

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5474

ALFRED CORTOT

*Édition de Travail
des Œuvres de*

LISZT

**ÉTUDES
D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE**

Volume I

ETUDE n° I : Preludio

— n° II :

— n° III : Paysage

— n° IV : Mazeppa

*TRAVAILLER, non seulement le passage
difficile, mais la difficulté même qui s'y
trouve contenue, en lui restituant son caractère
élémentaire.*

ALFRED CORTOT

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat - Paris

Printed in France

Tous droits d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays

ÉTUDES D'EXÉCUTION TRANSCENDANTE

de FRANZ LISZT

AVANT - PROPOS

Il ne semble pas que l'on puisse être taxé d'arbitraire en assimilant le procédé d'émancipation artistique dont témoignent les trois rédactions successives de ces Études, devenues sous leur forme définitive l'un des monuments les plus universellement réputés de la littérature pianistique, à l'exemple de l'évolution physiologique dont le règne animal nous fournit un surprenant spécimen sous les espèces du cocon, de la chrysalide et du papillon, dont les transformations ne représentent que les aspects successifs d'un même principe organique.

Le premier état de cette incomparable "somme" des ressources matérielles de l'instrument auxquelles viennent par la suite s'adjoindre les imaginatives données de la suggestion pittoresque - voit le jour en 1826 sous le titre "d'Études pour le Piano-forte en 48 Exercices, dans tous les tons majeurs et mineurs, par le jeune Liszt". Appellation des plus justifiées puisque celui-ci, à cette époque, n'est âgé que de quinze ans.

Des quatre livraisons de 12 Études chaque, promises par l'intitulé de cette collection juvénile, une seule devait paraître, renfermant, à titre embryonnaire et traitées selon les principes techniques de Hummel et de Clémenti, les éléments thématiques des 12 Études dont deux éditions ultérieures vont métamorphoser les timides données pédagogiques d'origine, en les revêtant des attributs de la plus audacieuse virtuosité et en les dotant d'une signification musicale qui leur vaudra de compter parmi les œuvres les plus représentatives de l'apport de Liszt à la production pianistique du XIX^e siècle.

Cette série quasi enfantine ainsi limitée à douze exercices (les trente-six autres n'ont jamais été rédigées), éditée par Boisselot à Marseille, se voit dédiée à Mademoiselle Lidia Garella, avec laquelle "Le petit Litz" pour employer l'orthographe et la prononciation défectueuses de son nom, qui prévalaient alors et n'ont cessé, en France tout au moins et jusqu'à ce jour, d'être employées dans certains milieux dont on n'a pas à exclure le milieu musical - avait eu en 1825 l'occasion de jouer à quatre mains au cours de son séjour dans la cité phocéenne.

On aura l'occasion de revenir à maintes reprises sur cet essai, au cours des commentaires consacrés à chaque étude dans la présente édition; ne fût-ce que pour en identifier les germes mélodiques, ou pour démentir quelques-unes des assertions tendancieuses ou erronées contenues dans un article singulièrement incompréhensif de Robert Schumann - ce qui n'était pas sa manière accoutumée - relatif à la parution de la seconde version de ces "Exercices" pour employer l'expression qui définit au mieux le caractère et la tendance de ces ébauches du jeune âge.

C'est en 1839, et après avoir déjà attesté d'une manière sensationnelle, par la rédaction des "Six Études de bravoure d'après les Caprices de Paganini" la hardiesse et la nouveauté de ses conceptions pianistiques, que Liszt, dont les foudroyants succès s'égalaient à ceux du violoniste magicien dont il renouvelait les exploits en les transposant au clavier, entreprend la refonte totale et le développement généreux de ces esquisses rudimentaires qui, rendues à peu près méconnaissables - et même pour Schumann comme on le verra plus loin, encore que les arguments générateurs en aient été presque intégralement conservés dans la nouvelle mouture - paraissent en 1839 chez divers éditeurs qui s'en disputent la présentation simultanée dans plusieurs pays, sous le titre, une fois encore trop prometteur, de "24 Grandes Études pour le piano" - la rédaction des douze dernières étant demeurée à l'état de projet - dédiées à "Carl Czerny, en témoignage de reconnaissance et de respectueuse amitié, par son élève Franz Liszt."

C'est un monde de musique et de technicité qui sépare cette seconde version de sa puérile devancière. Il ne s'agit plus ici d'Exercices, au sens péjoratif du mot, mais de frémissantes ou dramatiques compositions dont certaines portent déjà des titres évocateurs, telles les 3^{ème} et 8^{ème} - dénommées respectivement "Mazeppa" et "Pandaemonium", et de même que les Études d'après Paganini, détentrices de toutes les audacieuses recherches d'une stupéfiante virtuosité.

Puis, à nouveau amendées, stylisées, et promues en quelque sorte au rang de "Tableaux musicaux" dont une palette sonore, incroyablement riche en effets instrumentaux de tous ordres, s'ingénie à diversifier, à aviver le coloris descriptif, ce sera en 1852, et faisant l'objet dans le catalogue de ses œuvres d'une déclaration semblable à celle dont s'accompagnait la publication des Études d'après Paganini - sorte d'excommunication des versions antérieures et dont il a été abondamment question dans l'Édition de travail de cette dernière œuvre - la parution de l'édition définitive, chez Breitkopf, sous le titre "Études d'Exécution transcendante", la dédicace à Carl Czerny s'y voyant maintenue.

C'est celle-ci dont le texte est intégralement reproduit dans le présent volume, mais, et de même que pour les Études d'après Paganini, on ne se fera pas faute d'emprunter aux deux versions antérieures tous les éléments de comparaison qui peuvent contribuer à en rendre l'étude plus instructive ou plus profitable et, en soulignant la nature ou l'importance des retouches successives, à accroître les raisons d'admirer si pleinement justifiées par les persévérantes retouches d'un esprit créateur inlassablement animé par un plus haut souci d'expression musicale.

Ce n'est pas ainsi - et on l'a déjà laissé entendre, non sans surprise, que Schumann enregistre, dans un article daté de 1839, les caractéristiques de la métamorphose à laquelle donne lieu l'éloquente amplification des arguments de l'œuvre de jeunesse et leur utilisation en tant qu'éléments générateurs de la version plus ambitieuse qui les remet en cause, représentant le second aspect de l'étonnant effort de renouvellement instrumental qui, en 1851, rencontrera son moyen de réalisation définitive.

Tout serait à reproduire de ces lignes malencontreuses, qui témoignent de la part de l'ardent initiateur de ce Davidsbund - ennemi déclaré de tout académisme - d'une curieuse inaptitude à pénétrer les féconds mobiles dont s'inspire la "réinvention" lisztienne de 1839.

On se bornera à en détacher les passages les plus significatifs, en accordant cependant à l'exorde de cet article le bénéfice d'une citation textuelle : "Nous commencerons" - dit Schumann - "par faire part aux lecteurs d'une découverte qui ne fera qu'augmenter l'intérêt qu'il doit accorder à ces Etudes. Nous venons, en effet, de prendre connaissance d'un premier recueil réédité par Hofmeister sous le titre d'œuvre I et désigné comme "Travail de jeunesse", puis d'un autre paru chez Haslinger sous le titre de "Grandes Etudes".

"Or un examen plus attentif nous a permis de constater que la plupart des pièces du second recueil ne sont que des remaniements de cette œuvre de jeunesse à laquelle nous faisons allusion, parue à Lyon" (Ce qui est inexact, car il s'agit de Marseille, comme on l'a dit au début de cet Avant-propos) - "il y a déjà longtemps, une vingtaine d'années peut-être, et qui était demeurée en quelque sorte ignorée en raison du peu d'importance de la firme éditrice initiale, et qui vient d'être réimprimée en Allemagne."

"Si donc on ne peut considérer comme proprement original le recueil qui vient de voir le jour chez Haslinger, il doit au moins, à raison de cette similitude que je viens de dire, garantir un double intérêt pour le pianiste professionnel qui aura ainsi l'occasion de le comparer à la version primitive."

"De cette comparaison, en effet, ressort tout d'abord la différence qu'il y a, dans la manière de jouer du piano, entre cette époque et aujourd'hui, et combien la nouvelle manière, si développée au point de vue de la richesse des procédés, s'efforce par tous les moyens à renchérir en éclat et en abondance sur l'ancienne; tandis que, d'autre part, la naïveté originelle qui pénétrait intimement la première effusion de la jeunesse paraît être étouffée d'une manière irrémédiable par la forme actuelle de l'œuvre. Et le nouveau travail fournit d'amples matières à considération sur la manière de penser et de sentir de l'artiste, qui s'affirme aujourd'hui toute renforcée de prétentions et vous met à même de regretter que l'homme ne justifie pas les promesses de l'enfant."

En vérité, on croit rêver en trouvant sous la plume de Florestan ces remarques sentencieuses empreintes du conformisme le plus déterminé, et qui ne seraient admissibles qu'émanant de la bouche de Maître Raro, le docte Magister du Davidsbund, auquel est dévolu, dans la conception schumannienne, le rôle ingrat du comptempteur né.

Et l'auteur de Kreisleriana d'insister, en dénonçant dans les lignes suivantes les "extravagants artifices de virtuosité dont la témérité dépasse toutes les bornes". Et, comme conclusion à l'analyse à laquelle il vient de se livrer, portant sur les deux versions qu'il met en parallèle, il n'hésite pas à conseiller à Liszt, dont le talent de compositeur lui paraît encore bien incertain, de "revenir à la clarté, à la simplicité, telles qu'elles se présentent de si agréable façon dans les Etudes Juveniles, dont les difficultés déjà réelles auraient plutôt eu à gagner à se voir alléger plutôt que démesurément accrues."

Suit une confrontation des Etudes de l'ancienne et de la nouvelle collection dont on réserve l'utilisation pour les commentateurs dont s'accompagne cette édition de la version "ne varietur" de 1851.

L'attitude de Schumann est ici d'autant plus surprenante que nous le verrons, en 1842, rédiger en faveur des Etudes du même Liszt d'après les Caprices de Paganini, dont les tendances à la virtuosité témoignent d'une témérité encore plus excessive - tout au moins dans la version dont il rend compte - que celles dont on relève les manifestations dans la rédaction du recueil des 12 Etudes à laquelle s'appliquent les surprenantes remarques qui précèdent.

Il n'est peut-être pas inutile de signaler que, à l'époque où elles se voyaient ainsi formulées, Schumann et Liszt n'avaient eu aucun point de contact personnel et que, dès 1840, dès les premiers concerts en Saxe du prestigieux virtuose, dès l'approche de sa géniale personnalité, le ton change, et que Schumann convient de bonne grâce que "le démon commença alors à exercer sa puissance fascinatrice."

Ne retenons donc pas cette appréciation hâtive d'un jeune musicien encore peu favorisé du succès sur l'œuvre d'un rival qui fanatisait les foules en mettant au service de ses œuvres les dons de prodigieuse virtuosité qui lui étaient départis si libéralement par la nature, et duquel il avait besoin sans doute de mieux connaître les généreuses aspirations pour porter à son endroit un jugement plus équitable.

On a déjà mentionné que, de même que pour les Etudes d'après Paganini, Liszt déniait aux versions précédentes des Etudes transcendantales toute légitimité à la représentation de ses véritables intentions créatrices.

Nous avons le privilège de posséder le manuscrit autographe d'une fort importante communication de Liszt au compilateur du catalogue de ses œuvres paru en 1855, chez Breitkopf, dans laquelle il précise ses volontés de la manière suivante:

"L'Edition d'Hofmeister des 12 Etudes (mentionnant "Travail de jeunesse") n'est qu'une simple réimpression des Etudes qui furent publiées en France lorsque j'avais treize ans. J'ai dès longtemps désavoué cette édition et l'avais remplacée par une seconde version intitulée "Etudes d'exécution transcendante" (ici les souvenirs de Liszt sont en défaut, cette seconde version portant le titre de "12 Grandes Etudes").

"Mais cette Edition elle-même a été annulée par moi depuis plusieurs années - et à ma demande les Editeurs m'en ont dès lors retourné les planches et se sont engagés à ne plus en mettre d'exemplaires en vente.

"En complet agrément avec eux, j'ai établi une troisième rédaction de mes 12 Etudes et j'ai prié MM. Härtel de la publier avec la note suivante: "Seule édition authentique revue par l'auteur".

"En conséquence je ne reconnais que celle-ci comme me faisant justice, et je demande qu'il ne soit pas fait mention dans le catalogue des éditions antérieures".

Ces exclusives donnent au reste à Liszt dans la suite de sa lettre, après avoir émis les mêmes réserves concernant les Etudes d'après Paganini et les Rhapsodies Hongroises, l'occasion de défendre, pour le compositeur de musique, le droit à la refonte ou à l'amendement d'œuvres antérieures, en se basant sur les nombreux exemples de ce genre fournis dans le domaine littéraire. Mais, ajoute-t-il, "Il est plus difficile de procéder ainsi à l'endroit de la musique".

Autant que cela nous sera permis dans les limites de cette révision entièrement conforme aux exigences de Liszt, on s'efforcera néanmoins à mettre en regard les uns des autres les états successifs d'une élaboration qui porte sur un intervalle de plus de 25 ans, et dont chaque manifestation, comme il le dit encore dans la lettre que l'on vient de citer, est l'expression différente d'une période particulière de son individualité artistique. Car on est assuré qu'une plus parfaite intelligence de celle-ci ne saurait être considérée comme un élément superflu de la tendance pédagogique à laquelle obéissent les caractéristiques de cette édition de travail.

Etudes d'exécution transcendante

Edition de Travail par
Alfred CORTOT

ÉTUDE N° 1 PRELUDIO

FRANZ LISZT

Presto energico

8 19

rinz. *p*

ff *rinz.* *p* *poco a poco cre*

(1) Le terme de "PRELUDIO" doit être entendu ici dans le sens où il pourrait caractériser une brève passe d'armes avant le combat qui va mettre aux prises le pianiste et son instrument, une sorte d'improvisation permettant au virtuose d'éprouver tout à la fois la force de ses doigts et les ressources sonores et mécaniques du clavier avec lequel il lui est donné de se mesurer.

Tout au moins est-ce dans cet esprit que nous en proposons la rédaction presque identique des deux versions de 1839 et de 1851; le titre de Preludio étant réservé à cette dernière, ainsi que l'indication de Presto qui ne figure pas dans la précédente, simplement accompagnée de la mention "Energico".

Quoique le point de départ de ce premier "Exercice" dans l'édition enfantine de 1826, soit assuré par une impulsion toute semblable à celle dont on enregistre ici la fougueuse détermination,

Allegro con fuoco 132 = ♩

Ex. *fp*

les trente-trois mesures qui lui font suite ne tardent pas à y conformer la conduite du dessin mélodique à l'imitation des respectables poncifs de Cramer ou de Czerny qui exigeaient que, lorsque la première mesure d'une étude est tributaire d'une formule technique déterminée, tout son comportement ultérieur en doit dépendre. Ce qui est le cas de cette ébauche consacrée aux traditionnelles modalités de l'articulation "veloce" et qui, sauf les mesures initiales et quelque parenté des mesures de conclusion, est dépourvue de tout autre point de contact avec le vibrant et libre comportement du texte que l'on a sous les yeux.

Il est à peine besoin d'attirer l'attention de l'interprète sur le genre de travail préparatoire qui garantira la robuste exécution de ces fragments arpégés et des houleuses progressions chromatiques qui lui font suite; les puissantes empreintes des doigts sur les touches ne pouvant être obtenues que par une étude rythmique fortement accentuée et comportant, pour chaque attaque, une détente énergique et précise accompagnée du poids de la main.

(2) On aura peut-être remarqué, dans l'exemple qui vient d'être donné des deux premières mesures de la version primitive, l'emploi, déjà assez révolutionnaire pour un virtuose de treize ans, qu'y fait le jeune Liszt du pouce et du second doigt de la main droite, réunis en une seule énonciation sur les articulations des notes initiales de chaque temps de ce fragment. On ne saurait voir que des avantages techniques, et même sonores, au maintien de ce doigté pour l'exécution du texte définitif, malgré l'adjonction dans celui-ci du dessin chromatique complémentaire qui vient renforcer le mouvement mélodique de la basse. A moins donc de motifs particuliers, on se conformera au doigté entre parenthèses indiqué dans le texte, comportant l'usage simultané des doigts spécifiés, sur la même touche.

A préparer comme suit :

m.d.

Puis en ajoutant la figuration en doubles croches avec la variante suivante :

m.d.

Préparer de même la progression suivante.

scen - - - do

Ossia

sempre più forte

ed accelerando

sempre più forte

(3) 5 4 3 1 5 4 3 8

(4)

(5)

ff (mf)

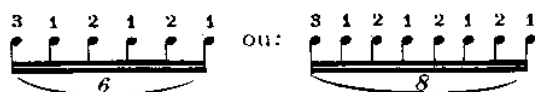
rit. 21 312

Ed.

(3) Se conformer à partir d'ici au doigté normal indiqué dans le texte; la variante précédente pouvant être conservée comme base d'exercice préparatoire. Il va de soi que l'emploi de l'"Ossia" ne se verrait justifié que si le Prélude n'était pas exécuté sur un clavier à 7 octaves; ce qui n'a plus lieu d'être envisagé.

(4) Ne pas se croire tenu à une trop rigoureuse énonciation métrique de ces vigoureux accords, dont les enchaînements sont tributaires du caractère d'audacieuse improvisation qui prédomine dans l'interprétation de de cette page initiale.

(5) Bien souligner la conduite mélodique de cette succession de trilles de main gauche en accentuant nettement les attaques du 3^{me} doigt qui préludent à l'articulation ultérieure de leurs battements par le second doigt et le pouce. Selon le degré de virtuosité de l'interprète, les trilles s'effectueront à raison de trois ou quatre battements sur chaque noire.



ÉTUDE N° 2

(Note préliminaire)

La seconde Etude, qui ne porte aucun titre ni dans la version de 1839, ni dans celle de 1851, et qui par conséquent s'affirme exclusivement sur le plan de la technicité, ne renonce pas pour cela aux privilèges d'une séduisante fantaisie musicale.

La seconde Etude, qui ne porte aucun titre ni dans la version de 1839, ni dans celle de 1851, et qui par conséquent s'affirme exclusivement sur le plan de la technicité, ne renonce pas pour cela aux privilèges d'une séduisante fantaisie musicale. Issue de la donnée déjà fort ingénieuse qui caractérise la formule "étude de vitesse et de légèreté digitales" sous laquelle elle figure dans la collection de 1826, et dont l'exemple suivant permettra d'apprécier le brillant comportement d'origine,

Allegro con molto

Ex. *p molto leggero*

ten.

dolce

cresc

f

do

elle va revêtir en 1838 l'aspect initial suivant, déjà tout proche de la version définitive, mais d'exécution plus compliquée, et curieusement assouplie au rythme de Polonaise qui prédomine à la basse et dont voici les mesures correspondant à celles de l'exemple précédent; la caractéristique introduction "a capriccio," textuellement reproduite dans l'édition de 1851, s'y voyant intentionnellement omise comme superflue :

Tempo giusto

Ex. *p delicatamente*

ten.

ten.

rinf.

dim.

m.d.

p leggermente brillante

p

mf un poco marcato il basso

mf

rinf.

cresc.

et ten.

Ces deux citations faisant mieux ressortir l'esprit de vivacité dégagée sous lequel se manifeste la rédaction du texte "ne varietur" et pouvant constituer, par ailleurs, l'élément d'un profitable travail complémentaire.

ÉTUDE N° 2

Molto vivace
A capriccio

(1) *ben marcato (ma non troppo f)*

molto cresc.

ff

p

rinf.

string.

Fed. Fed.

(1) Cette étude est accompagnée, dans l'édition de 1839, d'une note de Liszt dans laquelle il donne la clef de quelques signes inventés par lui, et au moyen desquels il entendait suggérer dans l'interprétation de ses œuvres quelques incertaines fluctuations de mouvement. Voici les graphismes auxquels il avait recours, ainsi que la signification qu'il désirait qu'on leur attribuat :

A. Les  marquent les temps de suspension moindre que les 

B. Les lignes doubles  les crescendo de mouvement

C. La ligne simple  les decrescendo de mouvement

Nous n'avons pas cru devoir négliger les suggestions qui découlent de ces précieuses indications de détail, susceptibles de vivifier la traduction imaginative de ces pages, conformément à des intentions expressives auxquelles les modifications d'écriture de la version définitive n'ont pas eu lieu d'apporter un élément de stérilisation.

On trouvera donc ces accentuations transcrites dans le texte ci-dessus entre parenthèses, et au moyen des mentions ou signes abrégatifs suivants :

Pour A. = (9) ; B. = (String.) ; C. = (rit.)

ces deux annotations non suivies de l'« a Tempo » traditionnel.

La première utilisation de ces signes, sous forme de légère prolongation des notes tenues, trouvant dès ici une heureuse application par rapport au caractère capricieux de cette introduction, et au relief accentué dont ils feront bénéficier les énonciations successives des impulsions rythmiques fondamentales.

(2) Les six mesures suivantes ont lieu, selon nous, d'être encore considérées comme s'accordant, sous une forme et dans une nuance plus adoucies, à la tendance improvisatrice des mesures précédentes ; le véritable élan rythmique de l'Étude proprement dite ne se voyant affirmé qu'à partir de la note (4).

(3) Tenir la main gauche au dessus de la main droite pour l'articulation parfaitement distincte de ces deux mesures.

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns, specifically the section from measures 10 to 15. The score is written for piano (piano) and strings (string). The piano part is in the upper system, and the string part is in the lower system. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The string part begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The string part features a melody in the upper strings and a bass line in the lower strings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part includes a 'p leggiero' marking. The string part includes a 'ten. (string.)' marking. The score is divided into measures, with measure numbers 10, 11, 12, 13, 14, and 15 indicated. The piano part includes a 'Ped.' marking at the end of measure 15. The string part includes a 'Ped.' marking at the end of measure 15.

(4) On a vu que, dans les indications afférentes à ce fragment de l'édition de 1839 reproduit en tête de cette Etude, Liszt ajoute la mention "brillante" à celle de "leggermente". On s'efforcera de se conformer à cette double prescription par la recherche d'une exécution aussi nette et précise que possible de cette jaillissante arabesque; les incisives détentes individuelles des doigts s'y voyant accompagnées des souples articulations du poignet destinées à faciliter les rapides déplacements de la main dans son mouvement latéral.

S'exercer d'abord sans l'adjonction des notes inférieures, soit :

A. *m.d.* Musical notation for exercise A, featuring a melody on a treble clef staff with various rhythmic values and fingerings indicated above the notes.

B. Musical notation for exercise B, featuring a melody on a treble clef staff with various rhythmic values and fingerings indicated above the notes.

Puis le passage tel qu'il est écrit en employant la variante rythmique **A**, ci-dessus.

(5) Il est de tradition courante de partager ainsi entre les deux mains la terminaison de ce fragment en octave brisée:

On ne saurait cependant souscrire à l'emploi de cette "facilité"; les obstacles techniques proposés dans ces études à l'application du pianiste constituant les arguments qui les revêtent de leur véritable efficacité pédagogique.

(6) Le caractère d'ardeur impatiente de ces deux mesures et des mesures qui leur font réplique est souligné dans l'édition de 1839 par les deux traits auxquels on a assigné, note (1), la signification d'un *accelerando* passager. Il ne s'agit naturellement que d'une sorte d'impulsion velléitaire, et dont la traduction ne doit exercer nulle influence sur le comportement essentiel de la cadence générale.

Placer la main gauche au-dessus des doigts de la main droite pour l'énonciation des notes répétées.

sempre stacc.

p poco a poco accelerando

più rinforzando

ff *(sfz)* *(sfz)* *(p)*

(7) Outre l'indication "arditamente" affectée à l'exécution par la main droite de ce périlleux fragment en octaves brisées, l'édition de 1839 comporte ici, à la main gauche, une variante qu'il n'est pas sans intérêt de signaler;

arditamente

f *più cresc.* *molto acc. e rinf.* *etc.*

(8) *string.*

p *sfz*

string. *sempre stacc.*

sfz *p*

(mp) *Sia bassa... Red.*

(8) Les deux indications de "stringendo" qui font suite sont du fait de Liszt, utilisant ici, dans sa version définitive, sous un autre aspect les suggestions expressives de la rédaction antérieure.

La conduite du sujet mélodique, dans celle-ci, diffère d'une manière trop radicale de la rédaction ci-dessus pour qu'on puisse envisager d'en donner, par une citation écourtée, un aperçu valable.

Mais on tient cependant à reproduire les deux premières mesures de la variante qui prend ici la place du développement qui s'amorce à partir de la 11^{me} mesure faisant suite à cette note, et dont la confrontation avec le même passage du texte de 1851 témoignera, une fois de plus, de l'inventif esprit d'allègement dans lequel se voit modifiée l'écriture instrumentale de celui-ci :

très mesuré (en marquant les six croches)

Version de 1839

energico con forza

Red. *etc.*

8va bassa
Ped.

crescendo

8va bassa

8va bassa

8

(9)

f energico

8

(9) On veillera à bien mettre en lumière l'énonciation du motif rythmique inséré dans le dessin en octaves de la main droite, de même que sa répétition à la main gauche au cours des deux mesures suivantes, où on s'efforcera à ne pas confondre le rôle quasi anonyme des deux premiers "mi", dont l'articulation est confiée au pouce de la main droite, avec la signification thématique des trois dernières croches de la même mesure. On obviara à cette éventualité en employant la rédaction ci-après :

8

de même 4 mesures plus loin.

Prestissimo

(10)

rinf. molto

Ped.

(10) Il n'existe pas de différence de rédaction entre les deux versions des vingt-huit mesures suivantes, dont les 12 premières proposent à l'exécutant les éléments d'un problème technique non encore abordé au cours de cette étude, consistant en un éparpillement de scintillants accords de main droite dans le registre aigu du clavier, et mettant en cause la justesse et la netteté de leurs rebondissantes percussions.

On s'exercera comme suit:

A. *etc.*

B. *etc.*

C. *etc.*

en accompagnant l'énergique prononciation de chaque intervalle d'une rapide propulsion de la main.

On s'efforcera à mettre en relief, à la main gauche, les caractéristiques articulations du rythme fondamental, en supposant la notation suivante:

m.g. *etc.*

(11) *Tempo I?*

(12) *poco rit.*

(13) *ff*, *p*, *mp*

(11) Secondar les audacieux déplacements de main qui se font jour, au cours des quatre mesures suivantes, sur cinq octaves différentes, par l'adjonction d'un ample mouvement de propulsion de poignet; à travailler selon l'exemple rythmique de la note (10), mais en conservant l'alternance des deux mains. L'édition de 1839 mentionne ici "velocissimo".

(12) La reprise du motif générateur de l'étude s'accompagne, dans la version antérieure, de l'indication "sempre *f* et brillante" non retenue dans celle-ci, où le "*p*" initial se voit à nouveau mentionné.

On se conformera, naturellement, aux modalités de cette dernière interprétation, mais on ne manquera pas au cours du travail préparatoire de consacrer également une partie de l'étude à l'articulation énergique de ce fragment; l'emploi de la nuance *f* étant de nature à en augmenter l'efficacité technique.

(13) C'est évidemment, par suite d'un oubli que le "*p*" affecté à cette mesure dans l'édition de 1839 ne figure pas dans la version définitive.

On veillera à bien caractériser le dessin mélodique inclus dans la figuration de main droite, en en différenciant le timbre légèrement mordant de celui plus appuyé du rythme propulseur.

S'exercer ainsi:

m.d. etc.

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes dynamics *ff*, *mf*, and *crescendo*, with a *Red. (string.)* instruction. The second system begins with *Stretto (più Presto)* and *ff*. The third system features *marcatissimo* and *rinf.* markings. The fourth system continues the complex rhythmic patterns. Various performance markings like *Red.* and *etc.* are interspersed throughout the score.

(14) Le caractère d'interprétation de plus en plus véhément requis par l'accélération de mouvement et l'intensification de puissance sonore de cette fougueuse *Strette*, imposera l'emploi d'une articulation fortement martelée de tous les accords qui s'y précipitent en une série d'enchaînements de plus en plus tumultueux. Les impulsions du poignet s'y verront donc nécessairement accompagnées d'une ferme contraction des doigts proposés à la robuste énonciation des changeants éléments harmoniques qui s'en partagent les élans mouvementés.

(15) La proposition pianistique de ces deux mesures et de leur réplique ultérieure, dans la version de 1839, était la suivante :

This musical notation example shows a piano passage with complex chords and rhythms, labeled 'etc.' at the end. It includes performance markings like *Red.* and *etc.* below the staves.

prétexte à un fructueux travail complémentaire.

sempre marcato marcatissimo

sf

(16)

fff

(16) On se rappelle que la préparation la plus efficace des enchainements d'accords consiste à en dissocier provisoirement les éléments constitutifs, ce qui reviendra, pour l'étude de ces trois mesures de main droite, à l'emploi successif des trois formules suivantes :

A. m.d. etc.

B. etc.

C. etc.

Le caractère d'exaltation fiévreuse de cette conclusion se voit accusé, dans l'édition de 1839, par l'indication "encora più accelerando", dont la signification demeure valable par rapport à l'interprétation de la version définitive.

ÉTUDE N° 3

PAYSAGE

(Note préliminaire)

Ce n'est pas sans raison que Schumann manifeste son étonnement en constatant la transformation radicale dont cette Étude se voit l'objet, entre le comportement résolument scholastique qui en caractérise la rédaction d'origine et les modalités expressives inattendues que lui confère la rédaction de 1839, qui, à quelques détails près, demeurera celle du texte de 1851 reproduite ci-dessus.

Voici le commentaire qu'il lui consacre dans l'article dont le début a été cité dans l'avant-propos de cette édition : *"Quant à la troisième étude, en Fa majeur, l'ancienne version est encore moins reconnaissable que pour les deux premiers numéros du recueil. Le mouvement a été changé, une mélodie ajoutée, ce qui a dans un certain sens augmenté l'intérêt du remaniement, malgré le caractère "trivial" du fragment intermédiaire, en La majeur."*

On veut ici croire à une distraction de Schumann concernant l'emploi d'un terme parfaitement inapproprié, car il n'y a pas dans la révision de cette Étude d'épisode médian en La majeur, et à aucun moment la conduite du sujet thématique ne donne prétexte à une appréciation aussi désobligeante que celle dont la formule se voit si délibérément utilisée dans le texte de l'article dont elle se voit extraite : *"trivialeren Mittelsatz"*.

Et voici les premières mesures de la rédaction enfantine de 1826, aux linéaments mélodiques de laquelle Liszt empruntera le doux balancement de barcarolle dont la cadence prédominera au cours de cette page, qui n'est intitulée "Paysage" que dans la version définitive que l'on a sous les yeux.

Allegro sempre legato

Ex: *p*

dim etc.

Exercice d'égalité comme on le voit et dont la donnée technique initiale demeurera inchangée dans la suite du morceau, à l'exception de deux passagères échappées de main droite vers une rédaction un peu plus exigeante :

Ex: m.d. etc.

Et il faut bien reconnaître que la métamorphose enregistrée par SCHUMANN est en effet totale, mais que bien loin de prêter à l'implicite sentiment de déconvenue qui semble se refléter dans la phrase que nous venons de citer, elle ne puisse, au contraire que provoquer une légitime admiration à l'endroit de la subtile et sensible ingéniosité créatrice capable de discerner, sous les arguments d'une proposition primitive aussi évidemment dépourvue d'intérêt musical, les éléments d'une harmonieuse rêverie, entraînée dans son épisode central par les accents chaleureux d'un expansif élan et qui, sous son nouvel aspect, constitue une précieuse contribution à l'étude du jeu expressif et du legato à plusieurs parties.

ÉTUDE N°3

PAYSAGE

Poco adagio
dolcissimo, una corda
mp (cantando)
sempre legato e placido

(1)

8

un poco cresc.
poco rallentando

(1) Le principe pianistique auquel cette étude empruntera l'essentiel de sa vertu pédagogique se voit immédiatement invoqué par la rédaction de ces premières mesures, confiant aux seuls doigts de la main gauche l'énonciation simultanée de trois dessins mélodiques de contour différent; les variantes ultérieures de cette proposition initiale, soit à la main droite, soit par l'emploi des deux mains, ne faisant que confirmer ce recours fondamental aux modalités de l'exécution polyphonique.

La manière de travailler ce premier fragment portera donc conséquence pour la préparation de l'étude entière; le détail qu'on en donne ci-après pouvant cependant être sujet à certaines modifications déterminées par les facultés d'extension plus ou moins prononcées des exécutants.

Commencer par assurer le legato chantant des deux voix supérieures, au moyen de la variante suivante:

m.g.

Il ne peut naturellement s'agir ici, pour les enchaînements du pouce, que d'un legato fictif dont l'illusion sera procurée par l'emploi d'attaques glissées de valeur sonore rigoureusement identique.

Puis utilisant la même formule mélodique pour l'articulation conjointe des deux parties inférieures, en s'efforçant à la tenue exacte des notes de basse:

m.g.

Les scabreux chevauchements des doigts les uns sur les autres, de même que l'usage du même doigt sur deux touches voisines, faisant l'objet de mouvements aussi souples que possible.

(2) Ne se fût-elle manifestée que par la superposition de cet expressif contrepoint à l'argument emprunté à la notation juvénile sur lequel se modèle, dans une atmosphère empreinte de paisible sérénité, le contour mélodique de la basse, que la nouvelle adaptation de Liszt se voit ici parée de tous les attributs de la création originale. Il ne s'agit plus ici d'un auto-plagiat, selon le sens implicite des reproches adressés par Schumann à l'ensemble de la collection de 1839, mais d'une subite ouverture sur un horizon entièrement neuf, et dont l'origine matérielle n'importe plus en tant qu'élément générateur.

Il conviendra de tenir la sonorité de ce motif octavié dans une teinte plus soutenue que celle de son caressant accompagnement, mais en lui conservant la discrétion expressive qui s'accorde à une phrase mélodique plus contemplative que sentimentale.

(3) *dolcissimo legato*
cantando
poco a poco cresc.
(4) *dolce*
rinforzando
poco a poco

(3) Le renversement des rôles, qui confère ici à la main droite le soin d'envelopper de flottantes harmonies le déroulement du motif mélodique transposé à la main gauche, s'il détermine l'impression d'un coloris encore plus vaporeux que dans les mesures précédentes, ne doit cependant altérer en rien le caractère atmosphérique général de cette calme exposition thématique.

Afin d'assurer un legato plus soutenu du mouvement de doubles notes de la partie inférieure, on en supposera la rédaction suivante conforme à celle dévolue à la main gauche lors des premières mesures :

m.d. *ten. ten. ten. etc.*

Cette notation impliquant l'emploi des formules d'exercices mentionnées note (1).

(4) La modulation en ré bémol teinte ici la redite du sujet initial d'une passagère impression d'horizon musical moins lumineux, semblable à celle que déterminerait le passage d'un léger nuage interceptant momentanément les rayons d'un soleil adouci. Impression toute physique, due à l'intervention d'une nouvelle tonalité et qui n'a pas besoin d'être soulignée par une interprétation de signification plus expressive, mais dont on a tenu à souligner le caractère incident.

Un poco più animato il tempo

(5)

diminuendo e rallentando smorz. dolcissimo

poco rallentando

soffo voce e

sempre dolcissimo

(5) Bénéficiant du contraste tonal avec les mesures précédentes, la réapparition du thème en fa majeur, maintenu pour ainsi dire en suspens par un mélodieux unisson des deux mains sur les pulsations légèrement frémissantes d'une figuration d'accords doucement effleurés, va maintenant donner naissance à un épisode de tendance plus suggestive, au cours duquel le principe lyrique de la phrase génératrice va s'exalter et s'animer progressivement, aboutissant, une trentaine de mesures plus loin, à la vibrante octavation qui le situe dans le registre aigu du piano et où, toutes ailes déployées, il semble vouloir exprimer l'émotion palpitante qui déborde d'un cœur gonflé d'espoir.

L'exécution de tout ce passage requièrera une mise au point parfaitement distincte de toutes les inflexions mélodiques incluses dans la succession des accords, lesquelles, sans cette précaution initiale, risqueraient d'éveiller chez l'auditeur une impression d'empatement tout à fait opposée aux vivantes particularités de son postulat polyphonique.

On s'efforcera donc, malgré le "dolcissimo" dont s'entoure l'énonciation de toute la première partie de cet intermède, d'assurer le relief de tous les détails harmoniques qui le meublent de leur subtile diversité, soit par des articulations plus soutenues ou plus pénétrantes, soit par l'emploi d'un timbre plus individualisé, et en se conformant strictement aux alternatives de portando et de legato qui s'en partagent la conduite mélodique.

On se gardera de la "facilité" qui consiste à utiliser le pouce de la main droite pour l'énonciation de quelques unes des notes de la partie de main gauche, conformément à l'exemple ci-après :

le résultat sonore d'une telle exécution étant loin de satisfaire l'intention tout à la fois expressive et technique de la rédaction lisztienne.

4 2 3 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 2 1 2

poco a poco più forte

(6) (*stringendo*) *energico vibrante*

(rit.) (T^o I^o)

(7) *dolce sotto voce*

stringendo

crescendo

più rinf.

8

(8)

ff

red.

(6) Dans l'édition de 1839, les trois mesures suivantes se voient accompagnées du signe conventionnel d'"accelerando" et de "ritenuto" dont on a donné la reproduction dans les commentaires de l'étude précédente. On a cru pouvoir en maintenir la signification pour l'interprétation chaleureuse de ce fragment, en accord avec l'indication "energico vibrante" conservée par Liszt dans la version définitive. Et le "vibrante" devant au reste ici prendre le pas sur l'"energico" qui ne paraît pas l'expression justement qualifiée pour définir le sentiment d'ardeur intime dont se doit de témoigner l'expression particulière de ce passage.

(7) Prononcer clairement toutes les notes de cette progression, en s'efforçant au relief des parties en mouvement mélodique.

(8) "Marcatissimo et agitato" mentionné ici Liszt dans ses indications de 1839 où ces mesures, point culminant d'expression pathétique de toute l'étude, sont ainsi rédigées à la main droite :

8

ff

etc.

L'intensification sonore procurée par l'adjonction des octaves de l'édition définitive se voyant préfigurée par l'emploi d'un expansif legato, dont il y aura lieu de retenir la tendance éloquente en l'appropriant à l'interprétation du texte de 1851, trop fréquemment tributaire d'un martellato hors de toute valable signification expressive.

poco rit.

♣ Ped. ♣ Ped. ♣ Ped. ♣

ritenuto ed appassionato assai

(9) *sempre f*

♣ Ped. ♣ Ped. ♣ Ped. ♣ Ped. ♣

♣ Ped. ♣ Ped. ♣ Ped. ♣ Ped. ♣

(9) On se conformera ici, pour la répartition des deux mains, à la rédaction de ce passage dans l'édition de 1839:

Ex.
Version
de 1839.

ff etc.

La notation de la version définitive de Breitkopf, reproduite ci-dessous, prêtant à équivoque en laissant supposer le partage entre les deux mains de la figuration en doubles notes:

Ex.

ff etc.

alors qu'il s'agit, en réalité, du croisement de la main gauche sur la main droite, laquelle assume seule la conduite de la partie intermédiaire.

(10) *ritenuto*

(11) *dolce pastorale*

(12) *sempre più dolce e rallentando*

estinto - *ritardando*

32 53

(10) Ce fragment "unisono," destiné à ramener le calme de mouvement et d'expression qui restitue à la composition son paisible climat descriptif d'origine, comporte dans la version de 1839 une mesure supplémentaire:

m.d. *ritenuto a capriccio* *m.g.*

et s'enchaîne à un nouveau développement passionné portant sur vingt-deux mesures, et au cours duquel l'exposition du motif mélodique revêt la fiévreuse physionomie suivante:

Presto agitato assai *(rit.)* *T?* *tf etc.*

L'instinct discriminatif de Liszt s'exerçant ici une fois de plus au service du goût constructif le plus sûr, en supprimant, dans la révision de 1851, cette redite superfétatoire de l'élan communicatif dont l'épisode précédent vient d'enregistrer la contagieuse effervescence, et dont une insistance déplacée n'aurait pu qu'affaiblir la signification expressive.

(11) Les textes des deux versions se confondent à nouveau à partir d'ici en une rédaction identique, ne faisant plus appel qu'à de bucoliques sensations et permettant aux sonorités de se dissoudre, en quelque sorte, dans l'évanouissement vaporeux d'une vision enchantée.

(12) On préparera l'exécution parfaitement distincte de ces ultimes mesures de main gauche en assurant tout d'abord, par un travail séparé, la prononciation délicatement murmurée du dessin mélodique inférieur. On n'ajoutera qu'ensuite les notes de complément faisant pédale harmonique, et dont l'articulation assourdie est dévolue au pouce et à l'index de la même main.

ÉTUDE N°4

MAZEPPA

(Note préliminaire)

Ici, ce n'est pas à trois, mais à cinq versions successives qu'il nous faudrait avoir recours pour essayer d'identifier les différentes phases de l'évolution créatrice qui, d'exercice en étude et d'étude en poème symphonique, conduit au magnifique aboutissement orchestral, illustrant de ses rythmes cabrés et de ses impétueuses propositions mélodiques, les vers célèbres de l'Orientale de Victor Hugo :

" Il court, il vole, il tombe,
Et se relève Roi "

A la base du processus transformateur, nous trouvons le quatrième exercice de l'étude enfantine " dans les 48 tons majeurs et mineurs, " ne représentant, provisoirement, que l'exploitation purement technique d'une légère formule en tierces alternées, ainsi énoncée :



Aucune modification significative n'étant par la suite apportée aux insistantes répétitions de ce "motto" rudimentaire, et dont le studieux propos demeure de signification musicale délibérément anodine.

Le coup de génie enregistré par la version de 1838, consiste, tout en conservant ces impulsions de tierces, à les doter d'un caractère trépidant permettant l'évocation du galop fougueux d'un cheval indompté, et de leur surajouter les nerveuses détentes de ce thème impérieux, de ce thème vraiment royal, dont les accents volontaires vont planer sur toutes les péripéties de la chevauchée tragique.

Voici comment s'articule la notation de cette extraordinaire amplification :

Version de 1838

Allegro patetico
tenuto e ben marcato il canto

sempre ff e staccatissimo

Cette surprenante métamorphose ne suscite, dans la décourageante appréciation de Schumann à laquelle on s'est reporté précédemment, que ces lignes curieusement inimaginatives: " Dans la quatrième Etude, en Ré mineur, le compositeur a également bâti une mélodie sur la figure de la première version, intercalé un passage de milieu, tout rafraîchissant, (sic) et a donné à cette mélodie, comme finale, de nouveaux accompagnements."

Inutile d'insister. En dépit de Lord Byron et de Hugo, la légende de Mazeppa - et cependant, dès 1839, l'étude de Liszt portait déjà ce titre suggestif capable d'éveiller une conception moins anonyme - n'était certes pas familière à l'auteur de la virile seconde Novelette, toute sonore cependant, elle aussi, des piaffements d'un coursier d'épopée.

Il va de soi que le "rafraîchissant passage du milieu" n'est autre que l'épisode en Si bémol majeur dans lequel le thème se voit énoncé à la main gauche, enveloppé du réseau des volubiles arpèges en doubles notes de la main droite, ceux-ci, dans la version de 1838, affectant un autre mouvement mélodique que dans le texte définitif, mais y détenant

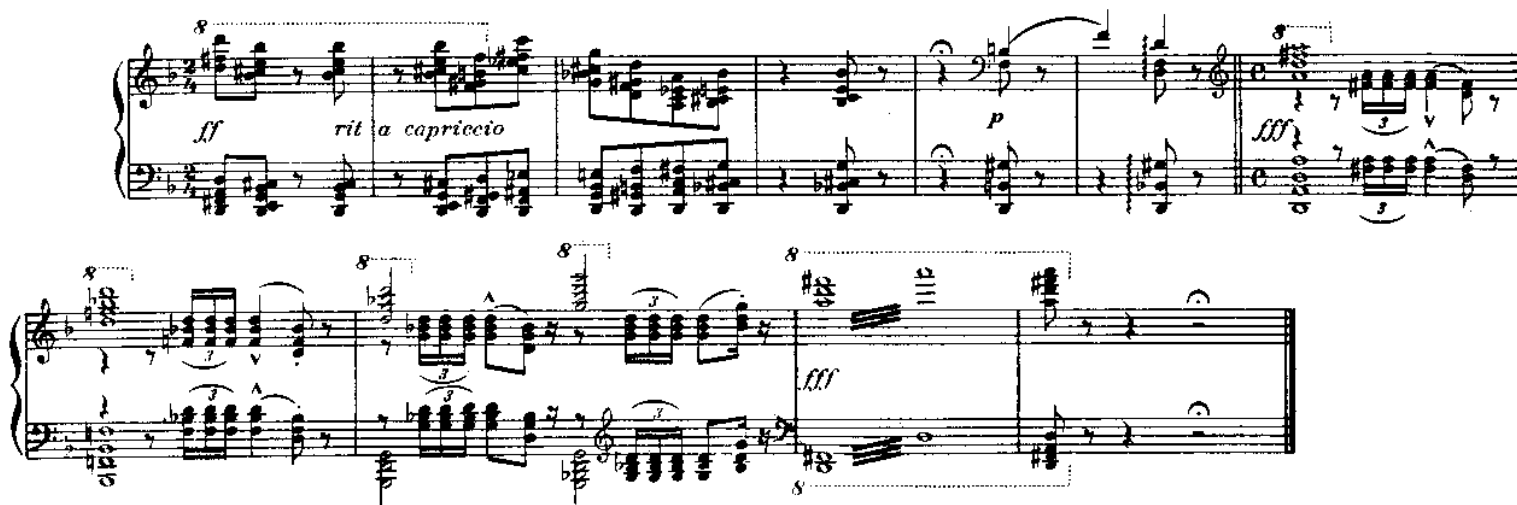
déjà toutes les particularités des cinglantes rafales échevelant une sauvage crinière en fuite dans le vent.

Reprenant en 1847 sa rédaction de 1839, Liszt se borne à lui apporter de légères modifications de détail qui, sans alléger le comportement général du morceau, l'acheminent cependant vers son état pianistique définitif de 1851, lui réservant sous cette nouvelle forme le bénéfice d'une édition séparée, publiée à Paris par Schlesinger, "dédiée à Victor Hugo".

Les deux retouches les plus importantes y concernent le début et la fin de la composition; une page en fac-simile reproduisant le texte autographe de Liszt ayant été ajoutée à la dédicace et constituant, sur deux lignes, l'ébauche de l'introduction que l'on trouvera en tête de la présente révision.



et un additif de onze mesures revêtant la fin de l'étude de la signification dramatique et triomphale qui s'accorde à l'image poétique de Victor Hugo dont on a rappelé les termes en tête de cette note: "Il tombe et se relève Roi", additif reproduit ci-dessous, dont il tirera encore un plus éloquent parti dans la version de 1851, mais qui en contient déjà les éléments essentiels:



L'étude, qui sera entreprise au cours des pages suivantes, de la quatrième donnée pianistique représentant la seule version authentifiée par Liszt de cette page visionnaire, portée ainsi en 1851 à son point d'achèvement définitif, nous dispense d'insister dans cette note préliminaire sur la diversité des remaniements physiologiques qui lui assurent, en plus d'une réalisation instrumentale d'un coloris plus intense, une signification dramatique particulièrement impressionnante. Celle-ci sera largement retenue dans l'interprétation orchestrale du sujet "hugolien" qui, en tant que N° 6 des Poèmes symphoniques, sera exécuté pour la première fois à Weimar en 1854, comportant, en guise de péroraison triomphale, la marche de rythme belliqueux destinée à célébrer la victoire de l'énergie sur le destin, symbole philosophique dont l'illustration musicale était appelée à devenir, sous le couvert descriptif de la farouche légende du "Seigneur des Cosaques", l'argument idéologique de la nouvelle composition constituant, sous forme symphonique, l'une des œuvres les plus représentatives du genre "musique à programme" inventé par Liszt.

On excéderait le cadre de ces commentaires pratiques en se livrant à une analyse, même sommaire, des points de contact qu'elle conserve, sinon dans sa structure, tout au moins dans son esprit idéologique, avec le dernier état de la version pianistique auquel se rapporteront nos observations ultérieures. Mais il n'aura pas été inutile à l'intelligence interprétative de l'étude dont la préparation technique se doit de retenir maintenant notre examen, d'établir que dans ce patient achèvement de près de trente années vers une réalisation de plus en plus châtiée d'un sujet musical qui lui tenait à cœur, Liszt aura interrogé, de façon plus pressante à chaque reprise, mieux encore les dons imaginatifs du virtuose ou du chef d'orchestre que les ressources matérielles de leur exécution, l'ultime rédaction de la version pianistique présentant, en somme, de moins grandes difficultés instrumentales que ses deux devancières de 1838 et de 1847, tout en faisant bénéficier d'un accent plus éloquentment suggestif la représentation sonore de l'argument poétique.

ÉTUDE N°4

MAZEPPA

Allegro 8

(1) *ff*

Red. simile

*Red. ** *Red. **

Cadenza ad libitum

(2) *p*

(non arpeggiato)

Red.

cresc.

(1) Il n'est pas douteux que les brusques détentes de cette succession de stridents accords arpégés, ajoutés pour la première fois par Liszt au texte de l'édition séparée de 1847, dédiée à Victor Hugo, ne veuillent caractériser les fougueux ébrouements de la cavale sauvage prête à bondir dans la steppe, en entraînant derrière elle le corps pantelant de Mazeppa.

Détail évocateur que l'interprète se gardera, bien entendu, d'envisager sous l'angle puéril de l'imitation matérielle, mais dont la transposition imaginative est indispensable à la création immédiate du climat d'ardeur farouche dans lequel il convient d'amorcer l'élan de la composition.

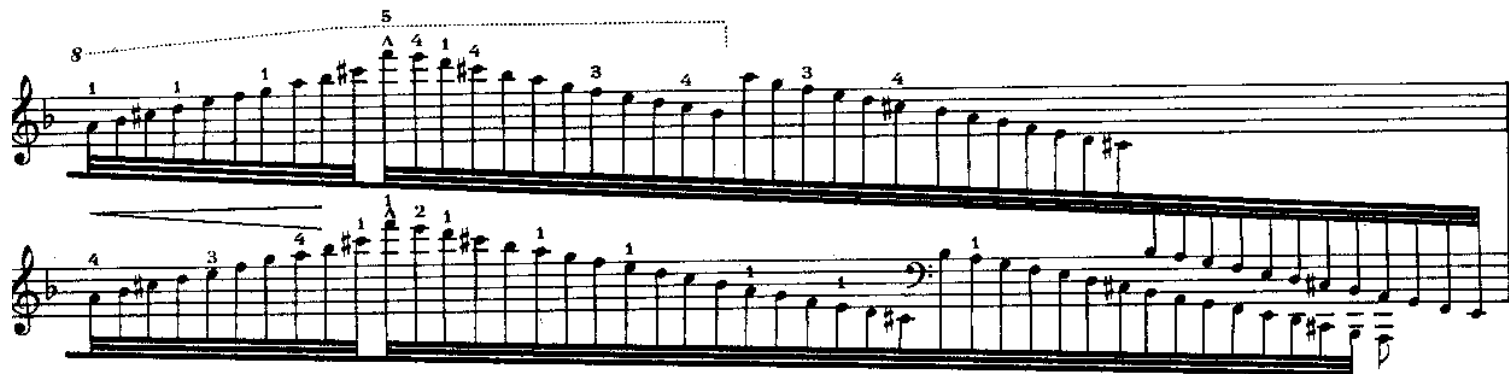
Les arpèges aussi serrés que possible, et en quelque sorte violemment arrachés du clavier.

(2) On pourra identifier sous les orageux remous de cette cadence, (qui ne figure que dans la version de 1851) une préfiguration des rafales de véhéments triolets utilisés dans la version symphonique, en guise d'exorde tumultueux à l'explosion tonitruante du thème de Mazeppa, clamé par les trombones.

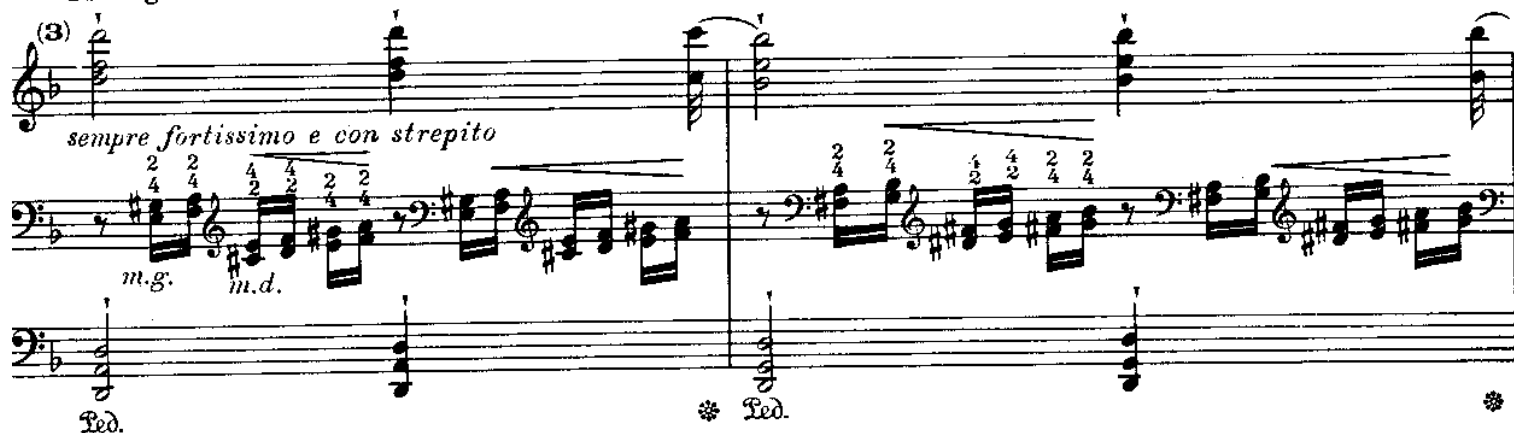
Ex. 8

Atravailler les mains séparées, en faisant porter successivement de fortes accentuations sur l'articulation de tous les doigts, par l'emploi des variantes rythmiques suivantes:

Il est possible que le doigté glissé occasionnel du pouce de la main gauche, indiqué entre parenthèses assure une exécution plus aisée que celui, accordé aux traditions pianistiques d'usage, qui figure également dans le texte ci-dessus. C'est à une étude préalable des deux versions qu'il faudra s'en remettre du soin d'un choix motivé.



Allegro



3) "Vibrant, fougueux, emporté," tels sont les sens de même caractère qui voisinent dans l'interprétation du terme "con strepito" si pertinemment accordé par Liszt à l'exécution de ce premier et bondissant épisode.

On se gardera d'envisager les points allongés dont s'accompagnent les puissantes articulations du thème de Mazeppa comme une invitation au staccato. L'édition de 1839, qui mentionne "tenuto e ben marcato il canto," semble répondre plus justement à l'intention de pathétique fierté qui anime les fiévreuses inflexions de l'ardent motif étayé par de robustes assises harmoniques.

On pourra se rendre compte, en se reportant à l'exemple cité dans la note préliminaire à la préparation technique de cette étude, de la transformation radicale apportée ici à la figuration en tierces qui se trouve à l'origine de la composition, et à laquelle elle a, en quelque sorte, emprunté ses caractéristiques dynamiques. Tierces diatoniques dans la version de 1839, et même de 1847, et dont les énergiques impulsions ternaires éveilleront, tout au moins dans la première partie du morceau, l'impression d'une virile chevauchée empreinte de noblesse, et même de quelque solennité. Ici, au contraire, de mordantes incisives chromatiques vont se précipiter sur un rythme binaire véhément, dans une sorte d'élan irrépressible, en des espaces sans fin; traductrices imaginaires du galop forcené d'un animal échappé.

On se conformera rigoureusement au doigté si caractéristique de Liszt pour l'exécution de ces tierces; la sorte de martellato glissé qui en dépend étant seule à en pouvoir traduire avec la nervosité nécessaire les détentes trépidantes, uniformément et distinctement énoncées.

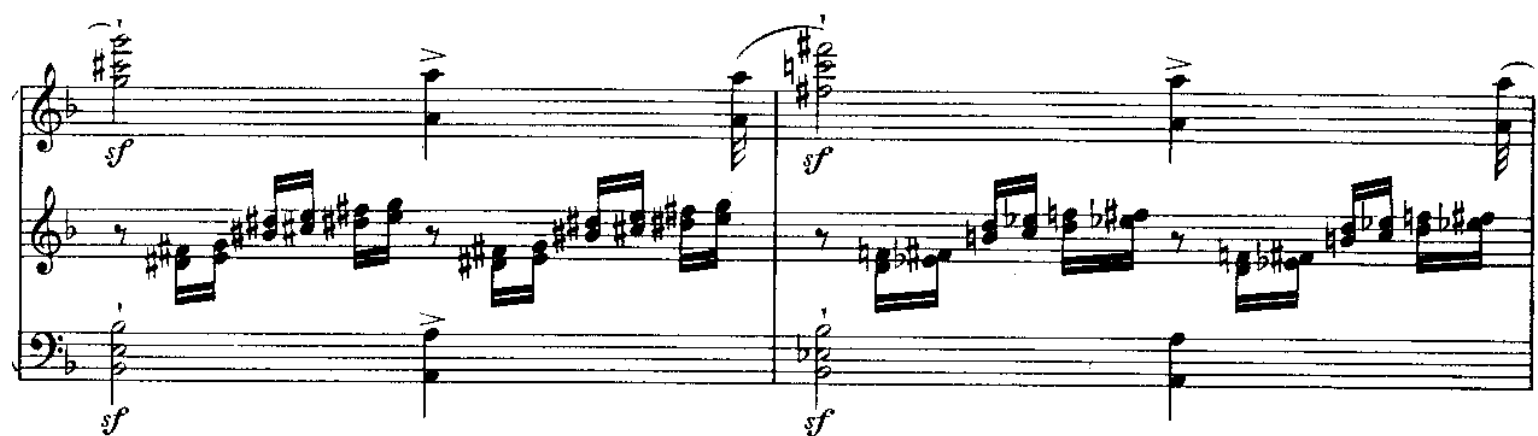
Le texte de Liszt se fournit à lui-même, ici, les seules modalités de travail préparatoire efficace, étant entendu que celui-ci comportera une étude séparée des deux éléments constructifs: la généreuse prononciation du thème tout d'abord, puis l'articulation aussi nette que possible des doubles notes alternées, en s'appliquant à l'exercice attentif de toutes leurs positions.



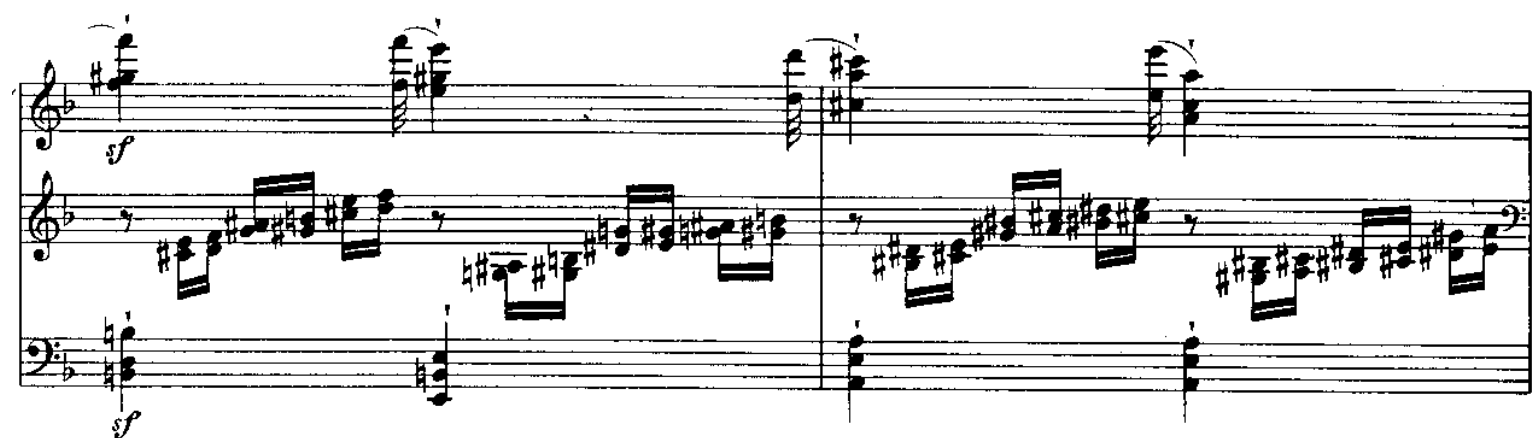
First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a single bass clef staff. The bottom staff is a single bass clef staff. The music is in 2/4 time. The first measure of the middle staff has a tempo marking *And.* below it. The second measure has a tempo marking *And.* below it. The third measure has a tempo marking *And. simile sempre* below it. The music features various chords and melodic lines, including some with accidentals (sharps and flats).



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a single bass clef staff. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues from the first system, featuring various chords and melodic lines, including some with accidentals (sharps and flats).



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a single bass clef staff. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues from the second system, featuring various chords and melodic lines, including some with accidentals (sharps and flats). The tempo marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a single bass clef staff. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues from the third system, featuring various chords and melodic lines, including some with accidentals (sharps and flats). The tempo marking *f* (forte) is present at the beginning of the system.

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves: a top treble staff, a middle bass staff, and a bottom bass staff. It features chromatic patterns and dynamic markings like *sf*. The second system includes a section labeled (4) with complex chromatic runs and fingerings. The third system continues the chromatic patterns with *Ped.* markings.

4) Ces différentes propulsions chromatiques étaient représentées, dans la version de 1838, par la figuration suivante, dont on retiendra le principe d'accentuation rythmique :

The notation shows a rhythmic pattern with accents, likely representing the principle of rhythmic accentuation mentioned in the text.

Préparer d'abord, par un travail séparé des deux mains, la claire énonciation des dessins chromatiques en croches, par l'emploi du rythme

Puis en ajoutant les tenues des noires, en utilisant les variantes ci-après :

Two musical examples, A and B, showing chromatic patterns with tenuto marks, illustrating the variants for the exercise.

Même travail à la main gauche.

8... (5) *ten.*

ten.

3

8

3

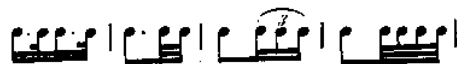
il più forte possibile.

poco rallent.

(5) C'est à une sorte de compromis entre le legato et le staccato que l'on aura recours pour l'exécution de ces fiévreux mouvements d'octaves dont un point d'arrêt, moins prononcé que l'exigerait le point d'orgue indiqué par Liszt, assure à deux reprises les élans impulsifs en leur constituant un vibrant point d'appui initial.

Ne pas se départir, durant tout ce passage, de l'énergique contraction des doigts garantissant la juste conformation de la main pour l'énonciation précise de chaque octave.

S'exercer les mains séparées, en diversifiant les rythmes selon les formules



(6) *sempre ff*

Ped. ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped. simile sempre*

meno f

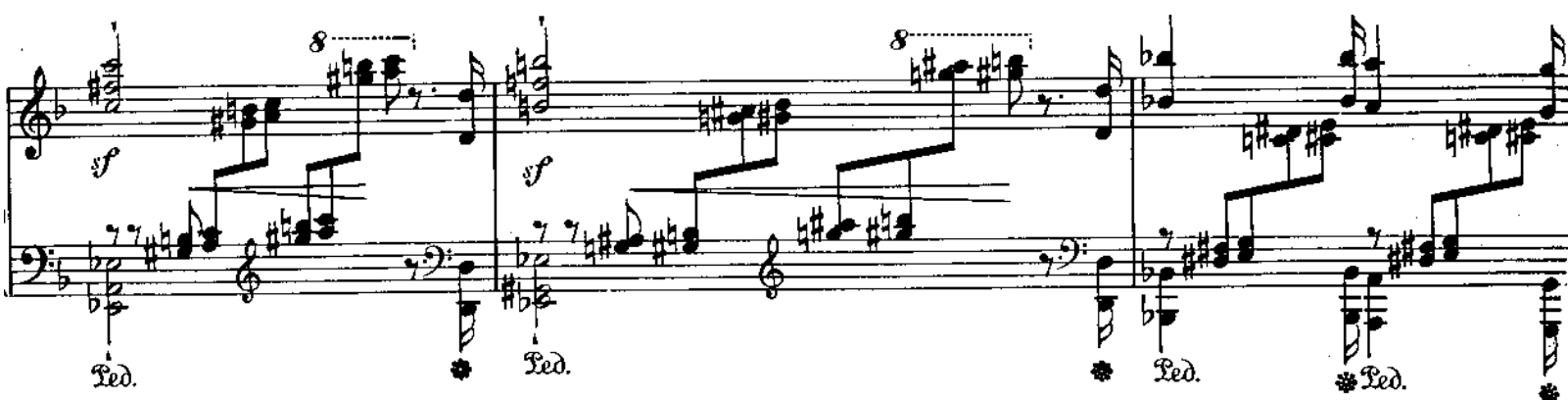
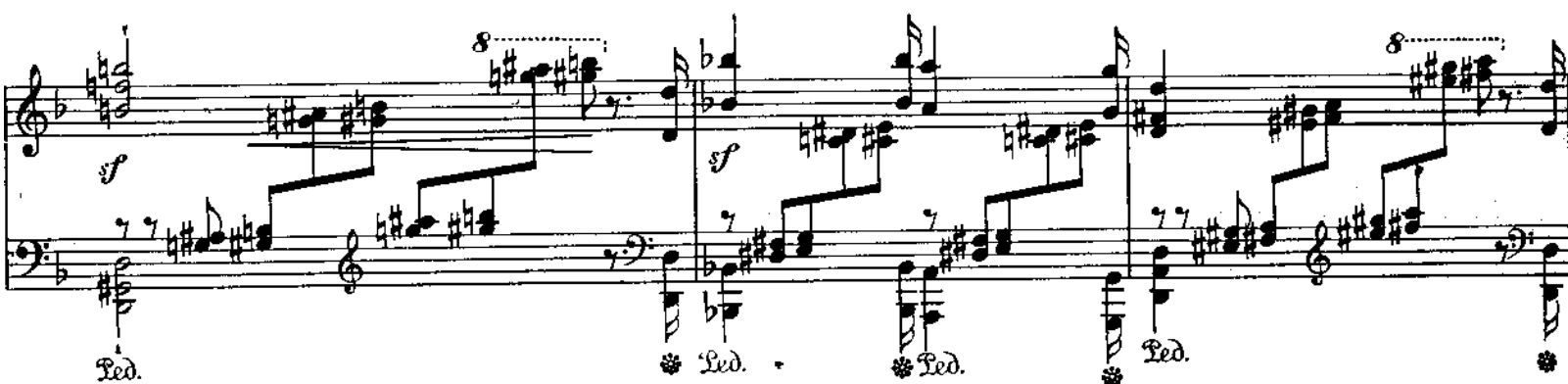
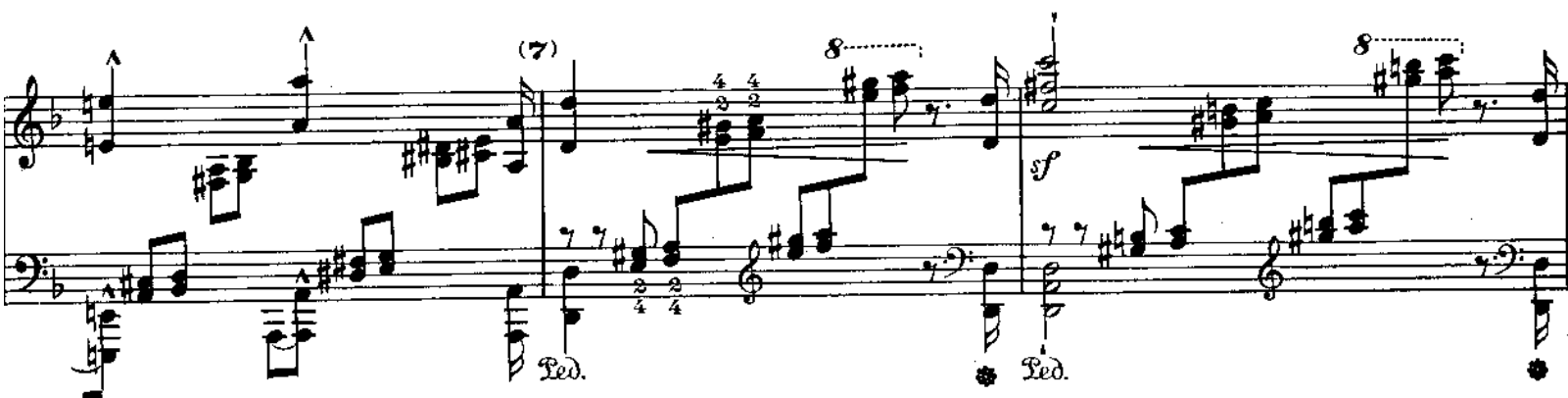
cresc.

6) La cadence de plus en plus impatiente dont, jusqu'à la fin du morceau, vont s'accompagner les redites du thème au moyen d'un resserrement progressif des valeurs rythmiques, associé à la représentation imaginaire d'un galop dont l'allure se précipite, bénéficie, dans la version définitive ci-dessus, d'une rédaction plus suggestive, et en quelque sorte plus "cabrée", que celle dont Liszt conserve la formule dans les deux éditions de 1838 et 1847, et dont on trouvera l'exemple ci-après: celui-ci pouvant au reste fournir l'argument d'un excellent travail complémentaire dont on n'aura nulle peine à reconstituer, en se référant à cette citation, le comportement harmonique pour la suite du passage :

Ex. *ff* energico sempre *etc.*

Pour l'étude préparatoire de cet épisode, selon le texte de la présente édition, on se conformera aux indications de la note (3) en se gardant de l'emploi du doigté simplificateur utilisé ici par un trop grand nombre d'interprètes, inattentifs aux prescriptions du texte original, soit :

au lieu de



(7) Le redoublement à plusieurs octaves de la figuration en tierces, durant les suspensions rythmiques imposées à l'énonciation du thème, ne doit naturellement exercer aucune influence sur le maintien de la cadence générale, qui ne pourrait, au contraire que s'en voir activée.

A titre d'autre utile travail complémentaire, on croit bon de mentionner la notation de ces fragments dans la version de 1838.:



8) Même travail préparatoire que celui indiqué note (4).

9) Assurer en premier lieu l'exécution parfaitement égalisée des pouces de chaque main en s'exerçant ainsi, dans la nuance *f*:

A continuer sur toute l'étendue de cette virulente gamme chromatique.

(10) *il canto marcato e vibrato assai* (simile)

Id. * Id. * Id. simile

(10) Loin d'engendrer une quelconque détente rythmique, ce "rafraîchissant passage médian" — comme dit Schumann — se voit au contraire l'objet d'une accélération de mouvement dans l'édition de 1838, où il se présente ainsi, fournissant un nouveau prétexte à une étude accessoire :

Un poco animato il tempo
p *leggero*

dolce ma ben marcato ed espressivo il canto

etc.

Bien que Liszt n'ait pas conservé la mention d'"animato" dans la version de 1851, on peut cependant être persuadé que l'on se conforme à son intention en se gardant de tout affadissement sentimental et de toute propension complaisante au "bel canto barytonnant" dans l'énonciation expressive du thème par la main gauche.

La modulation en si bémol majeur et l'allègement instrumental dont bénéficie la figuration rythmique, devenue ici semblable aux frémissements du vent sur la plaine déserte, suffisent à déterminer l'esprit de contraste passager dont dont le plan de la composition pouvait tirer profit musical.

Et le "vibrato assai" dont s'accompagne la ligne de chant de la basse est suffisamment explicite pour suggérer le vrai caractère d'interprétation palpitante qui convient à l'ensemble de cet épisode.

Il va de soi que la prononciation pénétrante du motif générateur fournira la substance d'un travail minutieux; les accords arpègés dont les pulsations assourdies doivent ici maintenir le rythme propulseur de la chevauchée, à la manière dont s'y emploieraient à l'orchestre les pizzicati des violoncelles et des contre-basses, se voyant articulés avec rapidité, encore que sans sécheresse.

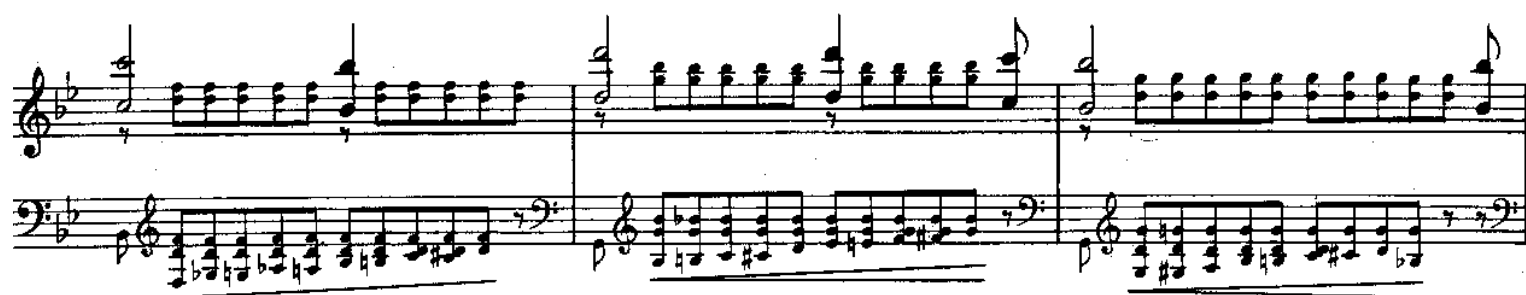
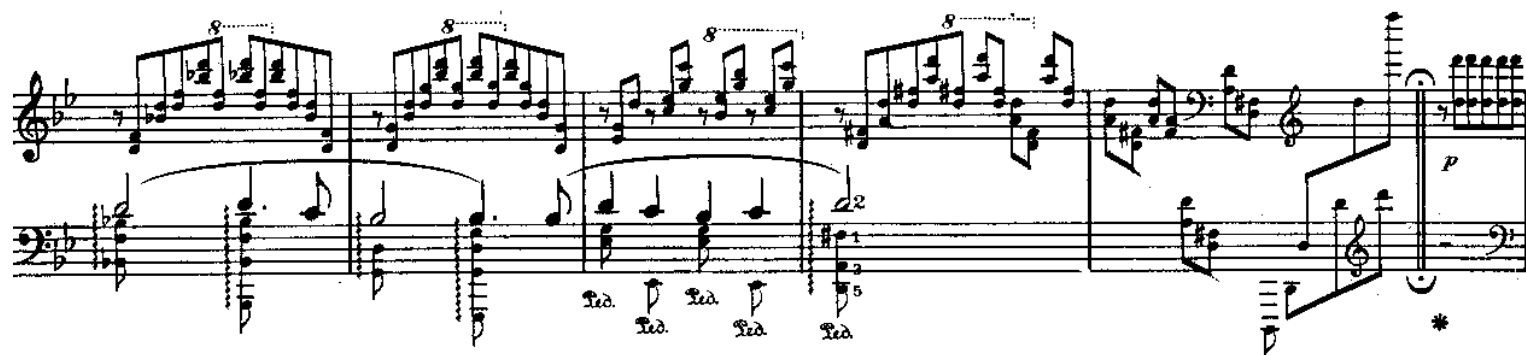
Pour ce qui est de l'étude de la main droite, on s'exercera en scindant les deux éléments de ces successions, d'accords brisés évoluant sous forme d'arpèges, propulsés d'octave en octave, dans les registres supérieurs du clavier :

A.

B.

De même sur toutes les positions.

La difficulté initiale que l'on éprouvera à faire se chevaucher dans leurs enchaînements successifs les deux doigts ainsi mis incommodément en cause, se verra largement dédommée par l'aisance avec laquelle on pourra aborder ensuite l'exécution du texte de Liszt, dont on fait remarquer qu'elle ne comporte pas la participation du legato enveloppé qui lui est souvent réservé, mais bien une scintillante et précise articulation semi-détachée, et de laquelle un véritable caractère d'activité rythmique ne saurait être absent.



(11) L'assimilation aux frémissements d'un vent rageur des particularités sonores de la figuration de cet épisode intermédiaire, dont on a cru pouvoir faire état imaginatif dans la note précédente, se voit ici confirmée par la présence des insistants mouvements chromatiques qui viennent s'ajouter, avivés par de brefs *crescendi*, aux bruyantes sonorités dont s'accompagne l'énonciation majeure du thème.

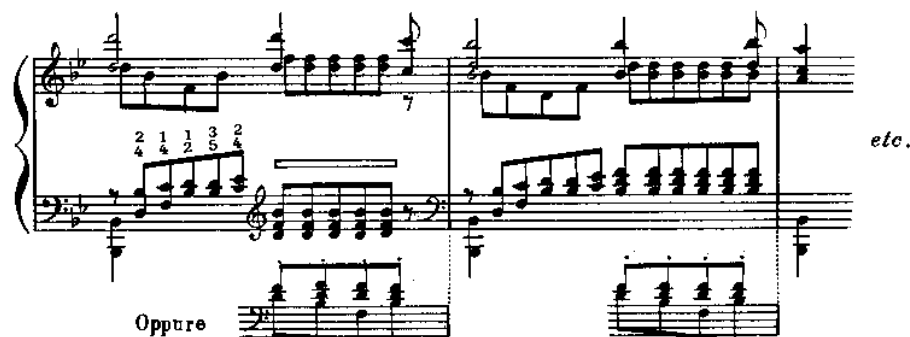
On évitera de compromettre, par un emploi trop libéral de la pédale forte, l'articulation distincte de ces mouvants dessins de basse dont le glissant relief mélodique vient seconder, de ces fiévreuses impulsions, le caractère d'expression passionnée imposé par Liszt à la conduite du motif essentiel.

A préparer comme suit :



Formules à appliquer à tous les fragments analogues de ce passage.

Voici, à titre documentaire, comment se présentait la rédaction de ce passage dans les deux versions préparatoires à celle de 1851 :



rédaction privée, ainsi qu'on le voit, de l'élément chromatique qui assure au texte définitif, par un inventif détail d'écriture, le maintien de l'impatient comportement qui s'accorde aux données pathétiques du poème légendaire.

Musical score for piano, measures 12-18. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a complex chromatic texture with many accidentals. The right hand has a melodic line with many sharps and flats, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include "cresc." and "p". The tempo/mood is marked "appassionato". There are several "Rid." markings and asterisks indicating specific notes or passages.

(12) Les dix-sept mesures suivantes représentent un aspect entièrement neuf du développement dont ce passage était tributaire dans la version initiale; Liszt y faisant servir à des fins de suggestion descriptive plus caractérisée le chromatisme qui avait fait son apparition dans les mesures précédentes.

C'est ici la figuration de main droite qui s'en empare, en une succession de rafales de plus en plus véhémentes, et dont les premiers éléments seront étudiés en s'inspirant des variantes indiquées note (2)

(13) La correcte exécution de cette crissante coulée d'accords de main droite à paru à Liszt même assez aléatoire pour l'avoir engagé à prévoir l'Ossia facultatif ajouté ci-dessus au texte principal.

Il va de soi que l'on ne se résignera à l'emploi de ce "pis-aller" que dans le cas ou un travail scrupuleux et tenace n'aurait pas eu raison des difficultés de la rédaction d'origine, qui répond seule au caractère d'agitation croissante exigée ici par le développement de l'idée musicale et poétique.

On s'exercera en dissociant tout d'abord, sur les modèles suivants, les parties constitutives des enchaînements chromatiques, conformément aux doigtés de Liszt :

assurant ainsi de la manière la plus efficace le glissement articulé des mêmes doigts sur les touches voisines.

(14) La possibilité offerte, à partir d'ici à un recours à un doigté de legato normal pour l'énonciation des tierces de main droite, ne doit pas faire renoncer au caractère d'articulation trépidante dont il convient de revêtir jusqu'à ses dernières convulsions mélodiques, dans le registre grave de l'instrument, le déferlement sonore de plus en plus intense de cette rageuse chute chromatique.

stringendo

poco rit.

p

cresc.

(15)

f

3

3

3

3

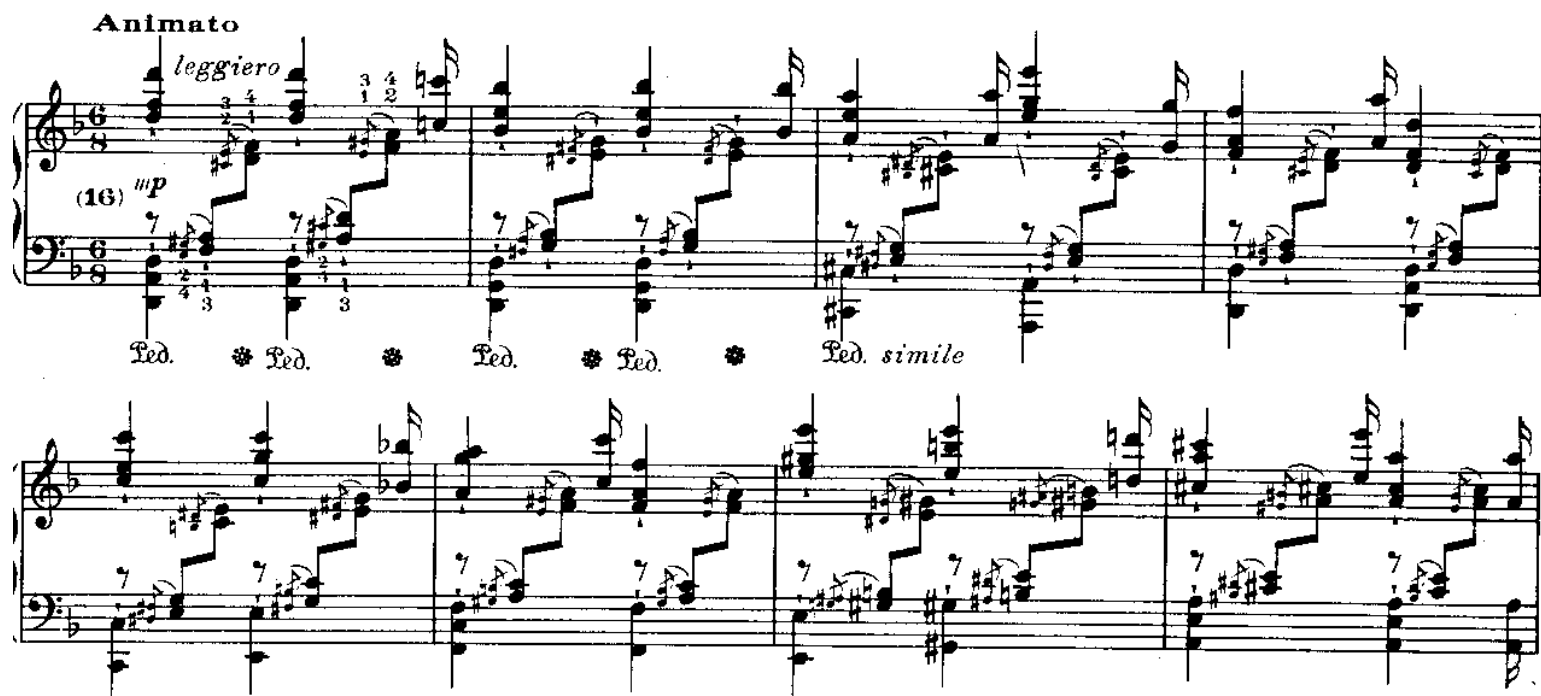
8

Piano a 7 sues

8

il più forte possibile

(15) Se reporter aux indications de la note(5) pour l'exécution de ce fragment octavié sur lequel se rebâtit momentanément la parenté du texte définitif avec la version antérieure. On adoptera, naturellement, la version de l'"Ossia" impliquant le recours aux sept octaves du piano contemporain.



(16) Le "mezzo piano" subito dont s'accompagne ici la réapparition du thème, à nouveau emporté par la bondissante cadence d'un rythme de galop, bien loin de provoquer une sensation de déperdition dynamique, doit au contraire renouveler d'une manière saisissante la notion imaginative de la course de plus en plus éperdue qui précipite le corps inanimé de Mazeppa vers son destin mystérieux.

C'est là un détail de coloration inventive dont Liszt réservait le privilège à sa révision de 1851; les éditions primitives se contentant de la notation ci-dessous :



dont le bruyant comportement est loin de répondre avec la même subtilité suggestive à l'hallucinante vision déterminée par les mordantes griffures des doigts précipitant les sonorités, et faisant jaillir du clavier des étincelles comparables à celles que pourraient faire naître, sur un sol aride, les impétueuses foulées d'un cheval indompté. Métaphore, dira-t-on, et hors de signification pratique avec les données de ces commentaires d'étude. Ce qui serait en méconnaître les données fondamentales, qui ne sont pas tant de développer les conditions du mécanisme instrumental en soi, que de permettre à celui-ci de mieux servir les intentions du compositeur et, par conséquent, de faire de l'interprète un traducteur plus éloquent de la pensée musicale dont il a pour mission essentielle de pénétrer le secret idéologique.

On remarquera, à l'appui des remarques qui précèdent, que Liszt modifie ici le doigté appliqué à l'articulation des des enchaînements de tierces, évocateurs du principe physique de la chevauchée; les petites notes formant appoggiatures demeurant ici, par suite, tributaires d'une émission plus allégée que celle des croches sur lesquelles portera l'appui rythmique principal.

A préparer comme suit :



en serrant au maximum l'énonciation des petites notes.

(17) *f* Red. *

(18) *(mf)* *cresc.*

(17) Ces impétueux mouvements de sixtes alternées sont représentés dans la version de 1838 par la rédaction suivante:

etc.

d'exécution inévitablement plus pesante, et dont le principe rythmique sera mieux utilisé en tant qu'argument descriptif à la fin de l'épisode qui fait suite.

(18) On peut retenir des éditions antérieures les indications "accelerando" et "tumultuoso" appliquées justement à l'interprétation de ces sursauts d'octaves.

Allegro deciso

(19) *ff*

*Red. * Red. * Red. * Red. * Red. simile*

mp

cresc.

(19) La notation de ce dernier aspect musical de la chevauchée dramatique, porté ici à son point paroxystique d'intensité et d'excitation descriptive, revêt, dans la version de 1839, la physionomie ci-après :

ff staccato con bravura etc.

et fait l'objet d'une curieuse annotation de Liszt recommandant de jouer "presque ensemble" les six notes du rythme intermédiaire, soit en les arrachant violemment du clavier à peu près de la manière suivante :



ce qui évidemment correspond davantage à une intention de coloris puissamment suggestif qu'au souci de virtuosité impeccable auquel certains exécutants se bornent à limiter les conditions d'interprétation de cette page tumultueuse.

La rédaction de 1851 se rapproche au reste assez exactement de la tendance véhémement caractérisée par cette prescription initiale, dont on aura avantage à garder mémoire pour l'articulation virulente des cellules rythmiques scandant, de leurs brusques soubresauts, la vibrante énonciation du thème aux octaves supérieures de la main droite.

(20) *rinforzando assai*

(21)

(simile)

(20) Bien assurer l'énergique et rapide propulsion des mains sur le clavier en s'exerçant ainsi :

m.d.

(21) L'édition définitive reproduit ici, à peu de chose près, pour les huit mesures suivantes, le texte de la version de 1839. Celle-ci offre cependant dans la rédaction de la figuration de main droite quelques modifications dont l'étude ne sera pas inutile à la préparation de ce passage, et dont il suffira de reproduire ci-après les éléments de base, appropriés à l'évolution successive des harmonies :

2^e mesure 3^e mesure 4^e mesure

6^e mesure 7^e mesure 8^e mesure

m.d.

Veiller à l'absolue simultanéité d'attaque des doigts pour l'énonciation des accords.

Travailler avec les rythmes

que l'on appliquera également à l'étude du texte "ne varietur" des mêmes mesures.

(22) Toute cette conclusion puissamment dramatisée appartient en propre à la version de 1851 - celle de 1847, comme on l'a signalé dans la note préliminaire afférente à cette étude, ne faisant état que de quelques-uns de ses éléments généraux et passant sous silence tout le fragment pathétique qui, dans le texte définitif - et à l'instar du poème symphonique qu'il préfigure - semble vouloir dépeindre les efforts de Mazzeppa pour se relever du sol sur lequel vient de s'abattre son tortionnaire irresponsable, épuisé par sa course forcée.

C'est pour ainsi dire du plomb qu'il faut mettre dans les attaques de ces accords saccadés suggérant la chute du coursier sauvage, et dont un convulsif ritardando accentuera la tendance descriptive.

A préparer ainsi, en étudiant séparément toutes les combinaisons séparées des enchaînements harmoniques :

en martelant fortement les attaques de tous les intervalles.

(23) Immobiliser longuement les vibrations de cet accord sur le point d'orgue, en isolant ultérieurement la résonance du "fa" supérieur, dont la vibrante sonorité initiale doit servir de base à la palpitante déclamation des notes suivantes.

(24) S'efforcer à l'imitation du timbre des trombones dans la douceur pour l'énonciation de ces quatre mesures de caractère quasi prophétique.

(25)

(26) *a Tempo*

rall.

f

ten.

Vivace

ff

ten.

Red.

8^a bassa

8^a

Il tombe enfin... et se relève Roi!
(Victor Hugo.)

(25) Traduire avec une sonorité pénétrante les inflexions douloureuses de ce magnifique épisode - implicite annonciateur des plaintes dont s'accompagneront les souffrances de Tristan au 3^{ème} acte du chef-d'œuvre wagnérien - et par contraste, revêtir d'une sorte de matité indifférente l'articulation assourdie des accords qui en séparent les énonciations gémissantes.

(26) Le caractère principal qu'il convient de réserver à l'interprétation de ces dernières mesures s'impose d'une manière trop évidente, tant sur le plan musical que par rapport à leur signification idéologique, pour qu'il soit nécessaire d'y insister. On recommandera cependant l'adoption d'un mouvement quasi solennel pour l'exécution des trois premières mesures en ré majeur; le tempo animé ne prenant effet que sur les éclatantes percussions des huit dernières mesures.

Veiller à l'articulation distincte des puissants accords graves dont les répétitions détaillées évoluent de tonique à dominante.

S'exercer ainsi :

A. *m.d.*

B.

C O R T O T

L I S Z T

**Études d'exécution
transcendante**

volume 2

études 5, 6, 7 & 8

pour piano

Photos de couverture:
Alfred CORTOT : © Photo X (Collection privée)
Frédéric CHOPIN : Photo X
Droits réservés

ÉDITIONS SALABERT

ÉTUDE N° 5

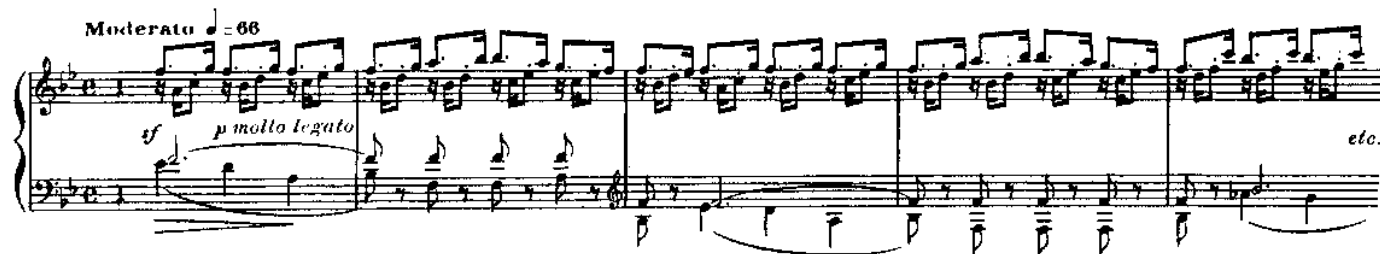
FEUX FOLLETS

Note préliminaire

Dans son examen comparatif des deux versions initiales de ces Etudes — celle de 1826 et celle de 1839 — Schumann se borne à déclarer que le N° 5 des deux collections a subi une totale transformation en passant de la première à la seconde.

Pour sommaire qu'elle soit, cette constatation n'en est pas moins d'une pertinence absolue, s'agissant tout au moins du comportement technique qui différencie les deux rédactions ainsi confrontées, car la proposition musicale d'origine se voit plus exactement conservée dans la nouvelle utilisation de l'exercice de jeunesse que ce n'est le cas pour la plupart des autres pièces du même recueil.

Voici en effet l'argument générateur auquel Liszt emprunte les éléments de son étincelant caprice de 1839:



Traitement mélodique tout voisin, comme on le voit, de celui auquel se voit soumise — et de la même manière dans les deux versions de 1839 et de 1851 — la figuration thématique des adaptations subséquentes (se reporter à la 18^{me} mesure de la présente édition).

Mais là où toutes raisons sont données à Schumann concernant la transformation radicale à laquelle il fait allusion, c'est dans le caractère inventif des surprenants moyens pianistiques employés par Liszt pour parer l'emprunt qu'il se fait à lui-même de tous les attributs d'une poétique et séduisante virtuosité. Car si l'accumulation des problèmes digitaux de tous ordres qui confère aux deux derniers états de cette page une réputation de difficulté qui n'est peut-être surpassée par aucune de ses œuvres, ceux-ci n'ont cependant pour objet que de traduire, avec un bonheur d'appropriation technique incomparable, les scintillements, les phosphorescences, les chatoiements capricieux d'une suggestion féérique. Et si la vertu pédagogique de cette étude s'avère d'une telle efficacité, ce n'est pas qu'à son postulat instrumental transcendant qu'elle le doit, mais aussi aux enchantements sonores dont celui-ci se doit de devenir le subtil dispensateur.

Et la vieille formule de l'«utile dulci» trouve ici une illustration particulièrement convaincante, à laquelle on souhaiterait que les conseils d'interprétation qui font suite puissent apporter une efficace confirmation.

Etudes d'exécution transcendante

ÉTUDE N° 5 FEUX FOLLETS (Irrlichter)

Edition de Travail par
Alfred CORTOT

FRANZ LISZT

Allegretto

(1) *p leggero*

dolce

(1) Le titre de Feux Follets n'est attribué à cette étude que dans la version de 1851, utilisée dans la présente édition.

Comme on vient de le dire, les différences de rédaction sont peu sensibles entre la publication de 1839 et celle-ci, portant essentiellement sur un allègement d'écriture instrumentale favorable à une évocation encore plus immatérielle des jeux des lutins éphémères de la nuit, caractérisés dès les premières mesures par de furtifs bruissements de fluides sonorités, auxquels font écho, sur un plan rythmique plus accusé, les furtifs crépitements d'étincelles de légers accords détachés.

On n'a pas cru inutile d'ajouter, entre parenthèses, au doigté que nous considérons comme le mieux approprié à l'exécution parfaitement coulante de cette première arabesque de main droite - que Liszt, dans l'édition de 1839 recommande de jouer "egualmente" - celui dont il préconisait l'emploi à ces fins particulières dans la même version, et qui peut faire l'objet d'un excellent travail comparatif.

Conserver les doigts au contact étroit du clavier, de manière à assurer le caressant legato de ce passage initial, dont les instables détours semblent libérer un insaisissable envol de leurs fugitives.

S'exercer en employant les rythmes:



(2) *pp leggerissimo*

(3) *dolce scherzando*

Ped. Ped. Ped.

(2) Dans la première version de cette étude, Liszt souligne le caractère de volubilité qu'il souhaitait voir attribué à l'énonciation de ces frissons de sonorités vaporeuses, en les accompagnant du signe "accelerando" dont on a précédemment reproduit le graphisme particulier, et il y ajoute par surcroît l'indication "velocissimo", laissant bien entendre ainsi dans quel esprit de libre fantaisie il convenait d'envisager l'interprétation de ces mesures d'introduction.

Veiller aux légères et précises énonciations des tierces détachées de main gauche, qui représentent une retouche de l'édition de 1851; la notation antérieure de ces fragments étant la suivante:

etc.

(3) Reprendre ici le tempo "Allegretto" en s'efforçant à mettre discrètement, mais distinctement en relief le timbre des légères notes détachées affectées à la partie supérieure de la main droite.

(4) L'interprétation des signes conventionnels employés dans la première édition donnerait aux trois mesures suivantes la signification rythmique ci-après:

cedendo - - - string. - - - rit. - - - capricciosamente

dim. etc.

Modifications, ou plutôt fluctuations de tempo tout à fait incidentes, on le rappelle, et dont on se gardera de souligner avec ostentation le caractère purement velléitaire, mais dont l'observation ne sera pas inutile à la juste traduction du même fragment dans l'édition définitive.

dolce tranquillo

(5) C'est à partir d'ici que se fait jour l'assimilation de la paraphrase évoluée au contexte mélodique de la version embryonnaire dont on a reproduit les mesures initiales dans la note préliminaire. C'est à partir d'ici également que vont apparaître les complications techniques qui font, de l'exécution de cette étude, l'un des témoignages les plus concluants des ressources du virtuose. Et si judicieux qu'il puisse paraître, nul exercice préparatoire dérivé du texte de Liszt n'aura, mieux que celui-ci même, raison des difficultés spécifiques inhérentes à sa rédaction particulière.

On ne peut donc envisager ici, comme devant assurer une plus parfaite indépendance d'articulation, que les trois variantes suivantes :

A. etc.

B. etc.

C. etc.

A continuer de même sur les huit premières mesures de ce fragment, pour l'exécution duquel aucun doigté n'est mentionné par Liszt dans les deux éditions successives de cette étude, mais un scrupuleux recours à la tradition perpétuée par ses derniers élèves nous permet de garantir, comme correspondant entièrement à ses prescriptions orales, la formule utilisée dans la précédente révision.

(6) *rinfz.* - - - - - *dim.* - - - - -

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped. simile*

(7)

Ped. *

(6) On s'efforcera à la distincte accentuation des mouvements mélodiques inscrits à la partie supérieure de main droite, au cours des trois mesures suivantes, en évitant d'en confondre l'articulation et la sonorité avec celles de la figuration complémentaire dont l'exécution est dévolue aux autres doigts de la même main.

C'est-à-dire, jouer ainsi :

mp *pp* etc.

Et non pas ainsi :

mp etc.

(7) La version de 1839 comporte ici l'adjonction de la main gauche, doublant à l'octave inférieure le dessin de main droite :

m.d. *m.g.* etc.

dolce

(8)

leggero

poco a poco cresc.

(8) On conseille l'emploi uniforme du doigté 2-1

Ex. etc.

pour l'énonciation des jouées appoggiatures de main gauche, qui se divertissent à reproduire par augmentation les changeantes alternatives mélodiques du dessin de main droite, le doigté inverse soit 1-2 étant employé avec la même régularité à partir de la modulation en mi bémol majeur.

rinfz. (9)

espressivo, appassionato

scherzando

(10)
P

Ped.

(9) On veillera à la mise en valeur de la ponctuation mélodique qui différencie l'articulation de cette mesure de celle du fragment similaire précédent, en l'orientant vers une expression plus soutenue.

(10) On ne prendra pas connaissance sans intérêt ni sans profit technique de la rédaction employée par Liszt dans la version de 1839 pour la traduction de cette mesure et de sa réplique ultérieure :

(sopra)

la position incommode résultant de ce croisement de mains donnant lieu à un exercice complémentaire des plus profitables.

5 3 2 1 5 3 2 1 5

8

cresc.

Ped.

8

(11) 3 1 2 1 2 1 2 1 2

f marcato

Ped.

Ped.

Ped. simile

(11) On préparera l'énonciation de cette scintillante broderie de main droite en en travaillant d'abord isolément la partie mélodique inférieure, appelée à bénéficier d'une exécution parfaitement égale et liée, cependant que les tintinnabulantes triples croches complémentaires qui en accompagnent le brillant chromatisme de leurs résonances cristallines se verront, au contraire, vivement et nettement percutees.

Donc s'exercer premièrement ainsi :

m.d.

etc.

les doigts tenant fermement au clavier, et cette étude préliminaire se voyant soumise aux variantes rythmiques :

Eviter toute lourdeur dans l'articulation moqueuse de l'alerte motif de main gauche qui, dans l'édition de 1839, se voyait tributaire d'une octaviation beaucoup moins heureusement adaptée à son caractère spirituellement désinvolte :

Ex.

marcato

etc.

Musical score for "Lied der Nacht" by Franz Schubert, Op. 94, No. 1. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line is a simple melody. The score is divided into three systems. The first system includes a key signature change from one flat to two flats (B-flat major to D-flat major) and a tempo change to "p (volante)". The second system continues the piano accompaniment with a "Ped." marking. The third system includes a "rinz." (ritardando) marking and ends with a "Ped." marking. The score is labeled "Lied der Nacht" and "Op. 94, No. 1".

(12) Une ingénieuse aération d'écriture différencie, dans la rédaction définitive, la figuration de main droite des quatre mesures suivantes, qui affectait dans la version d'origine le comportement ci-après:

m. d.  *etc.*

le trait de main gauche conservant dans les deux versions le même contour sinueux, à la murmurante mise en valeur duquel on consacrerait une étude rythmique de même ordre que celle indiquée note (1).

(13) Liszt conserve ici, dans sa nouvelle rédaction, la formule liée de main gauche qui figure également dans la version de 1839, et à laquelle il avait jugé bon, précédemment, de substituer un vif égrenement de tierces détachées (voir note 2). La sonorité plus intensément prononcée exigée par l'exécution de ce passage mélodiquement divergent justifiant le maintien d'une articulation parallèle plus généreusement articulée.

A préparer aux deux mains séparées avec le maximum de force et de netteté, faisant porter successivement une vigoureuse accentuation sur chacun des doigts employés.

(14)

Red.

cresc.

(15)

f

p

f

(16)

p

p

(14) Maintenir autant que possible aux deux mains l'articulation brièvement détachée des doubles croches supérieures, en caractéristique opposition avec le vibrant legato de la mesure précédente.

(15) On aura recours à un semi-martelé précis et mordant de toutes les notes pour l'énonciation des mesures *f* de ce fragment; l'exécution des mesures "*p*" bénéficiant, au contraire, de souples propulsions du poignet ne laissant en relief sonore plus évident que les jeux des incisives thématiques en mouvement contraire dont les deux mains se partagent les espiègles réparties, avant que de se voir peu à peu confondues, et en quelque sorte volatilisées, dans la vaporeuse fuite de triples croches liées qui les entraîne vers le registre suraigu de l'instrument.

(16) On s'exercera ainsi:

A. *m.d.* *etc.*

B. *etc.*

C. *etc.*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system includes a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a complex accompaniment. The second system continues the accompaniment with dense chordal textures. The third system shows a transition with a new melodic line in the treble and a more active bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *dim.*, *sempre più piano*, and *p*. Articulations like *veloce* and *(17) veloce* are present. A bracketed section (18) and a measure (19) are specifically marked.

(17) Nous avons cru bon d'intervertir ici les dispositions graphiques respectives des deux rédactions proposées au choix de l'interprète pour l'exécution des mesures suivantes, en attribuant le rôle "d'Ossia" à la version pour la seule main droite, considérée par Liszt, dans l'édition définitive comme représentant la notation princeps de ce volubile passage, alors qu'il en envisageait comme facultative la traduction par les deux mains, cependant en parfait esprit de continuité et de concordance technique avec le comportement des mesures antérieures, et dont, pour cette raison, on recommande expressément l'adoption.

A préparer à la main droite en s'inspirant des variantes A et C de la note précédente.

(18) La curieuse recherche d'écriture qui fait évoluer la figuration de cette mesure en une équivoque enharmonique de conséquence purement abstraite, étant donné la fixité de l'accord du piano, figure déjà dans la version de 1839. On peut supposer que Liszt voulait ainsi souligner les légères modifications de sonorité auxquelles invitent par ailleurs les $\gg$ affectés uniquement aux segments bémolisés de ce fragment en forme de conduit ramenant à une nouvelle proposition du motif thématique.

(19) Sensibiliser discrètement le dessin chromatique inséré dans les parties intermédiaires de cette mesure, sur laquelle on rétablira la cadence aimablement primesautière du morceau, momentanément accélérée par la volubile énonciation des mesures précédentes.

con grazia

p

(20)

p

8

(21)

rinf.

Ped. * Ped. Ped. *

(20) On continuera à bien individualiser le timbre des notes détachées du motif rythmique, tel qu'il se présente avec coquetterie à l'articulation précise du 5^{me} doigt de la main droite, en effaçant au possible la sonorité des batteries d'accompagnement.

A travailler d'abord sans le pouce:

Ex.

etc.

de même lors de la répétition transposée ultérieure de cette mesure.

(21) On rappelle ici les recommandations de la note (6) relativement aux particularités de ponctuation mélodique dont la figuration de main droite est tributaire.

dim.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile

(5-5)

(22)

scherzando, grazioso

sopra Ped. * Ped. Ped. Ped. *

Ped. * Ped. Ped. Ped. * Ped. * Ped.

(22) Le léger dessin détaché de la main gauche doit se voir en quelque sorte enrobé dans les sonorités effleurées de la broderie de main droite dont on préparera la délicate articulation en employant la variante trillée ci-après :

m.d.

A l'exécution, on pourra utiliser sur les deux notes les plus aigües de ce fragment le doigté glissé 5-5 ajouté entre parenthèses au doigté original de Liszt, et qui nous paraît pouvoir en assurer une énonciation plus coulante.

Voici comment se présentait dans l'édition de 1839 la rédaction de la partie de main gauche de cette mesure, curieusement privée de toute la grâce mutine que lui confère la notation subséquente.

m.g.

Le dessin de main droite demeurant inchangé dans les deux versions.

8

(23) *f energico con bravura*

2 3 2

8

rinforz.

8

ff con strepito

Ped. *

Ped. *

* Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. *

Ped. simile

Ped. *

Ped. *

* Ped. *

* Ped. *

(23) Les observations déjà formulées au cours des notes précédentes, concernant la nécessité de ne pas confondre l'énonciation du dessin mélodique en puissance dans les notes supérieures de fragments analogues à celui-ci, avec le fond sonore d'une figuration complémentaire, trouvent ici une application encore plus valable, à raison du déploiement de force qui vient colorer ce développement d'un accent de véhémence jusqu'alors demeuré étranger à la tendance délicatement fantastique du morceau, et qui obligera les doigts faibles à une articulation particulièrement énergique.

La variante suivante, négligeant provisoirement l'emploi du pouce, offrira un efficace moyen de développer la puissance d'attaque de ceux-ci.

m.d.

2 3 2 4 2 3 2 3 etc.

formule valable pour l'étude de tout ce passage.

Le dessin de main gauche accordé à l'exécution de ce fragment se voit, dans l'édition de 1839, doublé d'un "Ossia" facultatif dont la rédaction s'inspire de celle de la broderie de main droite des mesures précédentes:

m.g.

et dont l'étude constituera une excellente préparation à l'emploi de la formule du texte définitif.

8

(24) *rinfz.*

espressivo appassionato

cresc.

un poco riten. (a piacere)

(25) *p dolce*

In Tempo

poco rinfz.

rall. e smorz.

(26) *p*

(senza Td.)

(24) On se basera sur les formules d'exercice indiquées note (5) pour l'étude préparatoire de ce fragment de main droite en doubles notes, en lui affectant cependant, à raison de l'intensité sonore exigée, une articulation plus largement développée.

(25) La fantaisie capricieuse dont l'interprétation des quatre mesures suivantes se voit appelée à témoigner dans un esprit de légère sensibilisation expressive, fait l'objet dans l'édition de 1839 de la recommandation "rubato" dont Chopin venait d'introduire la subtile notion dans les modalités de l'exécution pianistique. Un discret portando remplacera momentanément ici le staccato caractéristique jusqu'alors dévolu à la traduction de cet élément thématique.

(26) Reprendre ici le tempo alerte et l'exécution dégagée des énonciations antérieures de ce motif.

più cresc. - - - (27) *rfz*

dim. *dim. molto*

(28) *p* *poco cresc.*

legatissimo

(27) On ne rapprochera pas sans intérêt la délicate stylisation instrumentale dont les quatre mesures suivantes se voient appelées à bénéficier, dans la rédaction de la version définitive ci-dessus, de leur notation d'origine.

Version de 1839

molto dim. *etc.*

On s'efforcera, dans la traduction du texte si ingénieusement amendé de l'édition "ne varietur," à la mise en valeur du dessin chromatique de main droite, en en dotant l'égrènement argentin d'une articulation légèrement rebondissante et distincte, en séduisant contraste avec l'effleurement glissé de l'insinuant mouvement mélodique inverse de la main gauche, lequel sera exécuté au ras du clavier avec le minimum de détente des doigts.

(28) On s'ingéniera, à partir d'ici, à rappeler le caractère frissonnant des sonorités dont s'entourait l'atmosphère poétique du début du morceau qui doit prendre fin, comme il a commencé, sur une impression de fantastique irréalité.

Le travail préparatoire des fuyantes coulées de triples croches qui se profilent successivement aux deux mains, en un léger réseau d'entrelacs chromatiques, comportera l'emploi des diverses accentuations rythmiques qui peuvent le mieux contribuer à assurer l'exécution parfaitement égale, à savoir:

8

First system of a piano piece. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (e.g., 3, 1, 2, #, 3, 4, 3, 4, 3). The left hand has a simple bass line. A slur with the word *poco* is placed over the first measure of the right hand.

8

Second system. The right hand has a series of chords and some movement. The left hand has a continuous eighth-note pattern. The word *ten.* is written above the right hand, and *sempre piano* is written below the left hand. A slur with a crescendo hairpin is over the left hand.

8

Third system. The right hand has a series of chords. The left hand has a continuous eighth-note pattern. A slur with a crescendo hairpin is over the left hand.

8

Fourth system. The right hand has a series of chords. The left hand has a continuous eighth-note pattern. The word *p* is written below the left hand. A slur with a crescendo hairpin is over the left hand. The word *Ped.* is written below the right hand.

8

Fifth system. The right hand has a series of chords. The left hand has a continuous eighth-note pattern. The word *sempre più piano* is written above the right hand. A slur with a decrescendo hairpin is over the right hand. The word *Ped.* is written below the right hand.

(20) Les vaporeuses émanations harmoniques de ces arpèges au-travers desquels se dissolvent les derniers vestiges de la vision féérique à laquelle l'imagination de Liszt vient prêter tous les prestiges d'une virtuosité pianistique dont les ressources étaient, jusqu'à lui, demeurées inédites, étaient remplacées dans la version de 1839 par la conclusion suivante, réunissant en un bref raccourci les deux éléments thématiques de l'étude :

8

pp

E.A.S. 14687 - E.M.S. 5475

ÉTUDE N° 6

VISION

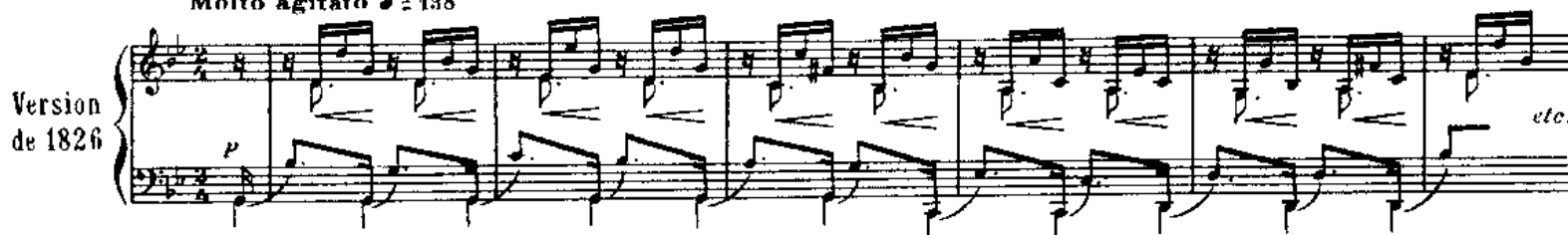
Note préliminaire

Il est assez surprenant de constater que Schumann, mettant en parallèle les caprices embryonnaires de ces Etudes datées de 1826 et leur version plus évoluée de 1839, n'ait pas cru devoir reconnaître le germe de celle-ci sous le contexte mélodique de la sixième pièce du recueil juvénile.

Car dans l'article auquel nous avons déjà fait de fréquents emprunts, il déclare que "les 6^{me}, 7^{me} et 8^{me} études de la nouvelle collection ne s'inspirent plus des ébauches initiales."

Or l'argument thématique de celle-ci, qui prendra le titre de "Vision" dans l'édition retouchée de 1851, se fait jour d'une manière indubitable dans la rédaction d'origine, où il se voit ainsi énoncé.

Molto agitato ♩ = 138



la refonte de 1839 lui conférant l'aspect suivant, et comportant une exécution entièrement dévolue à la main gauche pendant les 12 premières mesures :

m.d.
TACET

m.g.
pesante

Largo patetico

ten. *ten.* *ten.*

marcato

Il est hors de doute que, pour un lecteur inexpert ou simplement inattentif, les différences de rythme, de caractère et de configuration graphique qui existent entre ces deux citations n'en commandent pas l'assimilation évidente, mais on s'explique mal que Schumann qui, dans son commentaire, se voit tenu en arrêt par la présence insolite des successions de quintes et de certaines fausses relations relevées par lui dans la rédaction des trois études soi-disant étrangères aux données des exercices de première main, ne se soit pas avisé de la parenté de celle-ci avec sa juvénile devancière.

Entre la version de 1839 et celle de 1851, objet de la présente révision, on ne relèvera que des modifications de réalisation instrumentale, toujours envisagées, comme dans les autres pièces du recueil, sinon dans le sens de la simplification des problèmes techniques — ce qui ne saurait être le postulat d'Etudes justement dénommées d'exécution transcendante — mais en vertu de ces considérations d'achèvement artistique qui amènent Liszt, dans sa dernière refonte, à élaguer tout ce qui, considéré comme difficulté d'ordre matériel, n'ajoute rien à la signification musicale de l'œuvre qu'il soumet au crible d'une surprenante discrimination objective.

On est assez généralement d'accord pour voir dans l'intention de ce morceau empreint de tragique solennité un hommage funèbre rendu à la mémoire de Napoléon 1^{er}. Motto idéologique que justifieraient pleinement les accents pleins de gravité douloureuse du début de la composition, et le caractère d'apothéose triomphale revêtu par la rutilante floraison d'accords et d'arpèges majeurs de la seconde partie.

Un tableau musical en tous cas, bien davantage qu'une étude dans l'étroite acception du terme; ou plutôt, étude qui, de même que celles inspirées à Chopin par la chute de Varsovie, met un principe technique déterminé au service d'une expression de l'âme ou de l'esprit, et à laquelle son concours fournit le vocabulaire imagé qui la peut rendre plus éloquente.

ÉTUDE N° 6

VISION

Lento

pesante
(1) *f*

simile sempre marcato

sempre col Ped.

(1) On a marqué dans la note préliminaire à cette étude que, de toutes les modifications apportées à sa rédaction, entre la version de 1839 et celle de 1851, la plus importante concernait l'usage exclusif de la main gauche, réservé dans la première de celle-ci à l'énonciation des douze premières mesures.

On doit reconnaître que rien, dans l'édition définitive, ne s'opposerait au maintien de cette modalité instrumentale, rendue plus accessible par la suppression de quelques-unes des notes des figurations arpégées. Et tout en se conformant aux prescriptions de la notation retenue par Liszt pour l'établissement du texte «ne varietur» auquel s'accorde la présente révision, l'interprète augmentera l'efficacité de son étude technique en se familiarisant également avec l'exigeante donnée initiale, c'est-à-dire en n'utilisant que la main gauche pour l'énonciation des douze mesures précitées. Ceci ne constituant, bien entendu, qu'un exercice complémentaire.

A l'exécution comportant le concours des deux mains, on ne pourra naturellement songer à maintenir la tenue des notes de main droite sur les touches affectées, d'autre part, par l'articulation des arpèges de basse. On envisagera donc d'avoir recours au compromis suivant, permettant en tous cas l'affirmation soutenue des pesantes notes mélodiques essentielles qui demeurent indépendantes de ces collusions digitales d'ordre matériel :

Ex. *ten.* *ten.* *ten.* *etc.*

Le pouce de la main gauche venant, au sommet de chaque arpège, renforcer à l'octave supérieure les vibrations de la pathétique mélodie ainsi mise en relief.

(2) *f*

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

(3) *p sotto voce*

*ben pronunziato
ed espressivo il canto
sempre col Ped.*

(2) On usera ici du même subterfuge que dans l'exemple précédent, en ne maintenant que les tenues des notes supérieures de chaque accord:

Ex. *m.d.*

etc.

(3) Le «Sotto voce» prescrit par Liszt ne s'applique ici qu'à l'exécution des arpèges; les éléments du thème demeurant l'objet d'une prononciation puissamment soutenue.

On secondera les mouvements d'extension des doigts de la main droite, audacieusement requis par l'énonciation d'harmonies largement écartées, en les accompagnant d'un souple déplacement latéral de la main épousant la configuration de leur dessin mélodique, et à la préparation duquel pourront être efficacement utilisés les exemples d'exercices proposés dans nos commentaires de l'Édition de travail de l'Étude de Chopin op. 10, N° 11.

The musical score consists of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, often beamed together. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The fifth system is marked with a '(4)' and a 'cresc.' (crescendo) marking, indicating a change in dynamics and articulation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

(4) A partir d'ici, on doublera les résonances du thème articulé par la main gauche en soulignant également les notes supérieures des arpèges de main droite, qui en répercutent pendant quatre mesures les contours mélodiques deux octaves plus haut.

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes the instruction *rinfz. espress.* and a tempo marking of 2/8. The second system has a measure marked with a circled 5. The third, fourth, and fifth systems feature multiple measures with *ten.* markings above and below the staves, indicating sustained notes or tenors. The notation is dense and detailed, typical of a musical score.

(5) On tiendra compte d'une fort significative indication de l'édition de 1839, non reproduite dans la version définitive et recommandant de ne pas presser les solennelles articulations du thème au cours des trois mesures suivantes.

Il n'est pas besoin d'insister sur le caractère de frémissante énergie dont il conviendra d'accompagner l'exécution des effervescentes arpeges qui meublent, à partir d'ici, de leurs rutilantes sonorités les temps froids de l'énonciation du motif générateur.

ten.
(8)
ten. poco a poco cresc. ed accelerando
8
8
(7)
f
8
8
ff con strepito
Ped.
Ped.

(6) On exclura naturellement, dans l'interprétation de l'accelerando affecté à l'exécution des huit mesures suivantes, toute notion d'expression passionnée, au sens sentimental du mot. C'est dans un caractère d'animation héroïque et puissamment dominé par le maintien d'un rythme empreint de noblesse et de virilité que se manifestera l'élan d'enthousiasme destiné à provoquer, quelques mesures plus tard, la réapparition du motif thématique magnifié par la proposition majeure qui le revêtra maintenant, jusqu'à la fin du morceau, d'un caractère de majestueuse glorification.

(7) Eviter d'empâter l'articulation des triples croches de la figuration par l'emploi d'un legato indistinct, l'énonciation de ces mesures devant éveiller l'impression d'un crépitement d'ardentes sonorités et supposant l'adoption d'un énergique non legato martelé, auquel le concours de la pédale ajoutera les caractéristiques d'un intense rayonnement sonore.

(8) Ce déferlement chromatique d'octaves puissamment articulées, était primitivement représenté, dans la version de 1839, par le mouvement mélodique suivant :

ff marcatisimo
etc.
Ped.

répété pendant trois mesures en se reproduisant aux octaves inférieures et accompagné, ce qui importera également à l'interprétation de la rédaction définitive, de la mention "non troppo Presto".

(9) On serait tenté de faire usage ici de l'indication "Grandioso" pour qualifier justement le caractère d'interprétation susceptible de traduire la généreuse éloquence de ce débordant mouvement d'enthousiasme musical. Liszt en avait donné une suggestive équivalence dans l'édition de 1839, en l'accompagnant de la prescription "avec exaltation" qui, de toute évidence, répondait à d'autres préoccupations que celles qui auraient pu dépendre de la seule solution des problèmes techniques posés par l'exécution, des amples mouvements d'arpèges conditionnant la triomphale réexposition du thème.

Bien que ne se voyant pas reproduite dans le texte définitif, cette mention mérite d'y être retenue dans son esprit le plus large et le plus communicatif, comme illustrant de son véritable accent le sens idéologique de la métamorphose qui transforme, ici, en hymne d'apothéose les rythmes funèbres sur lesquels s'appuyait la cadence du motif générateur au début de l'étude.

On préludera à l'étude de la partie de main droite par le travail d'assouplissement des mouvements du poignet et de l'avant-bras garantissant la puissante énonciation des éléments du thème à deux octaves de distance :

L'adjonction ultérieure des arpèges ne devant pas en altérer la signification prédominante.

(10) On a pu déjà être frappé par l'implicite analogie expressive qui apparente cette vibrante page à la 12^{me} Etude op. 25 de Chopin, se traduisant même par une certaine similitude dans le contour mélodique des thèmes essentiels. La ressemblance se fait encore plus apparente à partir d'ici pendant quelques mesures, dans la version de 1839, par l'utilisation d'un moyen matériel à peu près identique à celui employé par Chopin, et dont la reproduction ci-dessous fournira par ailleurs l'élément d'un utile travail complémentaire :

"Ossia" de la version de 1839

L'"Ossia" de la mesure suivante ayant seul été conservé dans l'édition de 1851, conformément au texte que l'on a sous les yeux.

sempre ff

(11)

trem. 12 12 12 12 8^a bassa

meno forte ma sempre espress.

p

(11) On veillera à la rigoureuse simultanéité d'attaque de toutes les doubles notes de ces fulgurants arpèges, dont on préparera ainsi l'exécution:

A. *etc.*

B. *etc.*

les notes du thème se voyant énoncées avec la sonorité cuivrée de trompettes solennelles, clamant la gloire d'une héroïque évocation.

Nulle modification d'écriture n'intervient à partir d'ici entre les deux rédactions de 1839 et 1851; cette dernière faisant même état des additifs de la version antérieure reproduits sous forme d'"ossias" facultatifs.

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex, rapid passage with many beamed sixteenth notes, marked with a fermata and a '24' indicating a 24-measure phrase. The left hand plays a simpler, rhythmic accompaniment. Below the grand staff, there is an 'Ossia' line for the left hand and a '8^a bassa' line for the right hand. The key signature has one flat (B-flat).

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same format as the first system, with a grand staff, ossia, and 8^a bassa lines. The right hand's passage continues with similar complexity and ornamentation.

Third system of musical notation. It begins with a '(12)' above the first measure. The right hand part is marked 'fff vibrante' (fortissimo, vibrating). The notation shows a series of chords and moving lines in both hands, with some measures containing triplets.

Fourth system of musical notation. It continues the 'fff vibrante' section. The right hand features a series of chords, some marked with a fermata. The left hand provides a steady accompaniment. The system ends with a 'fff' marking and some final chords.

(12) Cette "vibrante" articulation du motif thématique, l'expression de Liszt ne s'appliquant ici qu'à la version de 1851, nécessitera l'emploi d'une exécution largement étoffée de tous les accords dont les puissantes empreintes s'inscrivent sur le clavier à la distance de plusieurs octaves, et l'attaque de chaque intervalle se voyant accompagnée d'une ferme contraction des doigts ainsi que d'une vigoureuse propulsion du poignet.

Ossia (13)

13 Δ 1 5 4 13 Δ 1 5 8 13 Δ

8

rinforzando

marcatissimo

Ossia

13 Δ 3 1 2 13 Δ 3 2 1 13 Δ

(13) Assurer la claire et rebondissante énonciation de l'«Ossia» dont l'adoption est de nature à diversifier heureusement l'aspect physionomique de cette conclusion, en s'exerçant ainsi:

A. *m.d.* 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1 etc.

B. 3 2 5 3 3 2 5 3 3 2 etc.

C. 2 1 3 2 2 1 3 2 2 1 etc.

rinforzando

marcatissimo

Ossia

sfz

(14)

sfz

sfz

marcatissimo

rinforzando

marcatissimo

Ossia

poco a poco dimin.

marcatissimo

(14) Cette harmonie doit être bien lue ainsi:  et non  ainsi qu'il n'est que trop fréquent.

(15)

(16)

cresc. molto

diminuendo

fff

(17)

(15) Cette mesure de trémolo est la seule de cette puissante péroraison à avoir été, de même que sa réplique immédiate, tributaire d'une légère modification en passant de la première à la seconde version; l'édition de 1839 en donne la rédaction suivante:

tremolando

p sotto voce cresc. rinf.

etc.

(16) Travailler séparément les éléments de ces batteries de main droite sur les modèles ci-après:

A. *m.d.* 5 2 5 2 *etc.*

B. 4 1 4 1 3 1 *etc.*

(17) Se garder de tout accélération sur l'énonciation de ces octaves fortement martelées, et dont les puissantes sonorités assurent à cette conclusion un caractère de fierté digne de servir de couronnement à cette page magistrale.

ÉTUDE N° 7

EROICA

Note préliminaire

Cette 7^{me} Etude est la seule de la collection à appartenir en propre à la rédaction de 1839 sans qu'on puisse lui tracer une origine, même embryonnaire, en se livrant à l'interrogation minutieuse des exercices d'enfance qui ont, jusqu'à présent, fourni les arguments thématiques des pages antérieures. A moins qu'une imprévisible déformation du sens critique n'incite à vouloir à toute force faire discerner au travers des linéaments mélodiques de la mesure initiale du 7^{me} exercice les rudiments du motif sur lequel s'amorce le "Tempo di Marcia" de la précédente pièce :



ce qui, à la vérité, ne représente qu'une bien fragile et fortuite concordance, et à laquelle on ne saurait accorder une valable signification.

L'absence, de la part de Schumann, de toute identification de cette étude avec les exemples de la collection antérieure se voit donc ici parfaitement justifiée, et c'est bien dans le second des recueils auquel il consacre sa curieuse analyse comparative que cette pièce animée, de même que la précédente, d'un significatif esprit dramatique, se révèle pour la première fois aux doigts comme à l'imagination du pianiste, "arrachée de vive force" — pour citer le fragment de l'article — aux ressources extrêmes de l'instrument.

Ce qui est surtout vrai de la première version à laquelle on fait allusion, comportant d'importantes variantes de développement et de figuration instrumentale que Liszt ne conservera pas dans sa révision de 1851, et offrant des difficultés plus grandes que celles de l'édition expurgée, seule reconnue par lui comme authentique.

On prendra texte des retouches apportées à cette refonte pour nourrir les commentaires consacrés à son étude technique des citations qui permettront de se rendre compte des divergences qui séparent les deux versions, rédigées à une dizaine d'années d'intervalle. Ce n'est que dans l'édition de 1851 que cette Etude est intitulée "Eroica," celle de 1839 se bornant à préciser le caractère impétueux qu'il conviendra de réserver à l'interprétation des mesures d'introduction par la mention "Allegro deciso".

Cette dénomination d'"Eroica", au travers de laquelle Liszt concrétise la tendance expressive de cette œuvre, et par laquelle il lui assigne une résonance imaginative assez voisine de celle que la tradition nous a permis d'accorder à l'étude précédente, elle ne vise pas, au reste, qu'à représenter un mouvement d'ardeur belliqueuse. Elle ouvre également une échappée sur un horizon d'impressions pathétiques dont le sentiment de la fatalité n'est pas absent. Ce serait donc une erreur, et tout au moins dans la première partie de la marche qui assure l'exposition du thème dominant, d'en assimiler trop tôt la cadence à celle d'un cortège triomphal.

Ce ne sera que peu à peu et la notion de combativité s'accordant implicitement à l'accélération progressive du mouvement, que l'on s'efforcera à la libération du sentiment d'exaltation guerrière qui se fera jour avec éclat dans l'avant-dernière partie du morceau.

ÉTUDE N°7

EROICA

The musical score is for a piano étude in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is divided into three systems. The first system is marked 'Allegro' and '(1) ff'. It begins with a rapid ascending scale in the right hand, followed by a descending scale. The bass line is more complex, with various chords and intervals. The second system is marked 'p' and features a descending scale in the right hand and a complex bass line. The third system is marked 'ff' and features a rapid ascending scale in the right hand and a complex bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(1) On interprètera ces mesures d'introduction dans le sens d'une vibrante apostrophe empreinte de virile résolution, dont la vivante impulsion rythmique se verra scrupuleusement observée, et non à la manière d'une improvisation fantaisiste comportant l'usage d'un "ad libitum" de cadence indéterminée.

Seuls les appuis sonores ou les temps de silence engendrés par les indications des points d'orgue se verront-ils appelés à rompre, par l'adjonction de leur dramatique insistance, l'unité métrique de cette vigoureuse entrée en matière.

Cette introduction est un emprunt fait à un "Impromptu" sur des thèmes de Rossini et Spontini, paru en 1824 chez Mechetti comme op. 3.

(2) Un assez long développement, articulé sur l'interprétation d'un fiévreux chromatisme, prenait ici, dans la version initiale, la place des dix mesures suivantes dans lesquelles Liszt ramasse et condense, dans un sentiment de détermination d'une force singulière, les éléments propulseurs dont on vient de marquer l'impérieuse tendance expressive.

A titre d'exemple, voici comment se voyait traité, dans la rédaction d'origine, le fragment représenté dans le texte ci-dessus par les énergiques détente de rythme trochique dont la succession meuble les derniers élan de cette introduction :

Quasi presto

Cette brève confrontation permettant de mieux apprécier la valeur animatrice de la retouche de 1851 et la qualité de son apport dynamique au comportement d'ensemble de ce prélude.

Tempo di Marcia

(3) *un poco marcato il canto*

poco cresc.

sempre marcato il canto e piani gli accompagnamenti

(4) *mp*

ped. * *ped.* * *ped.* *

(3) Cette première impulsion anacroustique ne figure pas dans la version initiale; le motif thématique de la marche est, par extension naturelle, de toute l'étude - ne prenant naissance que sur la répétition des deux blanches de la mesure suivante.

On se conformera rigoureusement, pour l'énonciation liminaire de ce thème appelé par la suite à se témoigner sous des dehors si éclatants, à la prescription de nuance assourdie qui teinte son apparition du mystérieux caractère de fatalité énigmatique auquel on a déjà fait allusion; une attaque un peu "lourée" des octaves de main gauche faisant opposition aux brefs pizzicati qui leur font cortège sur un plan sonore plus discret.

(4) Même observation que précédemment concernant la qualité de timbre qui distinguera l'articulation du thème de celle des accords d'accompagnement; l'intensification de sonorité, qui va progressivement porter cette répétition du motif générateur jusqu'au *ff*, se faisant cependant déjà pressentir dès ici par l'adoption d'une sonorité de base un peu plus accusée que dans les mesures précédentes.

Il va de soi que les points allongés affectés à l'articulation des sextolets de croches impliquent des attaques plus soutenues que celles qui sont dépendantes d'une ponctuation en points ronds.

Nuance de détail, mais qui n'est pas sans importance pour la juste interprétation de ce fragment.

The first system shows a piano introduction with arpeggiated figures in both hands. The right hand features a series of sixteenth-note arpeggios, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *ped.* (pedal) and *poco cresc.* (a little crescendo). The second system continues the arpeggiated texture, with the right hand playing a more complex figure. The third system shows a final arpeggiated passage, with the right hand playing a series of sixteenth-note arpeggios. The dynamic marking *più cresc.* (more crescendo) is present.

(5) Ce fulgurant arpège conclusif est ainsi figuré dans la version de 1839:

This system shows the 1839 version of the concluding arpeggio. It is marked *precipitato* (precipitated) and *ff* (fortissimo). The right hand plays a series of sixteenth-note arpeggios, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present at the beginning and end of the passage.

fournissant l'argument d'un excellent exercice.

(6) *mf*

p (sopra)

mf

poco a poco cresc. ed animato

8 19 6

(6) Les deux rédactions successives diffèrent sensiblement l'une de l'autre au cours des neuf mesures qui suivent; celle de 1839 ne retenant de la physionomie du thème que les éléments de structure rythmique favorisant l'intercalation de rapides arpegges complémentaires, dont l'intérêt s'affirme davantage sur le plan de la virtuosité en soi que par rapport au développement logique de l'idée génératrice.

A l'exécution du texte définitif, on veillera à solenniser quelque peu le rythme et les sonorités du motif conducteur énoncé par la main droite.

(7) De même qu'au cours des mesures antérieures, on évitera toute articulation superficielle de ces croches pointées dont on continuera d'envisager l'exécution sous le signe du non legato porté, plutôt que d'un staccato inexpressif.

(8) Les deux versions se rejoignent exactement à partir d'ici pendant dix-sept mesures, sans présenter d'autres difficultés d'exécution que celles qui dépendront de la caractéristique mise en valeur du thème par la main gauche, en contraste avec les volubiles interventions des figurations de main droite qui ne détiennent ici, sur le plan musical, qu'un rôle de complément rythmique de plus en plus effervescent.

musical score system 1, measures 1-19. The system features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked *molto cresc.*. Measure numbers 8 and 19 are indicated above the staff. Pedal markings "Ped." are present below the bass staff at measures 10 and 14. A fermata is placed over measure 19.

musical score system 2, measures 20-29. The system continues the grand staff. The tempo/mood changes to *animato il tempo*. Performance markings include *rinforzando molto* and *sf p leggero*. Measure numbers 3, 8, and 6 are indicated above the staff. Pedal markings "Ped." are present below the bass staff at measures 20, 24, and 26. A fermata is placed over measure 29.

musical score system 3, measures 30-39. The system continues the grand staff. Measure numbers 6, 16, 8, and 6 are indicated above the staff. Pedal markings "Ped." are present below the bass staff at measures 30, 34, 36, and 38. A fermata is placed over measure 39.

musical score system 4, measures 40-49. The system continues the grand staff. Measure numbers 6, 8, 6, and 6 are indicated above the staff. Pedal markings "Ped." are present below the bass staff at measures 40, 44, and 46. A fermata is placed over measure 49.

musical score system 5, measures 50-59. The system continues the grand staff. Measure numbers 8, 6, 2, 3, 4, 6, and 6 are indicated above the staff. Pedal markings "Ped." are present below the bass staff at measures 50, 54, 56, and 58. A fermata is placed over measure 59.

Musical score for piano, measures 1-12. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a complex right-hand melody with many sixteenth and thirty-second notes, and a left-hand accompaniment with chords and moving lines. Performance markings include "Ped." (pedal) and "molto cresc." (much crescendo).

(9) Liszt fait appel ici, dans l'édition définitive et jusqu'à la réapparition magnifiée du thème de la marche, à une rédaction entièrement neuve de cet épisode transitoire, employant, à peu de chose près, le même procédé de concision instrumentale simplificatrice que celui dont on a précédemment relevé les modalités s'inspirant des mêmes formules de l'introduction, (voir note (2)).

On reproduit ci-dessous, au titre de comparaison avec le texte de la révision de 1851, les mesures correspondantes de la version initiale, offrant par surcroît à l'interprète le prétexte d'une excellente étude :

Musical score for piano, measures 13-24. This section is a comparison with the 1851 edition. It shows a more technically demanding version of the same passage. Performance markings include "molto cresc.", "sempre più f" (always more forte), and "ff" (fortissimo).

Il est vraisemblable, si la préparation technique de cette étude fait suite à celle de la précédente, que l'on sera déjà pleinement familiarisé avec les difficultés inhérentes aux exigences d'une puissante articulation des doigts sur des positions écartées et que, par conséquent, l'exécution robuste des arpèges et des accords arpégés de main droite des premières mesures de ce fragment, ne constituera pas de vrai problème à résoudre pour l'interprète.

e stringendo

ff

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Red.

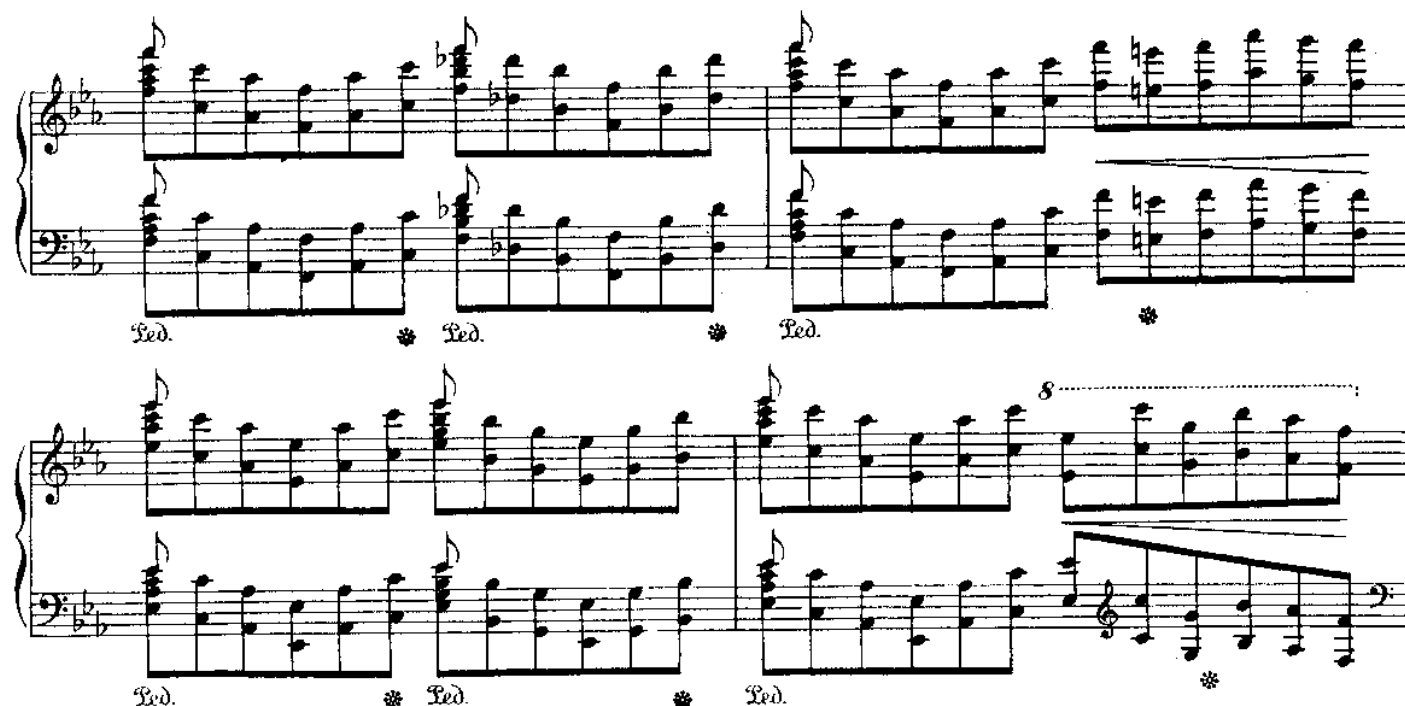
(10)⁽¹⁾ *stacc. sempre*

ff con bravura

Red. Red. Red.

Red. Red. Red.

⁽¹⁾ Voir Commentaires de la Note (10) page 41.



(10) Voici le seul passage de l'étude qui réponde véritablement à la notion d'exécution transcendante si amplement justifiée par la teneur pianistique des autres pièces du recueil. Car, ainsi qu'on a pu s'en apercevoir, nos commentaires de travail ont plus exactement porté, au cours des pages antérieures de cette pièce, sur la nature des sonorités et le caractère d'interprétation adéquat à la tendance expressive du morceau que sur la manière dont il convenait de s'exercer. Mais Liszt donne ici sa revanche à la virtuosité, et plus spécialement encore dans la rédaction d'origine de ce passage, sensiblement plus compliquée et plus longuement développée que celle que l'on a sous les yeux, et dont une citation textuelle, trop importante pour pouvoir prendre place dans le corps de ces notes additionnelles, fera l'objet d'une reproduction intercalée page 44.

Demeurant donc en présence du seul texte de l'édition révisée, on trouvera, dans cette ultime variante du thème enfin glorieusement énoncé, tout bruisant d'un retentissement de vibrantes octaves, la substance du premier travail d'ordre purement mécanique qui puisse satisfaire matériellement aux données spécifiques du titre adopté en 1851 par Liszt pour l'ensemble de la collection.

On s'y consacrera de la manière suivante :

1^{re} Etude de la partie supérieure des octaves, avec articulation plus soutenue des éléments thématiques :



2^e Même formule avec l'emploi du pouce :



S'exercer de même à la main gauche.

Puis en appliquant à la figuration octaviée la variante ci-après :



De même à la main gauche.

L'énonciation du thème se voyant ainsi assurée de n'être pas confondue avec celle des octaves de complément, ce qui est essentiel à l'interprétation de cette triomphale péroraison.

On veillera à maintenir la ferme position des doigts sur toutes les attaques des octaves de complément, pour l'exécution desquelles on conseille l'emploi uniforme du pouce et du 5^{me} doigt aux deux mains, seul doigté permettant de garantir la régularité sonore du staccato prescrit par Liszt, les articulations des éléments thématiques, qui participent plutôt d'une énonciation plus largement martelée, se voyant seules réservées à l'utilisation alternée du 4^{me} doigt sur les touches noires et du 5^{me} doigt sur les touches blanches.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. Each system has two staves, a treble and a bass clef, both in B-flat major. The first system has a treble staff with a key signature of two flats and a bass staff with a key signature of two flats. The second system has a treble staff with a key signature of two flats and a bass staff with a key signature of two flats. The third system has a treble staff with a key signature of two flats and a bass staff with a key signature of two flats. The fourth system has a treble staff with a key signature of two flats and a bass staff with a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Ped.' and 'rinf.'.

(11) Ainsi que l'on vient de le mentionner dans la précédente note, on trouvera en supplément à la fin de l'étude page 44 la reproduction de l'importante variante qui, à partir d'ici, différencie si curieusement la première rédaction de celle à laquelle se voit consacrée cette édition du texte définitif.

Variante dont la dramatique tendance semblait vouloir assigner à la conclusion du morceau une signification idéologique quasi désabusée, laissant en quelque sorte pressentir, derrière le rayonnement passager des orgueilleuses victoires, l'amertume des inévitables oublis qui ne tardent pas à les plonger dans l'ombre, et qui, débordant le cadre pédagogique de l'étude proprement dite, conférerait cependant aux derniers accents de cette page, éloquentement pathétique, un comportement musical peut-être plus riche de signification expressive que ne le comportera la version amendée de 1851.

Poco più moderato

(12) *mf*

energico

ff largamente

(12) Cette coda commune aux deux éditions, à quelques détails d'écriture près, répondait d'un sentiment plus justifié à la version de 1839, en tant que prolongement de l'épisode pathétique auquel se rapportent les lignes précédentes, que comme aboutissement de l'enthousiaste passage en octaves destiné à le remplacer dans l'édition "ne varietur", avec lequel il se manifeste à l'état de contraste délibéré.

Il est au reste possible que, ne renonçant pas à la donnée poético-philosophique dont on a cru pouvoir faire attribution à la rédaction d'origine, Liszt ait au contraire estimé que cette brusque opposition ne fasse que la rendre plus sensible, en soulignant la suggestion d'un trait encore plus incisif.

Toujours est-il que, mû par une intention qui, de toute évidence, excède les seules raisons de la construction musicale, le morceau consacré par son titre à la glorification de l'héroïsme, s'achève, ainsi qu'il avait commencé, sous le signe impressionnant de la fatalité menaçante; nuance d'interprétation à l'introduction de laquelle il conviendra d'apporter une attentive vigilance pour rendre cette page dans son véritable esprit.

Additif à l'Etude N° 7 représentant le texte du passage de la version de 1839, supprimé par Liszt dans l'édition définitive (voir note(1)des commentaires précédents).

Più animato ancora

sempre *f* fuoco

(1)

(1) On rappelle la signification des deux signes employés ici par Liszt — : ritard — : stringendo.

poco a poco rall.

espressivo

dimin. molto

ritenuto a piacere

morendo

pp

ÉTUDE N° 8

WILDE JAGD

(Chasse sauvage)

Note préliminaire

Cette pièce fait partie tout à la fois de ces "études d'épouvante et de tempête" dont Schumann assurait qu'il n'y avait pas plus de dix à douze pianistes au monde capables de les exécuter, et de celles dont il n'avait pas discerné les données thématiques qui les identifient aux essais scholastiques du recueil de 1926. Et de fait, les rapports sont assez lointains entre les bondissantes impulsions rythmiques de cette violente page et le studieux propos technique du 8^{me} exercice auquel elle emprunte son point de départ mélodique, ainsi qu'en témoignera ci-après la confrontation des deux premières rédactions :

Allegro spirito $\text{♩} = 88$

Version de 1826

Et voici ce que devient cette étude de main gauche dans l'orageuse version de 1839 :

Presto strepitoso sempre *ff* e marcatissimo

com forza sempre, *ff* e marcatissimo

La suite de ce "Pan daemonium", car tel était le titre de cette étude dans la version de 1839 à laquelle se rapporte l'exemple précédent, différant à peine de la rédaction de 1851, objet de la présente révision, sauf en ce qui concerne la tumultueuse énonciation des triples croches des mesures d'appui qui préludent à l'articulation rythmique du thème, dont on appréciera ainsi qu'il convient l'inventif principe d'accentuation mélodique, retenu dans l'édition définitive sous la forme allégée suivante :

et dont l'étude supplémentaire ne saurait être négligée, à raison du précieux élément technique qu'elle met à la disposition de l'interprète en vue du renforcement d'attaque individuel de chaque doigt.

En transformant ce Wilde Jagd — que l'on traduira en français par "Chasse sauvage" — le titre primitif de "Pan daemonium", suggérant, au plus près du sens de l'expression latine, le tumulte d'une ronde infernale, d'un sabbat de démons, Liszt ne modifiait qu'à peine la donnée suggestive de l'interprétation véhémement dont cette étude se voit tributaire, et qui conditionnera les caractéristiques essentielles de sa traduction.

Les nerveuses et puissantes attaques des doigts, l'articulation incisive des rythmes virulents y détiennent un rôle plus exigeant que celui qui s'y verra réservé à la vélocité du mécanisme, et les problèmes d'exécution qui s'y présentent à l'attention du pianiste relèvent davantage de ses facultés imaginatives que de ses aptitudes à la volubilité digitale proprement dite.

En somme, étude d'audace et de bravoure, dont l'intérêt musical se voit constamment avivé par les changeantes modalités d'une réalisation pianistique aux multiples incidences et, dans le même temps, évocation sonore de haut relief, mettant en cause, et de la manière la plus probante, les dons de coloriste, le sentiment du pittoresque descriptif qui permettent à un virtuose de témoigner des qualités qui font également de lui, — et ce qui vaut mieux — un interprète dans la vraie acception du terme.

ÉTUDE N° 8

WILDE JAGD

(Chasse sauvage)

Presto furioso

The musical score is written for piano in 6/8 time, key of B-flat major. It is titled 'WILDE JAGD (Chasse sauvage)' and is marked 'Presto furioso'. The score is divided into three systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic and a first ending bracket labeled '(1)'. The second system contains a second ending bracket labeled '(2)'. The third system continues the piece. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings like 'ff' and 'Ped.' (Pedal). There are also asterisks (*) marking specific measures.

1) On a déjà souligné, dans la note préliminaire, la nature de la modification apportée à la rédaction initiale de ces trépidantes mesures uniformément figurées, dans la version de 1839, par des grondements d'orage desquels se détachaient, au prix d'une articulation malaisée, les notes puissamment martelées seules retenues, en 1851, comme argument propulseur de la proposition thématique.

On profitera de la facilité instrumentale relative ainsi accordée à l'énonciation de ces fougueux élans limitaires pour en doter les sonorités de tout l'éclat et de toute la netteté que leur refusait leur écriture d'origine; légitimant ainsi la raison probable de la retouche généralisée qui, par ailleurs, prive le comportement pianistique de cette étude, d'un élément technique dont l'exercice répété lui conférait une valeur de perfectionnement digital dont le pédagogue, sinon le musicien, peut regretter la disparition.

De même veillera-t-on à l'exacte et vibrante distribution du rythme qui assure les impérieuses propulsions des accords suivants, dont les détentes irrégulières tranchent dans le vif de la mesure traditionnelle avec une indépendance si délibérée; les doigts fermement contractés sur chacune de leurs positions harmoniques respectives.

2) Bien loin que de chercher à en aplanir les particularités dyssymétriques par l'adoption d'une cadence de caractère anonyme, on s'efforcera au contraire à souligner vigoureusement les accentuations rythmiques en porte-à-faux qui caractérisent la rédaction des cinq mesures suivantes, en opposant aux trépidantes attaques des accords l'énonciation impétueuse des incises diatoniques en triples croches qui les harcèlent de leurs brusques morsures, et dont l'exécution sera assurée par une sorte de propulsion conjointe des cinq doigts reliés les uns aux autres par leurs extrémités, entraînés dans leur tumultueux élan par un rapide mouvement de "roulement" latéral de la main.

(3) On signale à nouveau que, dans l'édition de 1839, toutes ces mesures de notes alternées aux deux mains sont représentées de la manière suivante:

La main gauche reproduisant la même formule à l'octave inférieure.

(4) Ici encore, pendant deux mesures, la version d'origine comporte, à la main droite seulement, (la main gauche ayant à exécuter les mêmes octaves que dans l'édition définitive) la variante dont on vient de faire état dans la note précédente, ainsi notée:

De même lors de la répétition immédiate du même fragment.

[illegible]

(5) S'efforcer à l'articulation incisive de ces stridentes gammes chromatiques, en assurant avec force l'attaque initiale de chaque groupe.

(8) Les remarques des notes précédentes concernant les modifications de rédaction qui différencient les deux versions de cette étude, s'appliquent également à cette répétition modulante du premier épisode, dont le caractère d'interprétation demeure identique à celui de son exposition.

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system typically has two staves (treble and bass clef). The notation is highly complex, featuring many chords, arpeggios, and rapid passages. Dynamic markings include 'red.' (likely *redoubtable*) and 'rinz.' (likely *rinforzando*). There are also markings for '8' and '(7)' above certain measures. The key signature is B-flat major, indicated by two flats in the key signature.

(7) Les frémissantes impulsions de cette mesure et de sa réplique se voient accentuées, dans la version initiale par l'emploi du signe conventionnel auquel Liszt attribuait la signification d'un stringendo incident.

(8) in Tempo (très mesuré)

mp ma sempre marcato e staccato

mf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(9)

cresc. *ff* *ten.*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(8) Il est probable que c'est en se recommandant de l'assimilation possible de cet alerte motif secondaire aux échos d'une caracolante fanfare, que Liszt aura envisagé, pour sa seconde édition, l'adoption d'un titre permettant d'évoquer les péripéties d'une chasse mouvementée plutôt que les tumultes bruyants du sabbat démoniaque à l'illustration duquel le consacrait sa dénomination primitive.

Comme on l'a déjà fait remarquer, il ne s'agissait pas tant pour lui, en accompagnant cette fougueuse composition d'un intitulé suggestif, de lui assurer une représentation descriptive étroitement liée au sujet différemment évoqué, que d'éveiller chez l'interprète le souci d'une traduction fortement colorée, et qui dépassât la seule préoccupation de la correction technique.

Et ces appellations pittoresques ne sont ici que les coups de pince susceptibles de stimuler l'imagination en vue d'une exécution plus vivante de ces pages, destinées spécifiquement au développement de la virtuosité.

Nous ajoutons au texte ci-dessus l'indication de "très mesuré" qui figure dans la première version, et dont l'application s'impose d'une manière particulière à la mise en valeur de ce nouvel argument de la composition, comportant une exécution légère et rebondissante, mais servie par des attaques parfaitement précises et rythmées.

(9) Les évolutions modulantes des six mesures suivantes rendent l'exécution des accords de main droite plus vtileuse que précédemment.

On s'exercera en dissociant les éléments constitutifs de chaque accord, de la manière suivante:

A. *m.d.*

B.

8

Fed. * Fed. * Fed. * Fed. * Fed. * Fed. * Fed. * Fed. *

Fed. * Fed. * Fed. * Fed. * Fed. Fed. * Fed. * Fed. *

(10) *un poco rit. a capriccio*
legato *espressivo* *(stringendo poco)*

pp

col Fed.

(a Tempo)

rallent.

(10) Tributaire d'une rédaction rigoureusement identique dans les deux versions successives, cet épisode médian, — cet intermède, pourrait on dire, en donnant, au terme un sens quasi schumannien, — utilise à des fins expressives, avec une remarquable ingéniosité d'écriture, le dessin diatonique précédemment inscrit dans les remous de triples croches de l'édition primitive auquel on a déjà fait de fréquentes allusions, et qui se voit si nettement dégagé dans le texte définitif, exigeant de même une articulation nettement individualisée des doigts affectés ici à sa chantante énonciation.

A préparer ainsi:

m.d. *len. 5* etc.

Un certain nombre d'indications complémentaires de l'édition d'origine, non retenues par Liszt dans l'établissement de sa révision de 1851, méritent d'être mentionnées pour la lueur qu'elles projettent sur le caractère d'interprétation dont il souhaitait que l'on revêtît les fluctuantes impulsions de ce passage. C'est ainsi que le "poco rit. a capriccio" du texte ci-dessus s'y voit plus explicitement souligné par l'annotation "Ritenuto il tempo, a capriccio quasi improvisata, il canto ben tenuto ed espressivo". Et alors que nulle précision n'est donnée dans la version définitive en ce qui concerne les pulsations étouffées du rythme de basse qui maintient ici le sentiment d'animation trépidante inhérent à l'ensemble du morceau, il fait, en 1839, l'objet de la recommandation suivante: "Gli accompagnamenti dolci, ma ben misurato" Et de plus un certain nombre de prescriptions incidentes, basées sur l'emploi des graphismes inventés par Liszt, vient par la suite se voir appelées à mouvoir la conduite expressive du motif mélodique.

On en trouvera, entre parenthèses, la traduction verbale dans la présente édition.

a Tempo (un poco agitato) **(stringendo)**

dolce

leggermente e staccato

dimin. **(11)** *languendo*

(cedendo)

(11) Ici, dans la première version, ce n'est pas l'indication "languendo" (avec langueur) qui est utilisée, mais celle bien plus significative de "lamentevole" (plaintif, gémissant).

Il va de soi que ces références au texte initial ne sont données qu'en tant qu'elles contribuent à assurer la mobilité d'expression dont peut bénéficier l'interprétation pénétrante ou chaleureuse de ce fragment intermédiaire, et que l'on n'en tiendra compte que dans la mesure où leur intégration dans la conception d'ensemble ne la rendra dépendante d'aucune exagération rythmique ou sentimentale.

(sempre più crescendo ed agitato)

(accelerando) *cresc.* *molto rinforz.* *ff* *molto appassionato* *simile*

Red. ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.*

(12) A partir d'ici, l'articulation octaviée du motif mélodique à la main droite nécessitera une préparation technique différente de celle envisagée pour les mesures antérieures.

S'exercer ainsi:

A. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *etc.*

B. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *etc.*

A l'exécution de ce fragment, veiller à l'articulation frémissante du motif mélodique mis en relief par le pouce de la main gauche, en une succession d'ardentes syncopes.

8

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

poco a poco dimin.

sempre col Ped.

riten. molto **Tempo Iº**

e rallent. *smorz.* (13) *pp*

senza Ped.

(13) On s'efforcera, après l'élan passionné qui vient d'introduire dans la composition un élément d'orageuse sensibilité, de restituer au rythme volontaire des mesures suivantes, et en dépit de l'impressionnante déperdition des sonorités qui va les maintenir, pendant un temps assez long, dans une menagante atmosphère de mystère et d'éloignement, tout son caractère d'impétuosité trépidante. Éviter un staccato trop superficiel qui priverait l'énonciation des doubles croches à contre-temps de la main droite de sa signification dramatique.

La première rédaction de ce passage était la suivante, que l'on reproduit ici à titre documentaire:

pp sotto voce

etc.

formule uniformément répétée pendant les 16 premières mesures de la progression.

sempre pp

(14) *cresc.* *più cresc.*

(15) *ff con brio* *Ped.*

ff marcatisimo *col Ped.*

(14) Toute cette partie de l'étude se voit, dans l'édition de 1839, traitée fort différemment de la version définitive, en un long développement aboutissant, après maintes diversions modulantes, à la réexposition du « motif de chasse » en ut majeur tel qu'on le trouvera dans le texte ci-dessus, à la 9^{me} mesure faisant suite à cette annotation. Une reproduction entière de ce fragment serait nécessaire pour permettre d'apprécier l'opportunité musicale de la retouche apportée par Liszt en élaguant les redites superflues de cette première rédaction.

On se bornera à en détacher un fragment de réalisation pianistique particulièrement ardue, et qui constituera le prétexte d'une étude accessoire des plus efficaces; la préparation des enchaînements d'accords aux deux mains faisant l'objet d'un travail analogue à celui dont on a indiqué les deux variantes note (9).

Il più presto possibile

la notation de ce passage, bien qu'il n'apporte pas le caractère d'une cadence, se voyant néanmoins démunie de toute barra de mesure.

(15) On recherchera dans l'emploi d'une articulation éclatante, mais sans lourdeur, et d'un rythme fortement décidé, les caractéristiques d'interprétation de cette lumineuse réapparition du motif central. Bien différencier de la cadence à 8 des premières mesures, les détentes binaires du 2 dont les interventions incidentes accusent, en en précisant les impulsions, le mordant relief de cette bondissante chevauchée imaginaire.

leggermente

p subito e sempre più animato

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. **

(16) Les deux versions se rejoignent d'ici à la fin de l'étude, sans modification appréciable.

On préparera les souples attaques du poignet qui garantiront la précision et la légèreté des sauts d'octaves de la main droite, au cours des huit mesures qui suivent, en s'exerçant ainsi:

m.d.

A.

B.

De même sur les positions suivantes

L'attaque de chaque groupe de notes répétées par l'usage du même ou des mêmes doigts, sera accompagnée d'une vive propulsion de la main tombant de haut sur le clavier.

Bien profiter du *p subito* indiqué au début de ce passage pour en accuser progressivement le caractère effervescent, dont un facteur essentiel sera l'articulation précise et mordante des tierces de main gauche.

ben marcato il canto

(17) *p agitato ed appassionato assai*
Ped. Ped. Ped. simile

(18) *ff (con molto passione)*
marcatissimo
cresc. simile
Ped. Ped. Ped. Ped.

17) C'est dans un sentiment de lyrisme exalté qu'il conviendra de traduire ce rappel de l'épisode médian, en tenant bien compte de la différence d'articulation qui doit intervenir à la main droite entre l'énonciation liée des quatre premières mesures et l'exécution en non legato des quatre mesures suivantes; l'imitation à contre-temps du dessin mélodique à la main gauche demeurant légèrement détachée dans les deux cas. Employer les mêmes modalités d'exercices préparatoires que note (12).

(18) La figuration de main droite de cette vibrante coda en forme de strette est quelque peu différente dans la version de 1839.

Ex.

La ligne mélodique demeurant la même et la main gauche étant notée sans changement dans l'édition définitive. On interprètera plutôt dans le sens d'un martelé que d'un staccato les points aigus placés sur les accords de main droite, dont on s'efforcera à rendre l'énonciation harmonique aussi claire que possible. S'exercer en dissociant les éléments de chaque accord (voir exemple note(9)).

(19) *f* *sempre fff*

(20) *ff*

(19) On veillera à ne pas solenniser l'exécution de ces dernières mesures, dont le rythme doit au contraire s'enflammer de plus en plus de manière à provoquer, sur la succession d'accords de main droite violemment précipités sur toute l'étendue du clavier qui met fin au morceau, l'impression d'une sorte de catastrophique écoulement sonore.

A travailler de même qu'on vient de l'indiquer note (18) pour le fragment précédent, en employant les trois variantes ci-après :

A. *f* B. *f* C. *f* *etc.*

(20) Marteler puissamment ces dernières notes détachées qui appartiennent en propre à la rédaction de 1851, et dont la chute retentissante semble prolonger d'une dernière convulsion les saccades d'agonie des lourds accords précédents.