

NOVELETTES

AVANT-PROPOS

Les années 1837 et 1838 comptent d'une signification toute particulière dans la chronologie de la production pianistique de Schumann. Elles voient naître, en effet, sous l'empire d'un sentiment passionné, ces œuvres toutes pleines de la pensée de Clara que sont les *Davidsbündlertänze*, les *Kreisleriana*, les *Novelettes*; pages musicales de la plus pure essence autobiographique, dans lesquelles, sous une forme ou narrative, ou confidentielle, et au gré d'une fantaisie imaginative entièrement libérée des exigences constructives traditionnelles, le jeune compositeur épanche, en des accents voués à l'immortalité, le trop plein d'un cœur amoureux partagé entre l'espoir et l'anxiété.

Il le confirme au reste dans une lettre à son ami Dorn, lui disant de ces trois œuvres qu'elles furent entièrement inspirées par Clara, et qu'elles ne sont autre chose que le reflet des luttes qu'il eut à soutenir pour obtenir sa main.

Et si, pour les *Novelettes*, le choix du titre dicté par une allusion au patronyme de la jeune, belle et talentueuse cantatrice Clara Novello, — qui venait de fanatiser les mélomanes de Leipzig, se faisant entendre au *Gerwandhaus*, sous la direction de Mendelssohn, avec un succès prodigieux — pouvait inviter à supposer que d'autres images que celles d'une tendresse dont l'exclusivisme fervent appartient à la légende de notre art, aient pu s'y voir interrogées, il suffirait de se reporter aux termes d'une lettre à l'autre Clara, à « l'unique Clara », en date du 6 février 1838, pour se convaincre au contraire que le seul fait de pouvoir évoquer tacitement, par suite d'une similitude fortuite, la présence du prénom bien-aimé dans la dénomination de son œuvre, lui paraissait une raison suffisante en faveur de son adoption. Car si des parentés d'assonances ont pu faire supposer à bon nombre d'interprètes ou de commentateurs — et particulièrement dans les pays de langue latine — qu'un rapport existait entre le terme générique de *Novelette* appliqué à une série de brèves notations musicales, et le sens accordé en littérature par le mot « Nouvelle » à un certain genre d'écrits semblablement concis, le contenu de la lettre à laquelle on vient de faire allusion enlève toute portée à la complaisante facilité de cette assimilation.

« Ces trois dernières semaines », écrit Schumann, « j'ai composé une quantité effrayante de musique : des plaisanteries, des histoires d'Egmont, des scènes de famille avec des pères, un mariage; bref, comme tu vois, toutes sortes de choses aimables! ».

« Et j'ai baptisé le tout « *Novelettes* », parce que ton nom est Clara — comme celui de la Novello — et que « *Wiecketten* » n'aurait malheureusement pas sonné aussi bien ».

Puis, en juin 1839, et le motif de la dénomination de son œuvre ayant été ainsi élucidé, il revient, dans une nouvelle lettre, sur le rôle que son amour a dévolu dans la conception de celle-ci :

« C'est toi, ma fiancée, qui figure dans les *Novelettes*, dans toutes les situations et circonstances possibles, avec tout ce qu'il y a aussi d'irrésistible en toi! Oui, regarde-moi bien! Je prétends que seul pouvait écrire les *Novelettes* celui qui connaît des yeux comme les tiens, qui a touché des lèvres comme les tiennes. En un mot, on peut faire mieux; on fera difficilement pareil. »

On voit bien par ces deux citations que les huit pièces nées sous la pression irrésistible d'un sentiment exalté répondent, une fois de plus, à la traduction d'une série d'états d'âme bien mieux qu'à une quelconque préoccupation de stylisation musicale ou d'agrément pianistique déterminé.

Une autre attestation de sa part — toujours relative à la rédaction des *Novelettes* — vient encore confirmer cette tendance spontanée à l'émancipation de tout formalisme d'écriture, ce besoin de ne trouver, en présence des sonorités, que soi-même et sa propre sensibilité :

« Pendant que je composais — dit-il — la musique affluait en moi; je chantais constamment en jouant, et presque tout a été réussi. Il me semble que je peux maintenant jouer avec les formes. Et j'ai depuis quelques mois l'impression d'être en possession du secret; cela rend un son étrange. Il dort encore bien des choses en moi... ».

Rien de présomptueux dans ces constatations. Et jouer avec les formes ne signifie pas dans sa bouche qu'il méconnaît les sages contraintes des disciplines esthétiques, ni qu'il veuille faire abandon des privilèges qu'elles confèrent à l'expression de la pensée créatrice. Mais c'est la qualité même de celle-ci qui se doit, pour lui, d'en déterminer le choix et d'en fixer les conditions. Et à ses yeux la meilleure formule esthétique est celle qui, selon son vœu explicitement formulé, éveille chez ses auditeurs « l'impression que les accents de sa musique viennent vraiment du cœur ».

De là, dans les *Novelettes*, comme dans toute sa production de cette période enflammée, cette entière liberté de coupe et de proposition qui, si parfois on lui peut assigner les précédents du lied, du menuet ou du rondo, assure le constant renouvellement des propositions constructives, uniquement animées par le souci de traduire, avec toute l'intensité ou la vraisemblance nécessaires, les émotions et les images qui se pressent dans l'âme du poète-compositeur.

Schumann vient de nous apprendre, dans ses lettres à Clara, la nature de quelques-unes des suggestions dont il entendait faire passer le sens au travers des quatre recueils de *Novelettes* qui paraissent en juillet 1838; chaque cahier ne contenant à cette époque que deux des pièces de la collection complète.

On peut ajouter à ces indications concernant le caractère descriptif ou évocateur qu'il convient d'attribuer à leur interprétation, le fait que l'*intermezzo* en Si mineur du n° 3, qui avait déjà paru séparément en mai 1838 dans le supplément musical de *Neue Zeitschrift*, portait, en guise d'épigraphe, les deux premiers vers de la 1^{re} scène des *Trois Sorcières de Macbeth* :

« When shall we three meet again »

« In thunder, lightning, or in rain? ».

(Quand nous rassemblerons-nous encore toutes trois? Sera-ce en un jour de tonnerre, d'éclair, ou de pluie?).

Un document personnel me permet, par ailleurs, d'apporter une contribution supplémentaire aux quelques éclaircissements de détail susceptibles de faire mieux pénétrer l'intention idéologique qui présidait à la rédaction des *Novelettes*.

Il s'agit de la *Novelette* n° 2, en ré majeur, dont je possède la copie manuscrite offerte par Schumann à Liszt, avec la dédicace suivante : *Gruss in Deutschland an Her. Franz Liszt von Robert Schumann. Leipzig, 20 avril 1838*, et dont Liszt fit usage pour l'audition privée de ce morceau, qui devait laisser à Schumann un souvenir enthousiaste.

Indépendamment de quelques modifications du texte musical dont on mentionnera les particularités dans la présente édition, deux annotations de la main de Schumann lui accordent une valeur suggestive toute spéciale. En tête du morceau figure, en effet, le titre « *Sarazène* » et au début du Trio, celui de « *Zuleika* ». Les deux appellations, — celle du guerrier musulman, comme celle de la princesse orientale — paraissant empruntées, avec toutes leurs conséquences poétiques, aux tendances imagées dont le lyrisme de Goethe vient de témoigner avec la publication du « *Divan* », et déterminant, en tout cas, sous le couvert de ces deux vocables symboliques, l'idée d'une antithèse parée d'une indiscutable appropriation expressive.

Ces deux exemples, joints aux déclarations contenues dans les lettres précédemment citées, peuvent suffire à convaincre l'interprète de l'importance du rôle imaginaire qui lui est dévolu par Schumann pour la traduction convaincante des huit pièces de la collection.

Et l'absence de toute désignation plus explicite du caractère de chaque morceau que les simples indications de mouvement notées en tête des divers épisodes de la suite, ne doit pas faire supposer que la seule observation de celle-ci puisse suffire à créer autour d'eux le climat d'ardeur sentimentale ou de rêve visionnaire dont Schumann en entourait la signification intérieure.

La collaboration de l'esprit, une fois de plus, et comme dans l'exécution de tout son œuvre pianistique, s'avère ici aussi indispensable que le concours matériel d'une virtuosité parfaitement assouplie aux multiples exigences d'une rédaction instrumentale particulièrement riche en complications digitales de toutes sortes, et dont l'étude s'accompagnera de la plus vigilante attention.

NOVELETTES

1

NOVELLETEN

Dédiées à Adolph HENSELT

(Composées en 1833)

Edition de travail par
Alfred CORTOT

Robert SCHUMANN
Op. 21

(1) Energique et bien marqué ($\text{♩} = 126$)
(Markirt und kräftig)
con forza e marcato

(1) Ces "histoires d'Égmont", auxquelles Schumann attribue un rôle épisodique dans la composition des Novelettes, il semble bien que ce soit à ce premier fragment de la suite qu'elles se puissent être mentalement incorporées.

La fierté du sujet initial, la caressante douceur du premier trio et de sa répétition ultérieure en la majeur, l'atmosphère de secrète inquiétude qui s'exhale du passage en ré bémol, si curieusement argumenté par un insistant chevauchement de brèves imitations mélodiques, autant de particularités physiologiques qui peuvent inciter à y reconnaître le caractère du drame altier du héros de Goethe, la tendresse éplorée de cette Clara (prénom chéri que la fiction choisie permettait à Schumann d'évoquer à nouveau) toute prête à sacrifier sa vie à son amour, et les menaces latentes qui planent sur l'existence des deux amants.

On assurera l'énonciation du thème principal en en revêtant toutes les notes d'une accentuation déterminée, mais dont l'impression de lourdeur qui lui est trop souvent accordée aura lieu d'être soigneusement exclue; la tendance énergique à laquelle se rapporte l'indication de Schumann devant se manifester ici dans un sentiment d'ardeur vibrante, et non de pesante solennité.

Les points placés au-dessus des notes doivent avoir pour conséquence l'emploi d'un détaché martelé, auquel correspondra l'articulation fermement contenue des trioslets de liaisons.

Veiller à la parfaite simultanéité d'attaque des deux mains, élément indispensable à la traduction du rythme de marche dont les caractéristiques seront conservées à chacune des réexpositions de ce motif générateur.

TRIO

The musical score is divided into five systems, each with a piano (p) and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include piano (p), piano-piano (pp), and accents (*). Performance directions include *ritard.* and *a Tempo*. Measure numbers 2, 5, 15, 35, 45, and 5 are marked above the piano staff.

(2) Les pénétrantes inflexions mélodiques de ce trio-puisque c'est là le terme assez improprement employé par Schumann, dans la plupart des pièces du recueil, pour désigner ce second élément de la composition-ne doivent s'accompagner d'aucun ralentissement appréciable du temps initial. A lui seul l'emploi de la chantante sonorité qui répond, dans cet épisode, à l'affirmation résolue du thème essentiel, suffit à créer l'impression de détente dont le contraste s'imposait à l'intention de Schumann. "Tenir" le clavier du plus près possible, les gradations expressives étant obtenues par une pression plus ou moins insistante des doigts, accompagnée du poids de la main, mais à l'écart de toute accentuation dépendant d'une articulation trop prononcée. On entend bien que la nuance "piano" ne correspond pas ici à un superficiel effleurement des touches. Il convient d'y faire appel au choix d'un timbre contenu, mais plein d'éloquence qui lui sert de soutien harmonique.

Musical score for piano, consisting of five systems of staves with treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance instructions include "Poco animato" and "a Tempo". A circled "2" is visible on the right side of the fourth system.

(3) C'est à l'expression d'un sentiment de trouble, et presque de malaise, qu'il semblerait que l'on se doive rattacher l'interprétation de cet épisode complémentaire, dont on a précédemment tenté d'assimiler la signification à certaines péripéties du drame de Goethe. Une succession de frémissantes incises mélodiques s'y superpose, en un échange de brèves imitations secrètement mouvementées par de constantes fluctuations de tempo, et comme s'il s'agissait d'un flot de questions angoissées auxquelles les réponses évasives d'un repos sur la dominante n'apportent nul apaisement véritable.

Il conviendra d'animer quelque peu le début de chacune des progressions aboutissant aux inflexions ralenties dont on vient d'admettre, en vertu d'une hypothèse entièrement personnelle, qu'elles se puissent détenir un sens idéologique particulier; l'adjonction de chaque réplique devant correspondre, en conséquence, à la sensation d'une interrogation de plus en plus pressante.

The musical score is divided into five systems. The first system features a treble and bass clef with a key signature of three flats. It includes a *ritard.* instruction and a *p* dynamic marking. The second system continues with a *mp* dynamic and another *ritard.* instruction. The third system returns to *a Tempo* and includes a *p* dynamic. The fourth system features a *mp* dynamic. The fifth system is marked with *f* and contains a section labeled (4), which consists of four measures of chords and triplets.

(4) C'est presque en utilisant-avant la lettre-ce procédé de leit-motiv wagnérien, que Schumann détermine ici, par une simple allusion de quatre mesures au thème principal, une impression d'unité constructive que n'eut pas mieux satisfaite la répétition totale du sujet.

Et malgré la concision du rappel, il suffit de ce bref recours aux accents de résolution chaleureuse personnifiée par le caractère rythmique du motif initial, pour doter des attributs d'une secrète logique organique les enchaînements des propositions musicales qui se succèdent au centre du morceau, au gré d'une insouciance fantaisie dialectique.

cantabile
(5)

5 54 54 51 45

p

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

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

p

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

ritard. *a Tempo*

51 45 45 3 2 51 45 45 3 2 3 4 51

pp

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

a Tempo

53

p

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

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

(5) L'éclaircissement des sonorités provoqué par la répétition de l'élément sentimental de la composition dans la tonalité transparente de la majeure s'accompagnera tout naturellement, et sans qu'il soit besoin d'y insister, d'une prononciation plus intense du sujet mélodique que lors de son exposition; le caractère tendrement persuasif dont on l'avait revêtu initialement demeurant cependant le facteur indispensable de son interprétation, et les mêmes modalités d'exécution s'y voyant réservées.

pp
 35 4 5 35 1 53
 Red. *

(6)
 f f f f
 Red. * Red. * Red. * Red. *

f f f f
 Red. * Red. * Red. * Red. *

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

f f
 Red. * Red. Red. Red. * Red. * Red. *

RIT. *Tempo*
 f f f f
 Red. Red. Red. * Red. * Red. *

(6) On réaffirmera, sur les mêmes bases sonores et rythmiques qu'au début du morceau, le retour du motif essentiel dans son ton d'origine, cette première pièce devant prendre fin sur une impression renouvelée d'altière et virile décision.

(1) *All^o molto e con bravura* ($\text{♩} = 84$)
(Äusserst rasch und mit Bravour)

2

ff sopra sotto sopra * sotto sopra

(1) On a fait état, dans l'Avant-propos, du postulat imaginaire dont s'inspire la composition de cette magnifique page, partagée entre les expressions de la fougue la plus ardente et de la sensibilité la plus attendrie.

Les attributions symboliques que Schumann réservait à chacun de ses épisodes constitutifs, dans la version d'origine, consistaient à identifier l'un d'entre eux, sous la dénomination de "Sarazene", avec la représentation de l'impétueuse chevauchée d'un guerrier musulman, et le second à l'évocation de la jeune princesse captive, cette Zuleika héroïne d'un conte des Mille et une Nuits, rêvant à son libérateur.

De ce contraste poétique, si favorable au développement parallèle de l'antithèse musicale, devait naître l'une des pièces les plus spécifiquement pianistiques de toute la production schumannienne, et celle d'entre elles, peut-être et avec la Toccata, qui met le plus directement en cause toutes les ressources d'une virtuosité transcendante.

Car l'adoption quasi-constante, dans les fragments animés de ce morceau, d'une figuration mélodique basée sur les répétitions fortement accentuées du pouce sur les mêmes touches, pose un problème d'exécution qui ne saurait être résolu que par une studieuse et attentive préparation.

On s'efforcera tout d'abord d'assurer la solide position des doigts faibles sur chacune des formules d'accords brisés, dont la tumultueuse succession imprime, au début et à la fin du morceau, le caractère d'une véritable rafale de sonorités, en s'exerçant ainsi et sans la participation du pouce.

etc.

Puis avec l'adjonction accessoire du pouce :

etc.

Et enfin, en vue d'une rigoureuse indépendance des mouvements d'articulation du pouce malgré la liaison des parties supérieures :

Ce n'est qu'après avoir appliqué à toutes les formations harmoniques similaires ces trois modalités d'exercices préparatoires que l'on abordera l'étude du texte de Schumann, en lui consacrant les deux variantes rythmiques suivantes :

A.

B.

etc.

Dans ce second exercice, on détachera nettement la main du clavier, avant chaque répétition du pouce, en s'aidant d'un rapide et souple mouvement du poignet; cet assouplissement étant au reste indispensable, lors de l'exécution définitive, à la détente précise dont se doivent accompagner les articulations successives du pouce.

On a parfois cherché à éluder la difficulté inhérente à la rédaction de Schumann en partageant entre les deux mains l'énonciation du dessin mélodique du pouce de la main droite de la manière suivante :

etc.

L'apparente commodité technique représentée par l'adoption de cet artifice instrumental est contredite, sur le plan de l'interprétation, par la suppression du caractère rythmique trépidant qui constitue l'élément physionomique essentiel de cet épisode impérieusement mouvementé.

On se borne donc à le signaler sans en préconiser l'emploi. Dans la copie manuscrite à laquelle on s'est reporté au cours de l'Avant-propos, la succession régulière des accords de la main gauche n'est pas interrompue, comme c'est le cas dans la version éditée, par la suppression de la note supérieure sur le second temps de la troisième mesure et le premier temps de la sixième.

Ces deux accords sont notés comme suit :

sotto sopra sotto sopra

Ped.

Ped.

(2) *mf*

2 5 3 2 1 3 1 2 3

Ped.

*

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

pp

*

mf

2 5 3 1 2 4 1 2 1 2 1

Ped.

*

(2) Dans ce second fragment, de sonorité plus atténuée, mais dont le rythme conservera tous les attributs impulsifs de la cadence initiale, une nouvelle disposition des figurations de la main droite permet, à maintes reprises, l'emploi successif du pouce et du second doigt de la main droite pour la répétition de la même note, coïncidant généralement avec la présence d'une articulation plus discrète et parfaitement liée, déterminant sur ces passages la sensation d'un furtif coup de vent.

On veillera donc à bien souligner les précis contrastes qui s'établissent, dans cette partie médiane, entre les alternances de jeu lié et de jeu détaché, et qui en caractérisent l'ingénieux détail.

Appliquer à l'étude des passages liés les variantes rythmiques ci-après:  de manière à égaliser parfaitement les attaques des doigts qui doivent ici demeurer en contact étroit avec les touches.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with numerous fingerings indicated above the notes (e.g., 2, 1, 1, 2, 4, 2, 5, 3, 1, 2, 5, 4, 2). The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate fingerings (e.g., 2, 1, 5, 3, 2, 1, 5, 1, 3, 1, 2, 2). The left hand includes a *Red.* (ritardando) marking and an asterisk (*) indicating a specific performance instruction.

Third system of musical notation. The right hand features a series of eighth-note patterns with fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2). The left hand has a *f* (forte) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The right hand includes a measure marked with a circled (3), indicating a specific fingering or articulation. The left hand has a *Red.* marking and an asterisk (*).

Fifth system of musical notation. The right hand continues with complex fingerings (e.g., 2, 4, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 1, 4, 3). The left hand includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

(3) La copie manuscrite comporte sur cette mesure la variante suivante:

A short musical notation showing a variant for the circled measure (3) in the previous system. It shows an alternative fingering and articulation for the right hand.

(4) Variante de la copie manuscrite pour cette mesure :

(5) De même ici :

The main musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system is marked with a circled '6' and contains six measures with fingering numbers 1 and 2 above the notes. The second system contains six measures with fingering numbers 1 and 2. The third system contains six measures with fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The fourth system contains six measures with fingering numbers 1 and 2. The fifth system contains six measures with fingering numbers 1 and 2. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff* and *Red.* (ritardando).

(6) On fera utilement intervenir, dans la préparation de ce passage de main droite et jusqu'au retour de la figuration initiale du thème, l'étude de la variante suivante:

A short musical variant for the right hand, consisting of five measures. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294

First system of musical notation. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking *mf* is present. A circled number (7) is above a note in the left hand. An asterisk (*) is below the system.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has chords and eighth notes. A dynamic marking *sf* is present. A circled *Red.* is below the system.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has chords and eighth notes. A dynamic marking *sf* is present. A circled *Red.* is below the system. An asterisk (*) is also present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with eighth notes and fingerings (2, 1, 1, 2, 1). The left hand has chords and eighth notes. A dynamic marking *mf* is present. A circled *Red.* is below the system. An asterisk (*) is also present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with eighth notes and fingerings (2, 2, 1, 1, 4, 3, 1, 4, 5, 5). The left hand has chords and eighth notes. A circled *Red.* is below the system.

(7) La copie manuscrite comporte ici la même modification que celle signalée Note (1)

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass clef staff contains a bass line with chords and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings 1 and 2 are indicated. A *Red.* marking is present in the bass staff. An asterisk is placed below the bass staff.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features eighth-note patterns in the treble and chords in the bass. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings 1 and 2 are indicated. A *Red.* marking is present in the bass staff. An asterisk is placed below the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs and fingerings 1, 2, and 3. The bass clef staff has chords and slurs. Dynamics include *f* and *Red.* markings are present in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has eighth-note patterns with slurs. The bass clef staff has chords with slurs. Dynamics include *f* and *Red.* markings are present in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has eighth-note patterns with slurs. The bass clef staff has chords with slurs. Dynamics include *f* and *Red.* markings are present in the bass staff. An asterisk is placed below the bass staff.

INTERMEZZO

Un poco più lento, sempre con delicatezza (♩ = 104)
 (8) (Etwas langsamer, durchaus zart)

(8) A l'exception de quelques indications de ritardandos passagers, non mentionnées dans la version éditée, et que l'on trouvera reproduites entre parenthèses dans la présente édition, cet Intermezzo, consacré à l'expression caressante du plus tendre sentiment, n'est l'objet d'aucune modification dans la copie manuscrite à laquelle on s'est référé dans les notes précédentes.

Il est inutile de signaler l'importance qui s'attache à l'énonciation parfaitement liée du mouvement mélodique ascendant, partagé entre les deux mains, et au sommet duquel s'épanouit, tel une fleur suspendue à londulant caprice de sa tige, la pénétrante inflexion d'un motif vocal plus expressif.

L'interprétation d'ensemble de tout ce passage central doit se faire l'écho d'une sensibilité ineffablement rêveuse et palpitante, mais dont le sentiment intérieur se tiendra tout autant à l'écart de la fièvre que de l'alanguissement. "Un peu plus lentement" indique Schumann, en tête de cet épisode, ce qui ne veut pas dire "lentement".

L'impression qu'il convient de dégager de l'exécution de ces mesures, toutes pénétrées de mystère nocturne, et à quoi doivent s'associer et le choix d'une sonorité tendrement accrue, et l'élection d'un tempo susceptible de leur conserver un caractère d'intime exaltation, ce devrait être en somme plutôt celle qui correspond au caractère de frémissant abandon de l'aveu amoureux murmuré qu'à l'expression de vibrante effusion sentimentale qui leur est parfois trop généreusement accordée.

(9) Poco più lento

Musical score for piano, measures 1-24. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex melodic line in the right hand and a supporting arpeggiated accompaniment in the left hand. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. It includes various performance markings such as *ritard.* (ritardando), *a Tempo*, and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score is divided into five systems, each with a repeat sign and a fermata in the left hand.

(9) On veillera à bien assurer la sensible conduite expressive du dessin mélodique dont le contour s'inscrit pendant quelques mesures, réparti entre les deux mains à l'intérieur du souple réseau d'arpèges qui l'entoure de son caressant enveloppement. L'identification en est facilitée dans la présente édition, par une succession de points reliant les unes aux autres les notes du motif à souligner d'une sonorité plus particulièrement pénétrante.

(10) T° I° (♩ = 84)

pp

ritard.

pp

(10) Schumann donne ici le parfait exemple d'un subtil aménagement du plan musical, en réabordant son sujet initial par un détour qui lui permet d'éviter le contraste trop brusque qui n'aurait pas manqué d'être provoqué par un rappel intégral utilisant sous forme de réexposition traditionnelle, et conformément à son véhément caractère d'origine, le motif impétueux du "Sarazene".

Le passage de l'élément rêveur à l'élément actif de la composition s'effectue ainsi de telle manière que l'unité poétique du morceau n'en subit aucune atteinte, et il appartiendra à l'interprète de seconder pleinement le propos plein de raffinement esthétique du compositeur en insinuant, pour ainsi dire, profitant du *pp* indiqué et sans qu'il y ait solution apparente de continuité, la reprise de la vive cadence du début dans l'évanouissement progressif des sonorités de l'Intermezzo.

Sauf cette élision de la première partie du thème, le premier épisode se voit ici exactement répété, retrouvant pour conclure les mêmes accents d'énergie intrépidité que ceux dont s'accompagnait sa présentation. "Extrêmement brillant" notait Schumann en tête de la copie qui vient d'être confrontée avec la version éditée dans laquelle cette indication se voit remplacée par l'expression "avec bravoure", qui paraît en effet plus justement appropriée au caractère spécifique de cette vibrante notation.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' and '7'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *pp* is present in the lower right of the system.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the lower right of the system.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the lower left of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the lower right of the system.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the lower left of the system.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the lower left of the system.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Performance markings include *Ped.* (pedal) and asterisks (*). The piece concludes with a final chord in the bass staff.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings 1 and 2 are indicated above the right hand. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the left hand.

Second system of musical notation. Continues the piece with similar rhythmic complexity. Fingerings 1 and 2 are indicated. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the right hand. A 'Ped.' marking is located below the left hand.

Third system of musical notation. The right hand continues with intricate rhythmic patterns. A '*' symbol is placed below the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. A 'Ped.' marking is below the left hand, and a '*' symbol is at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. A dynamic marking of *f* (forte) is present. A 'Ped.' marking is below the left hand, and a '*' symbol is at the end of the system.

Sixth system of musical notation. The right hand features a complex rhythmic pattern. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are present. Fingerings 1 and 2 are indicated. 'Ped.' markings are below the left hand, with '*' symbols at the end of the system.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics: *p* (piano), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). Performance markings include "Red." (likely indicating a recording or editing mark) and asterisks (*). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also slurs and accents throughout the score.

(1) *Leggieramente e con umore* ($\text{♩} = 126$)
(Leicht und mit Humor)

3

ritard. *a Tempo*

sf p *(sempre p)*

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

C'est de ce troisième morceau que Schumann extrayait, en vue de sa publication séparée et muni de l'épigraphe shakespearienne reproduite dans l'Avant-propos de cette édition, l'Intermezzo en si mineur appelé à figurer dans le supplément d'un journal musical de Leipzig, dès le mois de Mai 1838, soit plus d'un an avant la parution de la série des Novelettes.

Ce fragment était-il déjà à cette époque précédé et suivi des deux épisodes qui l'accompagnent dans sa version définitive, ou constituait-il à lui seul une pièce de caractère autonome? Il est impossible d'en décider, nulle trace n'ayant été conservée de ce premier état de la composition. En tous cas, dans l'avertissement qui en accompagnait la publication dans les conditions que l'on vient de dire, Schumann prévenait le lecteur qu'il ne s'agissait là que d'un élément d'une œuvre plus importante dans laquelle passerait les visions d'autres ombres tout aussi inquiétantes.

Ce qui importe donc c'est, prenant texte de la citation de Macbeth qui projette sur l'intention suggestive de cette page médiane sa lueur d'orage et de soufre, de pouvoir faire également bénéficier, par irradiation, les éléments musicaux qui l'enca-drent d'un semblable penchant à l'évocation surnaturelle.

Et si même l'on réserve à la lande déserte, balayée par le vent, l'exclusivité du décor dans lequel situer l'apparition des trois sorcières, tel que Schumann la propose au travers des équivoques harmoniques de l'Intermezzo, est-on en droit d'attribuer également quelque origine maléfique à l'ironie sournoise et parfois grinçante dont témoigne, sous les dehors d'un rythme débonnaire, les incidences mélodiques des deux pages, — on est presque tenté de dire accessoires, tant l'intérêt musical se porte sur le centre de la pièce — qui viennent parfaire d'un trait moins appuyé l'ensemble de cette énigmatique composition.

(1) On rappelle que, en Allemand, le mot "Humor" employé ici par Schumann pour caractériser le genre d'interprétation qu'il convient de réserver à la traduction de cette première partie, détient une signification plus abondamment diversifiée que son équivalent français d'"humour". Ce ne sera donc pas nécessairement dans le sens d'un persiflage badin que devra s'orienter l'exécution de cet élément initial. Le terme de "fantaisie imaginative" en définirait plus exactement le sens qu'une littéralité empruntée aux exigences limitées du lexique. On y peut donc tout aussi bien supposer, sous un jeu de répliques chuchotées, tout un échange d'intentions sarcastiques ou acrimonieuses, savamment dissimulées sous l'apparente innocuité d'un bavardage imaginaire.

C'est là une nuance de détail dont l'application ne peut être qu'entièrement laissée à l'appréciation de l'exécutant, mais dont le caractère semble mieux adapté à l'emploi de la sonorité assourdie et du tempo modéré préconisé par Schumann que celui du Scherzando frivole et rapide dont maintes interprétations donnent l'exemple.

On insiste, pour légitimer l'observation précédente, sur le fait que dans tout épisode, comme au cours de la réexposition ultérieure, il n'est fait usage que d'un seul "mf" et d'un seul "f"; et que la sonorité demeure constamment et mystérieusement étouffée. On s'efforcera néanmoins à une articulation parfaitement précise et même quelque peu incisive (ce qui ne saurait contredire la nuance générale) de tous les détails mélodiques insérés dans le dialogue qui s'établit entre les deux mains, soumis à d'incidents ritardandos, destinés, semble-t-il, à en souligner les sous-entendus caustiques. Réserver à la seule action des doigts, attaquant le clavier de près, l'énonciation du staccato un peu louré qui répondra, d'une plus exacte appropriation que le jeu superficiel du poignet, aux particularités physiologiques auxquelles on vient de se reporter.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics include *sf*, *ritard.*, and *a Tempo*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings *Rd.* and *** are present. The bass line includes a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics include *rit.* and *a Tempo*. Fingerings and pedaling are indicated. The bass line features a sequence of notes with fingerings 5, 4, 2, 5, 4, 2, 1, 3.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics include *a Tempo*, *ritard.*, and *p*. Fingerings and pedaling are indicated. The bass line includes a *p* dynamic and a *pp* dynamic section.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics include *pp* and *m.d.*. Fingerings and pedaling are indicated. The bass line includes a *m.g.* marking.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics include *rit.*. Fingerings and pedaling are indicated. The bass line includes a *Rd.* marking.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp. Dynamics include *f*, *sf*, and *rit.*. Fingerings and pedaling are indicated. The bass line includes a *Rd.* marking.

a Tempo

Rd. * Rd. * Rd.

a Tempo

p pp ritard.

* Rd. *

INTERMEZZO

(2) Allegro con fuoco (♩ = 126)
(Rasch und wild)

f sf sf sf

f Rd. * sf Rd. * sf Rd. * sf Rd. * Rd. * Rd. *

f sf sf sf

Rd. * sf Rd. * sf Rd. * sf Rd. *

(2) "Rapide et sauvage" mentionne Schumann en tête de cet Intermède, remplaçant par cette laconique indication de mouvement et de caractère la suggestion poétique dont il avait fait emprunt à Shakespeare, pour en accompagner en 1838 la publication isolée. Et bien que le sens ainsi accordé à l'interprétation demeure le même, l'exécutant soucieux de se conformer au véritable esprit dont s'anime la conception initiale de cet épisode aura toutes raisons de se référer à la citation dont on a donné le texte dans l'Avant-propos.

L'horizon musical-et plus exactement encore l'horizon purement pianistique- se voit encore ici, une fois de plus, et comme c'est si fréquemment le cas chez Schumann, débordé par l'apport de la vision évocatrice. Et on entendra bien ces frôlements d'harmonies, ces mystérieux tournoisements d'ailes nocturnes, ces bruissements incertains, dont s'emplissent les passages sourdement murmurés de ce fragment, qu'en accordant à l'imagination le soin de prolonger dans le domaine des sonorités la sensation d'obscur malaise à laquelle le compositeur entendait conformer le caractère impressionnant du second élément de son œuvre.

Aux impétueux bondissements d'un rythme fortement scandé répondent les troubles remous d'une cadence aux flottements incertains, articulée en porte-à-faux entre les deux mains sur l'équivoque d'une insistante succession de syncopes.

On veillera à bien établir les contrastes caractéristiques de sonorité et d'articulation qui conditionnent ces brusques variations de climat musical, en détachant de la manière la plus énergique les passages accompagnés d'un "f" qui reproduisent la fougueuse figuration des quatre premières mesures; en volant au contraire sous le couvert d'un legato rigoureux, et les doigts ne quittant pas le clavier, les fluctuants détails des fragments murmurés, dans les mouvants contours mélodiques desquels semblent s'élaborer d'inquiétants sortilèges.

(3) a Tempo

(3) Cette nouvelle rédaction, rythmiquement égalisée, du motif qui vient d'être énoncé sous un persistant régime syncopé, déterminera le recours aux variantes rythmiques ci-après, indispensables à sa préparation technique:

et que l'on appliquera à l'étude des deux mains. On aura avantage à travailler également les six premières mesures de la partie de main droite de ce fragment de la manière suivante, et toujours avec les rythmes précédemment indiqués:

A.

B.

C.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a first ending marked '1' and a second ending marked '2'. Performance markings include *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *ritard.* (ritardando), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). Pedal markings ('Ped.') and asterisks are used throughout. The final system includes fingering numbers (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5) above a sixteenth-note passage and concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

(4) Quoique d'exécution immédiate moins aisée que celui mentionné dans le texte, le doigté supérieur permet un meilleur legato de ces sixtes, entraînant dans leurs expirantes pulsations les derniers vestiges mélodiques de l'épisode shakespearien.

First system of the musical score. It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*). A first ending bracket is present. The tempo is marked *Tempo I^o*. Performance instructions include *ritard.* (ritardando) and *a Tempo*. The bass line includes a *pp* (pianissimo) instruction and the word *sempre* in parentheses. A *Réd. ** (reduction) mark is placed below the bass line.

Second system of the musical score, continuing the piece. It includes a *Réd. ** mark below the bass line.

Third system of the musical score, continuing the piece. It includes a *Réd. ** mark below the bass line.

Fourth system of the musical score. Dynamics range from *sf* (sforzando) to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The tempo is marked *a Tempo*. Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *a T^o* (adagio). A *Réd. ** mark is placed below the bass line.

Fifth system of the musical score. Dynamics include *p* (piano). The tempo is marked *a T^o*. Performance instructions include *rit.* (ritardando). A *Réd. ** mark is placed below the bass line.

Sixth system of the musical score. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The tempo is marked *Adagio*. Performance instructions include *rit.* (ritardando). A *Réd. ** mark is placed below the bass line. Measure numbers 51 and 52 are indicated.

(5) La suppression d'une vingtaine de mesures effectuée par Schumann dans la redite de la première proposition thématique n'apporte aucun changement appréciable à son comportement d'origine. On s'efforcera de l'interpréter à nouveau dans le caractère quelque peu mordant dont on a crû pouvoir lui faire attribution lors de son exposition, et toujours en tenant compte de la modération du tempo et de la discrétion de la nuance générale.

In modo di Danza. Vivace (♩ = 66)
 (1) (Ballmässig. Sehr munter)

(1) Il est fort vraisemblable que ces "pensées de mariage" auxquelles Schumann, dans sa lettre à Clara citée dans l'Avant-propos de cette édition, attribuait un rôle inspirateur par rapport à la signification de quelques-unes des Novelettes, ne sont pas étrangères à la rédaction de cette pièce, mélange ravissant de grâce spontanée, d'allégresse intime et d'amoureuse sensibilité.

Appuyée, selon le vœu de Schumann, sur les souples impulsions d'un rythme de danse, son interprétation doit se garder cependant d'évoquer la matérialité d'un quelconque ébat chorégraphique.

C'est un couple idéal qui s'élance ici à la rencontre du bonheur, entraîné dans son divertissement illusoire par l'enivrant cadence d'une musique de rêve.

Et malgré la présence de quelques nuances sollicitant l'apport d'une brillante exécution, rien de celle-ci ne doit cependant se voir appelé à témoigner d'une accentuation trop délibérément sonore; la netteté et la précision des attaques devant, plutôt que l'indiscriminatif emploi de la force, suffire à souligner les contrastes de timbre et de mouvement qui colorent de leurs vivantes interventions le captivant propos musical de ce premier épisode.

On s'efforcera d'autre part à rendre parfaitement sensibles, avec toute la délicatesse, mais aussi toute la clarté nécessaires, les caressantes articulations rythmiques de la basse qui animent de leur dansant caprice le subtil rebondissement de chaque mesure.

On conseille l'emploi de la ponctuation et du doigté ci-après, les plus favorables à l'énonciation caractéristique de cet exquis dessin complémentaire.

A employer uniformément pour tous les dessins mélodiques analogues.

(2) Comme on l'a déjà suggéré note (1), on se gardera d'une prononciation trop bruyante de ce fragment, à laquelle peut inciter l'indication du "ff" qui l'accompagne. Le rythme se doit d'y conserver son allure dégagée et joyeuse, à l'abri de toute pesanteur, et par voie de conséquence de tout excès de sonorité.

La clarté d'articulation du dessin de main gauche peut ici se voir menacée par l'addition des tenues du pouce, qui viennent renforcer par leur substantiel appui le comportement harmonique de la partie supérieure. S'exercer ainsi:

Articuler fortement les sextolets et détacher les croches pointées, sans abandonner la position tenue du pouce.

(3) On croit répondre à l'intention de Schumann en ne conservant pas sur ces mesures de transition la nuance "f" précédemment employée.

Musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with dynamics *f* and *p*. The second system continues with *f* dynamics. The third system is marked *Stringendo (f) (Dringender)* and features a dense texture with triplets and sixteenth notes. The fourth and fifth systems continue the piece with various dynamics and articulations. Fingerings and ornaments are indicated throughout.

(4) Le "Stringendo" recommandé par Schumann pour l'exécution de ce passage en forme de Trio doit s'entendre plutôt dans le sens de l'animation expressive que de l'accélération de mouvement proprement dite.

L'ardeur des accents échangés dans le dialogue entre les deux mains laisse bien supposer à l'évocation de quel frémis-sant duo d'amour l'interprète se voit convié d'apporter ici le concours de son imagination et de sa sensibilité.

Une sonorité vibrante et chaleureuse dans l'énonciation des deux parties vocales; un rythme d'accompagnement empreint d'une constante et fiévreuse palpitation, tels seront les éléments matériels de la traduction instrumentale de ce passage. Ce qu'il convient d'y ajouter, Schumann et Clara en détenaient seuls l'enivrant secret. Un vrai musicien, et pour qui la note n'est pas qu'un signe sur une portée ou qu'une touche sous les doigts, n'aura nul effort à accomplir pour faire siens à son tour les échos de la confiance exaltée.

On préparera soigneusement l'articulation des premières mesures de main gauche, au cours desquelles les doigts faibles ont à assurer seuls la parlante expression du dessin mélodique, alors que le pouce et le second doigt en contredisent l'énonciation naturelle par l'adjonction de leurs battements syncopés.

Travailler ainsi:

Two musical exercises, A and B, for the left hand. Exercise A shows a sequence of chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and a dynamic *f*. Exercise B shows a sequence of chords with fingerings 7, 4, 3, 5 and a dynamic *f*. Both exercises are marked "etc.".

(5)

p

ritard.

ritard.

ritard.

ritard.

(6)

p

ritard.

ritard.

ritard.

(Tempo I°)

(5) Appliquer à la main droite les formules d'exercices préparatoires de la note (4).

(6) On voit ici Schumann, sans rien abdiquer des privilèges de la fantaisie la plus inventive - et la conclusion du morceau en fournira la preuve - se conformer à la redite classique de la forme Menuet en réexposant intégralement son premier rôle du "Trio", et dont on vient de souligner les ardentes caractéristiques expressives.

On ne relève cet exemple de respectueuse docilité aux modèles consacrés que parce qu'il illustre avec évidence la tendance du procédé romantique, qui ne consistait pas tant à modifier les manières de dire musicales qu'à leur faire dire quelque chose de plus qu'elles n'en avaient l'habitude.

On accordera naturellement à cette répétition du motif initial les mêmes modalités interprétatives que celles dont on a fait état notes (1) et (2)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes four measures with the marking "Ped. *" below them. Dynamics include *f* in the final two measures.

Second system of musical notation. The bass line has two measures with "Ped. *" and a final measure with "Ped. *". Dynamics include *f* and *ff*.

Third system of musical notation. The bass line has a measure with "(mp)" and a final measure with "Ped. *".

Fourth system of musical notation. The bass line has a measure with "(mp)" and a final measure with "Ped. *". Dynamics include *sf* and *p*.

Fifth system of musical notation. The bass line has two measures with "Ped. *". Dynamics include *f*.

Sixth system of musical notation. The bass line has five measures with "Ped. *" markings. Dynamics include *f*.

(7) Più animato
(Noch schneller)

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The piece is marked "Piu animato (Noch schneller)".

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a rapid sixteenth-note pattern with fingerings 1 2 1 2. The left hand has a similar pattern. Dynamics include *f* and *fp*. There are "Red. *" markings.
- System 2:** Continues the rapid sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* and *fp*. There are "Red. *" markings.
- System 3:** The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *fp* and *p*. There are "Red. *" markings.
- System 4:** Features more complex sixteenth-note passages. Dynamics include *f* and *fp*. There are "Red. *" markings.
- System 5:** Continues the rapid sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* and *fp*. There are "Red. *" markings.
- System 6:** The right hand has a rapid sixteenth-note pattern. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *fp*. There are "Red. *" markings.
- System 7:** The final system, marked "Coda" and ending with an asterisk. It features a rapid sixteenth-note pattern in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* and *fp*. There are "Red. *" markings.

(7) Et voici que, dans le tourbillonnement d'une Coda effervescente, apparemment proche parente des conclusions de certaines valse brillantes de Chopin, mais en réalité tributaire de l'une de ces accélérations de tempo qui, pour Schumann, ne constituent pas tant un tribut à la vélocité instrumentale qu'un moyen d'expression plus intense, le rythme s'enfièvre, entraînant le couple des amants dans la griserie d'une danse qui devient une sorte d'envol tournoyant situé hors de toutes les réalités.

4 3 4 3

f

Red. *

f

4

4

ad libitum - - - - - (8) Tempo I^o

f *f* *f* *f* *mf*

Red. *Red.* *Red.* *

3 2 2

f *f* *mf*

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

(9) 5 5 5 5 5 5 5 5

f

5 4 4 4 5 4 5 4

Red. * *Red.*

Red.

(8) L'indication de Schumann suggérant ici le retour au Tempo I^o doit être interprétée comme se rapportant au mouvement accéléré de l'épisode qui précède, interrompu pendant quatre mesures par la présence de quelques accords exultants dont l'interprétation est laissée à la fantaisie de l'exécutant, et non comme d'un rappel subitement assagi de la cadence initiale.

(9) On accompagnera l'exécution de ces dernières mesures d'un *accelerando* de plus en plus prononcé.

(1) Festevolunte (♩ = 96)
(Rauschend und festlich)

(1) Une hypothèse imaginative qui paraît confirmée par le caractère épisodique dont témoigne la succession et les contrastes des propositions musicales au cours de cette pièce permet de supposer qu'il s'agit ici de l'une de ces "Scènes avec des pères" lisons avec "un père, et nous savons lequel!" dont Schumann annonce à Clara la présence dans la collection des Novelettes.

Ce rythme d'apparat d'une polonaise—"bruyante et solennelle", souligne d'un trait irrespectueux le prétendant évincé qui se vent tendre sentiment qui pousse l'un vers l'autre son enfant et son élève? La jeune virtuose et le compositeur exalté?

Et les incidences des développements ultérieurs, si négligentes de toute logique constructive, ne se font-elles pas les échos des discussions véhémentes et stériles, aussi bien que des supplications insistantes dont Schumann vient d'éprouver la décourageante inefficacité?

Il serait naturellement puéril de vouloir s'efforcer à l'identification particulière de tel ou tel épisode par rapport à la donnée de la fiction que l'on envisage comme argument possible, sinon probable, de la conception du morceau. Mais, et l'attention de l'interprète se voyant attirée sur l'un des éléments suggestifs nommément désignés par l'auteur comme ayant fourni le prétexte de quelques-unes de ses rédactions musicales, il se peut qu'il en veuille tirer pour lui-même les motifs d'une exécution ingénieusement diversifiée.

Une accentuation robuste et sans hâte du motif initial est en tous cas indispensable à la traduction de son caractère pompeux, indépendamment de toute attribution idéologique. Une fois encore les points placés sur les notes ne sont pas ici le signe d'un jeu légèrement détaché, mais d'un portamento énergique, seul capable d'assurer au relief nécessaire la signification péremptoire de tout l'ensemble de ce premier fragment.

(2) Sourdement énoncé et offrant, par son allure presque monotone et ses insistantes redites mélodiques, l'apparence d'une série d'objections raisonnables, ce second motif, dont les sonorités sont cantonnées dans le médium de l'instrument, demande une exécution particulièrement attentive à tous ses détails de ponctuation, dont les articulations portent en général sur des divisions inégales de la mesure.

Techniquement parlant, on s'efforcera, et spécialement à la main droite, d'égaliser les pressions des doigts sur les enchainements soutenus des divers intervalles qui conditionnent la conduite de l'idée mélodique.

Sans représenter exactement un prétexte à l'étude du jeu polyphonique, c'est cependant sous cet angle qu'il conviendra d'envisager les exercices préparatoires relatifs à l'exécution de ce fragment, et qui auront pour objet essentiel l'individualisation expressive des doigts.

Il suffira d'en indiquer un ou deux exemples pour mettre sur la voie de la formule de travail à adopter pour l'ensemble du passage :

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamics (mf, pp, sf), and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to B-flat major.

(3) Ne pas interpréter ces allusions modulantes au motif initial à la manière d'une réexposition thématique nettement affirmée, mais bien comme une série mouvementée d'arguments contradictoires introduits dans la discussion musicale.

Ce ne sera que sur le rétablissement de la tonalité de ré majeur, et son accent autoritaire se voyant encore intensifié par l'allargando dont Schumann en accompagne la répétition, que le "motto" générateur de la pièce retrouvera son caractère d'origine.

231 *tr*

ritard. a Tempo *ritard.* a Tempo

f *f* *ff* *f*

Red. *

Un poco meno mosso
(Etwas langsamer)

ritard. a Tempo

f *ff*

Red. *

Red. *

Red. *Red.* *Red.*

Red. * *Red.* *

ritard. *f* *f*

Red. *Red.* *

(4)

p

espressivo

p sotto voce

m.d.

(p)

(4) Un nouvel aspect du débat imaginaire se voit évoqué ici sous les espèces des objurgations suppliantes, énoncées d'abord séparément, puis réunies en une même ardeur pathétique par les inflexions des deux voix qui semblent se tendre d'un même élan pour plaider la cause de leur bonheur.

Les prescriptions de pédale, telles qu'elles figurent dans le texte, demandent à être rigoureusement observées comme permettant seules la mise en valeur expressive du dessin mélodique en l'isolant, ainsi qu'il convient, des palpitantes vibrations d'un accompagnement fiévreusement entrecoupé. Reprendre ici un tempo plus animé qu'au cours des mesures précédentes.

(5) C'est presque en empruntant les expressions d'un grommellement courroucé que les imitations morcelées du thème impérieuse du "motif paternel" en un mouvement, derechef, largement affirmé.

(6) **Vivace molto**
(Sehr lebhaft)

(6) Ce ne sont plus ici des supplications, mais des reproches véhéments qui paraissent faire le fond de cette nouvelle et vibrante intervention d'un Florestan déchaîné.

On s'efforcera d'assurer avec toute la fébrilité nécessaire les nerveuses détentes des répétitions de doubles-croches, propulsant, sur les premières notes de chaque temps, les éléments d'un contour mélodique au travers duquel on distingue une allusion évidente au motif exalté qui sert d'argument au passage intermédiaire de la Novelette précédente:

Travailler ainsi, de manière à bien assouplir les mouvements du poignet, et les doigts demeurant fermement inscrits sur les touches:

De même à la main gauche.

(7) Malgré la difficulté d'exécution représentée par son emploi par certains pianistes dont les mains ne se prêtent qu'imparfaitement aux exigences des extensions prononcées, on préconise l'adoption du doigté suivant en vue d'une articulation précise du rythme trépidant de la main gauche:

l'emploi uniforme du pouce à la partie supérieure de ce passage permettant par ailleurs une prononciation plus intelligible du dessin en imitation qui fait réponse au motif mélodique de la main droite.

Musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *sf*, and *sfz*, and performance instructions like "Ped." and "ritard. a Tempo". The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line.

(8) Mêmes recommandations pour l'interprétation de ce fragment que celles précédemment formulées note (3)

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols and markings:

- System 1:** Treble staff starts with *sf*. Bass staff has *Red. ** and *sf Red. **.
- System 2:** Treble staff has *sf*. Bass staff has *Red.*, *Red.*, *Red.*, *Red. **, and *Red. **.
- System 3:** Treble staff has *sf* and *sf*. Bass staff has *Red.* and *Red. **. A circled '9' is above the treble staff.
- System 4:** Treble staff has fingerings (5, 3, 4, 2, 5, 3, 4, 2) and first/second endings. Bass staff has *Red. ** and *Red. **. Dynamics include *mf*.
- System 5:** Treble staff has fingerings (4, 1, 4, 1, 4, 1, 5, 2, 5, 1, 5, 1, 4, 2, 4, 2). Bass staff has *Red. **, *Red. **, *Red. **, *Red. **, and *Red. **. Dynamics include *p*.
- System 6:** Treble staff has *ritard.* and *a Tempo*. Bass staff has *pp* and *p*.

(9) Se reporter à la note(2) pour le caractère à donner à l'exécution de cet épisode qui n'est autre qu'une ingénieuse variante rédactionnelle, dans une tonalité plus claire, du motif déjà analysé sous cette rubrique. Faire usage des mêmes exercices préparatoires.

(10) Préparer ainsi l'exécution de ce passage en sixtes :

Même formule pour la main gauche.

(11) Il semblerait que Schumann, remettant en cause dans ce surprenant épilogue, et sous une forme incidente, le motif persuasif dont on a tenté de définir le caractère expressif note (4), ait voulu laisser planer une lueur d'espoir sur les suites du débat dont il vient d'enregistrer quelques péripéties, en une illustration musicale tour à tour parodique ou fébrile; les brèves références rythmiques au thème autoritaire du début s'y faisant peu à peu moins intransigeantes, au gré des ritardandos qui paraissent s'efforcer à en éluder les menaces.

(1) **Vivace molto. Con molto umore** ($\text{♩} = 80$)
 (Sehr lebhaft, mit vielem Humor)

6

f p *f p* *f p* *f p*

ritard. sf *f p* *f p*

p

a Tempo ($\text{♩} = 84$)

rit.

mf ($\text{♩} = 88$)

Red. *

Red. *

(1) Dans cette lettre à Clara, aux termes de laquelle on a déjà, à plusieurs reprises, tenté de rattacher le sens idéologique des pièces qui constituent ce recueil, Schumann lui dit qu'il s'y agit aussi de "plaisanteries".

C'est bien ainsi qu'il faut entendre le postulat musical de cette sixième Novelette.

Argumentée à son début par la joyeuse explosion d'un refrain de caractère populaire, elle se voit ensuite complétée par une juxtaposition fantaisiste de courtes propositions thématiques que ne réunit aucune logique constructive, aucun souci de développement, interrogeant au passage les tonalités les plus lointaines et ne témoignant d'un certain esprit d'unité que par l'adoption d'un parti-pris de constante excitation rythmique qui, à chaque incorporation ou redite d'un élément supplémentaire, le précipite dans une cadence encore plus animée que celle du fragment précédent.

Le rôle de l'interprète consiste donc essentiellement à mettre l'accent sur cette particularité dynamique, et à entraîner progressivement le morceau dans une sorte de giration de plus en plus ardente; aucune modification de caractère expressif ne venant altérer le principe jubilatoire fondamental dont il tire son intense physionomie particulière et sa signification irrésistiblement contagieuse.

Sans être d'exécution spécialement aisée, à raison d'une certaine densité d'écriture dans la présentation des sujets mélodiques, la rédaction de cette pièce n'offre cependant que peu de détails pianistiques susceptibles de provoquer l'emploi d'une préparation technique préalable.

On s'en remettra donc à l'étude du texte même de Schumann, en isolant soigneusement, en vue d'un travail particulier, les passages dont la réalisation paraît plus difficile, ce qui peut-être jugé différemment suivant les aptitudes de chaque interprète.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes chords and melodic lines. A dynamic marking of *p* is present. The bass line contains several *ped.* markings.

Second system of musical notation. It includes a *ritard.* marking and a tempo change to *a Tempo*. The bass line has *ped.* markings and a *** marking. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 5.

Third system of musical notation. It features a *fp* dynamic marking. The bass line includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and *ped.* markings.

Fourth system of musical notation. It includes a tempo marking of $(\text{♩} = 92)$ and a *fp* dynamic marking. The bass line has *ped.* markings and *** markings.

Fifth system of musical notation. It includes a *ped.* marking and *** markings. The bass line has fingerings 1, 2, 3, 4, 5 and *ped.* markings.

Sixth system of musical notation. It includes a *p* dynamic marking. The bass line has fingerings 1, 2 and *ped.* markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains complex chords and melodic lines with fingerings (1-5) and slurs. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The system includes dynamic markings *Ad.* and asterisks.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex textures in both hands and dynamic markings *Ad.* and asterisks.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes with dynamic markings *Ad.* and asterisks.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate chordal structures and dynamic markings *Ad.* and asterisks.

Fifth system of musical notation, starting with a tempo marking $(\text{♩} = 108)$ and dynamic markings *ff* and *p*. It includes first and second endings in the treble staff and dynamic markings *Ad.* and asterisks.

Sixth system of musical notation, concluding the page with melodic and harmonic resolutions in both staves.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a slur over the first six measures, including fingerings 4, 5, 5, 3, 4, 5. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a slur over the first six measures. The left hand has a rhythmic accompaniment with notes marked *ped.* and an asterisk. The dynamic marking *p* is present.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a slur over the first six measures, including fingerings 4, 4. The left hand has a rhythmic accompaniment with notes marked *ped.* and an asterisk. The dynamic marking *mf* is present.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand features a melodic line with a slur over the first six measures, including fingerings 4, 5, 5, 3, 4, 4, 5. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats. The right hand has a melodic line with a slur over the first six measures. The left hand has a rhythmic accompaniment with notes marked *ped.*. The dynamic marking *p* is present.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with slurs and accents, including a four-measure phrase starting with a 4-measure slur and a 1-measure slur. The left hand provides a steady accompaniment with slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a repeat sign and an asterisk.

Second system of musical notation. Continues the piece with similar melodic and accompanimental patterns. The right hand has a four-measure slur followed by a 3-measure slur, and another 3-measure slur. The left hand continues with slurs and accents. The system ends with a repeat sign and an asterisk.

Third system of musical notation. The right hand features a five-measure slur followed by a 3-measure slur. The left hand continues with slurs and accents. The system ends with a repeat sign and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The right hand has a four-measure slur followed by a 5-measure slur. The left hand continues with slurs and accents. The system ends with a repeat sign and an asterisk.

Fifth system of musical notation. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a series of chords with slurs and accents. The left hand continues with slurs and accents. The system ends with a repeat sign and an asterisk.

(1) Allegro assai (♩. = 116)
(Äusserst rasch)

(1) Un bouillonnement de rythmes heureux, un mélange exultant de la vivacité turbulente du Scherzo et des impulsions enivrées de la Valse, tel se témoigne, sur le plan musical, le captivant comportement de ce septième fragment de la Suite.

Il ne sera que d'obéir à ses suggestions sonores pour recomposer, avec toutes les garanties de la certitude, l'intention évocatrice dont elle s'inspirait dans la pensée de Schumann. Cette animation joyeuse du motif initial, ce jeu d'allègres réparties auquel il donne naissance en un vivant échange de plaisantes imitations, la fièvre communicative qui se dégage des élan d'un rythme maintenu en constant état d'effervescence, autant d'éléments permettant d'en identifier les correspondances à l'image d'une réunion de fête, d'une "Scène de mariage," pour rappeler ce terme employé par l'auteur des Novelettes, qualifiant la nature de l'une des impressions dont celles-ci entendaient se faire les traductrices.

Et plus loin, dans l'intermède en la majeur - véritable Trio de ce non moins véritable Scherzo - car ici la coupe classique est scrupuleusement respectée - l'élan voluptueusement balancé, dont s'animent les insinuants sortilèges d'une cadence amoureuse n'enregistre-t-il pas, sans aucune équivoque, la divine extase d'un couple qui peut enfin s'abandonner aux promesses d'un bonheur ardemment convoité?

L'exécution des dessins octaviés du premier épisode, seul obstacle technique proposé à la vigilance de l'interprète soucieux de traduire dans son vif et scintillant esprit l'ensemble de ces mesures liminaires, s'accompagnera d'une préparation dont le mécanisme peut se résumer dans la simple formule suivante: 1° étude séparée de la partie inférieure des octaves, c'est à dire de la ligne mélodique confiée aux attaques du pouce; 2° de même, concernant la partie supérieure; 3° réunion des doigts, conformément au texte de Schumann, mais chaque octave se voyant rythmiquement redoublée, de manière à assurer l'indépendance et la souplesse absolues des mouvements de propulsion du poignet.

m.d. *etc.*

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *f* and *sf*, and markings *Red.* and ***. Fingerings 1-5 are indicated.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *sf* and *mf*, and markings *Red.* and ***.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings *Red.* and ***.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamics *f*, *sf*, and *p*, and markings *Red.* and ***. First and second endings are marked.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings *Red.* and ***. Fingerings 1-5 are indicated.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes markings *Red.* and ***.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line is marked "Ped." and includes a fermata over a measure. Dynamics include "f" and "sf".

(2) *Un poco meno mosso* (♩ = 76)
(Etwas langsamer)

Second system of musical notation, starting with a piano (*p*) dynamic. The bass line is marked "Ped." and includes fingerings (1, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 3).

Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment with fingerings (1, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 3).

Fourth system of musical notation, including first and second endings. The bass line is marked "Ped." and includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1).

(2) On évitera tout alanguissement sentimental excessif dans l'interprétation de ce fragment intermédiaire, dont on a précédemment cherché à caractériser la tendance expressive si pleine de tendre exaltation, tout en demeurant délicate-ment assouplie au rythme de la danse.

La ravissante rédaction pianistique de ce passage qui assure à l'énonciation de la ligne mélodique le support aile et transparent d'un volubile dessin d'arpèges partagé entre les deux mains, provoque parfois, à la main droite, sur les deux premières mesures et sur les mesures de même figuration, l'articulation fautive suivante:

Musical notation showing a melodic line with two notes marked with "(x)" to indicate a fault in articulation.

la note supérieure de l'accompagnement détenant ainsi un rôle vocal auquel elle ne saurait prétendre, et entachant au surplus d'une évidente banalité rythmique la conduite du motif essentiel, dont le contour est nettement défini par l'emploi exclusif des blanches (pointées ou non) et des noires, inscrites alternativement et selon des registres différents, dans

(3)

p

f

p

f

(9)

m.g.

(3) La mise en valeur du dessin mélodique, confié ici au pouce de la main droite, doit se manifester avec la même discrétion caressante que celle dont on aura témoigné au cours des mesures précédentes lors de son énonciation à la partie supérieure, c'est à dire par l'emploi d'un timbre pénétrant, mais en évitant de lui accorder une éloquence expressive disproportionnée avec le caractère d'intimité tendrement passionnée dont a lieu de se réclamer l'interprétation de tout l'épisode.

Travailler ce passage, d'exécution plus vétilleuse que le demeurant de ce fragment intermédiaire, en employant la variante suivante, afin de bien dégager la partie vocale de son accompagnement :

m.d.

etc.

(4) Tempo I^o

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo I^o'. The score includes various dynamics such as piano (p), forte (f), and pianissimo (pp), as well as articulation marks like accents and slurs. The bass line features several 'Ped.' markings and asterisks. The right hand has some fingering numbers like 4, 2, 1 and 2. The piece concludes with a final cadence marked with an asterisk.

(4) L'émission de certains fragments du motif initial, l'ingénieuse transposition en ut majeur d'un élément précédemment proposé en fa, revêt ce "da capo" du Scherzo d'un accent de fraîcheur qui évite l'impression de la redite conventionnelle, tout en conservant à l'ensemble de la composition cette sorte d'équilibre constructif sur lequel on a déjà attiré l'attention de l'interprète, et auquel elle emprunte, par contraste avec l'entière liberté formelle des pièces qui l'avouissent, un caractère assez exceptionnel et un agrément tout particulier.

(1) **Vivace** (♩ = 100)
(Sehr lebhaft)

8

(1) Dans une lettre à l'essayiste musical Hirschbach en date du 30 Juin 1839, Schumann dit ceci: "Je viens de publier quatre cahiers de Novelettes dont les divers éléments sont étroitement liés les uns aux autres. Ils ont été écrits avec grand enthousiasme et dans leur ensemble, ils sont d'allure enjouée et plaisante, à l'exception de quelques pages dans lesquelles je suis allé plus au fond..."

C'est bien ici l'une de ces pages dans lesquelles, pour reprendre son expression, Schumann a été "plus au fond" et sans doute accompagné par l'ardente pensée de Clara.

Et dans cette étonnante et magnifique composition, débordante d'invention audacieuse et de libre épanchement, dont la forme épouse avec une plasticité exceptionnelle la traduction des sentiments les plus contradictoires, les suggestions auxquelles l'imagination de l'interprète se doit d'avoir recours pour essayer d'en pénétrer l'intention créatrice ne seront plus celles du fait anecdotique ou de l'évocation légendaire, mais uniquement ces autres, plus riches et plus palpitantes, qui procèdent de l'interrogation exaltée d'une série d'états passionnels.

On s'engagerait dans les voies d'une recherche bien superflue en s'efforçant à identifier les apparences d'une quelconque logique constructive dans l'aventureuse fantaisie qui fait se succéder l'un à l'autre les épisodes résolument diversifiés de cette géniale improvisation.

Et tout au contraire, s'efforcera-t-on à doter chaque fragment d'une interprétation physionomique aussi caractérisée que possible; l'impression d'unité expressive du morceau et de son comportement esthétique paraissant devenir ici fonction, -encore que d'une manière assez paradoxale, - du morcellement même dont on vient de souligner la tendance kaléidoscopique.

Un premier motif, dont le vibrant dessin mélodique se répercute alternativement, en une série d'élan fiévreux, dans les plus éloquents registres de l'instrument, s'accompagne d'un bouillonnement de doubles croches dont l'insistance rythmique n'est pas sans rappeler le climat effervescent de la première page des Kreisleriana.

Un même sentiment d'ardeur passionnée et presque douloureuse se fait jour, au reste, au travers des deux propositions musicales. Et on n'a pas besoin d'insister sur la qualité intérieurement expressive du timbre destiné à traduire les parlantes inflexions du sujet principal au cours de ses énonciations successives.

On veillera, par ailleurs, à l'articulation tout à la fois véhémement et précise des sextolets qui le secondent de leurs impulsions mouvementées.

Les huit premières mesures de main gauche, en particulier, feront l'objet d'un travail préparatoire basé sur la formule suivante:

(2) Préparer ainsi les déplacements du 5^e doigt de la main droite sur les attaques des notes supérieures :

en engageant toute la phalange sur les touches et en propulsant avec décision le doigt sur chaque nouvelle position.
Puis en ajoutant tout le dessin des doigts inférieurs :

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano part includes dynamics such as *ff* and *ritard.*. The bass part includes markings like *Red.** and *Red.**. There are also some circled numbers like (3).

TRIO I
 Più allegro (♩ = 144)
 (4) (Noch lebhafter)

Musical score for the TRIO I section. It starts with a piano (*p*) and *leggero* marking. The tempo is *Più allegro* (♩ = 144) and the character is *(Noch lebhafter)*. The score includes piano and bass staves with various dynamics like *f* and *Red.**, and includes fingerings and articulation marks.

(3) Afin de bien assurer la prononciation distincte de cette série d'accords fortement détachés, s'exercer ainsi, en négligeant le pouce :

A short musical exercise in treble clef showing a sequence of chords with fingerings: 4 2, 5 2, 4 2, 5 2, 3 2, 5 2, 4 2, 5 2, 5 2.

(4) Autant l'interprétation du motif initial aura eu à se manifester sur un plan de profonde agitation intérieure, autant dans ce premier Trio - ou plus exactement dans ce premier épisode intermédiaire - conviendra-t-il de chercher à éveiller une impression de vivacité mutine - évocation probable de l'un de ces aspects de Clara que Schumann entendait dépendre dans toutes les "situations et circonstances imaginables" comme il le lui annonce au cours d'une lettre citée dans l'avant propos de la présente édition.

Un constant et souple rebondissement du poignet, joint à une articulation effleurée, mais précise de toutes les notes de ce capricieux divertissement, seront les facteurs essentiels de son exécution spirituellement dégagée.

S'inspirer de la variante rythmique suivante pour l'étude de tous les passages détachés, tant à la main droite qu'à la main gauche :

A musical exercise in bass clef showing a sequence of chords with fingerings: *m.g.* and *etc.*

Les répétitions des accords seront exécutées avec la plus grande décision, mais également avec la plus extrême légèreté.

p *f* *a Tempo* *ritard.* *p* *f* *ritard.* *3*

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

(5) (6) Adagio (9)

(m.d.) (m.d.)

(5) Les premières éditions, y compris celle révisée par Clara Schumann, mentionnent ici que les notes isolées de la basse doivent être plutôt "suspendues" (schwebend) que détachées, c'est-à-dire énoncées sans aucune brusquerie.

(6) On ne saurait assez admirer l'art avec lequel Schumann amorce ici la réexposition du motif au thème générateur, par une simple allusion aux trois premières notes pleines de tendresse émue et qui semblent vouloir se détacher de la composition, tel qu'en un secret message à la bien-aimée.

On rencontrera, dans la reprise du sujet initial qui fait suite, le même principe de contraction que celui dont on a signalé la présence dans l'utilisation de la forme "Menuet" du précédent morceau. Ici encore, cette modalité abrégative fait bénéficier la redite d'un accent de spontanéité et de renouvellement mélodique des plus significatifs, et on peut s'étonner que de nombreux compositeurs n'aient pas eu plus fréquemment recours, en se référant à l'exemple schumannien, à cet ingénieux moyen rhétorique qui permet, tout en respectant les vénérables données du modèle classique, d'éviter ce que son conformisme académique peut avoir de fastidieux, et qui en quelque sorte, tend à vivifier le "déjà entendu" d'un nouvel aspect physiognomique.

Tempo I^o
(Wie früher)

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line in G major, marked with a forte *f* dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. A slur covers the first two measures of the treble staff.

The second system continues the piece. The bass staff has 'Ped.' markings under the first, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, and eighth measures, indicating pedaling. An asterisk is placed at the end of the system.

The third system features a more complex melodic line in the treble staff. The bass staff includes 'Ped.' markings under the second, third, and fourth measures, with asterisks following the fourth and sixth measures.

The fourth system shows a change in the bass line, with a more active eighth-note accompaniment. The treble staff continues with its melodic development.

The fifth system maintains the eighth-note bass line. The treble staff has a melodic line with some rests and slurs.

The sixth system concludes the piece. The bass staff has a 'Ped.' marking under the fourth measure, followed by an asterisk. The treble staff ends with a final melodic phrase.

First system of musical notation, including piano and violin parts. Dynamics include *f*, *ritard.*, and *ff*. There are also markings for *Red. ** (Reduction) and *Red. ** (Reduction).

TRIO II
 (7) *Giacoso* (♩ = 120)
 (Hell und lustig)

Second system of musical notation, starting with a forte (*f*) dynamic. It includes fingerings (1, 2, 4, 5) and markings for *Red.* and ***.

Third system of musical notation, featuring a sequence of chords. Dynamics include *f*, *Red.*, and ***.

(7) C'est à un irrésistible mouvement d'allégresse de Florestan qu'il semblerait que l'on se doive d'accorder la jubilante expression de ce second Trio, traduit par une explosion de joyeuses fanfares dont les échos, peu à peu affaiblis, fourniront plus tard l'accompagnement de la phrase miraculeuse que chantera cette "voix du lointain", qui paraît détenir dans ses accents l'ineffable secret du plus beau des rêves d'amour.

Une tradition assez peu recommandable, sauf par rapport à la facilité qu'elle introduit dans l'exécution de ce passage, consiste à prévoir entre les deux mains la répartition des accords des deux premières mesures et des mesures analogues, selon l'une ou l'autre des notations suivantes :

Two musical examples, A and B, showing different ways to distribute chords between the left and right hands. Example A shows a more integrated approach, while Example B shows a more distinct separation of parts. Both include *etc.* markings.

Tout en estimant nécessaire de faire état de ces variantes indifféremment adoptées par des exécutants de grande valeur, on préconise cependant l'emploi de la rédaction schumannienne entièrement réservée à la main gauche, qui garantit une prononciation plus incisive, sinon tout à fait aussi sonore, de la partie supérieure des accords, et mieux adaptée par suite au timbre claironnant qui caractérise la physionomie de ce nouveau thème. A préparer en divisant les formations d'accords de la manière suivante :

Musical notation for the left hand showing chord formations, marked *m.g.* and *etc.*

Même travail pour les formules analogues de main droite.

(8) On s'efforcera d'accorder à l'exécution de ces six mesures octaviées une sonorité aussi franche et aussi précise qu'à celle des accords précédents, et leur élan rythmique se voyant animé d'un semblable esprit de décision. On conseille une étude préalable basée sur l'énonciation exclusive du mouvement mélodique des pouces des deux mains ; la sûreté d'attaque de ceux-ci étant déterminante de l'exactitude des déplacements de la main sur ces sauts d'intervalles disjoints qui conditionnent l'énonciation du pas-

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*, *ff*, and *f*. Pedal markings (Ped.) are present with asterisks (*) above them.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *ritard.*. Pedal markings (Ped.) are present with asterisks (*) above them.

a Tempo

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *ff ritard.*. Pedal markings (Ped.) are present. Fingering numbers (1, 2, 5) are visible in the bass staff.

a Tempo

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f* and *(rit.)*. Pedal markings (Ped.) are present.

(9) (a Tempo)

(poco a poco dim.)

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics include *f*. Pedal markings (Ped.) are present. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are visible in the bass staff.

(9) On évitera tout alanguissement du rythme fondamental, tel qu'il se voit recueilli par les persistantes pulsations de la partie de main gauche; la modification de climat expressif qui s'établit progressivement au cours des mesures suivantes étant fonction de l'atténuation des sonorités, mais non de l'altération de la cadence initiale, dont le rebondissement caractéristique doit demeurer nettement perceptible jusqu'à la conclusion de cet épisode.

On recommande d'être très ménager de l'emploi de la pédale; tout ce fragment demandant à être articulé avec une extrême netteté.

Une voix dans le lointain
(Stimme aus der Ferne)

(10) Il va suffire de la seule énonciation de cette fragile quinte augmentée à la basse pour déterminer une subite transformation du caractère initial spécifique de cet intermède, et pour en infléchir les dernières mesures vers l'expression de la sensibilité la plus pénétrante.

Cette "voix dans le lointain", - cette voix de Clara - émouvant symbole d'une aspiration passionnée qui se dégage d'un frémis- sant murmure de vibrations étouffées, nul autre musicien que Schumann ne pouvait nous la faire entendre si proche de notre cœur, si merveilleusement irréaliste et présente, non plus que la charger d'un accent plus intense de tendresse palpante.

C'est là un moment-sommet d'émotion intérieure et tel que la musique n'en connaît qu'un petit nombre d'exemples aussi persuasifs, et où, sans emphase, utilisant le moyen matériel le plus simple - qui se trouve être également le plus éloquent, - le langage musical réalise le miracle, qui n'appartient qu'à lui seul, de formuler en un principe de beauté impérissable la signification d'un sentiment dont la notion paraissait réservée, et sur les bords de l'inexprimable, aux profondeurs confuses du subconscient.

Il n'est pas besoin, on en est assuré, de formuler quelque recommandation que ce soit concernant la qualité d'interprétation dont il convient de faire bénéficier l'énonciation de cet admirable passage, tant l'effusion mélodique du dessin de la main sera naturellement incité d'autre part, et par une juste appropriation d'antithèse expressive, à conserver à la joueuse ca- dence de la basse ses caractéristiques de légèreté et de dansante précision rythmique.

Suite (Fortsetzung)
 (11) Semplice e cantabile (♩ = 96)
 (9) (Einfach und gesangvoll)

pp ritard. p

a Tempo a Tempo Adagio

ritard. ritard. ritard.

*Red. Red. **

T^o del Trio II
 (T^o wie im vorigen Stück)

pp p

*Red. Red. Red. Red. **

(11) Et ici Eusebius, perdu dans son extase, semble prolonger pour lui-même, au secret de son cœur fervent, les inflexions caressantes de la chère voix évoquée par son rêve. La tendre phrase se module à nouveau dans son imagination, toute pénétrée d'émotion contenue et de recueillement intime. Tout au moins peut-on s'abandonner à cette fiction en étant assuré de ne pas trop s'éloigner de l'intention poétique de Schumann.

Là encore la nature de l'interprétation, le choix des timbres, les modalités du toucher sont assez clairement définies par la physionomie musicale de cet épisode intercalé dans le développement sous forme de postlude, plutôt que de "continuation"; ce qui serait cependant le sens littéral de l'expression allemande "Fortsetzung".

(12) Malgré les réserves formulées note (1), relatives à l'inopportunité de la recherche d'une distribution constructive des divers éléments de cette dernière Novelette, on ne peut s'empêcher d'admettre que cette coda, - au cours de laquelle s'atténuent jusqu'à l'évanouissement total les derniers échos du rythme joyeux du second intermède - ne constitue logiquement la fin d'une période articulée sur une succession d'épisodes reliés entre eux par quelques arguments communs, à savoir l'utilisation idéologique des caractères contrastés de Florestan et Eusebius, plus les constantes allusions au personnage, - réel celui-ci, mais amoureux idéalisé, - de Clara. Le repos indiqué par le point d'orgue qui fait suite à l'Adagio des trois dernières mesures fera donc l'objet d'un silence assez prolongé pour déterminer l'impression d'une conclusion, et non seulement d'une suspension.

Suite et fin (Fortsetzung und Schluss)
 (13) Con moto ma non troppo allegro ($\text{♩} = 152$)
 (Munter, nicht zu rasch)

(13) Corroborant implicitement l'observation de la note précédente, l'indication mentionnée par Schumann, au début de ce nouvel épisode de "Suite et fin", s'accompagne d'une modification rythmique: la cadence jusqu'alors binaire de toute la première partie du morceau épousant dorénavant, et jusqu'à la fin, l'allure d'un trois temps "de plus en plus animé," selon la formule déjà employée pour l'argumentation de la sixième Novelette, et qui dénote une toute nouvelle orientation expressive de ce final, dont le dynamisme s'affirme ainsi nettement indépendamment des oppositions de tempo et de sentiment qui caractérisaient les enchaînements des propositions musicales précédentes.

Solidement établi sur la robuste articulation d'un thème de franche et entreprenante allure, tout ce dernier fragment se présentera à l'interprète sous les espèces d'un Rondo d'un seul tenant, entremêlant les répétitions d'un refrain de joyeuse humeur aux répliques variées d'une série de fragments incidents faisant figure de couplets.

Il n'y sera plus fait recours à l'interrogation d'un autre esprit musical que celui de la plus chaleureuse exaltation, lequel se traduira, à son point culminant, par le transport enflammé qui fait réapparaître, et comme magnifié par une apothéose illustre, le motif de "la voix dans le lointain," entouré maintenant pour Florestan de toute la gloire d'un devenir certain.

On veillera à la prononciation parfaitement articulée et généreusement sonore du motif liminaire, chaque accord s'y voyant par moments s'apparenter à la savoureuse cadence d'un divertissement rustique.

La prédominance sonore qui sera tout naturellement accordée à la conduite fortement scandée de la ligne mélodique supérieure dans la présentation du thème, ne doit pas faire négliger la ferme articulation des parties complémentaires. On de chaque touche. D'abord en isolant les notes supérieures de la main droite:

Puis en ajoutant successivement les voix inférieures:

Rd. *

Rd. *

(♩ = 168)

(18)

p

sf

sf

(18) On profitera de l'accélération progressive du mouvement indiqué par Schumann et qui, ici, a dû déjà parvenir à un certain degré d'animation, pour revêtir cet épisode central d'une expression de pressante ardeur sentimentale, confirmée par l'insistante progression chromatique du dessin de la basse.

Une nouvelle modalité du toucher s'y verra employée, consistant à tenir le clavier d'aussi près que possible, et d'obtenir les gradations de sonorité qui animent ce fragment d'une vie palpitante par la pression des doigts, à l'exclusion de toute attaque heurtée. Il va de soi qu'un legato soutenu accompagnera toutes les fluctuations mélodiques de ce passage.

Poco a poco più animato
(Nach und nach lebhafter)

(19) *f*

mf (♩ = 176)

(20)

(19) Retrouver ici, et comme s'il s'agissait d'une soudaine volte-face expressive, le caractère d'interprétation désinvolte des passages antérieurs; la constante animation du tempo devant cependant être utilisée pour le colorer d'un accent d'excitation qui ne fera que se développer jusqu'à la réapparition du "thème de Clara."

Veiller à l'articulation précise et nerveuse de toutes les vives incisives mélodiques dont les enchaînements vont fournir à ce fragment le prétexte d'une argumentation de plus en plus chaleureuse.

(20) Préparer soigneusement l'énonciation de la main droite au cours des sept mesures suivantes; les noires qui n'y détiennent qu'un rôle complémentaire ne devant naturellement pas s'y témoigner sur le même plan sonore que les articulations rythmiques qui assurent la conduite du dessin principal.

Travailler ainsi :

First system of musical notation, piano (*p*).

Second system of musical notation, marked *ritard.* with first and second endings (1, 2). Includes *Red.* and asterisk markings.

Third system of musical notation, piano (*p*).

Fourth system of musical notation, piano (*p*).

Fifth system of musical notation, piano (*p*).

(21) Il va de soi que ce ritardando ne concerne-comme c'est presque toujours le cas chez Schumann-que la mesure de transition à laquelle il est affecté. On rétablira de suite le tempo précédent et dès les premières notes du conduit modulant qui, par une sorte d'insistante fermentation rythmique, va provoquer, comme aboutissement de son élan exalté, le vibrant épanouissement de ce rappel du thème de "la voix lointaine" dont une géniale intention poétique a réservé l'apparition jusqu'au moment de tension musicale où, s'exhalant dans toute sa plénitude irradiante, il fait bénéficier cette péroraison non seulement d'un sentiment de puissance expressive portée à son point extrême, mais encore, - le mouvement n'ayant cependant pas lieu d'être ralenti et l'allongement des valeurs mélodiques devant suffire à déterminer cette impression, - d'un caractère de détente et d'abandon exultants, rendu plus sensible encore par le choix du registre pianistique dont le timbre est le mieux fait pour traduire les inflexions palpitantes d'une nuance paroxystique.

(22)

rf (vibrato)

Con intimita
(Innig)

ritard. *pp*

(22) On vient de définir suffisamment, par anticipation, la nature émotive particulière de l'interprétation qu'il convient d'accorder à ces admirables mesures, pour n'avoir plus à y insister que sur le plan purement technique, et par rapport au mode d'exécution des octaves chargées d'enregistrer les pathétiques effusions du chant sublime.

Toute la force, cela va de soi, doit être employée à leur prononciation, mais une force communicative, et qui doit se manifester par une intense pression du clavier, les doigts fermement tendus sur les deux touches de l'intervalle, et non par un choc trop violent et qui, en précipitant avec brutalité les marteaux sur les cordes, risquerait au contraire de provoquer une sonorité écourtée et des vibrations sans rayonnement.

(23) On pourrait assimiler ces quelques mesures d'intimité—puisque c'est là la nuance de sentiment souhaité par Schumann, à cet involontaire réflexe qui fait fermer les yeux sur une vision enivrante pour en mieux savourer intérieurement les exaltants délices. Mais cette soudaine métamorphose du climat musical ne doit cependant s'accompagner d'aucun ralentissement excessif, ni plus qu'engager l'interprète à renoncer, en faveur d'un timbre inconsidérément privé de relief, à la sonorité pénétrante des notes qui prolongent maintenant, dans la douceur, l'ultime écho d'un incomparable mouvement d'éloquence musicale.

(24) Tempo I^o

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a fortissimo (*sf*) dynamic and contains several instances of a rehearsal mark consisting of a double bar line, the word "Réd.", and an asterisk. The third system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and another rehearsal mark. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The fifth system begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a "ritard." instruction. The sixth system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(24) A partir d'ici et jusqu'à la fin du morceau, il n'est que de se reporter à chacun des fragments précédemment étudiés, et dont la répétition dans un ordre différent ne modifie rien à leur caractère d'origine, pour retrouver dans les commentaires qui leur sont consacrés les conseils de travail susceptibles de faciliter leur exécution.

