

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5431

ALFRED CORTOT

Édition de Travail
des Œuvres de

LISZT

**VARIATIONS SUR
LE THÈME DE BACH:**

PLEURER, GÉMIR...

(WEINEN, KLAGEN...)

*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

VARIATIONS SUR LE THÈME DE BACH: PLEURER, GÉMIR... (WEINEN, KLAGEN...)

Avant-Propos

Il ne s'agit pas ici, comme pour la version pianistique de la Fantaisie et Fugue sur le nom B.A.C.H. d'une adaptation d'une œuvre écrite primitivement pour l'orgue, mais bien d'une composition entièrement originale et d'une rédaction instrumentale de première main.

Et c'est à bon droit que les pianistes peuvent revendiquer l'honneur d'avoir été, sous le symbole éclatant d'Anton Rubinstein, auquel les Variations sont dédiées, * "sous le signe d'une amitié pleine d'estime," les véritables inspirateurs de cette émouvante profession de foi chrétienne et musicale qui, dans le répertoire du Maître hongrois, détient, aux côtés de la Sonate en Si mineur, une place exceptionnelle et dont le temps ne fait que consacrer l'éloquente signification.

De récentes identifications ont en effet permis d'établir que la priorité de conception et de réalisation des Variations n'appartient pas, comme pouvait le faire supposer le précédent de la Fantaisie et Fugue, à la version pour orgue. Celle-ci n'est rédigée qu'en 1863 et publiée en 1865, alors que la rédaction pianistique date de 1862 et paraît en 1864; toutes deux appartenant à la première période du séjour à Rome et concordant avec les ferventes dispositions religieuses qui, à cette époque, animent toute la production de Liszt et vont se manifester, notamment, par la composition de la légende de S^{te} Elizabeth et de l'Oratorio "Christus."

On se doit cependant de supposer que Liszt avait déjà projeté une adaptation destinée au cadre de l'église, ainsi qu'il résulte d'une annotation du manuscrit de la composition pianistique en date du 19 Novembre 1862, mentionnant l'établissement d'un exemplaire des variations destiné à son exécution par le Maître de chapelle Gottschalk, organiste à Tiefurt, près Weimar.

Une première interprétation du douloureux thème du Crucifixus avait déjà, en 1859, fait l'objet d'un préludium pour piano, également dédié à Antoine Rubinstein, mais qui, s'il donne l'occasion d'admirer la fertilité des combinaisons déjà mises dans cet essai au service d'un argument cantonné dans un ambitus chromatique de six notes, ne saurait cependant être considéré valablement comme un premier état des variations, sauf en ce qui concerne l'adoption de quelques propositions sonores dont la similitude se voyait inévitablement imposée par le choix de l'argument générateur commun.

Celui-ci, qui faisait déjà occasionnellement chez Bach l'objet des lamentations du "Cappriccio sur le départ d'un ami," se voit encore utilisé dans la première partie de la Cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, datant de 1724, consacrée au dimanche de Jubilate 3^{me} après Pâques, où il se présente aux voix du chœur sous la forme suivante:

Le motif essentiel retenu par Liszt étant celui du Basso ostinato (et non Basso continuo, ainsi que l'énonce le titre des Variations) comme dans le Crucifixus de la Messe en Si où il affecte, dans une autre tonalité, une rédaction fort voisine.

* dédicace qui, par ailleurs, confirme la destination initiale de l'œuvre.

Le texte des paroles est différent, mais non le sentiment dont elles s'inspirent, car une traduction du motto verbal de la cantate "Weinen, Klagen," donnerait approximativement "Pleurer, gémir, souffrir, trembler, soupirer, telle est la substance du pain de larmes du Christ."

Sur ce motif de déploration ou d'angoisse intérieure dont le chromatisme descendant est en soi-même, et d'une manière quasi matérielle, l'évocat instinctif de la douleur la plus poignante et dont, avant Bach, deux siècles de symbolisme musical rudimentaire avaient déjà exploité les dolentes ressources, Liszt, à son tour, édifie une construction sonore et métaphysique digne de retenir dans une même admiration l'émotion du croyant et la ferveur de l'interprète. Mais alors que, dans l'œuvre protestante du Cantor, on voit ce motif servir de prétexte à la seule expression d'un sentiment de contrition affligée, il va, dans l'œuvre de Liszt, se revêtir des aspects d'une croyance plus démonstrative, plus dramatisée et, en un mot, spécifiquement catholique.

Pour l'illustration de la tendance expressive générale du morceau, on se permet d'emprunter à la scrupuleuse et fidèle analyse de nos cours d'interprétation, due à l'infaillible mémoire de Jeanne Thieffry et publiée chez Legoux, partie des commentaires idéologiques dont nous avons jadis accompagné l'étude instrumentale de cette œuvre: "Pleurer, gémir, trembler," ces trois paroles douloureuses vont ici servir Liszt non seulement au point de vue de la coloration musicale, mais encore en lui permettant d'établir une coupe et une proportion. Et lorsque le choral: "Tout ce que Dieu fait est bien fait"; qui intervient dans le moment où tout espoir de rémission paraîtrait devoir être abandonné, comme pour nous délivrer de la terrible emprise de l'inquiétude et nous inonder du reflet de la lumière éternelle, de quel ineffable sentiment de consolation ne s'emplissent-elles pas soudain, et de quelle gloire surhumaine, ces quelques mesures, où le vieux chant luthérien atteste, par la voix du musicien catholique et de l'ecclésiastique de fraîche date, la pompe des rites sacrés et la magnificence d'un dogme millénaire? Dès le début de la composition, nous avons été jetés dans l'ombre et dans le drame de la conscience tourmentée. Impression de Purgatoire évoquée à la manière dont un prédicateur s'empare des âmes en leur faisant redouter la menace du destin fatal qui attend le pécheur. De même, semblera-t-il plus loin, que par une échappée sur une vision encore plus terrifiante montent, de l'abîme des sonorités, les gémissements et les plaintes des damnés.

Et le tremblement de peur suggéré par le mot "Sorgen" n'est pas que symbolique et figuré. Il est réel et *physique*, atteignant jusqu'à la sensation d'effroi halluciné.

Les dépressions de la musique se font parfois, par leur contrition gémissante, les équivalents de l'attitude du croyant "la face dans la poussière." Et ce n'est plus même d'un sentiment d'émotion personnelle que paraissent dépendre les pathétiques inflexions des récitifs qui coupent l'œuvre de leurs méditatives courbes mélodiques, tant elles semblent dépeindre l'universalité de l'inquiétude humaine.

Tout cela doit être tantôt plaintif, et tantôt désespéré. Il y faut avant tout des accents de piété douloureuse et profonde, et non des témoignages d'une technique pianistique éprouvée.

Mais, et c'est là où l'esprit d'une foi salvatrice et miséricordieuse se fait jour, selon la véritable mystique de la confession catholique, voici le glorieux couronnement de ces pages qui, après avoir été longuement entrecoupées de sanglots et chargées du poids de tant de larmes repentantes, vont prendre fin cependant en une conclusion majestueuse, sur l'évocation de la félicité sans bornes dont la promesse est réservée aux élus de Dieu.

Tout en n'accordant à cette citation quasi littérale d'un texte déjà ancien, que la valeur d'une appréciation idéologique de goût entièrement personnel, il n'est cependant pas impossible que l'interprète n'en veuille retenir quelques aperçus de nature à seconder la tendance expressive de son exécution. Il voudra donc bien ne pas considérer comme indifférente à la solution des problèmes techniques posée par la traduction instrumentale de cette émouvante composition les commentaires d'ordre imaginaire dont s'accompagnent les conseils relatifs à son étude matérielle. Rappelons que cette œuvre qui tend d'une manière si persistante à la traduction d'un sentiment de ferveur religieuse, et qui révèle avec une éloquence saisissante un aspect tout particulier du protéiforme génie de son auteur, n'a fait qu'apparaître assez récemment parmi les pièces capitales dont le choix conditionne noblement l'établissement d'un programme de concert: Liszt lui-même ne l'ayant fait connaître en première audition qu'en Avril 1875 (soit plus de dix ans après sa publication,) au cours d'un festival organisé à Hanovre en l'honneur de J.S. Bach, et dont le produit devait être consacré à l'érection d'un monument consacré à sa gloire et destiné à Eisenach, sa ville natale.

A. C.

VARIATIONS SUR LE THÈME DE BACH : PLEURER, GÉMIR... (WEINEN, KLAGEN...)

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE

MÊME PARTIELLE
(Loi du 11 Mars 1957)
CONSTITUerait CONTREFAÇON
(Code Penal. Art. 425)



Weinen, klagen, Sorgen, zagen, Sind der Christen Thränenbrod.
Pleurer, gémir souffrir, trembler, telle est la substance du pain de larmes du Christ.

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

FRANZ LISZT

(1) Andante

(12 min. 30)

(1) Il ne faut pas s'attendre, dans l'argumentation musicale de cette œuvre à l'énoncé d'un thème suivi d'une succession de variations distinctes les unes des autres, selon la traditionnelle formule du genre invoqué. Car, à dire vrai, ce n'est pas un thème, mais un "Basso ostinato" qui, à la manière des Passacailles et des Chacones d'antan, fournit le prétexte d'un développement dont tous les éléments se pénètrent et s'amalgament en un tout indivisible.

Tout au plus peut-on discerner, du point de vue constructif, une sorte de division en plusieurs états de variantes, déterminée par l'adoption successive de nouveaux comportements de la figuration rythmique, et dont on s'efforcera, au cours des annotations qui font suite, de signaler les limites respectives, encore que l'évidente intention du compositeur ne se soit pas tant attachée à varier un motif générateur par un quelconque artifice de rédaction, qu'à le charger progressivement d'une signification expressive de plus en plus intense. C'est en affectant le caractère d'une dramatique et puissante introduction que les mesures initiales exposent, à la main droite, le douloureux motif chromatique descendant dont l'insistante plainte sera appelée à se fixer comme basse dans le medium de l'instrument au cours de l'épisode subséquent.

L'indication "pesante" définit de la manière la plus précise le genre d'articulation dont il convient de revêtir la solennelle énonciation de ces blocs de sonorités, qui s'immobilisent sur les menaçantes inflexions d'une orageuse gamme chromatique dont on prononcera clairement toutes les notes, en insistant sur le ritenuto légèrement "porté" des dernières doubles croches. (voir page 6)

Copyright MCMXLIX. by Éditions Salabert
International Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT, Paris, 22 rue Chauchat-

E.M.S.5431 E.A.S.14516

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

trem

dim. e ritenuto

(2) a Tempo

p dolente

sempre un poco

espressivo

Ped.

espressivo

pp

poco marcato

(2) Une référence occasionnelle aux deux motifs de Bach dont s'inspire la composition de Liszt, tels qu'ils ont été mentionnés dans l'avant-propos, permettra de constater une utilisation initiale rigoureusement semblable des éléments mélodiques dont s'accompagne, chez le Cantor, la présentation des gémissantes paroles de la cantate. Ce ne sera que progressivement que Liszt émancipera le contour vocal des variantes à venir des liens physiologiques qui le tiennent, au début de son œuvre, étroitement attaché à la paraphrase d'un sublime modèle.

On peut considérer que le développement de ces trente-trois premières mesures représente le premier état de ces divisions par tendance expressive, selon lesquelles nous proposons, en principe, d'envisager l'articulation du plan musical.

Ce sera à traduire des larmes de contrition repentante, et non encore des plaintes, que devront se consacrer les sonorités dolentes dont Liszt assigne la particularité à cet exposé sensibilisé de l'argument générateur.

Le timbre assourdi qui convient au sentiment poétique de tout cet épisode n'interdisant en aucune manière la possibilité, pour un interprète suffisamment maître des infinies ressources du toucher pianistique, d'en souligner toutes les inflexions, si pleines d'affliction contenue, par une pression plus ou moins pénétrante des doigts constamment maintenus à l'étroit contact du clavier. On s'est efforcé, dans la présente édition, de suggérer par l'adjonction de quelques nuances complémentaires et de quelques ponctuations de détails accessoires, les modalités qui peuvent concourir à la juste expression de ce fragment initial. L'observation scrupuleuse des doigts indiqués dans le texte devant par ailleurs en favoriser le legato indispensable

(6) *espressivo* *poco cresc.*

(7) *piangendo*

(8) *espressivo* *dim.*

molto legato e poco a poco rinf.

(6) Tout en n'excedant pas la nuance de vibrante demi-teinte dont on a cherché à définir les modalités (note 4) on veillera à souligner d'un timbre particulièrement pénétrant les inflexions émues du dessin conducteur de la main droite, en ayant recours à la substitution des doigts pour éviter toute sécheresse dans les répétitions des mêmes touches. L'adaptation pour orgue, en prévoyant ici le maintien de la cadence syncopée des mesures précédentes, fournit une précieuse indication relative au caractère palpitant dont l'exécution de ce pathétique contrepunt se voyait appelée à témoigner, dans l'intention de Liszt, sur un instrument à sons tenus, et à la lueur de laquelle on peut entrevoir, à l'état latent, la prédisposition intérieure du phrasé pianistique.

Exemple de la rédaction pour orgue :

cette articulation rythmique persistant dans la notation des quatre mesures suivantes.

(7) "Piangendo" ou "lagrimoso" suivant qu'il s'agit de l'une ou de l'autre des deux versions; le sens de ces indications étant au reste le même, et signifiant "en pleurant," c'est-à-dire contribuant à confirmer la propension à l'expression de supplication repentante qui prédomine dans toute la première partie du morceau. Bien sensibiliser le portando du dessin chromatique descendant qui reproduit, en diminutions, le motif générateur dont le rythme fondamental est maintenu dans les articulations de la basse.

(8) Même observation pour l'énonciation prédominante du contour mélodique de la main gauche.

Le commentateur prend ici texte de la version d'orgue pour l'emploi d'une rédaction un peu plus nourrie de la partie de main droite :

(9) *f* *rinforz.*

(10) *legatiss.* *sempre legatiss.*

(11) *dim.* *sotto voce* *poco a poco acceler.*

sotto voce

(9) Les deux rédactions - piano ou orgue - qui, en dépit de quelques modifications d'ordre purement instrumental, se tenaient jusqu'ici étroitement liées par un même processus musical, vont désormais différer sensiblement.

Il serait oiseux de s'appesantir sur les divergences dont se réclament les deux versions en présence. Cependant, on ne croit pas inutile, en regard de la pathétique invention pianistique dont témoignent les mesures suivantes, de reproduire le début du fragment qui motive cette observation, tel qu'il se présente dans la notation d'orgue:

pp *etc*

Il n'est pas besoin d'un exemple plus développé pour permettre d'envisager de quel côté s'atteste la conception imaginative qui, progressivement, orientera le développement ultérieur du texte pianistique vers la traduction d'un caractère dramatique, qui demeurera ignoré de sa réplique organistique.

(10) Veiller à l'éloquente sonorité de cet enchaînement d'accords alternés, au cours duquel le contour mélodique du sujet se fait jour dans un intense sentiment de ferveur suppliante, et en prolongeant quelque peu la tenue de chaque croche.

(11) Une accentuation plus impérieuse dans l'énonciation du thème à la main droite, et l'apport du rythme ternaire dans le mouvant dessin de la basse, vont conditionner la physionomie de ce troisième état des variations, dont chaque nouvelle proposition devient ainsi l'objet d'un comportement rythmique de plus en plus animé, correspondant à la tension expressive qui fait passer la composition de l'évocation des larmes affligées à celle des tourments de la damnation. On maintiendra dans une teinte assourdie les menaçants contours du mouvement mélodique de la main gauche, en évitant l'articulation "staccato" qui lui est trop fréquemment consacrée.

(12)

Musical score for system (12) in bass clef. It features a complex texture with triplets and slurs. The right hand has a melodic line with triplets, while the left hand has a rhythmic accompaniment. The score includes the instruction *più cresc.* and several *Red.* markings with asterisks.

(13) quasi Allegro

Musical score for system (13) in bass clef. It is marked *quasi Allegro* and *f*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4 5, 5 4 3 4 5, 3 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 5). The left hand has a rhythmic accompaniment. The score includes the instruction *rinforz.* and several *Red.* markings with asterisks.

Continuation of the musical score for system (13) in bass clef. It features a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (4 5 4, 8). The left hand has a rhythmic accompaniment. The score includes the instruction *sempre f* and several *Red.* markings with asterisks.

(14)

Musical score for system (14) in bass clef. It is marked *ff appassionato*. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4 2, (1 2 1 2 1 2), 2). The left hand has a rhythmic accompaniment. The score includes several *Red.* markings with asterisks.

(12) Cette variante de main droite contient en puissance les éléments du thème

Musical notation showing the theme in bass clef, consisting of a short melodic phrase.

incorporés à la trame harmonique. Leur identification n'ayant au reste lieu d'être que de lecture, et non de mise en valeur instrumentale.

(13) On peut admettre, dans l'interprétation pathétiquement mouvementée des mesures suivantes, l'appropriation des modalités d'exécution envisagées dans la rédaction d'orgue. A savoir l'énonciation liée et soutenue des octaves de main droite des quatre premières mesures; le même dessin des quatre mesures suivantes faisant au contraire l'objet d'un martellato puissamment affirmé.

(14) Bien extérioriser le caractère frémissant et presque angoissé de cet épisode, dont la signification expressive est celle d'un irrépressible cri de douleur clamé en imitation aux deux mains, et dont l'écho déchirant ne se retrouve pas dans la version d'orgue. L'emploi exclusif du pouce pour la répétition du la bémol en triolets de la main droite, tel qu'il est spécifié par Liszt, ne nous paraît pas devoir en assurer la fiévreuse exécution avec autant de sûreté que ne s'y emploie le changement de doigts indiqué entre parenthèses dans le texte musical.

dim. e poco rall. *pp una corda*

(15) **a Tempo** (un poco meno Allegro)

un poco rallent. *p plintiro*

ped. *ped.*

ped. *ped.* *ped.*

ped. *ped.* *ped.*

(15)-(16)-(17) Insistant sur le principe d'intensification rythmique dont on a mentionné (note 11) la caractéristique donnée expressive, la version de piano utilise ici, en l'affectant à un quatrième ensemble de variantes thématiques, un mouvement propulsif en double croches qui ne figure pas dans l'adaptation ultérieure pour orgue.

Ce génial recours aux modalités contagieuses d'une animation intérieure en constant état de développement, ou plus exactement de permanente et progressive activation confère à la progression de l'œuvre vers son point d'exaltation culminant un accent de puissance émotive dont on veut supposer que l'interprète saura traduire toute la signification imaginative.

(18)

(18) Il n'est presque pas de commentateurs de l'œuvre de Liszt qui n'aient tenu à citer ce fragment en doubles notes alternées comme un exemple typique d'une rédaction pianistique étonnamment précise et audacieuse pour l'époque à laquelle elle se réfère. Et en effet, tant du point de vue des relations harmoniques que du traitement instrumental, ces quelques mesures méritent de retenir l'attention toute particulière de l'interprète. Mais il est, à notre gré tout au moins, une raison indépendante de tout procédé matériel d'écriture qui lui confère une signification plus essentielle au développement poétique de la composition. C'est la manière dont, au contact d'un langage musical plus intensément expressif et d'une sonorité plus étoffée que dans les mesures précédentes, encore que toujours estompées, s'y font jour à nouveau les inflexions gémissantes de l'inquiétude temporelle, un instant sublimisée dans l'évasion spirituelle d'une contemplation mystique. Elles s'affirment ici tantôt à la basse, tantôt à la partie supérieure de la main droite, par l'énonciation plus insistante du motif "ostinato" accompagnée par cette sorte de mouvante immobilité tonale que lui confère l'adoption du schéma fondamental suivant:

On a déjà fait remarquer, dans d'autres fascicules de la même édition, qu'il est assez rare que la rédaction pianistique de Liszt n'offre pas, en même temps que la proposition instrumentale à laquelle il a recours pour la traduction de son intention musicale, la substance de l'étude technique qui doit en préparer l'exécution. L'établissement de variantes destinées au travail préparatoire devient ainsi superflu, tant les conditions de celui-ci se voient effectivement imposées par l'exercice du texte même dont la traduction se voit confiée à l'interprète.

Ici, cependant, il semble que l'on puisse faire bénéficier l'énonciation rigoureusement liée, quoique absolument distincte des doubles notes de la partie de main droite, par l'emploi de la formule ci-après, favorisant l'articulation indépendante des doigts sur chaque enchaînement:

A

B

(19) Animato

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system is marked *ff* and includes a first ending bracket labeled '8'. The second system is marked *sempre ff e marcato* and includes a second ending bracket labeled '8'. The third system continues the piece. The fourth system is titled 'L'istesso Tempo' and features complex rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3, 1, 6, 5) and dynamic markings *ff* and *f*. Pedal markings ('Ped.') are present throughout the score.

(19) Ce n'est pas dans l'expression résolue d'un sentiment d'ardeur enthousiaste qu'il faut chercher le secret de la juste interprétation du cinquième état des variations auquel donne naissance l'impulsion de ce véhément sursaut sonore, mais bien dans l'évocation pathétique et parfois désespérée des tourments endurés par ceux que la justice inflexible de Dieu condamna à la damnation éternelle.

Par conséquent, éviter le brio instrumental purement extérieur dont certains pianistes ne sont que trop enclins à revêtir l'exécution de tout cet épisode, articulé dans un climat de puissance déchainée qui ne se démentira plus jusqu'à l'apparition du douloureux récitatif qui lui fait suite. C'est en réalité à une vision d'épouvante dantesque qu'il faudra se reporter si l'on veut bien entendre le caractère dramatique des rafales de sonorités accumulées dans ces quelques pages, et au travers desquelles les terrifiantes allusions au thème emprunteront et l'accent des anathèmes, et le poids des malédictions.

On peut avancer que, sous réserve des applications digitales particulières conditionnées par les différentes modalités de la rédaction pianistique, c'est à une seule et même qualité d'exécution qu'il importera d'avoir recours pour l'énonciation de tous les éléments de cette tragique paraphrase.

Les doigts y demeureront, dans tous les passages de gammes ou d'arpèges, en étroit contact avec le clavier, sans pour cela renoncer au principe initial d'une puissante articulation; la production massive des accords s'accompagnant du poids de la main et même de l'avant-bras, de manière à éviter les agressifs écourtements d'une résonance trop sèche ou trop détachée - à quoi ne sauraient pallier les subterfuges de la tenue par la pédale. Les émissions des octaves, enfin, soit qu'elles soient prononcées en succession ou répétées sur les mêmes notes, se verront assurées, antérieurement à leurs attaques, par une ferme contraction des doigts épousant par avance les positions respectives de chacune d'elles.

On discernera sans peine, au travers du revêtement d'orage qui l'environne dans tout ce fragment (soumis à une accélération marquée du tempo général ainsi qu'à l'emploi d'un rythme en sextolets qui en intensifient le pouvoir dynamique) la présence implicite du thème constamment évoqué par son articulation sur les notes suivantes inscrites, ouvertement ou non, dans la figuration mélodique:

A short melodic fragment in bass clef, showing a sequence of notes with stems and beams, illustrating the theme mentioned in the text.

confirmant ainsi le caractère inébranlable de cette proposition mélodique qui, au cours de la composition, n'aura cessé de se manifester sous les aspects expressifs les plus divers, attaché au roc d'une donnée tonale invariable.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings (2, 3, 4, 1) and a sixteenth-note triplet. The second system is marked "Ossia" and features a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The third system is marked "(20)" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The tenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eleventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twelfth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirteenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fourteenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifteenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixteenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventeenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighteenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The nineteenth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twentieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The twenty-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirtieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The thirty-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fortieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The forty-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fiftieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The fifty-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixtieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The sixty-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The seventy-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eightieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-first system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-second system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-third system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-fourth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-fifth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-sixth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-seventh system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-eighth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The eighty-ninth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The ninetieth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet. The hundredth system is marked "ff" and contains a piano (*p*) dynamic with a sixteenth-note triplet.

20) Dans la version d'orgue, entre autres modifications de détail, les tempétueuses gammes chromatiques du piano ont remplacées par de simples gammes diatoniques descendantes qui ne sauraient naturellement prétendre au même effet de puissance dramatique.

La formule de "l'ossia" n'a vraisemblablement été envisagée par Liszt que comme permettant une énonciation plus caractérisée du mouvement mélodique du thème, articulé ici sur un rythme de croches faisant suite aux rehaus des trois gammes en unisson d'octaves. On conseille toutefois de s'en tenir à la rédaction originale, plus dramatiquement impulsive.

(23) *tempestuoso*

The musical score is divided into four systems. The first system begins with a treble clef staff containing a series of chords marked with an accent (^) and a bass clef staff with a similar accompaniment. A dynamic marking of *ff* is placed above the bass staff in the second system. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and pedaling instructions ('Ped.'). The key signature is one sharp (F major).

(23) Le magnifique transport de douloureuse effervescence qui tend ce passage, sur l'utilisation d'un rythme trépidant d'accords alternés - analogue à celui dont le morceau intitulé "Après une lecture de Dante" fait par ailleurs un si impressionnant usage - demeure, et pour accommodations d'ordre instrumental purement spécifiques, à peu près ignoré de la transcription pour orgue.

L'emploi harmonique renouvelé de la pédale, tel qu'il est indiqué par Liszt, suffirait déjà à prémunir contre une exécution trop sèche et trop détachée des accords répétés. C'est là une variante rythmique crépitante et tumultueuse du fragment analysé note(10) mais, malgré la différence de mouvement, de rédaction instrumentale et de détente expressive, soumise à des modalités d'exécution fort semblables concernant l'appesantissement nécessaire des doigts sur les touches.

(24)

ten. *ben in tempo*

ten. *ff*

Ped.

Ped.

1 2 3 4 1 5 4 3 2 1

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

(24) Les fulgurants arpèges qui, en déchirant le clavier sur toute son étendue, semblent, tels qu'un sillonnement d'éclairs sonores, ajouter à l'intensité de l'évocation imaginative, portée ici à son maximum d'impression désespérée par un apport supplémentaire de suggestions d'ordre physique, seront exécutés, selon la précise recommandation de Liszt, "bien en mesure," ce qui ne peut qu'augmenter la sensation de l'inexorable dont cette variante se fait l'écho terrifiant, et en en prononçant chaque note au moyen d'une puissante articulation.

S'exercer en employant les formules rythmiques , et en assurant bien l'énergique détente de chaque doigt.

Dans la version d'orgue, qui ne peut prétendre à rivaliser l'éclat incisif des percussions pianistiques, ce passage, et le caractère de paroxysme qu'il représente dans l'ensemble de la composition, se voient traduits par un impressionnant effet de plein jeu, utilisant le registre grave de l'instrument et dans lequel les sonorités tonitruantes du thème se voient prolongées par la rédaction suivante, curieusement désaxée sur le plan rythmique:

MANUEL

tenuto

tenuto etc

PÉDALIER

The musical score consists of four systems of music, each with two staves (treble and bass clef). The first system is labeled "Ossia" and includes a dynamic marking of *ff*. The second system is marked with "(25)" and *ff*. The score features complex arpeggiated patterns with fingerings (1-4, 2-3, 3-2, 4-1) and dynamic markings such as *ff*, *Red.*, and *Red.* with asterisks. There are also performance instructions like "8" and "4" above the notes, and a "5" at the end of the fourth system.

(25) La généralisation des claviers à sept octaves implique naturellement ici l'adoption de "l'Ossia."

On se gardera de tout diminuendo sur la chute des arpèges, dont le mouvement descendant doit bénéficier d'une exécution aussi fortement accusée que dans la progression ascendante des mesures précédentes.

(26) 5 4

ff

molto espress

ritenuto

sf

a Tempo

poco a poco

sf

ritenuto

(26) Ce sont encore aux plaintes et aux supplications des damnés qu'il faut accorder la traduction imaginative de ce génial conduit transitoire préparant, par une dégradation progressive du mouvement et des sonorités, le retour à la douloureuse méditation personnelle qui va faire l'objet de l'émouvant récitatif suivant.

Chaque articulation chromatique de deux notes multipliant, en une succession de gémissantes inflexions, les données du motif générateur, s'y verra encore tributaire d'une ponctuation frémissante et angoissée, le tempo n'ayant à subir de modification appréciable que sur les ralentissements pathétiques qui, par deux fois, viennent souligner d'un accent plus prononcé la palpitante énonciation des croches, en un détail mélodique d'une poignante signification qui demeurera négligé dans la transcription pour orgue.

La locution professionnelle "tenir le clavier" trouvera dans le mode d'exécution de ce vibrant épisode l'occasion d'une application entièrement appropriée à la nature d'interprétation pianistique qui lui convient. Travailler d'abord séparément la partie mélodique supérieure des deux mains, en tenant bien compte du caractère expressif dont s'accompagne la prononciation de chaque segment chromatique.

Lento (27) Lento Recitativo

The musical score is divided into four systems. The first system begins with a forte (*sf*) dynamic, followed by piano (*pp*) and piano-lagrimoso (*p lagrimoso*) sections. A *lunga Pausa* (long pause) is indicated. The second system features a *molto espress.* (molto expressive) section. The third system includes a *smorz.* (smorzando) section and a *Recitativo lagrimoso* section. The final system ends with a *rit.* (ritardando) section. Fingerings and articulation marks are clearly visible throughout the piece.

(27) Le même postulat imaginaire qui nous a fait envisager dans les pages précédentes, la vision des réprouvés voués aux châtimens éternels, incitera ici, - suivant Dante aussi bien que Liszt dans l'évocation d'une fiction conforme à la poésie du catholicisme, - à supposer au travers des dolents accents de cet impressionnant récitatif les repentants soupis des âmes du purgatoire. Sujet déjà traité d'abondance, et avec une touchante ferveur, par Liszt, dans la symphonie qu'il consacre à l'illustration musicale de la Divine Comédie et qui trouve ici une interprétation tout aussi pénétrante.

Pour la première fois depuis le début du morceau, l'emploi du thème générateur va céder de son insistante rigueur tonale, ne se témoignant plus seulement sous les aspects d'un "Basso ostinato" attaché à l'énonciation immuable des mêmes notes, mais allant puiser dans d'imprévisibles et passagères modulations les éléments d'une nouvelle virtualité expressive. Nous sommes assuré qu'une sensible interprétation s'emploiera d'elle-même à caractériser les sonorités de ces répliques mélancoliquement alternées en les dotant, hypothétiquement, des timbres orchestraux qui correspondent à leurs inflexions respectives. C'est ainsi que l'énonciation de la phrase douloureusement méditative qui fait l'objet du récitatif proprement dit, se verrait confiée au hautbois; les réponses des tierces de main gauche-fugitives allusions au contour mélodique du thème - empruntant leurs résonances affaiblies aux sonorités d'écho des clarinettes. Et, plus loin, les vibrations émues des cordes du violoncelle se substituant à celles du hautbois pour la reprise dans le grave du motif "ad libitum", et les voix caressantes des flûtes reprenant à leur compte l'émission des fragments thématiques dévolus initialement au timbre des clarinettes.

Cette registration imaginaire pouvant au reste, dans le demeurant de l'épisode, faire l'objet d'appropriations analogues, grâce à quoi le coloris pianistique se teinte d'une diversité ignorée de ces sonorités toutes faites à quoi se résigne trop souvent une interprétation confinée dans l'anonymat de la corde frappée, sans souci de la valeur suggestive du timbre employé.

8

stringendo

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

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a fermata over a measure, followed by a series of chords and melodic lines. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment. The word "stringendo" is written above the lower staff. Pedal points are indicated by "ped." and asterisks below the lower staff.

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

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues with chordal textures and some melodic fragments. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment. Pedal points are marked with "ped." and asterisks.

ped. * *ped.* *ped.* * *ped.* *marcatissimo*

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff has more complex chordal structures. The lower staff's accompaniment becomes more rhythmic. The word "marcatissimo" appears at the end of the system. Pedal points are marked with "ped." and asterisks.

ped. *ped.* * *ped.*

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff features dense chordal textures. The lower staff continues with the accompaniment. Pedal points are marked with "ped." and asterisks.

8

più rinforzando

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

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a fermata over a measure, followed by a section marked "più rinforzando". The lower staff continues with the accompaniment. Pedal points are marked with "ped." and asterisks.

(32) *fff* *f*

(33) *mp non presto* *dim. e rall.* *fp* *riten.* *più riten. e perdendo*

Choral

(34) *Lento*

Was Gott thut das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben. Es
 Tout ce que Dieu fait est bien fait. Cet - le cer - ti - tude me suf - fit Pour
 mag - mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend
 a - pla - nir l'a - pre - che - min sur le - quel E - me - l'end
 pou - sse

dolce *tr.* *dim.* *p* *ff*

2^a maestoso

Lento *Lento*

(32) En faisant précéder d'une virgule la vibrante attaque de ce fragment chargé d'une expression déchirante, on n'a pas voulu conseiller autre chose qu'une respiration un peu plus prolongée que ne le prévoient les silences de la mesure précédente; susceptible cependant de permettre à l'énonciation du dessin mélodique supérieur-curieusement apparenté au célèbre motif tristanesque-d'affirmer sur un plan de sonorité qui lui soit personnel son attente palpitante de la réponse céleste (Remarquer à la basse la persistance de l'élément thématique.)

(33) L'exécution de cette cadence ne doit revêtir d'autre caractère que celui d'une impulsive et pathétique improvisation, ardemment prononcée dans son mouvement ascendant pour se détendre progressivement dans sa chute expressive, et se résorber en quelque sorte sur la tremblante interrogation dont le thème générateur inversé lui fournit l'argument, précédant une longue pause au cours de laquelle le silence devrait, en quelque sorte, s'emplier d'une signification surnaturelle.

(34) Et voici, dans l'atmosphère baignée de paix et de certitude d'un majeur jusqu'ici ignoré et qui, pour la première fois, étend son doux rayonnement symbolique sur l'écho des paroles consolantes, les voix de l'au-delà attestant la mansuétude de l'Éternel, prêt à ouvrir ses bras au pécheur repentant. Comme on l'a déjà laissé entendre, cette promesse de rémission s'accompagne ultérieurement, dans la paraphrase catholique, d'un développement solennel et pompeux auquel ne donnait pas lieu son intervention dans la cantate protestante à laquelle elle se voit empruntée.

Nous avons tenté, au début de ce travail d'analyse, d'attribuer aux exigences spirituelles de la confession pratiquée par Liszt le souci de glorieuse amplification qui fait sortir ce choral de sa réserve originelle et le propose, en guise de péroraison mystique, sous les aspects d'une triomphale apothéose qui n'est pas seulement celle de la foi, mais également de la Sainte Église apostolique et romaine.

On recommande dans les alternatives de *p* et de *f* qui président à son énonciation initiale d'assurer, dans les deux cas, une sonorité parfaitement pleine et soutenue (les "forte" doivent irradier et non pas exploser) et de respecter avec la plus grande attention, et en s'inspirant de la tradition rituelle du chant évangélique, les points d'orgue et les respirations qui séparent les éléments du choral.

trei - ben, es wird mich Gott ganz vä - ter - lich in sei nen Armen
 les pe - rils, la mort et la souf - fran - ce Dieu me ré - veil - le - ra en

p dolce *dolciss.* *sempre dolce e legato*

Ped. * Ped. Ped. * una corda

hal - ten. Drum lass ich ihn nur Wal - ten. (35)
 ses bras paternels. J'at - tends sa vo - lon - té.

f *stargando* *poco a poco più mosso*

Ped. Ped. Ped. *

Quasi allegro

cresc. *ff* *sempre marc.*

Ped. *

ritenuto *ten.* *riten. molto*

ff *ten.*

Ped. * Ped. *

5) On mouvementera toute cette coda dans un caractère d'enthousiasme grandissant en soulignant cependant d'une expres. on plus austère la référence au motif du choral, particulière à la version pianistique, et qui se trouve ici inscrite dans la arge d'un ritardando imposant.

(36) a Tempo, un poco animato

(36) Bien solenniser la prononciation de la figuration octaviée de la basse en réservant à la main droite, jusqu'à la fin de sa progression ascendante, le bénéfice d'une sonorité de plus en plus lumineuse et rayonnante de gloire extatique.