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

ÉDITION ANALYTIQUE DES CLASSIQUES
E. PLOIX, Éditeur
*48, Rue Saint-Placide* - PARIS (6e)

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

PRIX 6'00

# SONATE

Op. 7.

*dédiée à la Comtesse Babette de Keglervics.*

L. van Beethoven.

(1)
1er thème *(mi♭ majeur)*
**Allegro molto e con brio.** M. M. ♩.=126

(2)
Nota

(1)
(2) Nota. Le dessin de ces 3 mesures revient un peu plus lent à la Basse.

(3) Retour à la Basse des 5ème et 6ème premières mesures du 1er thème.

(3)

(4)
(Nota.)

(5) Répétition, à la partie supérieure des 4 mesures précédentes

(4) (Nota.) Ce dessin servira dans le développement, mais sous une forme un peu modifiée.

(5)

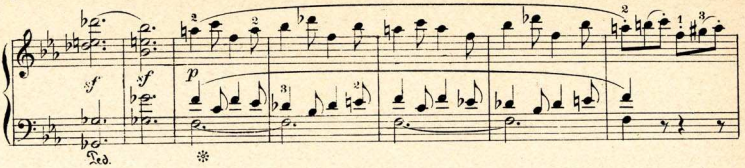
(6)
Période de transition conduisant au 2ème thème.

(6)

*Du 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.*

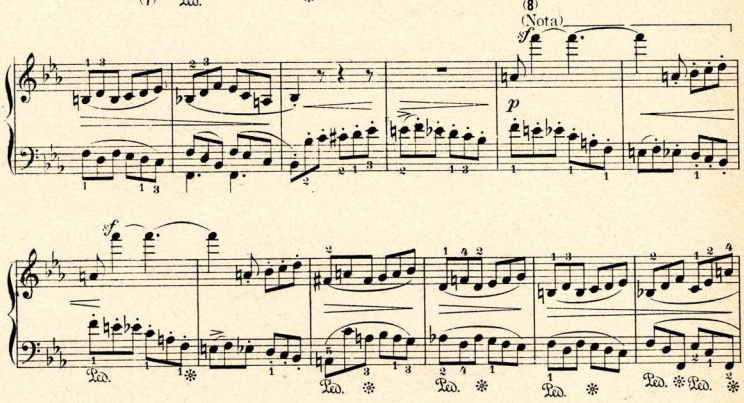
Edition analytique des Classiques
Copyright by Georges Sporck, 1908 Paris.
M. 1071 S

Robert Martin éditeur, 111, rue de Courcelles, Paris.



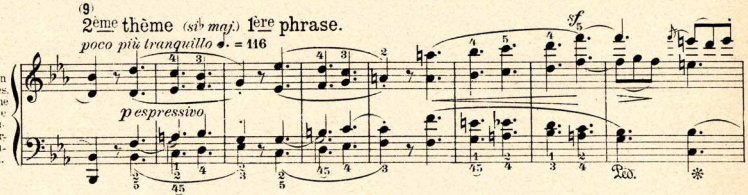

(7)
(Nota.) Le dessin rythmique des 2 premières mesures de cette Basse, reviendra quelques mesures plus loin à la partie supérieure.

(8)
(Nota) Imitation rythmique du dessin apparu à la Basse au nota 7 précédent.



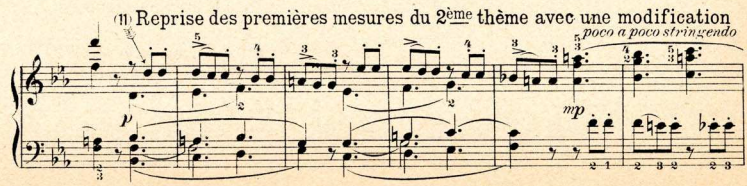

(9)
(10)
Ce 2ème thème est en 3 phrases distinctes. Chaque phrase a une reprise, mais, cette dernière subit toujours une transformation ou une nouvelle modification.

(9) 2ème thème (sib maj.) 1ère phrase.
poco più tranquillo ♩. = 116

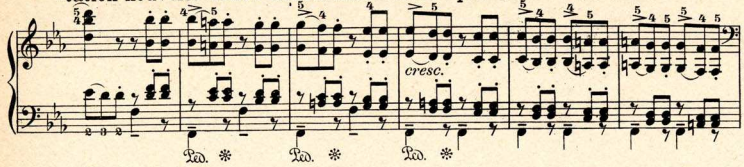



(11)

(11) Reprise des premières mesures du 2ème thème avec une modification
poco a poco stringendo

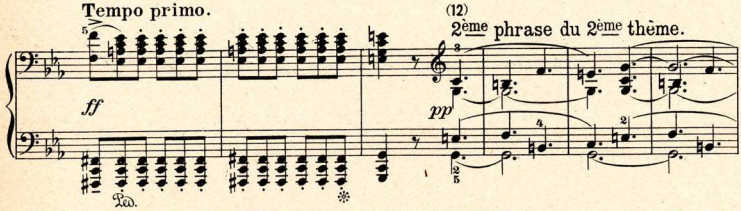


rythmique de la partie supérieure. Cette modification forme une ornemen-
-tation nouvelle dont l'utilisation sera faite plus loin au nota 16.

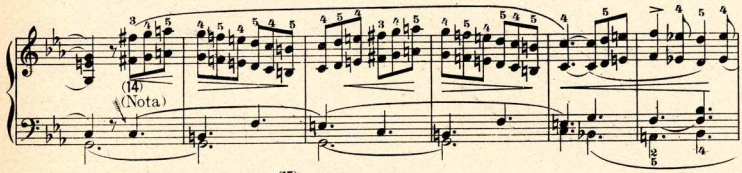



Tempo primo.

(12) 2ème phrase du 2ème thème.

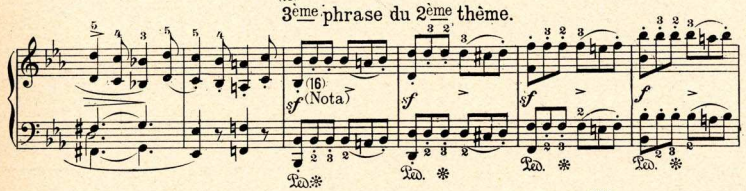



(12)
(13)
Cette 2ème phrase revêt à son début la plasticité rythmique de la 1ère phrase du 2ème thème.

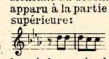



(14)
(Nota.) Reprise à la Basse des premières mesures de la 2ème phrase sous un nouveau dessin issu à la partie supérieure.

(15) 3ème phrase du 2ème thème.

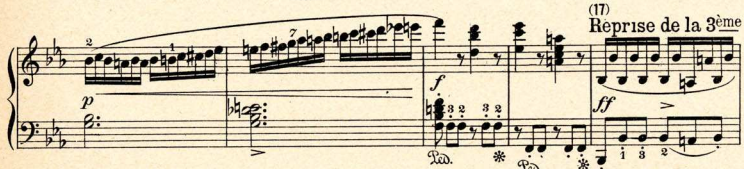



(15)
(16)
(Nota.) Le début de cette 3ème phrase emprunte sa physionomie au dessin apparu à la partie supérieure:

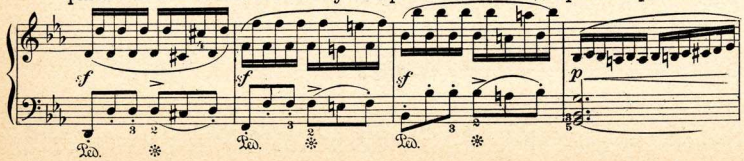


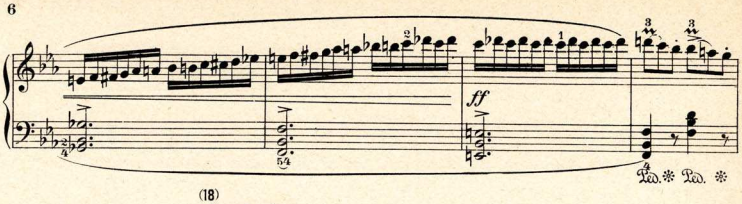
lors de la reprise de la 1ère phrase du 2ème thème. (voir nota 14)

(17) Reprise de la 3ème (17)




phrase du 2ème thème avec un rythme plus mouvementé à la partie superieure.

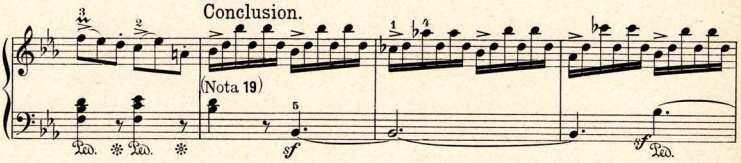


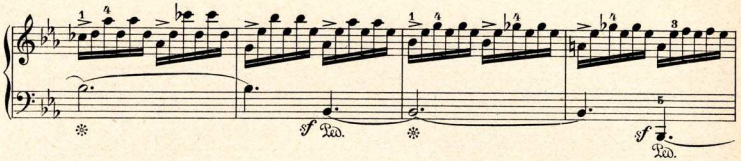


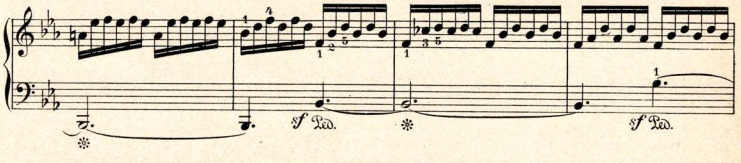

(18)

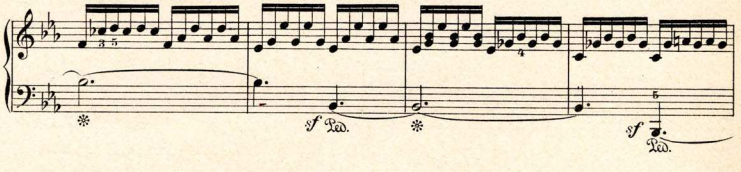
## Conclusion.

(18)
(19)
(Nota.) Voir la remarque au bas de la page.



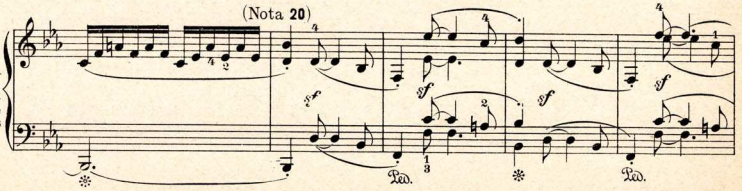



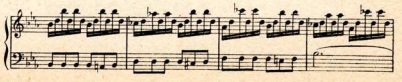



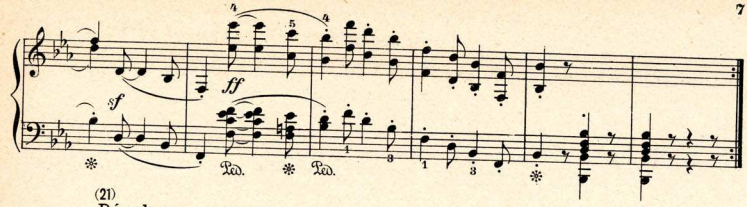

(Nota 20)

(20)
(Nota.) Cette figure rythmique bien que syncopée provient du début initial du 1er thème et sera employée sous ce nouvel aspect dans le développement.

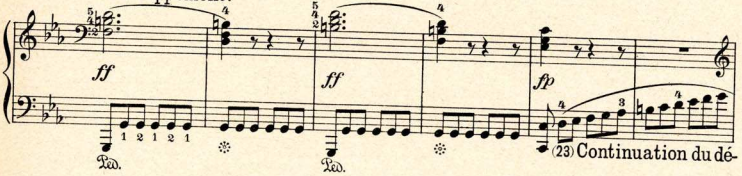



(Nota 19) Il est intéressant de constater, que, sous le dessin mouvementé de cette Conclusion, semble subsister et rester comme sous-entendu, le début de la 3ème phrase du 2ème thème.



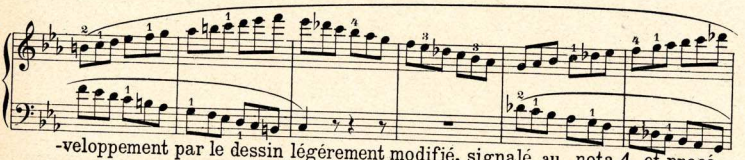



(21)
Développement.

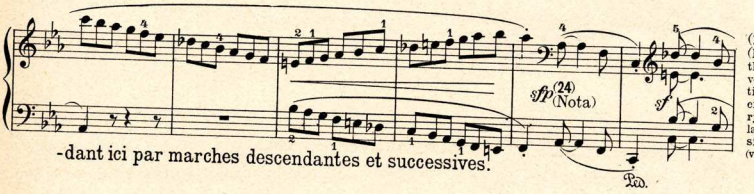



(21)
(22) Ce développement commence par une imitation des 4 premières mesures du 1er thème.
(23)

(23) Continuation du dé-

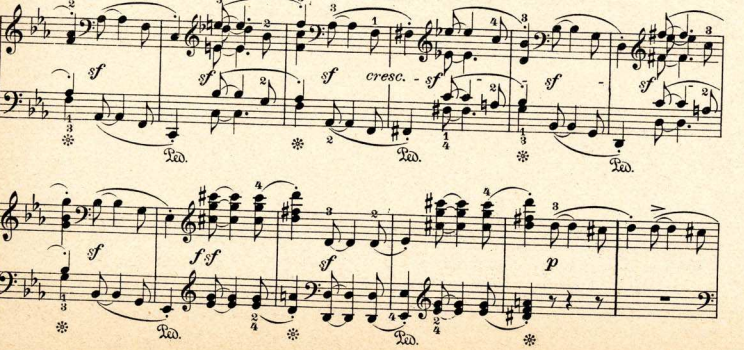


-veloppement par le dessin légèrement modifié, signalé au nota 4, et procé-



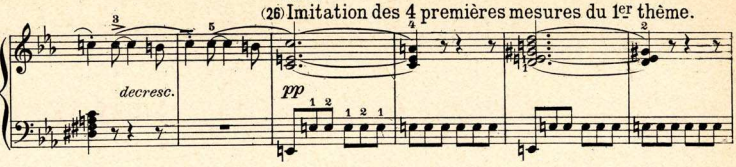

(24) (Nota.) Le travail thématique de développement se continue ici, tout spécialement sur le rythme syncopé de la fin de la Conclusion précédente. (voir nota 20)

-dant ici par marches descendantes et successives.



(25)
(Nota.) La fin de ce développement forme un acheminement vers la Réexposition en marches successives et ascendantes sur des imitations ou fragments énoncés ci dessus, au fur et à mesure de leur apparition.

(25)
(Nota)
(26) Imitation des 4 premières mesures du 1er thème.



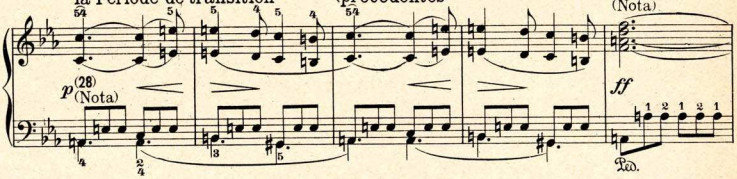

(26)

(27)
(28)
(Nota.) Ce dessin quoique d'aspect nouveau, au point de vue courbe mélodique, conserve néanmoins rigoureusement le rythme des 2 et 3 premières mesures de la Période de transition précédente. (voir nota 6)

(27)
Imitation sur un fragment de la Période de transition

(29)
Répétition des 2 mesures précédentes

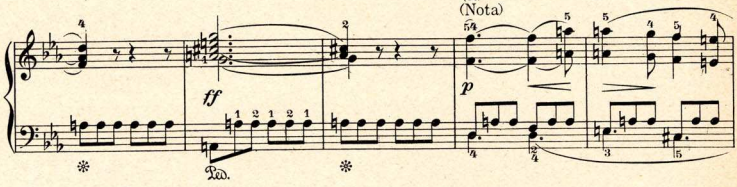
(30)
(Nota)




(29)

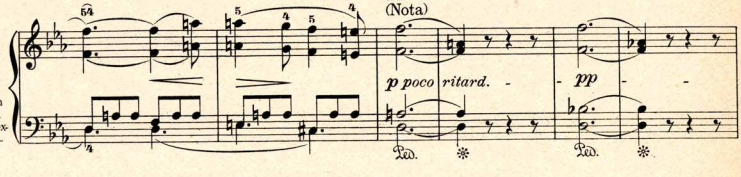
Notas 30
" 31
Mêmes remarques que pour les notas 26 et 27.

(31)
(Nota)



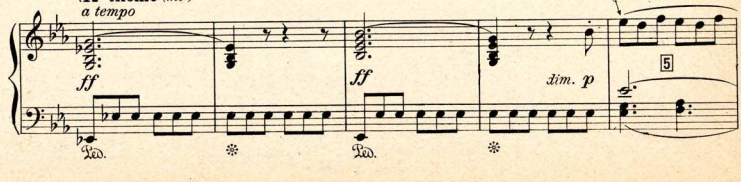

(32)
(Nota.) Dernière imitation rythmique des 2 premières mesures du 1er thème, préparant ici au retour du ton de mi♭ dans lequel va avoir lieu la Réexposition du 1er thème.

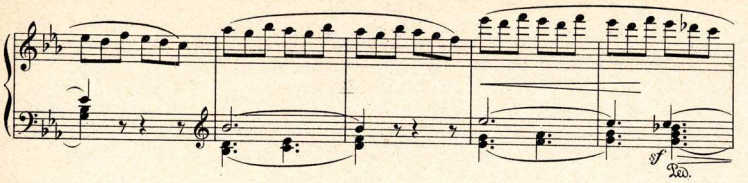
(32)
(Nota)



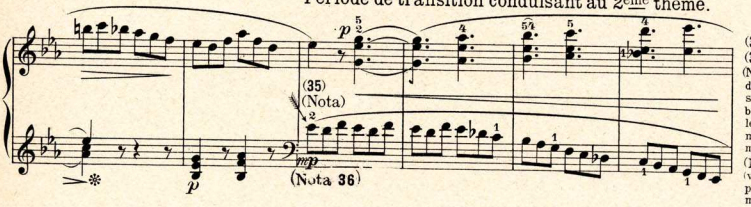

(33)

(33)
Réexposition
1er thème (mi♭)
a tempo

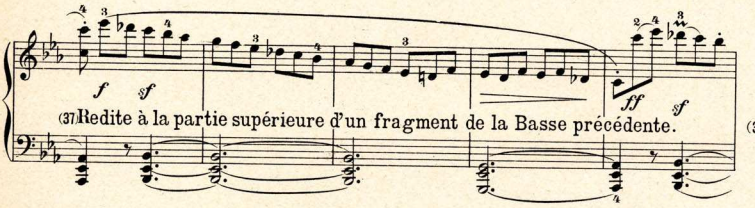




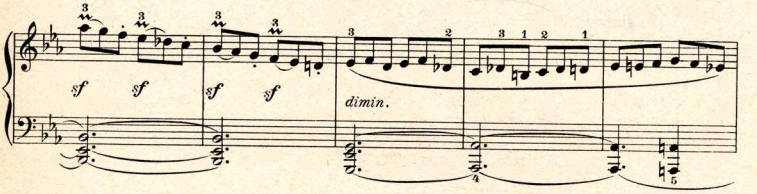

(34)
Période de transition conduisant au 2ème thème.

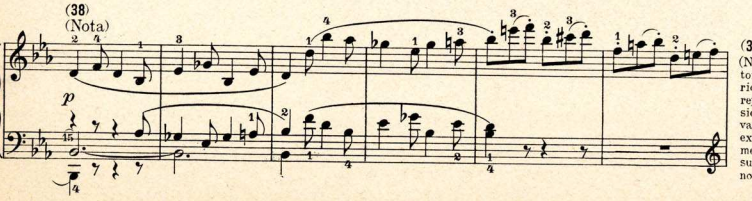



(34)
(35) (Nota) La Période de transition s'expose tout d'abord à la Basse par le dessin de la 5ème mesure du 1er thème
(Nota 36) (voir l'indication précédente à la mesure 5)



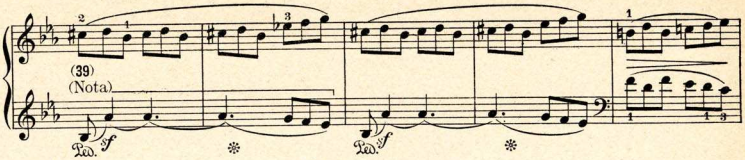

(37) Redite à la partie supérieure d'un fragment de la Basse précédente. (37)

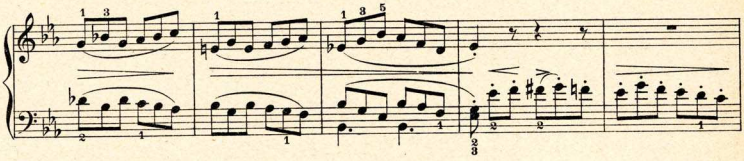


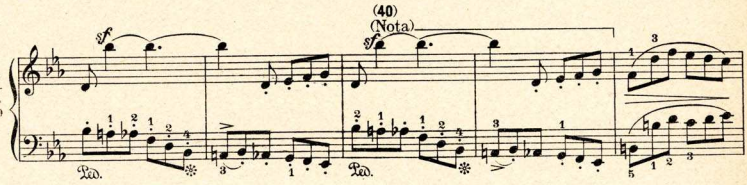

(38) (Nota) A part, la tonalité, cette période de transition reprend ici la physionomie qu'elle avait lors de sa 1ère exposition (11ème mesure et mesures suivantes après le nota 6)

(39)
(Nota.) Ainsi qu'il a été déjà dit, à la nota 7 le dessin rythmique des 2 premières mesures de cette Basse, reviendra quelques mesures plus loin, à la partie supérieure.

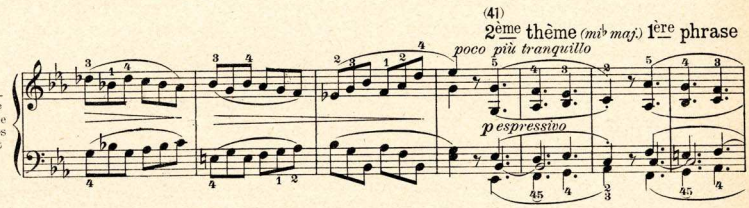


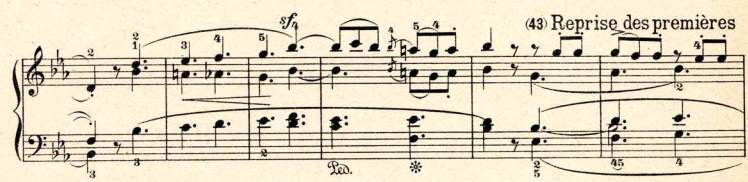
(40)
(Nota) Imitation rythmique du dessin apparu à la Basse (an nota 39 précédent)



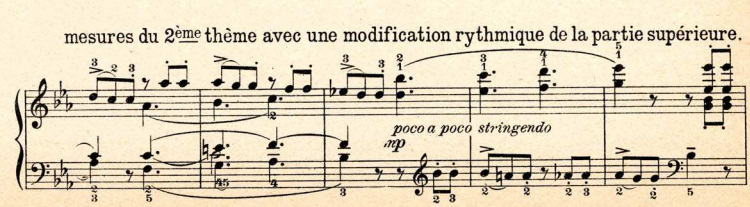

(41)
(42)
Toutes les remarques faites la 1re fois, à propos de ce 2ème thème et de ses 3 phrases restent les mêmes.

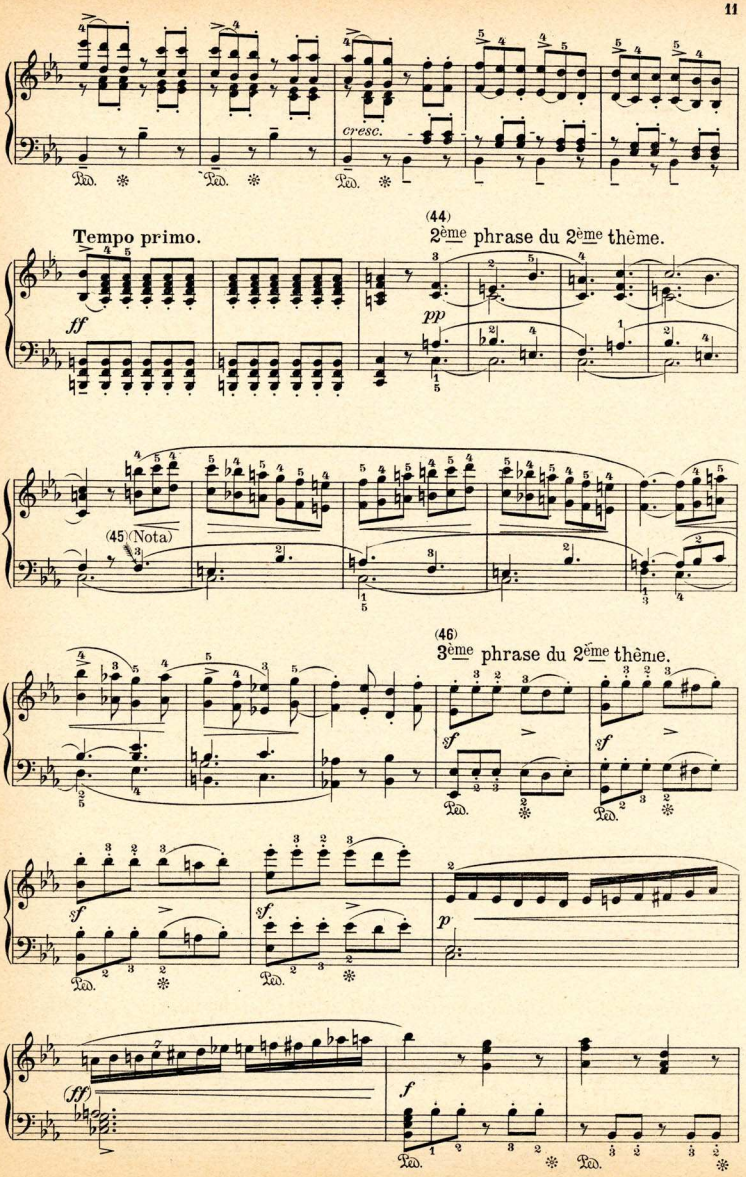



(43)

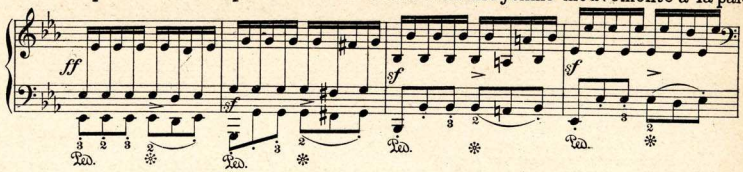



mesures du 2ème thème avec une modification rythmique de la partie supérieure.

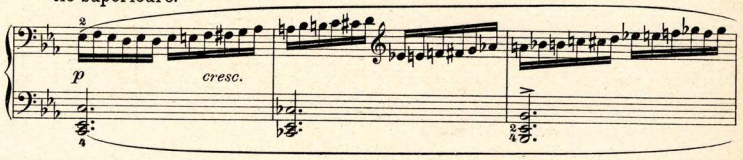



cresc.
Ped.
Tempo primo.
(44)
2ème phrase du 2ème thème.
(44)
ff
pp
(45) (Nota)
(45)
(Nota) reprise à la Basse des premières mesures de la 2ème phrase.
(46)
3ème phrase du 2ème thème.
(46)
(47)
Les remarques concernant cette 3ème phrase sont les mêmes que celles énoncées au nota 16 précédent.
sf
p
(ff)
f

(48) (48) Reprise de la 3ème phrase du 2ème thème avec un rythme mouvementé à la par-

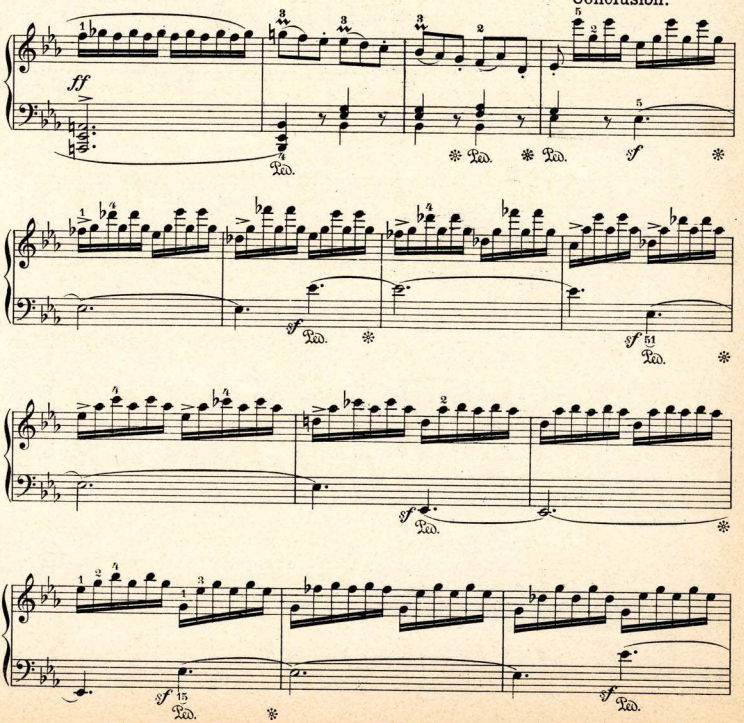


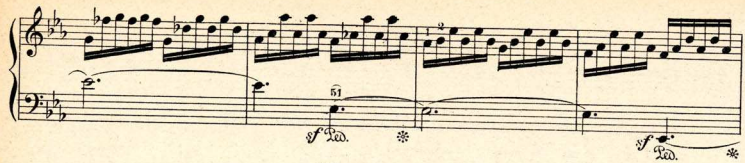
-tie supérieure.

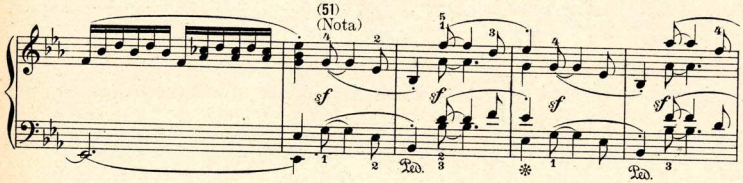



(49) Conclusion.

(49) (50) La remarque faite au nota 19 précédent peut encore s'appliquer ici.

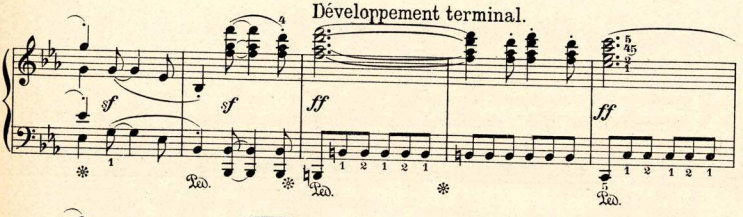




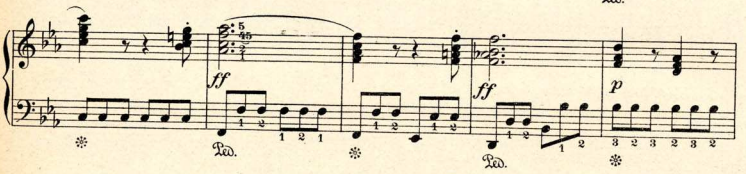



(51) (Nota.) Ce dessin syncopé qui marquait la fin de la 1ère partie, sert ici d'amorce à un nouveau développement terminal.

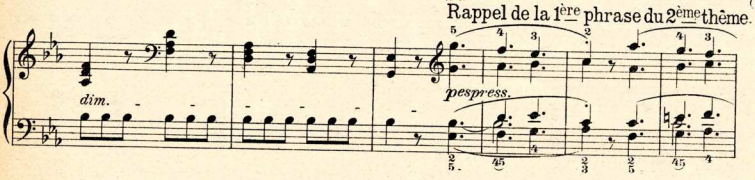
(52)
Développement terminal.



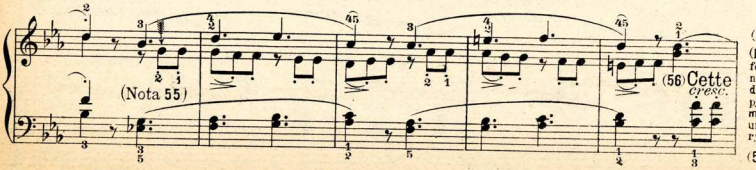
(52) (53) Les premières mesures de ce développement terminal empruntent leur physionomie particulière au début du 1er thème.



(54)
Rappel de la 1ère phrase du 2ème thème.

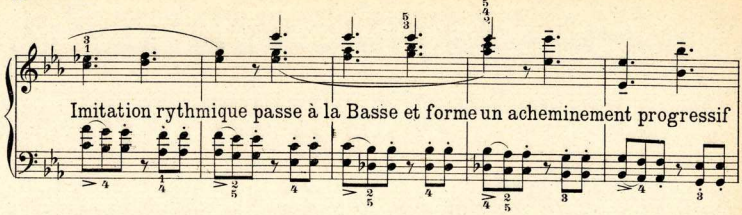



(54)




(55) (Nota.) Comme les fois précédentes aux notas 11 et 43, le dessin de la 1re phrase du 2ème thème, reapparaît avec une modification rythmique.

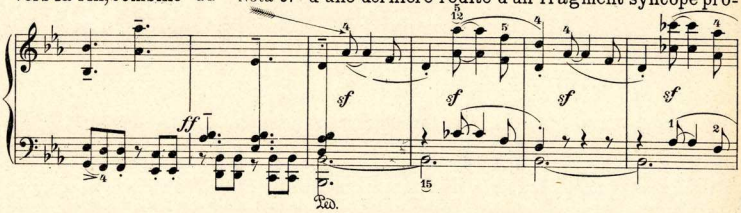
(56)



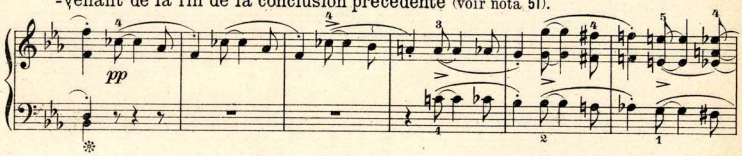

vers la fin, combiné au Nota 57 d'une derniére redite d'un fragment syncopé pro-

(57)
(Nota.)

(58)
(Nota.) voir les notas précédentes 20. 24. 51.




-venant de la fin de la conclusion précédente (voir nota 51).




(59)

(59)
Enfin, Conclusion définitive sur de début du 1er thème.

(1) 1er thème (1ère Période) *ut majeur*
Largo con gran espressione. ♩= 92.

(1)
(2)
Ce 1er thème est en 3 périodes distinctes. La 1ère mesure forme une incise

qui se représentera souvent au cours de cet andante.

(3) 2ème Période du 1er thème.

(3)
(4)
Cette 2ème Période qui **emprunte** à la période précédente, ce rythme de croche pointée suivie d'une double croche

est à la dominante du ton (sol majeur)

(5) 3ème Période du 1er thème.

(5)
(6)
Cette 3ème Période **emprunte** aussi à la 1ère Période ses deux premières mesures, par la suite elle en diffère, mais conserve l'ambiance générale.

Nota 7

Nota 8

Notas 7
" 8
" 9
L'incise de la 1ère mesure

est évidente dans les 3 mesures suivantes.

(10) Conclusion.

Nota 9

(11) Période de transition conduisant au 2ème thème.

(13) 2ème thème. (*La♭ majeur*)

(11)
(12)
Il a lieu de remarquer combien est courte la Période de transition. Cette dernière se réduit à une mesure juste le nécessaire pour amener le ton suivant de la♭ majeur.
(13)

*sempre staccato*

(14) Acheminement à la reprise prochaine du 2ème thème. Les Éléments qui composent cet acheminement ont tous, été déjà exposés, *rythmiquement*, et dans le même ordre d'agencement au cours des 4 mesures précédentes.

(15) Reprise des 2 premières mesures du 2ème thème *(en ré♭ majeur).*

(Nota 16)
Période suspensive à la dominante du ton (sol majeur.) Cette Période suspensive, contient 2 éléments: l'un rythmique

rappelant le rythme de la 2ème mesure du 1er thème

l'autre, interrogatif

rappelant le sentiment de la 1re mesure du 1er thème

(17)
(18)
(19)
Cet acheminement débute par le dessin musical suivant:

issu de la mesure précedente.

(Nota 16)

(17) Fausse rentrée du 1er thème. *(en si♭ majeur)*

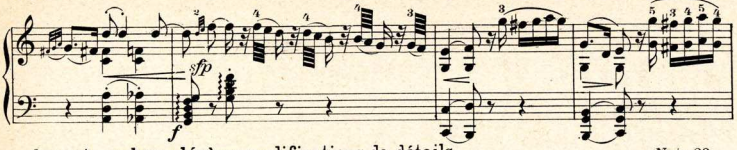
(18) Acheminement au retour réel du 1er thème.

(20) Réexposition du 1er thème (1ère Période).

(21) 2ème Période du 1er thème, avec quelques légères modi-

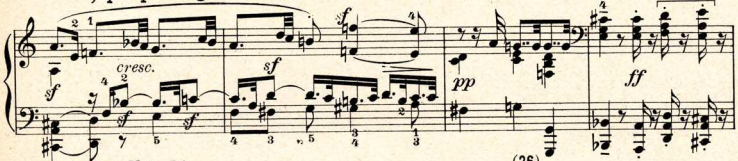
(22) -fications de détails-

3ème Période du 1er thème, avec, éga- (22)



-lement, quelques légères modifications de détails.

Nota 23

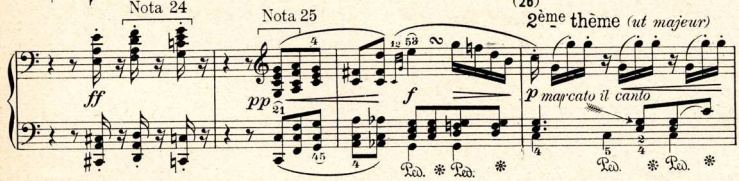


Notas 23
„ 24
„ 25
Mêmes remarques qu'aux notas 7-8-9 précedents.

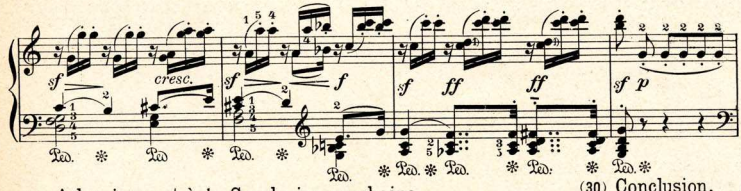
Nota 24 Nota 25

(26) 2ème thème *(ut majeur)* (26)

(27)



Il est bon de remarquer, que le dessin musical de ce 2ème thème n'est pas absolument conforme à ce qu'il était lors de sa 1ère exposition (page 15 nota 13) mais, malgré cela l'ambiance générale est la même.

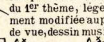


(28) Acheminement à la Conclusion prochaine.

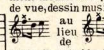
(30) Conclusion.

(28)
(29)

Cet acheminement a lieu par la 2ème mesure du 1er thème, légèrement modifiée au point de vue dessin musical:



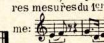
au lieu de



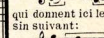
mais, il est identique au point de vue rythmique.

(30)
(31)

Cette conclusion réexpose dans la partie intermediaire, et en concentration, les 2 premières mesures du 1er thème:

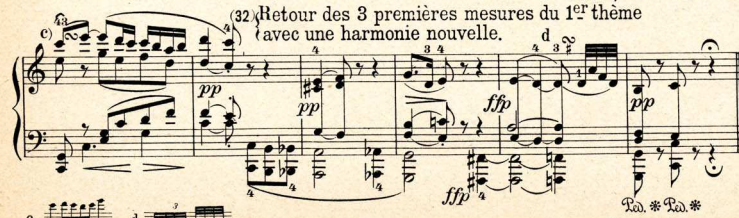


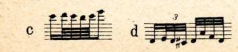
qui donnent ici le dessin suivant:



(32)

(32) Retour des 3 premières mesures du 1er thème avec une harmonie nouvelle.





(1) (1ère Période.
1ère reprise.

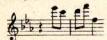
Allegro. ♩. = 76.

(2) Voir le nota 4

(2)
(3)

*p dolce*

(Nota 4)
Malgré le caractère suspensif de la phrase musicale, cet acheminement vers la conclusion ne s'en fait pas moins, par une sorte de répétition de la mesure précédente et surtout par le dessin et le rythme:



des 3ème et 4ème mesures du début.

(3) Reprise des 3 premières mesures du thème.

Nota 4

*pp*

*sf*

*sf*

(5)

*sf* *sf*

(5) Conclusion.

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

*m. d.*

(6) 2ème reprise.

(6)
(7)

La 2ème reprise sert de petit développement en Canon entre la Basse et la Partie supérieure.

*p*

a)

*tr*

(8)

(8) Acheminement au retour du 1er thème.

*mancando*

(9)

(9) Reprise des 8 premières mesures du 1er thème.

*pp*

*dolce*

(10) Redite du thème en mi♭ mineur.

(Nota 11) voir le nota 12 suivant.

pp

(Nota 12)

p

decresc.

(Nota 12)
Allongement de la phrase musicale précédente, par une légère déformation, ainsi que par l'allongement de la 3ème mesure du thème (en mi♭ mineur)

qui donne ici le dessin suivant:

pp

(13) cresc. Acheminement à la conclusion (13)

par le fragment rythmique de la 3ème mesure du 1er thème.

f

sf

(14)

(Nota 15)
Dernier vestige alangui des 3ème et 4ème mesures du thème:

(14) Conclusion.

sf

Nota 15

(16) Retour, à la partie supérieure, du dessin musical, signalé aux 4 mesures précédentes. (16)

1. 2.

(17) 2ème Période.
1ère reprise *(mi♭ mineur).*

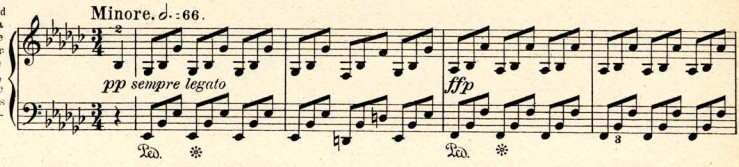
(17)

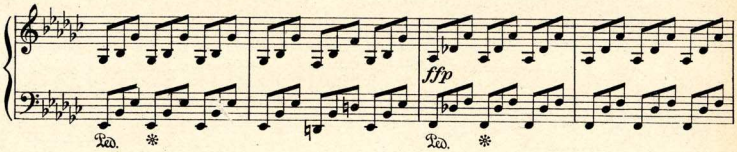
(18)

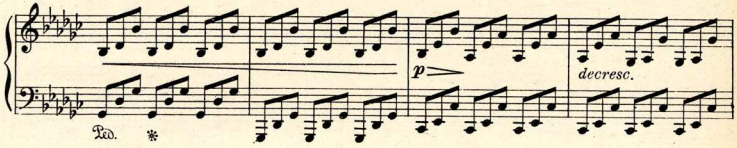
Trio.

Minore. ♩.=66.

Ce trio, (sans grand intérêt) est plutôt à considérer, comme une émanation harmonique du thème dont il serait ici, et en quelque sorte à certains moments une partie accompagnatrice.



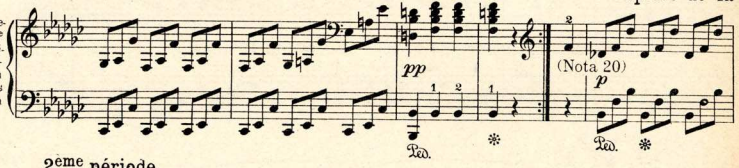




(19)

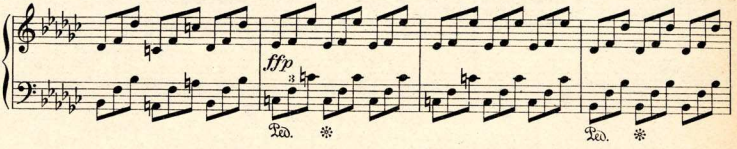
(Nota 20)

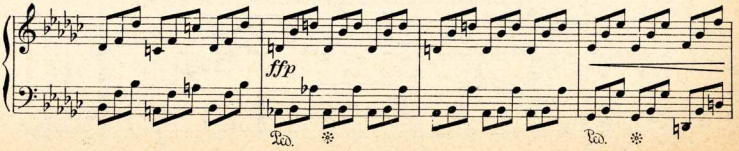
(19) 2ème reprise de la

Les 6 premières mesures de cette 2ème reprise sont les mêmes que les 6 premières mesures du début du trio, mais transposées ici, en si ♭ mineur.

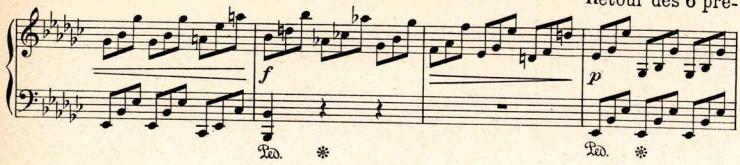



2ème période.

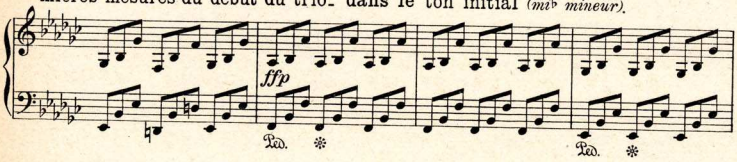


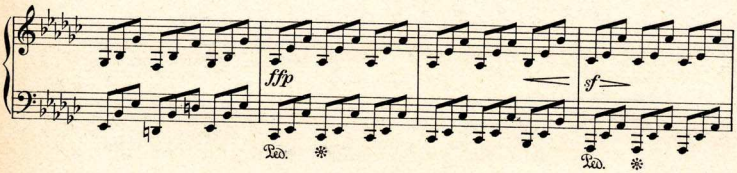



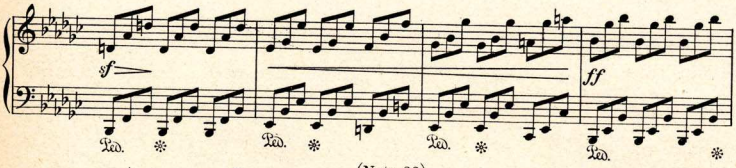
(21) Retour des 6 pre- (21)



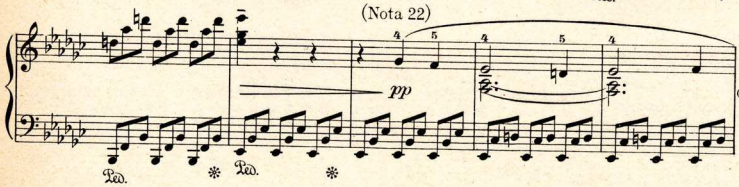

-mières mesures du début du trio. dans le ton initial *(mi♭ mineur)*.



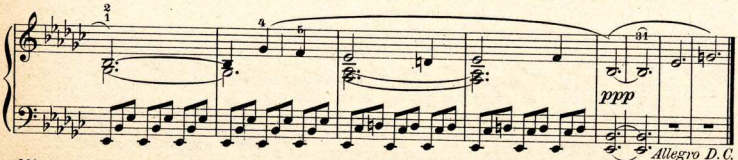




(Nota 22)




(Nota 22) Ce trio se termine par un dessin déjà signalé sous une autre forme, (à la page 19 - et nota 12 précédent, ) mais dont la parente ici est évidente.




(23) Pour terminer et comme 3ème Période, on reprend la 1ère Période tout entière. (23)

(1) 1er Refrain (*mi♭ majeur*)
Rondo.
Poco Allegretto e grazioso. ♩= 60

(3) Reprise du commence-

(2) Ce Rondo est en 4 Refrains et 4 Couplets.

(3)

-ment du refrain.

Nota 4

(Nota 4) Ce fragment:

servira de début à la période d'acheminement au 2me thème (voir le nota 5 suivante.)

(5)

(6) Cet acheminement est en réalité une véritable Période de transition: Cet acheminement est étroitement lié au thème du refrain de par ses éléments constitutifs tirés du refrain lui même 1° par ce dessin en batteries:

(5) Acheminement conduisant au 1er couplet.

qui formait le rythme de la Basse au début du refrain. 2° par le fragment suivant:

signalé au nota 4 précédent 3° Enfin, par cette incise du début du refrain:

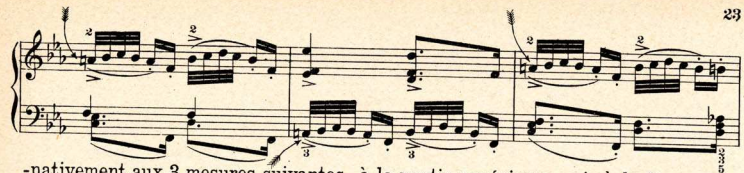
Continuellement employée dans cet acheminement sous son aspect primitif d'abord, puis ensuite avec des broderies ainsi qu'en témoigne le nota 7 suivant.

(8)

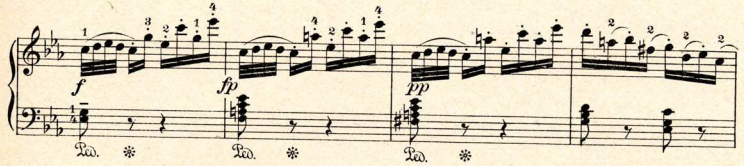
Nota 7

a)

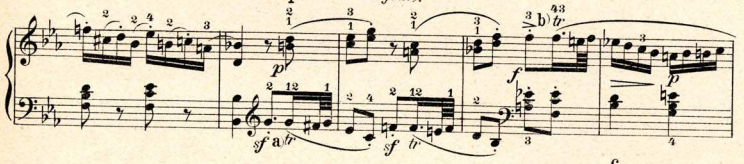
(8) Le dessin de cette Basse, issu de la mesure précédente va revenir alter-

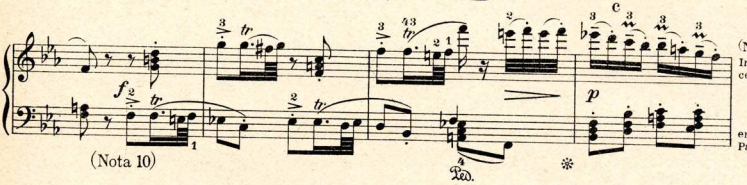


-nativement aux 3 mesures suivantes à la partie supérieure, puis à la Basse.



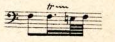

(9) 1er Couplet (*si♭ majeur*).



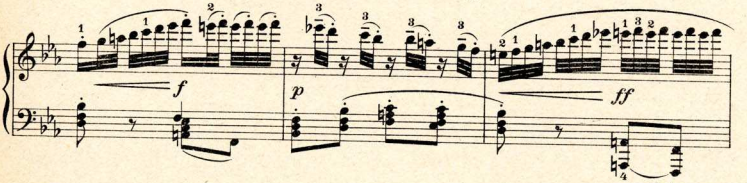




(Nota 10)

(Nota 10) Imitations diverses de ce dessin musical:

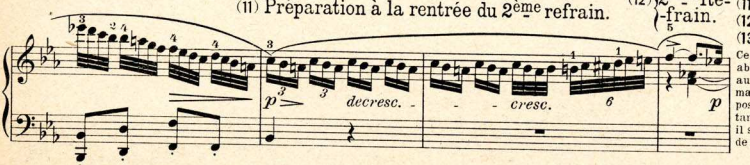


entre la Basse et la Partie supérieure.




(11) Préparation à la rentrée du 2ème refrain.

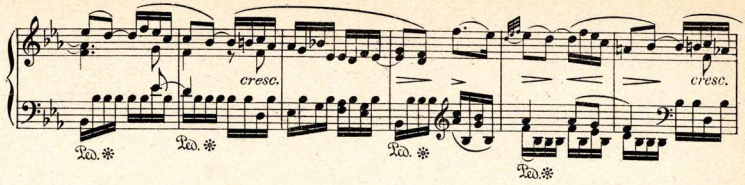
(12) 2ème Re-frain.




(11)
(12)
(13)

Ce 2ème refrain est absolument identique au 1er refrain. Les remarques faites à propos de ce dernier étant les mêmes ici, il sera donc superflu de les répéter.

a)



(Nota 14)
Il est bon de remarquer combien est court cette fois, l'achèminement au 2ème couplet.
Juste, une mesure

dont l'harmonisation sous-entend l'accord de 7ème de dominante

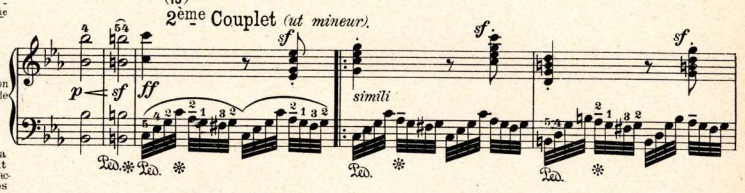
à la Basse, et dont la résolution se ferait par conséquent sur l'accord d'ut mineur, dès le début du 2ème couplet.

(15)

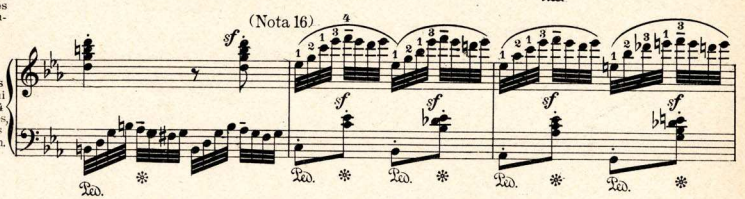
(Nota 16)
Ce dessin n'est pas autre chose que celui de la Basse, des 4 mesures précédentes, mais avec une très légère modification.

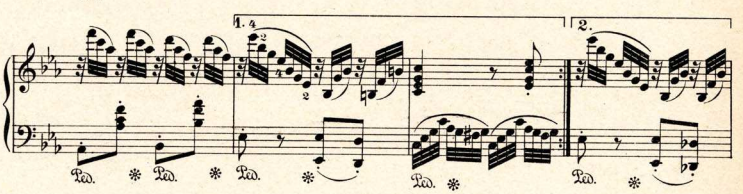
(15)

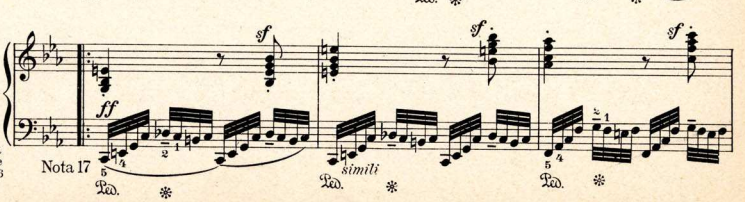
## 2ème Couplet *(ut mineur)*




(Nota 16)

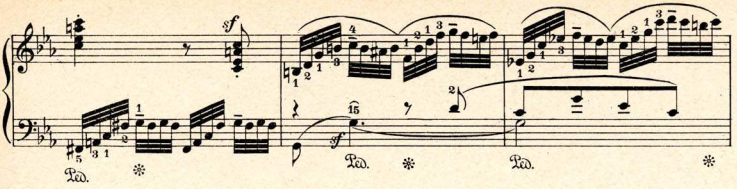


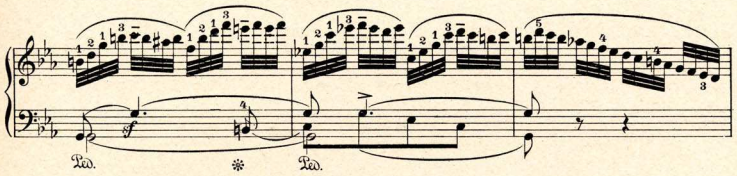



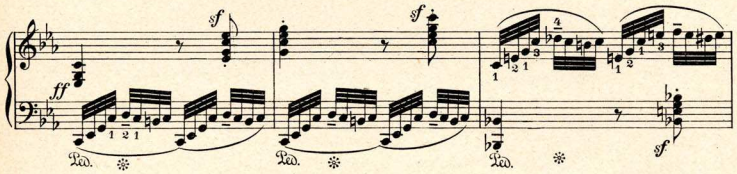



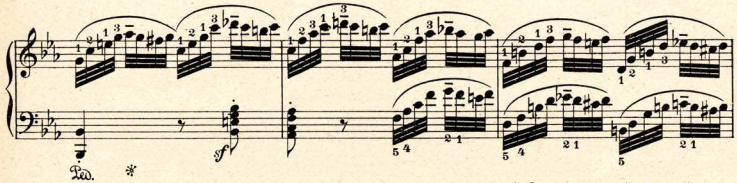

(Nota 17)
Ici le dessin de la Basse est identique à celui du nota 16 precedent.

Nota 17

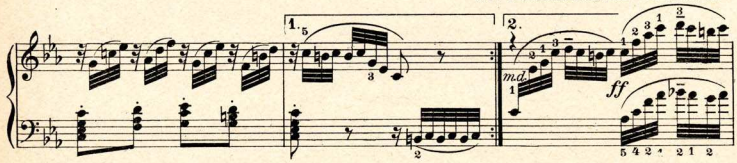


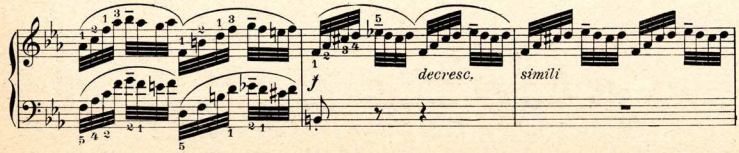




(18) Acheminement au retour (18)



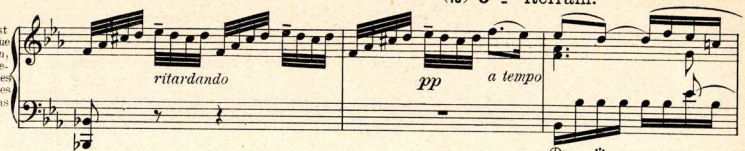

du 3ème refrain.

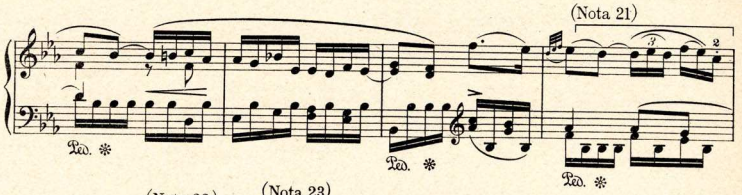


(19)
(20)

Ce 3ème refrain est absolument identique au premier refrain, exception faite, cependant de quelques très légères broderies signalées aux notas 21-22-23 suivant.

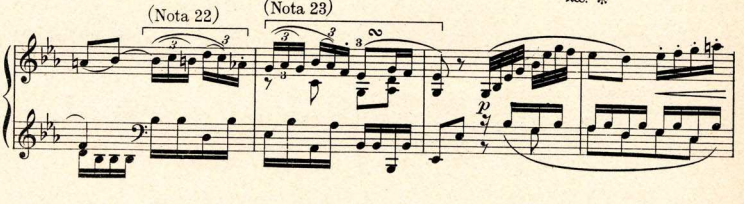
(19) 3ème Refrain.

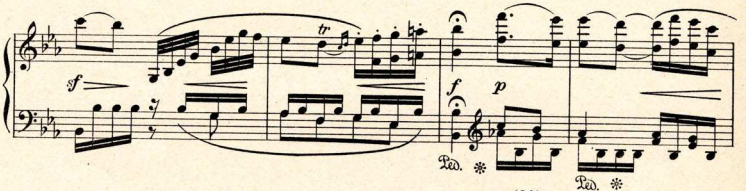



(Notas 21)
„ 22
„ 23

Voir la remarque signalée au nota précédent.

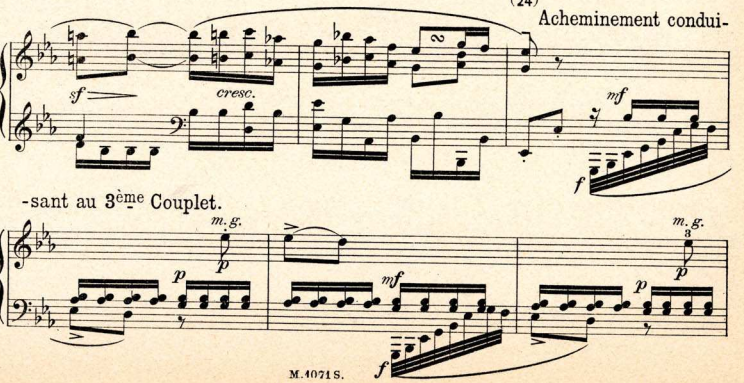


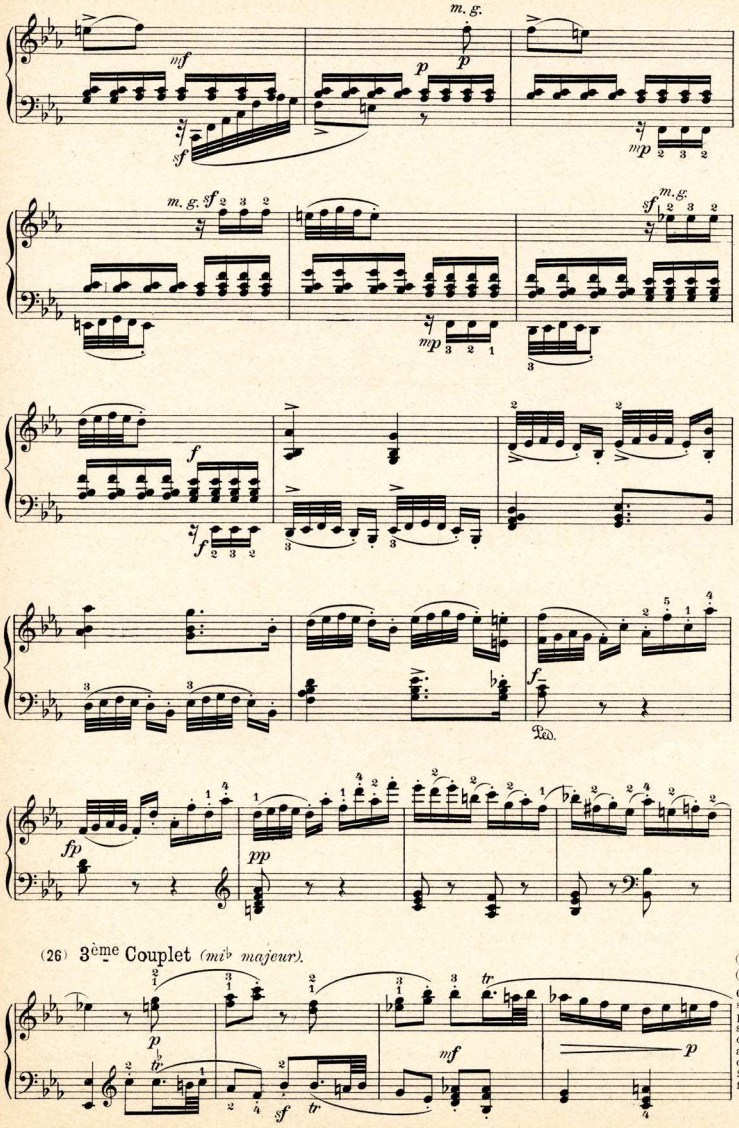




(24)
(25)

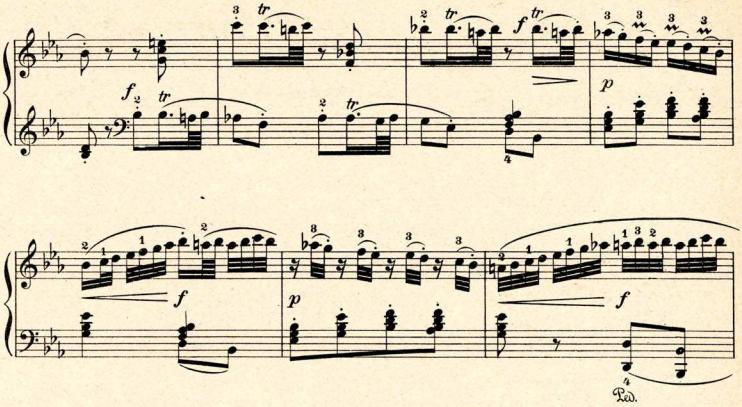
Mêmes remarques générales qu'au nota 6 précédent. Toute fois ici il est bon de discerner que, tout en effleurant des tonalités voisines, cet acheminement tend à gagner le ton de mi ♭ dans lequel reviendra le 3ème couplet.

(24) Acheminement conduisant au 3ème Couplet.



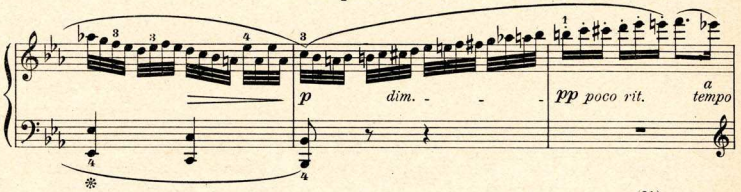



(26)
(27)
Ce 3ème couplet est semblable au 1er couplet - ses éléments constitutifs sont identiquement les mêmes au point de vue de la donnance générale. Seule, la tonalité diffère.




(28)

(28) Préparation à la rentrée du 4ème refrain.



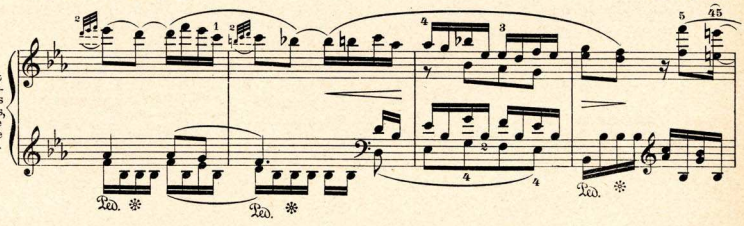

(29) 4ème Refrain.

(31) La reprise

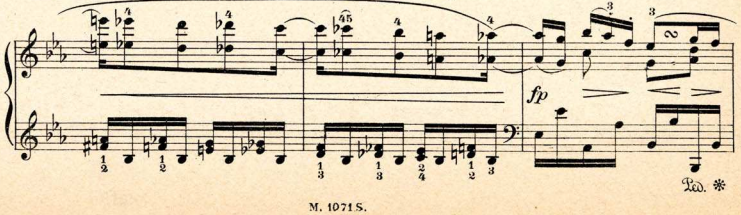
(29)
(30)

Ce 4ème refrain est identique aux précédents refrains dans ses grandes lignes, mais il en diffère de façon assez sensible dans maints détails.

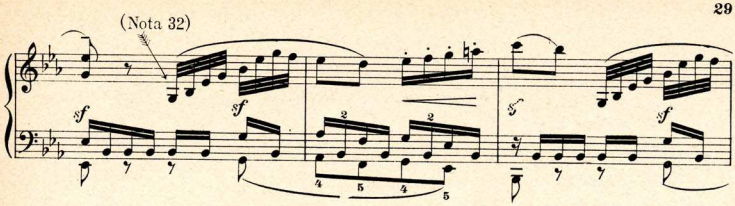
(31)




du début du refrain est sensiblement modifiée, ici -

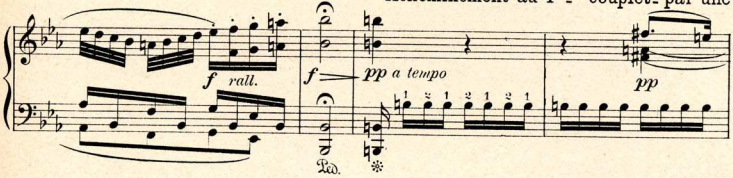


(Nota 32)

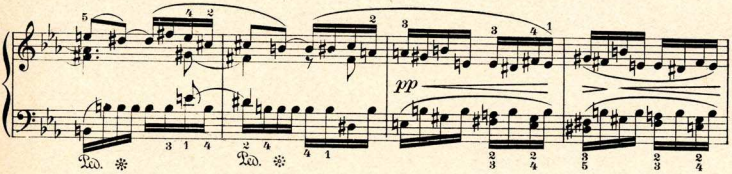


(Nota 32) Le dessin musical ainsi que l'écriture des 4 mesures suivantes se rapprochent mieux de la partie correspondante que l'on retrouvera aisément dans le 2ème refrain précédent (5 mesures avant le nota 14 - page 24.)

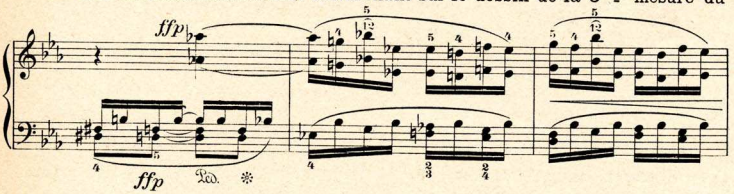
(33) Acheminement au 4ème couplet par une (33)



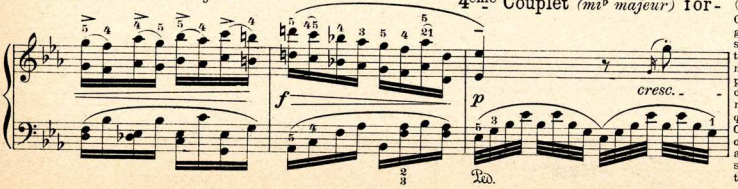
courte reprise du refrain en mi majeur.



(34) Cet acheminement se fait maintenant sur le dessin de la 3ème mesure du (34)

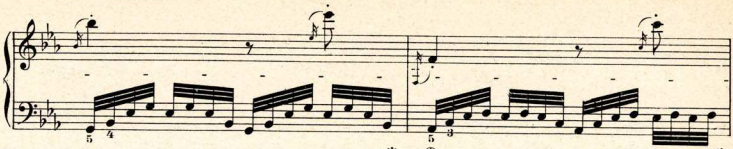


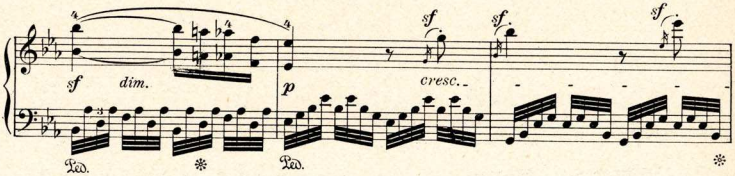
refrain *(en mi♭ majeur).* (35) 4ème Couplet *(mi♭ majeur)* for- (35) (36)

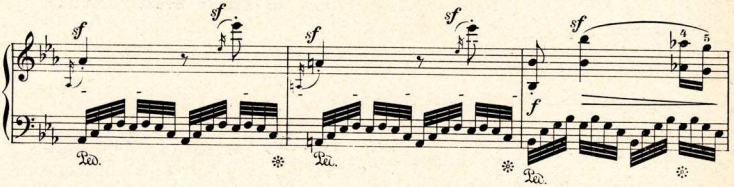


Ce 4ème couplet, malgré ses modifications, se trouve être la répétition des premières mesures du 2ème couplet. Le dessin musical en est identiquement le même, ainsi que l'accompagnement. Ce 4ème couplet, très court se réduit en réalité à quelques mesures qui sont répétées.

-mant Conclusion.

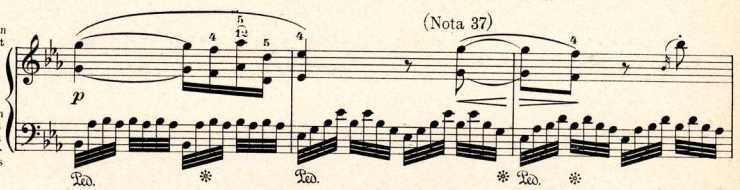


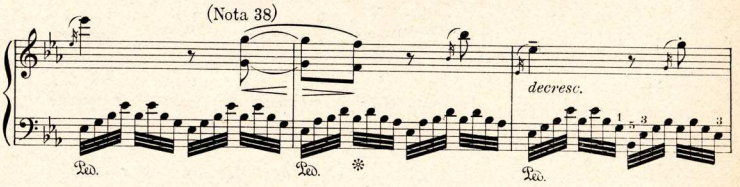


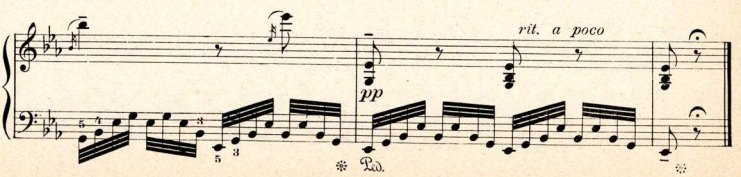




(Notas **37**)
„ **38**
Dernière apparition de l'incise du début du refrain:

dont une utilisation intéressante avait été faite - au début de ce rondo- (voir page 22 - aux notas 5 a 9.)




M. 1071 S.

Imp. CHAFFANGE, 36, rue des Panoyaux, Paris

# 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 Saliéri 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 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'effriter 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 mène une vie dissipée qui navre le pauvre oncle. Parfois un concert triomphal jette une lueur de gloire dans la vie du compositeur. Enfin le 1er 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 Bagatelles, 21 séries de variations, 2 valses 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 Mr Sporck 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 Sporck donne dans ces travaux. Il faut pour la donner comprendre la musique jusque dans sa philosophie. Puisse Mr Sporck, par cet effort considérable contribuer à l'élévation de la compréhension musicale, car quiconque aura joué Beethoven et l'aura compris saura bientôt tout jouer et tout comprendre.

**H. C. HOUSSAYE.**