removed without the smallest scruple, when it is a question of works like the Sonatas of Beethoven.

k) **Metronome.**

In all the good editions the metronomic « tempi » are given. Although I am very sceptical of the advantage of this custom, I have ended by doing as my predecessors. My « tempi » hardly ever agree with those of the great German editions, because, with the exception of Hans von Bülow's, they are so heavy and dull as sometimes to run to the grotesque. A question of temperament, hence impossible to discuss.

Of the metronome Beethoven said: « *It is ~~useless~~ to one who has true musical instincts, and can be of no service to one who has none* » (see Schindler). For this reason, I repeat,

ripeto, in nessuna musica si deve attribuire soverchia importanza alle indicazioni metronomiche, *nemmeno quando sono segnate dallo stesso compositore.*

l) Ritornelli.

I ritornelli *sono assolutamente obbligatorii in tutte le Sonate,* per ragioni di stile e di « architettura ». Possono soltanto fare eccezione alla regola: il 2.do ritornello nel finale dell'op. 10, n.° 2; quelli dei finali degli op. 31, n.° 3, op. 81a e op. 101. Nel finale dell'op. 57 se ne trova poi uno così notoriamente inutile e ingiustificato, che ne ho tranquillamente operato la soppressione.

Nel primo tempo dell'op. 2, n.° 2, ho mantenuto invece un 2.do ritornello che non va osservato, ma per ragioni speciali esposte in margine a quella pagina.

Oltre a tutto il suddetto lavoro di revisione, ho cercato di portare l'esecutore ad una migliore penetrazione del contenuto estetico di queste *Sonate* mediante un prudente uso di quei vocaboli espressivi che Beethoven adoperava ancora poco, quali « *grazioso, energico, cantabile,* » ecc. Ho anche indicato - in casi indispensabili – certe momentanee modificazioni di tempo, richieste dalla costante opposizione di due diversi principii che è base fondamentale della forma beethoveniana (*). In casi molto difficili (specialmente nelle sonate più avanzate), ove un consiglio d'interpretazione può riescir veramente utile allo studioso, ho commentato all'uopo il frammento, sforzandomi di essere *musicale* prima che *personale.*

Potrà forse destar meraviglia la soppressione dei titoli – tanto diffusi – degli op. 27 n.° 2, 28, 53, 57, 106. Ma tutti questi titoli più o meno romantici sono apocrifi ed inventati dagli editori per attirare i dilettanti, e non dovrebbero mai figurare nè in una edizione, nè su un programma. La sola sonata intitolata da Beethoven fu l'op. 81: « *Sonate caractéristique (L'adieu, l'absence et le retour)* ». La sonata « *Patetica* » fu così intitolata dall'editore, col tacito consenso di Beethoven. La « *Sonata quasi una fan-*

(*) Si troverà un eloquente esempio di questa necessità agogica all'entrata del secondo tema nel primo tempo della sonata op. 57.

dans aucune musique on ne doit attribuer une trop grande importance aux indications métronomiques, *même quand elles émanent du compositeur lui-même.*

l) Reprises.

Les reprises sont absolument obligatoires dans toutes les *Sonates,* pour des raisons de style et d'« architecture ». Peuvent faire exception à la règle: la 2me reprise du final de l'op. 10, n. 2°; celles des *finales* des op. 31, n°. 3, 81a et 101. Dans le *finale* de l'op. 57 on en trouve une qui est si notoirement inutile et injustifiée, que je l'ai supprimée radicalement. Dans le premier mouvement de l'op. 2, n.° 2, j'ai maintenu au contraire une seconde reprise qu'on n'a pas l'habitude d'observer, mais pour des raisons spéciales exposées en marge de la page.

En plus de tout le susdit travail de revision, j'ai tâché d'amener l'exécutant à une meilleure pénétration du contenu esthétique des *Sonates,* au moyen d'un usage prudent de ces termes expressifs que Beethoven employait encore peu, tels que: *grazioso, energico, cantabile,* etc.. J'ai aussi indiqué – dans des cas indispensables – certaines modifications momentanées de mouvement, exigées par cette opposition constante de deux principes divers, qui est la base fondamentale de la pensée beethovenienne (*). Dans des cas très difficiles (spécialement dans les sonates les plus avancées) où un conseil d'interprétation peut être d'une réelle utilité à l'étudiant, j'ai commenté le fragment comme il convenait, m'efforçant d'être plus *musical* que *personnel.*

Peut-être s'étonnera-t-on de la suppression des titres – si répandus – des op. 27 n.° 2, 28, 53, 57, 106. Mais tous ces titres, plus ou moins romantiques, sont apocryphes, inventés par les éditeurs pour attirer les dilettantes, et ne devraient figurer ni dans une édition ni sur un programme. La seule sonate dont le titre soit de Beethoven est l'op. 81: « *Sonate caractéristique (L'adieu, l'absence et le retour)* ». La sonate « *Pathétique* » fut appelée ainsi par l'éditeur avec le consentement tacite de Beethoven. La

(*) On trouvera un éloquent exemple de cette nécessité agogique à l'entrée du deuxième thème du premier mouvement de l'op. 57.

in no music should one attach too great importance to the metronomic indications, even when they come from the composer himself.

l) Repeats.

The repeats are absolutely obligatory in all the Sonatas for stylistic and architectural reasons. The following may form an exception to this rule: the 2nd repeat in the Finale of op. 10, N°. 2; those in the Finales of op. 31, N°. 3, 81a, and 101. In the Finale of op. 57 there is one that is so obviously useless and unjustified that I have entirely omitted it. On the other hand, I have preserved the second repeat, which is generally disregarded: but I have given my special reasons for doing so in the margin of the page.

Most of all, in this work of revision, I have tried to guide the player towards a deeper penetration into the aesthetic contents of the Sonatas, by a prudent use of terms of expression that Beethoven still used somewhat rarely – such, for instance, as *grazioso, energico, cantabile*, etc. I have also indicated – in cases where it was necessary – certain momentary modifications of the time demanded by that constant opposition of two divergent principles, which is the fundamental basis of Beethoven's musical form (*). In very difficult cases (especially in the more advanced sonatas) where a word of advice on the interpretation might be of real use to the student, I have commented on the passage, as was proper, striving to be *musical* rather than *personal.*

Perhaps one will be astonished at the omission of the titles – so well-known – of op. 27 N.° 2, 28, 53, 57, 106. But all these more or less romantic titles are apocryphal, invented by editors to attract the *dilettanti,* and should figure neither in an edition nor on a programme. The only Sonata, the title of which is attributed to Beethoven is « *Characteristic Sonata* », op. 81 (*L'adieu, l'absence et le retour*). The « *Pathetic* » Sonata was so called by the editor with the tacit consent of Beethoven. The « *Sonata*

(*) An eloquent example of the necessity of such guidance will be found in the second theme of the first movement of op. 57.

tasia », op. 27, n.° 2, fu battezzata « *Au clair de lune* » dal critico tedesco Rellstab, il quale vedeva, nel sublime *adagio,* una barca errare per un bel chiaro di luna sul lago dei Quattro Cantoni (!). L'op. 28 sarà presumibilmente stata detta « *Pastorale* » dal carattere agreste del suo *rondò*. L'op. 53 si chiama in Germania « *Waldsteinsonate* » (causa la dedica) e in Francia « *l'Aurore* » (perchè?). L'op. 57 fu detta « *Appassionata* » per la prima volta dall'editore Cranz di Amburgo.

Interessante è il caso della grande sonata op. 106, soprannominata in tutte le edizioni germaniche « *Sonate für das Hammerklavier* » (letteralmente: *per il pianoforte a martelli,* il che fece spesso supporre che questa sonata fosse la sola delle trentadue pensata per il pianoforte moderno). *Le sonate op. 101 e 109 vennero pure pubblicate colla stessa indicazione tedesca,* ma questa non si conservò poi che per l'op. 106. La ragione che determinò l'adozione della parola *Hammerklavier* è semplicissima, e ce la rivela una lettera di Beethoven all'editore Steiner in data del 23 genn. 1817 (Steiner stava allora preparando la pubblicazione dell'op. 101), nella quale il Maestro partecipa la sua decisione di sostituire *Hammerklavier* al vocabolo italiano *pianoforte.* Tutti sanno, d'altra parte, che sin dal 1809 Beethoven – involontario precursore dei moderni pangermanisti! – volle redigere in tedesco tutte quelle indicazioni di tempo e di espressione che usava prima scrivere in italiano, e che, dopo esperienza di parecchi anni, fece ritorno al nostro idioma. Così si spiega, con insperata facilità, l'origine di quella enigmatica parola, che una vecchia e tenace tradizione ha conservato accanto al numero di *opus* della formidabile *Sonata in si bemolle.*

Si troverà, facendo seguito alla presente prefazione: 1° un quadro cronologico delle *Sonate* (perchè si sa che i numeri di *opus* non coincidono coll'ordine di composizione), comprendente pure la loro ripartizione secondo le tre « maniere » in cui viene oggi suddivisa l'intera attività creatrice di Beethoven (a); 2.° un ordinamento pedagogico per grado progressivo di dif-

---

(a) Franz Liszt definiva i tre stili beethoveniani: « il Fanciullo, l'Uomo, il Dio ».

« *Sonata quasi una fantasia* » op. 27, n.° 2, fut baptisée « *Au clair de lune* » par le critique allemand Rellstab, lequel voyait, dans le sublime *adagio,* une barque errer, par un beau clair de lune, sur le lac des Quatre Cantons (!). L'op. 53 s'appelle en Allemagne « *Waldsteinsonate* » (d'après la dédicace) et en France « *l'Aurore* » (pourquoi?). L'op. 57 fut dit « *Appassionata* » pour la première fois, par l'éditeur Cranz de Hambourg.

Un cas intéressant est celui de la grande sonate op. 106, dénommée dans toutes les éditions allemandes « *Sonate für das Hammerklavier* » (littéralement *pour le piano à marteaux,* ce qui fit supposer souvent que cette sonate fût la seule des 32 conçue exclusivement pour le piano moderne). *Les sonates op. 101 et 109 furent publiées aussi avec la même indication allemande,* qui ne fut conservée depuis que pour l'op. 106. La raison qui détermina l'adoption de la parole *Hammerklavier* est des plus simples, et nous est révélée par une lettre de Beethoven à l'éditeur Steiner datée du 23 Janvier 1817 (Steiner préparait alors la publication de l'op. 101), et dans laquelle le Maître fait part de sa décision de remplacer par *Hammerklavier* le mot italien *pianoforte.* On sait, d'autre part, que dès 1809 Beethoven – précurseur involontaire des modernes pangermanistes! – voulut rédiger en allemand toutes les indications de mouvement et d'expression qu'il avait coutume d'écrire en italien, et que, après une expérience de quelques années, il revint à l'ancienne habitude. Ainsi s'explique avec une facilité inespérée l'origine de cette énigmatique parole qu'une tradition vieille et tenace a conservée à côté du numéro d'*opus* de la formidable *Sonate en si bémol.*

On trouvera faisant suite à la présente préface: 1.° un tableau chronologique des *Sonates* (on sait que les numéros d'*opus* ne coïncident pas avec l'ordre de composition) qui comprend aussi leur répartition d'après les trois « manières » en lesquelles on subdivise aujourd'hui tout l'œuvre de Beethoven (a); 2.° un tableau pédagogique de classement par degré progressif

---

(a) Fr. Liszt définissait les trois styles beethoveniens: « l'Enfant, l'Homme, le Dieu ».

quasi una fantasia », op. 27, N.° 2, was baptised « *Moonlight* » by the German critic Rellstab, who saw in the sublime *adagio* « a bark floating in beautiful moonlight on Lake Lucerne » (!). Op. 53 is called in Germany the « *Waldstein Sonata* » (after the dedication) and in France « *l'Aurore* » (why?). Op. 57 was called « *Appassionata* » for the first time by the editor Kranz of Hamburg.

An interesting case is that of the great Sonata op. 106 described in all German editions as « *Sonate für das Hammerklavier* » (literally « *for the piano with hammers* ») which has often led people to suppose that, of all the 32 sonatas, that alone was conceived for the modern piano. Sonatas op. 101 and 109 were also published with the same German description, which, however, was subsequently retained for the op. 106 alone. The reasons that determined the adoption of the word « *Hammerklavier* » are of the simplest, and have been revealed to us by a letter written by Beethoven to the editor Artaria, dated January 23, 1817 (Artaria was, at that time, preparing the publication of op. 101) and in which the master declares his intention of substituting the word « *Hammerklavier* » for the Italian « *pianoforte* ». Besides, we know that, at this period, Beethoven – an involuntary precursor of the modern Pan-Germans – wished to give, in German, all the indications of time and expression, which he had hitherto written in Italian: and that, after short experience, he reverted to his earlier custom. Thus, has been found an unexpectedly simple explanation of the origin of this enigmatic word, which an old and persistent tradition has preserved side by side with the *opus* number of the formidable *Sonata in B flat.*

Following on this present preface will be found: 1) a chronological table of the *Sonatas* (it is known that the *opus* numbers do not coincide with the order of composition), which includes also their re-grouping according to three « manners » or « periods » into which it is customary nowadays to sub-divide all of Beethoven's works (a); 2) an instructive table of classification

---

(a) Fr. Liszt called these three styles: « The Child, the Man, the God ».

ficoltà, diviso in quattro stadii: facile, medio, difficile e superiore-trascendentale.

(N. B.: Per ragioni pratiche, i titoli tradizionali – di cui sopra – sono stati conservati in questi due quadri).

W. de Lenz disse: « Beethoven non si insegna: lo si comprende; per ben comprenderlo bisogna abbracciare tutta la sua creazione, e non vedere soltanto il frammento che se ne interpreta ». Nulla di più giusto; non basta conoscere tale o tal'altra sonata: bisogna conoscere ed approfondire tutto Beethoven. D'altra parte ciò è sempre necessario per la penetrazione acuta e veramente proficua di qualunque sommo genio artistico o scentifico.

Ma, nel caso particolare di Beethoven, s'impone ancora un'altra cognizione: quella della sua vita. La bellezza dell'arte beethoveniana è più sovente d'ordine filosofico e morale che non puramente musicale. Lo studioso deve – questo s'intende – formarsi un'idea esatta e completa di ciò che rappresenta lo sforzo « tecnico » di Beethoven; deve analizzare tutti i suoi massimi lavori, paragonarli con quelli dei suoi predecessori, e cercare di afferrare la smisurata grandezza del musicista, il quale ebbe in retaggio la sinfonia, il quartetto, la sonata di Haydn e Mozart, e seppe – a traverso una evoluzione di cui la musica non offre altro esempio – giungere a farne la 9ª Sinfonia, i quartetti op. 127 e 131, la sonata op. 106. Ma non basta; per *sentire* quel che v'ha di più intimo in Beethoven, ciò che ne fece l'Amico di coloro che lottano e soffrono in mezzo alla mediocrità umana, è indispensabile conoscere la tragedia della sua esistenza, tragedia tale da sorpassare i più crudeli martirii della storia; è indispensabile sapere quale fu la sua forza d'animo di fronte ad una sciagura che avrebbe spinto qualunque altro uomo al suicidio; infine, è indispensabile leggere le sue lettere e le memorie dei suoi pochi discepoli ed amici, per farsi una degna nozione della sua altezza morale e della incrollabile fede ottimistica – unica in tutto il Romanticismo – che lo sorresse fino all'ultimo lavoro (ª).

(ª) Fra i libri che maggiormente possono contribuire alla documentazione di chi studia Beethoven, vanno raccomandati i seguenti (in lingua francese, tedesca o inglese):

1) « *Beethoven* » di Romain Rolland, breve ma stupendo studio biografico-psicologico, che ogni persona colta dovrebbe possedere (1903, presso Ollendorff a Parigi);

de difficulté, divisé en quatre stades: facile, moyen, difficile, et transcendant.

(NB.: pour des raisons pratiques, les titres traditionnels – voir plus haut – ont été conservés dans ces deux tableaux).

W. de Lenz disait: « On n'enseigne pas Beethoven – on le comprend; pour bien le comprendre, il faut savoir embrasser son œuvre et ne pas viser un morceau. » Rien de plus juste; il ne suffit pas de connaître telle ou telle sonate, il faut connaître et approfondir tout Beethoven. D'ailleurs, ceci est toujours nécessaire pour la pénétration aigüe et vraiment profitable de tout grand génie artistique ou scientifique.

Mais, dans le cas particulier de Beethoven, s'impose encore une autre connaissance: celle de sa vie. La beauté de l'art de Beethoven est d'ordre plus souvent philosophique et moral que purement musical. L'étudiant doit – naturellement – se former une idée exacte et complète de ce qui représente l'effort « technique » de Beethoven; il doit analyser toutes ses œuvres les plus importantes, les comparer avec celles de ses prédécesseurs, et chercher à saisir la grandeur démesurée du musicien qui reçut en héritage la symphonie, le quatuor, la sonate de Haydn et de Mozart et sut en faire – grâce à une évolution dont la musique n'offre pas d'autre exemple – la 9me Symphonie, les quatuors op. 127 et 131 et la sonate op. 106. Mais ce n'est pas assez: pour sentir ce qu'il y a de plus intime dans Beethoven, ce qui en fait l'Ami de ceux qui luttent et souffrent au milieu de la médiocrité humaine, il est indispensable de connaître la tragédie de son existence, tragédie telle qu'elle surpasse les plus cruels martyrs de l'histoire; il est indispensable de savoir quelle fut sa force d'âme devant un malheur qui aurait poussé tout autre homme au suicide; enfin, il est indispensable de lire ses lettres et les mémoires de ses quelques disciples et amis pour se faire une idée complète de sa grandeur morale et de l'inébranlable optimisme – unique dans tout le Romantisme – qui le soutint jusqu'à son dernier ouvrage (*a*).

(*a*) Parmi les livres pouvant contribuer le mieux à documenter quiconque étudie Beethoven, se recommandent les suivants (en langue française, allemande ou anglaise):

1) le « *Beethoven* » de Romain Rolland, étude biographico-psycologique brève mais admirable, que toute personne cultivée devrait posséder (1903, chez Ollendorff, Paris);

by progressive degrees of difficulty, divided into four stages: easy, moderate, difficult and transcendingly difficult (n. b. for practical reasons the traditional titles – see above – have been given in these two tables).

W. de Lenz said « Beethoven is not to be taught – he is to be understood; in order to understand well one must embrace his whole work and not overlook one single fragment ». Nothing could be truer; it is not sufficient to know this or that sonata, it is necessary to know and to sound all Beethoven. On the other hand this is indispensable if one would penetrate deeply and profitably into the spirit of any great artistic or scientific genius.

But, in the special case of Beethoven, it is necessary to know something else: his life. The beauty and art of Beethoven are more often than not of a philosophical and moral, rather than of a purely musical order. The student should, naturally, form an exact and complete idea of what is represented by the « technical » effort in Beethoven; he should analyse all of Beethoven's most important works, compare them with those of his predecessors, and seek to grasp the immeasurable grandeur of the musician, who, receiving as an heritage the symphony, the quartet and the sonata of Mozart and Haydn, knew how to develop out of them – as a result of an evolution of which music offers no other example – the 9th Symphony, the Quartets op. 127 and 131, and the Sonata op. 106. But that is not enough. In order to feel what is most « intime » in Beethoven, what was accomplished by the Friend of those who struggle and suffer in the midst of human mediocrity, one must know the tragedy of his existence, a tragedy that surpasses the cruellest martyrdoms of hystory; one must know what was the strength of his soul in the face of misfortunes that would have driven any other man to suicide; finally one must read his letters, and the memoirs handed down by his few disciples and friends, if one would form a complete idea of his moral grandeur, and of his unshakable optimism – unique in the history of Romanticism – which sustained him up to his last work (*a*).

(*a*) Amongst the books which may contribute to make easier to anyone the study of Beethoven, the best ones are the following (in French, German or English):

(1) « *Beethoven* » by Romain Rolland, a biographical and psychological study, short but admirable, which every cultured person should possess (1903 Ollendorff, Paris);

Così, gradatamente, si penetrerà in quel vasto impero spirituale. Non molti sono coloro che possono intuire e rendere in tutta la sua grandiosità il pensiero beethoveniano; « *il n'y a que l'esprit qui sente l'esprit* » dice Chamfort. Ma se ad alcuni eletti soli è consentita la vera, totale comprensione di Beethoven, molti ingegni minori possono avvicinarsene più o meno, secondo le loro attitudini. Del resto, Beethoven non è quasi mai capito dai *virtuosi* (salvo rarissime eccezioni); e lui stesso diceva di questa categoria di artisti (?) « *sono gente che perdono la ragione e il sentimento man mano che acquistano la velocità delle dita* ». Beethoven è destinato solamente ai veri musicisti, pei quali gli « affetti cantabili » – come dicevano i nostri maetri del '600 – prevalgono sullo sfoggio vanitoso della virtuosità.

Una tradizione assurda, che va combattuta con tutte le forze, è quella che Beethoven, perchè *classico* (?!), si debba interpretare senza libertà, nè fantasia, nè elasticità. Purtroppo oggi ancora si può incontrare ad ogni passo, in Italia e fuori, un professore – detto autorevole – che vi sostiene questa lagrimevole tesi. Come se l'esecuzione libera, fantasiosa, elastica insomma, fosse una scoperta moderna! Non è ormai saputo e risaputo che il *tempo rubato* e la libertà agogica ed espressiva – che gli ignoranti credono innovazioni dei romantici – erano sommi

---

2) il piacevolissimo – ed assai istruttivo – libro di W. de Lenz: « *Beethoven et ses trois styles* » (1855; ristampato nel 1909 presso Legouix a Parigi, per cura di M. D. Calvocoressi);

3) la « *Biographie Ludwig van Beethovens* » (1849) di A. Schindler (traduzione francese di Sowinski, inglese di Moscheles);

4) le « *Biographische Notizen über L. van Beethoven* » (1838) di Wegeler e Ries (edizione francese di Legentil, 1862);

5) i due volumi « *Beethoveniana* » (1872-1887) di G. Nottebohm, di primaria importanza per chi voglia conoscere la genesi delle opere di Beethoven ed i suoi metodi di lavoro;

(N. B. – Non credo che esistano in altra lingua che la tedesca.);

6) le « *Lettere* » di Beethoven – edizioni di Nohl, Köchel, Kalischer (quest'ultima completa). Una scelta ne è stata pubblicata nel 1904 a Parigi, con testo francese di J. Chantavoine.

Colgo l'occasione per ricordare che qualunque studioso deve avere in casa il prezioso *Dizionario di musica* di Ugo Riemann (edizioni tedesca, francese, inglese, russa, ecc. – quella francese (trad. di G. Humbert) presso Perrin a Parigi).

Ainsi peu à peu on pénétrera dans ce vaste empire spirituel. Rares sont ceux qui peuvent deviner et rendre, dans toute sa grandeur, le penser beethovenien; « *il n'y a que l'esprit qui sente l'esprit* » dit Chamfort. Mais si la réelle et totale compréhension de Beethoven n'est consentie qu'à de rares élus, beaucoup d'esprits « normaux » peuvent s'en approcher plus ou moins, selon leurs aptitudes. Du reste Beethoven n'est presque jamais compris par les *virtuoses* (sauf de très rares exceptions); et lui – même disait de cette catégorie d'artistes (?): « *ce sont des gens qui perdent la raison et le sentiment au fur et à mesure qu'ils acquièrent la vélocité des doigts* ». Beethoven est destiné aux seuls vrais musiciens, pour lesquels les « *affetti cantabili* » – comme disaient les vieux maîtres italiens du 17me siècle – valent plus que l'étalage vain de la virtuosité.

D'après une tradition absurde, qu'on doit combattre de toutes ses forces, Beethoven, parce que *classique* (?!), doit être interprété sans liberté, sans fantaisie, sans souplesse. Aujourd'hui encore, malheureusement, on peut rencontrer à chaque pas, en Italie et à l'étranger, un professeur – soit-disant « autorisé » – qui soutient cette déplorable thèse. Comme si l'exécution libre, fantaisiste, souple en somme, était d'invention moderne! N'est-il pas désormais connu et archiconnu que le *tempo rubato* et la liberté agogique et expressive – que les ignorants croient

---

2. le charmant – et très instructif – livre de W. de Lenz: « *Beethoven et ses trois styles* » (1855; réimprimé en 1909 chez Legouix à Paris, par les soins de M. D. Calvocoressi);

3. la « *Biographie Ludwig van Beethovens* » (1849) de A. Schindler (traduction française de Sowinski, anglaise de Moscheles);

4. les « *Biographische Notizen über L. van Beethoven* » (1838) de Wegeler et Ries (édition française de Legentil, 1862);

5. les deux volumes « *Beethoveniana* » (1872-1887) de G. Nottebohm, d'importance capitale pour qui veut connaître la genèse des oeuvres de Beethoven et sa méthode de travail.

(NB. Je crois que cette oeuvre n'existe qu'en allemand.);

6. les « *Lettres* » de Beethoven – éditions de Nohl, Köchel, Kalischer (cette dernière complète). Un choix en a été publié en 1904 à Paris, texte français de J. Chantavoine.

(Je saisis cette occasion pour rappeler que tout étudiant doit avoir chez soi le précieux *Dictionnaire de musique* de Hugo Riemann (éditions allemande, française, anglaise, russe, etc. — l'édition française (traduction de G. Humbert) chez Perrin, Paris).

According to an absurd tradition, which should be energetically opposed, Beethoven, because a classic (?!) ought to be interpretated without freedom, without fantasy, without flexibility. Unfortunately, to–day even, one meets at every step, in Italy and abroad, selfstyled « authorised » professors, who uphold this deplorable theory. As if a free, fanciful and flexible execution were a modern invention. Is it not now known, and more than known, that the *tempo rubato* and the freedom of expression – which the ignorant believe to be an innovation of the romantic

---

(2) the delightful and very instructive book by W. de Lenz: « *Beethoven and his three styles* » (1855, reprinted in 1909 by Legouix of Paris, edited by M. D. Calvocoressi);

(3) the « *Biographie Ludwig van Beethovens* » (1849) by A. Schindler (French translation by Sowinski; English, by Moscheles);

(4) the « *Biographische Notizen über L. van Beethoven* » (1838) by Wegeler and Ries (French edition by Legentil, 1862);

(5) the two-volumed « *Beethoveniana* » (1872-1887) by G. Notthebohm, of chief importance for those who wish to know the genesis of Beethoven's works, and his method of working.

(N. B. – I believe this work exists only in German.);

(6) the « *Letters* » of Beethoven – editions by Nohl, Köchel, Kalischer (this letter is complete). A selection from these has been published in 1904 in Paris, French text by J. Chantavoine. (I seize this opportunity of reminding the reader that every student should possess the valuable « *Dictionary of Music* » by Hugo Riemann (German, French, English, Russian etc. editions — French edition translated by G. Humbert at Perrin's, Paris).

capi dell'interpretazione musicale fin dai primi anni del '600? (*) Non si comprende davvero come si sia venuta formando la ridicola « tradizione », che pretendeva negare al primo e più grande romantico (chè tale va considerato Beethoven) quella esecuzione espressiva e flessuosa che si concede – senza discussione – a tutti gli altri autori del secolo 19°.

L'arte di Beethoven – arte nata e svoltasi in mezzo alla Rivoluzione francese e all'epopea di Napoleone – è fondata essenzialmente sull'antagonismo fra due opposti principii (secondo Schindler, Beethoven stesso definiva questi principii: *bittend* – che chiede – e *wiederstrebend* – che nega –; in altri termini: *debole* e *forte*). Il *pathos* beethoveniano trae la sua terribile eloquenza dal continuo contrasto fra un impeto epico, eroico, plebleo (**), e quegli episodii di meravigliosa dolcezza che racchiudono quasi sempre ciò che v'ha di più nobile e benefico nella grande anima del Maestro. Come disse con giustezza Maurizio Kufferath: « Beethoven procede per opposizioni violente di luci e d'ombre, allo stesso modo di Rembrandt »; e numerosi documenti attestano che Beethoven si interpretava con una estrema varietà dinamica e ritmica, e che egli ebbe più volte a dire che le sue sonate dovevano essere « declamate » (parola testuale).

Si può dunque sorridere di quei simpatici pedanti, i quali assimilano l'esecuzione di Beethoven a quella di Hummel, Dussek od anche peggio!

Quando si scrive e si ragiona intorno a problemi sollevati da certe interpretazioni di ordine trascendentale, non si possono tacere le auree osservazioni di Weber (prefazione all'*Euriante)* sulla funzione del ritmo nella esecuzione musicale. Eccone il brano principale:

(*) Nella prefazione di G. Frescobaldi al suo volume « *Toccate d'intavolatura di cimbalo e d'organo* » ecc., in data del 1637, si può vedere questo nostro Maestro raccomandare agli esecutori *la massima fantasia nell'interpretare.*

(**) Il *melos* di Beethoven è sempre di essenza popolare. In ciò B. deriva assai più direttamente dal « rustico » Haydn, che non dall'« aristocratico » Mozart.

des innovations romantiques – étaient les principaux éléments de l'interprétation musicale depuis le 17me siècle (*)? On ne peut vraiment comprendre comment a pu se former la ridicule « tradition » qui prétend nier au premier et au plus grand des romantiques (car c'est ainsi qu'on doit considérer Beethoven) cette exécution expressive et flexibile que l'on concède sans discussion à tous les autres auteurs du 19me siècle.

L'art de Beethoven – art né et développé au milieu de la Révolution Française et de l'épopée de Napoléon – est fondé essentiellement sur l'antagonisme de deux principes (selon Schindler Beethoven lui–même définissait ces deux principes: *bittend* – qui implore – et *wiederstrebend* – qui nie – en d'autres termes: *faible* et *fort*). Le pathétique beethovenien tire sa terrible éloquence du contraste continuel entre un élan épique, héroïque, plébéien (**) et ces épisodes d'une douceur merveilleuse qui renferment presque toujours ce qu'il y a de plus noble et de plus bienfaisant dans la grande âme du Maître. Comme le dit avec justesse Maurice Kufferath: « Beethoven procède par oppositions violentes de lumière et d'ombre, à la manière de Rembrandt »; et de nombreux documents attestent que Beethoven s'interprétait soi–même avec une extrême variété dynamique et rythmique, et qu'il déclara plusieurs fois que ses sonates devaient être « déclamées » (parole textuelle).

On peut donc sourire de ces sympathiques pédants lesquels assimilent l'exécution de Beethoven à celle d'un Hummel, d'un Dussek – ou pis encore.

Quand on écrit et que l'on discute des problèmes soulevés par certaines interprétations d'ordre transcendant, on ne peut passer sous silence les admirables observations de Weber (préface d'*Euryanthe*) sur la fonction du rythme dans l'exécution musicale. En voici le passage principal:

(*) Dans la préface de G. Frescobaldi pour son volume: « *Toccate d'intavolatura di cimbalo e d'organo* » etc., daté de 1637, on peut voir ce Maître recommander aux exécutants *la plus grande fantaisie dans l'interprétation.*

(**) Le *mélos* de Beethoven est toujours d'essence populaire. En ceci, Beethoven dérive beaucoup plus directement du « rustique » Haydn que de l'« aristocratique » Mozart.

school – have been the chief elements of musical interpretation since the 17th century (*)? One cannot really understand what led to the formation of this ridiculous « tradition », which presumes to deny to the first and greatest of romanticists (for thus one must consider Beethoven) that expressive and flexible execution, which one concedes without discussion to all the other composers of the 19th century.

The art of Beethoven – an art born, developed in the midst of the French Revolution and of the Napoleonic era, is essentially based on the antagonism of two principles (according to Schindler, Beethoven himself defined these two principles: *bittend* – pleading – and *wiederstrebend* – struggling: in other words, the weak and the strong). The « pathetic » character of Beethoven's music derives its terrible eloquence from the continual contrast between an energetic impulse, epic, heroic and plebeian (**) in character, and those episodes, marvellously soft and sweet, which nearly always, contain what is noblest and best in the great soul of Beethoven.

As Maurice Kufferath rightly said: « Beethoven proceeds by violent oppositions of light and shade after the manner of Rembrandt », and numerous accounts prove that Beethoven himself interpreted his works with extreme dynamic and rhythmic variety, and that he many times declared that the notes should be « declaimed » (his actual words). We can therefore smile at those sympathetic pedants who would make the execution of a Beethoven similar to that of a Hummel or a Dussek – or even worse.

When one writes about and discusses problems raised by certain interpretations of a transcending order, one cannot refrain from quoting the admirable observations made by Weber (preface to « Euryanthe ») on the function of rhythm in musical execution. This is the principal passage: –

(*) In G. Frescobaldi's preface to his volume « *Toccate d'intavolatura di cimbalo e d'organo* » etc. dated 1637, one can see that this master recommends players to use the greatest possible amount of phantasy in the interpretation.

(**) The *melos* of Beethoven is always essentially « popular ». In this Beethoven inherits much more directly from the « rustic » Haydn, than from the « aristocratic » Mozart.

« La voce e gli strumenti musicali hanno tendenze affatto distinte. L'articolazione verbale e il poema impongono al canto un ritmo ondeggiante paragonabile al moto delle onde. L'istrumento invece divide il tempo in periodi matematicamente identici. Ora, la verità espressiva non è raggiungibile che combinando queste due tendenze in modo così perfetto da sopprimere assolutamente le loro diversità. Diciamo così: la battuta non deve mai somigliare al rigido e monotono *tic-tac* di un molino, ma deve – al contrario – mantenersi elastica e flessibile, ed essere per la musica ciò che il battito del polso è per l'organismo umano ».

Queste mirabili parole dovrebbero essere impresse nella memoria di ogni interprete.

Ad ogni modo, si rammenti il pianista accingentesi allo studio di queste *Sonate* che, di tutte le qualità necessarie tanto al creatore come all'interprete, la principale – direi quasi l'unica – è la VITA. E quando il nostro studioso si accosterà a taluno dei grandi capolavori beethoveniani, lo faccia senza timore; non si deve temere la bellezza, e nemmeno la si deve inutilmente « rispettare »: si deve *amarla*. Si « rispettano » soltanto le cose vecchie o morte. E le *Sonate* di Beethoven non sono nè questo nè quello....

Roma, 1918.

ALFREDO CASELLA.

« La voix et les instruments musicaux ont des tendances tout à fait distinctes. L'articulation verbale et le poème imposent au chant un rythme ondoyant comparable au mouvement des flots. L'instrument, au contraire, divise le temps en périodes mathématiquement égales. Or, la vérité expressive ne peut être atteinte qu'en fusionnant ces deux tendances d'une façon assez parfaite pour supprimer absolument leurs divergences. En résumé, la mesure ne doit jamais ressembler au *tic–tac* rigide et monotone d'un moulin, mais – au contraire – se maintenir élastique et flexible; être pour la musique ce qu'est le battement du pouls pour l'organisme humain ».

Ces paroles admirables devraient se graver pour toujours dans la mémoire de l'interprète.

De toutes façons, que le pianiste abordant l'étude de ces *Sonates* se souvienne que, parmi les qualités nécessaires, aussi bien au créateur qu'à l'interprète, la première – je dirais presque la seule – est la VIE. Et quand notre étudiant s'approchera des plus grands chefs-d'oeuvre beethoveniens, que ce soit sans crainte; il ne faut pas craindre la beauté, il ne faut même pas la « respecter » inutilement: il faut l'*aimer*. On ne « respecte » que les choses vieilles ou mortes. Et les *Sonates* de Beethoven ne sont ni l'un ni l'autre...

Rome, 1918.

ALFREDO CASELLA.

« The voice and musical instruments have quite distinct tendencies. Verbal articulation and the poem impose on singing an undulating rhythm comparable to the movement of waves. Instruments, on the contrary, divide the time into periods mathematically equal. Now truth of expression cannot be attained unless these two tendencies be fused in so perfect a manner as wholly to eliminate their divergences. Hence the beat should never resemble the rigid and monotonous tick–tack of a mill, but, on the contrary, be kept elastic and flexible, being for music what the beating of the pulse is for the human organism ».

These admirable words should be engraved, once and for all, on the memory of the interpreter.

Above all, let the pianist, who is entering upon the study of these Sonatas, remember that, among the qualities necessary – as well for the creator as for the interpreter – the first, and I had almost said, the only one is the comprehension of LIFE. And when our student approaches many of the masterpieces of Beethoven, let it be without fear; one should not fear beauty, nor « respect » it merely; one should *love* it. One respects only things that are old or dead. The *Sonatas* of Beethoven are neither the one nor the other.

Rome, 1918.

ALFREDO CASELLA.

SPECCHIETTO di ORDINAMENTO DELLE SONATE PER DIFFICOLTÀ PROGRESSIVA

n. b.: in questa classificazione viene tenuto conto non solo delle difficoltà tecniche, ma anche di quelle interpretative e stilistiche.

TABLEAU DE CLASSEMENT DES SONATES PAR DEGRÉ DE DIFFICULTÉ

n.b.: ce classement tient compte non seulement des difficultés techniques, mais aussi de celles d'interprétation et de style.

CLASSIFICATION of the SONATAS ACCORDING TO THEIR DEGREE OF DIFFICULTY

n. b.: this classification takes into consideration not only the difficulties of technique, but also those of style and interpretation.

1° grado (facile):	Sonate (facili) / *Sonates (faciles)* / Sonatas (easy)	op. 49, n. 1	e / *et* / and	2
1er degré (facile):	Sonatina / *Sonatine* / Sonatina	op. 79		
1st degree (easy):	Sonate / *Sonates* / Sonatas	op. 14, n. 1	e / *et* / and	2
	Sonata / *Sonate* / Sonata	op. 2, n. 1		
	Sonate / *Sonates* / Sonatas	op. 10, n. 1	e / *et* / and	3
2° grado (medio):	Sonata / *Sonate* / Sonata	op. 22		
2me degré (moyen):		op. 7		
2nd degree (medium): . . .		op. 2, n. 3		
		op. 13		
		op. 10, n. 2		
		op. 28		
		op. 26 *(Marcia funebre)*		
		op. 2, n. 2		
		op. 27, n. 1 *(quasi una fantasia)*		
	Sonate / *Sonates* / Sonatas	op. 31, n. 1, 2	e / *et* / and	3
3° grado (difficile):	Sonata / *Sonate* / Sonata	op. 54		
3me degré (difficile):		op. 90		
3rd degree (difficult): . . .		op. 78		
		op. 53 *(Aurore)*		
		op. 81a *(L'adieu)*		
		op. 57 *(Appassionata)*		
4° grado (superiore - trascendent.):		op. 101		
4me degré (supérieur - transcendant):		op. 109		
4th degree (very difficult): . .		op. 110		
		op. 111		
		op. 106 *(Hammerklavier)*		

ORDINE CRONOLOGICO DELLE 32 SONATE

e loro rapporto colla consueta divisione dell'opera beethoveniana in tre periodi:

ORDRE CHRONOLOGIQUE DES 32 SONATES

et leur rapport avec l'habituelle division de l'œuvre beethovenien en trois périodes:

CHRONOLOGICAL ORDER OF THE 32 SONATAS

in relation to the usual division of Beethoven's works in three periods:

1° periodo: *1re période:* 1st period:	Sonata *Sonate* Sonata	op. 2, n. 1	composta nel *composée en* composed in		1795
	"	op. 2, n. 2	"	"	1795
	"	op. 2, n. 3	"	"	1795
	"	op. 49, n. 2	"	"	1796
	"	op. 7	"	"	1796
	"	op. 10, n. 1	"	"	1798
	"	op. 10, n. 2	"	"	1798
	"	op. 10, n. 3	"	"	1798
	"	op. 13 *(Pathétique)*	"	"	1798
	"	op. 14, n. 1	"	"	1798
	"	op. 14, n. 2	"	"	1798
	"	op. 49, n. 1	"	"	1799
	"	op. 22	"	"	1800
2° periodo: *2me période:* 2nd period:	"	op. 26 *(Marcia funebre)*	"	"	1801
	"	op. 27, n. 1 *(quasi una fantasia)*	"	"	1801
	"	op. 27, n. 2 *(Clair de lune)*	"	"	1801
	"	op. 28 *(Pastorale)*	"	"	1801
	"	op. 31, n. 1	"	"	1802
	"	op. 31, n. 2	"	"	1802
	"	op. 31, n. 3	"	"	1802–03
	"	op. 57 *(Appassionata)*	"	"	1803–04
	"	op. 53 *(Aurore)*	"	"	1804
	"	op. 54	"	"	1805
	"	op. 78	"	"	1809
	Sonatina *Sonatine* Sonatina	op. 79	"	"	1809
	Sonata *Sonate* Sonata	op. 81a *(L'adieu)*	"	"	1809–10
	"	op. 90	"	"	1814
3° periodo: *3me période:* 3rd period:	"	op. 101	"	"	1815–16
	"	op. 106 *(Hammerklavier)*	"	"	1818–19
	"	op. 109	"	"	1820
	"	op. 110	"	"	1820–21
	"	op. 111	"	"	1822

L. van BEETHOVEN

SONATE

per Pianoforte

Nuova edizione critica, riveduta e corretta da | Nouvelle édition critique, revue et corrigée par | New critical edition revised and corrected by

Alfredo CASELLA

Volume I.

TRE SONATE

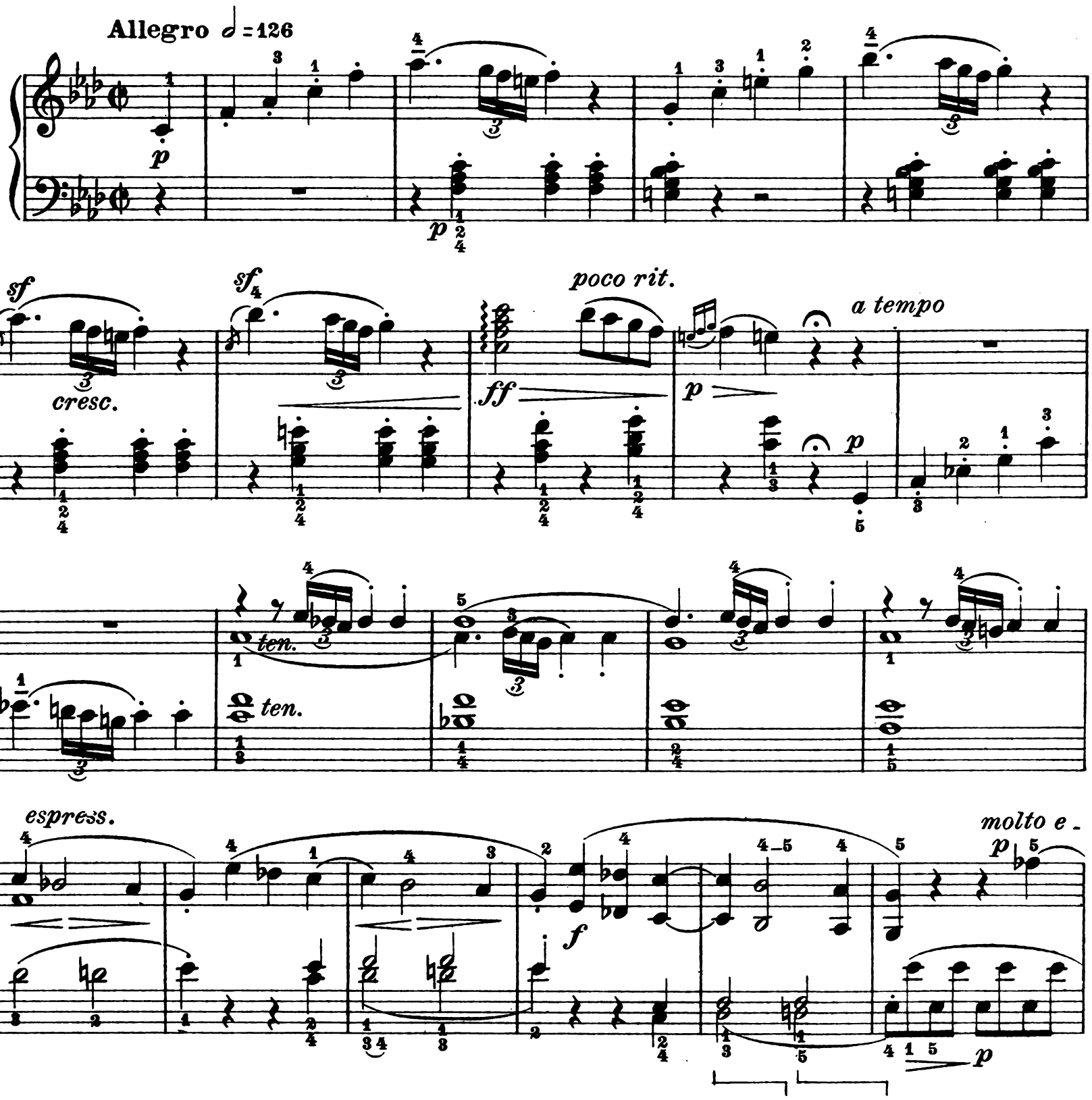
dedicate a Giuseppe Haydn

Op. 2. N. 1.

Composte nel 1795, pubblicate in Marzo 1796 presso Artaria, a Vienna.

1.

Allegro ♩=126



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

(Copyright MCMXIX, by G. RICORDI & Co.)

-spressivo

sf p sf p

poco cresc. mf

f sf sf p subito

f sf sf p subito con espressione

sf sf ff p p

molto espress.

fp p sf p sf p

espress.

fp p sf

sf p mf espress. assai sf mf

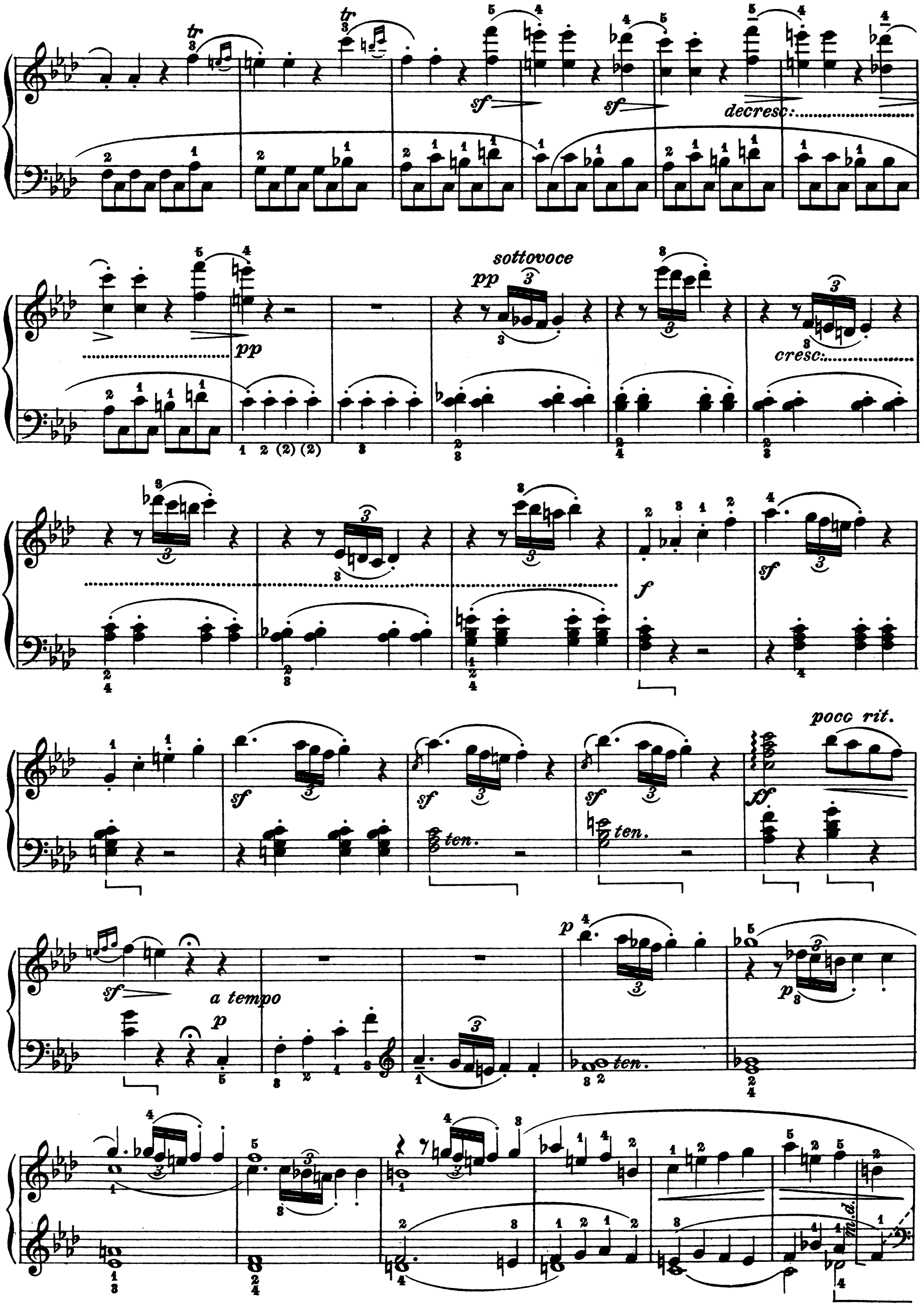
sempre piano

sf mf sempre espress. sf crescendo sf

sf sf sf

mp espress. sf mp

f p


tr
sf
decresc:
pp
sottovoce
cresc:
f
poco rit.
ff
ten.
a tempo
p
m.d.

mp espr.

p

p

sf

p

sf

p

ff

sf

sf

sf

pp subito

ff

sf

sf

sf

p subito

mp con espressione

sf

sf

ff

sf

sf

sf

ff

Adagio ♩=96

dolce

p

mp cantabile

sf

pp

5 (*ten.*)

espress.

più f

rinf.

m.d.

Ped. simile

m.d.

m.d.

m.s. sf espress. molto

sf

m.s. sf

sf

p leggero

pp

espress.

sf — p

sf — p

sf — pp poco rit.....

sf

a)

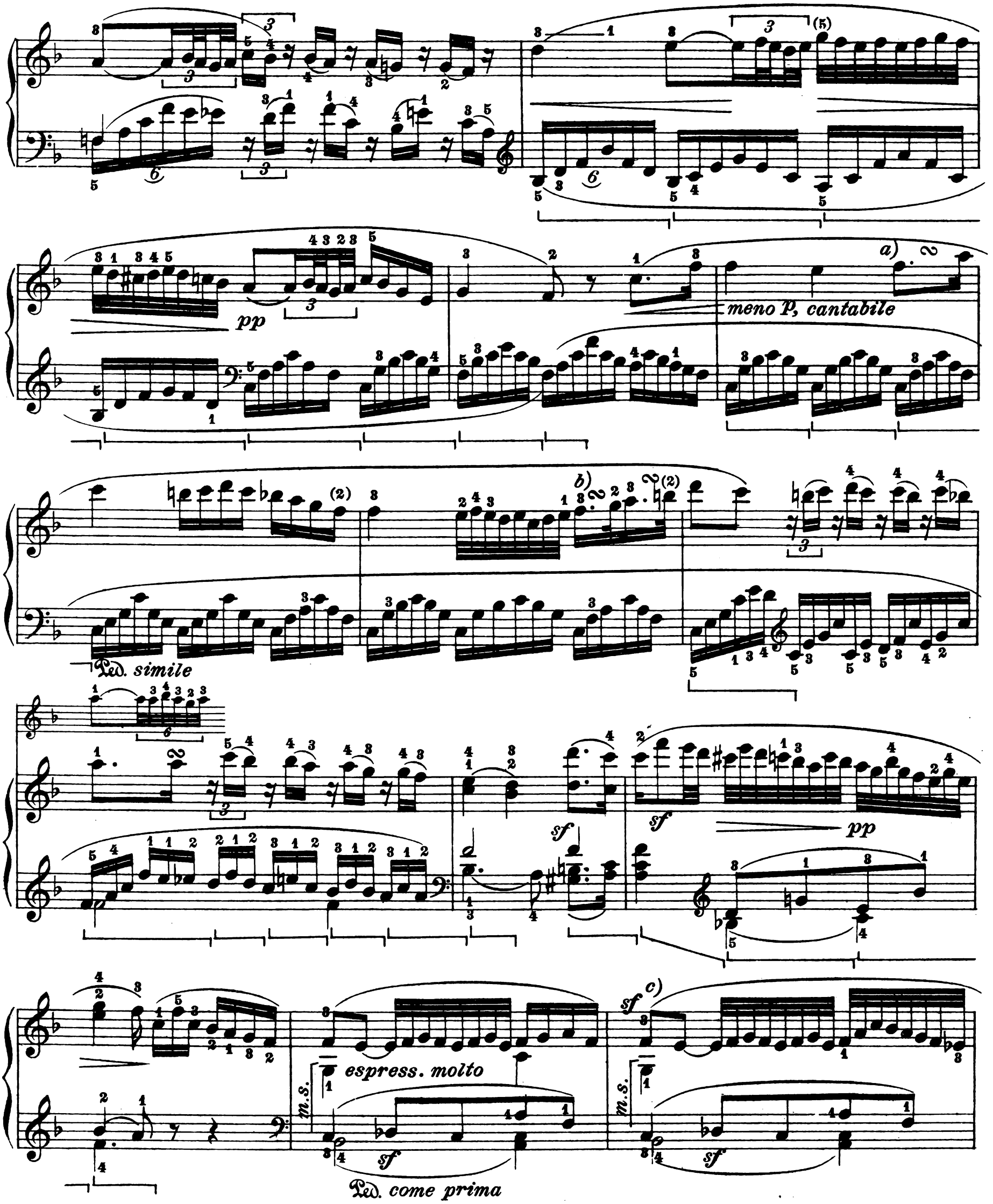
a tempo

p

a) Vedi esempio a pag. 6.

a) Voir ex. à page 6.

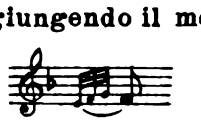
a) See the ex. page 6.



a) Vedi esempio a pag. 6.

b) Vedi esempio a pag. 6.

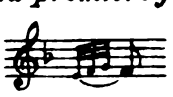
c) Prendendo - come ho indicato - il *Sol* inferiore della destra colla m.s., si può simmetrizzare completamente colla prima volta, aggiungendo il melismo:



a) *Voir ex. page 6.*

b) *Voir ex. page 6.*

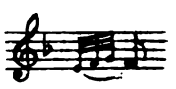
c) *En prenant - comme je l'ai indiqué - le* Sol *inférieur de la m.d. avec la m.g., on peut rendre l'accord tout à fait symétrique à la première fois, en ajoutant le mélisme:*



a) See the ex. page 6.

b) See the ex. page 6.

c) By taking, as I have indicated, the lower right hand *G* with the left hand, the chord can be made to correspond to the first occurence of the passage by adding the ornament:



p leggero

pp

a)

f > p

sf > p

p leggero

sf > p

b)

espr.

pp

una corda

pp

ten.

sf

a) **Molte edizioni - anche moderne - hanno nel basso la seguente bruttissima versione:** **basata su una difettosa disposizione grafica del manoscritto.**

b) **(Sebbene non assolutamente conforme ai valori segnati, è la sola versione *musicale* di questo melismo.)**

Beaucoup d'éditions - mêmes modernes - ont à la basse l'affreuse version suivante: *basée sur une défectueuse disposition graphique du manuscrit.*

b) *(Bien que non absolument conforme aux valeurs indiquées, c'est la seule version* musicale *de ce mélisme.)*

a) **Many editions - even some modern - have in the bass this horrible interpretation which follows:** **This arises through some faulty manuscript copy.**

b) **(Although it does not altogether correspond to the given values, this is the only possible *musical* version of this ornament.)**

MINUETTO

Allegretto $\mathit{d.}$ = 69

p dolce ed espressivo

f

a)

p

sf

(*p*)

sf

pp

ff subito

a) Tutte le 𝅘𝅥𝅯 del pezzo vanno eseguite *brevi* (cioè come vere *acciaccature*), contrariamente alla solita ed erronea interpretazione basata sulla antica notazione beethoveniana 𝅗𝅥. (Vedi prefazione.)

a) Toutes les 𝅘𝅥𝅯 *du morceau doivent être exécutées* brèves, *contrairement à l'interprétation habituelle et erronée, basée sur l'ancienne notation beethovénienne* 𝅗𝅥. *(Voir la préface.)*

a) All the 𝅘𝅥𝅯 of the piece are to be executed quickly, and this contrary to the general interpretation wich is erroneus and founded on the old Beethovian score 𝅗𝅥. (See preface.)

f

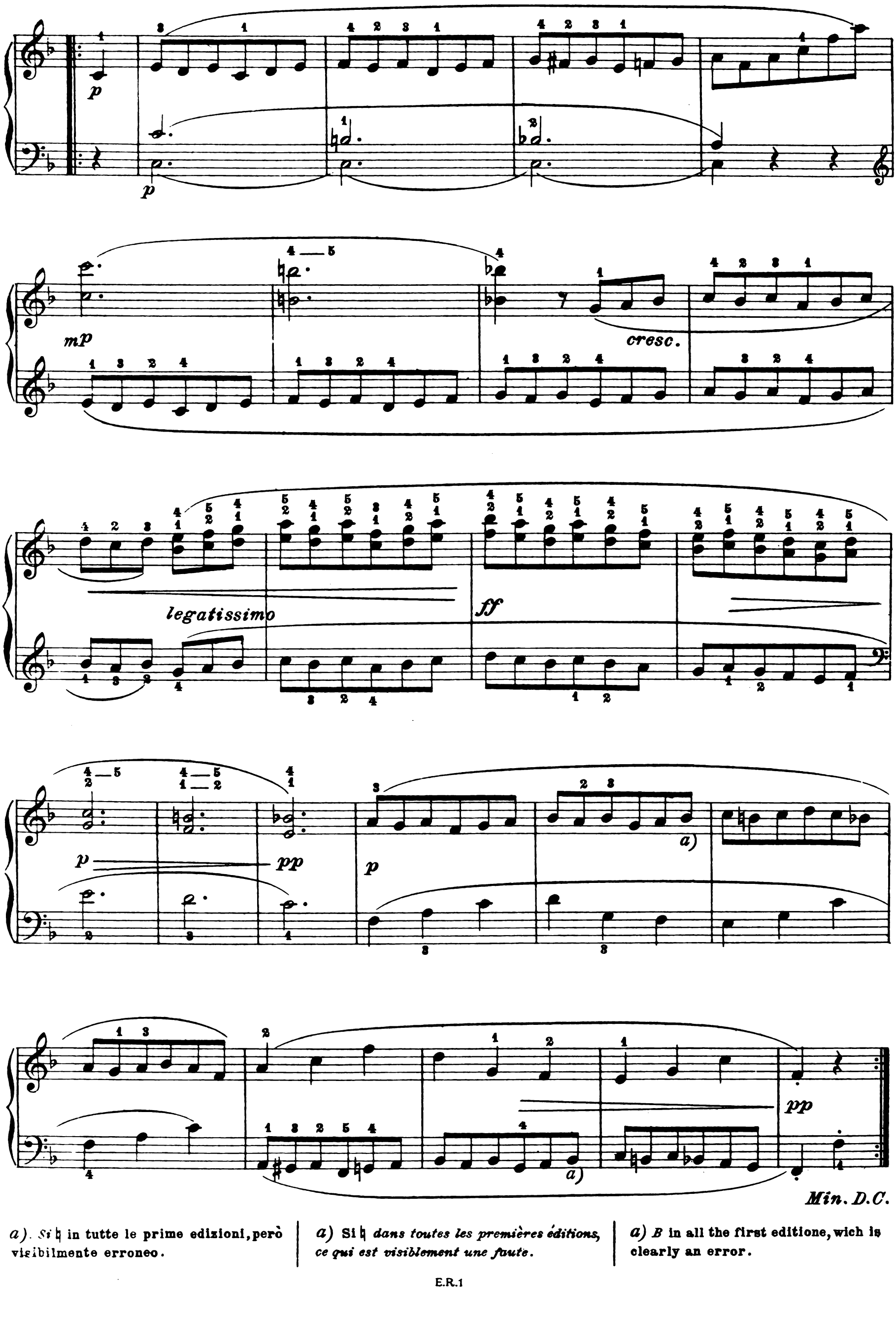
sf *sf* *sf* *sf*

sf *p* *pp* *pp*

Fine

Trio

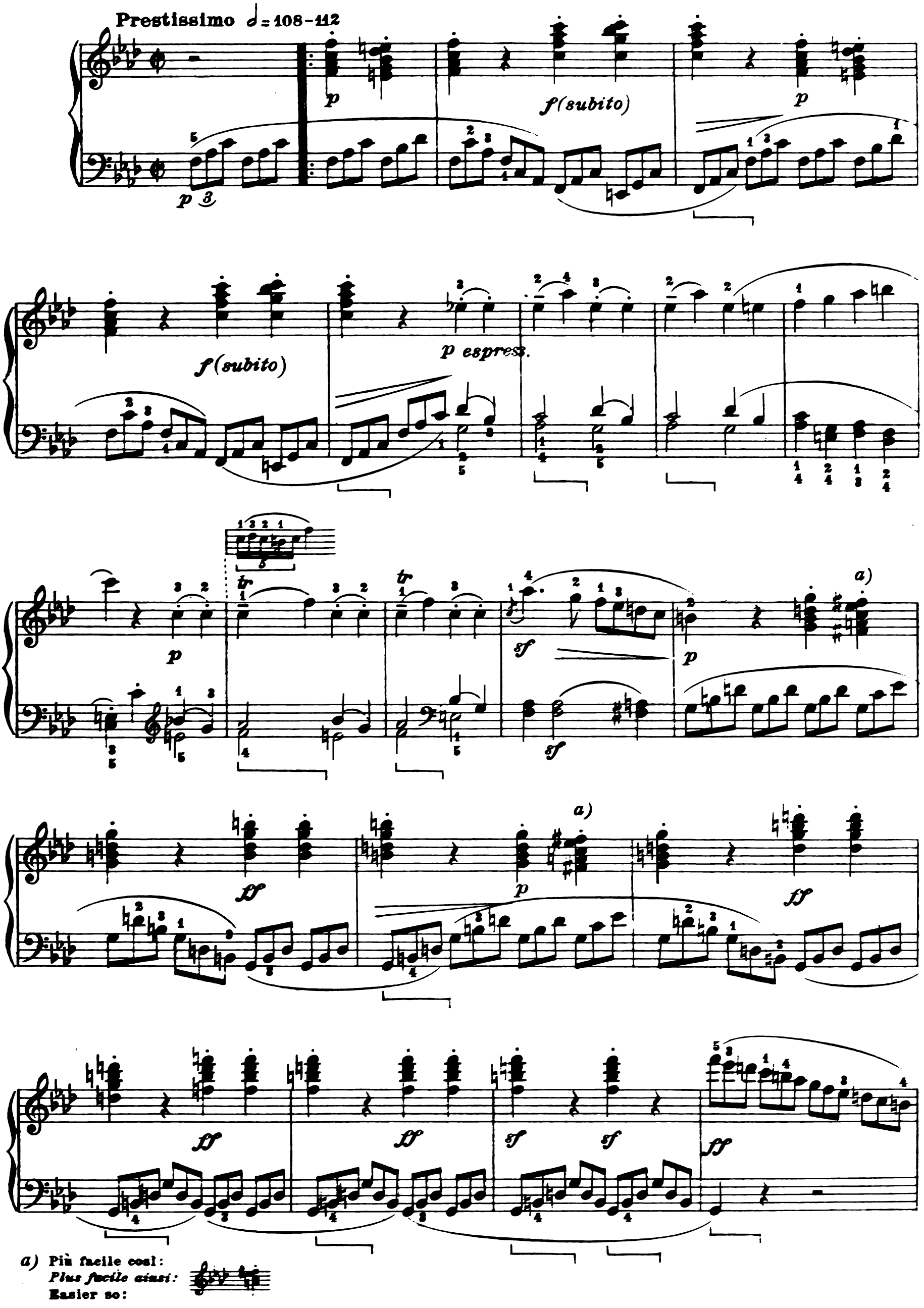
p *legatissimo*



a). *Si* ♮ in tutte le prime edizioni, però visibilmente erroneo.

a) Si ♮ *dans toutes les premières éditions, ce qui est visiblement une faute.*

a) *B* in all the first editione, wich is clearly an error.



a) Più facile così:
Plus facile ainsi:
Easier so:

mf

più f

espr.

f molto

f di nuovo

dim.

legato

p

dolce ma espress.

Ped. simile

simile

sempre p

(p)

a)

ff subito

a)

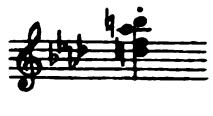
1.

2.

p

ff

a) Più facile:
Plus facile:
Easier:



L' istesso tempo

sempre piano e dolce

espress.

p

simile sempre

Ped. *come prima*

poco f

p

Ped. *simile*

mf

Ped. *come prima*

(p)

tr

tr

f

stacc.

pp sottovoce

senza Ped.

a)

4321

mf espressivo

sf

stacc.

pp sottovoce

mp espress.

sf

pp sottovoce

a) Id. pei *gruppetti* seguenti.

a) Id. pour les gruppetti *suivants*.

a) Idem for the following *gruppetti*.

espr.

sf

cresc.

ff

p stacc.

ten.

sf

decresc.

pp

f subito

(f sempre)

p

mf

espr.

tr

a)

f

tr

a)

b)

p

f

p

b)

f

più f

ff

sf

a) Vedi prima.
b) Vedi prima.

a) *Voir plus haut.*
b) *Voir plus haut.*

a) See above.
b) See above.

mf

più f

espress.

f molto

f di nuovo

p

Ped. *come prima*

sempre p

(p)

ff subito

marcatissimo

ff sempre più

(secco)

TRE SONATE

dedicate a Giuseppe Haydn

Op. 2. N. 2.

2.

Allegro vivace ♩=132

p leggero

f

p

f

ben legato

pp

f

(forte)

sf p

sf p

sf p cresc.

f brillante

sf

f

sf

sf

ff

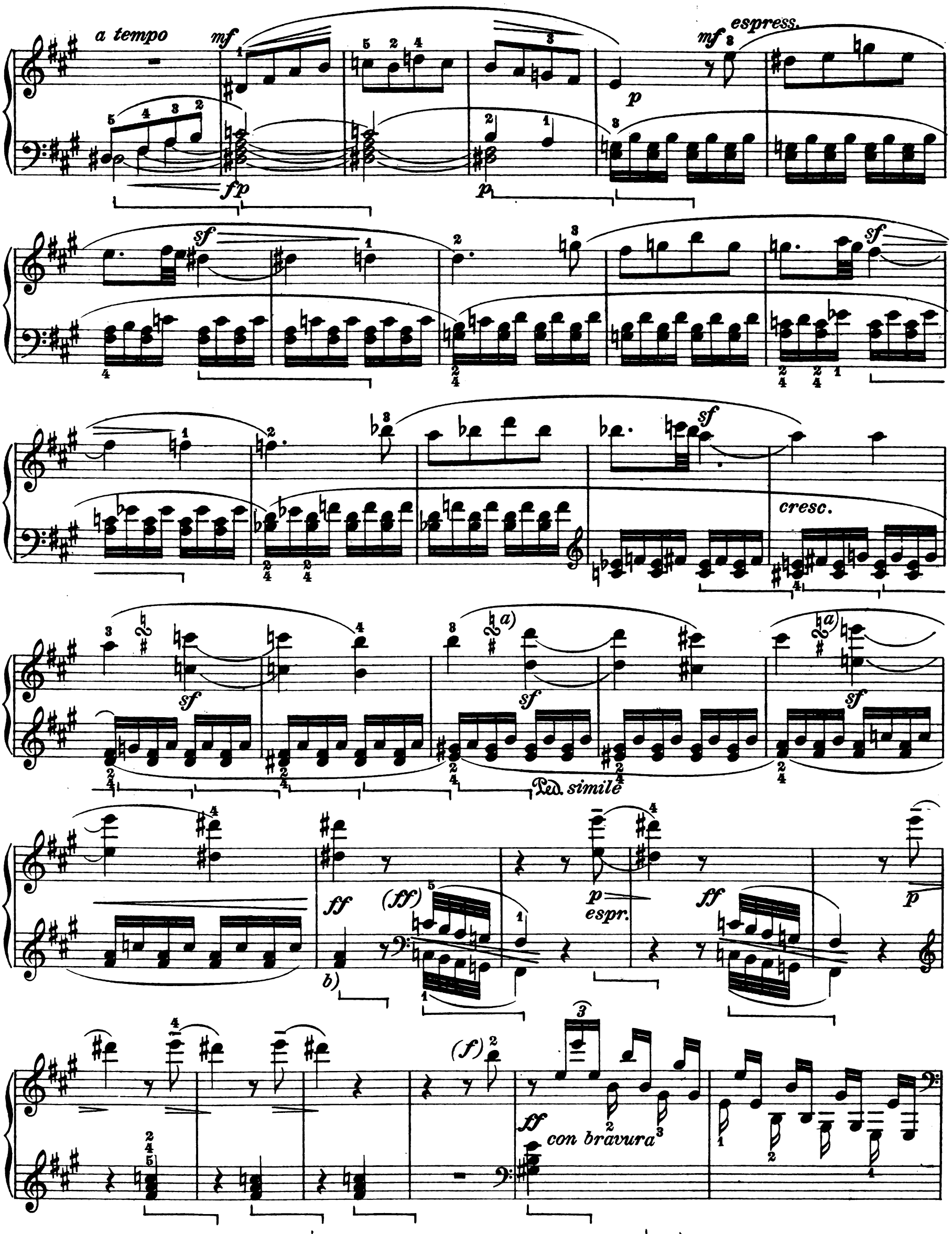
(senza dim.)

legato
p

ri -

- tardando

- spressivo



a) Il diesis superiore che hanno quasi tutte le revisioni, è invece ♮ nelle edizioni originali.

a) Le dièze supérieur qu'ont presque toutes les éditions est au contraire ♮ dans les éditions originales.

a) The top sharp in nearly every edition is on the contrary a ♮ in the original editions.

b) Suona meglio così :
Sonne mieux :
Sounds better :

sf *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf*

sf *ff*

cantabile

p

senza dim.

sf *ten.* *sf* *ten.*

(ben ten.)

dim. *pp*

1. 2.

una corda

ppp

tre corde

f

ff

forte assai, non legato

marcatissimo

(sempre forte)

staccato molto

a)

ff

ff

a) Certe edizioni francesi hanno-in questa battuta e le due seguenti - la erronea versione:

a) Certaines éditions françaises ont-pour cette mesure et les deux suivantes-la version erronée que voici.

a) Certain French editions give-for this bar and the two succeeding ones the following erroneous interpretation:

fz

(senza diminuire)

fz

ff

p subito

pp

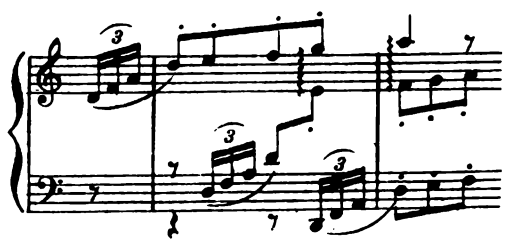
mp

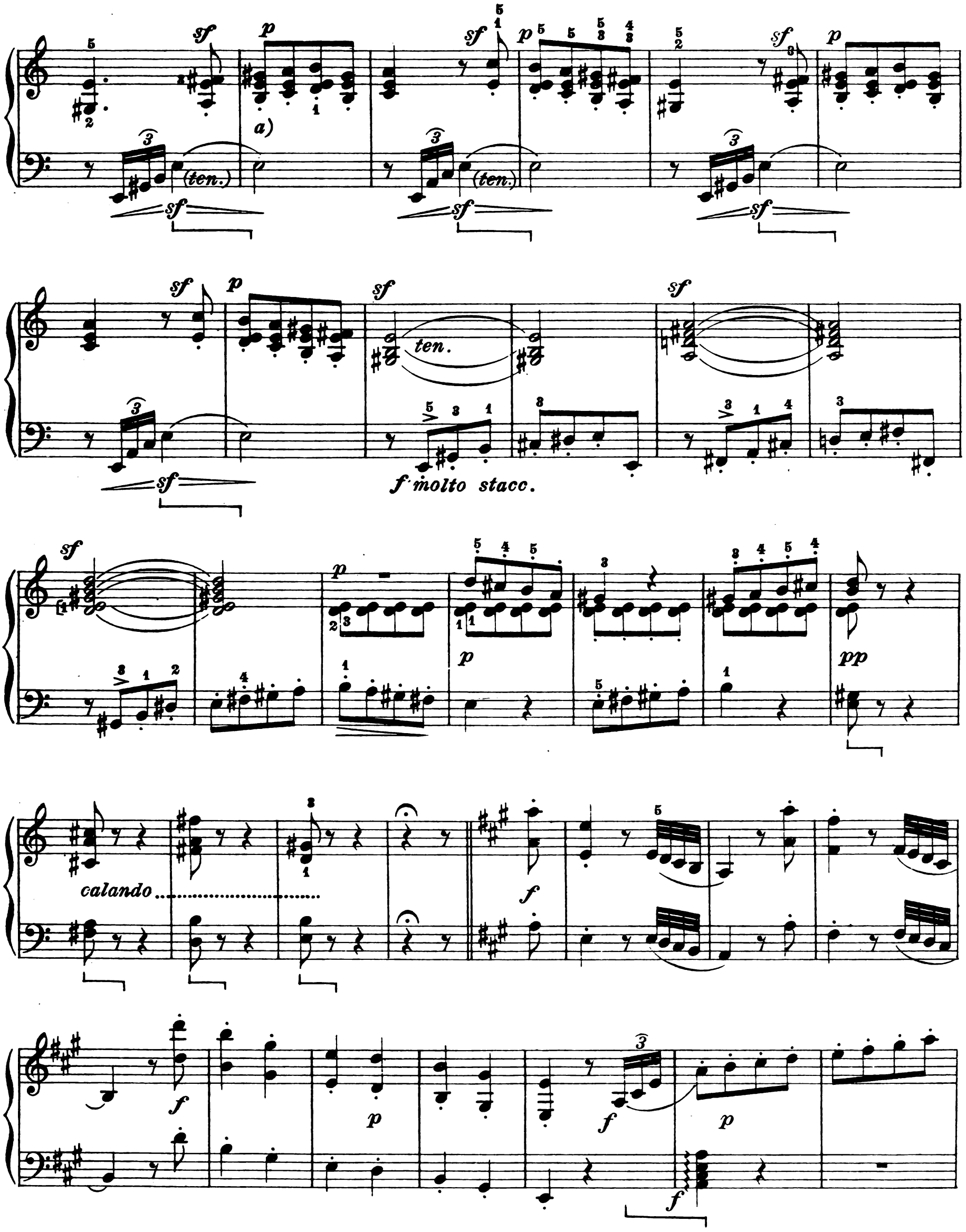
fp

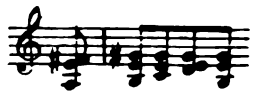
f

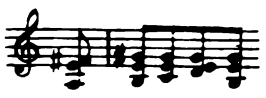
p

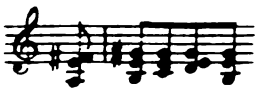
a) Le mani più piccole dovranno rassegnarsi ad arpeggiare:
Les mains petites devront se résigner à arpéger:
Small hands must resign themselves to doing the arpege:





a) Versione di questa battuta nelle edizioni originali:  dimostrata però erronea dalla quarta battuta seguente.

a) La version de cette mesure dans les éditions originales:  *est démontrée fausse par la quatrième mesure suivante.*

a) The interpretation of this bar in the original editions  is proved to be false by the fourth bar below.

pp

una corda

pp

tre corde

ff

sf

f

sf

sf

f

ff

(senza dim.)

legato

p

ritardando

espr.

a tempo

mf

fp

espress.

mf

p

sf

sf

sf

Ped. come prima

sf

cresc.

sf

sf

sf

ff

(ff)

a)

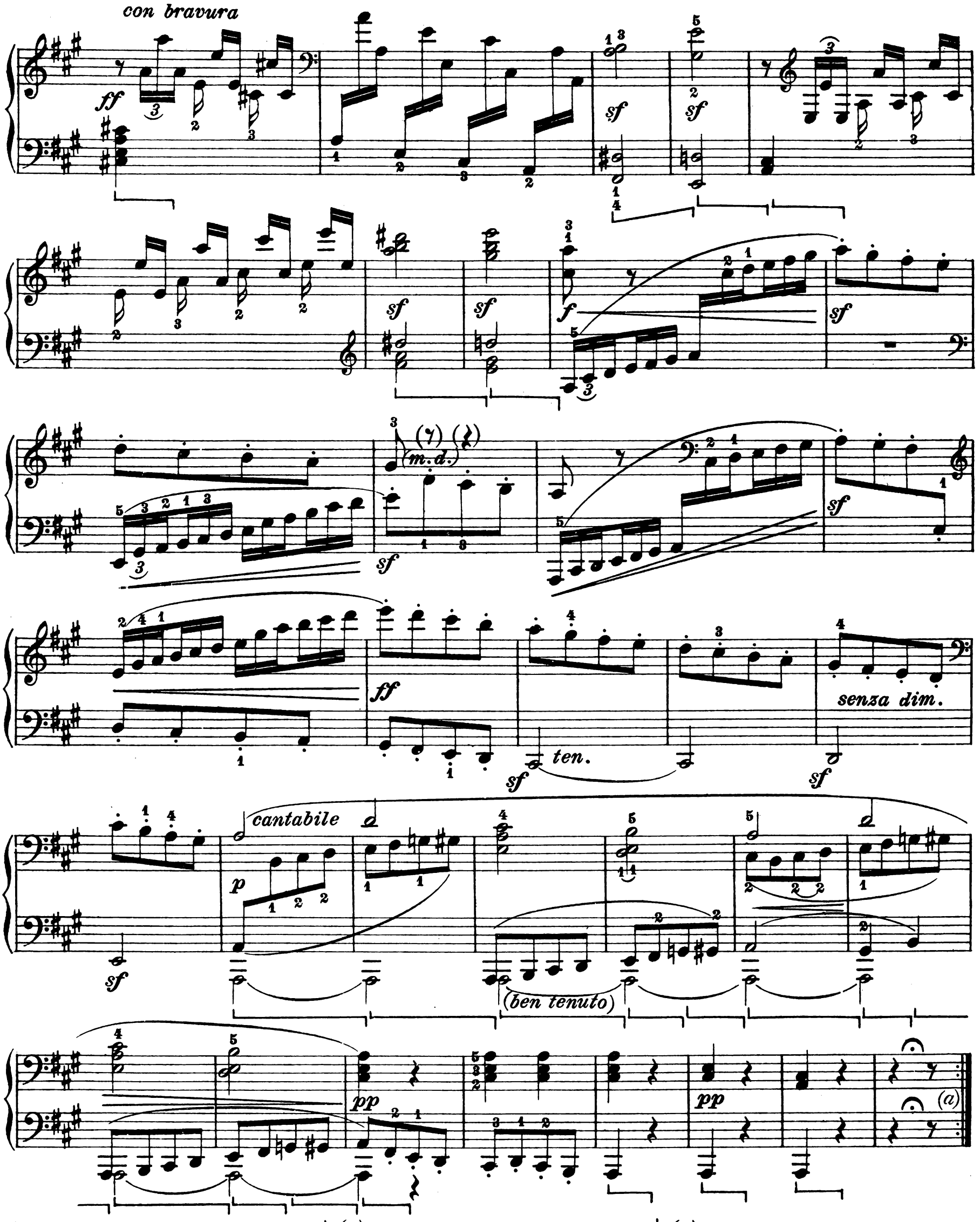
p espress.

ff

pp

(f)

a) (vedi nota prec.)
(voir note précédente.)
(see preceding note.)



(a) Sebbene non lo si debba fare, ho però conservato questo ritornello per l'arditezza del brusco salto retrogrado *La* magg., *Do* magg., costituente una modulazione eccezionale per l'epoca. Fu probabilmente questa audace "stravaganza" che determinò, in molte vecchie edizioni, la soppressione del ritornello.

(a) *Bien qu'on ne la doive pas faire, j'ai conservé cette reprise pour la hardiesse du brusque saut en arrière* La *maj.*, Do *maj., qui constitue une modulation exceptionnelle pour son époque. Ce fut problablement cette "extravagante" audace qui détermina, dans beaucoup de vieilles éditions, la suppression de la reprise.*

(a) Although one should avoid doing it, I have kept this repetition on account of the boldness of the sudden return from *A* major to *C* major, which constitutes an exceptional modulation for the epoch in which it was written. It was probably on account of this extravagant piece of audacity that in many of the older editions this repetition has been suppresed.

Largo appassionato ♩= 92

dolce espress.

p tenuto sempre

staccato (senza Ped.)

sf *p*

tr

legato

ten.

sf (sempre ten.)

staccato

sf

cresc. sf

f

ff *p*

mp

mf espress.

a) Personalmente preferisco così:
Que je préfère personnellement ainsi:
Which I personally prefer as follows:

pp

f cresc.

fz p

ten. come prima

stacc. come prima

a)

sf p

sf

sf

cresc. sf

f

Ped. come prima

ff p

(p)

sf

p ten.

staccato

a) Vedi pagina precedente.

a) *Voir page précédente.*

a) See preceding page.

legatissimo

p

stacc.

senza Ped.

sf sf sf sf

ff sostenuto assai

pesante poco stacc.

a)

p

sf p

sf p

sf p

ten.

pp

staccato

legato

p

mp

p

pp

(poco rall.)

a) Le note di mezzo alla m.s. *ben tenute.*

a) *Les notes du milieu de la m.g.* bien tenues.

a) The notes in the left and to be *well sustained.*

SCHERZO

Allegretto ♩=66

p leggero

p

cresc:

f *p*

cresc:

f

ff

espress. molto

tr

rall.

pp

a tempo

p leggero

p

Fine

Trio

Scherzo D.C.
(senza ripetizione)

RONDÒ

Grazioso ♩= 132

leggero
p

espr.

sf

sf

sf

pp

4321

dolce

p dolce e leggero

espress.

sf

sf

sf

f ma non troppo

forte

(ancora forte)

pp subito

(pp)

sf

sf

sf

pp

f

staccato secco

marcatissimo

sf

ff

senza Ped.

sf

sf

sf

sf

sf

1.

2.

staccato sempre

una corda

cresc. assai

sf sf sf sf

tre corde

ff

dim.

ten.

pp

una corda

cresc.

tre corde

sf sf sf sf

dim.

una corda

veloce e leggerissimo come glissando

m.d.

m.s.

ppp

m.d.

m.s.

mp

tre corde

sf

(Ped. *come la prima volta*)

mf

sf

sf

p

p dolce e leggero

espr.

p

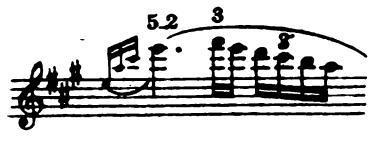
sf

a)

sf

sf

a) Preferibile sulla tastiera moderna:
Préférable sur le clavier moderne:
Preferable on the modern keyboard:



p

espress.

mf

sf

pp

stacc. leggero

mf

m.d.

senza dim.

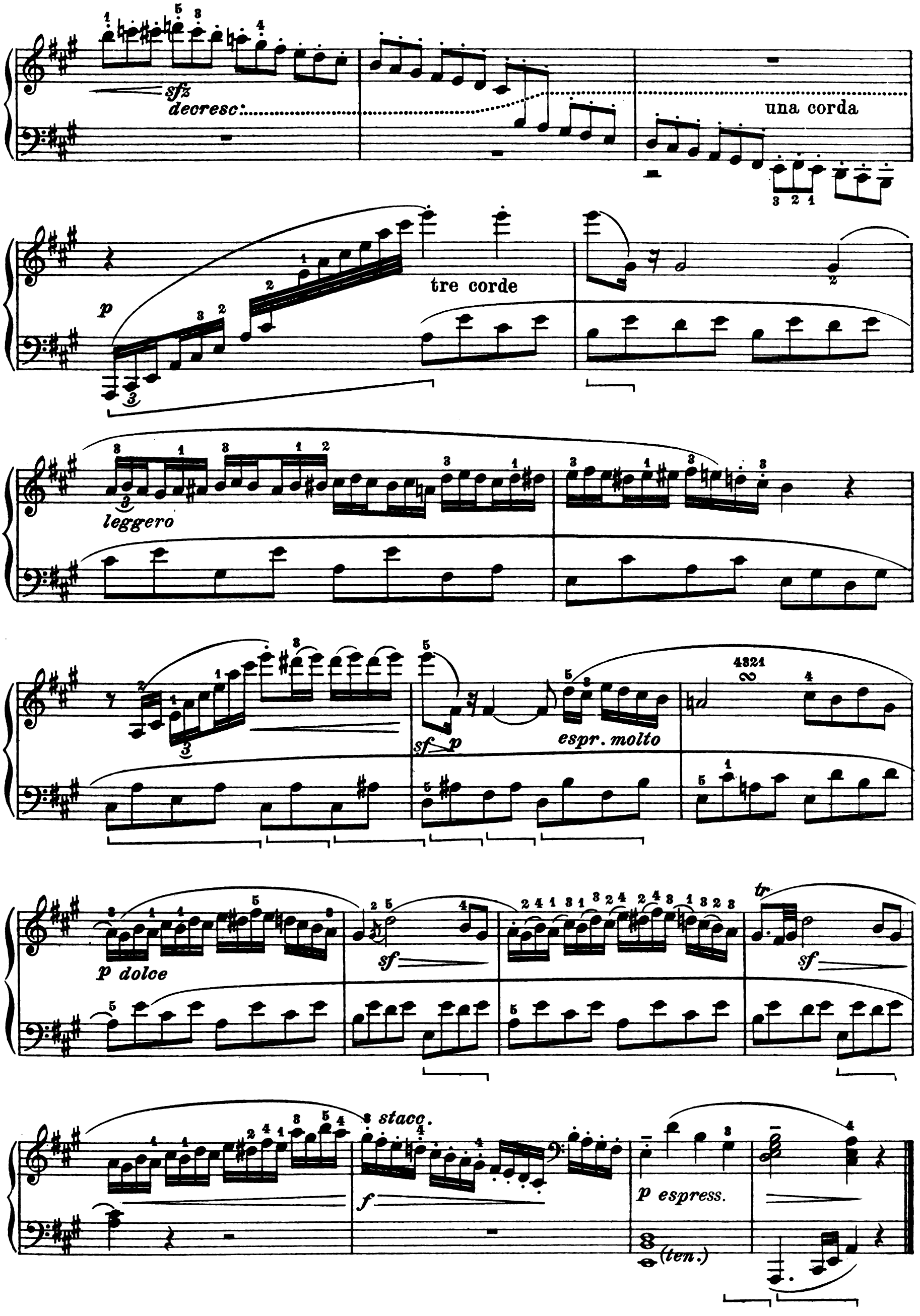
p dolce

f

sf

ten.

ff marcatissimo


sfz
decresc:
una corda
p
tre corde
leggero
sf
p
espr. molto
p dolce
sf
tr
sf
stacc.
f
p espress.
(ten.)

TRE SONATE

dedicate a Giuseppe Haydn

Op. 2. N. 3.

3.

Allegro con brio ♩=144

p

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

ff *marcato*

sf

(staccato)

sf

Ped. simile

3535

tr

f

(staccato)

sf

tr

ff con forza

secco

p espress.

risoluto

f

sf

p

dolce

espressivo (dialogando colla destra)

sempre espr.

(ten.)

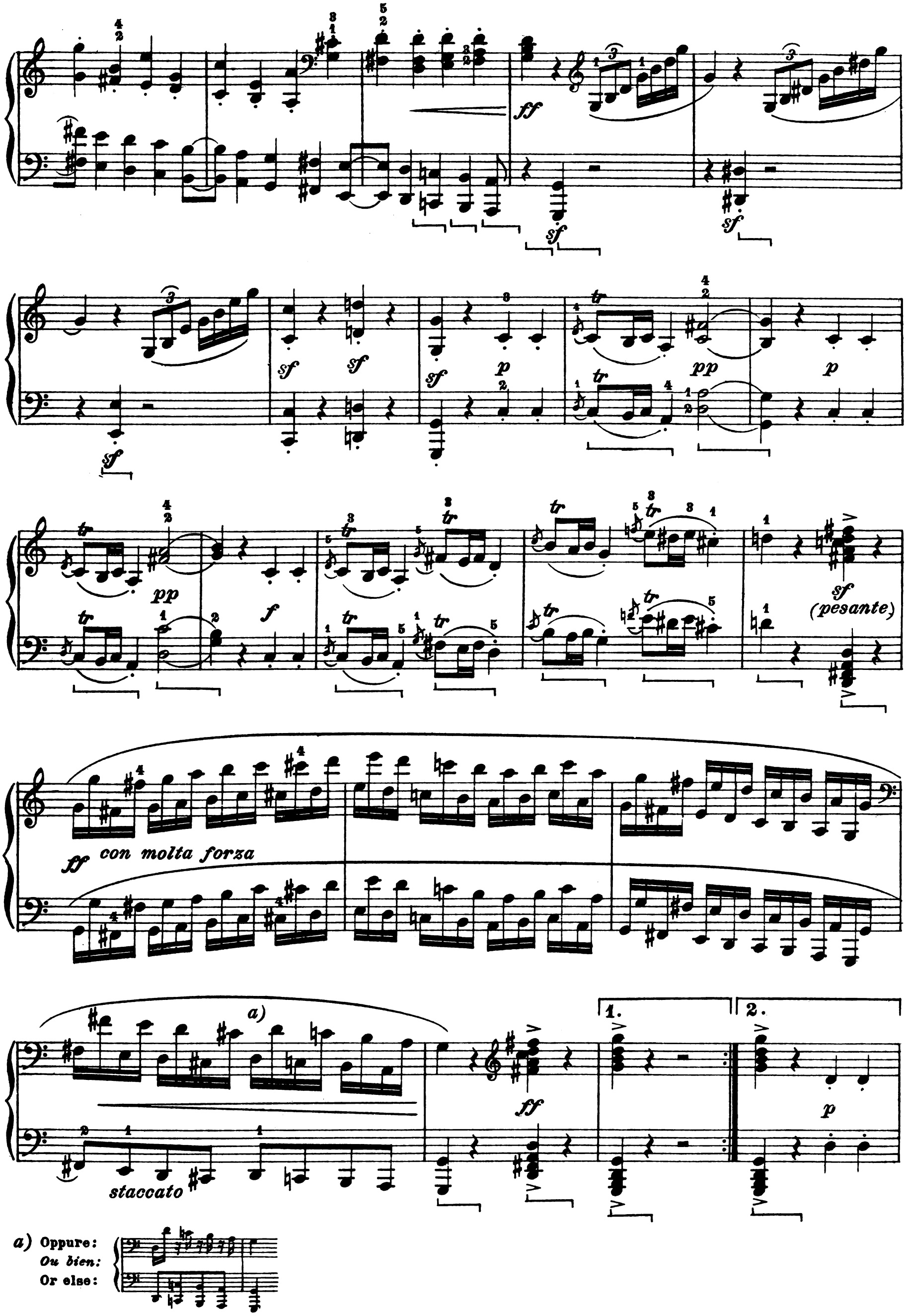
sf

f marcato assai

sf simile

ff marcatissimo

(a) Vedi prefazione. | (a) *Voir préface.* | (a) See preface.


ff
sf
p
pp
f
(pesante)
con molta forza
a)
staccato
1.
2.
a) Oppure:
Ou bien:
Or else:

pp p f

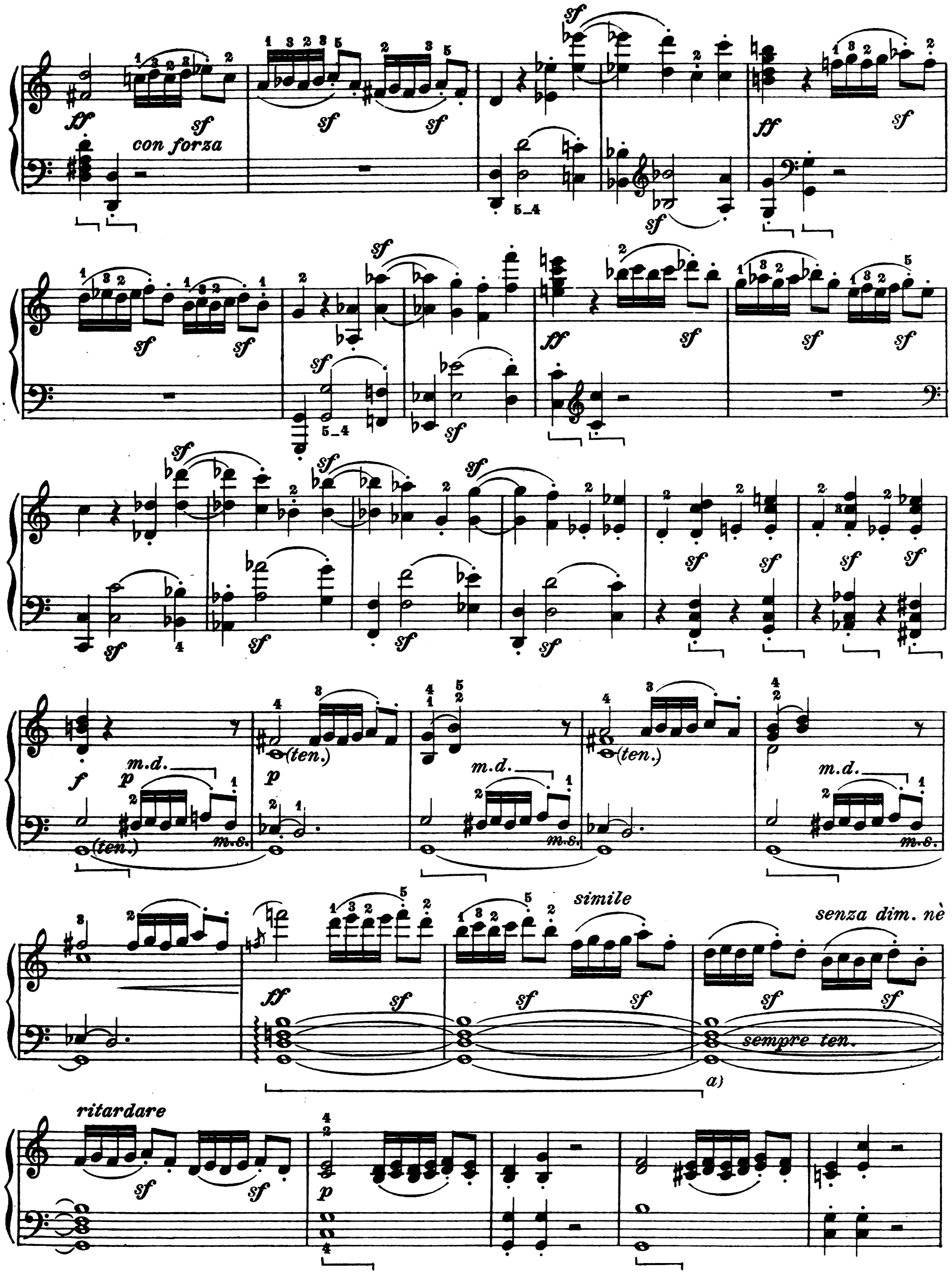
ff vigoroso e senza affrettare

sf fz sempre fortissimo

sf

sf calando sempre più p

pp una corda (ten.) tre corde



a) Se la mano sinistra non può tenere le quattro note dell'accordo, è consigliabile di prolungare il pedale per quattro battute, invece che per due.

a) Si la m.g. ne peut tenir les quatre notes de l'accord, il faut garder la pédale sur quatre mesures au lieu de deux.

a) If the left hand is unable to hold the 4 notes of the chord, the pedal must be left down during 4 bars instead of 2.

p

p

f

sf

sf

sf

tr

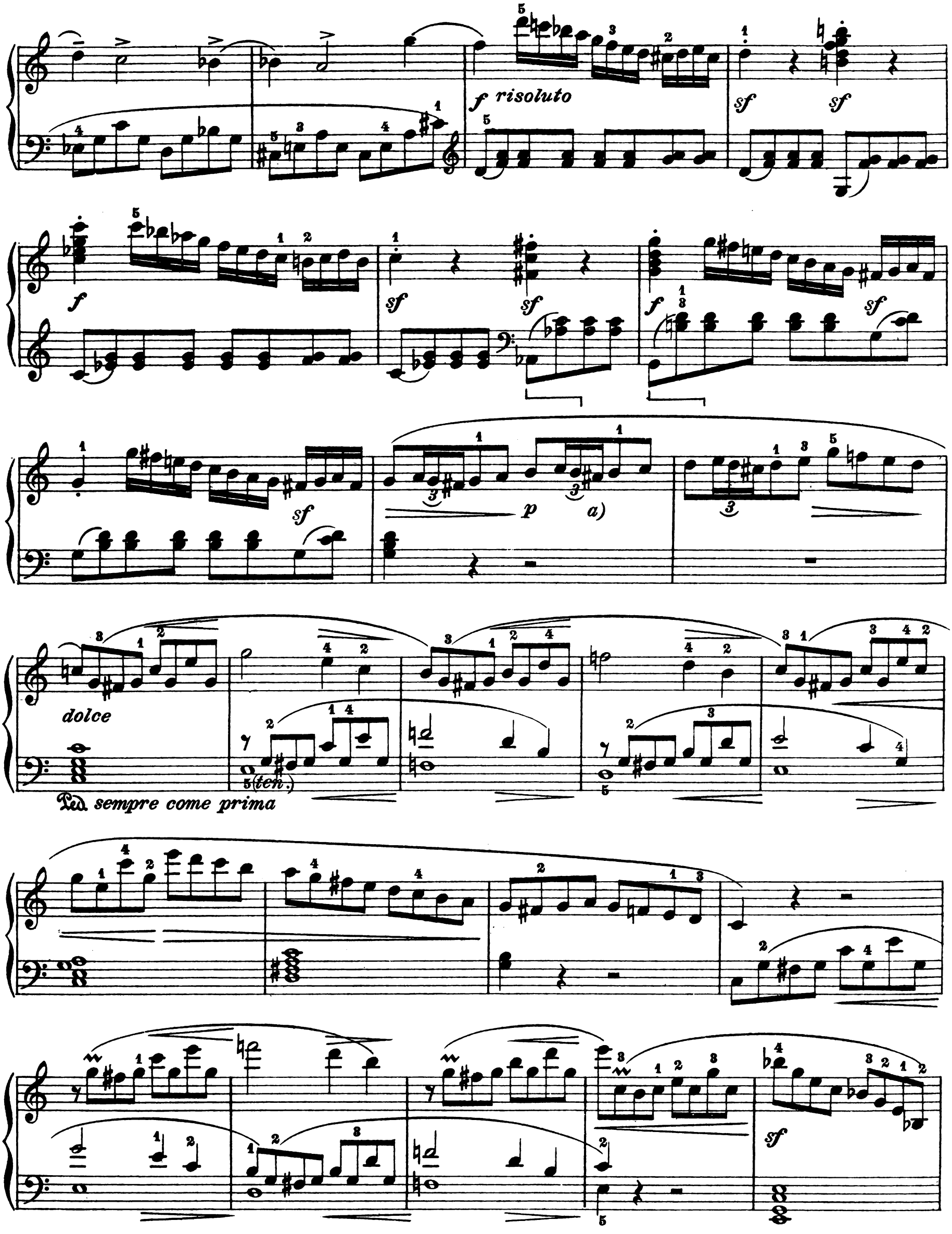
tr

ff con forza

secco

p espress.

Ped. *come prima*



a) Stando alla simmetria colla prima volta, questo *La* dovrebbe essere ♮, ciò che risulterebbe assai più melodico. Credo che si possa adottare questa piccola modificazione senza scrupoli.

a) Pour la symétrie avec la première fois, ce La *devrait être* ♮, *ce qui serait beaucoup plus mélodique. Je crois qu'on peut adopter sans scrupule cette petite modification.*

a) To harmonize with the first time the *A* ought to be *A* flat which would be far more melodious. I tkink this slight modification may be made without hesitation.

marcato assai

f

Ped. *sempre come prima*

sf a) *sf* *sf* *sf* *ff marcatissimo*

fz *ff* *fz* *fz* *sf* *sf* *sf* *pp* *p* *pp* *f*

a) **Verosimilmente, questo passo dovrebbe essere:**
Vraisemblablement ce passage devrait être:
Probably this passage should be:

ecc.

fz p

una corda

pp misterioso

tre corde

cresc.

f

p veloce

leggermente, in tempo

41313

tr

f

rall.

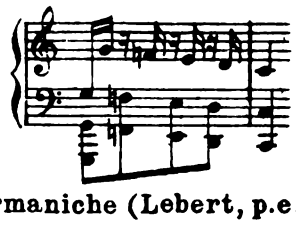
Adagio

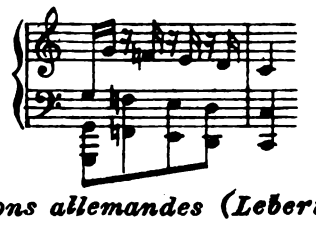
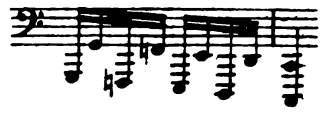
a tempo

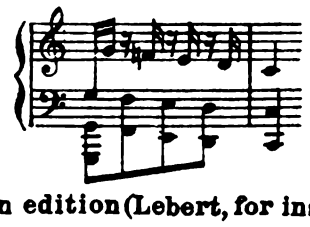
p *f* *sf* *ff* *pp*

ff con molta forza

a)

a) Oppure:  Certe edizioni germaniche (Lebert, p.e.) consigliano - dietro all'estensione della tastiera moderna - di finire così alla m.s. , ma ciò costituisce un anacronismo sonoro che non posso approvare.

a) *Ou bien:*  *Certaines éditions allemandes (Lebert, p. ex.), conseillent - à cause de l'extension du clavier moderne - de finir ainsi à la m.g.*  *, mais cela constitue un anachronisme sonore que je ne puis approuver.*

a) Or else:  Certain German edition (Lebert, for instance) advise - on account of the extension of the modern keyboard - to end with the left hand thus: but this constitues a sonorous anachronism wich I cannot approve of.

Adagio ♪ = 56

p

legato

legato

(Poco più animato)

(ten.)

p

mf

legato

p

mf

p

dim.

espr. molto

cresc.

ff

dim. *p*

ff

dim. *p*

ff

Ped. *come sopra*

dim. p f dim.

p sempre molto espressivo sf

(pochiss. rit.) pp

(Tempo I.)

p

Ped. come prima

(5)

ff pesante

(poco più animato)

p

sf

una corda

p

pp

dolcissimo, sempre espr. molto

sf

sf

sf

pp

(Tempo I.)

pp (sempre una corda)

scherzando

sempre pp

(*pp*)

tre corde

ff

p

ff

mf

espr.

una corda

p

espr. ad lib.

sf

sf

f

tre corde

una corda

sf

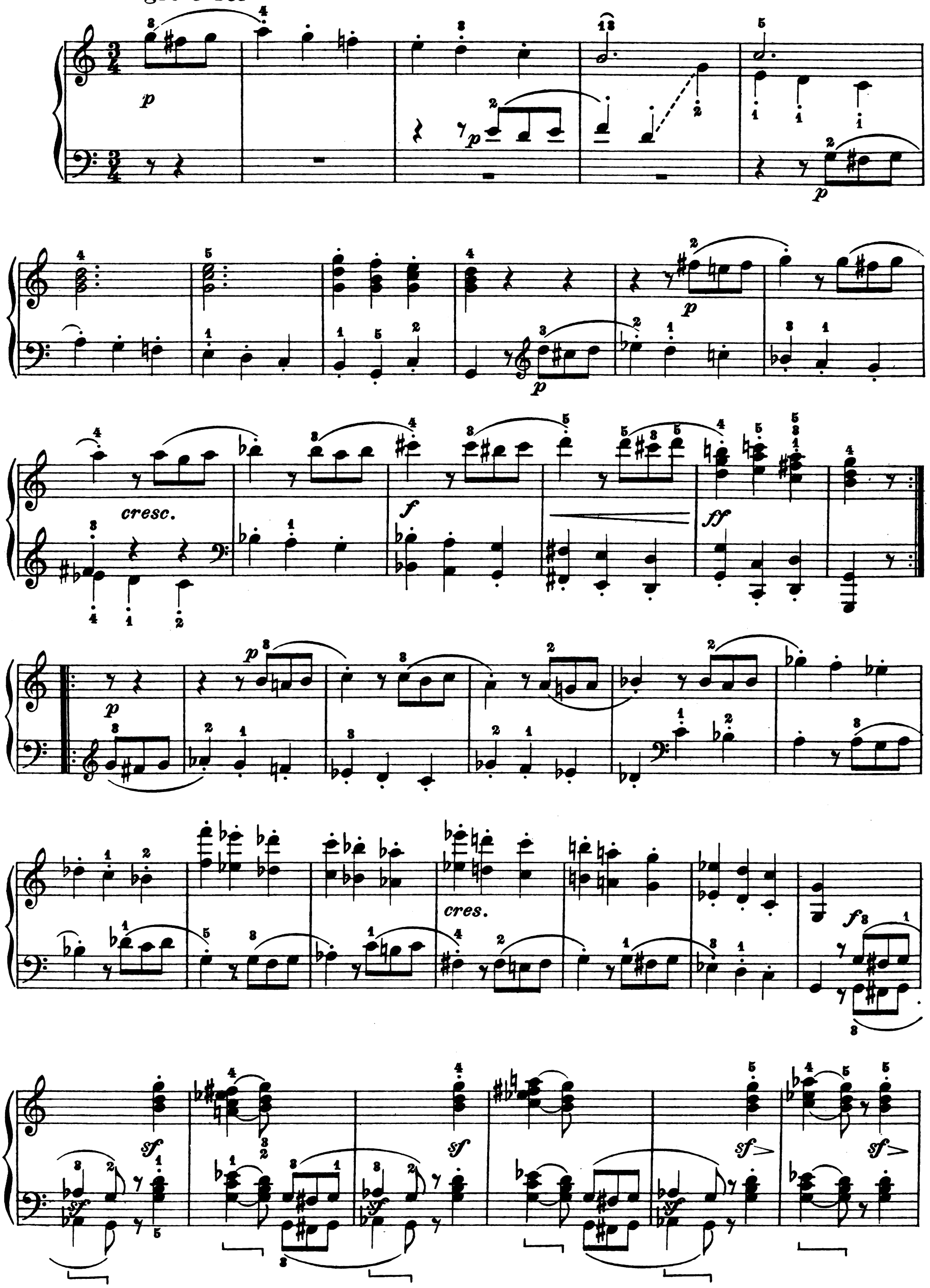
pp

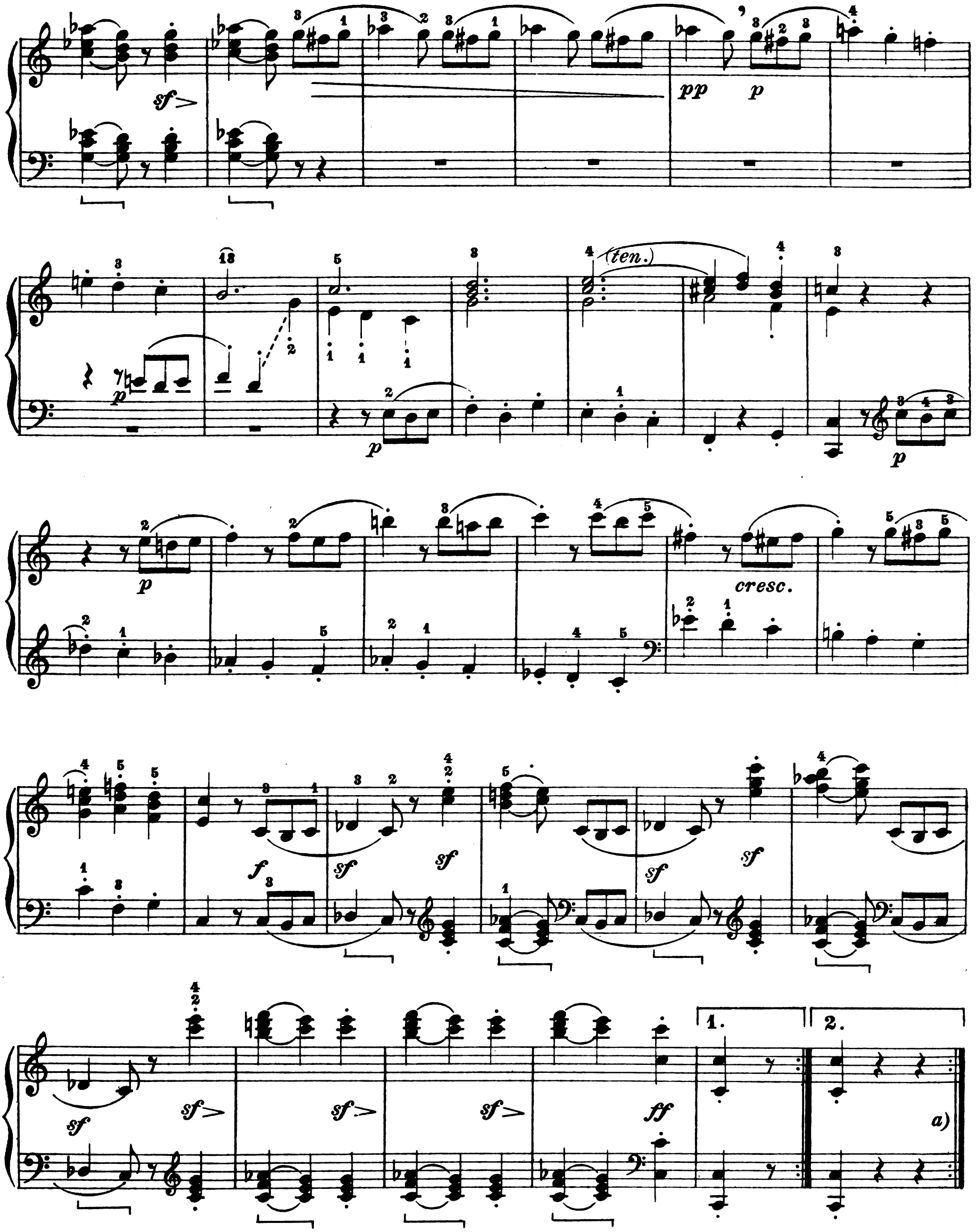
(*adagio*)

(*ten.*)

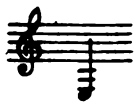
SCHERZO

Allegro 𝅗𝅥. = 88



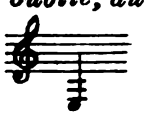


a) È presumibile che Beethoven abbia dimenticato, al 3º quarto, l'anacrusi:



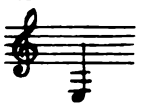
la quale dovrebbe attaccare il Trio.

a) Il est vraisemblable que Beethoven ait oublié, au troisieme temps, l'anacrouse:



qui devrait attaquer le Trio.

a) It is to be Beethoven has forgotten, in the third mesure, the anacrusis:



which should have started the Trio.

Trio

p sostenuto

1. 2.

sf *sf*

sf *sf*

mf *sf* *sf* *cresc.* *sf* *sf*

f

(senza dim.)

p

sf(poco) *sf(poco)*

Ped. *come sopra*

sf(poco) *sf(poco)*

(sempre piano)

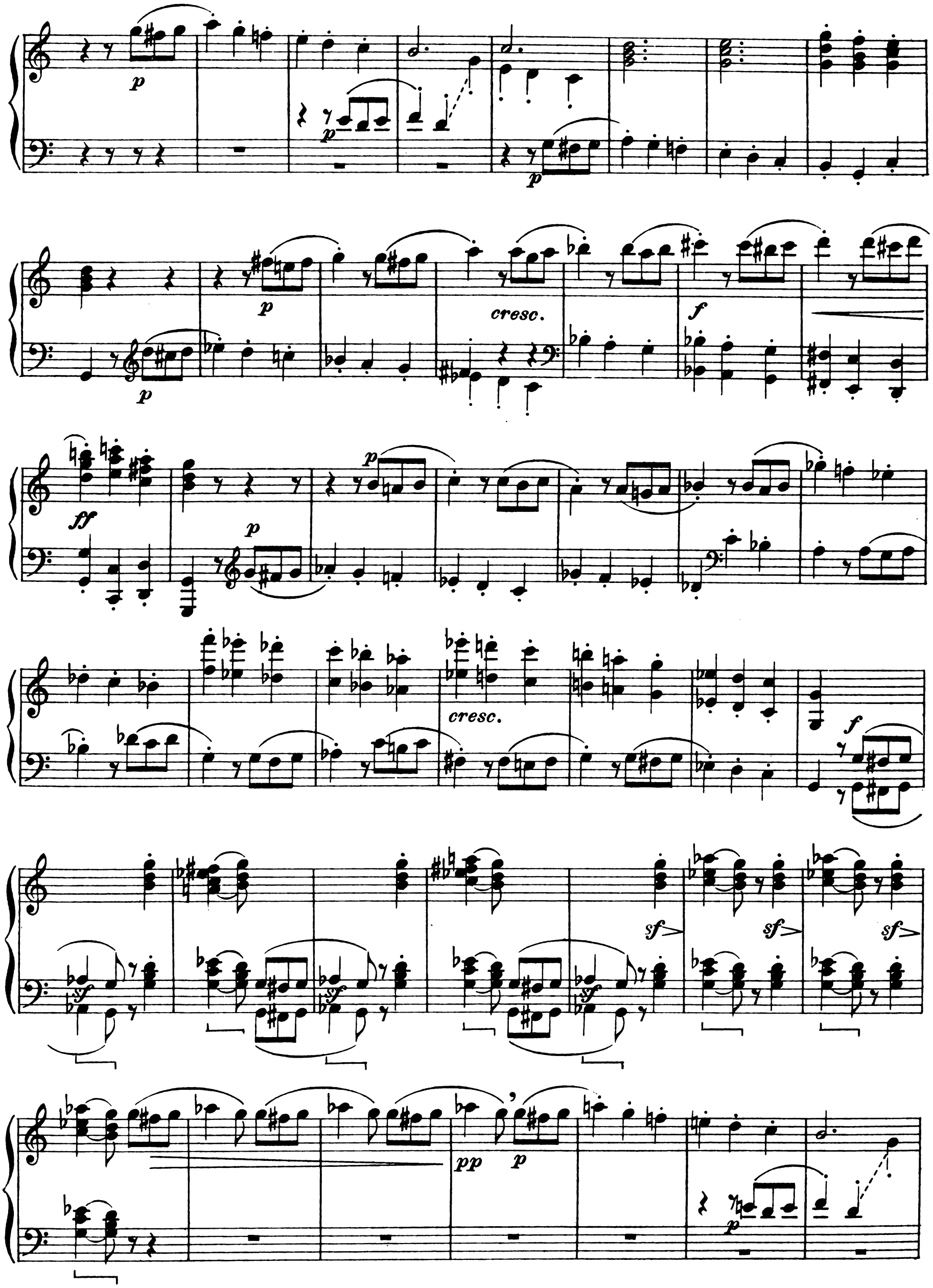
cresc.

sf *sf*

f

ff

m.s.


p
p
p
p
cresc.
f
ff
p
p
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
sf
pp
p
p

ten.

p

p

p

cresc.

f

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf>

sf>

sf>

ff

ff

ff

p

legato

pp

una corda

morendo

(senza rall.)

ppp

Allegro assai ♩.=126-136

p

(ten.)

cresc.

f *p*

p

f

p espr.

sf sf

legatissimo

m.s.

p

sf sf

poco cresc.

sf sf

p

cresc.

f

p

sf

sf

sfi

pp

p

f

f

p

f

f

f

p

f

f

forte, con bravura

f ancora

dim.

pp

leg.

dolce e legatissimo

legger.

cantando

Ped. sempre simile

sf

(ten.)

p

m.d.

Ped. sempre simile

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

p

(Ped.)

Ped. sempre ad ogni 𝅗𝅥.

Ped. sempre sim.

dim.

pp

sf sf sf sf sf sf

id.

p p p

pp

p

f

f

(f)

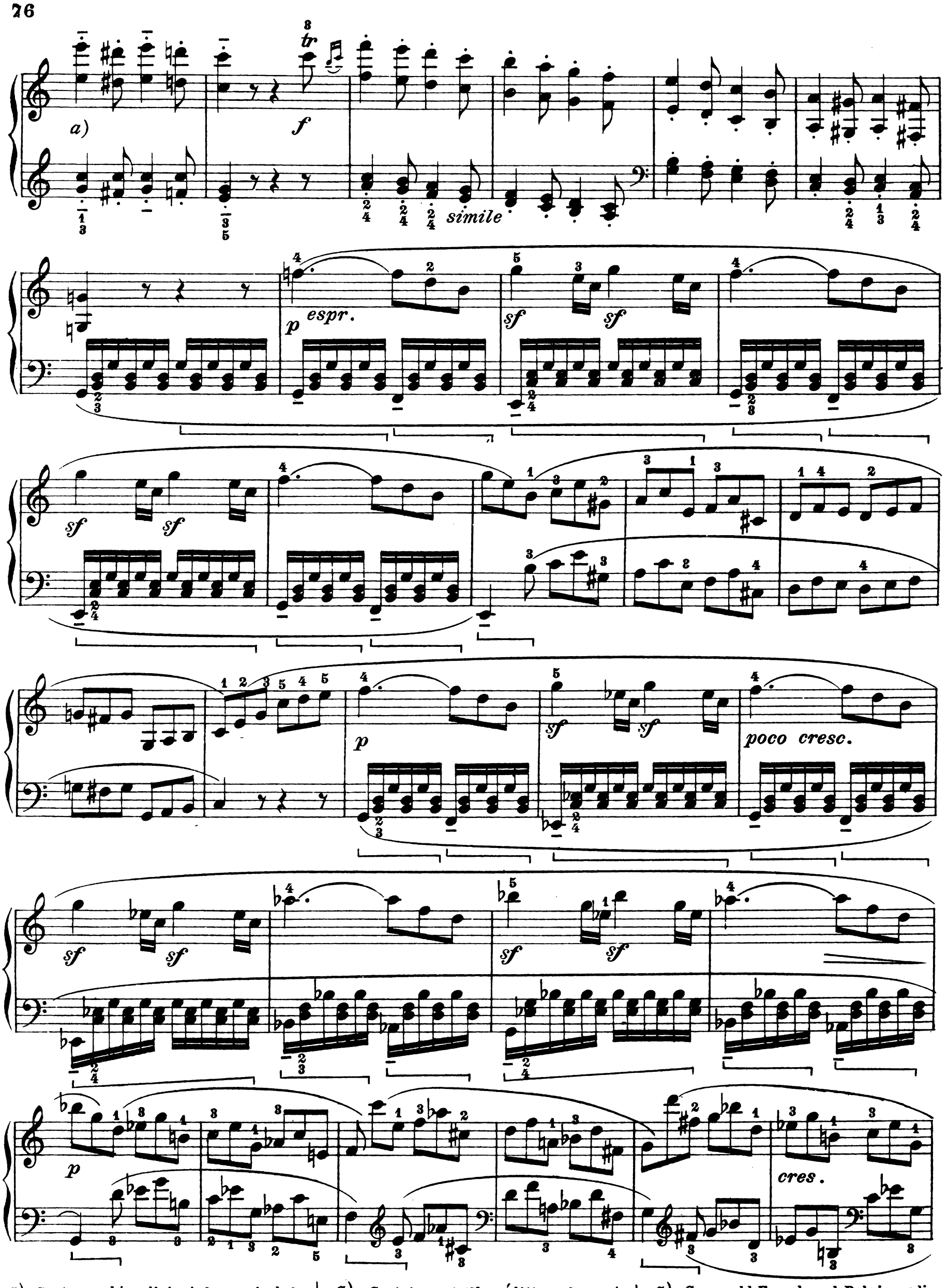
p

Ped. come prima

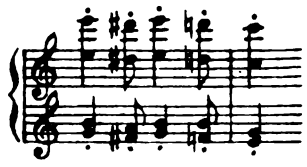
Ped. come prima

cresc.

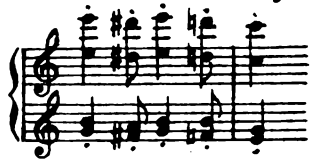
f p



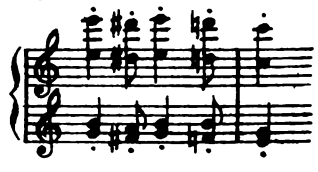
a) Certe vecchie edizioni francesi e belghe hanno questa erronea ed assai brutta versione:

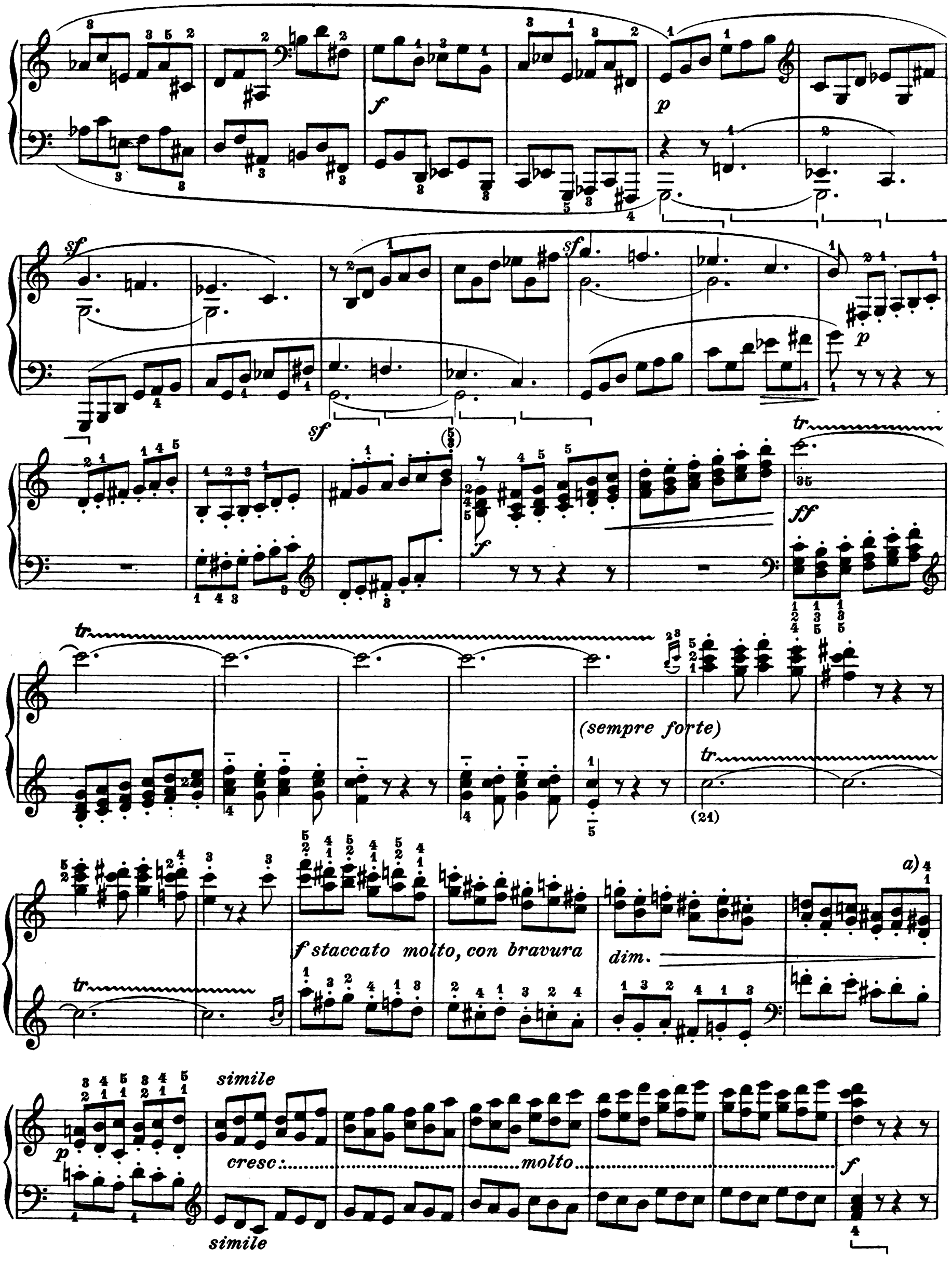


a) *Certaines vieilles éditions françaises et belges ont cette version fausse et très laide:*

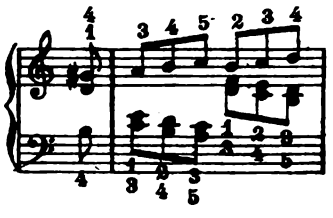


a) Some old French and Belgian editions have this erroneous and ugly version:





a) Oppure:
Ou bien:
Or else:



fz fz f sf p subito

tr (sempre piano) f sf p subito tr

tr sempre piano tr

calando p una corda rallentando pp

(ppp) tre corde ff

Tempo I. (molto animato)

ff ff

SONATA

dedicata alla Contessa Babette von Keglevics

Op. 7.

Composta nel 1796,
pubblicata in Ottobre 1797
presso Artaria, a Vienna.

4.

Allegro molto e con brio ♩.=138

p *sf* *p*

cresc.

sf

p

sf *p*

ff

pp leggero

ff

pp leggero

sf

sf

fp

(ten.)

sf
marcato

sf

sf

f

sf

dim.

p dolce e calmo

sf

espress.

p sempre culmo

Ped. *sempre ad ogni quarto*

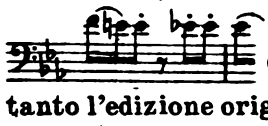
cresc.

a)

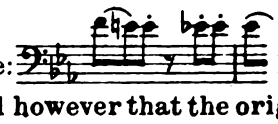
(Ped. *sempre simile*)

ff

pp

a) **Tutte le vecchie e moderne edizioni hanno:**  **Giova però osservare che tanto l'edizione originale quanto la sua ristampa - entrambe corrette da Beethoven - comportavano soltanto il *Mi* bemolle. Perciò ho adottato questa versione.**

a) Toutes les éditions vieilles et modernes ont ici: *Il faut observer cependant, que l'édition originale, aussi bien que sa réimpression - corrigées toutes deux par Beethoven - comportaient seulement le* **Mi** ♭. *C'est pourquoi j'ai adopté cette version.*

a) **All the ancient and modern editions have here:**  **It must be observed however that the original edition as well as the reprint of the same-corrected both by Beethoven - give the *E*♭ alone. Hence the reason of my having adopted this version.**

p

stacc.

sf f

sf

sf

sf

p molto cres.

ff

sf

sf

sf

p

sostenuto

ff

858

sempre molto energico

sf *sf*

sf *sf*

sempre molto forte

sf *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *sf*

ff *con forza*

E.R.1

decresc. una corda

pp

tre corde

p espress.

ff

ff

espress.

p

una corda pp

tre corde

ff

ff

p

sf

a) Il *Sol* bemolle si riscontra per la prima volta nelle edizioni Steingräber e Novello e non esiste in nessuna delle edizioni originali. Non ho quindi voluto adottare questa alterazione, sebbene essa si trovi oggi in moltissime ed autorevoli revisioni.

a) Le Sol *bémol se rencontre pour la première fois dans les éditions Steingräber et Novello et ne figure dans aucune des éditions originales. Je n'ai donc pas voulu adopter cette altération qu'on trouve pourtant aujourd'hui dans beaucoup d'éditions faisant autorité.*

a) The *G* flat is met with for the first time in the editions Steingräber and Novello, and does not appear in any of the original ones. For this reason I dit not adopt the alteration which is to be found notwithstanding in many of the standard editions.

f sf *sf*

dim.

p

Ped. *come prima*

espr.

sf *p sempre calmo*

a)

cresc. *ff* *pp*

a) **Versione moderna:**

Analogamente alla prima volta, ho creduto di dover seguire le due antiche edizioni di Artaria.

a) Version moderne:

Par analogie avec la première fois, j'ai cru devoir suivre les deux anciennes éditions d'Artaria.

a) **Modern interpretation:**

In order to make this passage correspond to its first appearance, I have judged it best to follow the old editions of Artaria.

Ped. *sempre come la prima volta*

stacc.

sf f

sf

sf

sf

p

7

ff

ad libitum:

sf

sf

p cresc.

sostenuto

ff

sempre molto energico

sf Ped. *sempre come prima*

sf

sf

sf

sempre molto forte

sf

sf

sf

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

ff *ff* *ff* *ff*

dim. assai.....Con calma

(sotto la m. s.)

p

p

Ped. come prima (ad ogni quarto)

cresc.

ben tenuto

f

cresc.

ff

sf

sf

sf

sf

pp

una corda

pp

pp

con fuoco

f

cresc.

cresc.

tre corde

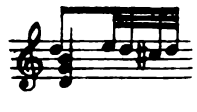
ff

Largo, con grande espressione ♩= 48

a) È preferibile un *gruppetto* piuttosto lento e molto espressivo, cioè:

a) Un gruppetto *plutôt lent et très expressif est préférable, c'est à dire:*

a) A rather slow and very expressive *gruppetto* is to be prefered; for istance:



pp

pp

espr.

sempre tenuto e legato

cantabile e tranquillo

sf

sempre staccato

sempre staccato

sf

f

pp

ten.

p

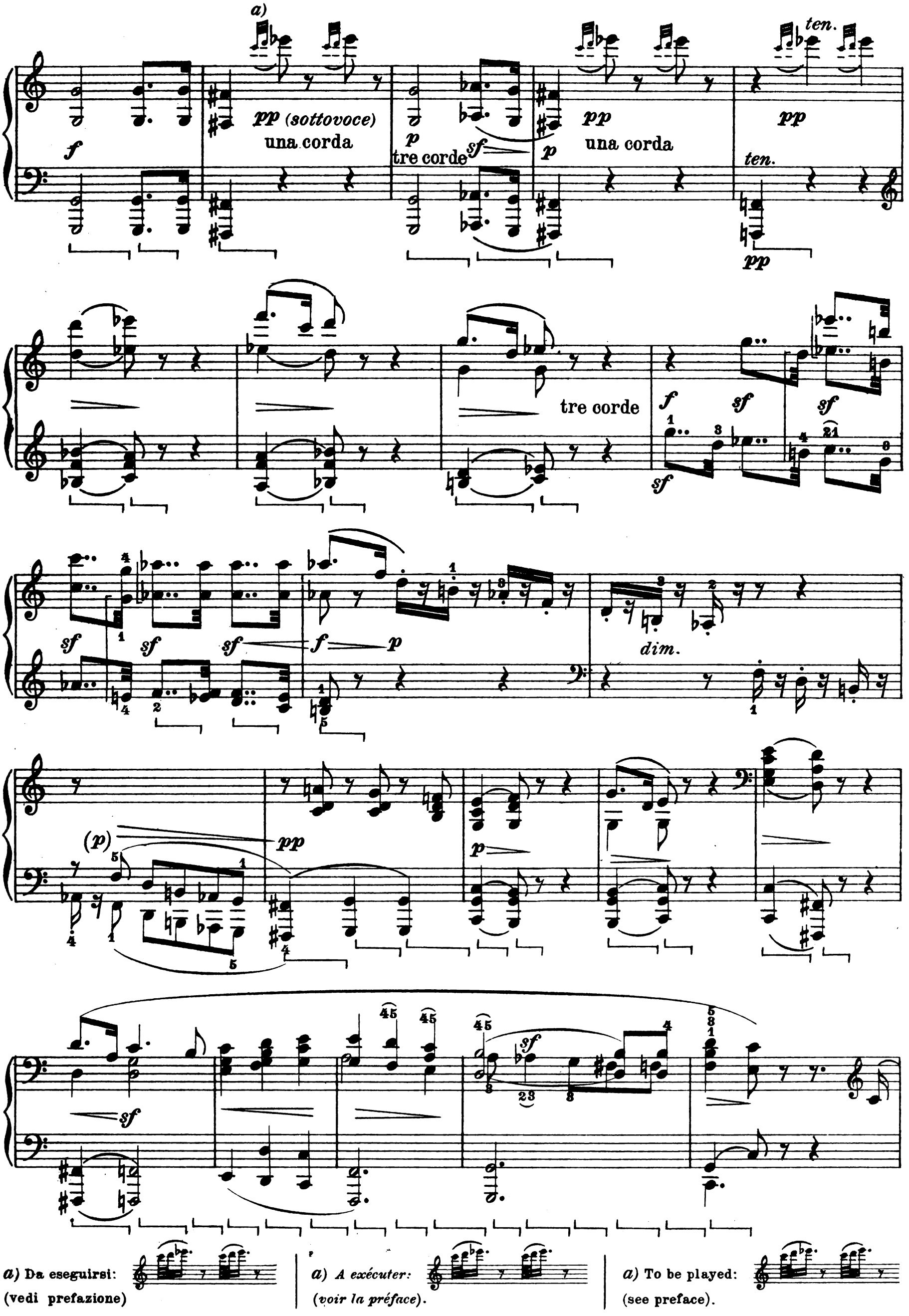
f

sf

sf

f

sempre staccato



a) Da eseguirsi: (vedi prefazione)

a) *A exécuter:* (*voir la préface*).

a) To be played: (see preface).

rinf.

Ped. come sopra

(senza rigore)

fp

sf p dim.

f (sf)

pp

mp cresc.

sf sf

sf

pp

(pp) ff marcatissimo

Ped. come sopra

ff

pp

f

p espress. sf sf f

f ff ff sfp

pp

espr. una corda

pp sf p pp

sf p

Allegro ♩.=88

p dolce

pp

p *sf*

sf cresc. *sf f*

sf

dimin.

sf

p

p

tr

1–4

mancando ..... *pp*

p dolce

una *pp*
corda

decresc.

leg.

pp

tre corde

p

cresc.

f

ff

sf

sf

sf

sf

ben ten.

f *pesante*

ten.

cresc.

ff

1ª

2ª

Fine

p

una corda durante tutto il Minore

pp sottovoce *ff p*

pp *ff p*

pp *p*

decresc. *pp*

p *ff p*

ff p

f

p

ff p

ff p

sf

sf

ff

pp espress.

ppp

D.C.

RONDÒ

Poco allegretto e grazioso ♩= 69 - 72

p ma cantabile

poco rit.

legato

sf

sf *p a tempo*

rinf. *dim.*

m.s.

p espr.

f

f

m.s.

p

p

f

p

f

p

rinf.

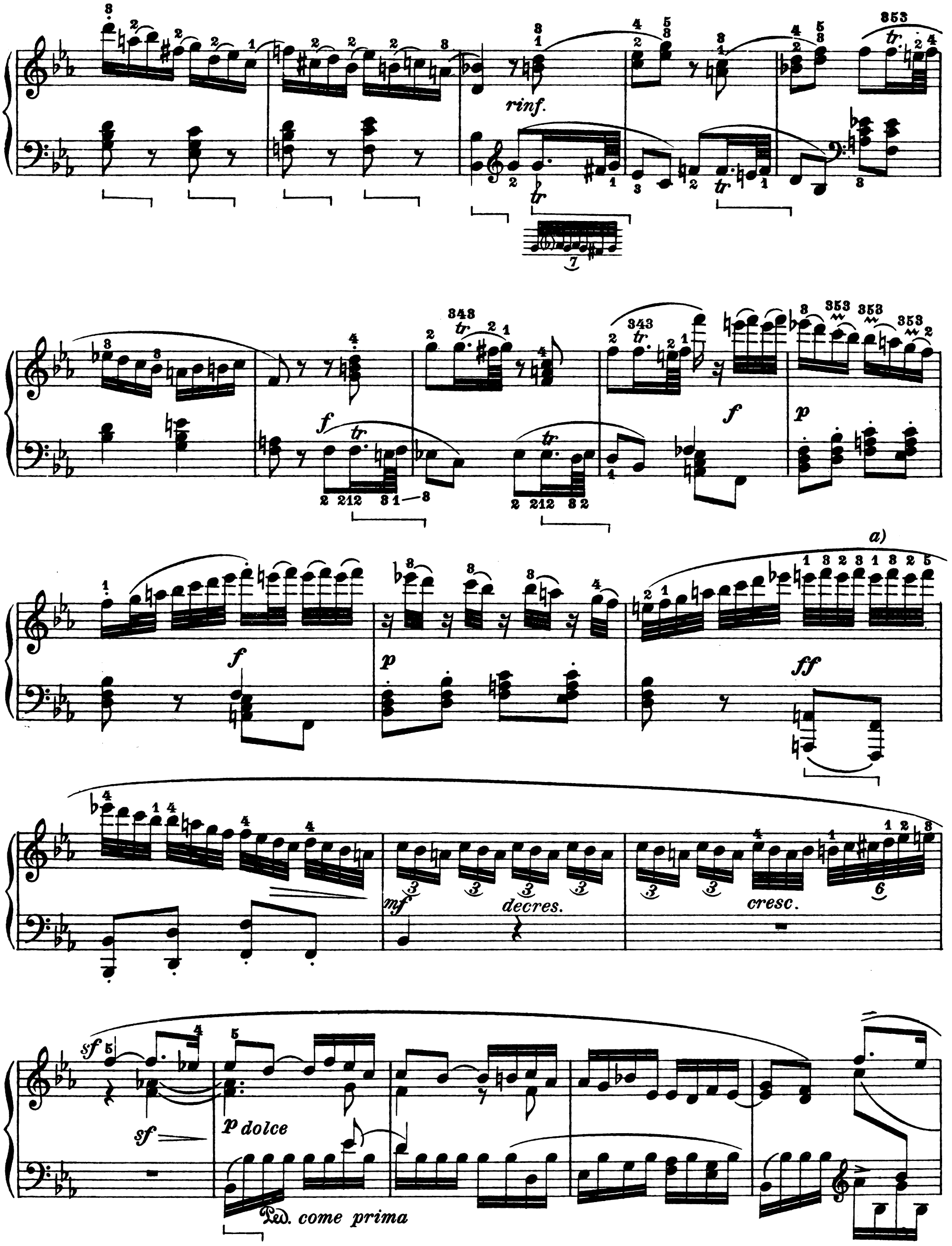
ten.

f

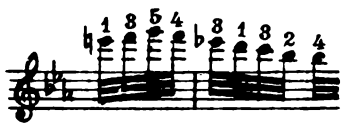
f

fp

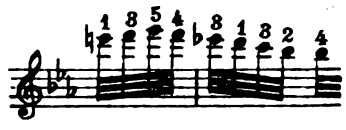
pp



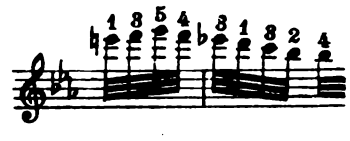
a) **Preferibile sulla tastiera moderna:**



a) Préférable sur le clavier moderne:



a) **Preferable on the modern keyboard:**



legato

poco rit.

a tempo

sf

p

f

ff

con molta forza

sf

non legato

sf

sf

sf

sf

non legato

sf

sf

sf

sf

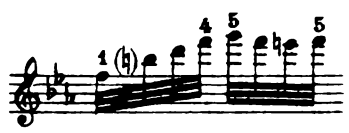
1.ª

2.ª

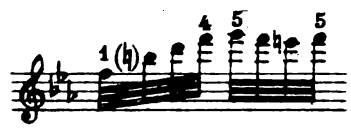
sf

a)

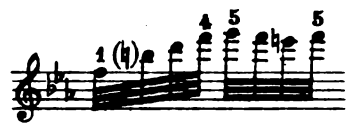
a) Preferibile sulla tastiera moderna:



a) *Préférable sur le clavier moderne:*



a) Preferable on the modern claviary:



sf

sf

sf

1ª

2ª

fp

decresc.

espress.

ritardando

pp

a tempo

dolce

Ped. *come prima*

sf

poco rit.

a tempo

f *p*

rinf. *dim.*

Ped. *sempre come prima*

m. s.

p espr.

f

m.s.

p

f

f

p

rinf.

p

rinf.

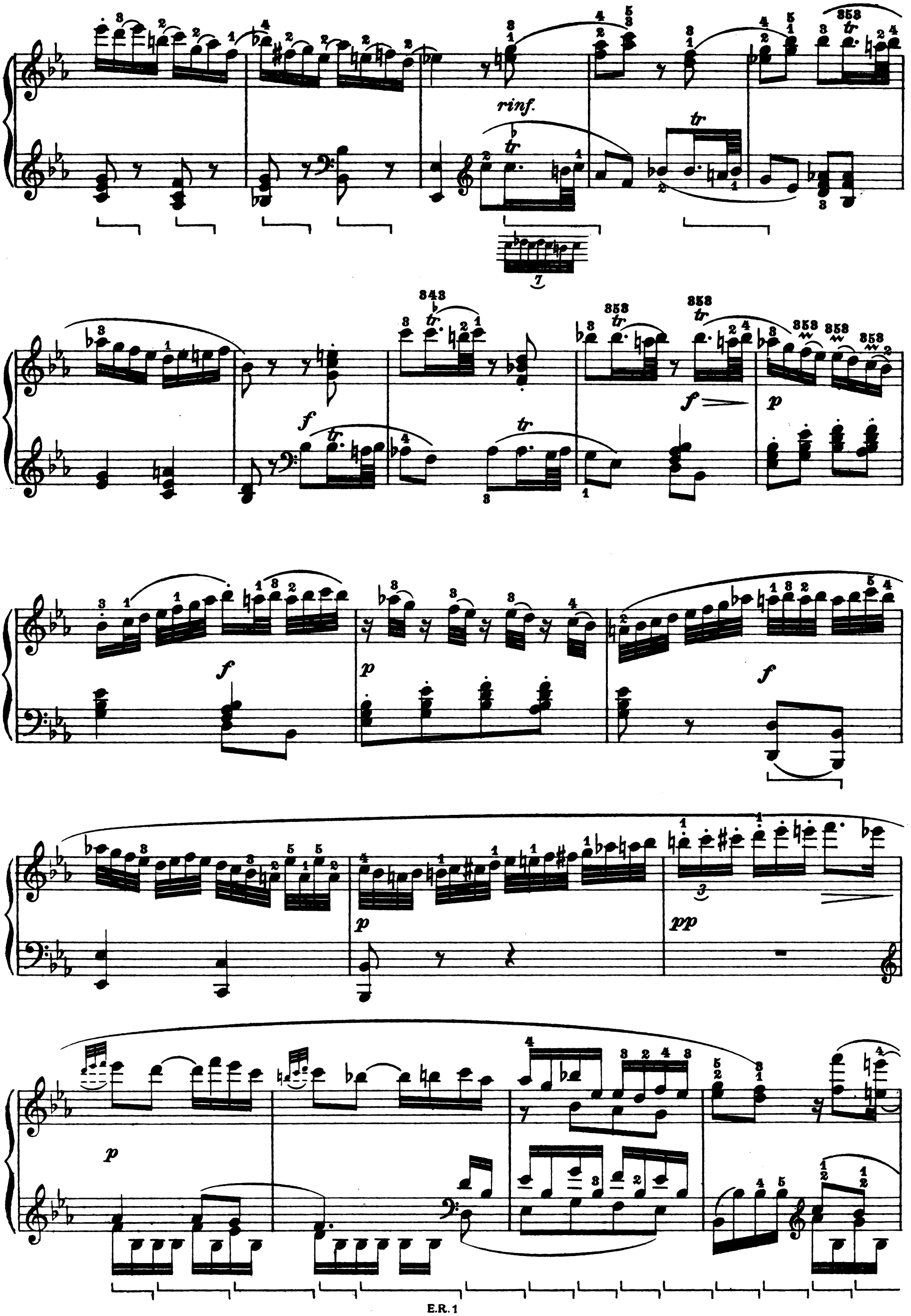
p

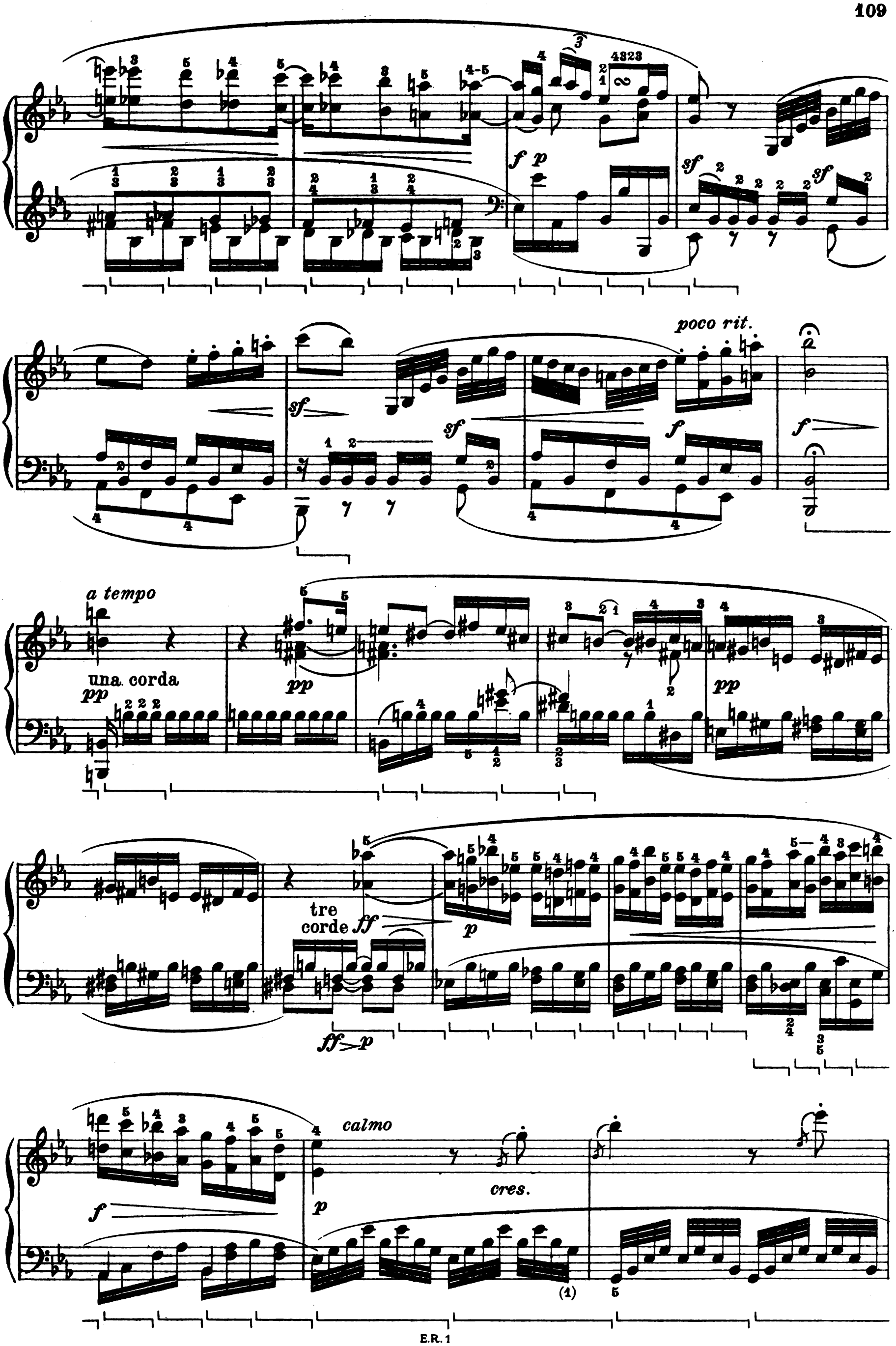
f

f

fp

pp


rinf.
tr
f
p
pp


poco rit.
a tempo
una corda
pp
tre corde
ff
p
calmo
cres.

rinf.

p

cres.

ff *sf*

p

una corda
sino alla fine

decresc.

rall. poco

pp

TRE SONATE

dedicate alla Contessa von Browne

Op. 10. N. 1.

Composte nel 1797,
pubblicate in Settembre 1798
presso Eder, a Vienna.

5.

Allegro molto e con brio ♩. = 69

f energico

p

f

p

rinf.

dim.

una corda

pp sottovoce

tre corde

ff

fz

ff

ff

ff

p dolce

f

p

Ped. simile

legato

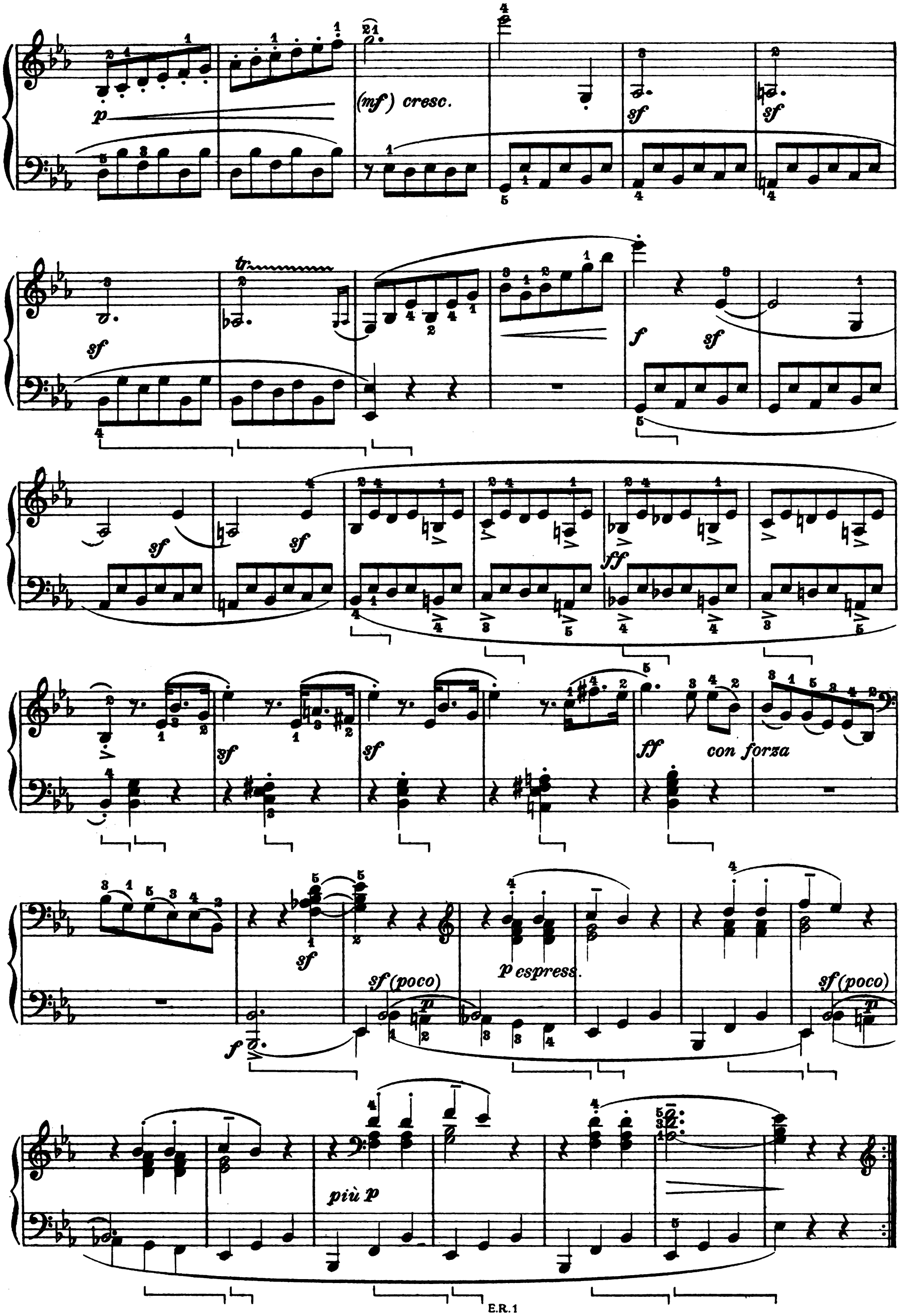
espress.

p

p

p

sf


p
(mf) cresc.
sf
sf
sf
tr
f
sf
sf
sf
ff
sf
sf
ff
con forza
sf
sf (poco)
p espress.
sf (poco)
f
più p

f *p* *f* *p*

f (*f*) *cantabile* *p*

p legatissimo

cresc. *sf* *cresc.*

sf sf sf ff

sf sf p stacc. molto a)

decresc. f subito p

f p

rinf. dim. una corda pp sottovoce

a) Versione originale, alterata poi in:

a) Version originale, altérée plus tard ainsi:

a) Original version, altered later as follow

tre corde

ff

f

p

p

Ped. come prima

espr.

p

Ped. sempre come prima

p

sf

p

sf

mf

f

cresc.

sf

sf

sf

tr

sf sf sf

f cresc.

ff sf sf

sf ff sf (poco)

f

p espr. sf (poco)

più p ff

Adagio molto ♪ = 76

p dolce espress.

cresc.

fz *mp*

tr

(senza rigore di tempo)

p

ten.

m.s.

f *p*

m.s.

f *p*

f *f* *f*

sf *p*

a)

m.d.

a) **Oppure:**
Ou bien:
Or:

m.s.

p

pp dolcissimo

p senza rigore di

tempo

p

cresc.

f sf

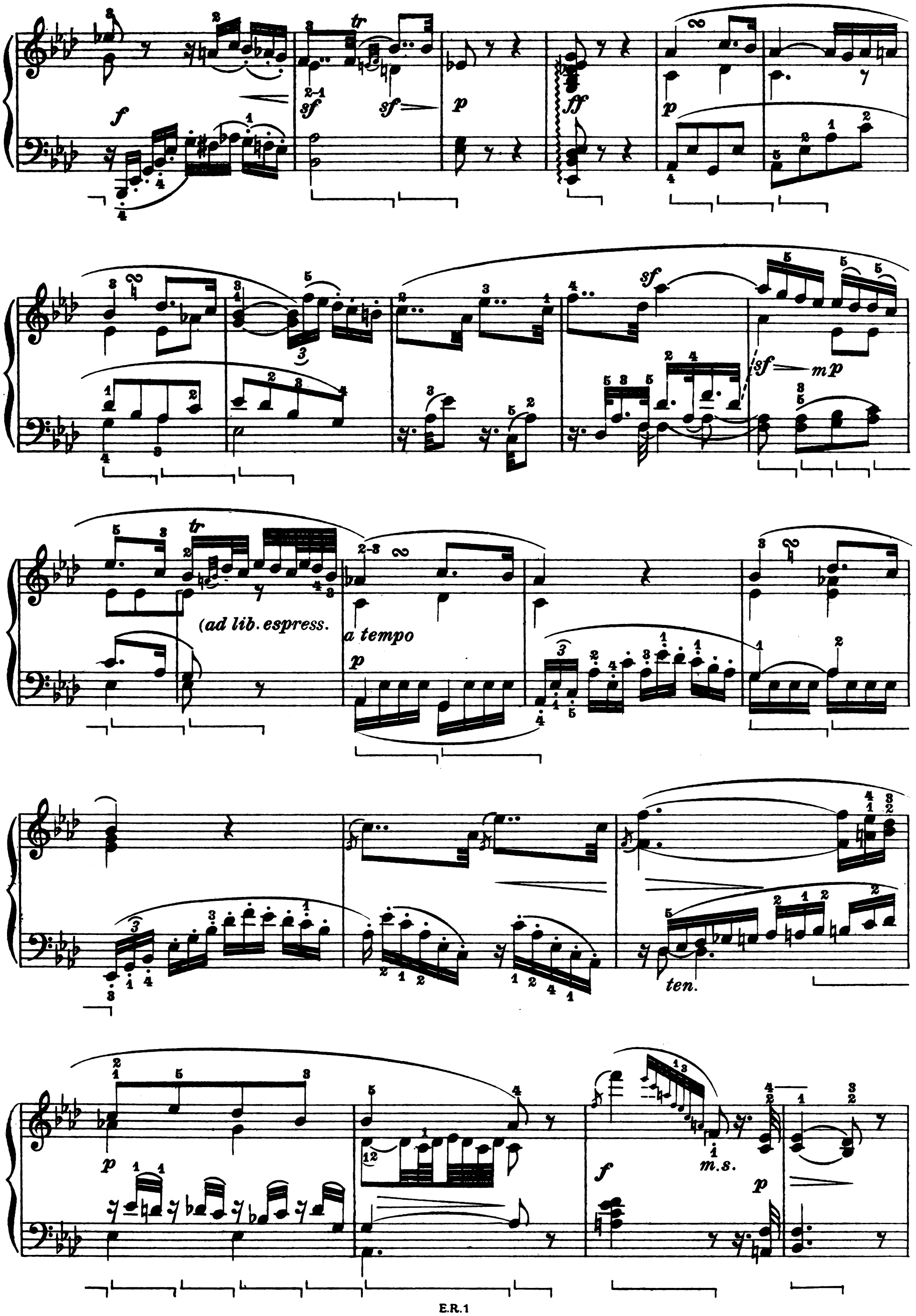
p

pp

cresc.

f sf sf

sf sf


(ad lib. espress.
a tempo
ten.
m.s.

f *m.s.* *p* *a)* *f* *f* *fz* *fz*

fz *p* *pp dolcissimo*

Ped. *come prima*

p senza rigore di tempo

(Ped. *sempre come prima*)

simile *cresc.*

f *sf* *p* *pp* *cresc.*

a) Oppure:
Ou bien:
Or:

f *sf* *sf* *p* *rinf.* *sf*

(*p*) *rinf.* *sf* *p*

pp una corda sino alla fine

decresc. *pp*

p

FINALE

Prestissimo 𝅗𝅥 = 96-100

p

simile

cresc.

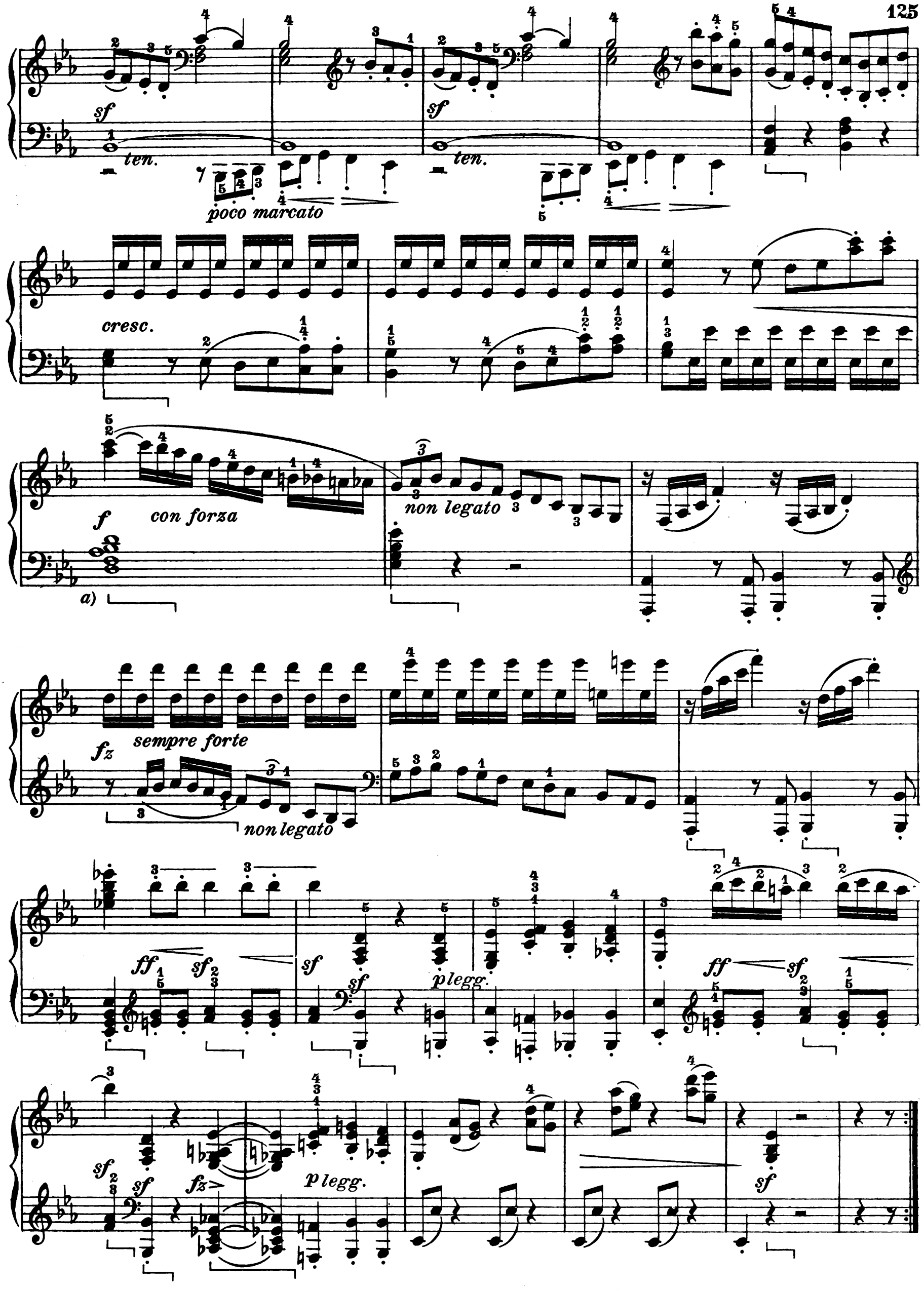
poco allarg:.....

a tempo

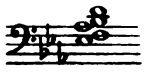
f *sf* *sf* *sf* *ff*

p

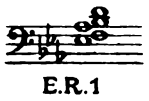
fz



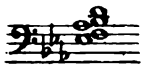
a) Accordo dell'edizione originale, sostituito poi con questo (preferibile):



a) Accord de l'édition originale, remplacé depuis par celui - ci (préférable):



a) Chord in the original edition, but since replaced by this one (preferable):



p

p p sf p sf p

cresc. ff

a) sf sf p

Ped. come prima

cresc.

a) Più agevole:
Plus facile:
Easier:

sf sf

poco allarg:.....

a tempo

f sf sf sf ff p

p

Ped. sempre come la prima volta

fz p

sf sf

poco marcato

cresc:.....

f

fz

non legato

fz sempre molto forte

non legato

ff sf sf sf p ff sf

Ped. sempre come la prima volta

sf sf fz p cresc.

f rall. p p ritard. e calando

sempre più ritardando ten.

adagio una corda pp misterioso

tempo I.o tre corde

f risoluto fz p simile

decresc. pp rit:

TRE SONATE

dedicate alla Contessa von Browne

Op. 10. N. 2.

6.

Allegro ♩ = 112

dolce espr.

a)

p

3 *legg.*

3 *legg.*

tr

p

rf

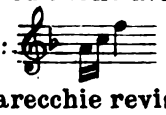
p

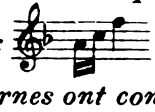
f

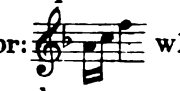
cantabile

p

sf

a) Le prime edizioni avevano questo errore ritmico:  che è stato conservato in parecchie revisioni moderne.

a) Les premières éditions portaient cette erreur rythmique:  *que plusieurs revisours modernes ont conservée.*

a) The first editions printed the following rhythmic error:  which several modern revisers have repeated.

sf

ff

p

4 legg.
il basso tenuto

sf

sf

sf

Ped. simile

cresc.

sf

sf

f

dim.

34321

34323

p

ff

sf

f.

pp

sf

p

cresc.

f

sf

f

p scherzando

legg., quasi non legato

f

ff

ff

1.

2.

p

(senza pedale)

il basso un poco marcato

34323

f

fp espress.

cresc
stacc.

(senza pedale)

(5)

p

f

cresc.
stacc.

(senza pedale)

ff

p

sf

p

cresc.

p subito

il basso marcato

cresc.

a)

f

p

cresc.

f

ff

sf

sf

decresc.

p

pp

a) Oppure:
Ou bien:
Or else:

p

una corda

tre corde

Ped. come prima

cantabile

cresc.

Ped. come la prima volta

a) Da preferirsi sul pianoforte odierno:

ecc.

a) *A préférer sur le piano moderne:*

etc.

a) Preferable on the modern pianoforte:

etc.

p dolce

legg.
il basso tenuto

p *sf* *sf* *sf* *sf cresc.*

34321

34323

sf *ff* *f* *pp*

E.R. 1

p

cresc.

f

sf

f

ff

15358

tr

p scherzando

f

legg., quasi non legato

p scherzando

leggero

f

15353

tr

ff

f

1535

tr

sf

153

tr

più f

sf

ff

1.

2.

E.R.1

p

Allegretto ♩.=76-84

p *non cres. legatissimo*

cres.

sf. *sf.* *sf.* *sf.*

sf. *sf.* *f* *sf.* *sf.* *p*

espress.

pp *rf* *rf* *(legato)*

espress.

rf *rf* *(legato)* *p*

f *p* *p*

pp dolce e assai sostenuto

sf

p

(ten.)

sf

(ten.)

sf

sf

sf

sf

sf

sf

p

sf

pp

sf

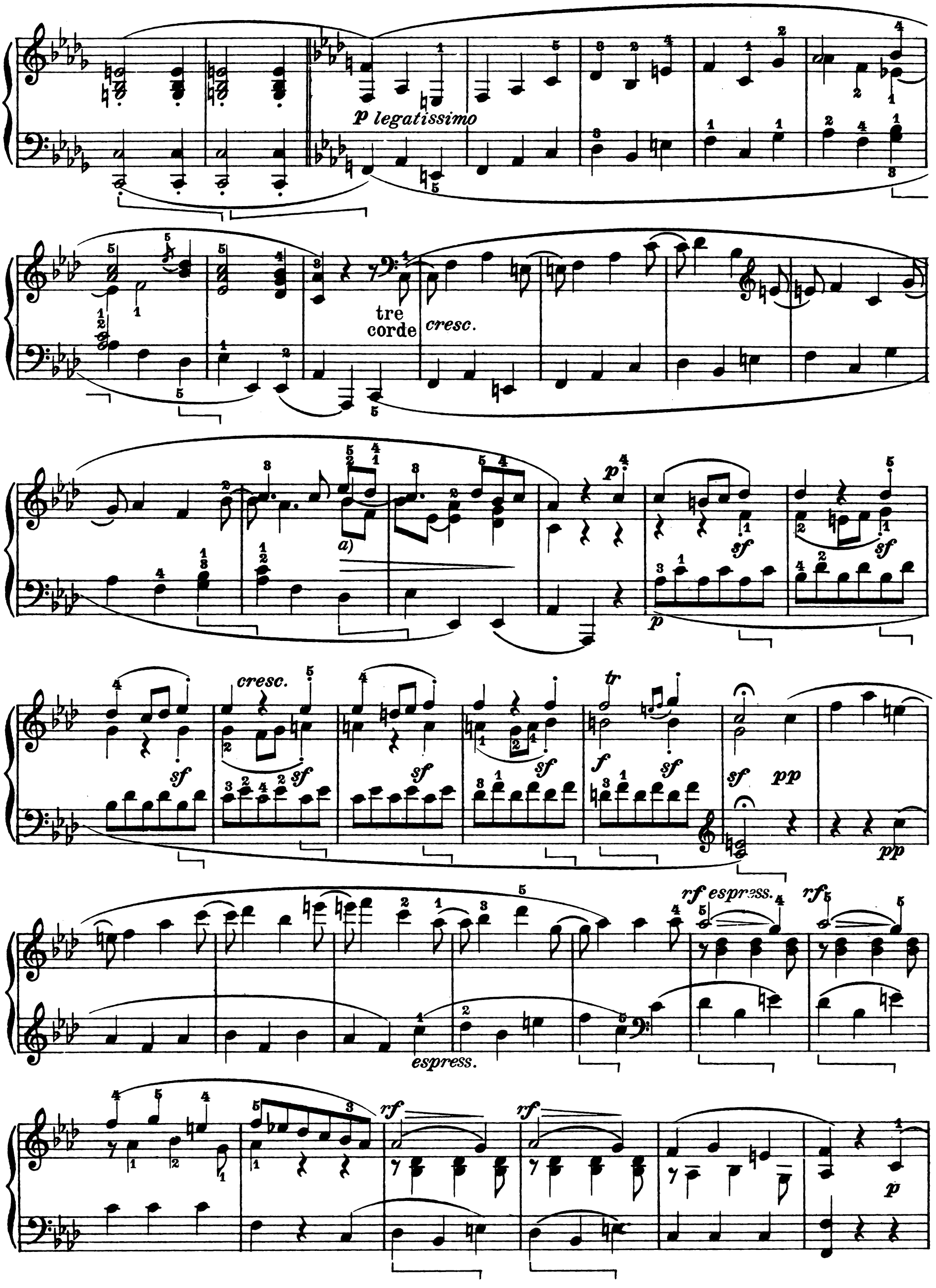
p

E.R.1

cresc.

Ped. come prima

una corda



a) É consigliabile la seguente modificazione:

a) La modification suivante est à conseiller:

a) The following modification is advised:

p

cresc.

f p

cresc.

f

Presto ♩= 88

mp

mp

marcato

poco cresc.

sf

sf

mf

sf

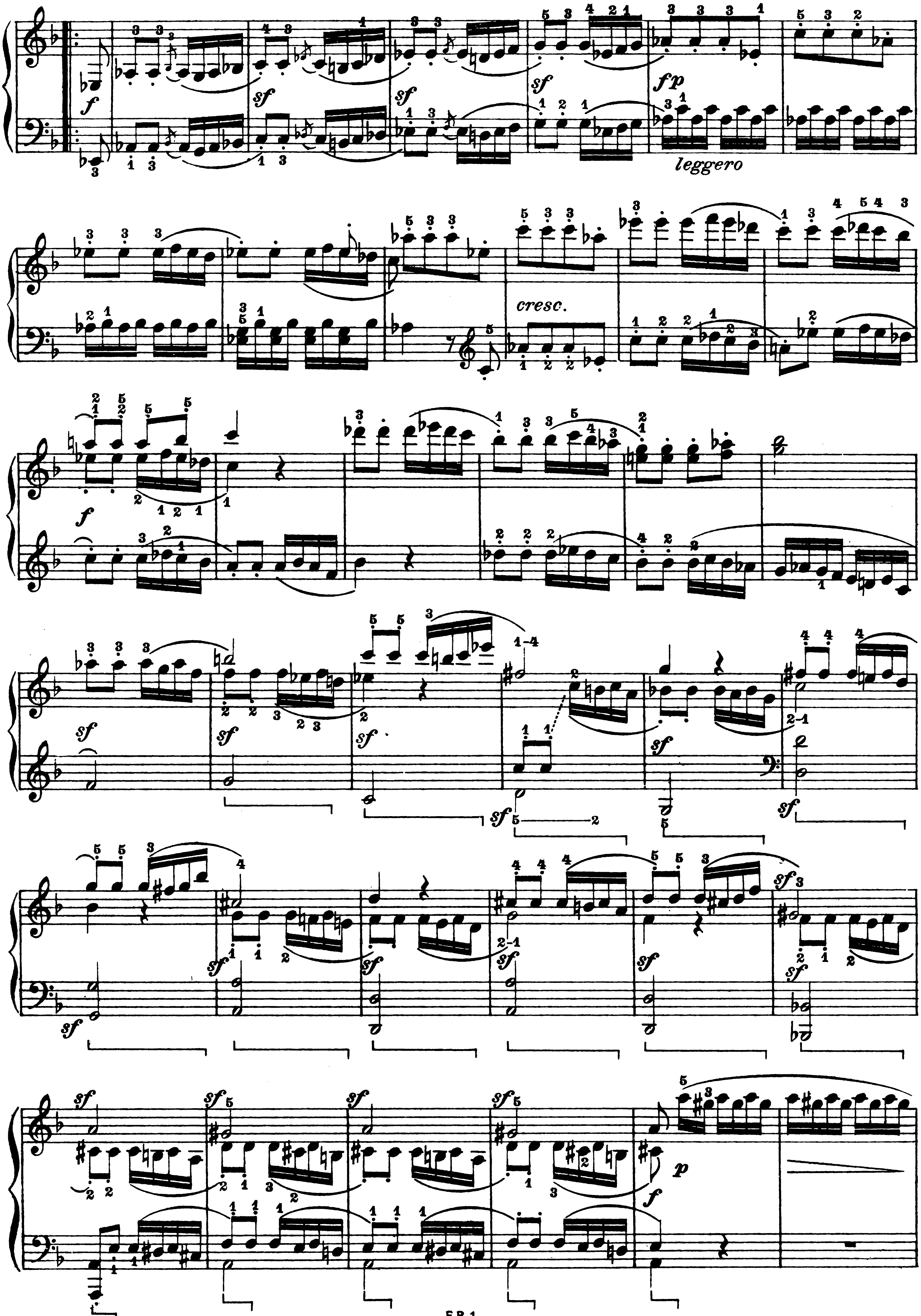
sf

f

p subito

(il basso tenuto)

p



p

legg. assai

p

(ten.)

(p)

cresc.

f

ff

p

cresc.

f

sempre più forte

sf sf sf

ff

p subito

ten.

p cresc.

ff

sf (secco) a)

a) Vedi prefazione.
Voir la préface.
See preface.

p

TRE SONATE

dedicate alla Contessa von Browne

Op. 10. N. 3.

7.

Presto d = 152-160

p

sf *p legato*

sempre piano

f

sf

legg.

p

cresc.

ff *ff* *ff* *p*

con espressione

senza pedale

sf

p

sf

(ten.)

cresc.

sf

ff *brillante*

p

cresc.

f

a)

tr

p grazioso

stacc.

p

p espr.

sf

sf

pp

(la m.s. un poco marcatà)

cresc.

(mf)

sf

sf

sf

sf

p

sf

sf

sf

p

sf

sf

(p)

cresc.

marc. e ten.

sf

sf

sf

sf

f

a) L'ortografia originale (𝄾) di queste acciaccature è stata causa della tradizionale ed erronea interpretazione:

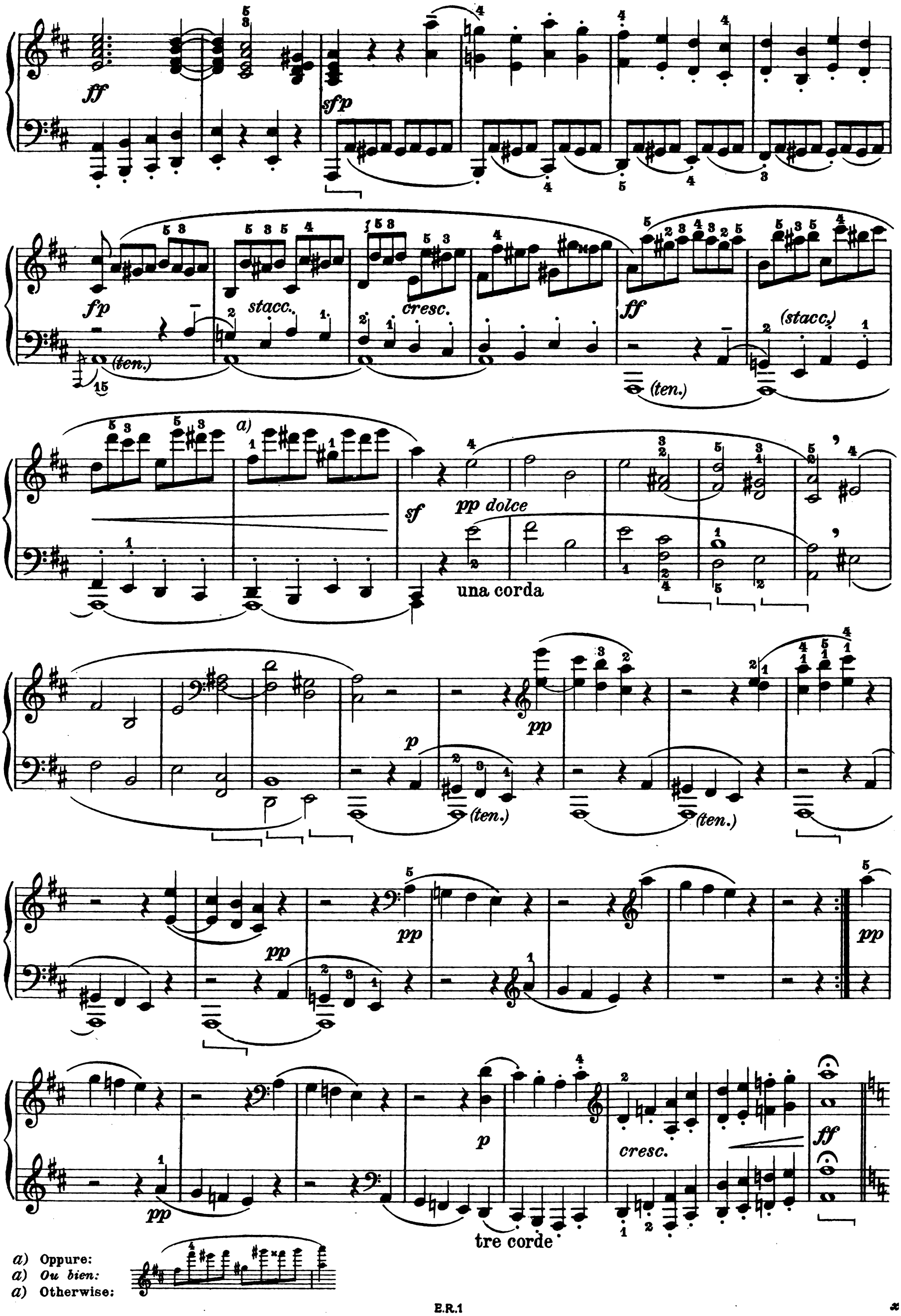
(vedi prefazione)

a) *L'ortographe originale* (𝄾) *de cette appoggiature brève a été cause de l'interprétation traditionnelle et erronée:*

(voir la préface).

a) The original orthography (𝄾) of this short appoggiatura has caused this traditionnal but erroneous interpretation:

(see preface).



a) Oppure:
a) *Ou bien:*
a) Otherwise:

ff *p*

ff *p*

ff *molto marcato*

sf

sf

sf

ff

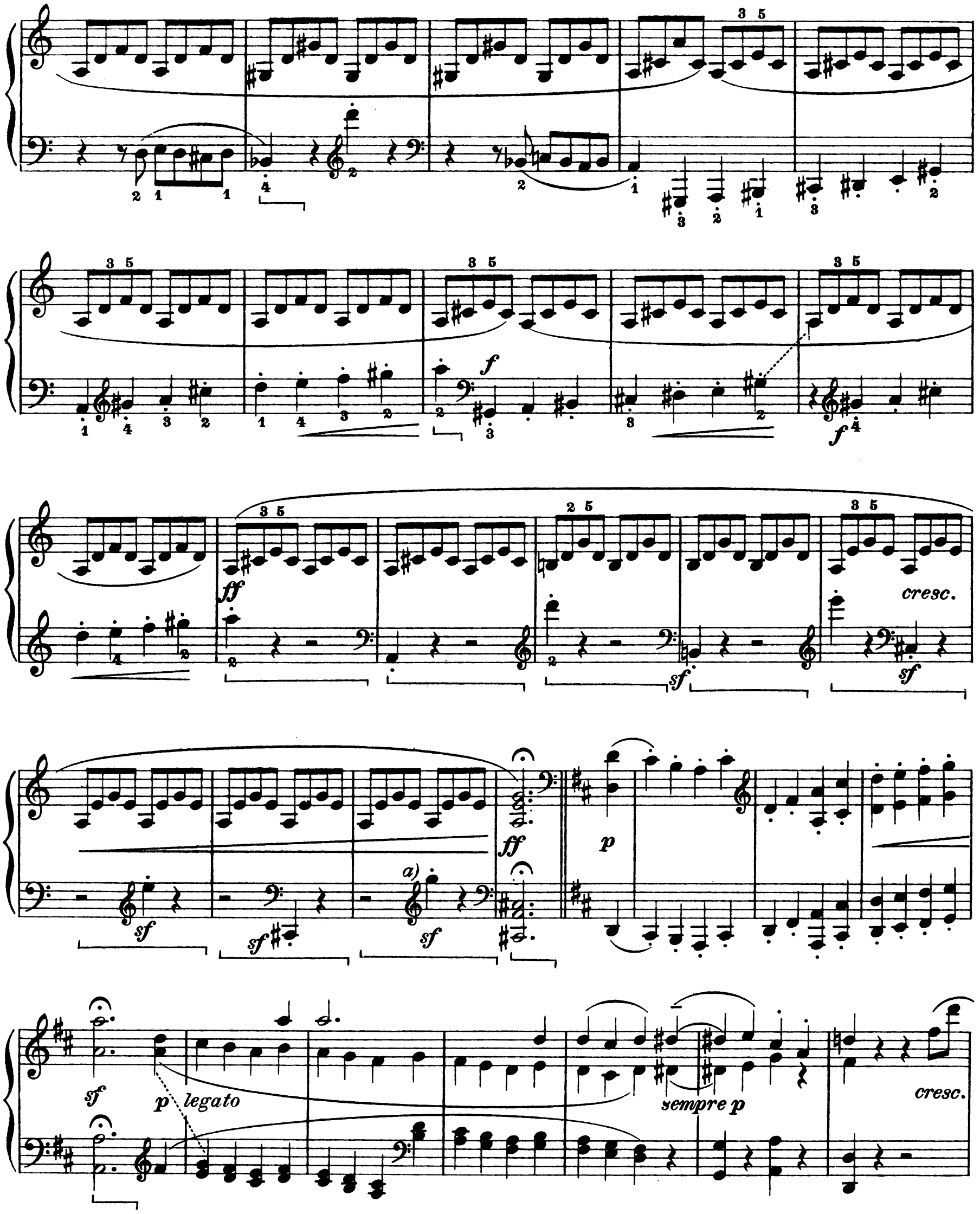
sf

sf

sf

ff

ff



a) Sul pianoforte odierno, è preferibile questo: , il quale era impossibile al tempo di Beethoven, ma è imposto, nel caso presente, dalla figurazione melodica.

a) Sur le piano moderne, ce: est préférable. Il était impossible du temps de Beethoven, mais s'impose dans le cas présent, à cause de la figuration mélodique.

a) On the modern pianoforte: is preferable. This was impossible in Beethoven's time, but is "de rigueur" now adays, on account of the melodic figuration.

sf *sf* *sf*

sf *sf* *forte* *marcato* *p*

con espressione

senza pedale

sf *cresc.*

sf *ff* *p*

cresc.

ff

a) p grazioso p

stacc.

p

sf

p

(la m.s. poco marcata)

sf

pp

cresc.

(mf)

sf sf sf p sf sf

p sf sf sf p

a) Vedi nota della prima volta a pag. 147.
a) *Voir la remarque page 147.*
a) See note on page 147.

marc. e ten.

sf sf sf sf ff sf p

f p

(ten.)

cresc.

(ten.)

sf

una corda

m.d.

cresc. (non troppo)

f

(sempre una corda) pp

pp

pp

sempre pianissimo

mp

sf tre corde

cresc.

f *p*

legg.

cresc.

molto cresc.

ff

ff

sf *sf*

Largo e mesto ♪ = 69

p ten. e legatissimo

cresc.

f

pp

espress.

sf

f

cresc.

f

p

p espress.

rf f p (quasi pizz.) f

molto espress. f sf ff a) sf ff p

a) a) ff p ff p (p) pp cresc.

ff sf cresc. p

una corda p rf p

a) Le note di mezzo sempre ben tenute. | a) *Les notes du milieu bien tenues.* | a) Hold firmly the central notes.

cresc.

ff

p espress.

f

p

ten.

f 15

ff subito

p espress.

f

p

ten.

f 13

p

f 15

rall. poco.....

pp

f sf

decresc.

smorzando

a tempo

p grave

sf

sf

decresc.

pp una corda

Ped. simile

cresc.

tre corde

fp

espress.

cresc.

ff

p

p (quasi prss.)

f

sf

ff

p

rf

f

f

ff

a) a) a)

sf ff p ff p ff p (p)

una corda pp sottovoce ten.

legatissimo

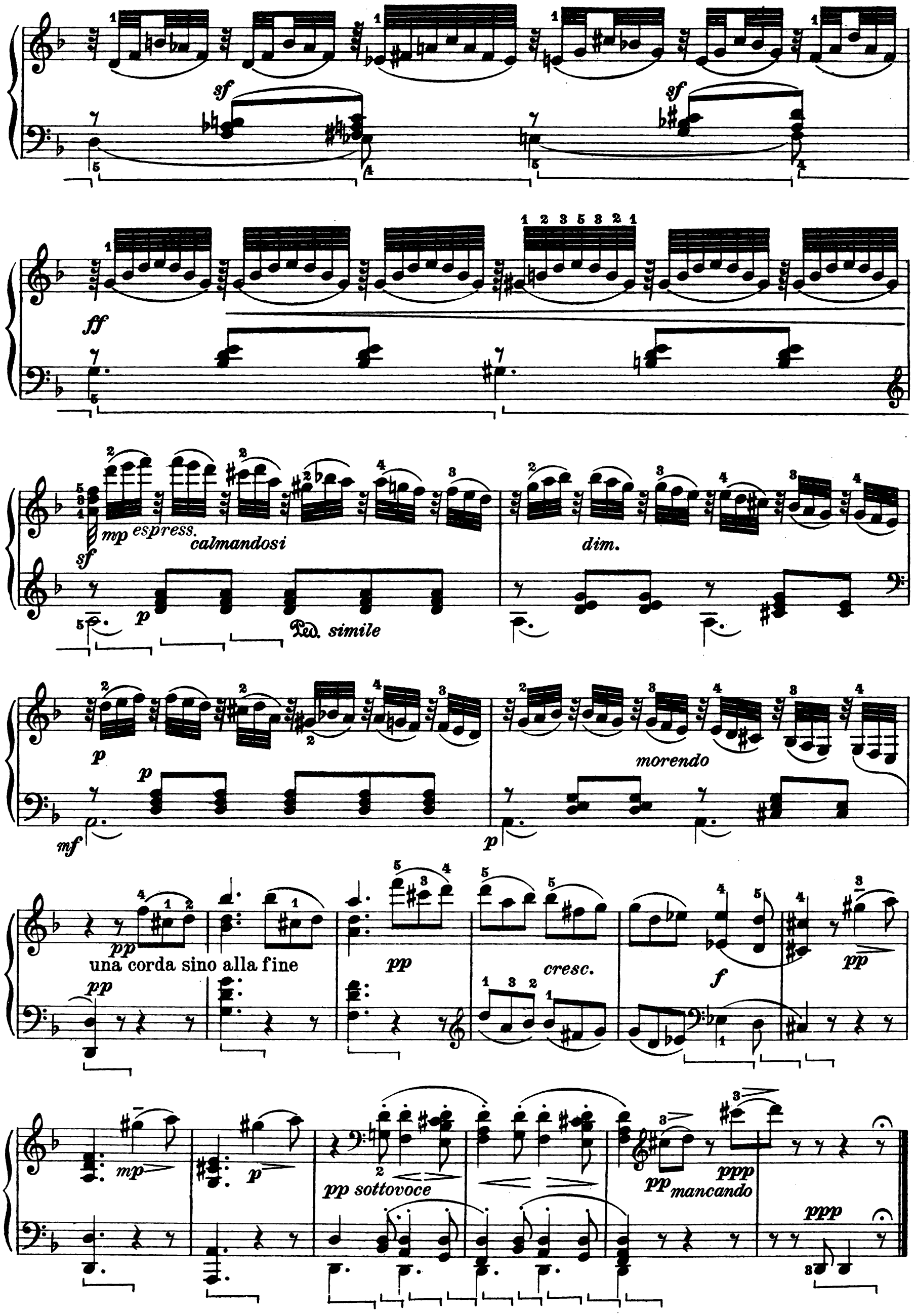
ten.

cresc.

f poco agitando

sf sf sf sf

a) Vedi nota a pag. 156. | a) Voir note page 156. | a) See note on page 156.


sf
ff
mp espress.
calmandosi
dim.
p
Ped. simile
mf
morendo
pp
una corda sino alla fine
cresc.
f
mp
pp sottovoce
mancando
ppp

MINUETTO

Allegro ♩. 76-80

p dolce, cantabile

sf

p

f

sf

sf

sf

sf

p

tr

p

ff sf

p

cresc.

sf

sf

p

grazioso

pp

m.d.

pp

m.s.

m.d.

m.s.

pp

Fine

Trio

mf *f* *f* *p* *f* *f*

p *f* *f*

ff *p* *f*

mf *f* *p* *f* *f*

p *f* *f* *f*

f *ff* *ff* *ff*

Min. D.C.
senza replica

RONDÒ

Allegro ♩ = 152 - 160

p dolce e grazioso

cresc. *f*

rall:..... ad lib. *a tempo*

p *pp* *cresc.* *p* *ff*

p *piano e leggero*

cresc.

sf *f* *fp*

a) Credo preferibile l'esecuzione:

, analoga a ciò che precede nella m.d. e più conforme all'accento naturale di questo frammento melodico.

a) Je crois préférable l'éxécution:

, analogue à ce qui précède à la m.d. et plus conforme à l'accent naturel de ce fragment mélodique.

a) I find this execution preferable:

, similar to that which precedes in the right hand and in closer harmony with the character of the melodic fragment.

p scherzando

stacc.

cresc.

forte

sf

sf

sf

p

cresc. molto

poco rall:.....

ff

a tempo

sf

p

rall:.....

ad lib.

a tempo

cresc.

f

p

pp

cresc.

p

ff

p

ff subito sf

sf

sf

sf

forte assai e molto energico

quasi non legato

sf

sf

ff

ff

decresc.

a tempo

p

poco rall:.....

pp

pp

poco cresc.

sf

p

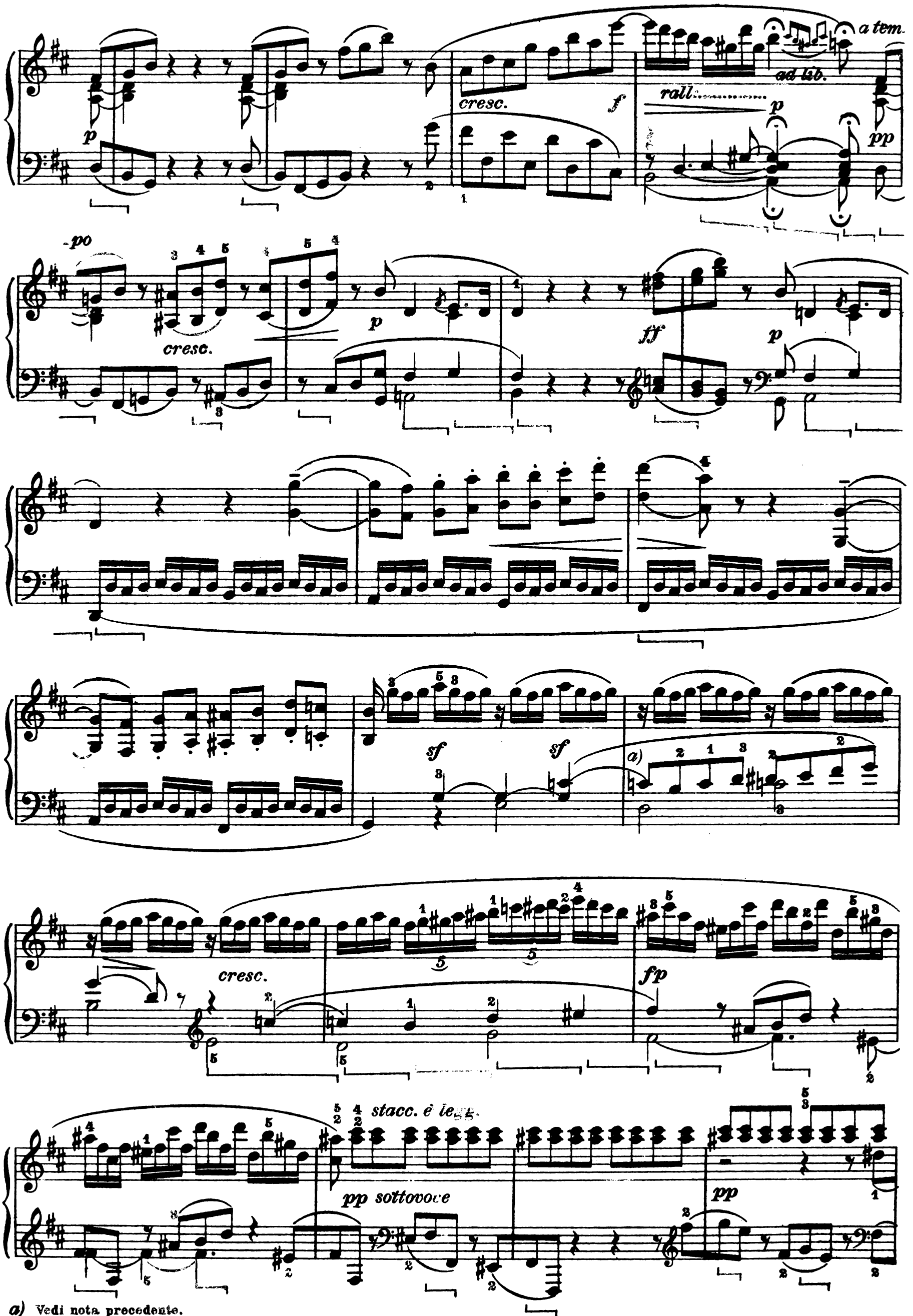
legatissimo

(senza cresc.)

cresc.

sf

p subito



a) Vedi nota precedente.
a) *Voir note précédente.*
a) See preceding note.

cresc.

sf sf sf sf

p subito

pp

cresc.

sf

pp

cresc.

f

rall.

ad lib.

a tempo

pp

cresc.

p

ff

ff

mp

sf sf sf sf sf sf

sf cresc. sf sf sf sf poco allargando.....

sf

ad lib.

ff

p

pp

pp

pp

espress.

legg. assai

p

(ten.)

sf

senza pedale – il tema un poco marcato

a)

(senza rall.)

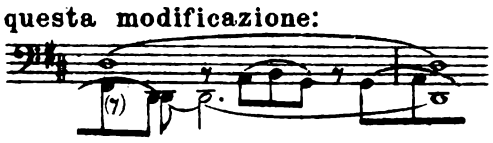
più p

dim.

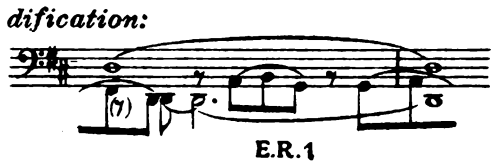
pp

una corda

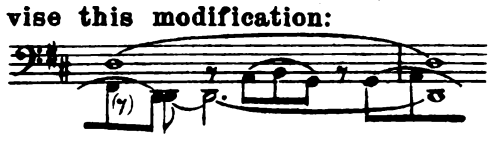
a) Per conseguire maggior chiarezza nella melodia del basso, è consigliabile questa modificazione:



a) *Pour avoir plus de clarté dans la mélodie de la basse, je conseille cette modification:*



a) In order to obtain greater clarity in the melody of the bass, I should advise this modification:



SONATA

DETTA

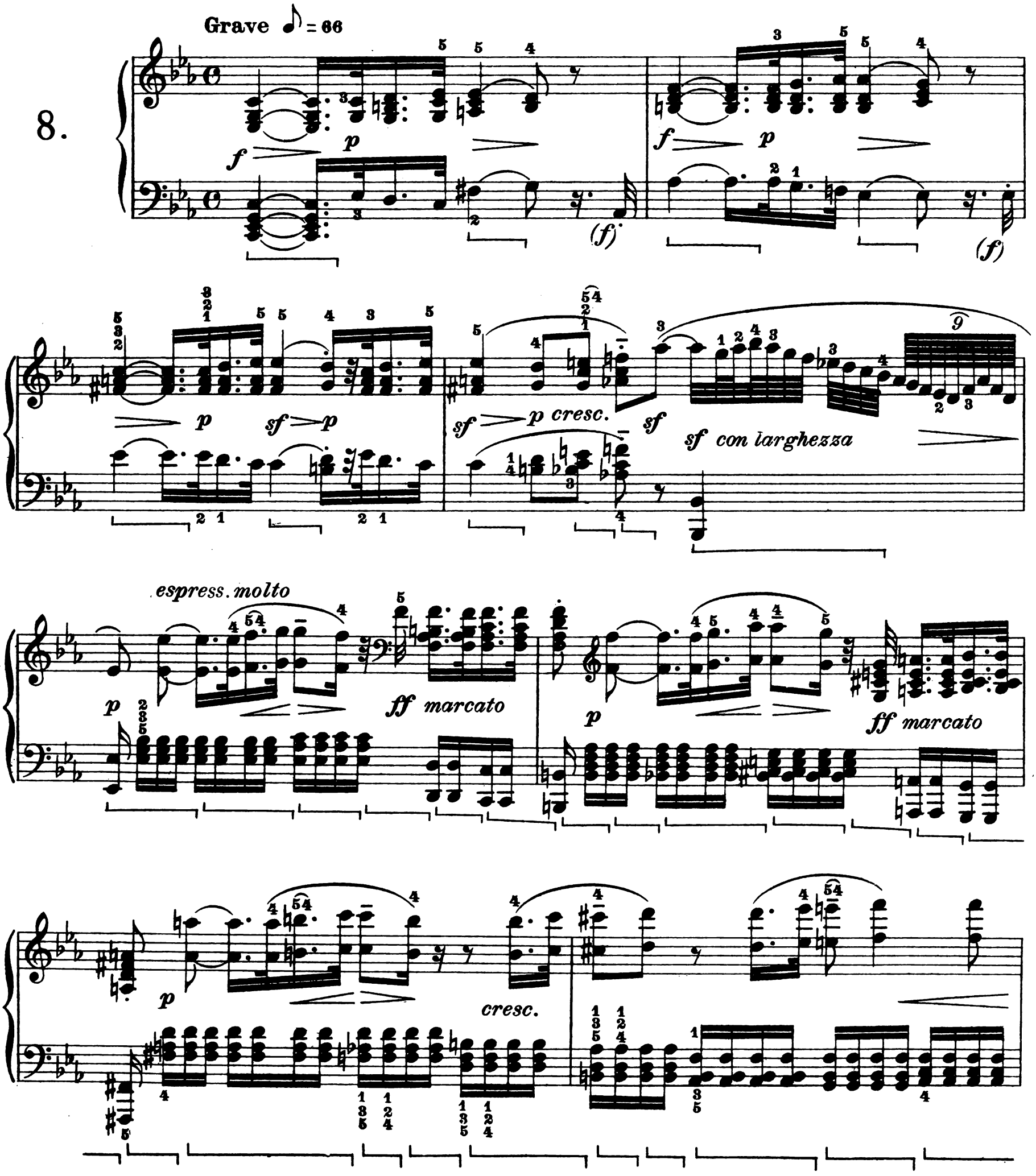
"SONATA PATETICA"

dedicata al Principe Carlo von Lichnowsky

Op. 13.

Composta nel 1798,
pubblicata nel 1799
presso Eder, a Vienna.

8.



sf p

f p

22

cresc.

sf

Allegro molto e con brio ♩ = 152-160

p

sf

cresc.

ben misurato, quasi non legato

legato

f

p

sf

cresc.

f

sf sf p

sf sf cresc.

sf cresc.

sf f sf

dim. sf sf sf p

piano

(sotto)

sf espress.

sf

a)

sf

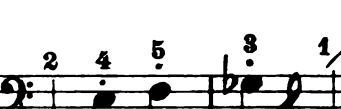
sf

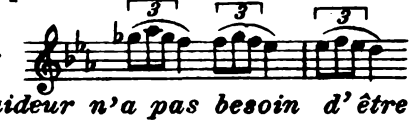
sf

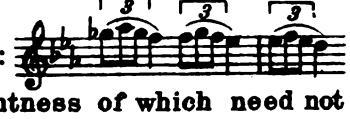
sf

sf

cresc.

a) Se i mordenti non venissero eseguiti *in levare* (vedi prefazione), la rapidità del tempo produrrebbe questa orribile interpretazione:  la cui bruttezza non ha bisogno di essere dimostrata ai veri musicisti.

a) Si les mordants ne sont pas exécutés en levant *(voir la préface), la rapidité du mouvement produira cette horrible interprétation:*  *dont la laideur n'a pas besoin d'être démontrée aux vrais musiciens.*

a) If the mordents are not executed "in levare" (see preface), the velocity of the movement will produce this horrible interpretation:  the unpleasantness of which need not be pointed out to true musicians.

decresc.

(pochiss. rit.)

(a tempo)

espress.

p

cresc:

f

p

cresc:

f

p

cresc......

f

sf

sf

sf

1.

2.

sf

ff

ff

Tempo I°

f > *p*

f > *p*

f > *p*

decresc.

pp

(*f*)

(*f*)

Allegro molto e con brio

p *cresc.*

f

p

p *cresc.*

f

p

cresc.

(*p*) (*cresc.*)

(*cresc. più*)

ff

p

dim.

pp confuso

cresc:.....

sf

pp

cresc.

f

sf

sf

sf

sf con forza

dim.

sf

p

cresc.

(legato)

f

p

sf

cresc:

f

p cresc:

f

p cresc:

f

p

piano

(sotto)

sf espress.

sf

sf

p

sf

sf

cresc.

decresc.

(pochiss. rit.)

pp

(a tempo)

p

cresc:

f

p

cresc:

f

p

cresc.

f

sf

f

cresc.

ff

ff

Grave

p

più p

cresc.

sf

decresc.

pp

rit.

senza ped.le

Allegro molto e con brio

p

sf

cresc.

ff energico

fz

fz

Adagio cantabile ♪=76

p legatissimo

p

mp

cresc.

ben ten.

cresc.

ten.

dim.

poco rit:.....

pp

..... a tempo

p

Ped. *come prima*

p

legato

pp

cresc.

sf *sf*

ff

f p *decresc.*

pp

una corda

f p

tre corde

f p

cresc.

poco rit:.....

a tempo

p

Ped. *come prima*

(Ped. *sempre come prima*)

una corda
sino alla fine

pp

rf *p*

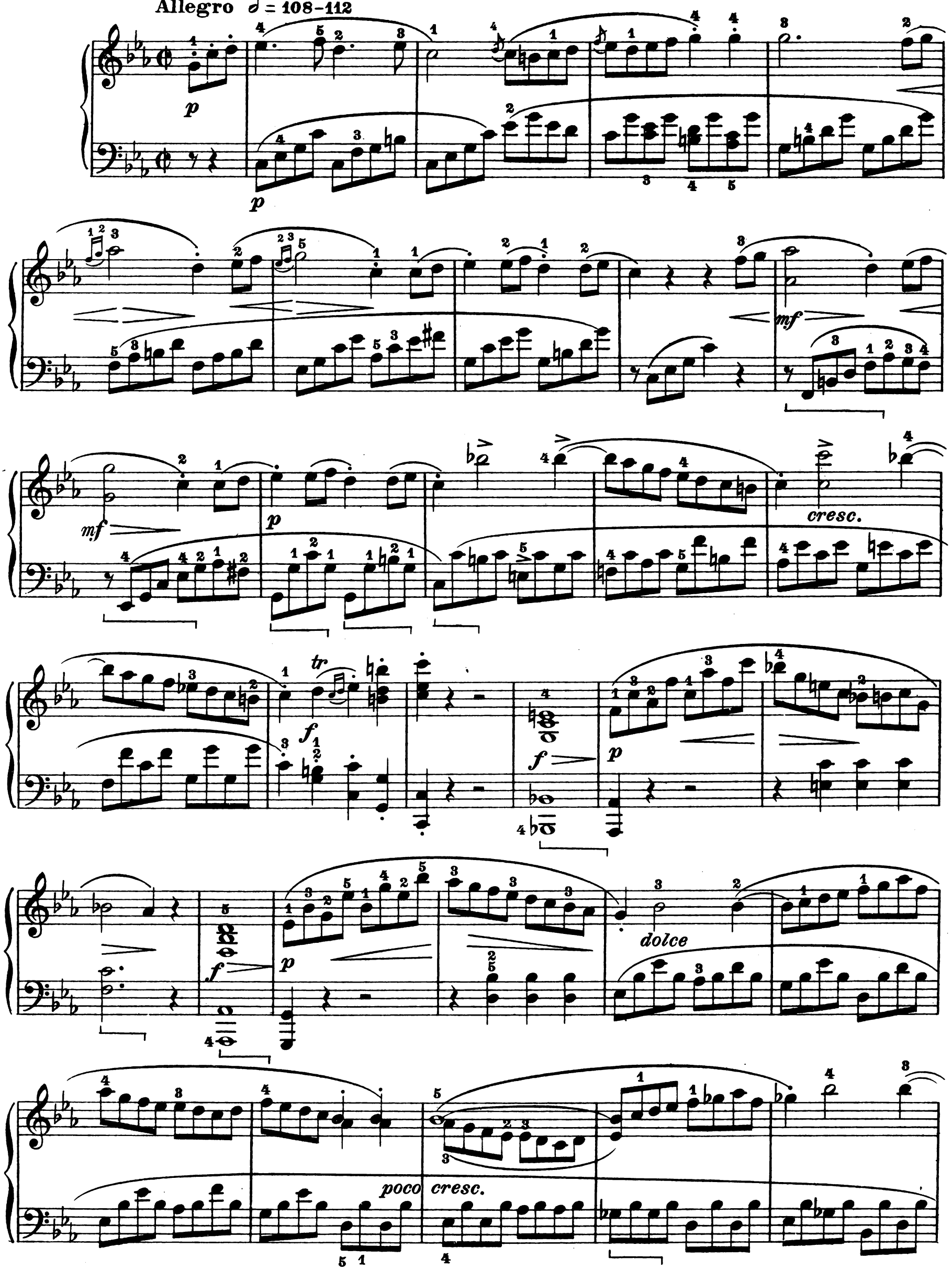
m.d.

rf *p*

pp

RONDÒ a)

Allegro 𝅗𝅥 = 108-112



a) Questo finale fu dapprima ideato per un insieme di alcuni strumenti (vedi Nottebohm, "*Zweite Beethoveniana*,,).

a) *Le* finale *fut d'abord imaginé pour un ensemble de quelques instruments (voir Nottebohm,* "Zweite Beethoveniana,,).

a) This *finale* was originally written for an ensemble of several instruments. (See Nottebohm, "*Zweite Beethoveniana*,,).

p sf sf

dim.

sf f p

cresc. f p

mf sf sf

ff sf p

p

mf *mf*

p

cresc.

f *tr*

p dolce *legatissimo*

mf

espress. *espress.*

p

cresc:

f

sf

p cresc.

ff

(sempre ff) sf

sff

sf

p

mf

sf *dim.* *p dolce*

dim.

p

cresc.

cresc.

sf

f

p

p espress.

cresc.

legatissimo

calando

p

espress.

cresc.

p subito cresc.

sf

sf

sf ff

sempre forte

fz

fz

p subito cresc.

sf energico

sf

ff

(lunga)

(Poco più calmo)

sff

sf

p

p

decresc.

una corda

pp

ppp

tre corde

a tempo, risoluto

ff violento

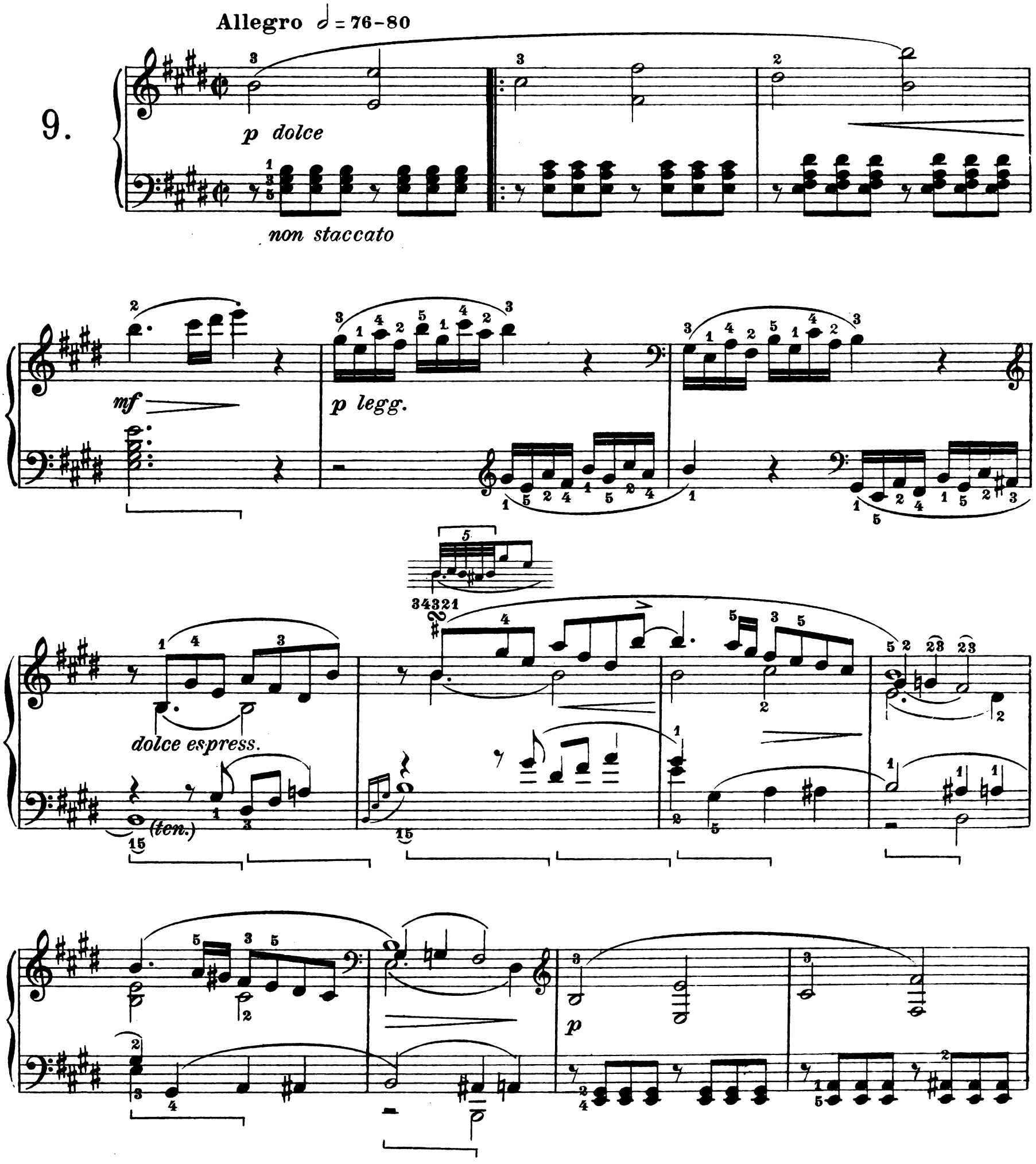
fffz

DUE SONATE

dedicate alla Baronessa von Braun

Op. 14. N. 1.

Composte nel 1798,
pubblicate in Dicembre 1799
presso Mollo, a Vienna.



cresc.

f

p

f

p

sf

f

p grazioso

pp

p

m.d.

m.s.

p

p

cresc.

sf (ten.)

f

sf

sf

sf

p legg.

sf

ff

sf

p

pp

cantabile

1.

2.

p

p

cresc.

espress. molto

fp

cresc.

p subito

cresc.

sf

p

pp

cresc.

sf

p

espress.

(ten.)

espress.

(ten.)

decresc.

f

sf

p legg.

dolce espress.

decresc.

pp sottovoce

cresc.

f

f

p

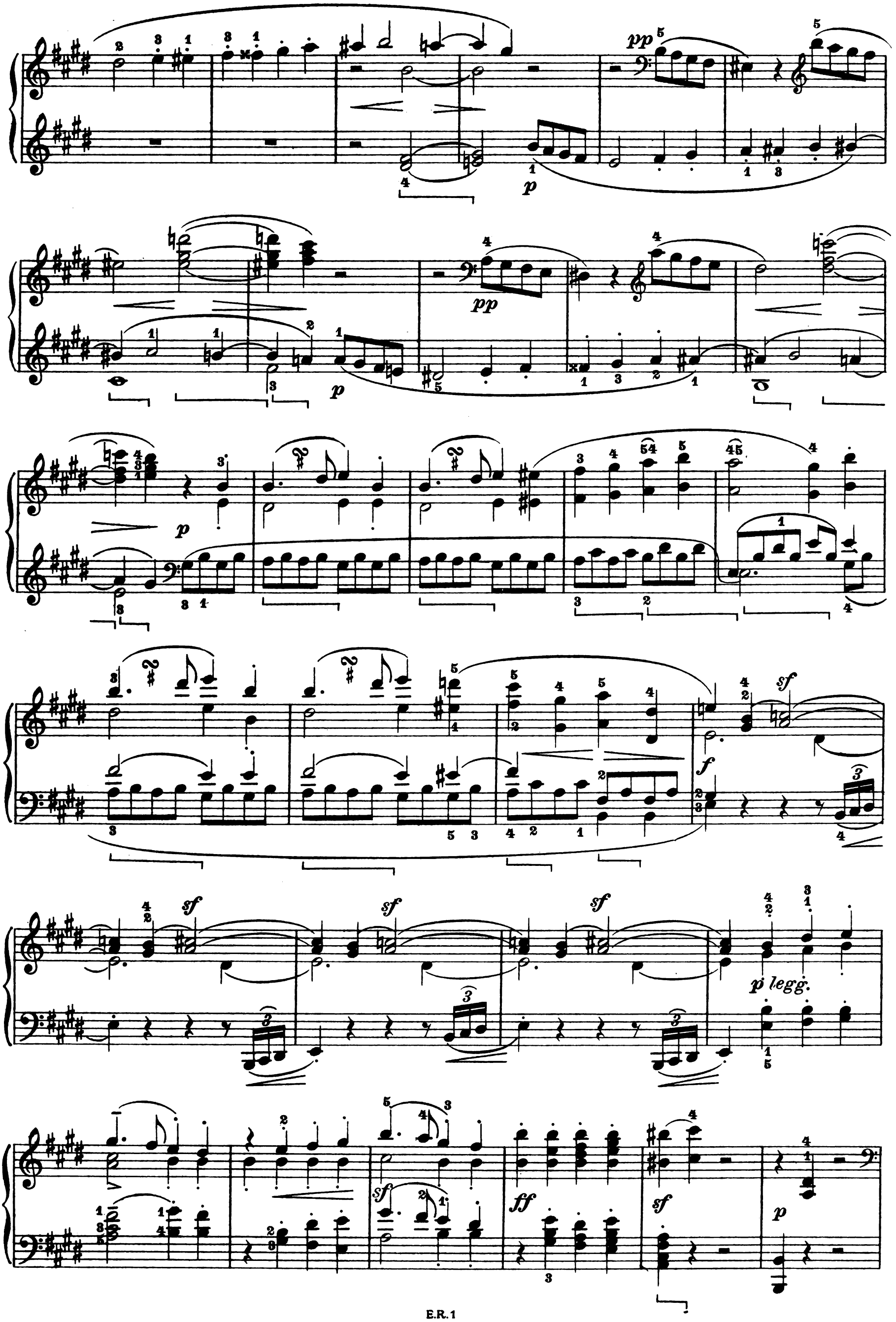
f

p

sf

f

p grazioso


pp
p
pp
p
p
sf
f
sf
sf
sf
p legg.
sf
ff
sf
p

pp tranquillo

cantabile

sf *p* *sf*

p *sf* *p* *sf*

poco rall:.....

decresc.

pp morendo

Allegretto ♩. = 72-76

legatissimo

p

sf

ten.

ten.

p

sf

ten.

ten.

p *sf* *p* *sf* *p*

a)

(p) sf (p) sf (p)

pochiss. rit. a tempo

p p sf

cresc. sf

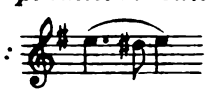
sf sf sf cresc. p subito

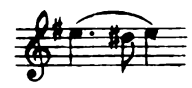
cresc. f

ten. ten.

sf sf sf p pp cresc.

a) Le due prime edizioni avevano qui, nella m.d.: L'esecutore sceglierà secondo il proprio gusto.

a) *Les deux premières éditions donnaient ici à la m.d.:*  *L'exécutant choisira suivant son propre goût.*

a) In the two first editions the right hand was here:  The performer may use his discretion.

Maggiore

p

dim.

p

p

p cresc.

decresc.

p

p

pp

p

ten.

sf

ten.

p

p

sf

ten.

sf

ten.

p

p

sf

p

sf

p

(p)

pochiss. rit. a tempo

sf (p) sf p p p

sf

cresc. sf sf sf cresc. p subito

cresc. ten. ten. f

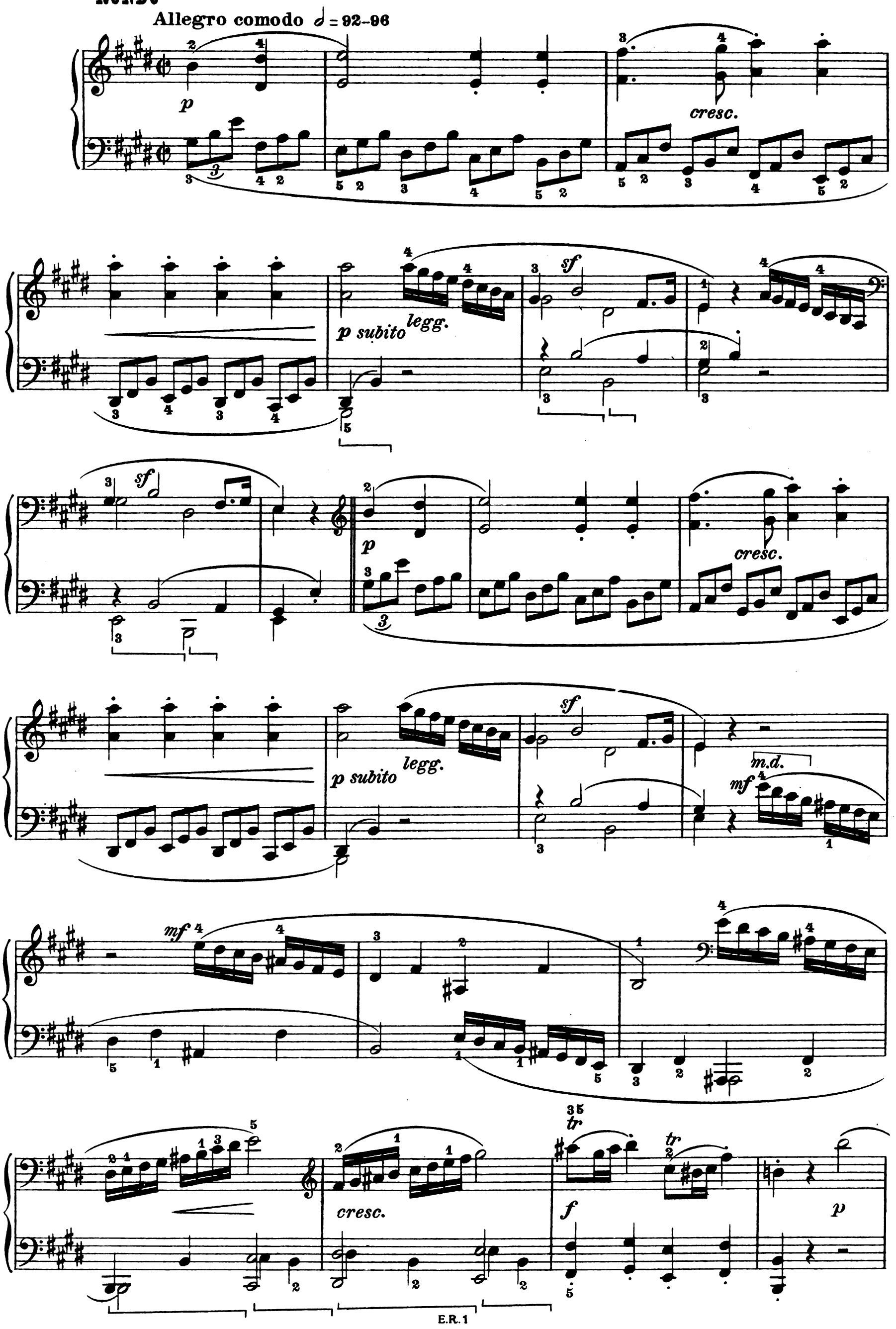
sf sf sf p pp cresc.

p

decresc. pp

3

RONDÒ


Allegro comodo 𝅗𝅥 = 92-96
p
cresc.
p subito
legg.
sf
p
cresc.
p subito
legg.
sf
m.d.
mf
mf
cresc.
f
p

pp *p* *pp*

ritard. *a tempo* *decresc.* *pp* *p* *cresc.*

p *sf*

sf *p* *cresc.*

f *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

f quasi non legato
energico

p

mf

con forza

f

marcato

sempre forte

p

decresc.

una corda

pp

tre corde *cresc.*

decresc. *poco rall:.....*

.....*p* *p a tempo* *cresc.*

p *sf*

sf *mf* *m.d.* *mf*

cresc.

f *p* *p* *pp*

pp *dim.* *pp* *ritard.* *a tempo* *p*

a) Sopprimendo il Mi: si può assai agevolare un bel legato.

a) *En supprimant le Mi: on peut faciliter un beau legato.*

a) By the suppression of the E: a fine legato can easily.

Poco animato

cresc.

ff marcatiss.

(il basso non stacc.)

sf quasi non legato

sf

sf

Poco ritard.

a tempo (poco animato)

decresc.

p

pp

(senza crescendo)

(p)

(p)

cresc.

f

ff

DUE SONATE

dedicate alla Baronessa von Braun

Op.14. N.2.

10.

Allegro ♩=92-96

p dolce e legato

poco cresc.

cantabile e sempre dolce

sf

sf

p

cresc.

p subito

sempre piano

p

cantando

cresc.

p subito

cresc.

a)

f brillante

a) È quasi superfluo ricordare che sul pianoforte odierno va ristabilita la vera linea melodica, che i limiti della tastiera non consentivano ai tempi di Beethoven, cioè: ecc.

a) Il est presque superflu de rappeler que sur le piano moderne il faut rétablir la vraie ligne mélodique, que les limites du clavier ne permettaient pas du temps de Beethoven: *etc.*

a) It is almost unnecessary to remind the student that on the modern pianoforte, the melodic phrase must be executed in uncurtailed form which was not possible in Beethoven's time, on account of the limitated keyboard:

legatissimo

sf f sf p dolce p

(ten.) (ten.)

cresc.

p1

sf sf sf p

pp

cresc.

p

decres.

pp

f subito

f

stacc.

stacc.

sempre più forte

sf

poco ritard.

a tempo

a)

P subito dolce

sf

sf

a) Lo *sf* esistente in molte edizioni moderne, sulla 𝄐, non figura in nessuna delle tre prime edizioni. Sta in sua vece, un *P*, indubbiamente più "beethoveniano„.

a) Le sf existant dans beaucoup d'éditions modernes, sur le point d'orgue, ne figure dans aucune des trois premières editions. Il y à, a la place, un P indubitablement plus "beethovenien„.

a) The *sf* existing in many of the modern editions, on the pause, does not appear in any of the three first editions. In its place there is a *P* undoubtedly more "Beethovian„.

a)

p

cresc.

b)

f

sf (ten.)

sf

sf

(ten.)

decresc.

(poco espress.)

pp

a) **Possibile sul pianoforte odierno:**

ecc.

b) **Questo *f* non esiste nelle vecchie edizioni, ma è fuori dubbio che si tratta di una omissione involontaria del manoscritto originale.**

a) Possible sur le piano moderne:

etc.

b) Le f n'existe pas dans les vieilles éditions, mais il est hors de doute qu'il s'agit d'une omission involontaire du manuscrit original.

a) **Possible on the modern pianoforte.**

etc.

b) **This *f* does not exist in the old editions, but there is no doubt that this absence is an involuntary omission of the original manuscript.**

f

poco rit. *a tempo*

ff *sf* *p* *p*

sf *sf* *pp*

cresc. *p subito* *cresc.*

p subito

sempre piano

p

cres.

p subito

cresc.

f brillante

sf

f

sf

p *dolce e legatissimo*

p

(ten.) (ten.)

cresc. decresc.

p cresc. f

p cresc. f sf dimin.

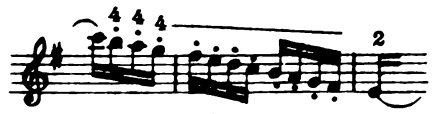
(ten.)

p p

a) Chopin diteggiava così questa scala:

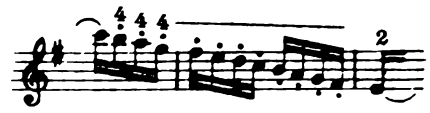
ma questa curiosa diteggiatura non fa che per gli esecutori avanzati.

a) *Chopin doigtait ainsi cette gamme:*



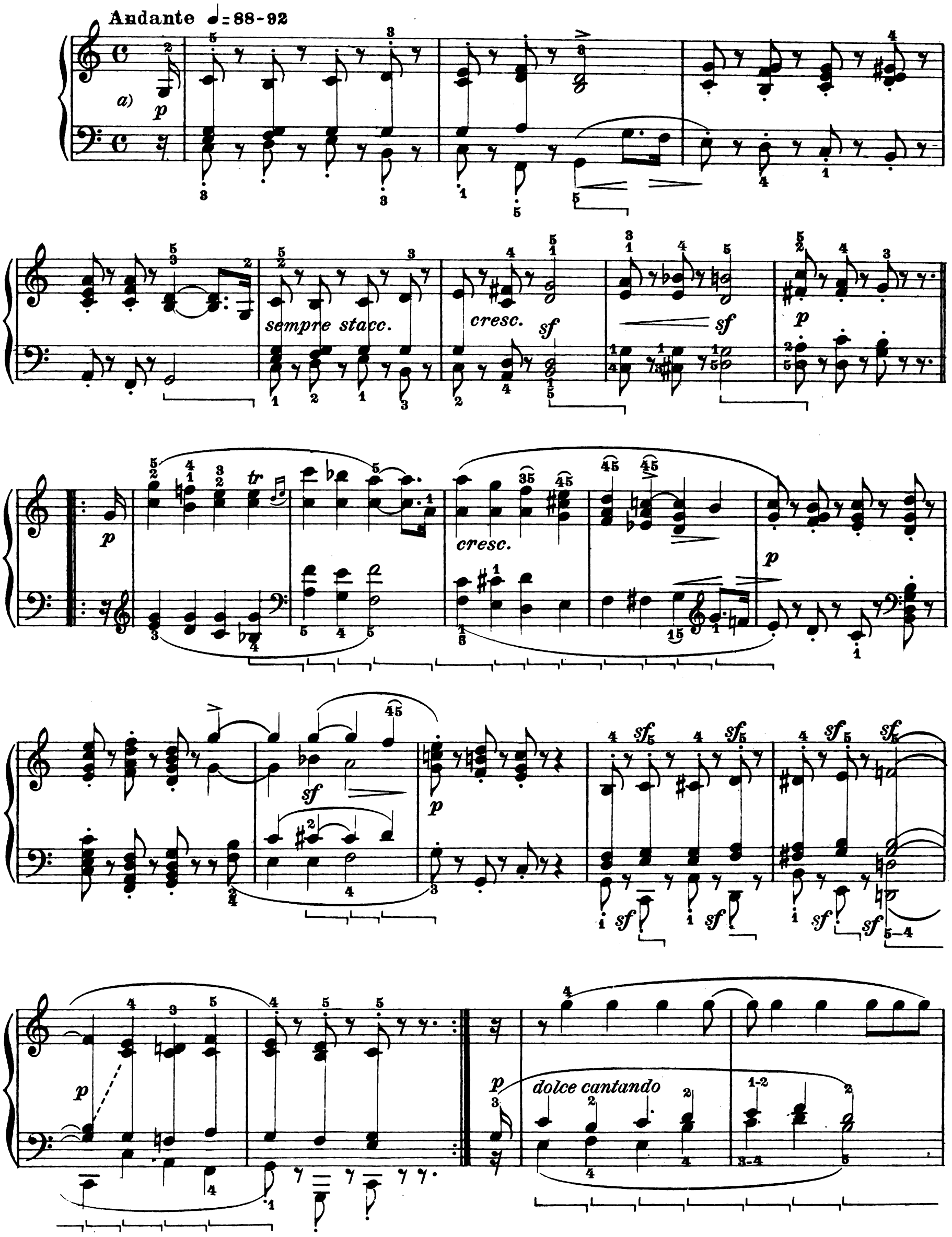
mais ce curieux doigté ne convient qu'aux exécutants les plus avancés.

a) Chopin fingered this scale thus:



but this strange fingering should be adopted by more advanced performers only.

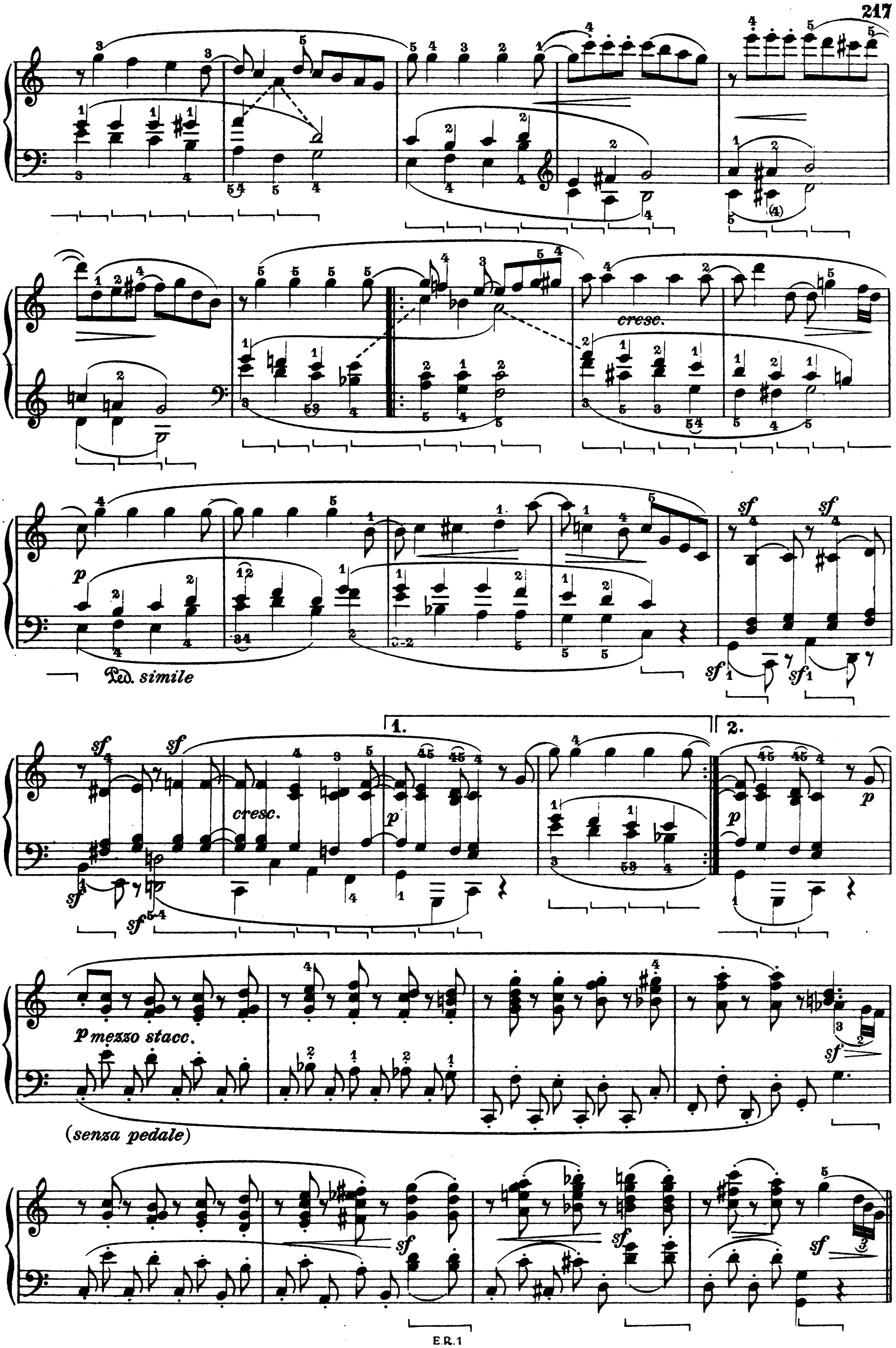
La prima parte senza ripetizione.



a) Il tempo originale - riprodotto in quasi tutte le edizioni - era ₵.

a) La mesure originale - reproduite dans presque toutes les éditions - était ₵.

a) The original bar - given in almost all the editions - was ₵.


cresc.
p
Ped. simile
sf
cresc.
1.
2.
p mezzo stacc.
(senza pedale)

p cresc. sf

(senza pedale)

p cresc. sf

(senza pedale)

p f decresc. 1. p 2. p

f

(poco rit.)

molto p decresc pp

il tema sempre un poco marcato
(a tempo)

p legatissimo

il basso piano e senza cantare

a) cresc. (p)

a) Le edizioni originali avevano:

il che è perfettamente possibile.

a) *Les éditions originales avaient :*

ce qui est parfaitement possible.

a) The original editions had:

which is quite possible.

cresc.

(p)

p

p

(p)

cresc.

p

cresc.

dim.

p

cresc.

sf

sf

sf

f

f

decresc.

p

(p)

una corda

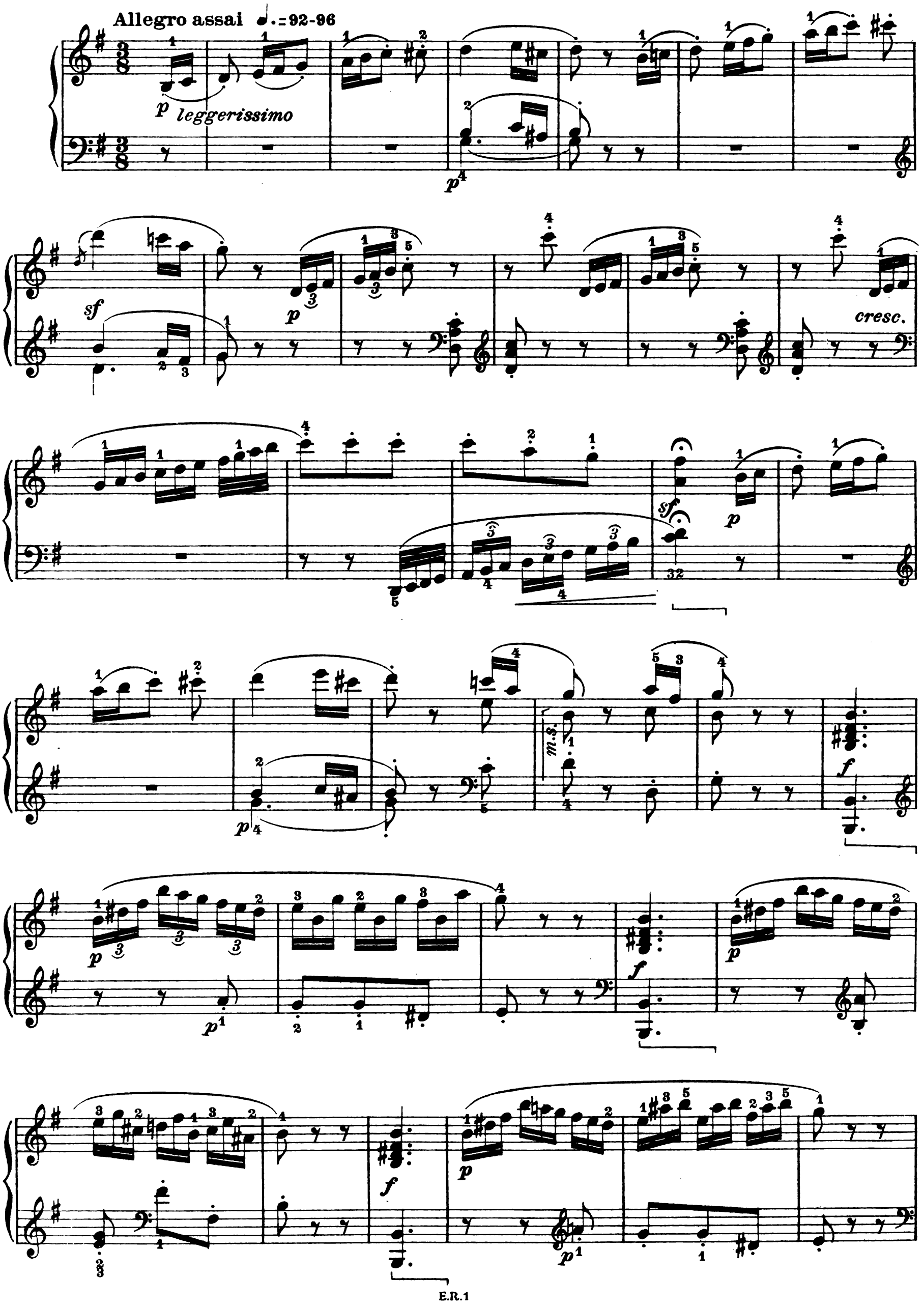
pp

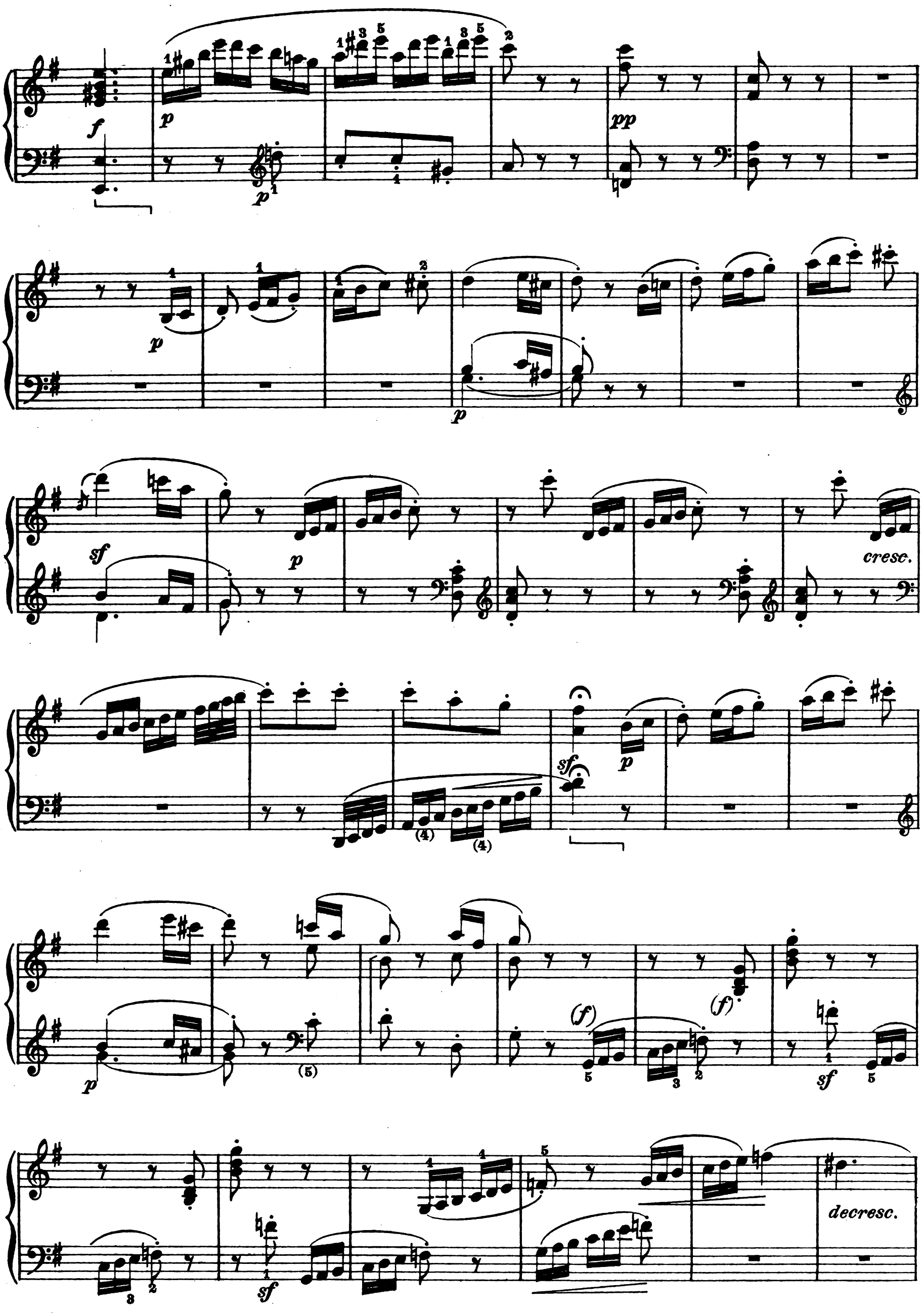
sempre più piano

tre corde

ff

SCHERZO




f
p
pp
sf
cresc.
(f)
decresc.

p dolce

mf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

p

decresc.

pp

p

sf sf p

p

sf decresc.

p p p

sf p

cresc. sf p

p *(f)*

(f) *sf* *sf* *cresc.* *decrescendo* una corda

pp *pp*

(pp) tre corde *cresc.* *p scherzando*

la m. d. legg. *cres.*

sf

sf *sf* *sf* *sf*

quasi non legato

cresc.

ff *leggero* *p subito*

(p) cresc.

la m.s. legg.

sf

sf sf sf sf p quasi non legato

cresc. ff

leggero p subito

sf (p) sf (p) sf

(p) dim. (senza rall.) pp

SONATA

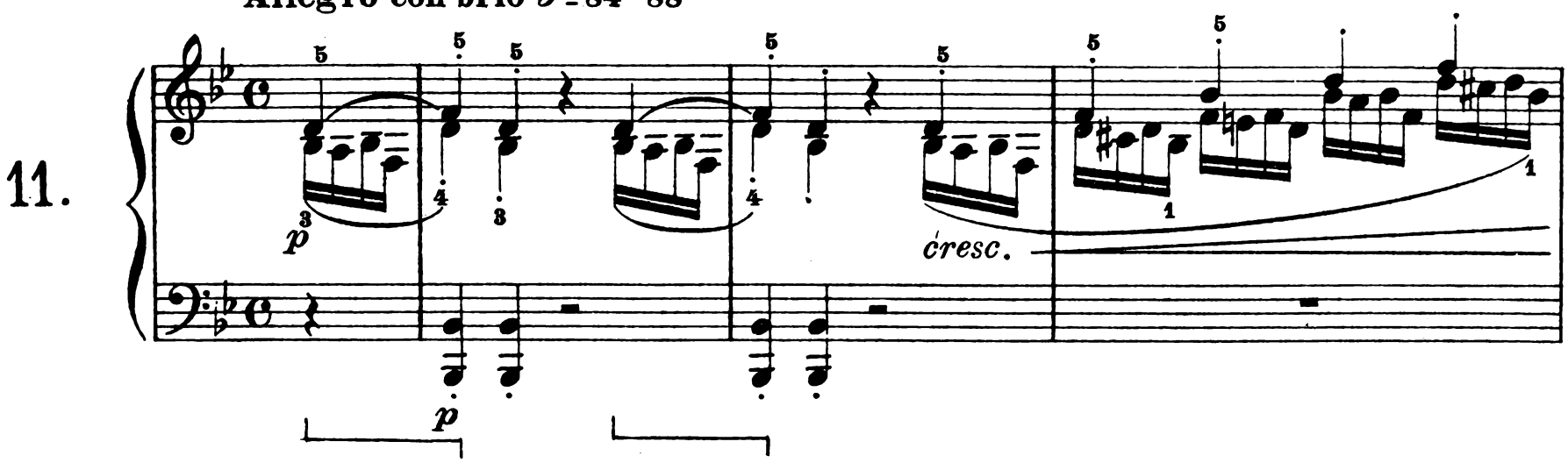
dedicata al Conte von Browne

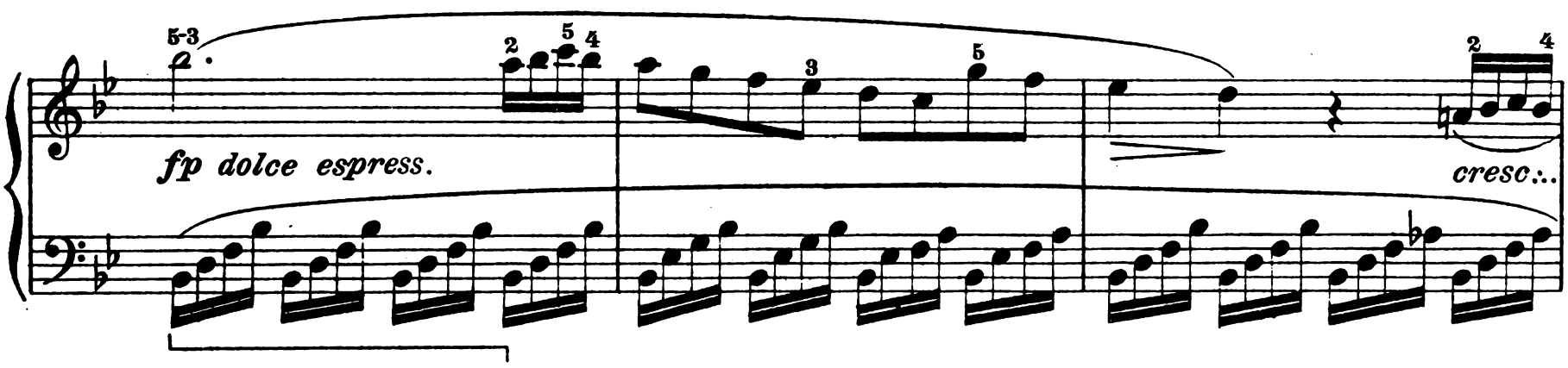
Op. 22.

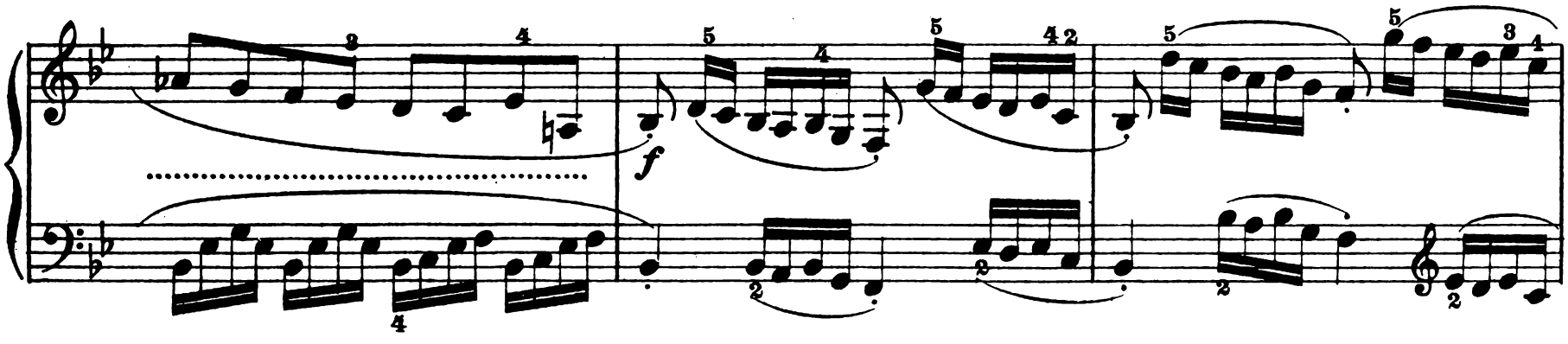
Composta nel 1800,
pubblicata nel 1802
presso Hofmeister, a Lipsia.

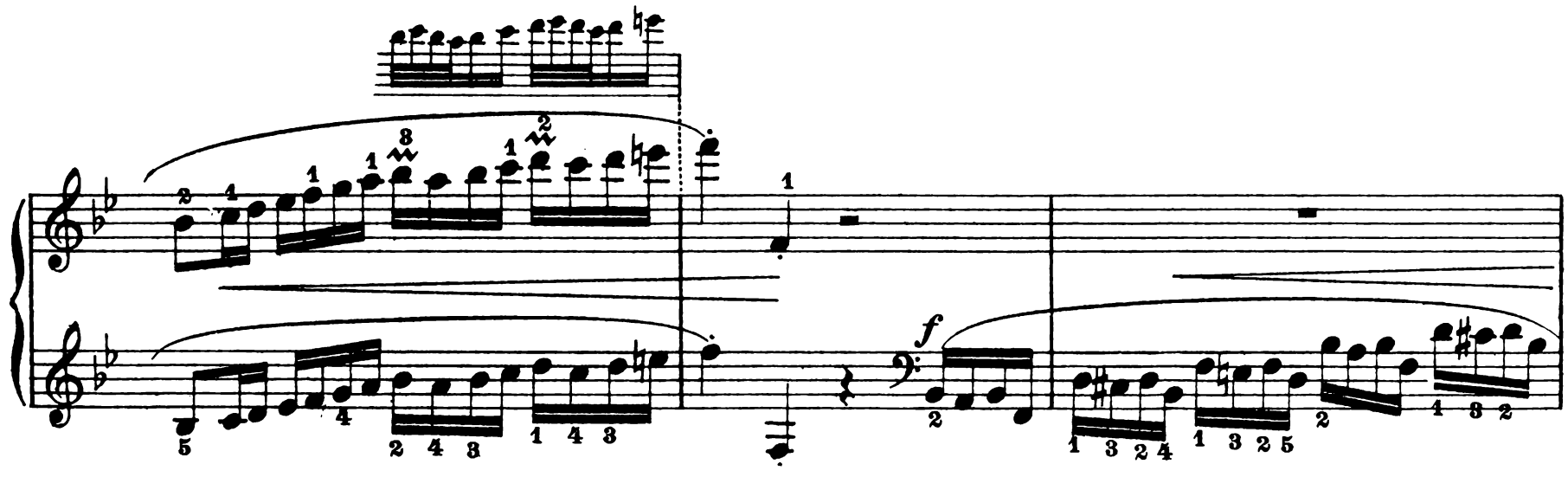
Allegro con brio $\mathbb{d}$ = 84 - 88

11.









sf sf p legato sf p non legato

cresc.

sf sf sf f dim. pp leggero

simile simile

cresc.

f sf (mf) sf (mf) sf sf

sf sf decresc. pp sf (mf) sf

sf (mf) sf sf cresc. sf sf sf sf

p cresc.

(ten.)

quasi non legato

sf f

con forza p

sf sf sf sf

cresc.

ff

sf

a) 5/4

p sottovoce

p

decresc.

più p

pp

ff

sf

sf

sf

sf

sf

p leggero

ff

p

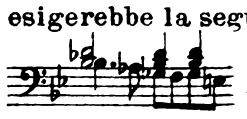
p

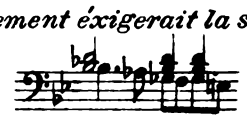
ff

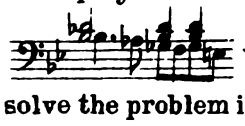
sf

sf

sf

a) La simmetria di questa battuta colla corrispondente nell'ultima pagina del tempo esigerebbe la seguente modificazione:  Senza voler risolvere in modo assoluto il problema, credo nondimeno che si tratti di un errore del manoscritto originale, e che la modificazione di cui sopra (d'altronde *perfettamente logica e musicale*) possa venire adottata senza eccessivi scrupoli.

a) La symétrie de cette mesure avec la mesure correspondante de la dernière page de ce mouvement éxigerait la suivante modification:  *Sans vouloir résoudre absolument le problème, je crois pourtant qu'il s'agit d'une erreur du manuscrit original, et que la modification ci-dessus* (dailleurs parfaitement logique et musicale) *peut etre adoptée sans trop de scrupules.*

a) In order to make this bar symmetrical with the corresponding one of the last page of the movement, it would be necessary to employ the following modification:  Without wishing to resolve the problem in an absolute manner, I am inclined to think that there is an error in the original manuscript, and that the above modification *(certainly both logical and musical)* can be adopted without any hesitation.

sf *f* *p* *p* *più p* *pp* *a)* *ff* *ff* *ff* *con molta forza* *ff* *ff* *con molta forza* *ff* *ff*

a) Il *ff* non riguarda che la mano sinistra. | *a)* *le ff ne regarde que la main gauche.* | *a)* The *ff* only concerns the left hand.

sempre forte

legato e tenuto sempre

poco a poco meno f

decresc.

la mano destra molto leggera

p legatissimo

senza pedale

più p

pp misterioso
una corda

(sempre pp)

(sempre una corda)

cresc.

decresc.

poco rall.

a tempo

pp

p

p

cresc.

tre corde

fp dolce

cresc...

f

f

f

sf

sf

p legato

non legato

sf p

sf

sf

sf

dim.

pp

leggero

cresc.

f

sf *(mf)* *sf* *(mf)* *sf* *sf* *sf* *sf* *decresc.*

pp

sf *(mf)* *sf* *(mf)* *sf* *sf* *cresc.* *sf*

sf *sf* *p* *(ten.)*

cresc.

sf

f

sf

con forza

sf

sf

sf

sf

p

cres.

ff

sf

p

sottovoce

p

decresc.

più p

pp

ff

sf

sf

sf

sf

p leggero

ff

Adagio con molta espressione ♪= 104

pp dolce assai

simile

cresc.

sf

dim.

p

sf p sf p sf pp

cantabile

mp espress.

cresc.

sf

decresc.

pp

p

simile

molto espressivo

p dolce

cresc.

sf

sf

p

p

sf

p

pp

pp

cresc.

sf

sf

Ped. simile

espress.

sf

decresc.

p

legatissimo

(ten.)

(ten.)

p

cresc.

hh

pp subito

(pp)

simile

cresc.

p

cresc.

(f)

dim.

p

tr

cresc.

sf

decresc.

pp

sf decresc. pp p sempre sostenuto

molto espressivo

p dolce

cresc. sf p

cresc. sf p sf

p sf pp

MINUETTO

♩=112

p dolce, con grazia

cresc.

(ten.)

p

p

cresc.

ff

p cresc.

sf

decresc.

dolce

cresc.

p

cresc.

p subito

Fine

Minore

f

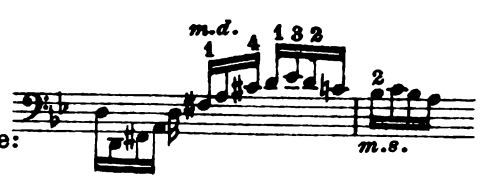
stacc. con forza

sf

sempre f e stacc.

Minuetto da Capo
senza replica.

a) Oppure:
Ou bien:
Otherwise:



RONDÒ

Allegretto ♩ = 76-80

p dolce e grazioso

il basso molto legato

cresc.

p

p

cresc.

f

cresc.

p

p

sf

(forte)

sf

p

p

cresc.

f

mf

cresc.

fp

cresc.

f

sf

p

tranquillo e legatissimo

p

tr

cresc.

p dolce e grazioso

cresc.

p

cresc.

f *cresc.* *p* *tr* *p*

f *marcato e molto energico* *sf* *f>* *f>* *f>* *sf*

non legato *p*

cresc.

f *sf* *sf* *sf* *sf*

molto forte e ruvido

sempre non legato

cresc.

f *sf*

sf

sf *p*

ben legato

p

pp

cresc.

p subito

molto legato ed espressivo

cresc.

f

dim.

p

cresc.

f

p

cresc.

p

sf

(forte)

sf

p

sf

p

p

cresc.

f

mf

cresc.

fp

cresc.....

f

sf> *p*

pp

(pp)

poco cresc.

poco rall.

(p)

cresc. più

sf

a tempo

p

cresc.

p

cresc.

f

p

leggero

espress.

legatissimo

leggero

espress.

cresc.

f

p

cresc.

tr

p

sf (forte) sf sf sf sf p

sf (forte) sf sf sf sf

p a) cresc. (mf) cresc. sempre

(f) ff p subito

pp p ff

a) Questo *p* non esiste nelle prime edizioni. Non esito però a segnarlo, perchè la sua assenza rende inintelligibile il *cresc.* delle battute seguenti.

a) *Ce* p *n'existe pas dans les premières éditions. Je n'hésite pourtant pas à le marquer, parce que son absence rend inintelligible le* crescendo *des mesures suivantes.*

a) This *p* does not exist in the first editions. Nevertheless I have added it, as its absence would render the *crescendo* of the following bars unintelligible.

SONATA

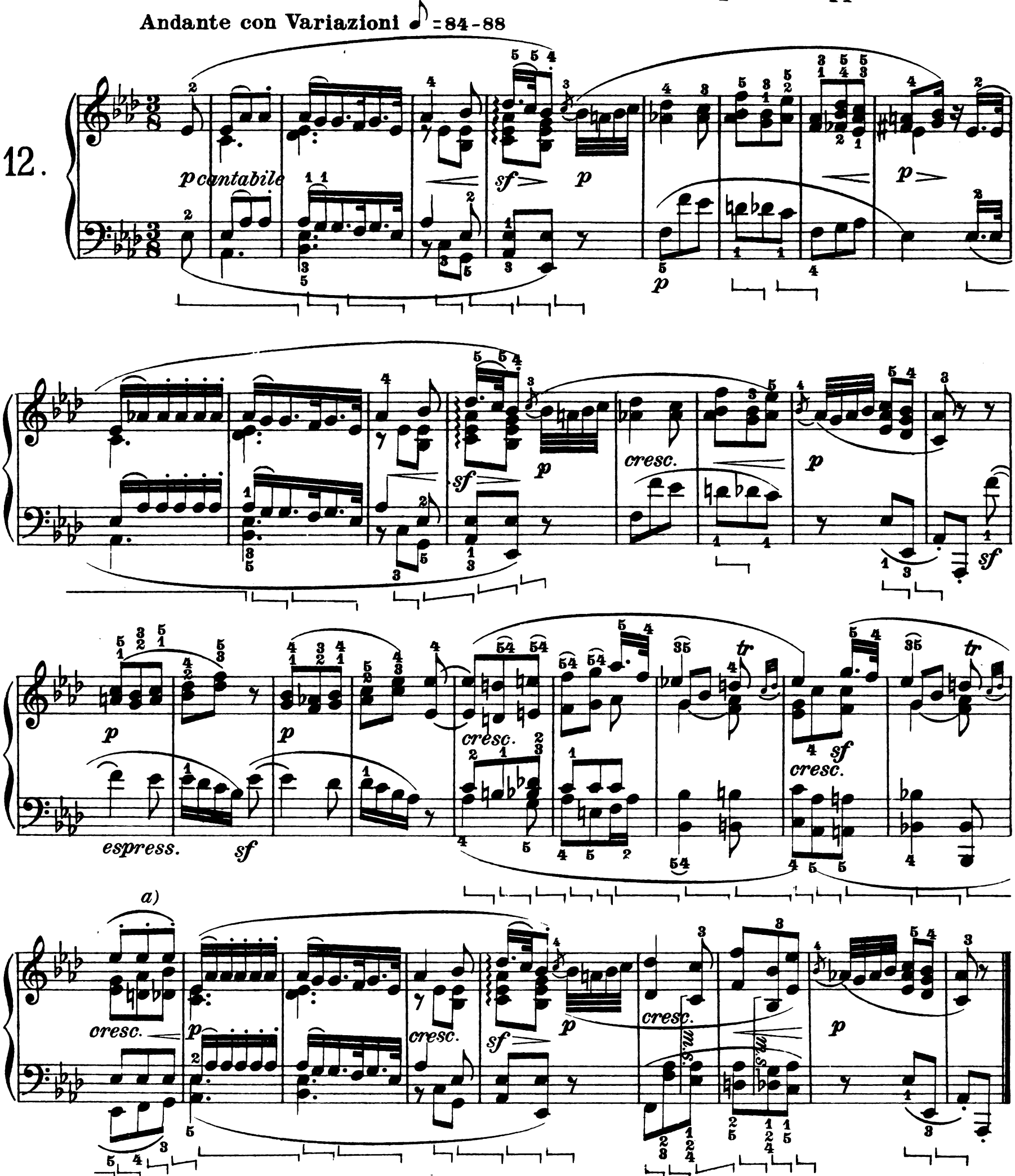
dedicata al Principe Carlo von Lichnowsky

Op. 26.

Composta nel 1801,
pubblicata in Marzo 1802
presso Cappi, a Vienna.

Andante con Variazioni ♪ = 84-88

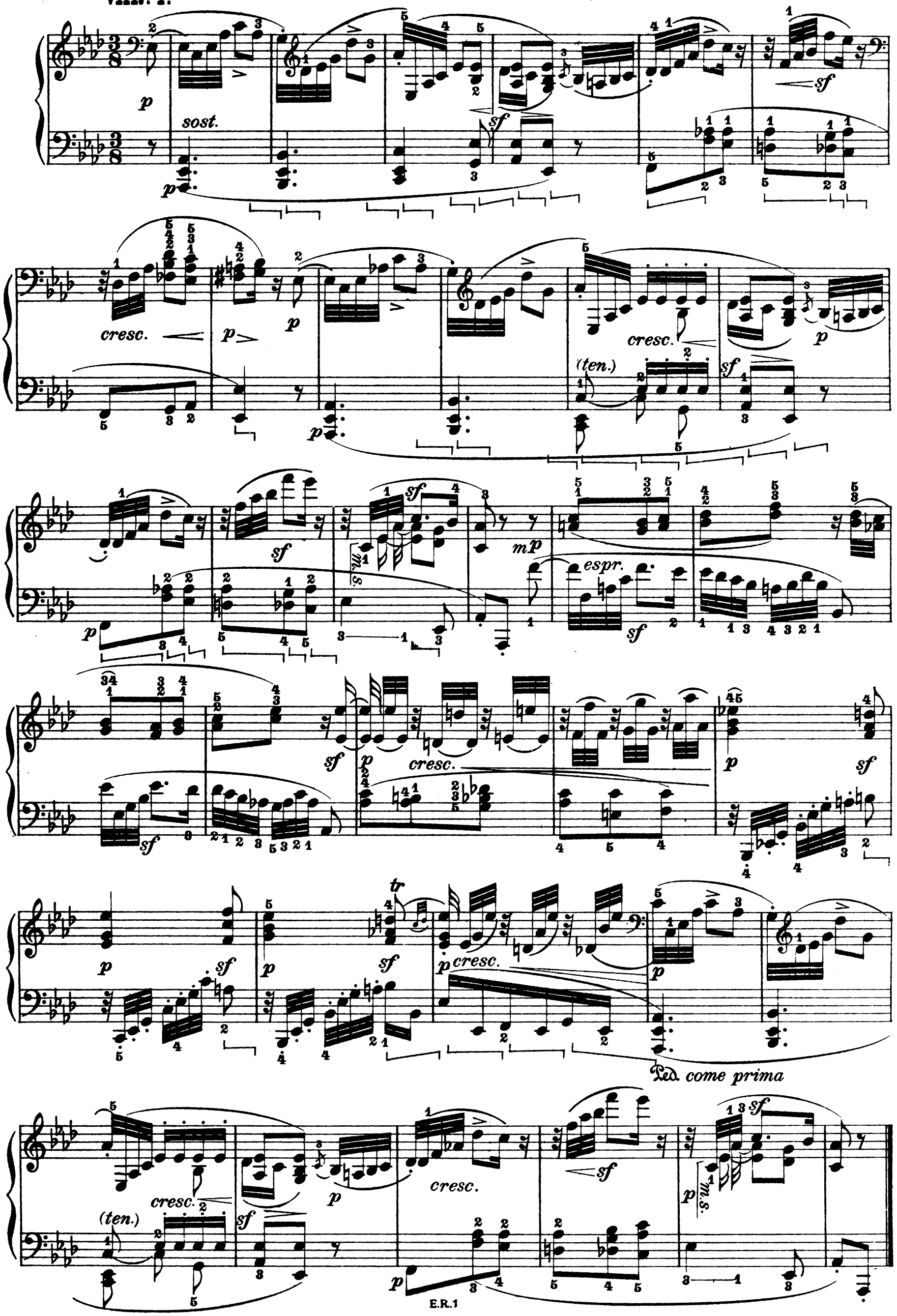
12.



a) Un lieve *ritenuto* è qui di uso tradizionale; *a tempo* la battuta seguente. Idem in tutte le variazioni.

a) Un léger ritenuto *est ici traditionnel;* a tempo *la mesure suivante. Idem dans toutes les variations.*

a) A slight *ritenuto* is the traditional rendering here; *a tempo* in the bar following. The same in all variations.


sost.
cresc.
(ten.)
espr.
m.s.
Ped. come prima

VAR. II.

Poco più mosso ♪ = 96 – 100

p staccato e leggero

(senza pedale)

a)

sempre p

a) **È indispensabile accentuare leggermente il disegno melodico interno:**

a) Il est indispensable d'accentuer légèrement le dessin mélodique intérieur:

eco.

a) **It is essential to accentuate slightly the melodic inward design:**

mp *rinf.*

p *cresc.*

(sf) *a)* *rinf.*

sf

p

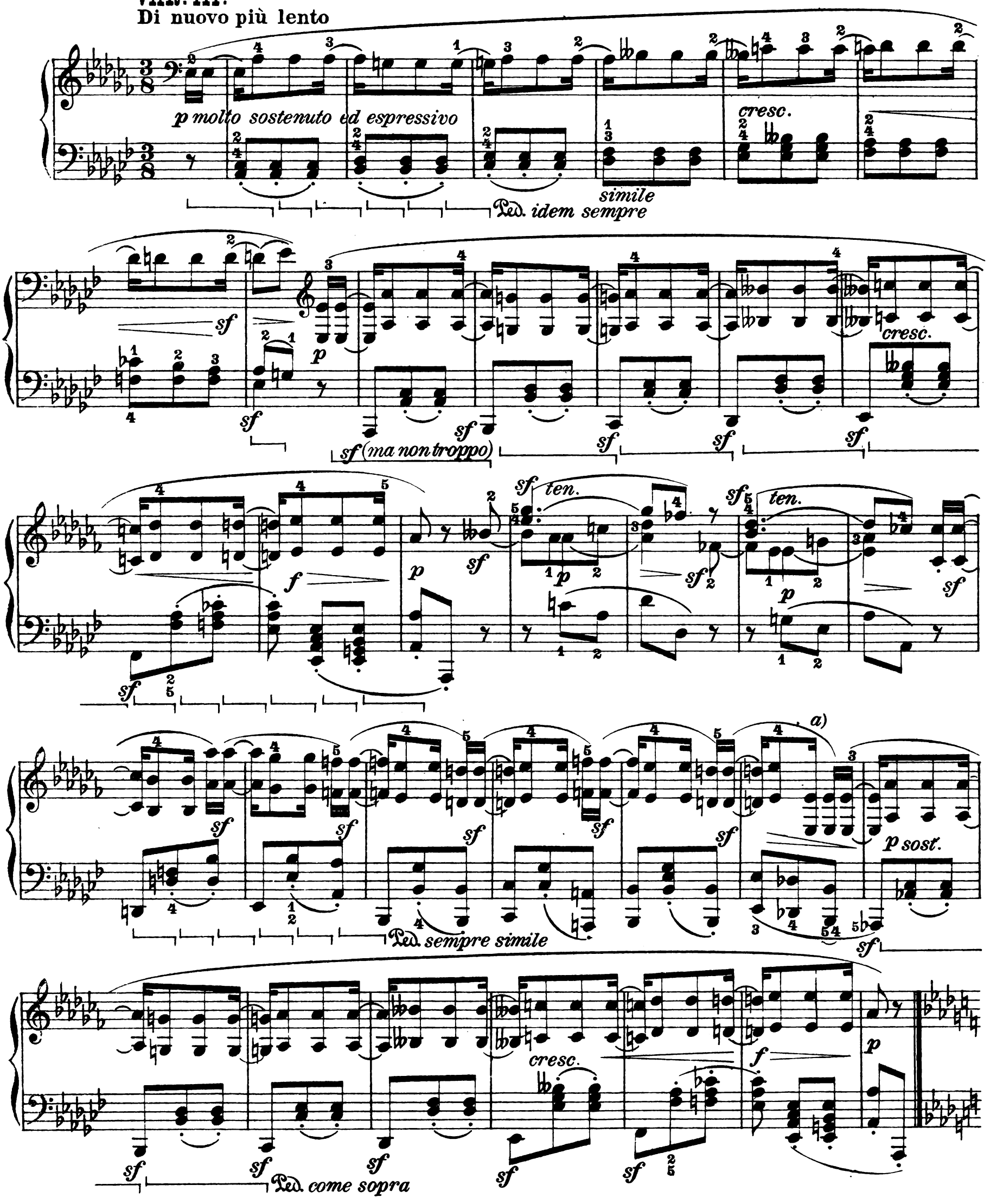
a) Il che hanno quasi tutte le edizioni per primo accordo, è assolutamente erroneo.

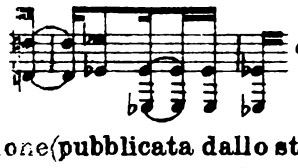
a) L'accord qui figure ici dans presque toutes les éditions, est absolument erroné.

a) The chord given as the first in nearly all editions is absolutely wrong.

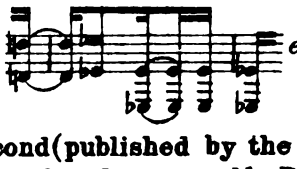
VAR. III.

Di nuovo più lento



a) Sul manoscritto e nella prima edizione sta  *ecc.* Però la 2ª edizione (pubblicata dallo stesso Cappi,) *corretta ed approvata* da Beethoven, ha le legature dei *mi* spostate due 16.mi più oltre. Indubbiamente Beethoven corresse quella volta personalmente l'errore, mentre invece tutte le edizioni ulteriori si trasmettevano poi una versione sbagliata.

a) Sur le manuscrit et dans la première édition il y a *etc. Pourtant dans la 2ème édition (publiée par Cappi également,)* corrigée et approuvée *par Beethoven, les liaisons des* mi *sont placées deux doubles croches plus loin. Sans doute Beethoven avait, cette fois-là, corrigé lui-même l'erreur, tandis que toutes les éditions ulterieures se sont transmis depuis une version incorrecte.*

a) In the manuscript and in the first edition is found  *etc.* However, the second (published by the same Cappi,) *corrected and approved* by Beethoven, has the tie between the two E's placed two semiquavers further on. Undoubtedly Beethoven, in this particular instance, corrected the error himself, while all other editions have transmitted an incorrect version.

VAR. IV.

L'istesso tempo *a)*

pp grazioso

sempre staccato

(senza Ped.)

b) *cresc.* *sf*

pp

(senza Ped.)

m.s.

b) *sf*

p

(senza Ped.)

m.s. *m.s.* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

pp

(senza Ped.)

legatissimo

m.s.

b) *pp*

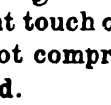
a) Il *più mosso* che taluni commentatori (Cesi, p.e.) hanno segnato per questa variazione, è, secondo me, irriverente verso l'autore e, inoltre, di pessimo gusto. Il tempo dev'essere quello del tema.

b) L'impossibilità di legare può venire rimediata con un minuscolo tocco di pedale, il quale però non comprometta lo *staccato* della mano sinistra.

a) *Le* più mosso *que certains commentateurs (Cesi, par ex.) ont indiqué pour cette variation est, selon moi, irrévérencieux pour l'auteur et, de plus, de très mauvais goût. Le mouvement doit être celui du thème.*

b) *On peut remédier à l'impossibilité de lier* *par une minuscule touche de pédale, laquelle pourtant ne doit pas compromettre le* staccato *de la main gauche.*

a) The *più mosso* that certain commentators (e.g. Cesi) have indicated for this variation is, to my mind, irreverent towards the composer, and moreover, in very bad taste. The tempo should be the same as that of the theme.

b) The impossibility of playing  *legato* may be overcome by a slight touch of the pedal, which however, must not compromise the *staccato* of the left hand.

dolcissimo

p *legatissimo*

p

una corda sino alla fine

cresc.

p

espressivo

cresc.

p

mf

ten.

ten.

sf

sf

Ped. *sempre simile*

ten.

sf

cresc.

p espressivo

Ped. sempre ad ogni

cresc.

p

p

molto espressivo

Ped. sempre ad o-

-gni sino alla fine del pezzo

de-

-crescendo

pp cresc. poco

p

a)

attacca lo scherzo

a) Il manoscritto e le migliori edizioni segnano, in questa battuta, la ♩ *senza punto*. Questo significa evidentemente che l'autore sottintendeva il primo tempo collegato allo *scherzo*.

a) *Le manuscrit et les meilleures éditions indiquent dans cette mesure la* ♩ non pointée. *Ceci signifie évidemment que, dans l'intention de l'auteur, le premier mouvement et le* scherzo *devaient se jouer sans interruption.*

a) The manuscript and the best editions, in this bar, have indicated ♩ *without pause*. Evidently this implies that the composer intended the first movement and the *scherzo* to be played without a break.

SCHERZO

La prima parte senza ripetizione

Allegro molto ♩.=100

ten. *ten.*

p *sf* *sf* *sf*

tre corde

sf *sf* *sf*

p *f* *sf* *p* *f* *sf* *p*

f *sf* *sf* *p staccatissimo*

decresc. *pp*

una corda

morendo *mf subito marcato* *cresc.*

tre corde *sf* *p*

f *sf*

sempre più forte *sf*

sf *cresc.* *ff*

Trio

p sempre legato *cresc.* *sf* *p* *p*

cresc.

Ped. *simile*

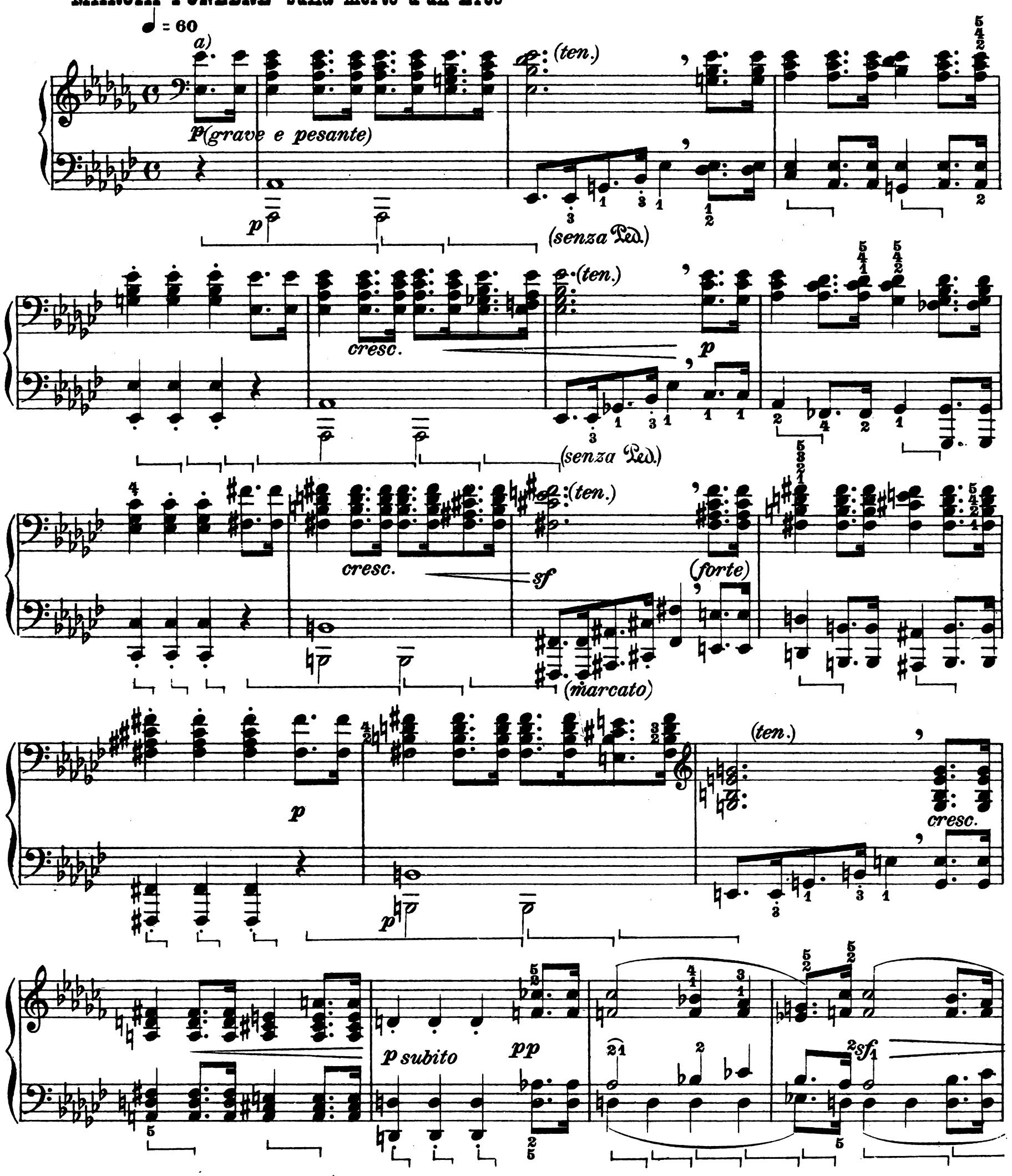
poco rit.

sf *p* *sf* *sf*

senza Ped.

Scherzo da capo senza ripetizione.

MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un Eroe



a) Di grave difficoltà è, in questa marcia, il misurare esattamente il ritmo fondamentale ♩.♪♪. Moltissimi esecutori, nella prima parte, allungano la ♪ così da trasformare quasi l'eroico ♩.♪♪. in un poverissimo ♩³♪♩; viceversa, nel "maggiore" accorciano la stessa ♪, nel grandioso: come se fosse una vera ♪. L'interprete intelligente avrà qui una ottima occasione di ricordarsi che la maggior potenza del genio beethoveniano sta nel RITMO...

a) La grande difficulté de cette marche est d'observer exactement le rythme fondamental ♩.♪♪. Beaucoup d'exécutants, dans la première partie allongent la ♪ de façon à transformer presque l'héroïque ♩.♪♪. en un faible ♩³♪♩; tandis que dans le "majeur" il raccourcissent la même ♪, dans le grandiose: comme si elle était une veritable ♪. L'interprète intelligent aura ici une excellente occasion de se souvenir que le RYTHME est la principale force du génie beethovenien...

a) The great difficulty in this march is to observe correctly the fundamental rhythm ♩.♪♪. Many performers in the first part lengthen ♪. in such a manner as almost to transform the heroic ♩.♪♪. into a weakling ♩³♪♩; *vice versa*, in the "maggiore" they shorten the same ♪, in the grandiose: as if it were a real ♪. The intelligent interpreter will here have an opportunity to remind himself that the RHYTHM is the principal force of the "Bethovian" genius.

p

ff sf fp (ten.)

tr sf p (più dolce) cresc. (ten.)

(ten.) f (ten.) più f (ff) ff

Maggiore

grandioso e colla massima rigidezza ritmica

a) p cresc. f (quasi tromba) ff p cresc. f ff

senza Ped.

le 𝅘𝅥𝅯 *sempre rigorosamente misurate*

sf sf

a) **Siccomè e evidente che questo *tremolo* (come i seguenti) intende evocare un rullo eroico di tamburi, la notazione ritmica di Beethoven risulta insufficiente. Credo più conforme all'intenzione estetica dell'autore un vero *tremolo* molto stretto, e quindi non rigidamente misurato.**

a) ***Comme il est hors de doute que ce* tremolo *(ainsi que les suivants) doit évoquer un roulement héroïque de tambours, la notation rythmique de Beethoven est insuffisante. Je crois plus conforme à l'intention esthétique de l'auteur un vrai* tremolo *très serré, et par conséquent non mesuré.***

a) **As there is no doubt that this *tremolo* (and likewise the following) is intendetd to represent the heroic roll of drums, Beethoven's rhythmical notation is insufficient I believe that a real *tremolo*, very rapid and therefore unbarred, is more conformable to the aesthetic intentions of the composer.**

p cresc. *f* *ff* *p cresc.* *f* *ff*

sf *sf* 1. 2. *p*

(grave e pesante) *(ten.)* *p* *(senza Ped.)*

cresc. *(ten.)* *p* *(senza Ped.)*

cresc. *sf* *(ten.)* *(forte)* *(marcato)*

p *(ten.)* *cresc.* *p*

p subito pp sf

ff sf fp

(ten.) tr sf p (più dolce)

(ten.) (ten.) (ten.) cresc. f più f (ff) ff

p cresc. p cresc.

p sf (ten.) sf meno decresc. una corda pp a)

attacca il finale

a) Analogamente alla fine del I° tempo, l'ultima battuta incompleta indica che si deve attaccare subito il tempo seguente.

a) De même qu'à la fin du premier mouvement, la dernière mesure incomplète indique que l'on doit attaquer tout de suite le mouvement suivant.

a) Similar to the ending of the first movement, the final bar, being incomplete, indicated that the following movement is to be played at once without a break.

Allegro ♩ = 138

p
tre corde

p

p

espress.

espress.

espress.

espress.

espress.

espress.

cresc.

f

forte

sf

stacc.

sf p

cresc.

stacc.

f sf

ben tenuto (non staccato)

sf

sf

sf

sf

(sf)

p

ten.

a) p

cresc.

p

a) Sul pianoforte moderno a grande sonorità, è consigliabile di prendere già *P* questo primo basso, onde poter poi suonar leggermente la mano destra.

a) *Sur le piano moderne à grande sonorité, il vaut mieux prendre déjà P cette première basse, pour pouvoir ensuite jouer lègérement la main droite.*

a) On the modern pianoforte, with its great sonority, it is advisable to play this first bass part *piano* from the start, so as to be able to play the right hand part lightly.

espress.

espress.

espress.

espress.

espress.

cresc.

f *non legato* *p* *cresc.*

f *f* *p* *cresc.* *f*

1. 2.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p*

cresc. *p*

espress.

espress.

espress.

espress.

espress.

cresc.

f

forte

sf

sf

sf

stacc.

sf sf sf sf sf p

cresc.

stacc.

f sf

ben tenuto (non staccato)

sf

sf

(sf)

p

sf

p

a) p (ten.)

p

sf

svanendo, ma senza rall.

decresc.

pp

una corda

l'ultima nota senza

a) Vedi più sopra nota analoga.

a) Voir précedemment la note analogue.

a) See similar note above.