

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.....	1.50	OP. 31. N° 1.....	2.25
" " 2.....	1.75	" " 2.....	1.90
" " 3.....	1.75	" " 3.....	1.75
OP. 7.....	2.25	OP. 49. N° 1.....	1.25
OP. 10. N° 1.....	1.50	" " 2.....	1.25
" " 2.....	1.50	OP. 53.....	2.75
OP. 13.....	1.50	OP. 57.....	2.25
OP. 14. N° 1.....	1.35	OP. 79.....	1.35
" " 2.....	1.50	OP. 81 ^a	2.25
OP. 22.....	1.90	OP. 90.....	1.50
OP. 27. N° 2.....	1.35	OP. 111.....	2.75

La traduction du texte français de chaque Sonate, en anglais et en allemand est vendue séparément

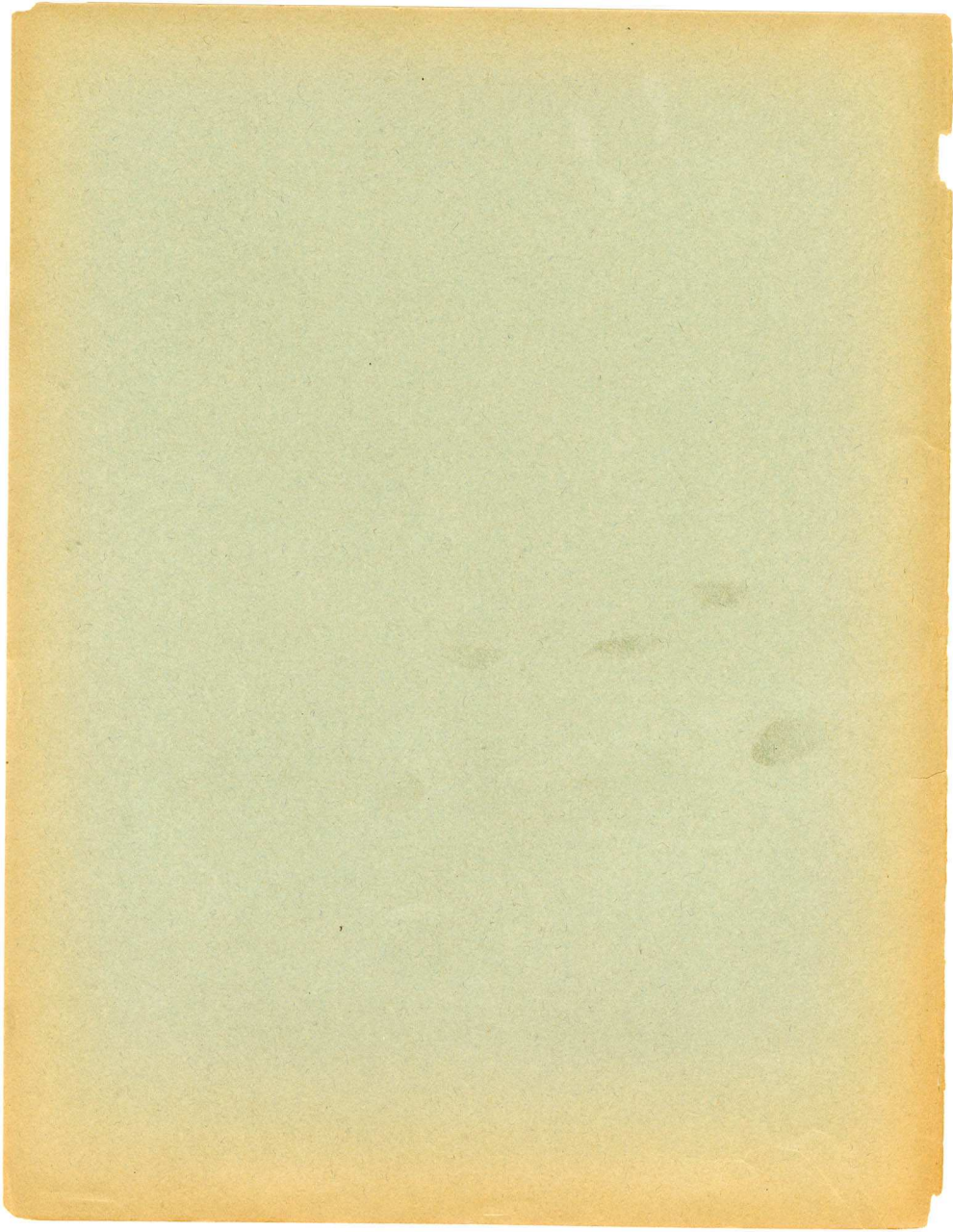
EDITION ANALYTIQUE DES CLASSIQUES

E. PLOIX, Editeur

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

Pour la Belgique, la Hollande et le Luxembourg
A. LEDENT-MALAY, 458, Chaussée du Wavre - BRUXELLES





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'approfondissent 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'empresseront 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 Neefe 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 Salléri 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 renouveau avec Thérèse de Brunswick (1806—1810), à qui il pensa sans doute en écrivant ses mélodies «à la Bien-Aimée absente».

Entre temps, Beethoven, pauvre, faillit partir pour Cassel où une place lui était offerte: retenu à Vienne par la générosité de quelques Mécènes, il vit bientôt sa pension s'éffriter par la mort des uns et l'irrégularité des autres. Néanmoins jusqu'en 1816, Beethoven, très apprécié et connu dans toute l'Allemagne est à l'apogée de sa vie.

Mais à partir de cette date ce n'est plus pour lui qu'une longue suite de soucis de toutes sortes, sa surdité est devenue complète, de plus il se voit contraint d'écrire pour gagner sa vie et son frère l'exploite en trafiquant de ses manuscrits avec les éditeurs; un neveu qu'il a recueilli même une vie dissipée qui navre le pauvre oncle. Parfois un concert triomphal jette une lueur de gloire dans la vie du compositeur. Enfin le 1^{er} décembre 1826 il prend froid en rentrant chez lui dans une voiture ouverte, son frère lui ayant refusé la sienne qui était fermée, et après 4 mois d'agonie, Beethoven meurt pendant un orage formidable; il semble que la nature se soit à cet instant farouchement révoltée.

L'œuvre de Beethoven comprend 138 numéros et un grand nombre de pièces non classées. Qui ne connaît les admirables symphonies, au nombre de 9, les Messes, les 17 quatuors, les 3 quintettes, les 5 concertos pour piano et orchestre, celui pour violon, les 2 romances, les Ouvertures, l'Opéra «Fidelio» et les sonates pour piano. A cet immense labeur s'ajoute un certain nombre de pièces moins connues parmi lesquelles environ 70 mélodies, 16 chansons populaires avec piano, violon et violoncelle, 3 cantates, des Variations sur un thème suisse pour harpe, 27 Baguettes, 21 séries de variations, 2 valse pour piano, des marches, deux cahiers de variations à 4 mains et même une sonatine pour mandoline.

Nous n'avons pas encore parlé de l'art de Beethoven parce qu'il suffit de mentionner ses 32 sonates pour piano pour le décrire. Dans cette longue série qui commence avec l'adolescence et finit avec lui même, la vie musicale entière se reflète. Beethoven y évolue sans cesse et, s'il a acceptée la forme sonate léguée par ses prédécesseurs, il l'a néanmoins profondément modifiée dans sa structure et dans son esprit et lui a donné toute l'éloquence dont elle était susceptible.

L'analyse de M^r Spork met en relief de saisissante façon l'architecture musicale de ces œuvres, de même qu'elle en dissèque tous les éléments donnant ainsi à tous un moyen efficace de les comprendre et par conséquent de les interpréter.

L'étude analytique des sonates est toujours nécessaire aux virtuoses qu'elle instruit et documente, mais j'estime que lorsqu'il s'agit de Beethoven ce travail devient absolument indispensable, parce que c'est le commentaire d'une œuvre parmi les plus grandioses et parfois les plus abstraites qui existent. C'est une leçon de style, une leçon de Musique que Monsieur Georges Spork donne dans ces travaux. Il faut pour la donner comprendre la musique jusque dans sa philosophie. Puisse M^r Spork, par cet effort considérable contribuer à l'élevation de la compréhension musicale, car quiconque aura joué Beethoven et l'aura compris saura bientôt tout jouer et tout comprendre.

H. C. HOUSSAYE.

3 SONATES.

Op. 2. N° 2.

3

(1)
1^{er} thème. (la majeur) 1^{ère} partie.
Allegro vivace. M.M. ♩ = 132.

L. van Beethoven.

(1)

(2)

Ce 1^{er} thème peut être considéré comme étant en 2 parties. La 1^{re} partie d'allure rythmique, la 2^e d'allure mélodique.

(3) 2^{ème} partie du 1^{er} thème

(3)

Nota 4

(Nota 4)

Reprise de la tête du 1^{er} thème, suivie aussitôt après, à la basse, de la reprise de la 2^{ème} partie modifiée dans ses détails, mais non dans ses grandes lignes.

(Nota 5)

Ce dessin servira au 2^{ème} thème (aux notes 13 et 36)

(6) terminaison de toute cette exposition du 1^{er} thème (y compris la (6)

Les traductions anglaise et allemande de toutes les annotations sont éditées séparément. Prix net 0.30 cent.

The english and german translations are published separately. Price 0.30 cent. net.

Die englische und deutsche Übersetzung sämtlicher Anmerkungen ist apart erschienen. Preis 30 cts netto.

reprise) formant achèvement à la Période de transition conduisant au 2^{ème} thème

(Nota 7)

Début de la Période de transition, laquelle précède du dessin initial du 1^{er} thème:



ici, par augmentation.

(8)

(9)

Ce 2^{ème} thème est en 3 phrases. Cette 1^{ère} phrase assez courte précède par répétitions successives en marches ascendantes (notes 10 et 11). Puis, par petits fragments



issus du début du 2^{ème} thème, mais présentés ici, avec une élimination partielle.

(2^{ème} thème complet)

(ce même 2^{ème} thème avec élimination)

et, eux aussi en marches successives.

(Nota 12)

p *ff* *p* *dim.*

This system shows the beginning of 'Nota 12'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*) and then back to piano (*p*) with a decrescendo (*dim.*).

(Nota 12)
 (Nota.) Ce 2^{ème} thème momentanément interrompu ici prend un caractère interrogatif, dont l'éclat provient du début du 1^{er} thème.

13) 2^{ème} phrase du 2^{ème} thème.

(a) (b)

This system contains two variations of the second phrase of the second theme, labeled (a) and (b). Both feature complex rhythmic patterns in both hands, with dynamic markings of *ff* and *f*.

(13)
 Cette 2^{ème} phrase se réclame en partie des éléments qui constituait la fin de l'exposition du 1^{er} thème.

(Nota 15)

f *mf* *m.d.* *m.s.*

This system shows 'Nota 15', featuring a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a more active left hand. Dynamics include *f*, *mf*, *m.d.* (more dolce), and *m.s.* (meno sostenuto).

(Nota 15)
 A cet endroit, la 2^{ème} phrase reprend nettement la terminaison du 1^{er} thème (voir nota 5).

16) 3^{ème} phrase formant Conclusion.

f *cresc.* *ff*

This system shows the third phrase of the second theme, which serves as a conclusion. It features a strong rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include *f*, *cresc.* (crescendo), and *ff*.

(16)
 (17)
 Cette Conclusion expose à divers reprises, tant à la partie intermédiaire, qu'à la Basse, une partie du dessin initial de la 2^{ème} partie du 1^{er} thème. (voir nota 3)

poco dim. *m.d.* *pp*

This system shows a section with a decrescendo (*poco dim.*) and a 'more dolce' (*m.d.*) character. The dynamics are *p* and *pp*.

poco rit. 1. 2.

pp *pp*

(a) (b)

This system shows a section with a 'poco ritardando' (*poco rit.*) and two variations labeled 1. and 2. The dynamics are *pp*. Below the main score are two variations labeled (a) and (b) with detailed fingering and dynamics.

et à la partie supérieure un dessin que n'est autre chose que la redite par augmentation du début du 1^{er} thème

(18)

(18)
Développement.

(19)

Ce développement
commence par la
1^{re} partie ryth-
mique du 1^{er} thème.

Musical score for the development section (18). The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern in the right hand, often consisting of eighth-note chords. The left hand provides a steady accompaniment. The piece begins with a *fa tempo* marking and a *ff* dynamic. The score includes various performance instructions such as *legato*, *ff marc.*, and *ff*. There are also several *ff* markings with a *1* above them, indicating a first ending or a specific dynamic level. The score is divided into several systems, each with a *ff* marking at the beginning of the system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

(20)

(20)
Continuation du développe-

Musical score for the continuation of the development section (20). The score is written for piano and continues the rhythmic pattern from the previous section. It begins with a *rit.* (ritardando) marking and a *a tempo* marking. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes several *ff* markings with a *1* above them, indicating a first ending or a specific dynamic level. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

-ment par la 2^{ème} partie (mélodique) du 1^{er} thème.

First system of the musical score. The piano part (top staff) begins with a dynamic marking of *p* and includes fingerings such as 5, 4, 3, 2, 1. The bass part (bottom staff) starts with a dynamic marking of *fp* and includes fingerings like 4, 5, 3, 2, 1, 2, 3. The system concludes with a *ped.* marking and an asterisk.

Second system of the musical score. The piano part continues with dynamics *p* and *fp*, and includes fingerings like 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The bass part maintains the *fp* dynamic and includes fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The system ends with a *ped.* marking and an asterisk.

Third system of the musical score, marked with (21) and (Nota.). The piano part features dynamics *f* and *ten.*, with fingerings like 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The bass part includes dynamics *f* and *ten.*, with fingerings like 2, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a *ped.* marking and an asterisk.

(21)
(Nota.) développement en canon du début de la 2^{ème} partie du 1^{er} thème, et par marches successives (voir la nota 2.)

Fourth system of the musical score. The piano part is marked with *ten.* and *p*, with fingerings like 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The bass part includes *ten.* and *p*, with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The system ends with a *ped.* marking and an asterisk.

Fifth system of the musical score. The piano part features *ten.* and *f*, with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The bass part includes *ten.* and *f*, with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a *ped.* marking and an asterisk.

Sixth system of the musical score. The piano part is marked with *ten.*, *sf*, and *pp*, with fingerings like 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The bass part includes *ten.*, *sf*, and *pp*, with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The system ends with a *ped.* marking and an asterisk.

(Nota 22)
(Nota.) rythme à la basse provenant du début de ce dernier développement (voir nota 21).

(Nota.)
(22) *pp* *

(23)

Voir la nota
suivante.

(Nota.)
(23)

ffp * ffp * ffp

(24)

(Nota.) Elimination du rythme et du dessin signales à la nota 20 précédente, servant d'acheminement à la Réexposition.

(Nota.)
(24)

ff ff ff ff

p p ppp

(25)

(25)
Réexposition du 1^{er} thème. 1^{ère} Par-

ca - lan - do

ffp * ffp * ffp * ffp * ffp

(26)

(26)
2^{ème} Partie du 1^{er} thème.

ffp

p p

1 2
ritenuto, ma pochissimo (Nota 27)

pp

pp

Tea *

Tea *

Tea *

(Nota 27)

La reprise du 1^{er} thème ne se fait pas ici comme à la nota 4 - mais l'imitation les 2 mesures précédentes va ramener comme la 4^{ème} fois (à la nota 6) à une terminaison de cette réexposition, ainsi qu'à l'achèvement vers la Période de transition (voir la nota 28).

ff

f

Tea *

Tea *

Tea *

Tea * (28) terminaison (28)

f

Tea *

Tea *

de cette 1^{ère} réexposition simple du 1^{er} thème et achèvement progressif au

ff

Tea * 1

Tea *

Tea * 1

(29)

retour de la Période de transition conduisant du 2^{ème} thème.

diminuendo a poco

p

Tea *

Tea *

Tea *

(29)

Début de la Période de transition.

ritardando -

p

(30)

(30)
retour du 2^{ème} thème. (la min) 1^{ère} phrase

Les 3 phrases successives du 2^{ème} thème sont la transposition exacte des mêmes éléments, précédemment exposés, et les remarques déjà faites à leur sujet seront identiques ici.

(32)

(32) (voir nota 10)

(33)

(33) (voir nota 11)

(Nota 34)

Retour de cette période suspensive et interrogative du 2^{ème} thème signalée à la nota 12.

(35) 2^{ème} phrase du 2^{ème} thème.

Musical score for system (35), consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *ff* and *mf*. There are several asterisks and a '3' below the bass line.

(35)

(36)

Mêmes remarques qu'à la nota 14 précédente.

Musical score for system (37), continuing the grand staff. It includes a melodic line with a slur and a bass line with a slur. Dynamics include *mf* and *ff*. A *m.d.* marking is present. There are asterisks and a '3' below the bass line.

(37)

Ce dessin déjà exposé aux notas 5 et 13. revient ici, une dernière fois avec une autre disposition dans les petits détails et conduit également à la 3^{ème} phrase conclusive.

Musical score for system (38), continuing the grand staff. It features a *cresc.* marking followed by *al* and *ff*. There are asterisks and a '3' below the bass line.

(38) 3^{ème} phrase formant Conclusion définitive.

(38)

Musical score for system (39), continuing the grand staff. It includes a *poco dim.* marking and a *p* dynamic. There are asterisks and a '3' below the bass line.

(39)

Cette Conclusion tout comme la précédente (nota 17) expose à diverses reprises, tant à la partie inférieure qu'à la Basse, une partie du dessin initial de la 2^{ème} partie du 1^{er} thème et à la partie supérieure une dernière redite

Musical score for system (40), continuing the grand staff. It includes a *pp* dynamic and a *poco rit.* marking. There are asterisks and a '3' below the bass line.

par augmentation, au début du 1^{er} thème

A small musical notation fragment showing a few notes in a grand staff.

Musical score for system (a), showing a grand staff with *m.s.* markings.

Musical score for system (b), showing a grand staff with *m.s.* markings.

(1)
1^{ère} Partie.
1^{er} thème (ré maj) 1^{ère} période.
Largo appassionato. (♩ = 76)
Bien chanté.

(1)

(2)

Ce Largo est en 5 Parties, dont les 3^{èmes} et 4^{èmes} Parties sont la reprise, avec quelques modifications de détails, de la 1^{ère} Partie. Chaque partie est subdivisée en 2 périodes distinctes.

p
staccato sempre

p
ff

(3)

(3)

(4)

(Nota.) Cette subdivision formant 2^{ème} période du 1^{er} thème présente un dessin nouveau de 2 mesures, repris aussitôt à la Basse en imitation canonique.

(Nota.)
2^{ème} Période du 1^{er} thème.
p
ff

(5)

(5) reprise du 1^{er} thème.

p Bien chanté.
staccato
ff

ff
ff



(6)
2^{ème} Partie.
2^{ème} thème (si min) 1^{ère} Période.

p *cresc.* (Nota. 7)

(6)
(7)

(Nota.) Le dessin de la 1^{ère} Période du 2^{ème} thème revient à la Partie intermédiaire.

(8)
Subdivision.
2^{ème} Période du 2^{ème} thème.
cantabile

rit.

rit. *f* *cresc.* *ff*

(9)
3^{ème} Partie.
retour du 1^{er} thème (ré majeur) 1^{ère} Période.
a tempo Bien chanté.

p *staccato sempre*

(9)
(10)

La 1^{ère} Période de cette 3^{ème} Partie, à part quelques notes seulement, est identique à la 1^{ère} Période de la 1^{ère} Partie.

sf *rit.*

(d)

(e)

(11)

La structure générale de cette Subdivision est la même que celle de la 2^{ème} Période de la 1^{ère} Partie précédente (voir Nota 4) mais ici la disposition des détails est présentée en ordre inverse.

(12)

(11) Subdivision.
2^{ème} Période du 1^{er} thème.

Musical score for system (11) in G major, 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes with various fingerings (1-5) and accents. The bass line includes triplets and slurs. Dynamics include *gr* and *p*. The system concludes with the instruction *staccato* and a reference to *p(12) (reprise du 1^{er} thème)*. The phrase *Bien chanté* is written above the staff.

(13)

Ce thème est nouveau et produit un développement également nouveau. Notas 14 entrées, 15 successives, 16 du début du nouveau thème.

Musical score for system (13) in G major, 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. The bass line includes triplets and slurs. Dynamics include *sf* and *f*.

Musical score for system (14) in G major, 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. The bass line includes triplets and slurs. Dynamics include *ff* and *p*. The system concludes with the instruction *(Nota.)* and a reference to *(15) (Nota.)*.

(13) 4^{ème} Partie
thème nouveau (ré majeur) 1^{ère} Période.

(17)

Notas 18 Entrées successives et 20 broades, cette fois-ci du nouveau thème précédent.

Musical score for system (17) in G major, 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. The bass line includes triplets and slurs. Dynamics include *sf*. The system concludes with the instruction *(Nota.)* and a reference to *(19) (Nota.)* and *(20) (Nota.)*.

(17) reprise du début
de ce nouveau thème.

(21)

(21) Subdivision.
2^{ème} Période.

(22)

(Nota.) Cette Subdivision forme d'abord un petit développement sur le début du 1^{er} thème en ré mineur. Puis ensuite, viennent quelques modulations passagères tendant à élever le ton de ré majeur dans la quel sera exposé la 5^{ème} Partie.

Musical score for system (22) in G major, 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs and accents. The bass line includes triplets and slurs. Dynamics include *ff*. The system concludes with the instruction *staccato*.

Musical score for system (23). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The dynamic markings include *mf*, *sf*, and *sfp*. There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

(23)

5ème Partie.
retour du 1er thème (1ère Période).
Bien chanté.

Musical score for system (23). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The dynamic markings include *pp* and *sfp*. There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. The word *staccato* is written below the bass staff.

(23)

Le 1^{er} thème revient ici avec un accompagnement nouveau.

Musical score for system (24). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The dynamic markings include *sf* and *cresc.*.

(24)

Subdivision.
2^{ème} Période (formant Conclusion)

Musical score for system (24). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The dynamic markings include *sf cresc.*, *dim.*, and *p*. There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. The word *(Nota.)* is written above the treble staff.

(24)

(25)

(Nota.) à titre de simple roman que on peut toute fois constater la similitude de ce dessin terminal d'avec celui de la 5^{ème} dernière mesure

Musical notation for comparison, showing a short melodic phrase in a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The phrase consists of several notes and rests.

du mouvement précédent (voir page 11)

Musical score for system (26). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is in a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. The dynamic markings include *p*, *pp*, and *poco rit.*. There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

(26)

répétition des 2 mesures précédentes avec broderies.

(26)

(1) 1^{ère} Période.
1^{ère} reprise.
Scherzo.

Allegretto. $\frac{2}{4}$: 58

(1)

(2)
(3)

La 2^{ème} reprise sert en partie à la Basse, de petit développement à un fragment rythmique de la 1^{ère} Période.

(4)

(5)(Nota.)

Le début du dessin de ce thème nouveau servira au début du rondo suivant. (Voir page 18)

(4) thème nouveau.

(5)(Nota.)

a tempo

Conclusion. *ff* *ff*

(7)
(8) Cette conclusion est faite, à la Basse, avec le dessin initial.

(9) 2^{ème} Période.
1^{ère} reprise.

Trio.

p *legato*

(10) 2^{ème} reprise.

ff *legato*

(10)
(11) Cette 2^{ème} reprise sert de petit développement au thème du trio.

fp

ff

(12) Pour terminer et comme 3^{ème} Période on reprend la 1^{ère} Période toute entière. *Scherzo D. C.*

(1)
(2)Ce rondo est à
4 refrains et 4
Complets.(3)
(Nota.) Le début
de ce rondo est
de ressemblance
le début du thème
nouveau, signalé
dans le Scherzo
précédent, à la
Nota 5. page 16

(1)
1^{er} refrain (la majeur) (3)
Rondo. (Nota.)
Grazioso. ♩=112.

(4)

(4)

Imitations successives préparant à la re-

(5)

(5)

-prise du refrain.

reprise du refrain.

(6)

(7)

(7)
Broderies sur un fragment du thème du refrain (voir Nota 6) formant une

sorte de Période de transition conduisant au 1^{er} Couplet.

(8)
(Nota.) Le ré est sous entendu à ce 1^{er} temps, ayant été frappé au 4^{ème} temps de la mesure précédente.

(9)
(Nota.) Le mi, est sous entendu à ce 1^{er} temps, ayant été frappé au 3^{ème} temps de la mesure précédente.

(10)
(Nota.) Réapparition à la Basse et en diminution du refrain signalé à la nota 6 précédente.

(11)
(12)
Ce couplet est le corollaire du 1^{er} refrain.

(11)
1^{er} Couplet (mi majeur)

(13)
(Nota.) La Basse emprunte encore au dessin du refrain signalé à la nota 6 mais ici en diminution et sur un mouvementa-gité.

System 1: Piano accompaniment. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

(14)

(15)

Ce 2^{ème} refrain est absolument identique au 1^{er} refrain, à part, toute fois, un très léger enjolivement de la 3^{ème} mesure (Nota 16)

System 2: Musical score for the 2^{ème} refrain. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *legato*. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

System 3: Musical score system. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

System 4: Musical score system. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

System 5: Musical score system. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

System 6: Musical score system. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*. Rehearsal marks are indicated by asterisks below the staff.

2^{eme} couplet (1^{ere} Période) La mineur.

staccato sempre

(17)

(18)
Ce 2^{eme} couplet dont le debut rappelle le commencement de la 10^{eme} Sonate de Mozart n'offre pas grand intérêt.

(19)

2^{eme} Période du 2^{eme} Couplet

staccato

(19)

(20)

Cette 2^{eme} Période forme un développement de la Période précédente. Les éléments qui la composent se répètent généralement en marches successives ascendantes avec imitations de la partie supérieure à la Basse, et vice-versa.

(2) retour du début du 2^{ème} Couplet formant un acheminement progressif au

3^{ème} refrain

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass clef part contains a rhythmic accompaniment with triplets and other rhythmic patterns. Dynamics include *sf* and *sfp*.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic elements. Dynamics include *f*, *sf*, and *dim.*

Third system of musical notation, labeled "(22) 3ème refrain". It features a complex melodic line with many ornaments and fingerings. Dynamics include *p* and *legato*. There are also markings for *rit.* and **.*

(22)

(23)

Ce 3ème refrain à quelques très légères modifications près, est encore identique aux 1er et 2ème refrains précédents.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic elements. Dynamics include *sf* and *p*. There are also markings for *rit.* and **.*

Fifth system of musical notation, labeled "(Nota.) (23)". It features a complex melodic line with many ornaments and fingerings. Dynamics include *rit.*, **.*, and *sf*.

(23)

(Nota.) Imitations successives préparant à la reprise du refrain. Ces imitations sont ici, enjolivées de broderies qu'elles n'avaient pas, à la nota 4 précédente.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic elements. Dynamics include *sf*.

(24)
Reprise du refrain

(24)

(25) Broderies sur un fragment du thème du refrain formant une

(26)
Ce passage étant identique au même passage précédent. (voir les notes 6 et 7)

Notes (27)
(28)

Mêmes remarques qu'aux notes 8 et 9 précédentes.

sorte de Période de transition conduisant au 3^{ème} Couplet

(29)

(30)

Ce 3^{ème} couplet est la répétition du 1^{er} couplet mais avec un peu de condensation et de modifications très légères dans les détails.(29)
3^{ème} Couplet

(a)

(31) 4^{ème} refrain

(32)
De nouvelles bro-
deries sur le thème
du refrain, s'éta-
blissent à nouveau
dans les 3^{es} et 4^{èmes}
mesures.(33) Développement du 4^{ème} refrain

(34) Allongement du Dé-

-veloppement par le dessin de la 1^{re} mesure du refrain passant alterna-

tivement de la partie supérieure à la Basse, et vice-versa

(35)

(36)

Ce 4^{ème} couplet sans être absolument semblable au 2^{ème} couplet emprunte à ce dernier tous ses éléments constitutifs.

(35)
4^{ème} Couplet

(37)
Conclusion sur le thème du refrain

(37)
(38)

Le thème du refrain se reproduit à nouvelles broderies sur son dessin musical.

(Nota.)
(39)
(Nota.)
(40)
(Nota.)
(39)
(40)
(41)

Derniers vestiges ornés de broderies et sous un dessin resserré et mouvementé de la 3^{ème} mesure du début de ce rondo.



(42)
(Nota.) Dernier rappel, sorte de dernière reminiscence de l'arpège de la 1^{ère} mesure de ce rondo.

Traduction du Texte Français

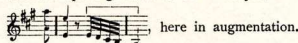
Translation of the French Text

Übersetzung des französischen Textes

1st Movement.

Allegro vivace.

- 1st subject (A major) 1st section.
- This first subject may be considered to consist of 2 sections. The 1st section is of rhythmical, the 2nd one of a melodic character.
- 2nd section.
- (Note.) Repetition of the beginning of the 1st subject, immediately followed in the bass by the repetition of the 2nd section, modified in some details but not in its outlines.
- (Note.) This motive will be used in the 2nd subject (at notes 13 and 36).
- Termination of the whole exposition of the 1st subject (the repetition included) forming the connecting link of the bridge-passage, which is leading over to the 2nd subject.
- (Note.) Beginning of the bridge-passage, proceeding from the opening-motive of the 1st subject



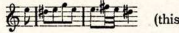
here in augmentation.

- 2nd subject. 1st section (E minor).
- This 2nd subject consists of 2 sections. The 1st section, rather short, proceeds in successive repetitions in ascending direction (notes 10 and 11), besides in short fragments

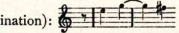


originating in the beginning of the 2nd subject, but presented here with a partial elimination.

(2nd subject complete):

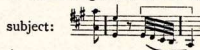


same subject with elimination):



These fragments proceed as well in successive, ascending repetitions.

- (Note.) 1st repetition.
- (Note.) 2nd repetition.
- (Note.) This 2nd subject, momentarily interrupted here, takes an interrogative character, the motive of which originates in the beginning of the 1st

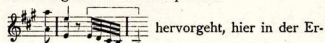


subject:

1. Satz.

Allegro vivace.

- Hauptsatz (A dur) 1. Teil.
- Man kann diesen Hauptsatz als aus 2 Teilen bestehend ansehen. Der 1. Teil ist rhythmischen, der 2. Teil melodischen Charakters.
2. Teil.
- (Anmerk.) Wiederholung des Anfangs des Hauptsatzes, worauf sofort im Baß die Wiederholung des 2. Teils folgt, zwar mit Änderungen in Einzelheiten, aber nicht in den Hauptlinien.
- (Anmerk.) Dieses Motiv wird im Seitensatz benutzt (bei Anmerk. 13 und 36).
- Schluß der ganzen Aufstellung des Hauptsatzes (einschließlich der Wiederholung), ein Bindeglied zur Überleitung bildend, welche zum Seitensatz führt.
- (Anmerk.) Anfang der Überleitung, die aus dem Eröffnungsmotiv des Hauptsatzes

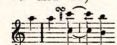


hervorgeht, hier in der Er-

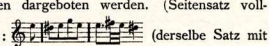
weiterung.

- Seitensatz. 1. Teil (E moll).
- Dieser Seitensatz besteht aus 3 Teilen. Der ziemlich kurze 1. Teil schreitet in aufwärts strebenden Wiederholungen fort (Anmerk. 10 und 11) —

ferner in kurzen Bruchstücken



die aus dem Anfang des Seitensatzes hervorgegangen sind, hier aber mit teilweisen Auslassungen dargeboten werden. (Seitensatz vollständig):

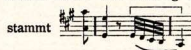


(derselbe Satz mit Auslassungen):



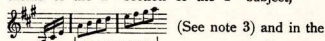
Diese Bruchstücke schreiten ebenfalls in aufwärts strebenden Wiederholungen fort.

- (Anmerk.) 1. Wiederholung.
- (Anmerk.) 2. Wiederholung.
- (Anmerk.) Dieser augenblicklich unterbrochene Seitensatz nimmt einen fragenden Charakter an, dessen Motiv dem Anfang des Hauptsatzes ent-

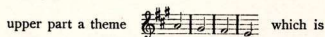



stammt

13. 2nd section of the 2nd subject.
14. This 2nd section refers partially to the elements, which constituted the end of the exposition of the 1st subject.
15. (Note.) At this place the 2nd section takes the end of the 1st subject up again (see note 5).
16. 3rd section forming the coda.
17. This coda exposes several times, in the middle-part as well as in the bass, a portion of the opening theme of the 2nd section of the 1st subject,



(See note 3) and in the



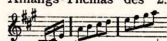
upper part a theme  which is

nothing else than the repetition of the beginning of the 1st subject in augmentation.

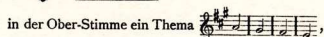



18. Development.
19. This development commences by means of the rhythmical 1st section of the 1st subject.
20. Continuation of the development by means of the 2nd (melodic) section of the 1st subject.
21. (Note.) Development in canonic style of the beginning of the 2nd section of the 1st subject in successive steps (see note 2).
22. (Note.) Rhythm in the bass, derived from the beginning of this last development (see note 2).
23. (Note.) See the preceding note.
24. (Note.) Elimination of the rhythm and of the motive indicated at note 20, serving as a preparation of the recapitulation.
25. Recapitulation of the 1st subject (1st section).
26. 2nd section of the 1st subject.
27. (Note.) The repetition of the 1st subject does not come off here as at note 4, but the imitation of the 2 preceding bars will be followed, as in the 1st case at note 6, by a termination of this recapitulation, forming the connecting link of the bridge-passage (see note 28).
28. Termination of this plain 1st recapitulation of the 1st subject and gradual preparation of the bridge-passage, leading over to the 2nd subject.
29. Beginning of the bridge-passage.
30. Return of the 2nd subject (A minor), 1st section.
31. The 3 successive sections of the 2nd subject are the exact transposition of the same previously exposed elements and the remarks already made, regarding them, retain full power at this place.
32. (See note 10.)
33. (See note 11.)
34. (Note.) Return of this suspending and interrogative section of the 2nd subject, indicated at note 12.
35. 2nd section of the 2nd subject.
36. Same remarks as at the previous note 14.
37. This theme, already exposed at notes 5 and 13, returns here for the last time with another disposition of its details and leads also over into the 3rd, concluding section.
38. 3rd section forming the definitive conclusion.
39. This coda exposes, just like the previous one (note 17), several times, in the middle-part as well as in the bass, a portion of the opening theme of

13. 2. Teil des Seitensatzes.
14. Dieser 2. Teil bezieht sich teilweise auf die Bestandteile, die das Ende der Aufstellung des Hauptsatzes ausmachen.
15. (Anmerk.) Hier nimmt der 2. Teil das Ende des Hauptsatzes wieder auf (siehe Anmerk. 5).
16. 3. Teil, die Coda bildend.
17. Diese Coda bringt mehrmals, sowohl in der Mittelstimme als auch im Baß, einen Teil des Anfangs-Themas des 2. Teils des Hauptsatzes



(siehe Anmerk. 3) und

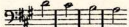


in der Ober-Stimme ein Thema ,

das nichts anderes ist, als die Wiederholung des Anfangs des Hauptsatzes in der Erweiterung



18. Durchführung.
19. Diese Durchführung beginnt mit dem rhythmischen 1. Teil des Hauptsatzes.
20. Fortsetzung der Durchführung mittels des 2. (melodischen) Teils des Hauptsatzes.
21. (Anmerk.) Durchführung in canonischem Stil des Anfangs des 2. Teils des Hauptsatzes in stufenweiser Fortschreitung (siehe Anmerk. 2).
22. (Anmerk.) Rhythmus im Baß, aus dem Anfang dieser letzten Durchführung herstammend (siehe Anmerk. 21).
23. (Anmerk.) Siehe die vorhergehende Anmerk.
24. (Anmerk.) Auslassung des in Anmerk. 2) angedeuteten Rhythmus und Motivs, als Annäherung der Reprise dienend.
25. Reprise des Hauptsatzes (1. Teil).
26. 2. Teil des Hauptsatzes.
27. (Anmerk.) Diese Wiederholung des Hauptsatzes verläuft hier nicht wie bei Anmerk. 4, sondern der Nachahmung der beiden vorausgehenden Takte schließt sich, wie das erstmal bei Anmerk. 6, ein Schluß dieser Reprise an, der das Bindglied zur Überleitung bildet (siehe Anmerk. 28).
28. Schluß dieser einfachen 1. Reprise des Hauptsatzes und allmähliche Vorbereitung auf die zum Seitensatz führende Überleitung.
29. Anfang der Überleitung.
30. Wiederkehr des Seitensatzes (A moll) 1. Teil.
31. Die drei aufeinander folgenden Teile des Seitensatzes sind eine genaue Transposition derselben früher aufgestellten Teile, und die schon früher gemachten, sie betreffenden Bemerkungen behalten hier ihre ganze Kraft.
32. (Siehe Anmerk. 10.)
33. (Siehe Anmerk. 11.)
34. Wiederkehr dieses aufschiebenden und fragenden Teils des Seitensatzes, der in Anmerk. 12 angedeutet war.
35. 2. Teil des Seitensatzes.
36. Dieselben Bemerkungen wie bei Anm. 14.
37. Dieses schon bei Anmerk. 5 und 13 aufgestellte Thema kehrt hier zum letztmal wieder mit einer abweichenden Behandlung seiner Einzelheiten und leitet zum 3., abschließenden Teil über.
38. 3. Teil, den entgeltlichen Schluß bildend.
39. Diese Coda bringt, gerade wie die frühere (Anmerk. 17), mehrmals, in der Mittelstimme sowohl wie im Baß, einen Teil des Anfangs-Themas des

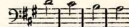
the 2nd section of the 1st subject, and in the upper part a last repetition  of the beginning of the 1st subject in augmentation.



2nd Movement.

Largo appassionato.

1. 1st part.
1st subject (D major) 1st section.
2. This Largo consists of 5 parts, the 3rd and 5th of which being repetitions of the 1st part with some modifications of details.
Every part is subdivided into 2 distinct sections.
3. Subdivision. 2nd section of the 1st subject
4. (Note.) This subdivision forming the 2nd section of 1st subject, presents a new motive of 2 bars length, taken up immediately by the bass as an imitation in canon-style.
5. Repetition of the 1st subject.
6. 2nd part.—2nd subject (B minor) 1st section.
7. (Note.) The motive of the 1st section of the 2nd subject appears in the middle part.
8. Subdivision.—2nd section of the 2nd subject.
9. 3rd part.—return of the 1st subject (D major) 1st section.
10. The 1st section of this 3rd part is, apart from only a few notes, identical with the 1st section of the 1st part.
11. Subdivision.—2nd section of the 1st subject.
11. (Note.) The general structure of this subdivision is the same as that of the 2nd section of the 1st part (see note 4), but here the disposition of details is presented in inverse order.
12. Repetition of the 1st subject.
13. 4th part.—new subject (D major) 1st section.
13. (Note.) This subject is new and produces also a new development.
14. } Successive entries of the beginning
15. } of the new subject.
16. }
17. Repetition of the beginning of this new subject.
18. } Successive and now ornamented entries of the
19. } preceding new subject.
20. }
21. Subdivision—2nd section.
22. (Note.) This subdivision forms at first a short development on the beginning of the 1st subject in d minor.—After that some passing modulations are following tending to arrive at the key of D major, in which the 5th part will be exposed.
23. 5th part.—return of the 1st subject (1st section).
23. (Note.) The 1st subject returns here with a new accompaniment.
24. Subdivision.—2nd section (forming the coda).

2. Teils des Hauptsatzes, und in der Oberstimme eine letzte Wiederholung  des Anfangs des Hauptsatzes in der Erweiterung



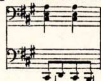
2. Satz.

Largo appassionato.

1. 1. Abschnitt.
1. Satz (D dur) 1. Teil.
2. Dieses Largo besteht aus 5 Abschnitten, deren 3. und 5. Wiederholungen des 1. Abschnitts mit geringen Abweichungen sind.
Jeder Abschnitt zerfällt in 2 verschiedene Teile.
3. Unterabteilung. 2. Teil des 1. Satzes.
4. (Anmerk.) Diese den 2. Teil des 1. Satzes bildende Unterabteilung stellt ein neues 2 taktiges Motiv auf, das sofort vom Baß als Nachahmung im Kanon-Stil aufgenommen wird.
5. Wiederholung des 1. Satzes.
6. 2. Abschnitt. — 2. Satz (H moll) 1. Teil.
7. (Anmerk.) Das Motiv des 1. Teils des 2. Satzes erscheint in der Mittel-Stimme.
8. Unterabteilung. — 2. Teil des 2. Satzes.
9. 3. Abschnitt. — Wiederkehr des 1. Satzes (D dur) 1. Teil.
10. Der 1. Teil dieses 3. Abschnitts ist, von nur wenigen Noten abgesehen, identisch mit dem 1. Teil des 1. Abschnitts.
11. Unterabteilung. — 2. Teil des 1. Satzes.
11. (Anmerk.) Die allgemeine Struktur dieser Unterabteilung ist dieselbe wie im 2. Teil des 1. Abschnitts (siehe Anmerk. 4), aber hier wird die Anordnung der Einzelheiten in umgekehrter Reihenfolge dargeboten.
12. Wiederholung des 1. Satzes.
13. 4. Abschnitt (neuer Satz, D dur) 1. Teil.
13. (Anmerk.) Dieser Satz ist neu und bringt eine ebenfalls neue Durchführung mit sich.
14. } Aufeinander folgende Einsätze des neuen Satzes.
15. }
16. }
17. Wiederholung des Anfangs dieses neuen Satzes.
18. } Aufeinander folgende und diesmal ausgeschmückte
19. } Einsätze des vorhergehenden neuen Satzes.
20. }
21. Unterabteilung — 2. Teil.
22. (Anmerk.) Diese Unterabteilung bildet zunächst eine kurze Durchführung über den Anfang des 1. Satzes in D moll. — Hierauf folgen einige vorübergehende Modulationen zum Zwecke, die Tonart D dur zu erreichen, in welcher der 5. Abschnitt dargeboten werden wird.
23. 5. Abschnitt — Wiederkehr des 1. Satzes (1. Teil).
23. (Anmerk.) Der 1. Satz kehrt hier mit einer neuen Begleitung wieder.
24. Unterabteilung — 2. Teil (bildet die Coda).

25. (Note.) As a simple remark may be stated the uniformity of this terminating motive with the one of

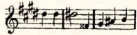
the 5th bar from the end of the





preceding movement (see page 11).

26. Repetition of the 2 preceding bars with ornaments.

3rd Movement.
Scherzo.

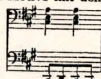
1. 1st subject. 1st repeated section.
2. 2nd repeated section.
3. The 2nd repeated section serves partly to a short development in the bass on a rhythmical fragment of the 1st subject.
4. New theme.
5. (Note.) The beginning of the motive of this new theme  will be made use of as beginning of the following Rondo (see page 18).
6. Repetition of the 1st repeated section.
7. Coda.
8. This coda is composed of the opening motive used as bass.
9. 2nd subject. 1st repeated section.
10. 2nd repeated section.
11. This 2nd repeating section serves as a short development of the theme of the trio.
12. As conclusion and 3rd subject, the whole 1st subject is to be repeated.

4th Movement.
Rondo.

1. 1st subject (A major).
2. This rondo consists of 4 subjects and 4 episodes.
3. The beginning of this rondo shows a striking resemblance with the beginning of the new theme, indicated in the preceding Scherzo at note 5 page 16.
4. Successive imitations, preparing the repetition of the 1st subject.
5. Repetition of the 1st subject.
6. 
7. Ornaments of a fragment of the theme of the 1st subject (see note 6) forming a sort of bridge-passage, leading over to the 1st episode.
8. (Note.) The d having been played on the 4th beat of the preceding bar,  is inwardly still sounding during this 1st beat.

25. (Anmerk.) Als einfache Bemerkung kann man die Gleichförmigkeit dieses Schluß-Motivs mit dem

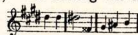
Motiv im fünftletzten Takte



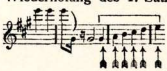

des vorhergehenden Satzes (Allegro vivace) feststellen (siehe S. 11).

26. Wiederholung der beiden vorausgehenden Takte mit Ausschmückungen.

3. Satz.
Scherzo.

1. 1. Satz. 1. Wiederholungsteil.
2. 2. Wiederholungsteil.
3. Der 2. Wiederholungsteil dient teilweise zu einer kurzen Durchführung im Baß über ein rhythmisches Bruchstück des 1. Satzes.
4. Neues Thema.
5. (Anmerk.) Der Anfang des Motivs dieses neuen Themas  wird als Anfang des folgenden Rondos dienen (siehe S. 18).
6. Wiederholung des 1. Wiederholungsteils.
7. Coda.
8. Diese Coda besteht aus dem als Baß verwendeten Anfangsmotiv.
9. 2. Satz. 1. Wiederholungsteil.
10. 2. Wiederholungsteil.
11. Dieser 2. Wiederholungsteil dient zu einer kurzen Durchführung des Themas des Trios.
12. Als Schluß und 3. Satz ist der ganze 1. Satz zu wiederholen.

4. Satz.
Rondo.

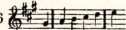
1. 1. Satz (A dur).
2. Dieses Rondo besteht aus 4 Sätzen und 4 Zwischenmitgliedern.
3. Der Anfang dieses Rondos weist eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Anfang des neuen Themas auf, das in dem vorausgehenden Scherzo bei Anmerk. 5 S. 16 bezeichnet ist.
4. Einander folgende, die Wiederholung des 1. Satzes vorbereitende Nachahmungen.
5. Wiederholung des 1. Satzes.
6. 
7. Ausschmückungen eines Bruchstücks des Themas des 1. Satzes (siehe Anmerk. 6), eine Art Überleitung zum 1. Zwischenglied bildend.
8. (Anmerk.) Das im 4. Taktteil des vorigen Taktes gespielte d  klingt innerlich noch durch diesen 1. Taktteil durch.

9. (Note.) The e having been played on the 3rd beat of the preceding bar,

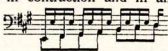


is inwardly still sounding through this 1st beat.

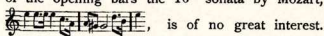
10. (Note.) Return in the bass and in contraction of the fragment of the 1st subject indicated at note 6.
11. 1st episode.
12. This episode is the consequence of the 1st subject.
13. (Note.) The bass borrows still from the motive of the subject indicated at note 6



but here in contraction and in an agitated movement.

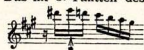


14. 2nd subject.
15. This 2nd subject is absolutely identical with the 1st one, apart from a slight ornamentation of the 3rd bar (note 16).
17. 2nd episode (1st section) A minor.
18. This 2nd episode the beginning of which reminding of the opening bars the 16th sonata by Mozart,



, is of no great interest.

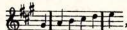
9. (Anmerk.) Das im 3. Taktteil des vorigen Taktes gespielte e



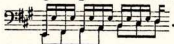
klingt innerlich

noch durch diesen 1. Taktteil durch.

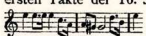
10. (Anmerk.) Wiederkehr des in Anmerk. 6 bezeichneten Bruchstücks des 1. Satzes im Baß und in der Verengerung.
11. 1. Zwischenglied.
12. Dieses Zwischenglied ist der Folgesatz des 1. Satzes.
13. (Anmerk.) Der Baß macht immer noch Anleihen bei dem in Anmerk. 6 bezeichneten Motiv des 1. Satzes



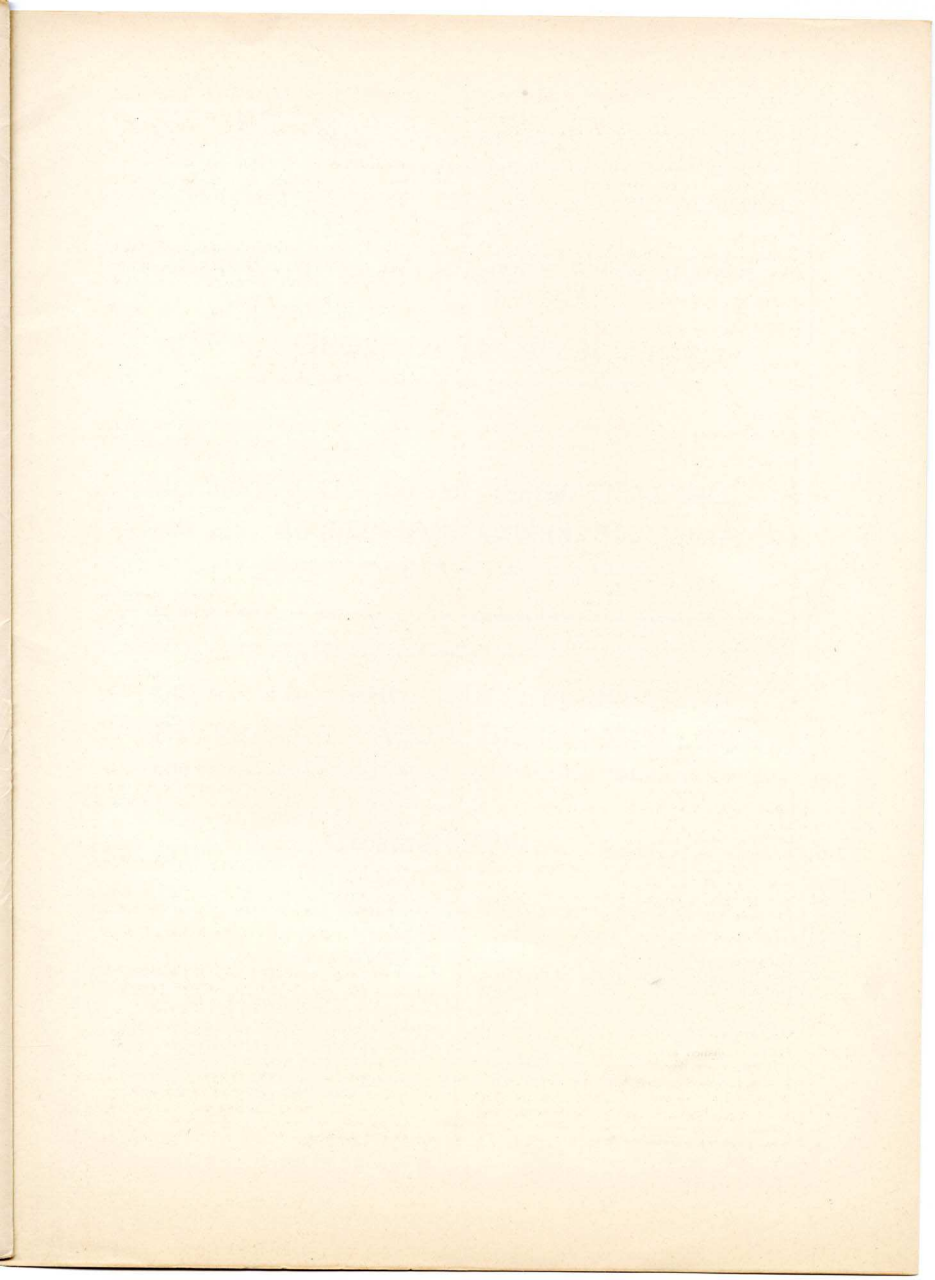
, aber hier in der Verengerung und in lebhafter Bewegung

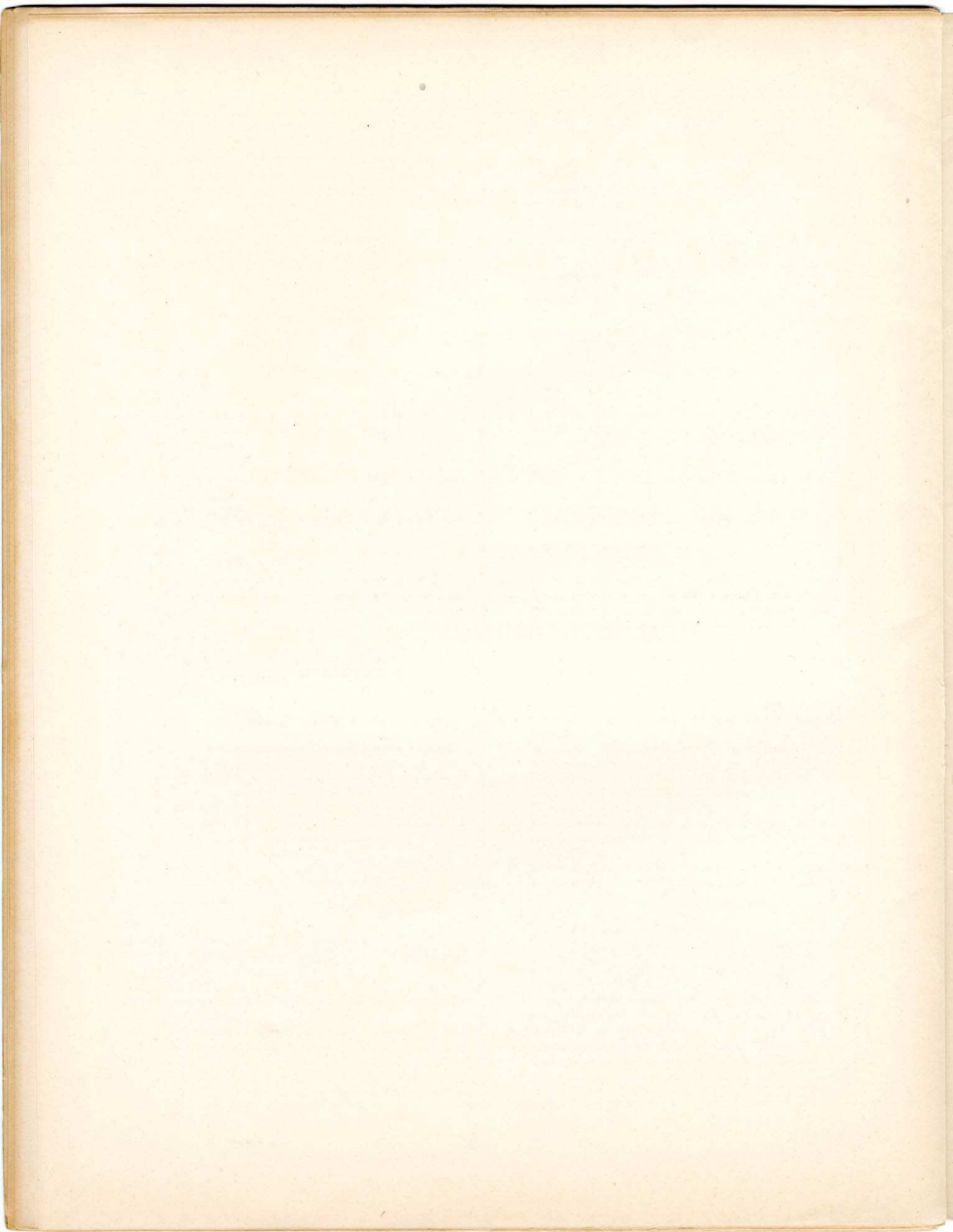


14. 2. Satz.
15. Dieser 2. Satz stimmt mit dem ersten vollkommen überein, abgesehen von einer leichten Ausschmückung des 3. Taktes (Anmerk. 16).
17. 2. Zwischenglied (1. Teil) A moll.
18. Dieses 2. Zwischenglied, dessen Anfang an die ersten Takte der 16. Sonate von Mozart erinnert



, ist von keinem großen Interesse.







MARCEL JUMADE, Éditeur
69, rue Condorcet, PARIS

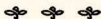


ÉDITION ANALYTIQUE DES CLASSIQUES

PAR

GEORGES SPORCK

Adoptée dans les Maisons d'Éducation de la Légion d'Honneur et plusieurs Conservatoires



Sonates pour Piano de :

CLEMENTI, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, HUMMEL
WEBER, MENDELSSOHN, CHOPIN, SCHUMANN

ANALYSÉES ET ANNOTÉES SUR LE TEXTE MUSICAL

Cette Édition a déjà reçu un grand nombre de lettres d'approbation des plus hautes sommités musicales

CONSEILS SUR L'INTERPRÉTATION ET SUR LA FAÇON DE TRAVAILLER LES PRINCIPALES SONATES CLASSIQUES POUR PIANO

PAR

GEORGES SPORCK

EXTRAIT DE LA PRÉFACE

Ces conseils, sans dispenser les élèves d'un professeur, seront pour ce dernier l'adjuvant précieux des leçons qu'il aura données et dont ils constitueront, pour ainsi dire, la représentation écrite les rendant tangibles et, par cela même, plus profitables.

Grâce à eux, l'élève pourra se familiariser avec la forme de l'œuvre à interpréter, qu'ils lui dévoileront dans ses moindres détails, au point que la surmonter deviendra un jeu, auquel participeront et les doigts et le cerveau.

Lorsqu'il se sera ainsi assimilé complètement les idées des Maîtres, il sera tout surpris de s'en trouver d'autres à lui-même; loin de comprimer sa personnalité, nous l'aurons éveillée seulement en la dirigeant et il aura une individualité à son tour.

OUVRAGES POUR L'ENSEIGNEMENT DU PIANO

PAR GEORGES SPORCK

Adoptés dans les Maisons d'Éducation de la Légion d'Honneur et dans plusieurs Conservatoires

Gammes majeures et mineures, à l'usage des débutants (Texte français, anglais et allemand)

Le passage du pouce est une grosse difficulté pour les enfants. C'est pour cela que j'ai indiqué en toutes lettres le passage du pouce dans chaque gamme. J'ai profité de la circonstance pour écrire ces gammes avec un caractère un peu fort — par cela plus facile à lire — et choisir un format, bien sous les yeux.

Poussant même la précaution jusqu'à indiquer les acci-dents devant les notes acci-dentées, mon but, en un mot, a été d'en simplifier l'exécution et la lecture, toujours arides chez les débutants, et surtout chez les enfants.

Georges SPORCK (1907).

	Prix net
Gammes simples	1 25
Gammes en tierces (avec cadences)	1 25
Gammes en sixtes (avec cadences)	1 25
Gammes en dixièmes (avec cadences)	1 25

Gammes avec mains alternées

(Texte français, anglais et allemand)

1^{re} Partie net 5 fr. | 2^e Partie net 3 fr. 50 | Les deux réunies net 7 fr.

Lectures à vue

(Pièces de déchiffrages autographiées) 2 >

EXERCICES CHROMATIQUES POUR L'EXTENSION DES DOIGTS

(Texte français, anglais et allemand)

1^{re} Partie net 4 fr. | 2^{me} Partie net 4 fr. | L'ouvrage complet 7 fr

MON CHER AMI,

Je vous envoie mes félicitations pour l'ouvrage si curieux que vous venez de m'envoyer. Il ne manquera pas de fixer l'attention des pianistes et des professeurs qui n'auront que l'embarras du choix pour trouver, parmi l'abondance de ses combinaisons, des formules favorables au développement du mécanisme.

Ed. Risler.

MON CHER CONFRÈRE,

C'est avec un vif plaisir que je viens de lire votre traité du mécanisme. Je vous prédis un grand succès, et je vous adresse mes sincères félicitations. Il est heureux que des artistes comme vous se donnent la peine d'approfondir cet art si difficile et si important du mécanisme que l'on doit, avant tout, puisqu'il doit être pratiqué journellement, rendre intéressant pour les élèves.

Voilà bien des difficultés aplanies pour tous ceux qui auront, comme j'ai été si heureux de le faire moi-même, l'occasion de parcourir votre intéressant ouvrage.

Encore tous mes compliments, cher confrère, et recevez l'expression de toute ma sympathie.

Santiago-Ribera.

MON CHER AMI,

Vos exercices chromatiques pour l'extension des doigts sont, à mon avis, l'ouvrage le plus complet existant jusqu'à présent dans le domaine de l'enseignement pianistique.

Tout en laissant loin derrière lui les exercices de Dumur, de Loeschhorn, de Tausig, etc., etc., votre ouvrage complète admirablement les exercices si réputés mais incomplets du « rythme des doigts » de Stamaty.

Leur application ne pourra être qu'extrêmement utile aux élèves soucieux de développer et d'acquérir un solide mécanisme.

Cesare Geloso.

MOS CHER SPORCK,

Vos exercices chromatiques, œuvre ingénieuse et méthodique, remarquable à tous points de vue, doivent être considérés comme une véritable Encyclopédie des intervalles, mettant en valeur toutes les combinaisons harmoniques appliquées au mécanisme.

Par leur grande variété, leur forme intéressante et toute nouvelle, ainsi que par la gradation de l'extension de la main, ces Exercices sont tout indiqués pour développer d'une façon certaine l'indépendance des doigts, la sûreté de l'attaque aux jeunes, comme aux vieux pianistes.

J'estime donc, que ce laborieux et précieux travail rendra de grands services aux mains des élèves et sera, en plus d'un travail technique, un précieux auxiliaire pour les professeurs. Recevez mes vives et bien sincères félicitations, mon cher Sporck, et affectueusement à vous.

B. M. Colomer.

MONSIEUR,

J'ai examiné avec le plus sympathique intérêt votre Recueil d'Exercices chromatiques. Je crois cet ouvrage très utile et destiné à rendre de réels services aux personnes désireuses de perfectionner leur mécanisme et d'acquiescer plus de force et de solidité dans leur exécution.

En ce qui me concerne personnellement je serai heureux de le recommander chaque fois que l'occasion s'en présentera. Veuillez croire, Monsieur, à mes meilleurs sentiments.

E. Decombes.

Ex-Professeur au Conservatoire. — Paris.

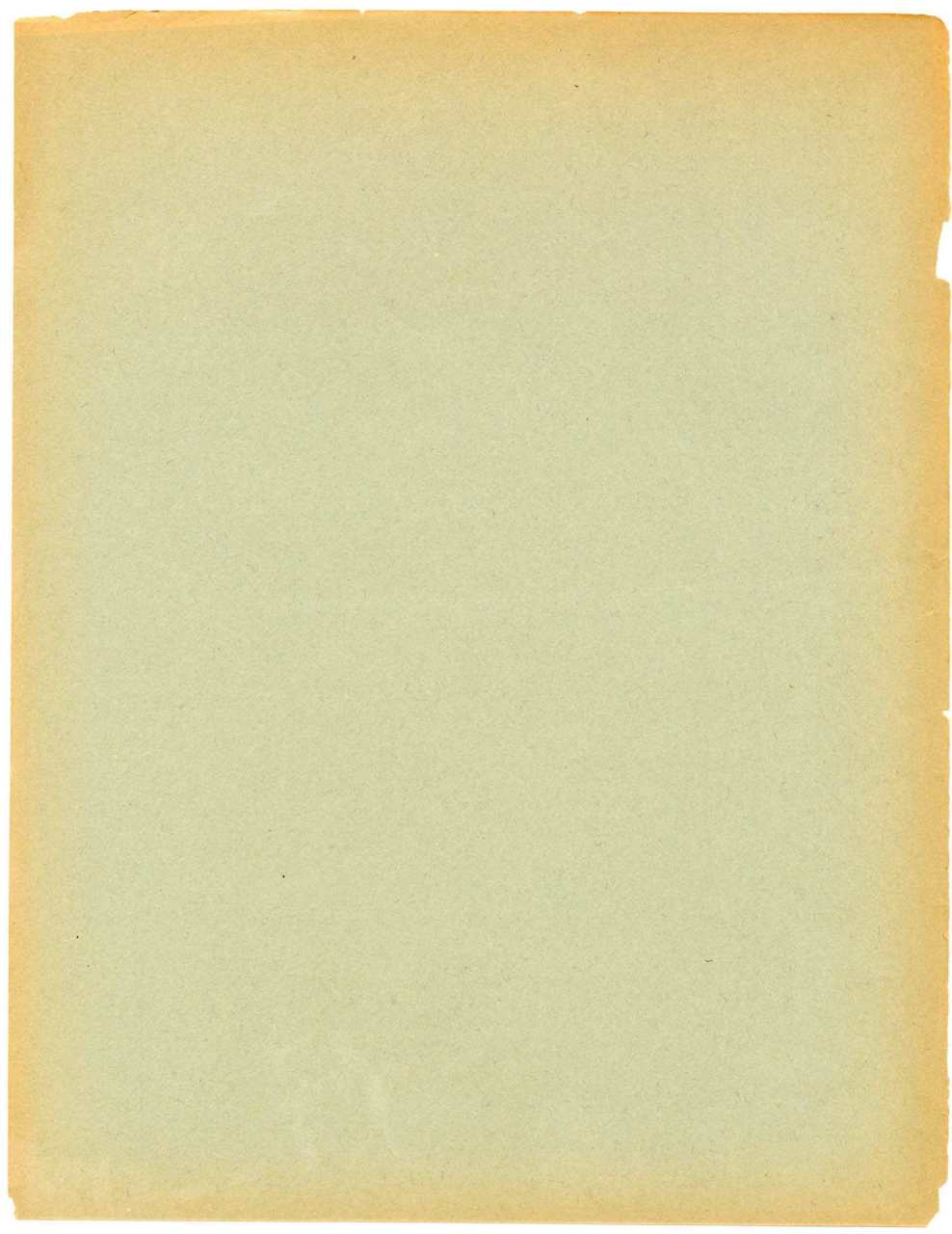
MONSIEUR,

Je viens de lire avec le plus grand intérêt vos exercices. Ils sont d'une ingéniosité très curieuse au point de vue musical et d'une gymnastique excellente pour les doigts qui doivent s'assouplir très vite par leur régime. Je les recommanderai donc certainement à mes élèves.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments très sympathiques.

M. Roger-Miclos.

Envoi Franco sur demande des catalogues spéciaux de l'Édition Analytique, des Conseils sur l'interprétation, et des autres œuvres de GEORGES SPORCK



GEORGES SPORCK

ŒUVRES POUR LE PIANO

PIANO A DEUX MAINS

Allegro de Concert	2.50
Études symphoniques	4 fr.
Sonatine (analyse)	3 fr.
Sonatinas de Clementi	} Le Catalogue spécial est envoyé franco sur demande.
Sonates de Haydn	
Sonates de Mozart (analysées)	
Sonates de Beethoven —	
Sonates de Hummel —	
Sonates de Weber —	
1 ^{re} Sonate de Mendelssohn —	
Sonates de Chopin —	
Sonates de Schumann —	

2 PIANOS A QUATRE MAINS

Paysages Normands	9 fr.
A Villerville, Au Marché, Au Calvaire, Étégle, A travers Champs, Marche Normande. (Chaque morceau est également édité séparément).	
Orientale	5 fr.
Islande (poème symphonique)	3 fr.
Symphonie Vivaraise	

OUVRAGES SPÉCIAUX D'ENSEIGNEMENT POUR LE PIANO (2 MAINS)

} Gammes simples majeures et mineures, 2 fr. <small>Pr. net</small>	
à l'usage des Enfants débutants	
Gammes en tierces	majeures et mineures 2. >
" en sixtes	— — 2. >
" en dixièmes	— — 2. >
(avec cadences)	
à l'usage des Enfants.	

Gammes avec mains alternées	
	1 ^{re} PARTIE 5 fr.
	2 ^{me} — 3.50
Exercices Chromatiques	
pour l'extension des doigts	1 ^{re} PARTIE 4 fr.
	2 ^{me} — 4 fr.

(Ouvrages adoptés dans les Maisons d'Éducation de la Légion d'Honneur).

Lectures à vue	1.50
Pièces de décollage, autographiées.	

Paris, MARCEL JUMADE, Éditeur
69, Rue Condorcet, 69