

EDITION ANALYTIQUE DES CLASSIQUES

SONATES

POUR PIANO

BEETHOVEN

analysées par

GEORGES SPORCK

(Toutes les annotations et explications adjointes au texte musical
constituent la propriété exclusive de l'auteur)

Toute imitation ou contrefaçon sera rigoureusement poursuivie.

OUVRAGES DÉJÀ PARUS

| PRIX NETS | | PRIX NETS | |
|---------------|-------|---------------|-------|
| Op. 2 - N° 1 | | Op. 31 - N° 2 | |
| Op. 2 - N° 2 | | Op. 31 - N° 3 | |
| Op. 2 - N° 3 | | Op. 49 - N° 1 | |
| Op. 7 | | Op. 49 - N° 2 | |
| Op. 10 - N° 1 | | Op. 53 | |
| Op. 10 - N° 2 | | Op. 54 | |
| Op. 10 - N° 3 | | Op. 57 | |
| Op. 13 | | Op. 78 | |
| Op. 14 - N° 1 | | Op. 79 | |
| Op. 14 - N° 2 | | Op. 81a | |
| Op. 22 | | Op. 90 | |
| Op. 26 | | Op. 101 | |
| Op. 27 - N° 1 | | Op. 106 | |
| Op. 27 - N° 2 | | Op. 109 | |
| Op. 28 | | Op. 110 | |
| Op. 31 - N° 1 | | Op. 111 | |

Il existe pour chaque Sonate un fascicule de **CONSEILS SUR L'INTERPRÉTATION**
se vendant séparément

EDITION ANALYTIQUE DES CLASSIQUES

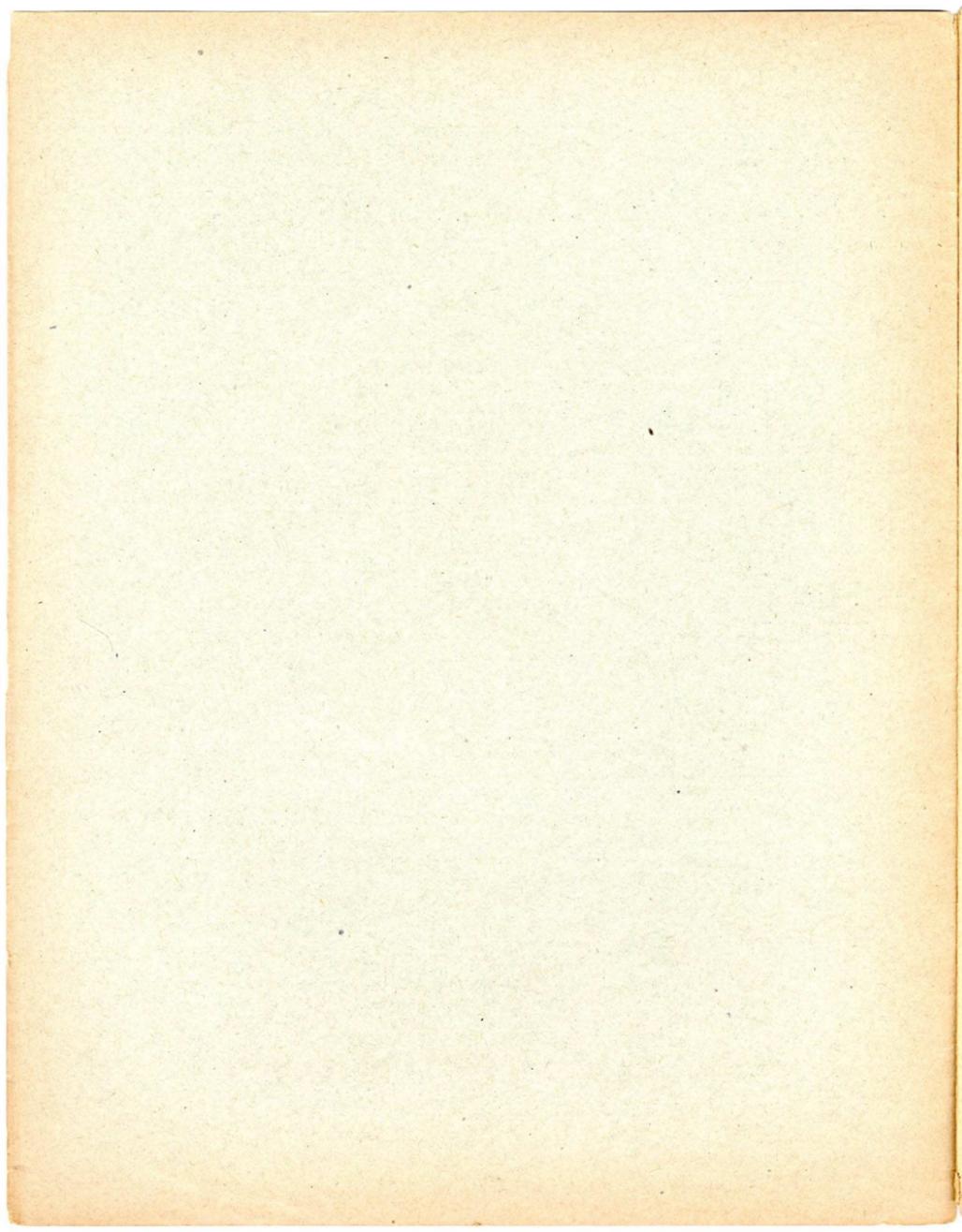
E. PLOIX, Éditeur

48, Rue Saint-Placide - PARIS (6^e)

Pour la Belgique, la Hollande et le Luxembourg:
LEDENT-MALAY, 458, Chaussée de Wavre - BRUXELLES



PRIX 400



PRÉFACE

aux Professeurs et aux Élèves

Je dois déclarer tout d'abord que ces **Analyses des Sonates Classiques**, pas plus, du reste, que les **Conseils sur l'Interprétation**, ne **dispenseront d'un Professeur**; c'est, au contraire, dans le but de seconder ce dernier en même temps que d'être utile aux élèves que j'ai voulu présenter l'enseignement sous une forme analytique.

Nombre d'élèves ne voient, en effet, dans une exécution, que la note à faire et n'apprennent pas assez l'œuvre en elle-même.

L'édition analytique des Classiques les mettra à même de pénétrer davantage la pensée des Maîtres et d'obtenir une interprétation intelligente et raisonnée, de par la connaissance exacte du plan régissant la construction de chaque œuvre. En dehors du grand profit intellectuel qui en résultera pour eux, ils verront, de plus, le détail de leur travail singulièrement facilité par tous les morcellements qui leur seront de précieux points de repère pour apprendre par cœur.

Certains contradicteurs ne manqueront pas de dire que j'ai voulu faire ici un cours de composition musicale et s'exprimeront peut être d'ajouter, que pousser les élèves dans cette voie serait trop exiger d'eux.

A pareille observation je répondrai que les peintres et les sculpteurs notamment font des études d'anatomie sans pour cela, apprendre la médecine ou la chirurgie, mais seulement pour approfondir leur art.

Dans un autre ordre d'idées, une grammaire, qui est absolument indispensable à un écolier, ne le dispensera pas cependant de suivre longtemps des cours pour arriver à écrire et parler correctement sa langue.

Ce qui semble tout naturel en ce cas ne saurait l'être moins pour un art qui exige un travail quotidien des plus sérieux et régulier; combien même serait-il désirable, pour rendre ce travail plus profitable que les élèves puissent prendre le plus fréquemment possible les leçons d'un bon professeur.

Alors que la musique tend à se généraliser de plus en plus, notre Edition Analytique, ainsi que les Conseils sur l'Interprétation en rendront la compréhension moins abstraite et, par suite, aideront puissamment à sa diffusion. Ainsi intéressés et guidés au milieu de ces chefs-d'œuvre de composition dont ils pourront étudier de plus près la belle architecture, les élèves, devant les merveilles qu'ils renferment et les sentiments qui s'en émanent, arriveront à traduire leurs propres impressions par une exécution mieux sentie et plus soignée qu'à l'ordinaire.

C'est donc une porte maintenant large ouverte, après n'avoir été qu'entrebaillée pendant trop longtemps, à tous ceux qui, ne voulant pas se confiner dans la routine ou l'indifférence, seront soucieux d'acquérir un solide talent.

Georges SPORCK (Paris).

Beethoven, Ludwig Maria van.

Bonn 16 Décembre 1770 — Vienne 26 Mars 1827.

L'enfance de Beethoven s'écoula tristement entre sa mère, tuberculeuse, et son père Johann van Beethoven, ténor à la chapelle de l'archevêque électeur de Cologne, Maximilien-Frédéric.

Le père, qui avait vu Mozart en 1764, rêvait de faire aussi de Ludwig un enfant prodige afin de le produire en des concerts. De 1775 à 1784 ce fut donc pour l'enfant le travail ardu des gammes et des exercices, sous la direction brutale d'un père qui, pour arriver à son but, lui imposait une somme d'efforts et un temps d'études beaucoup au-dessus de son âge. Il eut ensuite pour maître Van der Eeden, et enfin de Neeffe qui eut l'honneur de deviner le musicien qu'était son élève et de déterminer l'éclosion d'un génie qui devait remplir le monde de ses œuvres.

A 13 ans Beethoven est organiste adjoint de l'Electeur; dès lors il vécut à Bonn jusqu'en 1787, apprécié par l'Electeur Maximilien-François (qui avait succédé à Maximilien-Frédéric) et surtout par son chambellan, le comte de Waldstein, qui lui ouvrit des maisons où il fut reçu à bras ouverts.

Il partit alors pour Vienne, où il vit Mozart qui aurait, dit-on, prédit son avenir, revint pour la mort de sa mère, et en 1791, encouragé par Haydn, y retourna afin de se perfectionner dans la science musicale. Il y vécut assez heureux au milieu de ses riches et nobles protecteurs, y donna des leçons et présida aux destinées du fameux quatuor du prince Lichnowsky (dont les membres s'appelaient Schuppanzigh, Sina, Weiss et Kraft) qui devait plus tard jouer le premier presque toutes ses grandes œuvres. Beethoven travailla avec Haydn jusqu'en 1794; puis avec Albrechtsberger enfin avec Salieri pour la composition vocale.

En 1796 il fait une tournée à Leipzig, Dresde, Berlin; c'est à cette époque que paraissent les premiers bourdonnements d'oreilles qui devaient aboutir à la surdité. En 1800—1802 se place son aventure avec la comtesse Giulietta Guicciardi, qui, à peine oubliée, se renouvella avec Thérèse de Brunswick (1806—1810), à qui il pensa sans doute en écrivant ses mélodies «à la Bien-Aimée absentes».

Entre temps, Beethoven, pauvre, fallit partir pour Cassel où une place lui était offerte: retenu à Vienne par la générosité de quelques Mécènes, il vit bientôt sa pension s'effriter par la mort des uns et l'irré-

3 SONATES

Op. 10. N° 1.

dédiée à la Comtesse de Browne née de Vietinghoff.

3

(1)
1^{er} thème (ut mineur)
Allegro molto e con brio. M. M. $\frac{3}{4}$. 69.

L. van Beethoven.

(1)

(2)
Ce 1^{er} thème contient, des ledubut une Idee Primerale: de forme arpeggiée, dont la 1^{re} incise

servira de genèse aux divers éléments constitutifs de ce 1^{er} mouvement.

(Nota 3)
Ces 4 mesures reviendront légèrement modifiées un peu avant la Réexposition.

(Nota 3)

(4)
(Nota.) De cette forme rythmique, émane l'Idée Primerale qui pourrait être:

Notas (5)

(6)

Mêmes remarques qu'au nota 3 précédent.

De même auteur 18 Petits Préludes, Fughettes, Inventions à 2 et 3 voix, Clavecin bien tempéré de Bach avec analyses et commentaires sur le texte musical.

(7) Période de transition conduisant au 2^{ème} thème.

(8) Le début de cette Période de transition est fait du dessin de la 1^{ère} incise de l'Idée Primordiale.

Notas (9)
" (10)

Redites de la 1^{ère} incise de l'Idée Primordiale.

- (11) Redite abrégée des 11^{ème} et 10^{ème} mesures précédentes. (12) Redite abrégée des 9^{ème} et 8^{ème} mesures précédentes. (13) Reprise des 4 dernières mesures précédentes, avec broderies à la partie supérieure.

(14)

(15) Ce 2^{ème} thème est en 2 phrases distinctes.

Notas (16)

" (17)

Cette 1^{ère} phrase du 2^{ème} thème contient encore des son début, l'incise de l'Idée Primordiale.

(14) 2^{ème} thème (*mi b ma*) 1^{ère} phrase.

transformée ici en:

(18)

(19) (Nota.) Incise de l'Idée Primordiale par augmentation.

(20) Redite des 8 mesures précédentes (20)

avec quelques modifications nouvelles de détails.

(21) 2^{ème} phrase du 2^{ème} thème.

(23) Conclusion. (Nota.)

(26) (Nota.)

(a)

(21)

(22)

Cette 2^{ème} phrase emprunte au rythme initial du 1^{er} thème, et par conséquent à l'Idée Primordiale.

(23)

(24)

Cette Conclusion, proeur de rythmiquement, des quelques mesures signalées dès le nota 10 dans l'Idée Primordiale de transition.

(25)

(Nota.) Dans cette conclusion, l'Idée de l'Idée Primordiale apparaît à presque toutes les mesures de la fin, mais avec un rythme complètement atténué.

(26)

(Nota.) Il est à remarquer, que la parenté absolue point de vue rythmique et presque aussi du dessin musical de ces 2 mesures, d'avec les 2 mesures signalées au nota 10 précédent, est évidente ici.

(27)
Développement
Tempo I.

(27)

(28)

Ce développement à lieu, tout d'abord, par les premières mesures du 1^{er} thème, et en particulier par l'idée Primordiale.

(29)

(29)
(Nota.)

(Nota.) Continuation du développement par une phrase nouvelle dont la parenté avec la période de transition semblait assez évidente, et cela, de par certains détails. 1^o Exposition de l'Incise de l'idée Primordiale.



dés le début, (et ici en augmentation) 2^o Ensuite de par l'ambiguïté de certains passages isolés, qui, répétés, laissent une impression générale de parenté très réelle.

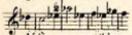
Notas 30

31

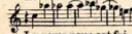
voir la remarque qui sera faite au Nota 33.

(32)

(Nota.) A l'appui de la remarque faite précédemment au nota 29, il est intéressant de constater le ressemblance de ces quelques mesures:



déjà, en partie entendues 2 fois aux quelques mesures précédentes aux signes ϕ avec les mesures suivantes signalées dans la période de transition précédente au nota 9.



La remarque est faite ici pour être plus démonstrative, les 2 passages cités étant tous deux dans le même ton (ré-ma).

(33) Acheminement progressif à la Réexposition prochaine du 1^{er} thème, par un Episode provenant des 2 mesures mentionnées aux notes 30 et 31 précédents.

7

(33)

(34)

(34) Elimina -

tion du dessin musical de l'acheminement précédent. Le rythme seul sub-

- siste à la Basse et procède en descendant par marches successives.

(35) (Nota.)

(35)

(Nota.) Réapparition, sous une forme un peu modifiée et d'impression hésitante, des 4 mesures mentionnées au nota 3.

poco ritardando al
decesc.

(36) Réexposition.
1^{er} thème. (ut mineur)
Tempo I.

(36)

(37)

Après la réexposition du 1^{er} thème celles de la Période de transition et du 2^{ème} thème restent dans leurs grandes lignes identiques à la 1^{ère} Exposition (sonalité à part, bien entendu) Seuls, surgissent quelques petits détails complémentaires

Notas 38
" 39
" 40

mêmes remarques
qu'aux notas 4. 5.
6 précédents.

(41)
Période de transition conduisant au 2^{ème} thème.

(41)

(42)

Comme la 1^{ère} fois,
au nota 8, cette
période de transition
est faite du
dessin de la 1^{ère}
incise de l'Idée
Primordiale.

(43)

(44)

Nota. Redites de la
1^{ère} incise de l'Idée
Primordiale tout
comme aux notas
9 et 10 précédents.

(45)

(46)

(47)

(48)

(49)

Il y a lieu d'observer,
que c'est en Fa
majeur, que se re-
expose cette fois
le 2^{ème} thème alors
que ce dernier de-
vrait être en ut mi-
neur. Toute fois il y
a lieu d'ajouter que
cette tonalité de Fa
majeur, n'est que pas-
sagère: et que le ton
d'ut mineur s'affir-
mera un peu plus
en au nota 54.

Notas 50
51

mêmes remarques
qu'aux notas 16 et
17 précédents.

(52) Redite du début du 2^{ème} thème avec quelques peti- (52)

(53) Modification qui n'existe pas dans la 1^{ère} (53)
Exposition du 2^{ème} thème (voir notas 14 à 19)
mais, qui ici, permet de regagner le ton prin-
cipal d'ut mineur. Reprise du début du 2^{ème} thème en ut mineur (ton principal) et (54)

tes modifications de détails.

acheminement vers la 2^{ème} phrase. La structure générale, (à part, quelques mo-
difications de détails) est identique à la 1^{ère} Exposition de ce même 2^{ème} thème,
depuis les Notas 14 à 19.

(a)

f *sf* *cresc.* *

(55)

(56)

Comme la 1^{re} fois,
(nota 21) cette 2^{me}
phrase emprun-
te au rythme in-
itial du 1^{er} thème et
par conséquent à
l'Idée Primordiale.

(55) 2^{me} phrase du 2^{me}

ff *f* Ped. *

thème.

sf *f* *ff* Ped. *

(57)

(58)

Cette conclusion
étant également
semblable à la pré-
cédente, toutes les
remarques faites
pour cette derniè-
re, seront applica-
bles à celle-ci.

(57) Conclusion.

ff *fp* *

pochissimo riten.

a tempo

p *dim.* *ff* Ped. *

(1)
1^{er} thème (*la b majeur*.)
1^{ère} Période.
Adagio molto. ♩ = 69.

(3)
(2^{ème} Période.)

(1)
(2)
Ce thème est en 2 Périodes, de 4 mesures chacune.

(3)
(Nota 4)

La Forme arpeggiée de l'Idée primordiale du mouvement précédent:

subsiste encore ici, dans les 2 mesures suivantes:

(5)
(Reprise des 4 premières mesures, formant la 1^{ère} Période du 1^{er} thème

avec un autre accompagnement à la Basse.

(6)
(Au lieu et place de la reprise de la 2^{ème} Période du 1^{er} thème, sont exposées les 4 mesures suivantes, dont la

première mesure, seule, expose le dessin musical de la période correspondante (voir nota 4)

(7)
Période de transition conduisant

au 2^{ème} thème.

(a) (b)

(8)

12

(9)

Ce 2^{ème} thème est également en 2 Périodes distinctes.

(8)
2^{ème} thème (mi b majeur)
1^{ère} Période.
(a)

(10)

du 2^{ème} thème.

(11)

(12)

Le dessin de cette 2^{ème} Période du 2^{ème} thème est facilement reconnaissable, malgré tous les artifices musicaux (appoggiatures, broderies etc.) dont il est paré.

(11)
Reprise de la 2^{ème} Période du 2^{ème} thème.

(14) Réexposition du 1^{er} thème (mi b majeur).
1^{ère} Période.

(13) (Nota.)

(Nota.) Il y a lieu de remarquer ici, qu'une Période de développement, existante dans ce morceau. Seul, cet accord de 7^{ème} de dominante en change directement le 2^{ème} thème, à la Réexposition du 1^{er} thème.

(14)

(15)

Dans cette réexposition du 1^{er} thème tout entier dans ses 2^{èmes} Périodes se rencontrent quelques très légères modifications de détails, soit dans le dessin musical lui-même, soit, dans l'accompagnement.

(16)

(17)

(Nota.) Imitation, à la Basse, du dessin exposé à la partie supérieure de la mesure précédente:

(18)

(16) 2^{ème} Période du 1^{er} thème, sf

(18) Reprise des 4 premières mesures, formant la 1^{ère} Période du 1^{er} thème avec de nouvelles modifications,

(19) Retour des 4 mesures, déjà exposées, au nota 6 précédent - avec son même accompagnement à la Basse.

(Nota.)

(19)

(20)

(Nota.) Il ne serait, peut-être pas inutile de remarquer, en passant, la corrélation de l'accompagnement arpeggé de cette Basse:

avec les 3 mesures de la Période de transition dans lesquelles, jaillissent des arpegges.

Le sentiment musical n'en est pas le même, c'est entendu, mais, il semble exister une préparation aux 3 arpegges de la Période de transition suivante qui mérite d'être signalée.

(21)

la Basse, mais, légèrement modifié.

(21) Période de transition conduite

- sant au 2^{ème} thème.

(22)

(23)

Tout, comme la fois précédente, (mais v. 1-10-11) se répète est en 2^e Période distinctes, dont la deuxième, seule, est répétée.

(22) 2^{ème} thème.
1^{ère} Période.

(24)

(24)

2^{ème} Période du 2^{ème} thème.

(25)

(26)

Mêmes remarques, qu'au nota 12; précèdent.

(25)

Reprise de la 2^{ème} Pé-

-riode du 2^{ème} thème.

(27) Conclusion.

(27)

(28)

Cette Conclusion expose encore le dessin des 4 premières mesures du 1^{er} thème, sous un accompagnement nouveau (syncope, cette fois) dont le caractère est particulièrement douloureux.

(29)

(Nota.) Cette mesu-

re:

provient du début de la Conclusion, par augmentation, ainsi que par l'élimination rythmique: de ce même Conclusion.

(30) Répétition des 3 mesures précédentes. et acheminement terminal par

(30)

des Eliminations successives de thème et de rythme.

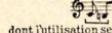
(a)

(2) Ce 1^{er} thème, très court est en plusieurs fragments, qui forment, à eux tous, des répétitions rythmiques, et non des périodes ou phrases musicales distinctes les unes des autres.

(3) (Nota.) Le début de ce 1^{er} thème:



possède une incisive rythmique:



dont l'utilisation sera faite dans le cours du morceau et principalement aux 13-14 et 15-16 mesures suivantes, (voir nota 5).

(4) (5) (Nota.) Cet acheminement offre la particularité d'avoir un accompagnement à la Basse, tiré de l'incisive rythmique:



signalée tout au début du thème, mais, présentée ici, par mouvement contraire.

(6) (7) (8) Ce 2^{ème} thème très court lui aussi, est en plusieurs fragments, qui, réunis les uns aux autres, font une phrase musicale complète, mais non, des périodes distinctes et caractérisées.

(9) (Nota.) Le 2^{ème} thème, est exposé cette fois, et par mouvement contraire.

(10) (11) (12) (13) Les 2^{ème} et 3^{ème} phrases du 2^{ème} thème comportent 9 mesures chacune.

(14) -me, à la Basse.

(1) 1^{er} thème. (ut mineur)

Final. Prestissimo. $\text{♩} = 100$.



(6) Repos à la dominante.



(11) Répétition des 2 mesures précédentes. (12) 2ème Phrase (du 2ème thème)



(14) Retour des 2 premières mesures du 1^{er} thème, à la Bas-



(16) (Nota.)

(15)

Notas (16)

" (17)

Apparitions fugitives de l'Incise, signalée au début du 1^{er} thème (voir nota 8) et dont l'utilité est la plus importante a été faite jusqu'ici à la Base, dans l'Accompagnement au repos à la dominante (voir nota 5. précédent)

(18)

(19)

Le début de cette 3^{ème} phrase formant conclusion se fait par un rythme:

issu du 4^{ème} temps de la 1^{ère} mesure du 1^{er} thème:

(20)

(21)

(22)

(23)

(24)

(25)

(26)

(27)

(28)

(29)

(30)

(31)

(32)

(33)

(34)

(35)

(36)

(37)

(38)

(39)

(40)

(41)

(42)

(43)

(44)

(45)

(46)

(47)

(48)

(49)

(50)

(51)

(52)

(53)

(54)

(55)

(56)

(57)

(58)

(59)

(60)

(61)

(62)

(63)

(64)

(15) Reprise, avec de légères modifications de détails et d'agencement général, des 3 mesures précédentes.

(18) 8^{ème} Phrase formant conclusion.

(20) (Nota.)

Reprise des 3 premières mesures précédentes, légèrement modifi-

(21) (Nota.)

(22) Développement. (23) Ce développe-

-ment extrêmement court, se fait uniquement sur le dessin musical du

1^{er} thème.

(24)

Réexposition du 1^{er} thème (al mi-
a tempo

(24)

(25)

(26)

(27)

(28)

(29)

(30)

(31)

(32)

(33)

(34)

(35)

(36)

(37)

(38)

-neur)

(26)
 (Nota.) Dans cette mesure, une légère modification se produit dans le dessin musical, à la partie supérieure.

(27)

(28)
 (Nota.) Mêmes remarques qu'au nota 5 précédent.

repos à la dominante.

(29)

(30)

(31)
 Mêmes remarques, pour ce 2^{ème} thème que précédemment, au nota 8.

(32)
 (Nota.) Comme, la première fois, au nota 9, ce thème est exposé par mouvement contraire.

(33)

(34)

(35)

(36)

Cette 2^{ème} Phrase est identique (quoique de tonalité différente) à la 2^{ème} Phrase précédente (nota 12) durant ses 20 premières mesures. Elle est allongée par suite d'un retour fragmentaire du 2^{ème} thème, et forme dans son ensemble, un véritable développement terminal.

(37)

(29) 2^{ème} thème (ut majeur)

Repos à la dominante.

a tempo

(32)

(Nota.)

(34) Répétition des 2 mesures précédentes.

(35) 2^{ème} Phra-(33) Début du 2^{ème} thème, à la Basse.

- se du 2^{ème} thème- tour des 2 premières mesures du 1^{er} thème. [1]

[2]

(38) Reprise, avec de légères modifications de
détails des 3 mesures précédentes.

19 (38)

Notas (39)
" (40)

Voires remarques
faites, au notes 16
et 17. précédentes.

(41) 9ème Phrase formant Conclusion.

(41)

(42)

(43)

(Nota.) Retour de l'incise
rythmique du 12^e thème, à la partie
supérieure, des
4 mesures suivantes.

(44)

Dernier retour des 5 premières mesures du 2ème thème (en ré) ma -

(44)

Adagio. Tempo I.

(45)

Conclusion définitive. par un dernier

(45)

(46)

(Nota.) Ce dessin:

est pas antrechose
que le début du
2ème thème:

suivi aussitôt après
le début du 12^e thème.

rappel du début des 1^{er} et 2^e thèmes fusionnés ensemble. puis, élimination successive de chacun d'eux. et Fin.

(a)

