

FANTAISIE Op. 15

en Ut Majeur

(Wanderer-Fantasia)

(Composée en 1822 - Editée en 1828)

AVANT-PROPOS

Tout se voit accordé dans la composition de cette page géniale d'un musicien de vingt trois ans pour justifier le qualificatif de chef-d'œuvre.

Autant par sa surprenante intention constructive, laquelle préfigure délibérément l'emploi du principe cyclique monothématique à quoi Berlioz, Liszt, Schumann et plus spécialement César Franck, emprunteront par la suite les arguments d'une caractéristique dialectique sonore - que par son éloquente signification expressive, et que par la richesse d'un moyen instrumental nourri des constantes ressources d'une virtuosité inventive, et qui, par moments, semble vouloir rivaliser le puissant tonus des modalités orchestrales.

Et malgré la dénomination de "Fantaisie" nulle trace de caractère improvisateur dans cette œuvre solidement charpentée à l'image de la Sonate classique dont elle emprunte l'articulation traditionnelle - Allegro, Adagio, Scherzo, Finale - et dont elle ne se sépare que par l'enchaînement obligatoire des quatre parties.

Mais la particularité exceptionnelle de la composition réside dans le fait que chacun des quatre fragments dont les vivants contrastes la parent d'un intérêt physionomique constamment renouvelé, s'inspire de l'emploi d'un seul thème générateur, emprunté à un épisode incident compris entre les mesures 23 et 39 d'une mélodie écrite entre 1815 et 1816 sur des paroles mélancoliques d'un certain Schmid, de Lübeck, et qui sous le titre du "Voyageur" - der Wanderer - porte le N°1 de l'Op. 4.

On ne croit pas inutile d'en rappeler ici les éléments utilisés à peu de chose près, dans l'exposition de l'Adagio, ne serait-ce que pour mieux souligner le surprenant parti thématique qui s'en voit tiré par le jeune compositeur, comme d'un nouveau point de départ pour chacun des éléments de son œuvre :

Sehr langsam

Die Sonne dückt mich; er so kalt, die Elü - the weik, das Le - ben all, und was sie re - den, lee - rerschall, ich bin ein Fremdling ü - be - ralt

Ce seront tour à tour, les impulsions rythmiques de l'accompagnement, et les inflexions mélodiques de la partie vocale - et les premières interrogées plus fréquemment que les secondes - qui fourniront les motifs caractéristiques de chacune des nouvelles propositions, et à l'exclusion de tout nouvel apport thématique. C'est là un postulat musical dont nul compositeur ne s'était encore avisé d'une manière aussi radicale, et dont l'utilisation ainsi systématisée, au cours d'une œuvre dont la durée atteint une vingtaine de minutes, courait le risque d'engendrer une certaine uniformité, n'eût été le génie audacieux qui s'y employait à en diversifier les aspects sous le couvert de propositions tour à tour pleines d'énergie résolue, de capricieuse fantaisie ou d'émotion pathétique et dont la surprenante diversité anime cette vaste composition d'un intérêt qui ne se connaît nulle défaillance.

Encore que le moment-sommet de l'œuvre soit constitué par la pathétique évocation du thème du Wanderer, que Liszt souhaitait voir interprétée "ab imo pectore" - et que d'admirables variations entraînent, quasi à la manière beethovenienne, dans d'imprévisibles paraphrases où de tumultueux orages succèdent à d'ineffables apaisements méditatifs, il n'y a pas lieu, de toute évidence, de rechercher dans le sens des paroles dolentes accordées au fragment mélodique qui fournit l'argument cyclique de la composition, et que l'on pourrait approximativement traduire ainsi :

"Le soleil ici est sans chaleur et sans rayons; les fleurs s'y fanent, sitôt écloses; la vie y semble vieille et lassée, et je m'y sens pour tous jours un étranger". un sens idéologique susceptible d'y déterminer une quelconque tendance programmatique à quoi devrait se conformer l'ensemble de la traduction pianistique.

Il ne s'est agi là pour Schubert que du choix d'un beau motif expressif initial à quoi son imagination prêtait de nouvelles possibilités musicales, et dont le prétexte lui a valu de pouvoir édifier, sur des bases thématiques pour ainsi dire réduites à leur plus simple expression et sous forme de cellule génératrice irradiante, l'un des plus substantiels monuments de la littérature pianistique du XIX^e siècle.

A. C.

N.B. On n'a pas cru devoir s'abstenir dans la présente édition, d'apporter certaines modifications aux nuances mentionnées dans la version originale, proportionnant l'intensité relative au caractère expressif inhérent à la signification particulière de divers épisodes, Schubert s'étant borné à leur prévoir d'anonymes alternances de *ff* ou de *pp* de valeur suggestive fort arbitraire.

FANTAISIE Op.15

en Ut Majeur

Wanderer-Fantasia

(Composée en 1822 - Editée en 1828)

Edition de Travail par
Alfred CORTOT

FRANZ SCHUBERT

Allegro con fuoco ma non troppo

(1) On croit utile de mettre en garde contre l'adoption d'un tempo exagérément précipité dans l'énonciation de ces mesures génératrices, ainsi que de l'implicite tendance qui consiste à en articuler la cadence sous le signe du C , par suite de l'importance rythmique excessive accordée à l'accentuation des accords situés sur les premières et troisièmes noires de la cellule initiale. La notion de "quatre temps" y est indispensable à la signification résolue de la cadence propulsive, et l'indication liminaire de Schubert "Allegro con fuoco" s'y voit judicieusement amendée par l'emploi du "ma non troppo", qui en souligne le caractère péremptoire.

(2) L'articulation de cet arpège, qui doit être considéré comme un élément thématique d'importance, se voit fréquemment dépourvue de l'énergie nécessaire à sa mise en valeur caractéristique. Au cas où l'emploi des seuls doigts de la main droite s'avérerait impuissant à doter son exécution de la vigueur et de l'élan rythmique souhaitables, on pourra obvier à la difficulté d'énonciation de la rédaction originale par l'emploi des variantes suivantes, uniformément applicable aux différentes formules d'arpèges contenues dans les dix premières mesures de l'exposition dans la nuance *f* :

ex. he

ten.

una corda

Maccher

(3) Tout en affectant à cette répétition adoucie du motif générateur les particularités caractéristiques d'une sonorité d'écho, on évitera une décoloration trop marquée du timbre, et on s'efforcera à lui conserver l'accent de décision volontaire qui en est le signe distinctif.

Les accords tenus du registre supérieur qui prolongent d'une manière si mystérieuse les résonances du temps précédent, sur les 3^{ème} et 6^{ème} mesures de ce fragment, seront énoncés par une délicate pression des doigts, et non par une attaque percutée qui en compromettrait la signification quasi immatérielle; l'adjonction de la pédale "una corda" étant ici absolument nécessaire.

Concernant l'énonciation des arpèges dans la nuance *p*, il ne sera naturellement plus besoin d'y faire emploi de la répartition entre les deux mains, préconisée pour l'épisode précédent.

(4) La position plus favorable accordée à la main droite, dans le registre moyen du clavier, permet ici de mieux solidifier l'énonciation impulsive des arpèges, que dans les mesures initiales de la composition. On s'abstiendra donc de toute participation de main gauche.

(5) Le doigté indiqué ici pour l'arpège de main gauche est, malgré sa difficulté apparente, le seul qui permette l'articulation quasi fulgurante de cette sorte de déchirement harmonique basé sur la soudaine surprise d'un accord de 7^{ème} diminuée, dont les vibrations prolongées vont s'atténuer progressivement au cours des deux mesures subséquentes, pour s'éteindre, à deux reprises, dans un vague remous de sonorités progressivement assagies. A travailler, en martelant fortement chaque note, avec les rythmes ci-après:

Exemple:

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes dynamic markings (*fp*, *p*, *ff*, *pp*), performance instructions (*Ped.*, *Poco rit.*, *a Tempo (tranquillo)*), and various musical notations such as fingerings and slurs. A circled *ff (subito)* marking is present in the second system.

(6) Tenir le clavier de très près pour la mise en valeur doucement persistante de cet emprunt dissimulé au contour vocal de la première mesure du motif du Wanderer, dont la citation est reproduite dans l'avant-propos, et qui fournit ici la substance d'un second sujet thématique, tendrement expressif. Veiller à ce que la cadence rythmique y soit détendue, mais non ralentie, et que le vivant tempo de toute cette première partie ne s'y affadisse pas, même momentanément, dans les allongissements inconsidérés d'un Andante exagérément sentimental.

(9)

pp *molto cresc.*

Ped.

(10)

ff

Ped.

ff

Ped.

(9) Un subit renouveau d'activité frémissante doit accompagner l'impétueux élan du crescendo qui ménage ici, dans un enthousiaste retour à la tonalité principale, la réapparition du sujet initial, dont la proposition mélodique se voit curieusement invertie de l'aigu au grave, sans y rien abandonner de ses vibrantes prérogatives et de sa signification résolue.

(10) Cette nouvelle disposition thématique implique symétriquement la conduite, par la main gauche, mais ici sur un plan descendant, des arpèges dont on a relevé, note (2), les difficultés d'exécution par rapport à leur équivalence sonore avec les accords puissamment martelés qui les suivent. Le recours à une répartition entre les deux mains, envisagé dans le fragment antérieur comme offrant un compromis susceptible d'éviter cette sensation de déperdition sonore, ne saurait être conseillé ici, sans préjudice certain de justesse et d'égalité. La solution la meilleure paraît bien être celle préconisée par Liszt, dans sa révision du texte schubertien, à savoir: l'adjonction à l'octave supérieure d'un arpège de main droite formant unisson descendant avec celui de la main gauche.

Exemple:

p

Ped.

etc.

De même pour le second arpège descendant de ce fragment, sur l'accord de 7^{ème} de dominante. Reprendre, dans les mesures suivantes de la réexposition, où les arpèges se rétablissent dans leur mouvement ascendant, le principe de répartition entre les deux main, suggéré note (2).

(10 bis) (11)

Ped.

ff (12) *con Ped. (marcatissimo)*

ten. *fz* *Ped.*

mf (13) *cresc.*

ten. *fz* *Ped.*

(10^{bis}) Il ne s'agit pas ici, concernant la suppression du rythme de deux croches dans l'énonciation de cet accord de main droite, d'une omission inconsciente de la part de Schubert, mais bien d'une intension délibérée tendant à l'affirmation caractéristique de ce groupe de trois noires solidement énoncé.

(11) Tout en demeurant puissamment étouffée, la sonorité de ces trois mesures de conduit ne doit pas engendrer une sensation de lourdeur ou de puissance exagérée. Eviter tout abus de pédale.

(12) L'observation précédente se voyait motivée par le souci de réserver tout son éclat et sa grandeur menaçante à l'apparition du motif thématique, clamé ici, à l'imitation du timbre du trombone et du tuba d'un orchestre imaginaire, par les tonitrueuses octaves de la basse, cependant qu'une fulgurante figuration de main droite prodigue à cet étonnant épisode le déferlement de ses tumultueuses doubles croches.

On recommande l'emploi du doigté affecté aux gammes descendantes de la main droite comme devant en assurer, avec une intensité plus grande que le doigté traditionnel, le puissant caractère dynamique. Bien souligner, d'autre part, le timbre impérieux des tenues de main gauche, semblable à des appels de trompette fatigues, en projetant, avec décision, leurs nerveuses attaques au-dessus des remous insistants de la main droite.

(13) Liszt modifie ainsi l'articulation de la basse sur ces deux mesures de progression sonore intensive :

Exemple: *cresc.* *etc.*

Variante trépidante dont l'emploi paraît s'accorder fort justement à la nature effervescente de ce passage.

The musical score consists of two systems, each with two staves (treble and bass clef).
 System 1 (Measures 14-15):
 - Measure 14: Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 'Ped.' marking. Dynamics include *ff* and *fz*.
 - Measure 15: Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 'Ped.' marking. Dynamics include *ff* and *fz*.
 System 2 (Measures 16-17):
 - Measure 16: Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 'Ped.' marking. Dynamics include *fz* and *decresc.*.
 - Measure 17: Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 4, 5). Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a 'Ped.' marking. Dynamics include *mp* and *legato*.

(14) Même renversement caractéristique des éléments constitutifs du précédent fragment que dans la réexposition antérieure du motif générateur (note 10), le thème se voyant ici confié aux stridences du registre supérieur du piano, cependant que la véhémence rafale des basses reprend à son compte, en mouvement contraire, le bouillonnement de doubles croches, dont la main droite détenait, quelques mesures au paravant, les arguments d'exaltation impérieuse. On renouvelle ici, et pour les mêmes raisons interprétatives, les recommandations relatives à l'emploi du doigté à trois doigts, pour l'exécution de ces gammes ascendantes de main gauche.

(15) Se garder d'un decrescendo trop soudain et trop prononcé, dans les mesures qui suivent; spécialement dans l'énonciation du motif mélodique de main droite, lequel doit demeurer encore vibrant de toute l'ardeur démonstrative dont viennent à témoigner les fougueux élans du développement précédent, ceux-ci prêts, au reste, à s'extérioriser à nouveau, à deux reprises, au cours des mesures qui vont les opposer, en contraste marqué, avec les incidences expressives de ce fragment transitoire.

(16)

f

Ped.

espressivo

p

f

(17)

ffz

(16) On favorisera l'énergique énonciation des notes supérieures de la figuration de main droite, en employant la variante suivante, applicable aux successives formules de la progression harmonique :

Ex.

f

mf

mp

etc.

De même, dans la répétition ultérieure de ce passage.

(17) On ménagera un accent de vibrante prolongation sur l'attaque de cet accord de 7^{ème}, point culminant de l'épisode tumultueux qui vient de s'inscrire, avec une si pressante éloquence, dans le développement de ces premières pages.

(18) On conseille ici, pour assurer la parfaite liaison de la sensible amorcée mélodique contenue dans cette mesure, et qui donne naissance au gracieux épisode suivant, l'emploi de l'ingénieuse rédaction suggérée par Liszt.

(19) On s'efforcera d'accorder à l'interprétation des vingt mesures à venir, les éléments d'un caractéristique contraste avec les viriles impulsions de l'épisode précédent. Schubert y prend texte, pour en faire l'objet d'un séduisant divertissement mélodique, de l'incidente inflexion mélodique sur laquelle conduit la proposition sensibilisée du thème générateur, lors de son apparition en Mi majeur (voir note 6), laquelle, plus tard, se voit appelée à fournir aux impétueux mouvements de basse des mesures antérieures, un argument impulsif d'une singulière énergie, avant que de se témoigner, dans la mesure de préparation à laquelle se rapporte la note (18), le prétexte fondamental de la gracieuse diversion expressive de tempo légèrement détendu, qui va s'étendre sur les vingt mesures suivantes.

Veiller au caractère délié du volubile accompagnement de la main gauche, lequel doit être fonction d'un discret effleurement du clavier, dépourvu de toute pesanteur, et proposant à la sensible conduite du sujet mélodique le support, en quelque sorte atmosphérique, d'un aérien enveloppement.

à travailler ainsi :

(20) Le doigté, affecté ici à l'énonciation du dessin mélodique en octaves de la main droite, est prévu pour des mains dotées d'une particulière aptitude extensive. Il est évidemment celui qui permet le mieux la liaison des octaves de la partie supérieure, le pouce s'y bornant à l'articulation d'appui qui constitue le legato fictif à l'étude duquel se rapportent les observations concernant le jeu d'octaves des "Principes rationnels de la Technique pianistique."

Pour les exécutants en possession de moyens physiques moins favorables, ils s'efforceront de pallier, par une constante souplesse des mouvements de la main, à l'inéluctable déficience expressive résultant de l'emploi d'un même doigt supérieur, sur des touches différentes, dans l'application aux exigences d'un legato octavié.

(21) Éviter toute brusquerie dans l'attaque des intervalles de dixième, dont les cristallins effleurements accompagnent ici la chute mélodique de chaque mesure. Dans le cas où l'exiguïté des mains engendrerait une exécution heurtée ou maladroite des enchaînements de dixièmes de la partie supérieure, il serait préférable, pour en conserver la signification mélodique caressante, d'avoir recours aux deux compromis ci-après :

Exemple:

(22) Liszt fait intervenir la rédaction ci-après pour l'exécution de la partie de main droite des trois mesures suivantes :

Exemple:

Octavation entièrement plausible, étant donné la courbe expressive du dessin mélodique, et la manière dont il se relie ici à la suite de son énonciation.

The musical score consists of four systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The first system (measures 23-24) includes the instruction 'decesc.' and 'risoluto'. Measure 23 is specifically marked '(23)'. The second system (measures 24-25) includes the instruction '(24)'. The third system (measures 25-26) includes the instruction '(25)'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the bass staff to indicate when to use the sustain pedal.

(23) Reprendre exactement, à partir d'ici, la cadence résolue du début du morceau, mais en se gardant de toute tendance à l'agitation.

Prononcer avec la plus grande fermeté les brillants arpèges dévolus aux deux mains, en se conformant rigoureusement à l'emploi du doigté indiqué, qui, bien que d'exécution difficile, est le seul à pouvoir en assurer, avec la puissance nécessaire, le vigoureux jaillissement sonore.

(24) Veiller de même à l'énergique articulation des deux mouvements mélodiques en dixièmes, qui détiennent ici le rôle effervescent des arpèges antérieurs.

(25) Marteler fortement les accords de ces deux mesures, en évitant toute confusion dans l'emploi de la pédale.

(30) Un nouveau problème d'exécution se pose ici pour la plupart des pianistes justement soucieux de conformer rigoureusement leur interprétation aux modalités instrumentales prévues par Schubert. Or, il se trouve que, pour les virtuoses que la nature n'a pas dotés de cette aptitude spéciale à la propulsion particulièrement nerveuse et rapide des octaves, que Busoni désignait, dans ce cas, par le qualificatif de "Blitz-Oktaven" (c'est à dire Octaves - Eclair) pour les émissions précipitées de ces intervalles dont les quatre mesures suivantes répartissent entre les deux mains les élans intrépides, la solution la plus généralement envisagée consiste à ralentir le mouvement : les octaves sont jouées, la conscience technique est satisfaite, mais le sens de la composition n'y est plus. Encore une fois, il faut choisir, et savoir rendre justice à l'intention du compositeur, en préférant l'esprit vivifiant de la musique à la littéralité anonyme de ses moyens matériels. Si donc un effort consciencieux, basé sur l'étude approfondie des formules d'approche suivantes, valables pour les deux mains, à savoir, prenant la main droite en tant qu'exemple :

demeure sans résultat satisfaisant, en dépit de la contraction nerveuse du poignet et des doigts accordée au début de chaque propulsion, on se résignera à l'emploi du subterfuge qui, s'il n'a pas pour lui le privilège de l'exactitude digitale, ne traduit pas moins au plus près de sa signification musicale, le caractère d'ardeur entreprenante de ces quatre mesures.

Deux variantes se proposent pour l'articulation des groupes de main droite :

La première plus énergique, la seconde plus brillante. Pour la main gauche, il n'est qu'un compromis possible qui est le suivant :

Il va de soi que la préparation de ces "facilités" exigera d'être portée au point de perfection qui permettra au succédané d'équivaloir la signification dynamique de la rédaction originale. On pourra, sans inconvénient, renforcer à la main droite la sonorité des accords affectés aux quatrièmes et aux premiers temps des deux mesures qui font l'objet de ces remarques, en leur ajoutant un "La bémol" et un "Sol" de base, soit :

(31) (Tempo preciso)

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 31-35) is marked *fz* and includes fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and a *decresc.* instruction. The second system (measures 36-40) shows dynamics *fz p* and includes *Red.** markings. The third system (measures 41-45) features *fz pp* and *fz p* dynamics. The fourth system (measures 46-50) includes *fz p*, *fz pp*, and *ppp* dynamics. The fifth system (measures 51-55) is marked *senza rallentare*. The sixth system (measures 56-60) is marked *rallent.* and includes fingerings (5, 3, 2, 1).

(31) On ne saurait assez admirer l'ingéniosité avec laquelle Schubert utilise le rythme propulseur du thème initial dans cet épisode transitif, de caractère si nettement symphonique, et qui, dans un affaiblissement progressif des sonorités, achemine insensiblement la composition vers la nouvelle signification expressive que va lui constituer l'é-mouvant Adagio en forme de variations, appelé à magnifier, avec une sublime éloquence, tous les éléments pathétiques du motif générateur, déjà métamorphosé dans son comportement physionomique, par sa surprenante modulation en Ut dièse mineur, et développé ici dans toute sa plénitude expressive.

Adagio

(32) *pp* sempre
con Ped.

(33)

(34) *legato*
pp
Ped. \ast
dimin.

(32) Il va de soi que, malgré la nuance *pp* prescrite par Schubert, on réservera à l'énoncé de cette méditative cantilène une sonorité empreinte de pénétrante signification, et susceptible d'en traduire, dans toute sa mélancolie, le caractère de douloureuse résignation.

Et c'est avec justesse que Liszt adjoint à la mention de la résonance voilée, le correctif "Sostenuto assai," pris ici, autant dans le sens du tempo que par rapport à la qualité du timbre.

(33) Ne pas précipiter l'énonciation de ces quintolets mélodiques, qui doivent être interprétés avec une certaine liberté vocale, et non assujettis à l'insensible division solfègique suivante :

Exemple:

(34) Bien individualiser la conduite expressive de cette seconde partie du thème du Lied, devrait-on plutôt dire, auquel une touchante modulation majeure prête une signification empreinte de tendre regret, et comme s'il s'agissait d'y évoquer le souvenir d'un bonheur à jamais disparu. La plus grande simplicité se doit d'en régir le sensible contour mélodique, qui ne saurait ici se prêter aux alanguissements d'une sentimentalité inconsidérée.

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 41-44) shows a melodic line in the right hand with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 45-48) continues the melodic development with slurs and fingerings. The third system (measures 49-52) features a more active left hand with arpeggiated figures. The fourth system (measures 53-54) concludes the passage with a final melodic flourish in the right hand and sustained chords in the left hand. The score is marked with various performance instructions such as slurs, accents, and fingerings.

(41) Nouvelle modification de caractère expressif sur la réapparition du majeur dans une interrogation supplémentaire du motif thématique. Et c'est ici, comme si une voix humainement consolatrice, servie dans ses accents pénétrants par l'emploi du registre medium du piano, s'y faisait l'écho d'un sentiment d'infinie compassion.

Trois sonorités différentes sont à prévoir dans ce fragment: celle de la partie vocale, doucement, mais largement affirmée par une pression continue des doigts affectés à son énonciation; celle, murmurante, des batteries qui lui servent d'accompagnement, et qui, bien que jouées par les doigts de la même main droite, doivent s'effacer à la limite de la perception auditive, et enfin, celle des harmonies arpégées de la main gauche, dont chaque note se verra onctueusement détachée, créant à l'ensemble une assise de discrètes vibrations pareilles à celles engendrées par de discrets pizzicati de violoncelle et de contrebasse. Veiller à l'emploi constamment renouvelé de la pédale, dont le maintien indument prolongé sur les mêmes positions harmoniques est un inévitable facteur d'empâtement sonore.

5 3 5 4

Poco rit.

(delicatamente) PP

(42) P

Ped. Ped.

(42) Le dialogue alterné des incidences mineures et majeures dont les contrastes se sont multipliés depuis les premières mesures de l'Adagio, se poursuit encore sur cette ultime paraphrase du motif conducteur. Mais c'est ici un mineur implicitement dépourvu de ses mélancoliques prérogatives traditionnelles, tant l'apport éthéré des fluides sonorités vocalisantes appelées à servir de leurs caressants méandres les sensibles suggestions thématiques, en suspens dans la partie de main gauche, s'y emploie à le situer dans le domaine de la rêverie immatérielle et du mirage atmosphérique. Une tranquillité rythmique absolue se devra de prévaloir, dans l'interprétation de cet épisode revêtu de tous les attributs de l'évocation surnaturelle, l'exécution des vaporeuses quadruples croches de la main droite se voyant naturellement refuser toute velléité incongrue de brillante démonstration digitale.

De même s'efforcera-t-on à une grande modération dans la mise en valeur des notes mélodiques confiées au pouce de la main gauche, auxquelles la rédaction ci-dessus, respectueusement libérée des surcharges superflues du texte original par l'élision de quelques éléments accessoires des batteries d'accompagnement, ceci au reste en conformité avec la tradition lisztienne, permettra d'assurer, avec moins de difficultés techniques, et sans être obligé d'en forcer le ton, un relief vocal plus expressif.

Rien en somme, ici, qui se doive d'éveiller la notion de la virtuosité instrumentale, si ce n'est sur le plan de l'évocation poétique, dont les enchantements sont loin d'être étrangers à ses subtiles ressources. C'est à celles-ci, au demeurant, que l'on s'empresse d'avoir recours, concernant le travail d'égalisation qui s'impose à l'intention de l'exécutant pour l'énonciation déliée des broderies mélodiques de la main droite.

On y emploiera de préférence des formules rythmiques un peu plus développées qu'à l'ordinaire des exemples traditionnels de cette étude préalable, familiers à tous les usagers de cette édition.

à savoir etc.

préconisés en vue de l'assouplissement maximum des mouvements de déplacement de main et de passages du pouce, susceptibles d'opposer aux exigences d'une articulation digitale, pour ainsi dire, dérobée aux lois de la pesanteur et tributaire d'un legato si parfaitement uni que le moindre "à coup" de nervosité ou d'accentuation en compromettrait délibérément toute la caractéristique signification poétique.

(44) Liszt a proposé de ce passage, dans sa révision pour piano seul, et indépendamment de la version pour piano et orchestre qui devait, sous ses doigts magiques, être la première à assurer, auprès du grand public, la popularité de ce chef-d'œuvre, une variante tumultueuse dont il suffira de détacher, à titre d'exemple, le fragment initial, pour s'aviser de la tendance instrumentale, en quelque sorte, catastrophique, qui s'y voit substituer à la rédaction originale de Schubert.

et la suite à l'avenant

Malgré l'admiration que l'on professe pour le génial initiateur de la technique moderne du piano et pour les dons de coloriste visionnaire dont témoignent la plupart de ses additions aux textes musicaux dont il refait mouture inventive, on ne peut s'interdire de penser qu'ici il va trop loin, qu'il déborde le cadre et que l'orage évoqué par Schubert dans cet épisode mouvementé est du cœur plus encore que des éléments déchainés.

Au reste et à la condition d'en assurer l'exécution par un communicatif sentiment de véhémence intérieure, la figuration "unisono" de Schubert rempli ici parfaitement son rôle suggestif, et il se peut même que ses rafales, nettement inscrites dans le registre normal de l'instrument et dont on conseille d'amorcer à partir d'ici les développements de sonorité ultérieurs sous le signe initial d'un *mf* soutenu, passent en signification dramatique les excès de sonorités confusément broyées dans les tréfonds du piano auxquelles Liszt a eu recours en l'occasion.

La première étude à consacrer à cet épisode consistera à établir fermement la position respective des doigts sur chacune des positions utilisées; les doigts supérieurs, 4^{ème} et 5^{ème} de la main droite, le pouce et le second doigt de la main gauche s'y voyant retenus comme "mainteneurs" des pédales harmoniques, c'est à dire immobilisés sur les touches affectées à ces fins particulières, les autres doigts faisant graviter autour de ces tenues les remous d'insistantes figurations mélodiques.

Deux exemples empruntés, l'un à la première mesure du passage, l'autre à la quatrième (déjà mise en cause pour la référence à la version lisztienne) illustreront le procédé :

Ex. A

Ex. B

C'est déjà indiquer les particularités du travail préparatoire qui précèdera l'étude du texte même et dont on donne ci-après les formules :

A

B

C

D

De même à la main gauche avec les doigtés appropriés.

Ces formules d'exercices peuvent être appliquées à tous les fragments de cet épisode, accompagnées naturellement d'un complet développement de l'articulation de chaque doigt et de leur énergique détente dans l'attaque des touches.

(45) En opposition avec le legato soutenu des mesures précédentes, on scandra énergiquement les "brisures" rythmiques de ces successions d'accords répétés, dont les éclats sonores doivent porter à leur maximum d'intensité orageuse la sensation d'éléments déchaînés, à l'évocation desquels tendait de toute évidence l'intention de Schubert en rédigeant ce dramatique aboutissement de l'insistante progression qui vient d'alimenter le dynamisme impressionnant des orageux mouvements mélodiques précédents. S'exercer ainsi, en vue d'assurer les détentes nerveusement et puissamment articulées de ces saccades d'accords répétés par une énergique propulsion du poignet.

(46) *ff* *mf* *dim.* *pp*

(47) *tremolando*
2 3 1 3 2 3 1 3

(48) *p molto espress.*
(*pp sempre marcato*)

(46) Ne pas écouter l'attaque de cet accord suspensif dont les vibrations frémissantes doivent se prolonger quelque peu sur le murmure progressivement assourdi des remous de la basse. A dire vrai, la rédaction pianistique de cet admirable épisode final s'inspire de plus près de l'esprit de l'orchestre et de l'évocation de ses timbres savamment maléfiques que des ressources limitées spécifiquement d'un instrument à percussion, incapable d'y suggérer, comme l'ordonne la composition, l'image d'un horizon dévasté, où bruissent encore les menaçantes rumeurs de l'orage qui s'éloigne. Ces pulsations bourdonnantes de la figuration des basses, ces inquiétants frémissants de trémolos dissonants dont l'imagination se plaît à confier les sonorités équivoques aux archets des altos, soutenus par de mystérieuses tenues de trompettes en sourdine, la dolente allusion au thème du Wanderer, exprimée par les plaintes des hautbois et des clarinettes, à l'image d'une désolation infinie et d'une solitude accablée, autant d'arguments imaginatifs auxquels la virtuosité la plus achevée ne peut prêter que des moyens dépourvus de véritable signification expressive, si la conception spirituelle ne lui prête vie. Il est des passages d'exécution difficile dans cette Fantaisie; il n'en est pas qui mettent à l'épreuve d'une manière aussi exigeante les facultés d'invention imaginative de l'interprète.

On imaginera, à part soi, de la manière suivante, la signification mélodique de la figuration de main gauche, afin de lui épargner l'indifférente articulation qui l'assimile fréquemment à un remplissage rédactionnel en forme de batterie anonyme,

Ex. etc.

en remarquant que ce dessin complémentaire, peu à peu dégagé de sa signification incidente, détiendra le rôle principal dans l'argumentation thématique du mouvement suivant (*Presto*) où il se présente ainsi:

Ex. etc.

S'exercer ainsi en allégeant autant que possible le rôle du pouce trop facilement accapareur de la sonorité fondamentale de ce passage, à raison du maintien insistant qui lui est dévolu sur la note "pédale" (au sens harmonique du mot) qui figure dans l'articulation mélodique de tous les groupes.

A B de même pour la suite de la figuration

(47) Serrer au possible, indépendamment de toute division mesurée, l'articulation de ce trémolo, auquel une mordante attaque initiale doit conférer, en dépit du *pp* prescrit, les caractéristiques d'une maléfique intervention de cors bouchés, prolongée par le grinçant frotis "ponticello" des archets sur les cordes.

(48) On a précédemment mentionné la signification pathétique à laquelle doivent prétendre les deux dernières allusions au motif mélodique qui flottent à la main droite, et pour ainsi dire à l'abandon, dans cette péroraison de l'Adagio, sur les troubles fluctuations de la figuration de basse. On leur accordera une sonorité plus émouvante sans être tenu de forcer le ton, en timbrant d'une manière plus soutenue et au moyen d'une sensible pression des doigts, les notes supérieures de chaque octave.

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and fingerings. Performance instructions are provided throughout the piece, including *dim.*, *pp*, *tremolando*, *p*, and *piu p.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and tremolos. The first system includes a *dim.* instruction. The second system features a *pp* instruction and a *tremolando* section with the rhythmic pattern 23132313. The third system includes a *pp* instruction. The fourth system includes a *p* instruction. The fifth system includes a *p* instruction. The sixth system includes a *piu p.* instruction.

(49)

dim. *poco rit.* *pp*
perdendosi

(50) **Presto**

f *fz* *fz* *m.g.* *fz*
5 4 2 1 5

fz *fz* *m.g.* *fz* *mf legg.*
4 2 1 1 3 1 3 2

cresc.
4 5 3 2 4 5 3 2 4 5 3 2 1 4 5 3 2 1 3 4 2 1 2 5 3 4

(49) Laisser mourir progressivement, jusqu'à totale extinction des sonorités, les derniers battements de cette mesure, à laquelle doit succéder un long point de suspension encore meublé des ultimes vibrations recueillies par un dernier et discret recours à la tenue de la pédale.

(50) Le commentaire de la note (46) nous a déjà valu de souligner l'étonnante ingéniosité avec laquelle Schubert s'empare du contour mélodique accessoire de la mouvante basse de l'épisode précédent, pour en faire le prétexte de l'impulsion joyeusement délibérée appelée à faire corps avec le demeurant du thème générateur de la composition, et qui va féconder de sa bondissante cadence ternaire le vivant détail de ce capricieux scherzo, génial artifice de dialectique musicale et qu'il y a lieu de mettre sur le même plan inventif que la transition qui relie l'Allegro initial à l'émouvant Adagio qui vient d'être étudié.

Deux doigtés, d'usage traditionnel, se proposent au choix de l'interprète pour l'exécution des deux premières mesures du morceau, lesquelles, pour répondre à l'esprit primesautier qui les anime, requièrent une parfaite netteté d'exécution.

c'est à la main droite

soit

soit

et à la main gauche

ou

Seule une attentive étude préalable sera à même de conseiller une décision motivée, laquelle sera valable pour les répétitions ultérieures des mêmes groupes mélodiques sur d'autres positions.

On a cru se conformer au caractère de joyeuse animation dont témoigne ce nouvel élément de la Fantaisie, en y remplaçant, d'une manière générale, les *ff* de l'édition originale, par des *f* mieux appropriés semble-t-il aux accentuations rythmiques de sa désinvolte cadence.

(54)

fz *fz* *fz* *fz* *fz cresc.* *fz* *fz* *f*

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

(simile)

(55)

p leggero

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *(simile)*

(56)

mp (sempre leggero)

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *(simile)*

(54) On peut envisager ici l'intercalation du second doigt de la main gauche sur la note la plus grave des ar. pages de main droite :

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

le maintien sonore du Ré bémol octavié de la basse se voyant parfaitement assuré par la pédale. De même pour les arpèges suivants.

(55) On ménagera ici, après l'arpège de la mesure précédente, une imperceptible respiration, préluant par une sorte d'espiègle intention à l'attaque de ce pimpant motif rythmique dont l'interprétation doit être à l'abri de toute velléité de langueur sentimentale, et dont les dansantes impulsions seront délicatement soulignées par l'adjonction d'un léger et scintillant staccato.

(56) Bien conserver l'élan impulsif de la valse dans la figuration arpégée de la basse.

(57) Le doigté indiqué pour l'exécution du motif de main droite est le seul qui puisse en assurer l'énergique traduction rythmique. Travailler tout d'abord la ligne mélodique inférieure de chaque groupe, c'est-à-dire :

Puis en joignant les notes supérieures, la variante suivante :

Eviter de revêtir le thème dansant confié à la main gauche de la lourdeur solennelle qui ne lui est que trop fréquemment attribuée par une conception parfaitement erronée et qu'un emploi abusif de la pédale contribue largement à priver de son caractère joyeusement rebondissant.

(58)

f *fz* *p*

Ped. *Ped.* *Ped.* *senza Ped.*

(58bis)

pp *p* *m.g.*

(Una corda)

p *m.g.*

(59)

fz *leggero* *fz* *p*

cresc. *f* *p cresc.*

58 On sera attentif à l'exacte mise en valeur des modifications de sonorité indiquées par Schubert dans les mesures qui suivent, en concordance avec les changements de registres. C'est à dire: *f* - *p* - *pp*

58bis Se garder de tout ritenuto avant la reprise du thème principal, à nouveau discrètement énoncé, et qui doit s'enchaîner avec le fragment antérieur d'une manière absolument dégagée et naturelle.

59 Il s'agit ici d'un simple *fz* d'accentuation légère et non du *ff* mentionné dans toutes les éditions, conformément à une erreur de la gravure originale.

(60) *fz* *p* *pp* *Ped.* *simile*

(61) *mf* *p* *poco dolce*

(62) *pp (tenderamente)* *Ped.* *simile*

(60) Même observation que note (51) pour la durée du silence affecté au point d'orgue de cette mesure.

(61) Sans être exagérément ralentie, la cadence de ces huit mesures de transition, préparant l'apparition du divertissement qui détient dans ce Presto en forme de Scherzo ou de Menuet le rôle traditionnel du Trio classique, doit être légèrement détendue et revêtue d'un certain abandon expressif; le tempo se rétablissant de soi-même sur la résolution en ré bémol majeur de la 9^{ème} mesure, souligner discrètement le dessus mélodique de la main gauche formant cadence modulante.

(62) Ce nouveau motif, de caractère doucement berceur, et dont le souple balancement, s'il implique toujours l'idée de la danse, lui confère une signification plus gracieusement nonchalante, n'est autre chose que la transformation en rythme ternaire de l'épisode mélodique de l'Allegro, analysé note (19); l'unité constructive de la composition se voyant ici à nouveau affirmée par un détail imaginaire particulièrement caractéristique.

62bis

pp

(63)

P (poco sostenuto)

p *ppp*

(poco espressivo)

p *pp*

(62^{bis}) Une lecture négligente du texte musical fait parfois confondre l'articulation de ces trois croches, dont le mouvement mélodique s'inscrit à diverses reprises dans ce fragment épisodique du Trio, avec celle d'un triolet. On croit bon d'attirer l'attention de l'interprète sur cette possible inadvertance matérielle.

(63) Même recommandation que précédemment pour l'exécution des trois croches initiales des motifs mélodiques de ce fragment.

(64) La reprise octaviée de ce motif complémentaire a fourni à Liszt le prétexte d'une ingénieuse variante, comportant l'adjonction d'un jeu de caressantes imitations mélodiques, dont on reproduit le texte ci-après :

Le rédacteur de ces commentaires en propose la réplique ci-après, dont la notation simplifiée s'accorde, semble-t-il, d'un plus juste caractère avec les discrètes particularités poétiques de l'époque :

(65)
(Vivamente)

(66)

(67)

(68)

(65) Il ne s'agit pas tant ici pour l'interprète d'assurer le retour délibéré au tempo initial du Scherzo, lequel en fait n'a pas été mis en cause par l'incidente détente mélodique de l'épisode précédent, que de faire pressentir, sous le couvert joueur d'une modulation indispensable, l'imminence de la réintroduction de son principe rythmique propulseur, dans le corps de la composition, alerte principe cadenciel d'origine, subtilement réintroduit dans la composition par ces huit mesures transitoires.

(66) Comme précédemment, éviter toute lourdeur dans l'allègre énonciation du motif thématique, réinstauré ici dans son vivant caractère d'origine.

(67) On sera attentif, au cours de la progression modulante qui s'établit sur les mesures suivantes, à en ménager suffisamment l'augmentation progressive d'intensité sonore, pour que son point culminant ne soit atteint que sur le "Sempre *ff*" indiqué par Schubert, 32 mesures plus loin, et exactement note (68).

(68) Maintenir comme précédemment la participation du second doigt de la main gauche sur la note la plus grave de chacun des brillants arpèges dont les insistants remous vont, à partir d'ici, sillonner le clavier de leurs énergiques propulsions auxquelles on pourra sans inconvénient ajouter, au début de chaque nouvelle proposition et à l'instar de l'exemple donné par Schubert dans la mesure initiale de ce bouillonnant épisode, un accord supérieur complétant la signification harmonique des mouvements de basse et établissant sur de plus solides assises l'attaque rutilante des notes initiales de chaque nouvel arpège. Ce qui revient à dire: l'emploi facultatif des additifs harmoniques suivants.

(69) Si la dynamique articulation des arpèges précédents se voit, d'une certaine manière, facilitée par le mouvement de va-et-vient qui ramène toutes les deux mesures la main droite à son point de départ initial, il n'en est plus de même à partir d'ici, où il s'agit d'en assurer l'exécution effervescente par le moyen de l'élan hasardeux qui, à chaque nouvelle proposition harmonique, en détermine la propulsion initiale sans que la participation éventuelle de la main gauche puisse y être envisagée, à raison de l'obligation où elle se trouve d'y maintenir les rebondissements caractéristiques du rythme thématique.

L'adjonction recommandée de l'octaviation de tous les points de départ de chaque arpège, c'est-à-dire conformément aux exemples ci-après :

sera évidemment de nature à revêtir d'une accentuation plus énergique les périlleuses attaques des premières notes de chaque mesure, mais on n'en peut attendre que peu d'atténuation concernant la difficulté d'exécution essentielle de ce passage, due, comme on vient de le marquer, à l'étendue considérable que la main droite doit franchir sur le clavier après chaque arpège, et ceci, avec une extrême rapidité, pour amorcer l'élan de l'arpège suivant.

On s'obligera donc à une étude prolongée de ce fragment, en la faisant précéder de l'exercice suivant dont la formule est valable pour toutes les propositions arpégées de ce fragment :

A travailler avec énergie et souplesse combinées et en propulsant la main avec décision sur les "sauts" du 4ème temps.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 67-70) shows a treble staff with chords and a bass staff with a complex, rhythmic pattern. The second system (measures 70-71) continues the bass line with similar complexity. The third system (measures 71-74) is marked 'Allegro' and features a more rhythmic bass line with many accidentals and a treble staff with chords. Dynamics include *fz*, *ff*, and *f*. Pedal markings and asterisks are present throughout.

(70) Il convient de se référer, pour l'exécution de cette vétilleuse figuration de basse et en dépit de la liaison d'origine qui semble en prescrire la traduction sous le signe du mouvement mélodique continu, aux errements traditionnels qui, du temps de Schubert, lui eussent vraisemblablement suscité l'articulation rythmique suivante:

A short musical example showing a rhythmic articulation of the bass line, consisting of a series of eighth notes with a strong downbeat, marked "etc.".

laquelle s'entend accompagnée d'un fort appui rythmique du 5^{ème} doigt uniformément employé sur chaque note inférieure des octaves brisées.

Ne pas alourdir l'énonciation de ce passage, si plein d'effervescente vitalité, par un emploi abusif de la pédale, et s'efforcer, malgré son énergique teneur sonore d'ensemble, de lui ménager la possibilité d'un crescendo intensif sur les dernières trépidations précédents, les puissants accords suspensifs qui précèdent l'attaque de l'Allegro final.

(71) On ne croit pas superflu de mettre en garde contre la tradition interprétative proprement inconsiderée, encore qu'elle se réclame de l'exemple lisztien, qui consiste à dramatiser l'exposition de cette ultime variante en style fugué du thème générateur de la composition, en la dotant des sonorités tonitruantes des trente deux pieds de l'orgue, au moyen d'une octavation supplémentaire des notes de basse, tributaire de l'emploi simultané des deux mains à l'unisson.

Cette vivante péroration de l'œuvre s'inspire d'un caractère de généreuse animation et de robuste allégresse dont l'altier comportement ne cessera de se témoigner, jusqu'à sa rutilante Coda, par tous les détails d'une rédaction fertile en brillantes intentions décoratives, et on s'exposerait à la revêtir d'une signification à quoi elle ne prétend pas en en proposant le développement organique sous les espèces d'un solennel argument générateur tendant à évoquer les voix justicières d'un imaginaire Jugement dernier!

On se gardera donc d'outrepasser ici les limites d'une sonorité qui se verrait au reste fâcheusement amenée à céder de son arbitraire intensité initiale dans le moment que les entrées successives du bref Fugato ultérieur ne permettent plus aux doigts de se manifester avec la même vigueur que sur ces mesures "unissono" ?

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system starts with a *ff* dynamic and includes a *fz* marking. The second system continues with *fz* dynamics. The third system is marked (72) and includes *fz* dynamics and a *stacc.* marking. The fourth system is marked (73) and includes *m.g.*, *ff*, and *fz* dynamics. The fifth system continues with *fz* dynamics. The sixth system concludes with *fz* dynamics. The score is heavily annotated with fingerings and articulation marks.

(72) L'exécution du contre sujet en doubles notes de la main gauche exigera la contribution préalable d'un attentif travail de détail, destiné à en doter les articulations contrapuntiques d'un maximum de netteté. Nous avons conservé dans le texte musical de la présente édition le doigté généralement adopté et parfaitement soumis, au reste, aux exigences d'une claire énonciation: mais, et tenant compte de ses ressources sonores plus caractérisées, nous ne dissimulons pas nos préférences pour la version lisztienne de ces quatre mesures, dont voici l'audacieuse formule:

The notation shows the left hand (m.g.) with the following fingerings for the notes in measures 72 and 73: 2, 4, 1, 3, 1, 3, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 5, 2, 4, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 1, 5.

(73) De même ici, ou l'énonciation des accords de main droite ne peut que gagner en clarté incisive à être émise par l'emploi des mêmes doigts fortement solidifiés dans leurs attaques successives.

(74) A partir d'ici, et à l'exception de quelques fragments au travers desquels se font jour des allusions incidentes à l'argumentation contrapuntique du Fugato dont on vient d'éprouver la tendance agogique puissamment décidée, la fin de la composition va se mouvoir dans une atmosphère de "Coda" pleine de bravoure et généreusement développée, à laquelle la participation soutenue de la cellule rythmique initiale du motif générateur fournira son élément d'impulsion principal.

Musicalement, c'est-à-dire du point de vue du développement constructif, l'œuvre est terminée, et il ne reste plus à l'interprète qu'à parfaire le caractère décoratif de cette conclusion quelque peu formulaire par l'apport d'une virtuosité démonstrative à laquelle les difficultés techniques sont loin d'être épargnées. On ne peut s'empêcher, à leur sujet, de rappeler le mot de Schubert quittant brusquement le clavier après avoir essayé en vain de triompher des obstacles de sa rédaction, au cours de la première audition qu'il donnait de son œuvre devant le cercle d'intimes qui constituait le groupe légendaire des "Schubertiades": "Que cette musique aille au diable! Il n'y a que lui qui soit capable de la jouer!"

Le Diable a eu, depuis ce moment, de nombreux émules dans la lignée des grands virtuoses de notre temps! Mais il n'en demeure pas moins que la solution des problèmes pianistiques posés par l'exécution de ce Finale demeure pleine d'embûches, et fournira à l'interprète consciencieux ample matière à de scrupuleux travaux d'approche. N'en prenant pour exemple que les dessins arpégés de main droite dont les élans intrépides se superposent pendant quelques mesures aux instantes répétitions du motif rythmique énoncés à la basse, on ne tardera pas à s'aviser de la difficulté qu'il y a à les doter du rayonnement sonore indispensable, en leur conservant leur rigoureuse netteté d'articulation.

Il faudra donc ici, faire appel, sous forme d'exercices préliminaires à des variantes rythmiques interrogeant toutes les notes des arpèges susceptibles de développer tout à la fois la force d'attaque respective des doigts et la solidité de leur prise de position sur les déplacements de main consécutifs aux passages du pouce.

à travailler lentement, en articulant vigoureusement.

Employer les mêmes formules pour les arpèges subséquents.

(78) On facilitera grandement l'exécution de cette figuration de main droite en se conformant aux indications de doigté et de liaisons rythmiques dont elle se voit accompagnée dans le texte musical de cette révision, et qui en rapprochent l'énergique signification mélodique de celle qui lui était conférée par la rédaction en accords largement détachés du même argument mélodique dont il a été question note (73). S'exercer en employant la ponctuation suivante :

laquelle sera naturellement abandonnée, lors de l'exécution, pour une articulation régulière, mais dont l'étude préalable selon cette formule se devrait d'en favoriser une interprétation plus nettement dessinée que celle dont on abandonne généralement l'articulation plus ou moins confuse aux données d'un legato sans relief.

(79)

mf

p

cresc.

ff

cresc.

(80)

ff

cresc.

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

(79) Il est hors de doute que l'éloquent effet de suspension interrogative de cette mesure ne se doive de comporter la rédaction ci-après :

Le bref silence dont on la fait ainsi bénéficier suffisant à en intensifier la frémissante signification. De même trois mesures plus loin.

(80) Préparer ainsi l'articulation rebondissante des accords répétés de ce fragment :

m.d. *f* *mp* *f* *mp* *etc.*

De même à la main gauche.

(81)

p subito

mf cresc. poco a poco

f

piu f

simile

Ped.

(81) Ne pas perdre de vue, en abordant l'exécution de cet épisode, les exigences progressives du long crescendo dont le point maximum ne sera atteint que dix mesures plus loin. Imaginer, en se rapportant à l'exemple ci-après, la ponctuation de chaque nouvelle proposition mélodique du fragment :



(82)

ff

(83)

f

Ped. simile

fz

Ped. *

fz

ff

simile

(84)

p subito

Ped. simile

(82) Préparer la vigoureuse exécution de ces batteries en s'inspirant des exemples d'exercices suivants :

A etc. B etc. C etc.

Inverser les formules pour l'étude de la main gauche.

(83) Ne pas alourdir la vivante énonciation du motif rythmique de la basse, à laquelle se doit de correspondre l'é. tincelante articulation des arpèges de main droite.

(84) On retiendra, comme s'accordant de la manière la plus justement caractéristique à l'exécution de cette réplique soudainement adoucie du fragment précédent, la mention "volante" suggérée par Liszt.

(85) Travailler d'abord séparément la partie supérieure de cette figuration de main droite, sur le modèle suivant :

N'ajouter qu'ensuite les tenues inférieures du pouce, en utilisant le même rythme.

Tenir compte à l'exécution de ce fragment des divers signes de liaisons qui en soulignent les particularités de ponctuation mélodique.

(86) *ff*

fff (87)

sempre con Ped.

(88)

ff

No pedale

(86) Préparer, dans cette mesure, la distincte articulation des doigts supérieurs de la main droite en s'exerçant ainsi :

(87) On souscrit entièrement à l'usage du doigté uniforme, permettant le déplacement simultané des deux mains sur les positions successives de ces rutilants arpèges, tel qu'il est préconisé par Lazare Lévy dans son excellente révision de cette œuvre.

(88) Même travail préparatoire aux deux mains, avec élimination momentanée du pouce, que celui indiqué note (86).