

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 traités 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 Juvéniles, 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, rediger 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'Édition 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 Édition elle-même a été annulée par moi depuis plusieurs années - et à ma demande les Éditeurs 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

(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 propose 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 = ♩

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 :

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

Préparer de même la progression suivante.

- scen - do

Ossia

sempre più forte

ed accelerando

sempre più forte

ff (*mf*)

fff rit. *tr*

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 préparent 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.

3 1 2 1 2 1 ou: 3 1 2 1 2 1 2 1

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.

Issue de la donnée déjà fort ingénieuse qui caractérise la formule "étude de vélocité 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.

mf

rinf.

dim.

p

cresc.

2 3

et ten.

mf un poco marcato il basso

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)*

ten. *ten.*

ff *p*

rinf. *string.*

molto cresc.

Ed. *Ed.*

(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 incindentes 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.

(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 :

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.

Red. *p poco a poco accelerando* *sempre stacc.*

This system shows the beginning of a musical piece. It features a treble and bass staff with complex chordal textures. A first ending bracket is present in the treble staff, with fingerings 1 and 5 indicated. The tempo and dynamics are marked as *p poco a poco accelerando* and *sempre stacc.* (sempre staccato).

This system continues the piece with similar complex textures. It includes a first ending bracket with fingerings 2, 3, and 8. The bass staff has a treble clef and contains a triplet of eighth notes. The tempo and dynamics remain *p poco a poco accelerando*.

più rinforzando

This system marks a change in dynamics and tempo with the instruction *più rinforzando*. The music continues with complex textures and includes a first ending bracket with fingerings 3 and 8.

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

This system features a first ending bracket with a fingered 8. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo), *(sfz)* (sforzando), and *(p)* (piano). The music continues with complex textures.

(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.* *ff* *molto acc. e rinf.* etc.

This system shows a variation for the left hand. It includes a first ending bracket with a fingered 6. The dynamics are marked as *arditamente*, *f*, *più cresc.*, *ff*, and *molto acc. e rinf.* (molto accelerando e rinforzando). The system ends with "etc."

(8) *string.*

string.

sempre stacc.

(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

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

red.

** red.* ** red.* ** red.*

(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. B. C.

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.

(11)

Two systems of piano accompaniment. The first system shows a right hand with a descending eighth-note scale and a left hand with a similar pattern. The second system continues the exercise with more complex rhythmic patterns and fingerings. The word "Led." is written below the first system. There are also some markings like "8" and "A" above the notes.

(12) Tempo I?

poco rit.

Two systems of piano accompaniment. The first system features a right hand with a descending eighth-note scale and a left hand with a similar pattern. The second system continues the exercise with more complex rhythmic patterns and fingerings. The word "poco rit." is written above the first system. There are also some markings like "5 2" and "3" above the notes.

Continuation of exercise (12) with two systems of piano accompaniment. The right hand continues with a descending eighth-note scale, and the left hand continues with a similar pattern. There are some markings like "3" above the notes.

(13)

Two systems of piano accompaniment. The first system features a right hand with a descending eighth-note scale and a left hand with a similar pattern. The second system continues the exercise with more complex rhythmic patterns and fingerings. The word "ff" is written below the first system, and "p" and "mp" are written below the second system. There are also some markings like "6" and "5" above the notes.

(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.

A single system of piano accompaniment showing a right hand with a descending eighth-note scale. The word "m.d." is written above the first system, and "etc." is written below the second system.

ff mf *crescendo*

Ped. (string.) **Stretto (più Presto)** (14) ff

Ped. sf Ped. sf Ped.

(15) *marcatissimo* rinf. Ped. Ped.

(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:

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * etc.

prétexte à un fructueux travail complémentaire.

sempre *marcato*
marcatissimo

Ped. *

sf

Ped. *

(16)

sf

Ped. *

ff

Ped. *

(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. *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:

The musical score consists of two systems. The first system is a piano introduction marked 'p' (piano) and 'Allegro sempre legato'. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is a simple, flowing line of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system continues the melody and accompaniment, marked 'dim' (diminuendo) and 'etc.' (etcetera).

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.

The musical score shows a single system for the right hand (m.d. - main droite). It is in the same key signature and time signature as the previous score. The melody is more complex, featuring sixteenth-note runs and grace notes. It is marked 'etc.' (etcetera).

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

(2)
mp(cantando)

Poco adagio

dolcissimo, una corda

(1)

sempre legato e placido

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 sotto 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'empâtement 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 :

etc.

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 5 4 5 4 3 2 4 5 4 2

1 2 1

poco a poco più forte

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

(7) *dolce sotto voce*

(rit.) (Tº Iº)

5 4 2 5 4 2

stringendo

crescendo

più rinf.

(8) *ff*

Ped.

(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 :

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.

Musical score for the first system, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, and some fingering numbers (4, 3). The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Dynamic markings include *poco rit.* and *Ped.* (pedal).

ritenuto ed appassionato assai

(9)

Musical score for the second system, marked **ritenuto ed appassionato assai** and *sempre f*. The treble staff features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, and some fingering numbers (4, 5, 4, 2, 5, 4, 3, 2). The bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamic markings include *Ped.* and *f*.

Musical score for the third system, continuing the piece with treble and bass staves. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as *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.

Musical example showing the 1839 version of the passage. It features a grand staff with a dynamic marking of *ff* and includes the word *etc.* at the end.

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.

Musical example showing the Breitkopf version of the passage. It features a grand staff with a dynamic marking of *ff* and includes the word *etc.* at the end.

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?*

sf *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 :

Allegretto $\bullet = 132$

Version de 1826

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 :

Allegro patetico
tenuto e ben marcato il canto

Version de 1838

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'acheminement 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.

Edition de 1847

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 quelle 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*

ped. simile

ped. * *ped.* *

Cadenza ad libitum

(2) *p*

(non arpeggiato)

ped.

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 fougues ébrouements de la cavale sauvage prête à bondir dans la steppe, en entraînant derrière elle le corps pantelant de Mazepa.

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 Mazepa, clamé par les trombones.

Ex. et

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 trépidentes, 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.



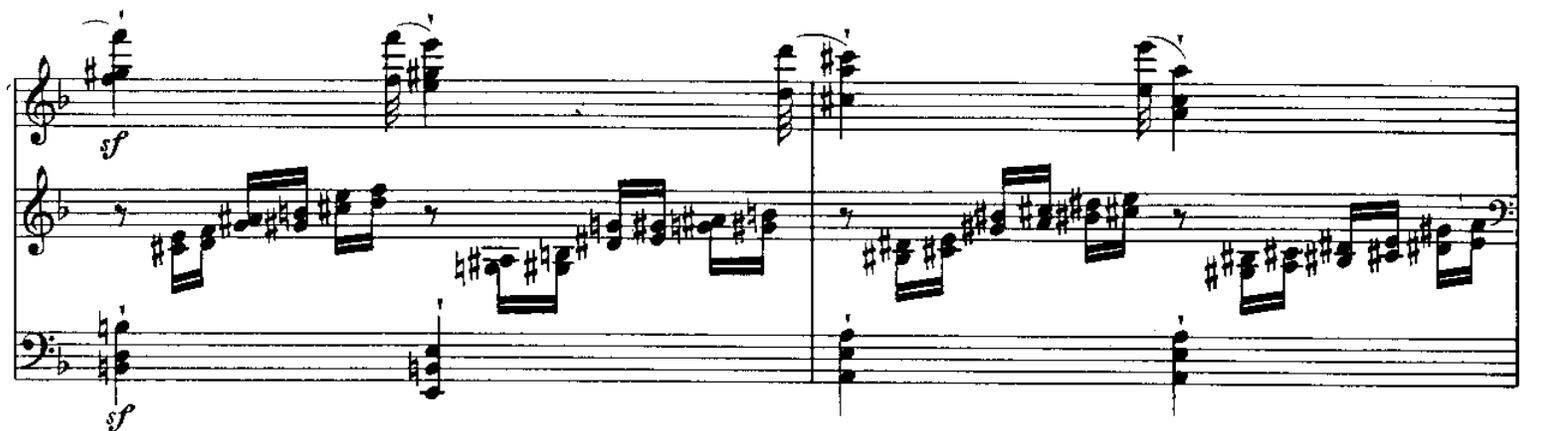
First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff with chords, a middle staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple bass line. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4. The first measure of the middle staff is marked with a '2' above it. The first measure of the bass staff is marked with a 'Ped.' below it. The second measure of the bass staff is marked with a flower-like symbol and 'Ped.'. The third measure of the bass staff is marked with a flower-like symbol and 'Ped. simile sempre'.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff structure as the first system. The middle staff continues with its rhythmic pattern, and the bass staff continues with its bass line. The key signature and time signature remain the same.



Third system of musical notation. This system introduces a new staff at the top, which appears to be a vocal line or a second treble staff. It contains a melodic line with slurs and accents. The middle and bass staves continue with their respective parts. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.



Fourth system of musical notation, the final system on the page. It continues the three-staff structure from the previous systems. The middle and bass staves show further development of their rhythmic and melodic lines. The key signature and time signature remain unchanged.

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

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 :

Même travail à la main gauche.

8... (5) *ten.*

ten.

3

3

8

il più forte possibile.

3

3

poco rallent.

3

3

(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 :

ix. *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 :

m.d. *m.g.* au lieu de *m.d.* *m.g.*

rinz

First system of a musical score, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo or dynamics marking 'rinz' is present at the beginning.

Second system of the musical score. It includes a treble and bass staff. A circled number '(7)' is placed above the treble staff. There are dynamic markings 'p' and 'Ped.' (pedal) in both staves. Some notes in the treble staff are marked with an '8' and a dashed line, indicating an octave extension.

Third system of the musical score. It continues with treble and bass staves. Dynamic markings 'p' and 'Ped.' are used throughout. The notation shows complex rhythmic patterns and harmonic textures.

Fourth system of the musical score. It features treble and bass staves with dynamic markings 'p' and 'Ped.'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

(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:

Fragment of musical notation from the 1838 version. It shows a treble and bass staff with dynamic markings 'ten.' and 'p'. The notation includes complex textures and is followed by the text 'etc.'.

8) Musical score for exercise 8, measures 1-4. The treble staff contains eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The bass staff contains eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *(rfz)* and *(fz)*.

5) Musical score for exercise 8, measures 5-10. The treble staff contains eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The bass staff contains eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *(mfz)* and *(martellato)*. Pedal markings are present below the bass staff.

9) Musical score for exercise 9, measures 1-4. The treble staff contains eighth-note patterns. The bass staff contains eighth-note patterns. A circled '9' is at the beginning. The bass staff has a thick line indicating a sustained pedal point.

5) Musical score for exercise 9, measures 5-8. The treble staff contains eighth-note patterns. The bass staff contains eighth-note patterns. Dynamics include *(fz)* and *(rit.)*. Pedal markings are present below the bass staff.

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*:

1) Musical score for exercise 9, showing the first few notes of the exercise. The treble staff is marked *m.d.* and the bass staff is marked *m.g.*. Both staves show eighth-note patterns with fingerings (1) and "etc." at the end.

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

Red. Red. Red. Red.

il canto espressivo ed appassionato assai

(11)

Red. Red. Red. Red.

(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 imaginaire 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 :

A. *ten*

B. *ten*

C. *ten*

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 :

Oppure etc.

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.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The treble staff contains a melodic line with a crescendo hairpin. The bass staff contains a complex accompaniment with chords and some accidentals. The word "cresc." is written below the treble staff.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff continues the melodic line with a crescendo hairpin. The bass staff continues the accompaniment. The word "cresc." is written below the treble staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff begins with a dynamic marking of *p* and contains a series of notes with fingerings: 5, 1, 5, 1, 2, 5, 1, 4, 2, 4, 1, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 4. The word "passionato" is written below the treble staff. The bass staff contains a few notes and rests.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The treble staff continues the melodic line with a crescendo hairpin. The bass staff continues the accompaniment. The word "cresc." is written below the treble staff.

(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)

OSSIA

(13)

rinforz.

ped.

ped.

ped.

(14)

rinforz

ped.

ped.

(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 :

A. *m.d.*

B.

C.

D.

E.

F.

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

8

Piano à 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.

poco rallentando

Animato
leggero

(16) *mp*

*ped. * ped. * ped. * ped. * ped. simile*

(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 :

Allegro animato

sempre ff e marcatisimo etc.

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 appogiateures 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 :

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

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

en serrant au maximum l'énonciation des petites notes.

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

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

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. 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'énergie et rapide propulsion des mains sur le clavier en s'exerçant ainsi :

m.d. *etc.*

(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 *etc.*

6^e mesure 7^e mesure 8^e mesure *etc.*

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.

8

8

8

8

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

8

8

8

8

(22)

sf sf ritenuto

Più moderato

(23) *più rit.*

(24) *(mp sostenuto)*

Ped.

(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 générateurs 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 forcénée.

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 :

A. *etc.*

B. *etc.*

C. *etc.*

D. *etc.*

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

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.

3 4

ÉTUDE N° 5

FEUX FOLLETS

Note préliminaire

Dans son examen comparatif des deux versions initiales de ces Études - 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:

Moderato $\text{♩} = 66$

sf *p molto legato* *etc.*

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 chatolements 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.

Études 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 "également" - 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.

dim.

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 :

Ped. 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.* - - - *cappriccioso*

dim. 3 3 3 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.

(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 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) 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:

Et non pas ainsi:

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

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.

rinz. (9)

espressivo, appassionato

scherzando

(10)
P

(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.

(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 :

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 octavation beaucoup moins heureusement adaptée à son caractère spirituellement désinvolte :

(12) *p (volante)*

(legatissimo)

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

(13) *rin fz.*

Ped.

Ped.

Ped.

(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.

mp scherzando

etc.

le trait de main gauche conservant dans les deux versions le même contour sinueux, à la murmurante mise en valeur duquel on consacrerà 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) 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 espègles 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:

OSSIA

veloce

Musical score for measures 16-17. The top staff is marked "OSSIA" and "veloce". The bottom two staves are marked "dim." and "(17) veloce". The score includes fingerings and a complex rhythmic pattern.

Musical score for measures 18-19. The top staff is marked "sempre più piano". The bottom two staves are marked "sempre più piano" and "p (19)". The score includes fingerings and a complex rhythmic pattern.

Musical score for measures 20-21. The top staff is marked "(18)". The bottom two staves are marked "(19)". The score includes fingerings and a complex rhythmic pattern.

(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

(21)

mf

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. 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 aiguës 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.

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

The image shows three systems of piano music notation. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with rhythmic patterns. It includes the marking '(23) f energico con bravura' and '2 3 2' below the bass line. The second system continues the melodic and bass lines, with the marking 'rinfz.' (ritardando) and 'Fed. simile'. The third system shows a more intense passage with the marking 'ff con strepito' and 'Fed.'.

(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.

The image shows a musical notation for a left hand exercise (m.d.). It consists of a single staff with a treble clef. The notation shows a sequence of notes with fingerings indicated below: 2, 3, 2, 4, 2, 3, 2, 3. The exercise is marked 'etc.' at the end.

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:

The image shows a musical notation for a left hand exercise (m.g.). It consists of a single staff with a bass clef. The notation shows a sequence of notes, likely corresponding to the exercise in the previous block.

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

8

(24) *rinfz.*

Ped. * *Ped.*

espressivo appassionato

Ped. * *Ped.* *

cresc.

un poco riten. (a piacere)

(25)

p dolce

Ped. * *Ped.* *

poco rinfz.

rall. e smorz.

in Tempo

(26) *p*

Ped. * *Ped.* *

(senza *Ped.*)

(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*
legatissimo
dim. *dim. molto*
poco cresc.

(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
ff *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

poco

8

ten.
sempre piano

8

poco

8

p
Ped.

8

sempre più piano
Ped.

(29) 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 :

La retouche de l'édition définitive attestant une fois de plus, par un détail incident, le caractère de raffinement instrumental et poétique dont les témoignages inventifs se voyaient suggérés au magicien du clavier par l'interrogation scrupuleusement discriminative de son texte d'origine, et le souci de perfection artistique prenant ici le pas sur les préoccupations pédagogiques de la virtuosité en soi.

ÉTUDE N° 6

VISION

Note préliminaire

Il est assez surprenant de constater que Schumann, mettant en parallèle les caprices embryonnaires de ces Études 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

Version de 1826

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

Largo patetico

ten. ten. ten.

m.g. pesante

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'Études 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*

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, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first four systems show a consistent rhythmic pattern: the bass staff plays eighth notes, and the treble staff plays chords. The fifth system is marked with a circled '4' and a 'cresc.' marking, indicating a change in dynamics and articulation. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

(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 is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - System 1: Features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The instruction *rinz. espress.* is written above the bass staff. A *2 8* marking is present at the end of the system.
 - System 2: Continues the rhythmic pattern. A circled *(5)* marking is placed above the treble staff.
 - System 3: Shows a change in texture with longer note values. *ten.* markings are placed above and below the staves, indicating tenuto marks.
 - System 4: Similar to System 3, with *ten.* markings and a *12* marking below the bass staff.
 - System 5: Continues the *ten.* markings and the *12* marking.
 - System 6: Final system on the page, maintaining the *ten.* markings and the *12* marking.

(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 arpèges qui meublent, à partir d'ici, de leurs rutilantes sonorités les temps froids de l'énonciation du motif générateur.

ten.

(6)

ten. poco a poco cresc. ed accelerando

8

8

(7)

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.

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".

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a circled '9' and a 'poco rit.' marking. The second system is marked '(9) (a Tempo)' and 'ff'. The score features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and dynamic markings like 'Ped.' and 'poco rit.'.

(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 :

The notation shows a sequence of chords and arpeggios in the right hand, with dynamic markings like 'p' and 'f', and a 'etc.' at the end.

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

Musical score for a piano piece, consisting of four systems of grand staff notation. The first system includes the instruction "Led." and a star symbol. The second system is marked "(10)" and "sempre Led.". The notation features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

(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

Musical score for the "Ossia" of the 1839 version, showing a grand staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

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 *8va 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.*
1 2 5, 2 4 2, 4 4

B. *etc.*
2 4 2, 4 4 1

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.

3a bassa

Ossia

Ossia

(12)

fff vibrante

fff

(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 étouffée 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)

rinforzando

marcatissimo

Ossia

(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.*

B.

C.

rinforzando

marcatissimo

Ossia

poco a poco dimin.

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) 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:

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

(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

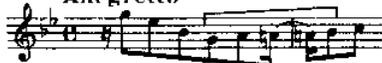
EROICA

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 :

Version
de 1826

Allegretto



etc.

Thème
de 1839



etc.

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 oeuvre, 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

Allegro

(1) *ff*

Ped.

p

Ped.

(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 détentes de rythme trochique dont la succession meuble les derniers éléments 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

mp

6

Ped. * Ped. * Ped. *

(3) Cette première impulsion anacrousique 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 image displays three systems of musical notation for piano, likely from a 19th-century edition. Each system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The first system includes markings for 'ped.' (pedal) and 'poco' dynamics. The second system features 'più cresc.' and '6' fingerings. The third system shows a 'ff' (fortissimo) dynamic and a '5' fingering. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

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

This system shows a specific musical passage marked 'ff' (fortissimo) and 'precipitato' (precipitated). It features a rapid, arpeggiated figure in both hands, with a '5' fingering indicated for the left hand. The notation is dense and rhythmic, typical of a virtuosic exercise.

fournissant l'argument d'un excellent exercice.

(6) *mf*

p (sopra)

8

mf

Red.

(7)

(8)

poco a poco cresc. ed animato

8

8

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 arpeges 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, piano and bass clefs, includes the instruction *molto cresc.* and a *Ped.* marking.

musical score system 2, piano and bass clefs, includes the instruction *rinforzando molto* and *animato il tempo*, and *sf p leggero* markings.

musical score system 3, piano and bass clefs, includes *Ped.* markings and a *6* fingering.

musical score system 4, piano and bass clefs, includes *Ped.* markings and a *6* fingering.

musical score system 5, piano and bass clefs, includes *Ped.* markings and a *6* fingering.

Musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a complex melodic line with slurs and fingerings (6, 8, 6, b) and a bass line with "Ped." markings. The second system continues the melody with "molto cresc." and includes a circled "8" and a circled "8" with a "b" below it. The third system features triplets and "più cresc." markings.

(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, consisting of two systems of staves. The first system shows a complex melodic line with slurs and fingerings (8, b, 3) and a bass line with "Ped." markings and "molto cresc.". The second system continues the melody with "sempre più f" and "ff" markings.

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*

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

* Ped.

* Ped.

(10)⁽¹⁾ *stacc. sempre* *ff con bravura*

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

(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^o Etude de la partie supérieure des octaves, avec articulation plus soutenue des éléments thématiques :

(Voir page 10)

2^o 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.

(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, éloquemment 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* *p*

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)

rit. * rit. * rit. * rit. * rit. * rit. *

rit. * rit. * rit. * rit. *

rit. * rit. * rit. * rit. *

rit. * rit. * rit. * rit. *

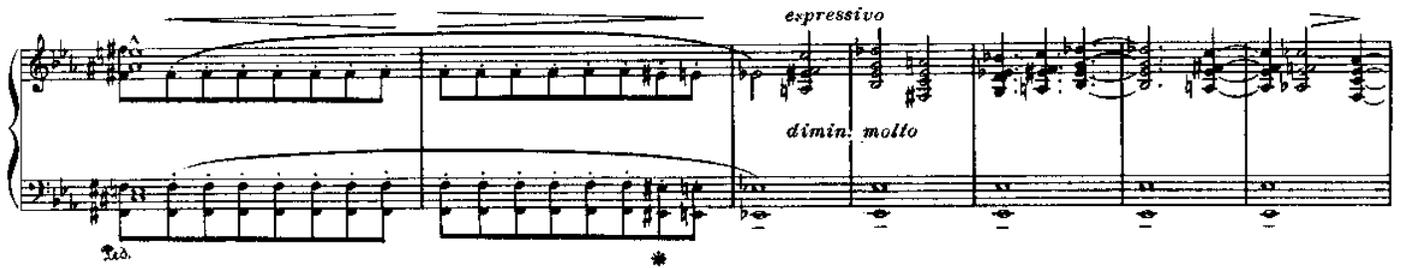
rit. * rit. * rit. * rit. *

(1) On rappelle la signification des deux signes employés ici par Liszt \equiv : ritard \equiv > : 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

con 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

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 élan liminaires 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 incisives 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.

(5)

(6)

ff (martellato)

ff

p

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

Red.

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

(6) 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 image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Performance markings such as 'Ped.' (pedal) and 'rinz.' (ritardando) are present throughout. A specific measure in the third system is marked with a circled '(7)'. The page is numbered '50' in the top left corner.

(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

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 dépassait la seule préoccupation de la correction technique.

Et ces appellations pittoresques ne sont ici que les coups de pouce 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 vétilleuse que précédemment.

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

A. *m.d.* etc.

B. etc.

a Tempo (*un poco agitato*)

(*stringendo*)

dolce

leggermente e staccato

(11)

dimin.

(*cedendo*)

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. b.d.

molto rinforz. Ped.

8 (12) ff molto appassionato simile simile Ped. Ped. Ped. Ped.

8 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

(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. m.d. 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 dimn.

Ped. * *sempre col Ped.*

e rallent. *smorz.* *riten. molto* **Tempo Iº** (13) *pp* *senza Ped.*

5

(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. Eviter 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

Ped. * *Ped.* *

etc.

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

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and chordal structures.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and chordal structures. The instruction *sempre pp* is written above the first measure.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and chordal structures.

(14) *cresc.* *più cresc.*

(15) *ff con brio*

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

ff marcatissimo

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

ff

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 élatante, 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 $\frac{2}{4}$ dont les interventions incidentes accusent, en en précisant les impulsions, le mordant relief de cette bondissante chevauchée imaginaire.

8

leggermente

Fed. Fed. Fed. Fed. Fed. Fed. Fed. Fed. Fed.

(16)

p subito e sempre più animato

cresc. *molto*

8

(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
 cresc.

(18) *fff (con molto passione)*
marcatissimo
 Ped. Ped. Ped. simile

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) *sempre fff*

(20)

(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 catastrophe ébranlante 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. B. C. *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.

ÉTUDE N° 9

RICORDANZA

(Note préliminaire)

On pourrait aisément assimiler cette étude à la collection des nombreuses paraphrases sur un motif donné qui, dans la production de Liszt, représente une abondante contribution au goût d'une époque particulièrement sensible aux manifestations d'une virtuosité purement décorative.

On veut bien qu'ici la profusion de broderies et fioritures ne porte pas sur une interprétation pianistique surajoutée au texte d'une romance de la Somnanbula ou d'autres Muettes de Portici, et que reprenant, pour en tirer un morceau de salon agrémenté de tous les ruissellements de sonorités, de tous les scintillements de volubiles cadences inhérents au genre traité, une proposition musicale qui lui appartenait en propre, Liszt fait encore œuvre de créateur, et qu'il conviendrait de réserver à sa nouvelle présentation d'une ancienne inspiration des privilèges qui excèdent ceux de la simple transcription variée.

Mais, tout en adaptant à des données instrumentales d'ordre transcendant les éléments d'une composition enfantine, Liszt ne s'emploie pas ici, comme dans les autres études du recueil engendrées de même par l'utilisation des arguments des exercices de 1826, à un renouvellement total de sa conception initiale. Il en retient non seulement le point de départ commun, mais aussi les modalités constructives ultérieures, et tout l'essentiel d'un développement qui n'est pas sans faire songer aux rédactions aimablement conformistes d'un Field ou d'un Hammel. Et nulle part ici nous ne verrons s'affirmer les surprenantes particularités de cette ardente liberté rénovatrice qui métamorphosait de telle manière les rudiments thématiques auxquels il empruntait l'amorce d'une nouvelle composition, que Schumann lui-même — on l'a vu dans les commentaires des précédentes études — n'en discernait pas toujours les similitudes organiques.

L'évidence de l'emprunt se manifeste cependant ici avec trop d'éclat pour que Florestan ne signale pas que le nouvel arrangement a reçu "une introduction et aussi maintes additions intéressantes dans le cours du morceau". A cela se bornait son appréciation de l'ensemble.

Il suffit au reste de quelques sommaires confrontations de textes, auxquelles on aura recours dans les notes suivantes, pour se convaincre que le titre de "Ricordanza", c'est-à-dire de "Souvenir" dévolu par Liszt à la version définitive de cette étude (l'édition de 1839 n'en comportant aucun) se voit légitimé autant par des raisons de concordance matérielle à l'endroit du thème d'origine que par un tardif souci de suggestion idéologique.

Voici comment se présente, dans la rédaction de 1826, le début du 9^{ème} exercice sur l'ensemble duquel va s'asseoir le comportement fondamental des variantes de 1839 et de 1851, qui ne diffèrent entre elles que par d'insignifiants détails.

Allegro grazioso $\text{♩} = 160$

9^{ème} Exercice de 1826

p con leggerezza *espressionne pp* etc.

Tr. * Tr. * Tr. * Tr.

Et quatre mesures plus loin, et après la répétition du motif précédent.

con dolore etc.

On voit par cet exemple liminaire que, sur le plan mélodique tout au moins, rien n'intervient dans la version de 1851, représentant l'état définitif de la composition, qui fasse envisager une conception nouvelle du motif générateur; les seules retouches d'intérêt appréciable ne se reportant qu'au tempo, mué d'*allegro grazioso* en *andantino*, à l'enrichissement harmonique de l'accompagnement, et à l'adjonction du silence qui revêt les inflexions de main droite d'un caractère que ne leur conférait pas la rédaction écolière. Les mêmes assimilations quasi littérales se feront jour avec autant de fidélité dans la suite du morceau; l'apport de la seconde et de la troisième manière ne consistant en réalité qu'à revêtir cette trame primitive des prestiges d'une chatoyante virtuosité qui demeure à l'extérieur de son ingénu comportement sentimental d'origine.

Et l'on serait presque tenté d'appliquer à la critique de cette page incertaine les mots par lesquels Liszt lui-même portait condamnation de certains penchants auxquels il se reprochait d'avoir trop longtemps sacrifié: "J'exécuais alors fréquemment, soit en public, soit dans les salons, (ou l'on ne manquait jamais de m'objecter que je choisisais bien mal mes morceaux) les œuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer les mouvements et les intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse voie, dont heureusement je me suis dégagé bientôt".

Ces lignes, extraites des "Lettres d'un bachelier ès musique", sont datées de 1837; la conversion était donc toute récente, puisque l'on peut assigner aux années 34 et 36 la rédaction des "24 Grandes Etudes", dans laquelle figure en première version cette paraphrase encore toute empreinte de ces concessions si courageusement réprochées par la suite.

Ce qui demeure assez surprenant, c'est de la retrouver à peu près inchangée et, tout au moins dans son esprit, dans le cadre de ces 12 Etudes transcendantes de 1851, pour la plupart soumises à des amendements au travers desquels s'affirme une musicalité si parfaitement libérée de tous les excès d'une virtuosité spectaculaire. "Ricordanza", avons nous souligné en rappelant le titre de cette page dans la version définitive, ce qui, dans l'intention de Liszt, avait peut-être la signification d'un éclaircissement, sinon d'une excuse, à l'endroit d'une composition qui, pour reprendre à peu près la formule du poète, "Sur des pensers anciens chante des airs nouveaux".

Et rien par ailleurs n'interdit de supposer que Liszt n'ait tenu à réserver dans cette collection d'œuvres "arrachées au clavier," comme dit Schumann, la part qui se pouvait d'y revenir aux doigts légers, à l'interprétation pleine de sensible délicatesse des "Prêtresses d'Euterpe," ainsi qu'il se plaisait à dénommer les pianistes du sexe féminin.

Études d'exécution transcendante

OUVRAGE PROTEGE
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
R.O. DU 11 OCT. 1957
CONSERVATOIRE CONTREFAÇON
COGNAC PENNE A.C. 8751

ÉTUDE N° 9

RICORDANZA

FRANZ LISZT

Edition de Travail par
Alfred CORTOT

Andantino

dolce, con grazia

espressivo

(2) a capriccio ced. acc. dolce

portando

cresc. ed

(1) Il va de soi que nulle cadence rigoureusement mesurée ne saurait être imposée à l'interprétation de ces mesures d'introduction qui représentent, en somme, l'additif musical le plus important de la transformation subie par le texte embryonnaire de cette étude, lors de son adaptation de 1839.

On s'efforcera d'y faire prédominer le caractère de l'improvisation, dont certains détails sont fournis par la présence, dans la première version, des signes spéciaux d'animation ou de retard à la signification incidente desquels on a déjà consacré plusieurs remarques, et dont Liszt abandonne l'emploi peu après la publication de celle-ci. On les retrouvera exprimés dans le texte ci-dessus par les abréviations "acc." (accelerando) et "ced." (en cédant). On rappelle qu'il s'agit moins ici, dans l'intention de Liszt, de modification de mouvement que d'impulsions passagères relatives à de courts fragments mélodiques, et quelquefois même à une ou deux notes seulement, et uniquement destinées à vivifier l'interprétation sans exercer d'influence sur le tempo fondamental.

Du point de vue de la sonorité, on veillera à différencier nettement l'énonciation pénétrante du sujet mélodique des articulations doucement effleurées des accords arpégés concurremment, émis par la seule main gauche.

(2) On évitera de considérer l'exécution de ces expressives figurations mélodiques sous l'angle d'une énonciation exagérément précipitée. Le timbre de chaque note doit se voir clairement individualisé, à l'abri de tout ce qui pourrait en faire envisager la succession à l'image d'un "trait" pianistique de coloris anonyme. Tenir les doigts au contact étroit du clavier, en modelant les sonorités par le moyen d'une pression plus ou moins accusée.

ppp (5) pppp ritard. lunga pausa
Fed. Fed.

(6) dolce, con grazia a piacere m.g. tr.
Fed. Fed. Fed.

Fed. Fed. Fed. (acc.)

(5) L'emploi d'un "pppp" est assez peu fréquent pour qu'on tienne à en souligner l'adjonction à l'émission de ce dernier arpège, qu'il y aura lieu, par suite, d'envisager en tant qu'émanation sonore, et non sous le couvert d'une distincte percussion.

(6) On a déjà mis en parallèle, dans la note préliminaire, l'étroit conformisme de la proposition mélodique de l'"Exercice" de jeunesse avec la rédaction plus stylisée que lui assure la révision de 1851.

Mais on voudrait également permettre la comparaison de celle-ci avec l'état musical intermédiaire de la version de 1839, de comportement pianistique moins subtilement aéré, et dont voici le texte :

Ex. Version de 1839 dolce, con gracia T° rubato ten. tr. etc.
Fed. Fed. Fed. Fed. Fed. Fed. Fed.

Deux indications sont à retenir de cette citation : en premier lieu l'indication de "Tempo rubato" qui caractérise d'une façon générale la nature d'interprétation doucement fluctuante et imperceptiblement mouvementée qui se doit d'accuser l'énonciation mélodique du motif générateur.

Puis le "portando" dont s'accompagne le délicat égrènement de la première gamme en petites notes, démontrant bien qu'il ne s'agit pas d'en considérer l'exécution comme d'une quelconque fusée volubile de notes indifférentes.

La même rédaction de main droite, avec adjonction d'un dessin complémentaire, se voit dans l'édition de 1839 utilisée à toutes les répétitions de ce sujet principal. On se dispensera donc d'en signaler ultérieurement les particularités invariables.

smorz. (mf)

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Vivamente dolce, leggiero

(8) pp

(7) Une sonorité un peu plus accusée, un mouvement un peu plus animé devront être mis au service de l'interprétation de ce second élément du thème, conduisant progressivement au "vivamente" donnant naissance à la floraison des effervescentes échappées en doubles notes, qui brodent leurs capricieux contours sur le fragment suivant de "l'exercice" de 1826:

Ex. *leggero* *sf* etc.

(8) La rebondissante exécution de ces fragments en doubles notes comportera une mise en valeur plus distincte des doubles croches formant mouvement mélodique que de celles dont les répétitions s'immobilisent sur la même note, affectant le caractère complémentaire d'une légère pédale harmonique.

A préparer ainsi:

m.d. etc.

S'exercer de même sur les formations de doubles notes suivantes.

dolce ma sempre marcato il canto

(11)

(12)

p leggierissimo

poco cresc.

cre

scen

(11) On conservera à l'énonciation du chantant développement suivant un caractère de tendre fièvre intérieure qui l'empêchera de s'affadir dans une expression trop langoureusement sentimentale, et qui permettra, par esprit de contraste, de restituer à la reprise ultérieure du motif principal son caractère initial d'aimable sensibilité.

On fera bien de se familiariser, au cours des deux mesures suivantes, avec les écarts imposés aux doigts de la main droite, tout en assurant avec le legato indispensable la conduite du dessin mélodique supérieur et en s'exerçant ainsi :

m.d.

etc.

N'ajouter le pouce qu'ultérieurement.

Veiller à l'exécution caressante et parfaitement égale des arpèges de main gauche, dont on fera désirer les attaques d'une manière quasi imperceptible en prolongeant quelque peu la durée des silences qui les précèdent, conformément aux points d'orgue indiqués par Liszt, et qui ont pour objet d'assurer d'une manière plus sensible les vibrations des premières notes de chacun des groupes mélodiques de la main droite.

(12) Les arpèges de main droite ne doivent détenir ici, et tout au moins pendant les trois premières mesures, qu'un rôle d'enveloppement sonore, tout l'intérêt musical se concentrant naturellement sur l'énonciation du motif chantant de la main gauche. Ce ne sera que peu à peu qu'on en accusera, en employant une articulation plus incisive, le caractère de brillant ruissellement.

do molto

Ped.

Ped.

(13)

diminuendo molto

pp

ppp

p

(14)

(13) On égalisera avec soin les attaques des doigts sur cette jaillissante cascade de notes précipitées en utilisant les rythmes:

(14) Retrouver sur cette répétition du motif initial les oâlines inflexions mélodiques qui en caractérisaient la chanteante présentation.

dolce con grazia

Musical score for piano, measures 10-24. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 10-11) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system (measures 12-13) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 14-15) includes a section marked "acc." and "smorz." in the right hand, and "mp" in the left hand. The fourth system (measures 16-17) is marked "(15) largamente, molto espressivo" and features a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The fifth system (measures 18-19) continues the accompaniment. The score includes various performance instructions such as "Ped.", "m.g.", "a piacere", "tr.", "acc.", "smorz.", and "mp". There are also some numerical markings like "5", "7", "8", "9", "1", "2", "3", "4", "5", "4", "5", "214", and "L3".

(15) Ce second motif apporte à l'économie musicale du morceau un élément d'expression plus méditative qui figurait déjà, et présenté pianistiquement de la même manière, dans la version embryonnaire de 1826, à cette différence près qu'il se voyait noté une octave plus haut.

On revêtira la sonorité de ce fragment d'un timbre aussi pénétrant que possible en détendant quelque peu le mouvement, conformément à l'indication "largamente" dont Liszt en accompagne l'énonciation, et en évitant tout martèlement intempestif des accords d'accompagnement dont les calmes pulsations doivent se succéder sans la moindre altération rythmique, et à l'abri de toutes saccades incidentes.

cresc. molto *marcato* *f*

agitato *f* *energico*

molto agitato

Trills: *tr*

Pedal: *Ped.*

Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5

(16) Le sentiment de discrète ardeur auquel on avait précédemment associé l'interprétation de ce développement de transition (voir note 11) se voit ici nettement intensifié par l'adjonction des indications successives d'"agitato" et de "molto agitato" qui en soulignent le caractère d'exaltation momentanée. Ici encore, on pourrait aisément retrouver toutes les données modulantes de ce fragment qui, à première vue, paraît constituer un élément musical spécifique de la version paraphrasée; les rudiments de l'"Exercice" inspirateur et la citation suivante du texte de 1826 donnant un aperçu de la filiation ainsi invoquée pour l'identification de ce passage:

Version de 1826

f *f* *f* *etc.*

Trills: *tr*

Pedal: *Ped.*

Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5

Même tension harmonique, sinon même configuration du sujet méthodique, et à laquelle il est aisé d'accorder les privilèges de l'attention génératrice.

The musical score is divided into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - System 1: Measures 24, 34, and 17. Includes trills and slurs.
 - System 2: Includes the markings *poco a poco* and *diminuendo*.
 - System 3: Continues the melodic and harmonic development.
 - System 4: Features a series of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs.
 - System 5: Continues the piece with various articulations.
 - System 6: Final system with slurs and fingerings.

(17) A l'inverse de la proposition précédente du même épisode, c'est en partant de la nuance *f* pour aboutir progressivement à un effleurement de vapeurs sonores que s'engagent les contours modulants de cette succession de fuyants arpèges, à l'étude desquels on appliquera les formules rythmiques déjà mentionnées précédemment (voir notes 4 et 13).

perdendo (19)

dolce
Ped.

(m.f.) *(mp)* *(poco cresc.)*
Ped.

appassionato
rinforz
Ped.

(19) La réapparition du thème principal bénéficiera ici d'une accentuation expressive plus éloquente que précédemment, préfigurant le mouvement d'expansion lyrique qui, quelques mesures plus loin, va en revêtir l'interprétation d'un caractère d'exaltation non encore entrevu dans la première partie du morceau.

On mettra en valeur les quelques enrichissements d'écriture ornementale qui concourent à en sekunder le sentiment de fermentation et qui se voient ajoutés, dans la version de 1851, à la rédaction de la partie de main droite, lors de la répétition du motif.

(20) La rédaction des cinq mesures suivantes diffère de celle de 1839 par l'emploi d'une harmonisation plus étoffée et d'une octavation continue du motif expressif. C'est là la retouche la plus significative de la version définitive par rapport à sa devancière:

Ex.
Version de 1839

f con passione *molto agitato ed accelerando* *sempre più animato*

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, with dynamics *ff* and *Ped.* markings. The second system continues the piece, marked *più. agitato*, with similar dynamics. The third system is marked *(21) ff appassionato* and shows a dense texture of octaves in the bass. The fourth system is marked *(22) (precipitando)* and features a melodic line in the right hand and octaves in the left hand.

(21) L'indication "d'Appassionato" n'avait pas paru sans doute assez suggestive de l'interprétation enfiévrée dont Liszt souhaitait que l'on fit bénéficier cette orageuse avalanche d'octaves, lors de l'établissement de la première version de 1839, car on l'y trouve devancée par la mention "delirando" dont il serait difficile de surpasser la signification enflammée.

(22) La répétition entre les deux mains de ces frémissants sursauts mélodiques n'est employée que dans l'édition de 1851, où elle seconde d'une heureuse modalité instrumentale l'ardente énonciation de ce fragment pathétique, confiée en 1839 à la seule main droite.

calmato

pesante

ritardando

(23) dolce

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

languendo e poco a poco rallentando

Ped.

Ped.

Ped.

(molto espress.)

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

(23) On peut considérer que l'étude prend fin, du point de vue de son développement musical, sur le premier accord de cette mesure; l'épisode rêveur qui fait suite n'étant autre chose qu'un postlude dans lequel les allusions aux motifs mélodiques antérieurs ne vont plus avoir à se témoigner que dans un sentiment de souvenir attendri.

On sensibilisera avec délicatesse les subtiles relations harmoniques dont bénéficient les dernières mesures de ce fragment auxquelles, dans la version de 1839, Liszt avait ajouté la mention "molto espressivo" reproduite dans le texte ci-dessus.

ÉTUDE N° 10

(Note préliminaire)

Étude qui, pour demeurer sans titre dans les deux adaptations successives au travers desquelles se voit utilisé, en une singulière similitude de contour mélodique, l'élément générateur du 10^{ème} Exercice de la version de première main, ne suscitera pas moins, dans l'esprit d'un interprète quelque peu imaginatif, tout un ensemble d'impressions dont il lui sera loisible de dégager les arguments en les conformant aux données d'un implicite postulat idéologique, étroitement adapté à la tendance expressive en puissance dans les impatients remous de cette page débordante de fiévreuses aspirations.

La figuration initiale de l'«étude de doigts», sous l'aspect utilitaire duquel elle se manifeste dans la rédaction embryonnaire de 1826, est la suivante:

Moderato $\text{♩} = 98$

p egale

f

p etc.

On n'a pas craint de recourir à une citation un peu développée de cet inoffensif début pour permettre de mieux évaluer la surprenante métamorphose dont il deviendra ultérieurement l'objet, en fournissant au Liszt de 1839 et 1851 la substance des deux versions — elles-mêmes fort différentes l'une de l'autre — qui vont en faire palpiter les scholastiques inflexions au souffle pathétique d'une expression passionnée, attestant l'incroyable fertilité inventive du génial musicien qui, non content d'enrichir une proposition pianistique aussi parfaitement anodine de toutes les ressources d'une éclatante virtuosité, la dote en outre d'un accent de frémissante éloquence qui lui fait prendre rang au nombre des pages les plus généreusement inspirées de sa production.

On vient de marquer que d'importantes divergences de rédaction séparaient les deux états successifs des réalisations de 1839 et de 1851. On ne peut s'empêcher de reconnaître à la première en date une incontestable supériorité sur le plan de la recherche technique, l'effort de stylisation de Liszt en vue de l'établissement de la version définitive ayant particulièrement porté sur une simplification du moyen instrumental susceptible de traduire avec une même force communicative les élans exaltés de la version initiale, tout en en rendant l'exécution tributaire d'une virtuosité moins exigeante.

Nous n'irons pas jusqu'à dire qu'il aurait envisagé la retouche de cette dernière sous l'angle de la version "facilitée", mais on sera peut-être dans le vrai en avançant l'idée de "normalisation" ou tout au moins d'"appropriation" d'un moyen matériel moins compliqué, à l'interprétation d'une idée musicale dont la constante expressive demeure la même.

Voici en effet, à titre d'exemple préliminaire des comparaisons auxquelles on aura recours dans la suite des commentaires consacrés à l'étude pratique de cette vibrante composition, comment se présentait dans l'édition de 1839 la rédaction de ses mesures initiales :

Presto molto agitato

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked "Presto molto agitato" and "p egualmente". The second system is marked "appassionato" and "etc.". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

ajoutant aux difficultés d'ordre digital la complexité d'une chicane rythmique dont le problème ne se posera plus dans le texte définitif.

Maints détails de ce genre confirment la tendance en quelque sorte "aplanissante" des amendements apportés par Liszt au comportement pianistique de la variation "ne varietur" utilisée dans la présente édition.

On ne manquera cependant pas, dans l'intérêt de l'exécutant, de mentionner les variantes de la version de 1839 qui peuvent fournir les éléments d'une fructueuse étude complémentaire, ou dont la notation caractéristique mérite de n'être pas ignorée d'un interprète justement curieux des inventifs acheminements de l'élaboration lisztienne, et du souci de discrimination artistique qui la conditionne.

ÉTUDE N° 10

Allegro agitato molto

The musical score is written for piano in 2/4 time, B-flat major. It consists of four systems of music. The first system includes fingering numbers (5 3 2, 4 2 1, 5 3 2, 4 2 1) and dynamic markings (p, ten.). The second system has 'Fed.' markings. The third system has 'Fed.' markings and a triplet of eighth notes. The fourth system has 'cresc.' and 'Fed.' markings. The score features complex rhythmic patterns and articulation.

(1) On s'efforcera de revêtir l'exécution de ces successions d'accords alternés, si ingénieusement répartis entre les deux mains, d'un caractère de transparence qui permette de l'assimiler à un fluide jaillissement d'alertes et légères sonorités, duquel sera soigneusement exclu toute accentuation rythmique qui pourrait en compromettre la volubile et glissante énonciation.

Tenir les doigts de la main gauche au-dessus de ceux de la main droite en se conformant rigoureusement au doigté du texte, mieux approprié que celui de Liszt, semble-t-il, à la parfaite homogénéité des attaques successives des touches qui doivent s'effectuer au ras du clavier, de manière à garantir le legato prescrit.

(2) Bien souligner le caractère palpitant dont cette figuration fait bénéficier l'articulation du sujet mélodique heureusement dégagé du conflit rythmique initial, dont l'exemple de la note préliminaire relatif à la version de 1839 a permis d'envisager le vétilleux comportement. On veillera à la souple et régulière alternance des mouvements de propulsion de la main, qui doivent matériellement s'accorder à l'accentuation entre-coupée de toutes les mesures analogues à celle-ci.

(3) Cette mesure et sa réplique ultérieure sont ainsi rédigées dans la version de 1839:

(4) Préparer ainsi l'exécution nettement articulée de ces deux mesures de main droite:

La version de 1839 comporte la notation suivante de la figuration de main gauche:

constituant un excellent travail de préparation à l'exécution du texte définitif.

accentuato ed appassionato assai

p
(5)

Led. * *Led.* * *Led.* *

Led. * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* *

8

più rinforzando

Led. * *Led.* * *Led.* * *Led.* * *Led.* *

(5) Un fructueux élément de travail complémentaire se voit encore fourni ici par la rédaction du dessin de main gauche dans l'édition de 1839:

Ex. *etc.*

la plupart des mesures ultérieures de ce fragment se voyant traduites par une formule de main gauche identique dont l'étude est recommandée, à partir de la note (6), à raison de la difficulté du problème posé par cette scabreuse utilisation des doigts et par le bénéfique technique que l'on est en droit d'attendre de son étude.

Pour s'en tenir à la préparation du texte définitif, on assurera au moyen des exercices suivants l'exécution parfaitement liée des enchaînements mélodiques de main gauche qui paraphrasent, sous une ingénieuse forme contrapuntique, les coulantes impulsions du début de l'étude:

A. *m.g.* *etc.*

B. *etc.*

(disperato)
(ff)

(poco meno f)

Led. * Led. * Led. * Led. *

(6) La mention "disperato" ajoutée entre parenthèses est empruntée à la rédaction de 1839, et s'approprie fort justement au caractère douloureusement passionné qui convient à l'interprétation de ces vibrantes octaves de main droite.

On trouvera ci-après la reproduction annoncée par la note précédente des figurations de main gauche des 6 mesures suivantes, dont l'étude complémentaire est spécialement recommandée:

Version de 1839
m.g.

f energico

string.

Fed. *

(7) Rédaction de cette mesure et de ses répliques dans l'édition de 1839:

Fed.

Fed. *

etc.

(8) La rédaction de 1851 fait ici bénéficier la pathétique énonciation du sujet mélodique par la main gauche d'une magnificence sonore qu'elle était loin de détenir dans la version initiale, où elle était ainsi figurée:

Il conviendra d'en soutenir l'éloquente articulation par le flamboyant envol des arpèges composés de main droite, dont on préparera l'énergique exécution en s'exerçant ainsi:

(9) Les deux versions se séparent à partir d'ici, dans leur comportement musical comme dans leur rédaction pianistique, d'une manière trop radicale pour que l'on puisse utilement persévérer sur le plan des citations comparatives grâce auquel on a tenté de fournir d'utiles éléments de travail accessoire à l'étude de cette première partie du morceau, tout en faisant ressortir la qualité des retouches apportées par Liszt à l'élaboration de sa rédaction définitive.

On se bornera, pour témoigner une fois de plus de la diversité des formules instrumentales auxquelles une infatigable imagination demandait d'assurer la traduction constamment renouvelée d'une même idée musicale, à faire état d'une ingénieuse variante introduite dans le développement de cet épisode, conformément à la version initiale de 1839:

et plus loin à la main droite:

Et encore:

Cette formule, ainsi que la suivante:

se voyant largement utilisée dans l'édition de 1839 pour une illustration pianistique du thème générateur entièrement différente de celle que l'on a sous les yeux.

This musical score is for a piano and voice piece. It consists of five systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system introduces the vocal line with the lyrics "cre - scen - do". The third system features a complex bass line with a sequence of notes and fingerings: 2, 1, 4, 2, 5, 1, 3, 2, 5, 3. The fourth system includes the instruction "più rinforz" and continues the piano accompaniment. The fifth system concludes with a forte (*ff*) dynamic and a final chord marked "(in g.)". Pedal markings ("Ped.") and asterisks are used throughout to indicate pedaling instructions.

(10)

tempestuoso
(mp)

crescendo molto

f

poco rall.

dimin.

(10) Il n'existe dans la version primitive aucun équivalent de ce passage de transition, menant à la réexposition du motif principal par une série de brèves amorces mélodiques dont les coupantes saccades se précipitent rageusement, à la recherche inquiète de la tonalité fondamentale. On s'efforcera d'en ménager la dramatique intensification sonore par l'adoption du *mp*, indiqué au début de la progression; un demi-staccato articulé au ras des touches devant accompagner l'énonciation de chaque croche.

(11)

p

red. come prima

cre scen do poco rit.

(11) On tiendra compte, pour l'étude de cette redite plus longuement développée du motif initial, des indications des notes précédentes, aucun changement d'importance de la rédaction instrumentale n'en venant modifier le comportement technique fondamental.

Il n'en était pas de même dans la version d'origine où, à côté de variantes de la plus grande difficulté pianistique dont on donne ci-après deux exemples typiques, choisis au hasard d'un copieux développement :

Ex.1 *etc.*

Ex.2 *fff con bravura* *f* *etc.*

on trouve encore, résumant avec véhémence le caractère d'emportement progressif des mesures précédentes, la transformation physionomique du thème sous le virulent aspect suivant :

Presto feroce

ff marcato sempre *etc.*

enchaînée à une nouvelle irruption de transcendantes manifestations de virtuosité dont on ne retiendra que celle-ci, d'une violence toute particulière :

fff sempre marcato *etc.*

destinée à accompagner une dernière allusion au motif générateur, proposé par la main gauche dans un sentiment de caractéristique rudesse.

accentuato ed appassionato

The first system of music features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The instruction *Ped. sempre* (pedal always) is written below the bass staff. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system concludes with a fermata over the final chord.

The second system continues the musical piece. It features similar melodic and accompanimental lines. The key signature remains two flats. The system concludes with a fermata over the final chord.

The third system continues the musical piece. It features similar melodic and accompanimental lines. The key signature remains two flats. The system concludes with a fermata over the final chord.

The fourth system continues the musical piece. It features similar melodic and accompanimental lines. The key signature remains two flats. The system concludes with a fermata over the final chord.

The fifth system continues the musical piece. It features similar melodic and accompanimental lines. The key signature remains two flats. The system concludes with a fermata over the final chord.

First system of musical notation, measures 1-3. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. The left hand plays a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *poco a poco* is present.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues the melodic line with a fermata over the final measure. The left hand accompaniment includes fingerings (5, 2, 3, 1) and a dynamic marking of *pù rinforzando*.

Third system of musical notation, measures 7-9. The right hand has a fermata over the final measure. The left hand accompaniment includes a fingering of 5.

Fourth system of musical notation, measures 10-15. The right hand has a fermata over the final measure. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *cresc. assai* and six repeated notes marked with a star and *ped.*.

Fifth system of musical notation, measures 16-21. The right hand has a fermata over the final measure. The left hand accompaniment includes a dynamic marking of *disperato* and five repeated notes marked with a star and *ped.*.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. Performance markings include 'Ped.' and asterisks. A dotted line with the number '8' spans the first two measures.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff features a 'crescendo' marking. Performance markings include 'Ped.' and asterisks.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'string.' marking. Bass staff has a 'string.' marking. Performance markings include 'Ped.' and asterisks.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'string.' marking. Bass staff has a 'string.' marking. Performance markings include 'Ped.' and asterisks. A dotted line with the number '8' spans the first two measures.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a 'string.' marking. Bass staff has a 'string.' marking. Performance markings include 'rinforz.', 'Ped.', and asterisks. A dotted line with the number '8' spans the first two measures.

(12) Tout le développement supplémentaire de la première version, auquel se rapportent les observations de la note précédente, se voit en quelque sorte condensé dans cette succession précipitée d'accords divergents, après lesquels il ne restait plus au musicien que de conclure; le maximum d'intensité sonore s'y voyant atteint d'un même trait que le plus haut potentiel de fébrilité démonstrative.

C'est par des détails de ce genre que la rédaction de 1851 atteste sa supériorité esthétique sur sa devancière, et dans ce souci de concision et de mesure qui donne le pas à la fermeté du dessin constructif sur la multiplicité des témoignages d'une virtuosité déchaînée, et par moments livrée aux élans excessifs d'une improvisation insuffisamment contrôlée.

D'où il ne conviendrait pas d'induire, et bien au contraire, que l'exécution de cette formule musicale contractée représente un problème de solution aisée.

On s'emploiera à en surmonter les réelles difficultés en s'exerçant ainsi :

ce travail de détail garantissant, autant que faire se peut, la précise énonciation ultérieure des enchaînements d'accords, lors de leur exécution selon le texte de Liszt.

Mêmes formules préparatoires à la main gauche.

(13) *Stretta*

8ª bassa

stacc.

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

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

ff

ff

(13) A d'infimes détails près, c'est la même *Stretta* qui, dans les deux versions, fournit les conclusions frénétiques de ce poème musical qui semble dédié à l'évocation implicite de l'anxiété frémissante, et même d'une sorte d'angoisse incoercible.

On y fera emploi d'une articulation aussi nette que possible de toutes les octaves de main droite, dont les impulsions trépidantes reproduisent en diminution les inflexions fiévreuses du thème générateur.

La version de 1839 comporte l'indication suivante: "Prestissimo agitato ed appassionato assai" à laquelle se voit adjointe l'opportune mention d'un "poco meno forte" initial, permettant d'accorder l'interprétation de ces dernières mesures aux élans d'un irrésistible crescendo, non prévu dans l'édition définitive, mais absolument indispensable à la traduction de cette coda bouillonnante.

ÉTUDE N° 11

HARMONIES DU SOIR

(Note préliminaire)

C'est à l'Exercice N° 7 de la notation juvénile que Liszt empruntera le motto mélodique dont les pages qui suivent vont attester et la rêveuse séduction poétique, et le pénétrant pouvoir expressif.

Et la grâce infinie, la subtile sensibilité avec lesquelles, pour employer les termes de Jean Chantavoine, cette « progression thématique de main gauche s'avance vers la double dissonance de deux secondes frappées ensemble, pour s'en éloigner ensuite avec une grâce non moindre », on les trouvera déjà exprimées, avec une délicatesse d'intention musicale bien surprenante chez un enfant de treize ans, dans les huit mesures initiales de la rédaction de 1826 :

All^o con molto espressione $\text{♩} = 96$

La tonalité n'est pas la même, les évolutions des harmonies sont moins délicatement raffinées que dans le texte des deux versions ultérieures, où ces « Harmonies du soir » baignent dans l'atmosphère de rêve créée par l'emploi d'un registre discrètement assourdi, et par la présence de ces lointains tintements de cloches dont les vibrations diffuses pénètrent de leurs échos les lents acheminements de la brise vespérale.

Mais ce sera néanmoins animés d'un semblable esprit musical, inspirés d'une semblable dilection pour les secrets enchantements des caresses sonores, que procéderont et l'improvisation ingénue, et les rédactions stylisées de l'âge mûr.

Celles-ci, marquées au sceau d'une même intention expressive et dont le développement constructif s'articule sur les évocations successives de la sérénité contemplative, puis de l'effusion intime portée progressivement à la limite d'une sorte d'exaltation religieuse, pour se confondre à nouveau dans le recueillement de l'heure ineffable, se voient cependant séparées l'une de l'autre par de profondes différences de réalisation matérielle qui, du seul point de vue de la proportion, se traduisent par une réduction d'une trentaine de mesures dans la rédaction définitive, comportant par ailleurs d'importantes modifications de présentation instrumentale.

Ce n'est au reste que dans l'édition de 1851 que cette étude, allégée d'un grand nombre de complications techniques, et tributaire d'une tendance élégiaque plus prononcée — qui l'assimile, à peu de choses près, au genre du nocturne — se verra dotée par Liszt du titre dont la suggestion répond d'une si heureuse appropriation au caractère poétique de la composition.

On ne manquera pas, dans les notes suivantes, de signaler les particularités saillantes de la version d'origine non retenues dans la révision, seule authentiquée par Liszt, qui fait l'objet de la présente publication, surtout lorsque leurs éléments seront de nature à fournir à l'interprète matière à d'utiles perfectionnements techniques.

Mais on se verrait entraîné trop loin du propos de cette édition en se risquant à l'analyse des divergences de forme qui, en dépit d'un fond thématique commun, assurent le comportement physiognomique particulier des deux rédactions en présence.

Disons de suite que, si celle de 1839 comporte un certain nombre de propositions pianistiques dont la donnée téméraire susciterait une étude peut-être plus exigeante que celle que l'on consacra à la traduction du texte de 1851, ce dernier, par contre, oriente l'intérêt de l'exécutant sur une donnée musicale infiniment plus châtiée et d'un contenu expressif plus sobrement éloquent.

Les difficultés d'exécution à surmonter vont être ici de l'ordre sonore et dépendre, au premier chef, de l'assouplissement des timbres à la création d'une ambiance poétique qui se puisse de justifier la suggestion déterminée par le choix du titre.

Et il n'est pas dit, au reste, que ce travail imaginatif et ces recherches de coloris ne soient pas aussi profitables au développement de la virtuosité que la studieuse application consacrée de préférence aux seuls exercices de la vélocité.

Dans son inventaire de la version de 1839, Schumann réserve, semble-t-il, une faveur particulière à la qualité lyrique de cette pièce. Après en avoir confronté le début avec celui de l'« exercice » générateur, il poursuit ainsi. « Dans la suite de cette Étude, une figure nouvelle a été intercalée dont le thème est assez plat. Mais en revanche, le passage du milieu doit être appelé « charmant » et le plus pénétrant, au point de vue mélodique, que renferme la collection entière ».

« Puis-la figure secondaire se fait à nouveau jour, nourrie et élargie en grandes masses sonores. »

ÉTUDE N° II HARMONIES DU SOIR

Andantino
un poco marcato

rit.
dolce

ten.
Led. sempre

(1) On aura raison de recourir pour l'interprétation de ces quelques mesures d'introduction (indiquées "lento assai" dans la version de 1839) à l'emploi de sonorités aussi évanescentes et doucement flottantes que celles dont, trois quarts de siècle plus tard, se réclameront les caresses harmoniques des enchaînements des "Reflets dans l'eau" de Debussy.

Préparer ainsi l'énonciation rigoureusement égale et liée des mouvements mélodiques de main droite:

m.d. etc.

(2) Espacer largement les sonorités harmonieuses de ces accords arpégés, en en laissant les vibrations s'évanouir avec lenteur.

(3) Ce n'est qu'ici qu'intervient, dans l'édition de 1839, la mention d'"Andantino"; aux mesures précédentes se voyant ainsi dévolu le caractère d'une rêveuse improvisation.

Ce sera naturellement de la conduite mélodique parfaitement liée de la partie supérieure que dépendra la qualité d'interprétation caressante qui satisfera l'intention poétique attachée à l'énonciation subtilement enveloppée de ce mouvant dessin de main gauche.

On s'exercera ainsi, en se conformant scrupuleusement au doigté indiqué:

m.g. etc.

On ne croit pas inutile de rapprocher de la rédaction ci-dessus celle du même passage dans la version de 1839, à laquelle Jean Chantavoine fait allusion dans les quelques mots que nous lui avons empruntés en les intégrant dans la note préliminaire:

Andantino
un poco marcato
sempre legatissimo
dolce etc.

Les frottements de secondes, dont la valeur novatrice est justement soulignée dans la citation à laquelle on vient de se référer, ayant, comme on le voit, disparu de la version de 1851.

(3) *(dolce)* *(sempre dolce)*

5 3 2 4 2

(sopra) Red. *(sopra)* Red.

5 4 3 5 3 2

dimin.

Red.

Poco più mosso
dolcissimo

(7) *ppp una corda legatissimo*

8

Red.

ppp sempre

Red.

(6) Mêmes observations que note (3) concernant l'exécution de ces mesures en accords alternés.

A remarquer que malgré l'inversion dans le comportement des mains, la main gauche doit conserver sa position au dessus de la main droite.

(7) Ces harmonieux égrègements d'accords de main droite, émergeant dans une sorte de clarté transparente des paisibles ondements d'une basse murmurante, en empruntant les contours mélodiques des premières mesures de l'introduction, représentent, à n'en pas douter, "la figure nouvelle" injustement critiquée par Schumann, et dont l'amplification expressive et sonore fournira l'élément de l'épisode religieusement enthousiaste du développement sur lequel s'appuiera la seconde partie du morceau.

On s'efforcera d'en assurer la délicate énonciation par une série d'attaques doucement portées de la main, accompagnées d'une discrète, mais précise articulation des doigts, destinée à prévenir tout empâtement sonore dans l'enchaînement des agrégations harmoniques.

8

Ped.

cresc.

8

tre corde

f

ff

8

(8) *appassionato*

Ped.

decresc.

pp

ppp

una corda

Ped.

(8) Un "stringendo molto" accompagne l'articulation généralement expressive de ce fragment dans l'édition de 1839, dont la rédaction diffère assez peu, au cours de ces mesures, de celle de la révision de 1851.

(9) Più lento con intimo sentimento

Led. *
 accompagnamento quasi arpa
 rinforz.

Led. *
 (con passione)

Led. *
 rinforz. ancora più appassionato

(9) Et voici le "pénétrant passage du milieu" qui méritait de retenir l'attention de Schumann et de lui faire dire qu'il passait, en intérêt, du point de vue mélodique, toutes les propositions musicales utilisées au cours des études précédentes.

Et cependant, la version qu'il avait sous les yeux était loin de bénéficier de l'abandon élégiaque que lui confère la rédaction révisée et l'emploi quasi lamartinien de «la harpe du poète» soutenant, de ses harmonies cadencées, le beau chant pathétique au travers duquel semble s'exhaler, dans un sentiment de ferveur adorante, toute l'émotion du croyant rendant grâce aux œuvres de son Créateur.

Car il n'est pas douteux que l'intention métaphysique n'affleure ici sous le revêtement de l'idée musicale, teintée de ces vagues aspirations généreusement humanitaires dont la doctrine de Lamennais venait de meubler l'imagination du jeune romantique.

L'édition de 1839, qui détermine l'appréciation de Schumann, présente en effet cette seconde idée sous un aspect beaucoup plus mouvementé, retenant à la basse, sous la forme de figuration contrapuntique accessoire, le motif de l'introduction:

Ex. molto espressivo il canto
 Gli accompagnamento sempre dolce
 sempre slacc. etc.

La notation des accords arpégés, dans le texte définitif, peut faire supposer l'obligation d'en conformer rigoureusement l'exécution aux détentes rythmiques suggérées par l'emploi alternatif des doubles croches et des croches. En réalité, il suffit que l'énonciation des notes supérieures des accords de main droite coïncide avec les deuxième et quatrième temps de chaque mesure, en supposant la rédaction suivante:

etc.

Concernant la qualité du timbre à accorder à l'exposition du sujet mélodique, qui ne se voit défini par aucune indication de nuance dans la version définitive, on s'efforcera d'interpréter la mention de l'édition de 1839, préconisant "il canto molto espressivo", en dotant toutes les notes du chant d'une sonorité tout à la fois vibrante et continue et qui se pourrait assimiler à un "mf" généreusement communicatif.

Les prescriptions expressives reproduites entre parenthèses dans le texte musical sont empruntées à la version initiale, et nous ont paru mériter d'être retenues en vue d'une interprétation plus éloquente de cet épisode.

Musical score for piano, measures 11-18. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple layers of chords and melodic lines. The first system (measures 11-12) includes markings "Led.", "rinforzando assai", and "poco rall.". The second system (measures 13-18) features a dense texture of repeated chords marked "fff" and "Led.".

(11) C'est à partir d'ici que la version définitive se voit amputée du profus divertissement thématique qui, dans l'édition antérieure, portait une atteinte regrettable au développement poétique naturel des motifs générateurs.

La trentaine de mesures ainsi éliminées du texte "ne varietur" se voyaient argumentées par une série de propositions de caractère modulant, portant sur les variantes instrumentales des deux motifs initiaux et affectant les aspects suivants:

Quasi mesto Tempo rubato

Ex. 1

Musical example Ex. 1: Quasi mesto Tempo rubato. The score shows a piano texture with repeated chords and melodic fragments. It is marked "sf" and "etc.".

Allegro vivace

Ex. 2

Musical example Ex. 2: Allegro vivace. The score shows a more rhythmic piano texture with repeated chords and melodic fragments. It is marked "mf" and "etc.".

Rien n'est à regretter de cette digression superflue qui ne faisait que différer, sans nouvel apport d'intérêt musical, l'explosion noblement exaltée des puissantes trépidations d'accords répétés qui secondent, de leurs vibrantes impulsions, la réapparition magnifiée du motif central, correspondant dans le texte définitif au rétablissement de la tonalité de ré bémol majeur.

Il est à remarquer que Liszt, qui en avait négligé l'emploi dans la version de 1839, fait usage dans la présente révision du signe ^ appliqué à la mise en valeur sonore, au moyen d'une accentuation plus accusée, des deux premiers accords de chaque nouvelle énonciation répétée des éléments mélodiques du thème.

On s'attachera à traduire fidèlement et éloquemment cette prescription.

First system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The system includes several dynamic markings: *Leg.* and ** Leg.*.

Second system of the piano score. The right hand continues with its intricate melodic line. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.

Third system of the piano score. The right hand has a section marked with an *8* and a dotted line, indicating an eighth-note pattern. The word *rinz.* is written above the staff. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.

Fourth system of the piano score. The right hand continues with the eighth-note pattern marked with an *8* and a dotted line. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with the eighth-note pattern marked with an *8* and a dotted line. The left hand accompaniment continues. Dynamic markings include *Leg.* and ** Leg.*.

Musical score for piano, measures 8-12. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a complex texture with multiple layers of chords and moving lines. Performance markings include "Ped.", "sf", "rinforz.", "poco ritenuto", "ff", and "Più animato". Measure 12 is marked with "(12)" and "sempre ff".

(12) Les deux versions, qui s'étaient rejointes à partir du retour au ton principal, vont à nouveau différer ici pendant quelques mesures; la rédaction de 1839 se voyant soumise à l'emploi de la formule instrumentale dont l'exemple figure note (9) et qui, réutilisée dans le texte ci-dessus, lors de la cristallisation adoucie du motif sur le "diminuendo subito" de la 11^me mesure de ce fragment, va bercer de ses calmes ondulations l'évanouissement progressif des sonorités qui vont, derechef et jusqu'à la fin du morceau, s'accorder aux évocations fugitives d'un beau soir extasié.

(13) On sensibilisera les vibrations des notes suivantes du motif central, inscrites à la partie intermédiaire de ces accords de main droite, en s'inspirant de la notation ci-après:

(14) La conduite parfaitement liée de la partie mélodique supérieure des huit mesures suivantes ne peut être assurée que par l'emploi du doigté indiqué.

On s'exercera en isolant d'abord l'étude de cette partie, sans l'adjonction des accords tenus dont la participation rend l'exécution de ce passage particulièrement malaisée:

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

Ped. *Ped.* *Ped.*

5 4 3 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5

Ped. *Ped.* *Ped.* *dim.*

dolce armonioso

(15)

Ped. *Ped.*

Ped. simile

tranquillo

pp *m.g.* *m.g.* *sotto voce* **Tempo Iº**

Ped. *Ped.*

(15) S'efforcier à faire oublier les modalités percutees du piano dans l'prononciation de ces longs effleurements harmoniques, au travers desquels le contour du motif thematique initial n'apparaît plus qu'en tant qu'emanation vaporeuse et sonore, et comme suggere par les resonances irreeelles d'une harpe eolienne fremissant au souffle caressant d'une brise nocturne.

ÉTUDE N° 12

CHASSE - NEIGE

(Note préliminaire)

Le caractère descriptif que l'on est prêt à accorder à l'interprétation de cette dernière étude, à la lueur d'un titre suggestif et d'un traitement instrumental farouchement évocateur de cinquantes rafales de vent glacé, ne doit pas faire méconnaître le sentiment douloureusement expressif qui s'attache à l'énonciation du motif mélodique, trop fréquemment négligé au profit des seules démonstrations d'une virtuosité exceptionnelle.

On verra plus loin, au reste, qu'au second stade de son élaboration, c'est à dire dans la version de 1839, cette étonnante composition bénéficiait d'une introduction en forme de récitatif, qui l'apparentait plutôt au genre de la légende romantique qu'à celui du tableau musical imitatif.

Et, remontant à l'esquisse de 1826 qui lui donne origine en tant qu'Exercice N° 12 du recueil de jeunesse, on en trouvera le motif générateur exprimé de la manière suivante, faisant également suite à quatre mesures de prélude conservées dans la citation :

Allegro non troppo $\text{♩} = 92$

con moto espressione etc.

Le point de départ comportant déjà, par conséquent, en puissance, les virtualités expressives auxquelles on vient de faire allusion.

La rédaction de 1839 a été, dans l'ensemble, presque intégralement conservée dans la révision finale, à l'exception de l'introduction précédemment signalée, et dont voici le texte :

Andantino *come recitativo* 5

sempre marcato ed espressivo il canto

gli accompagnamenti sempre piano e leggermente

etc.

On discernera sans peine quelle était la nature pathétique de l'orientation donnée au morceau par l'adjonction de ces quelques mesures, reprises sous forme d'interlude passager, dans les dernières pages de cette version intermédiaire. Et sa suppression dans l'édition définitive n'y doit pas moins laisser subsister la notion du sentiment dramatique auquel elle prédestinait implicitement l'interprétation de la suite de l'étude, dans son comportement primitif.

Comparant les deux premières versions, Schumann fait surtout remarquer la modification rythmique apportée à la seconde par la transformation en mesure à 9 de la cadence à quatre temps précédente, signalant cependant dans le remaniement de 1839 "une collection des sortes d'accompagnement les plus difficiles, si bien que l'on ne sait pas souvent où trouver assez de doigts pour les exécuter."

On relève en passant que le titre de "Chasse-neige" n'est attribué par Liszt qu'à la rédaction définitive du morceau, et que si elle avait été sollicitée par cet insidieux appel à l'imagination, l'appréciation de Schumann eut vraisemblablement accordé à l'impressionnant tourbillonnement d'une figuration inlassablement frémissante, une signification moins anonyme.

Il n'en reste pas moins que, à raison du maintien persistant de la même formule instrumentale, cette étude introduit dans l'ensemble de la collection une tendance technique spécialisée non encore représentée, et dont la préparation, au lieu de s'appuyer, comme pour ses devancières, sur la changeante diversité de propositions pianistiques de tous ordres, se verra presque exclusivement conditionnée par le perfectionnement intensif d'une modalité digitale nettement déterminée.

Elle constitue à ce titre un élément de travail de la plus haute efficacité et qui, à lui seul, suffirait à justifier grandement le qualificatif de "transcendant" accordé par Liszt à la réunion de ses douze études lors de leur refonte définitive.

ÉTUDE N° 12

CHASSE-NEIGE

Andante con moto

(1) *p*

Ped. ** Ped.* *ten.*

Ped. ** Ped.* *ten.*

Ped. simile

(1) On ne peut que rappeler, concernant les conditions d'interprétation du début de cette étude et, par extension généralisée, de l'ensemble des propositions thématiques qui s'y succèdent en vertu d'un même dispositif pianistique, l'indication de la version de 1839 dont s'accompagne l'exemple reproduit dans la note préliminaire, et dont voici la traduction française: "Le chant constamment expressif et marqué; les accompagnements uniformément exécutés dans la nuance piano et avec légèreté".

Une certaine contradiction peut sembler régner à ce propos, du fait que les imitations du sujet mélodique à la main gauche se voient dotées par Liszt d'une succession de points allongés et d'un doigté uniforme incitant à une articulation nettement détachée et mordante. Mais il ne s'agit là que d'une figuration secondaire, et la recommandation à laquelle on se réfère n'intéresse réellement que la conduite du "chant" de la partie supérieure de main droite, à laquelle se voient affectés, dans la présente révision, les signes caractéristiques du portamento, entièrement qualifiés pour définir la qualité d'articulation qui se doit d'en sekunder la mise en relief expressive, en contraste sonore marqué avec le bruissement vibratoire étouffé des batteries en quadruples croches.

La nature du travail d'approche dont on doit faire bénéficier la mise au point de cette étude se verra, en somme, presque entièrement conditionnée par l'utilisation du texte même dont l'exécution est envisagée, et qui porte en soi tout à la fois son principe de réalisation musicale et l'argument de sa préparation technique.

C'est ainsi qu'un exercice séparé des deux éléments d'exécution différente représentés par la juxtaposition, au cours de ces premières mesures, du dessin mélodique et de son accompagnement descriptif, ne serait d'aucune efficacité, la difficulté caractéristique à surmonter résultant précisément de leur articulation distincte par les doigts d'une même main.

En conséquence et dans la plupart des cas, la solution des problèmes techniques imposés par la rédaction de cette étude ne sera tributaire que de la répétition consciencieuse de chacun de ses fragments, conformément aux dispositions spécifiques de la notation lisztienne; le travail séparé des deux mains s'entendant cependant de lui-même suivant les modalités particulières dont l'interprétation judicieuse ne peut faire de doute pour le pianiste susceptible d'aborder les complications de cette étude.

(2) Infirmant quelque peu les données de la note précédente, on conseille, pour la préparation des quatre mesures suivantes, un travail initial basé sur l'énonciation séparée des larges positions harmoniques assurant, au début de chaque temps, la conduite du motif thématique.

Ex. etc.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of dense, rhythmic patterns in both hands, with various articulations and dynamics.

Second system of musical notation. It includes a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a circled '3' and the number '3'. The notation continues with complex rhythmic figures.

Third system of musical notation. It features a section marked '(4)' and 'tremolando' in the bass line. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a tremolo accompaniment. Pedal markings 'Ped.' are present below the bass line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures and articulations. Pedal markings 'Ped.' are visible at the end of the system.

(3) La rédaction des neuf mesures à venir était basée sur le principe suivant dans la version de 1839:

Fifth system of musical notation, showing an alternative version of the music. It features a more intricate and dense texture than the main score. The system ends with the word 'etc.' on the right side.

(4) On s'efforcera à ne pas détruire l'impression de fébrilité chuchotante fondamentale de l'accompagnement par un martèlement intempestif de ces batteries d'accords alternés entre les deux mains.

The image shows a page of musical notation for piano, page 50. It consists of five systems of music. Each system has a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several 'Fed.' markings (likely 'Féd.' for 'Fédération') placed below the bass staff of each system. The first system has five 'Fed.' markings. The second system has two. The third system has four. The fourth system has two. The fifth system has one. There are also some asterisks and a 'V' marking in the fifth system. The page is numbered '50' in the top left corner.

(5) L'articulation de ce dessin de basse, de même que de sa réplique ultérieure, se voit soulignée dans l'édition de 1839 par des points aigus accompagnés d'accents sur chaque croche.

Indication à retenir sans exagération dans l'interprétation du présent texte.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the left hand. A small asterisk is at the end of the system.

Second system of the piano score. Similar to the first, it shows a melodic line in the right hand and an accompaniment in the left. A 'Ped.' marking is located below the left hand. A small asterisk is at the end of the system.

Third system of the piano score. The right hand melody includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The left hand accompaniment continues with eighth notes. Two 'Ped.' markings are present, one under the first measure and one under the eighth measure. A small asterisk is at the end of the system.

Fourth system of the piano score. The right hand melody is marked with 'rinforzando molto' (mf) and includes a circled '6' above the first measure. The left hand accompaniment features a more complex rhythmic pattern. Three 'Ped.' markings are present below the left hand. A small asterisk is at the end of the system.

(6) La figuration des mesures antérieures continue d'assurer ici, dans la version initiale, le frémissant comportement de l'accompagnement, le contour du motif mélodique conducteur se voyant ici légèrement modifié jusqu'à sa reprise dans le médium de l'instrument.

Version de 1839: A single melodic line in the right hand, starting with a circled '8' above the first measure. The line is marked with accents and slurs. The text 'etc.' appears at the end of the line.

Version de 1851: A single melodic line in the right hand, starting with a circled 'N' above the first measure. The line is marked with accents and slurs. The text 'etc.' appears at the end of the line.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The key signature has three flats. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Below the bass staff, there are three instances of the text "Ped." with a small asterisk symbol to its left.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Below the bass staff, there are three instances of the text "Ped." with a small asterisk symbol to its left.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Below the bass staff, there are four instances of the text "Ped." with a small asterisk symbol to its left.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Below the bass staff, there are four instances of the text "Ped." with a small asterisk symbol to its left.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Below the bass staff, there are two instances of the text "Ped." with a small asterisk symbol to its left.

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first two systems feature a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand, with 'Ped.' markings below the bass staff. The third system is marked '(10)' and 'diminuendo', indicating a change in dynamics or tempo.

(10) Précédée d'un diminuendo qui n'existe pas dans le texte révisé, cette mesure donne jour, dans la version antérieure, au rappel des mesures d'introduction dont on a fait état dans la note préliminaire.

Les curieuses modifications apportées à cette redite inattendue d'un motif caractérisé d'improvisation expressive dans le moment d'excitation rythmique le plus prononcé de l'étude, valent d'être reproduites in extenso ci-dessous, à titre documentaire:

This section provides a detailed view of the musical notation, including markings such as *fp*, *a capriccio*, *f pesante*, *come prima*, *Recitativo*, and *marc.*. The notation shows a complex sequence of chords and melodic lines, with various dynamics and articulations.

Beaucoup plus logique dans sa proposition constructive, la version de 1851 prend texte ici, au contraire, des remous chromatiques antérieurs, dont elle intensifie la signification orageuse en faisant participer leurs stridentes rafales à la dramatique réexposition du thème qui va servir de conclusion à l'étude, puissamment articulée par d'impressionnants accords de main gauche.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The music consists of a melodic line in the upper staff and a dense accompaniment in the lower staff. The dynamic marking *pp* is placed above the upper staff. The word *ped.* appears below the lower staff at two points.

Second system of musical notation. The upper staff is mostly empty, with a few notes at the end. The lower staff continues the accompaniment. The dynamic marking *pp (murmurando)* is placed above the lower staff.

Third system of musical notation. Both the upper and lower staves contain dense accompaniment. The dynamic marking *cresc.* is placed between the two staves.

Fourth system of musical notation. Both the upper and lower staves contain dense accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line starting with a *ff* dynamic marking. The lower staff has sparse accompaniment with some chords. The word *ped.* appears below the lower staff at two points.

(11) *Marteler* fortement, et avec une sonorité enivrée, toutes les notes du dessin thématique qui s'inscrivent ici, à la faveur d'une nouvelle disposition pianistique, à la partie inférieure de la main droite.

(12) Cette trépidante variante, dont la rédaction audacieuse était réservée à la révision définitive, exigera une exécution percutee aussi énergique que possible; les doigts fermement contractés faisant ici office de marteaux imaginaires.

(13) Mêmes remarques que note (7) pour la mise en valeur du sujet thématique et l'articulation frémissante de la batterie complémentaire de cette mesure, d'exécution malaisée.

(14) On se gardera de toute accélération passionnée du mouvement dans l'interprétation des mesures suivantes; le caractère implacable de la cadence étant l'un des éléments essentiels d'une juste traduction de ces pages empreintes d'un profond sentiment de fatalité.

15) Cette brusque immobilisation du développement thématique sur une cadence rompue, servant de point de départ au virulent éclaboussement sonore d'une dernière impulsion de notes chromatiques et suivie des fortes contractions harmoniques d'une mesure de tendance cadentielle ramenant à la tonalité fondamentale de si bémol mineur, constituent des particularités de la rédaction définitive; la version antérieure maintenant dans ces dernières mesures les formules instrumentales des pages précédentes.

(16)

poco a poco decrescendo

(17)

(16) C'est à une impression d'éloignement qu'il conviendra d'accorder le sens du diminué de ces mesures finales, mais sans que la déperdition progressive des sonorités entraîne la participation d'un ritardando quelconque, et le frémissant activité qui conditionne le comportement suggestif du morceau.

On assurera la distincte prononciation des deux gammes chromatiques en tierces de la main gauche en s'exerçant ainsi :

(17) Cette dernière mise en vibration de tous les registres de l'instrument se voit accompagnée, dans la version de 1839, de l'indication "non troppo presto".