

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5425

ALFRED CORTOT

Édition de Travail
des Œuvres de

SCHUMANN

Op. 13

ETUDES SYMPHONIQUES

en forme de Variations

Prix net : THE MARK GRINSTEIN MUSIC LIBRARY
The Buchmann-Mehta School of Music
The Yotanda and David Katz Faculty of Arts
TEL-AVIV UNIVERSITY

PRINTED IN FRANCE

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat, Paris

Tous droits d'exécution publique, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

ETUDES SYMPHONIQUES

EN FORME DE VARIATIONS

AVANT-PROPOS

Les préoccupations d'ordre pédagogique dont s'accompagne cette révision de l'un des plus authentiques chefs-d'œuvre de Schumann légitiment la reproduction, en guise de préface, de quelques éléments de la notice documentaire rédigée en collaboration avec mon regretté ami Laurent Ceillier, à l'occasion d'une série d'auditions consacrées par mes soins, en 1924, à la musique pianistique du XIX^e siècle. Voici, emprunté aux programmes de ces séances, un aperçu quelque peu augmenté du texte en question, susceptible de fournir à l'interprète une série de renseignements pouvant aider à une meilleure intelligence des intentions qui ont présidé à l'élaboration de cette admirable composition.

« Études symphoniques pour le piano dédiées à son ami M. Sterndale Bennett, de Londres, par Robert Schumann, Op. 13 ». Tel est le titre définitif, maintes fois modifié antérieurement, sous lequel parut pour la première fois, à Vienne en 1837, cette œuvre d'une importance pianistique et musicale exceptionnelles, composée en fin d'année 1834. Schumann chercha en effet longtemps la dénomination qui lui conviendrait.

Il hésita d'abord entre « Variations pathétiques » et « Études de caractère orchestral », celles-ci dans son esprit devant être publiées sous l'anonymat « par Florestan et Eusebius », (de même que dans la première édition des *Davidsbündlertanze*).

Le titre d'« Études symphoniques » adopté en 1837, ne le satisfit pas encore, et en 1852, Schumann donna une nouvelle édition de son ouvrage à Leipzig, chez Schubert et C^{ie}, sous le titre : « Études en forme de variations, pour le piano dédiées à son ami William Sterndale Bennett, de Londres, par Robert Schumann, opus 13 ».

Cette nouvelle édition contenait un certain nombre de modifications apportées à des détails d'écriture, et les Études n^o 3 et 9 en étaient supprimées, ainsi que l'indication se rapportant au thème et qui se trouvait dans la première édition : « Les notes de la mélodie sont de la composition d'un amateur ».

L'amateur était le Baron de Fricken, dont Mme Henriette Voigt pouvait dire que la musique et la poésie étaient pour lui les éléments de la vie.

M. de Fricken, flûtiste assez expert, semble-t-il, avait lui-même écrit sur son thème des variations en mi dièze mineur (?) (tonalité « interdite » remarqua Schumann).

Il les envoya à ce dernier qui les trouva sans doute négligeables, mais reconnut au thème « du caractère et du sentiment ».

Il faut dire que le Baron était en même temps le père d'une remarquable « pierre précieuse » dénommée Ernestine, et dont Schumann était tombé amoureux depuis quelques mois, ou avait cru l'être, ce qui revient au même. (Ernestine de Fricken est l'Estrella du Carnaval op. 9 composé à son intention exclusive, bien que revêtu ultérieurement d'une dédicace Lipinski).

C'est pour servir d'exemple à l'appui des critiques que l'on va reproduire — et aussi, sans doute, pour faire sa cour au père de sa belle — que Schumann entreprit d'écrire les Études symphoniques sur le thème ainsi soumis à sa juvénile appréciation.

Quelques jours en effet après ses passagères fiançailles avec Ernestine, Schumann écrivait à M. de Fricken (Septembre 1834) : « J'ai lu avec soin vos variations en mi dièze mineur. Sachant comment naissent vos œuvres (M. de Fricken composait vraisemblablement en s'inspirant des ressources limitées de la flûte) je trouve facilement à excuser leurs défauts, car ce qui peut sembler faible dans la réalisation est souvent excellent dans l'intention. »

« En réalité, si la beauté spéciale d'une pensée doit demeurer la même, quelles que soient ses présentations successives, elle prend cependant à chaque fois l'élégance propre à son nouveau cadre : tel front porte mieux les diamants, tel autre les roses... »

« De même vos variations conviennent plutôt aux sonorités éthérées de la douce flûte qu'à celles du simple piano. En réalité (et ici Schumann insiste) il n'est pas facile de réussir à faire oublier l'instrument d'origine, et ce serait folie à vous, qui ne vous donnez pas comme connaissant à fond toutes les ressources du piano, de le tenter du premier coup... »

« Tout ceci concerne la présentation instrumentale. Mais du point de vue artistique, votre envoi m'intéresse davantage ; le thème a du caractère et du sentiment, mais je supprimerais l'Introduction ; elle débute mal, en outre, dans une tonalité interdite, et elle affaiblit l'impression du thème. »

« Je trouve aussi que le thème manque un peu d'unité mélodique. Je voudrais qu'il fut d'une grande simplicité, et c'est ainsi que je demande à M^{lle} Ernestine de vous le présenter ; j'ai toujours été exigeant pour la valeur du thème... »

« Quant aux variations proprement dites, je leur ferai le reproche — que mérite souvent l'école actuelle — d'être trop uniformes de caractère. Le thème demeure, il est vrai, toujours le même, mais il doit se voir transformé par des teintes diverses, comme il advient de ces verres multicolores qui font successivement apparaître, au travers de leurs prismes, aussi bien les rayons expirants du couchant que l'or éclatant d'un soleil matinal. »

« J'ai tort au reste de formuler ce reproche, car je viens moi-même d'écrire sur votre thème des variations que je compte appeler « pathétiques », inspirées qu'elles sont par leur recours essentiel aux sentiments divers qui rentrent dans cette appellation. »

« Peut-être me permettez-vous de vous les communiquer avant de les faire imprimer ? (1) »

(1) Ce sont ici les variations posthumes dont il sera question ultérieurement.

Deux mois après, les Études symphoniques n'avançaient pas : Schumann réécrivit au même (28 novembre 1834) : « Mes variations en sont arrêtées au Finale. Je voudrais que de la Marche funèbre, (c'est le thème que Schumann désigne « ainsi), sortit un chant triomphal qui apporterait de l'intérêt, mais je ne parviens pas à sortir du mineur !..... si l'inspiration « veut bien venir, je sauterai dessus comme un enfant.

« Je dirais bien que cette œuvre est ma meilleure, mais je sais que c'est toujours ce que l'on dit de la dernière venue.... »

Concernant la préoccupation d'une conclusion majeure « triomphale » dont cette lettre se fait l'écho, on verra plus loin que l'inspiration attendue se présente à Schumann sous la forme d'un emprunt à deux thèmes d'un opéra de Marschner dont l'un, mettant en cause les paroles suivantes : « Fièrre Angleterre, réjouis-toi » était une allusion et un hommage à la personnalité de l'ami anglais William Sterndale Bennett, « merveilleux artiste, âme poétique et belle » selon les termes de Schumann, et à qui l'œuvre est dédiée.

Les Études symphoniques comportent douze pièces à la suite du thème. Deux d'entre elles ne portent pas le titre de variations ; ce sont la 3^e et la 9^e, qualifiées d'Études, celles-là même que Schumann crut bon d'éliminer de la seconde édition, encore que la 9^e utilise la tête du thème d'une façon fort suffisante pour justifier cette appellation.

Schumann attachait un prix tout particulier aux Études symphoniques. En les envoyant à Moscheles, il lui écrit (23 août 1837) « Je vous offre les Études symphoniques avec plus de confiance (que le Carnaval) et de tout cœur ». « Quelques-unes de celles-ci me plaisent toujours, bien qu'elles soient vieilles de trois ans ».

Son estime pour les Études est même la raison pour laquelle il pense que leur valeur dépasse la compréhension du public. Aussi écrit-il (Mars 1838) à Clara, maintenant sa fiancée : « Tu as bien fait de ne pas jouer les Études symphoniques en concert : je ne les ai pas écrites pour le public et serait absurde de lui en vouloir qu'il ne les comprit pas. Pourtant, « j'avoue que si un jour le public se tapait la tête contre les murs par délire d'admiration après que tu les aies jouées, cela « me serait une grande joie.... Les compositeurs, vois-tu, sont pleins de vanité, même quand ils n'ont aucune raison d'en « avoir ! »

* * *

Les Variations posthumes dont nous faisons suivre le texte des Études symphoniques dans la présente édition constituent, en réalité, le premier état de la composition et celui auquel Schumann fait allusion dans sa correspondance avec le Baron de Fricken.

Elles font partie d'un manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque de Mariemont, en Belgique, et leur titre diffère encore de ceux mentionnés dans les lignes qui précèdent comme ayant été successivement envisagés par Schumann pour accompagner la présentation de son œuvre. En voici le libellé, en français dans l'original « Fantaisies et Finale, (l'appellation primitive de « Variations pathétiques » se voyant barrée et remplacée par cette nouvelle désignation) sur un thème de M. le Baron de Fricken, composées pour le Piano forte et dédiées à Madame la Baronne de Fricken, née comtesse de Zedlewitz, par R. Schumann » (on trouvera en fin de la présente édition une reproduction photographique de ce titre, qui se voit ici mentionné pour la première fois).

Le manuscrit, de 12 pages chiffrées plus 6 non chiffrées pour le Finale, porte la date du 15 janvier 1835 et le n° d'œuvre 9, au lieu de 13 qui lui est attribué par la suite.

Il contient dix variations plus une variation demeurée inachevée, portée là pour la première fois, à titre documentaire, à la connaissance du pianiste, en fac similé dans la présente édition, et le Finale. Les cinq variations ou Études de cette version, seules appelées à figurer dans la première édition de 1837, sont les suivantes : Étude 1 (Var. I) Étude 2 (Var. II) Étude 4 (Var. III) Étude 5 (Var. IV) Étude 10 (Var. 8) plus le Finale.

La rédaction de ce manuscrit diffère donc essentiellement du texte définitif. Non seulement par la présence d'éléments demeurés inutilisés dans celui-ci, mais par un certain nombre de modifications d'écriture apportées aux cinq variations qui s'y trouvent conservées, et au Finale. Il en sera fait mention au cours de l'analyse de chacune d'elles, les références au manuscrit précité figurant sous la rubrique « M.S. de M. » (manuscrit de Mariemont), et celles ayant trait à la première édition de 1837 s'y voyant désignées par l'indication « 1^{re} Édition ».

La confrontation entre ces deux états d'une même composition et la version revue de 1852, adoptée comme base de cette édition, permettant ainsi aux étudiants de se rendre compte du travail de décantation qui, peu à peu, et par des retouches et des amendements successifs, devait assurer aux Études symphoniques leur forme pianistique « ne varier ». »

* * *

J'ai été, je crois, le premier des interprètes de cette œuvre à joindre à l'audition du texte de 1852 les cinq variations dont le manuscrit de Mariemont devait nous apporter la révélation posthume, en les intercalant dans le corps de la composition.

L'exemple ayant été maintes fois suivi et, semble-t-il, à la gloire du génie schumannien, sur lequel l'exécution de ces pages ouvraient un horizon ignoré, je ne crois pas inutile de mentionner ici l'ordre dans lequel il paraît le plus judicieux de prévoir l'enchaînement des dix-huit épisodes appartenant aux deux versions ainsi juxtaposées :

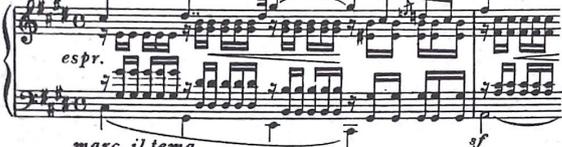
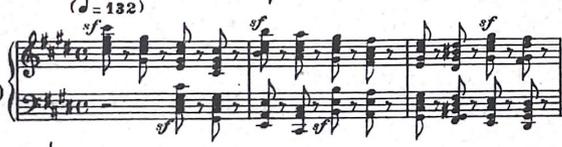
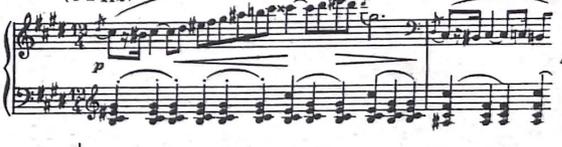
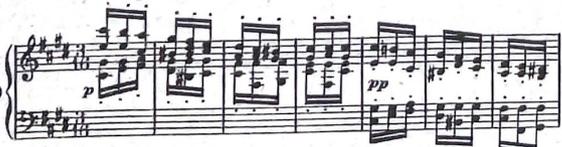
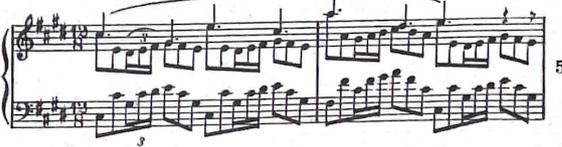
- | | |
|--|--|
| 1. — Thème — Andante C. | 10. — Étude VII (variation 6) Allegro molto 2/4. |
| 2. — Étude I (variation 1) Un poco piu vivo C. | 11. — Variation posthume n° 2 — 12/4. |
| 3. — Variation posthume n° 1 C. | 12. — Variation posthume n° 5 — C. |
| 4. — Étude II (variation 2) Espresso C. | 13. — Étude VIII (variation 7) Marcatissimo C. |
| 5. — Étude III (vivace 2/4). | 14. — Étude IX — Presto possibile 3/16. |
| 6. — Étude IV (variation 3) Alla marcia C. | 15. — Variation posthume n° 3 — 12/8. |
| 7. — Étude V (variation 4) Scherzando 12/8. | 16. — Étude X (variation 8) con energia C. |
| 8. — Variation posthume n° 4 — Con espressione 3/4. | 17. — Étude XI (variation 9) con espressione C. |
| 9. — Étude VI (variation 5) Agitato con gran bravura. 2/4. | 18. — Étude XII (Finale) allegro brillante C. |

La durée approximative de l'exécution des Études symphoniques, y compris l'adjonction des Variations posthumes et en tenant compte des reprises indiquées par Schumann, évolue entre 24 et 25 minutes.

ETUDES SYMPHONIQUES

en forme de Variations

INDEX

	Pages		Pages
<p style="text-align: center;">Andante (♩ = 52) <i>(legalissimo)</i></p> <p>Tema</p> 	2	<p style="text-align: center;">(♩ = 92)</p> <p>Var. VIII. (Etude X.)</p> <p><i>f con energia sempre</i></p> <p><i>sf non legato</i></p> 	23
<p style="text-align: center;">Un poco più vivo (♩ = 72) <i>poco a poco cresc.</i></p> <p>Var. I. (Etude I.)</p> <p><i>pp</i></p> 	4	<p style="text-align: center;">(♩ = 66) <i>con espressivo</i></p> <p>Var. IX. (Etude XI.)</p> <p><i>pp</i> <i>p (sotto voce marc.)</i></p> 	25
<p style="text-align: center;">(♩ = 72) <i>marc. il canto</i></p> <p>Var. II. (Etude II.)</p> <p><i>espr.</i></p> <p><i>marc. il tema</i></p> <p style="text-align: center;">Vivace (♩ = 63) (♩ = 104)</p> 	6	<p style="text-align: center;">All^o brillante (♩ = 66)</p> <p>Finale (Etude XII.)</p> <p><i>f</i> <i>(p)</i></p> 	28
<p style="text-align: center;">(Etude III.)</p> <p><i>(mp)</i></p> 	9	<h3 style="margin: 0;">SUPPLÉMENT</h3> <h4 style="margin: 0;">Variations posthumes</h4>	
<p style="text-align: center;">(♩ = 132)</p> <p>Var. III. (Etude IV.)</p> <p><i>sf</i></p> 	11	<p>Var. I.</p> <p><i>mf</i></p> <p><i>(marc. la melodia)</i></p> 	42
<p style="text-align: center;">(♩ = 108)</p> <p>Var. IV. (Etude V.)</p> <p><i>p</i> <i>scherezando</i></p> 	12	<p>Var. II.</p> <p><i>p</i></p> 	45
<p style="text-align: center;">Agitato (♩ = 60)</p> <p>Var. V. (Etude VI.)</p> <p><i>sf</i> <i>(con gran bravura)</i></p> 	14	<p>Var. III.</p> <p><i>fp</i></p> 	50
<p style="text-align: center;">All^o molto (♩ = 96) <i>(ten.) (ten.) (ten. segue)</i></p> <p>Var. VI. (Etude VII.)</p> <p><i>sf</i> <i>ten ten ten ten segue</i></p> 	16	<p style="text-align: center;">(♩ = 104)</p> <p>Var. IV.</p> <p><i>p con espr.</i></p> 	52
<p style="text-align: center;">(♩ = 80)</p> <p>Var. VII. (Etude VIII.)</p> <p><i>sf</i> <i>sempre marc.</i></p> 	18	<p style="text-align: center;">(♩ = 66)</p> <p>Var. V.</p> 	54
<p style="text-align: center;">Presto possibile (♩ = 116)</p> <p>(Etude IX.)</p> <p><i>p</i> <i>pp</i></p> 	20	<p>Var. inachevée.</p> 	56

ETUDES SYMPHONIQUES

EN FORME DE VARIATIONS

Dédiées à son ami William Sterndale Bennett à Londres

(Composées en 1834. Editées en 1837. Revues en 1852)

Edition de travail par
Alfred CORTOT

Robert SCHUMANN
Op. 13

TEMA

Andante (♩ = 52)

(1) *legatissimo*

1^{re} Edit:

(A)

(2)

(B) *ritard.*

(1) Schumann avait tenu, ainsi qu'on l'a relevé dans l'avant-propos, à souligner le caractère de marche funèbre qui prédomine dans l'expression de ce motif de base, de cette "mélodie due à la composition d'un amateur" dont le choix lui était dicté par les considérations d'ordre sentimental auxquelles on a fait allusion dans l'avant-propos, et sur l'ample contour vocal duquel il allait édifier l'un des monuments les plus remarquables de la littérature pianistique.

C'est assez préciser dans quel esprit de gravité concentrée, et en dehors de toute sentimentalité complaisante, doivent se profiler, sur le revêtement harmonique largement étoffé dont elles s'accompagnent, les notes essentielles de l'argument thématique, dont les conditions physiognomiques se verront constamment renouvelées au cours d'un enchaînement ultérieur de propositions musicales magnifiquement diversifiées.

On obtiendra la qualité de sonorité pénétrante indispensable à la conduite mélodique du thème par un constant appui du poids de la main sur les doigts affectés à son énonciation; le complément des accords, dont le généreux soutien lui confère une si éloquente signification, se voyant maintenu dans une teinte moins accusée, quelle que soit l'intensité de la nuance employée. Il va de soi qu'un libéral usage des doigtés de substitution s'imposera à l'attention de l'interprète, et principalement pour l'énonciation de la partie supérieure, en vue d'une exécution aussi liée que possible du motif mélodique prédominant.

(2) Exercices préparatoires pour l'exécution de ces mesures de main droite avec adjonction du trille inférieur:



A continuer chromatiquement sur tous les degrés de la gamme, avec les mêmes doigtés.

On aura avantage à employer le pouce de la main gauche pour l'articulation de la petite note qui sert d'élément propulseur aux battements du trille.



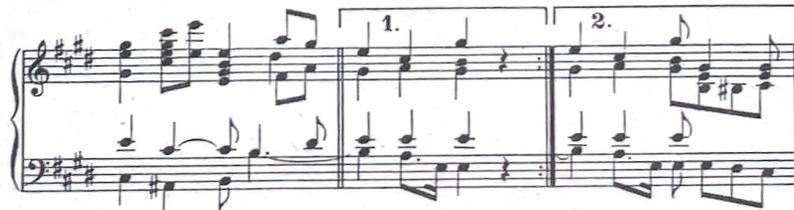
De même pour l'énonciation du dernier accord précédent la terminaison du trille.



(3) L'exposition du thème proprement dit, prend fin sur le premier temps de cette mesure; le mouvement mélodique qui la complète, après une légère séparation, en aboutissant au suspens sur la dominante n'ayant pour objet que d'ouvrir un mystérieux horizon d'attente sur la première variation.

Le caractère interrogatif de cette transition sera souligné par l'emploi d'un timbre plus assourdi et par la prolongation du dernier accord, dont les vibrations doivent s'éteindre progressivement avant l'attaque du "Poco più vivo!"

(A) Les trois mesures qui suivent sont ainsi rédigées dans le Ms. de Mariemont:



ce qui supposait une redite du premier élément du thème.

(B) Une reprise de la seconde partie du thème est également envisagée dans le Ms. de Mariemont, où l'on trouve la version suivante en guise de conclusion:



VAR. I

(4) Un poco più vivo (♩ = 72)

(Etude I.)

poco a

pp

m.d.

poco cresc.

p

1^{re} Edit:

(4) On s'efforcera à bien caractériser le rythme de la broderie d'essence thématique qui émerge peu à peu des sonorités étouffées de la basse pour donner naissance, à la 5^{ème} mesure, à une précise allusion aux quatre premières notes du motif initial.

L'emploi de la pédale "una corda" est indispensable pour déterminer la qualité de timbre discrètement percuté qui doit prédominer dans l'ensemble de cette variation, en contraste délibéré avec le "legato" expressif dont aura lémoigné la présentation du thème, et à l'exception des quatre mesures faisant suite aux deux barres de la reprise, lesquelles se voient animées d'une intention mélodique plus pressante et empreinte d'un sentiment largement expansif.

(C) Le Ms. de M. porte en tête de cette variation la mention "grave", et comporte à partir de la 5^{ème} mesure les modifications suivantes, assez caractéristiques pour légitimer une reproduction intégrale:

A partir d'ici "da capo" depuis la seconde mesure de la variation, puis 3 mesures entièrement conformes au texte de la version imprimée, et, en contradiction avec l'édition de 1837, la rédaction suivante de la mesure qui précède la réexposition du thème;

(Version de 1837)

m.d.

m.g.

etc.

C'est-à-dire:

(Version de 1834)

etc.

VAR. II

marcato il canto (♩ = 72)

(Etude II.)

(6) Sur l'exposition largement soutenue du thème à la basse, un ardent contrechant de la main droite assure l'élan pathétique de cette émouvante variation, dont les deux éléments mélodiques devront être mis respectivement en valeur de la manière la plus distincte et la plus éloquente, et secrètement animés dans leur comportement expressif par la constante palpitation d'un frémissement accompagnement.

L'absence de toute indication de nuance initiale se voit cependant ici suffisamment corrigée par la mention "expressivo" qui sous-entend évidemment, de la part de Schumann, l'emploi d'une sonorité parlante, et sans doute plus naturellement généreuse que véritablement forte, tout au moins au début de la variation.

On tiendra grand compte par la suite des modifications de timbre suggérées par l'emploi des *f*, *mf*, et *ff*, qui demandent à être interprétés dans un sens orchestral caractérisé, et l'intérêt de la déclamation musicale se voyant avivé par la qualité de contrastes sonores judicieusement ménagés.

Il est difficile de préconiser d'autres modalités d'étude que celle du texte même de Schumann pour l'approche des difficultés techniques contenues dans cette page. Travailler naturellement tout d'abord les mains séparées, en s'efforçant à bien établir les reliefs des motifs mélodiques par rapport à l'accompagnement. On veillera, dans l'exécution de celui-ci, à atténuer les sonorités des pouces qui n'auraient qu'une trop évidente propension à faire saillie inopportune dans l'ensemble des harmonies.

On évitera d'attaquer les notes du chant de la main droite en ne se servant que de l'extrémité des doigts. Il ne faut pas craindre, en vue d'une sonorité véritablement parlante, d'engager une large surface de la phalange sur chaque touche, les doigts plutôt à plat que recourbés.

L'énonciation du thème à la main gauche, au cours des quatre premières mesures, sera mieux mise en valeur, et dans un sentiment de gravité plus caractéristique, par l'emploi unique du pouce sur chacune de ses notes constitutives.

Accompagner chaque attaque du poids de la main, le poignet restant souple.

3 4 5 3 4 5 4 5

cresc.

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

This system features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 7/8 time signature. The right hand contains a melodic line with triplet and quintuplet markings. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *cresc.* is present. Below the staves, there are five dynamic markings: *Red.*, ** Red.*, ** Red.*, ** Red.*, and ***.

f

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

This system continues the piece with a dynamic marking of *f*. The right hand has a more active melodic line with accents and slurs. The left hand maintains a steady accompaniment. Below the staves are five dynamic markings: *Red.*, ** Red.*, ** Red.*, ** Red.*, and ** Red.*.

sf (mf)

sf

sf

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

This system includes dynamic markings of *sf (mf)*, *sf*, and *sf*. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Below the staves are five dynamic markings: *Red.*, ** Red.*, ** Red.*, ** Red.*, and ** Red.*.

ff

pp

mf

m.d.

1. 2.

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

1^{re} Edit:

This system contains dynamic markings of *ff*, *pp*, *mf*, and *m.d.*. It includes first and second endings. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Below the staves are six dynamic markings: *Red.*, ** Red.*, ** Red.*, ** Red.*, ** Red.*, and ** Red.*. A section labeled "1^{re} Edit:" is at the bottom.

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The bass clef has a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated above notes. The bass line includes a *Red.* marking and asterisks.

System 2: Treble and bass staves. The treble clef has a *dim.* marking. The bass clef has a *p* marking. The system concludes with a *Red.* marking and asterisks.

System 3: Treble and bass staves. The bass clef has a *cresc.* marking. The system includes a *(poco rit.)* marking and a *(a Tempo)* marking. The system concludes with a *Red.* marking and asterisks.

System 4: Treble and bass staves. The treble clef has a *(dolce)* marking. The system includes a *p* marking. The system concludes with a *Red.* marking and asterisks.

System 5: Treble and bass staves. The system includes a *ff* marking. The system concludes with a *Red.* marking and asterisks.

(8)

f

cresc.

pp

dim.

p

(8) On fera bénéficier ces quatre mesures, dont les contours mélodiques paraphrasent d'ingénieuse manière le processus harmonique en puissance dans le passage correspondant du thème, d'une robuste articulation, sans préjudice du legato qui s'impose ici de manière catégorique et en esprit de contraste avec l'aérienne volubilité des deux épisodes de main droite qui l'encadrent.

VAR. III

(9) (♩ = 132)

(Etude IV.)

(9) Le manuscrit de Mariemont, dans lequel cette variation figure sous le numéro d'ordre 9, non plus que les deux versions éditées ne font état d'une nuance initiale permettant d'en accorder en toute certitude l'interprétation aux intentions de Schumann.

Il va de soi qu'un rythme d'une précision absolue doit seconder la caractéristique transformation du thème, proposé ici sous forme de canon rigoureux et la main gauche reproduisant littéralement, avec deux temps de retard, le motif mélodique qui vient d'être énoncé par la main droite. Mais le caractère énergique de cette ingénieuse variante n'est pas nécessairement fonction d'une exécution uniformément bruyante et, prenant texte de l'indication *mf* suivie d'un crescendo qui figure à la suite de la barre de reprise, le commentateur de cette édition emploie pour lui-même le principe dynamique suivant: Attaque de la variation avec une sonorité étouffée, comme d'une marche lointaine dont chaque mesure se devra, par la suite, d'intensifier les sonorités, suggérant par une propulsion insensible, et jusqu'au *ff* triomphant des dernières mesures, l'approche de plus en plus éclatante d'un glorieux défilé.

Il demeure bien entendu que l'adoption de cette version interprétative ne saurait en rien atténuer les exigences d'une prononciation nettement scandée de tous les accords détachés appelés à la seconder de leur cadence décisive, et ceci tant dans la nuance "piano" du début que dans l'épanouissement dominateur d'une conclusion mettant en œuvre toutes les ressources sonores de l'instrument.

La meilleure manière de s'y préparer consistera à scinder les éléments constitutifs de chaque accord en groupes d'intervalles différents que l'on travaillera ainsi, en un large détaché du poignet et en veillant à la valeur sonore identique des deux doigts employés.

(Exemples empruntés aux deux premières mesures de la variation.)

Puis, réunissant l'ensemble des notes de chaque accord conformément au texte de Schumann, travailler selon la formule rythmique suivante, afin d'assurer la nette prononciation de chaque formation harmonique:

De même à la main gauche.

On pourra envisager, sur les deux dernières mesures de la seconde reprise précédant l'"attaca" de la variation suivante, une légère accélération du tempo renforçant l'intensité du crescendo général, parvenu ici à sa limite de puissance. On veillera à l'exacte mise en valeur des *sf*, inégalement répartis aux deux mains, par suite du décalage engendré par la répétition à la basse du même sujet mélodique avec une demi-mesure de retard.

VAR. V Agitato ($\text{♩} = 60$)

(Etude VI.)

(11) L'ingénieuse proposition pianistique qui vient ici renouveler la physionomie du thème en la dotant d'une signification frémissante, sans en modifier le contexte mélodique, compte parmi l'un des rares épisodes de l'œuvre schumanienne où la virtuosité en soi se voit invoquée en tant qu'élément intrinsèque de l'argumentation musicale.

Et l'indication "con gran bravura", qui tend à caractériser la nature délibérément brillante requise pour l'interprétation de cette variation, qui n'aurait pas lieu de surprendre sous la plume d'un Liszt ou d'un Thalberg, paraît assez exceptionnelle, s'agissant de Schumann, pour qu'on lui veuille accorder une attention toute particulière.

Il s'agit là, au reste, bien plutôt du caractère instrumental impétueux dont témoigne la rédaction de la partie de main gauche, avec ses sauts d'intervalles audacieux et les sonorités claironnantes dont il convient de revêtir l'énonciation du motif conducteur qui se voit si fièrement affirmé par le pouce, en brève anticipation sur chaque croche de la partie supérieure, que de l'interprétation à réserver à celle-ci, qui ne peut que gagner à demeurer ardemment chantante et traçant, au-dessus du contour thématique martelé de la basse, la ligne pleine et soutenue de ses inflexions expressives.

La mise en valeur de ces deux plans distincts nécessitera naturellement pour chacun d'eux un travail approprié.

Celui-ci ne peut consister, pour la main gauche, que dans l'étude du texte même, dont la formule technique ne prête pas à variantes. La difficulté à surmonter est ici relative à la précision des attaques dont on fera bénéficier les notes de basse dans l'exécution des intervalles dont l'écart excède les limites d'extension des doigts.

On aura cependant avantage à faire précéder cette étude des exercices suivants :

A transposer en descendant sur tous les degrés de la gamme chromatique. Détacher largement du poignet dans la nuance *f*.

De même on assurera la correction des rapides déplacements de la main en accompagnant les énonciations des notes du thème par le pouce par leur répétition deux octaves plus bas, sur le modèle ci-après :

L'amplification systématique de chaque intervalle déterminant une grande sécurité pour l'exécution ultérieure de toute la partie de main gauche.

Concernant la main droite et la nécessité absolue d'en établir le legato, en contraste de timbre, sinon de caractère, avec les sonorités percutees de la basse, on travaillera d'abord isolément les deux parties vocales supérieures, dont l'exécution est confiée aux doigts faibles :

Tenir toutes les notes jusqu'au moment de passer à la position suivante, avec une sonorité aussi nourrie que possible et en s'inspirant bien des inflexions expressives mentionnées dans le texte.

Puis avec les deux variantes suivantes, en veillant à la prononciation plus accusée de la note supérieure :

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes first and second endings. The second system features a piano (*p*) dynamic in the bass line and a forte (*f*) dynamic in the treble line. The third system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth system contains first and second endings. The fifth system also includes first and second endings and a *m.d.* (mezzo-forte) dynamic marking.

(12) Le *p* n'est indiqué ici par Schumann que par rapport à la partie de basse, mais il va de soi que la main droite, dans son rôle de fidèle ombre portée mélodique, doit également s'assouplir à cette modification de caractère épisodique pour répondre à nouveau, avec toute l'intensité nécessaire, à l'invitation du *f* qui restitue le climat sonore initial, cinq mesures plus loin, et conduit cette page nourrie d'un généreux éclat à sa conclusion résolue.

VAR. VI

Allegro molto (♩ = 96)

Etude VII.

(13) *f* sempre brillante

(ten.) *Red.* * (ten.) *Red.* * (ten.) *Red.* * (ten. segue) *Red.* *

(Ped. sim.)

sf *sf* *sf* *sf*

(13) Il ne serait pas inexact d'assimiler le rythme de base dont s'anime cette variation, — subitement éclairée par l'adoption du mode majeur et "sempre brillante", ainsi que le recommande Schumann, — à la robuste trépidation d'un engin mécanique sous pression, le recours direct au motif générateur ne s'y faisant jour que dans la seconde reprise, empruntant successivement, en deux brèves allusions thématiques, les tonalités d'ut majeur et de si majeur.

Mais son contexte mélodique initial fait déjà implicitement partie des rapports harmoniques des deux premières mesures, les notes mi, do#, sol#, mi, figurant à tour de rôle dans la constitution des accords tenus qui servent de points d'appui aux énergiques impulsions dont se recommande la cadence générale.

Cette observation ne saurait naturellement avoir pour conséquence la mise en valeur de cet argument sous-jacent dont on se borne à signaler, du point de vue purement musical, la présence quasi occulte, légitimant l'emploi du titre de variation adopté par Schumann, alors que, pour certains commentateurs, la désignation d'étude eut paru plus conforme au caractère de cette page.

Une formule de travail technique préparatoire uniforme vaudra pour l'étude de tous les détails d'une rédaction déterminée par le choix d'un même principe pianistique. Elle consiste à assurer avec certitude la claire articulation des accords en doubles-croches dont la nerveuse détente rebondit, sous forme d'amorce rythmique, sur la confirmation péremptoire que leur valent les accents situés sur les temps forts de chaque mesure :

Ex. A.

Ex. B.

Bien assurer l'élan des notes répétées en l'accompagnant d'une ferme position des doigts sur les touches.

Les nuances entre parenthèses ne figurent pas dans les éditions ayant bénéficié du contrôle de Schumann. Leur emploi au cours des secondes reprises paraît cependant recommandable; l'apport d'un timbre quelque peu diversifié ne pouvant qu'ajouter à l'intérêt d'une vivante interprétation.

VAR. VII

(Etude VIII.)

(14) (♩ = 80)

f *sempre marcatissimo*

(14) Le thème, ici, se voit interprété, au sens absolu du mot, dans un esprit d'une sévérité et d'une grandeur magnifiques, mais également dans un esprit de totale autonomie mélodique, déterminant presque l'impression d'une proposition musicale indépendante de l'argument premier de la composition.

Elle ne se relie plus à lui que par une sorte de principe architectural qu'il serait loisible de comparer à l'appareil de contreforts et d'arcs-boutants qui, dans les cathédrales gothiques, paraît n'avoir d'autre objet que de favoriser le majestueux élan des voûtes aspirées par le ciel.

On songe invinciblement aux sonorités de l'orgue, aux trente deux pieds du pédalier, à l'énergique concision de certains motifs des Intradas de Bach.

Affinités latentes dont on parfaîra l'identité expressive par l'élection d'un tempo tout à la fois grave et résolu, en se gardant toutefois de la lenteur exagérée qui ne lui est que trop fréquemment consentie par une interprétation improprement dépourvue de la virilité nécessaire.

Le juste mouvement sera celui qui permettra de marquer nettement la différence entre les quadruples et les triples croches qui se partagent l'articulation du motif essentiel, entraînant, de mesure en mesure, le puissant flux mélodique dans le courant d'une large dialectique sonore.

On remarquera à ce sujet que la notation en quadruples croches est toujours affectée aux impérieux dessins ascendants, à une exception près; les triples croches se voyant réservées aux inflexions quelque peu plus détendues des mouvements descendants. Et concernant l'exécution de ces dernières, il convient également d'attirer l'attention sur ce fait qu'un "lapsus calami" d'écriture musicale, une minime faute d'inadvertance solfégique, échappée aux corrections de Schumann, et de tous ses éditeurs, peut prêter à confusion sur la valeur rythmique qu'il convient de leur assigner.

Schumann en effet, écrit :

que l'on serait fondé à interpréter :

alors qu'il faut entendre :

et le point placé par erreur après la croche ne représentant en réalité qu'une  alors que la rédaction indiscriminative négligemment tolérée lui confère l'importance d'une double croche.

On prononcera avec la plus grande fermeté toutes les répliques de cet énergique dialogue dont les arêtes mélodiques se voient dessinées d'un trait si caractéristique.

De même que dans une précédente variation, on pourra colorer le début de la reprise en lui ménageant une sonorité moins éclatante, mais toujours en tenant solidement le clavier et en donnant immédiatement la sensation du crescendo qui, cinq mesures plus loin, rétablira le sentiment de plénitude du plein jeu de l'orgue, auquel viennent s'ajouter les profondes vibrations des basses largement étoffées par un généreux emploi de la pédale.

Presto possibile (♩ = 116)

(15)

(Etude IX.)

senza Pedale

pp

Ped.

ossia:

sempre piano

poco a poco

(15) De même que pour la variation IV et offrant avec la page qui précède un semblable caractère de contraste interprétatif, on pourrait se complaire à évoquer, sous ce jeu de vives sonorités persifleuses, l'irruption d'une troupe de Kobolds moquant la gravité quasi religieuse de l'épisode auquel il fait suite. Postulat purement imaginatif et dont on ne prétend en aucune manière, au reste, à préconiser l'adoption indiscriminative.

Cependant la précaution prise par Schumann de l'intituler "étude", et non pas "variation", témoigne bien du rôle qu'il entendait y réserver aux exigences d'une virtuosité raffinée. Et de pouvoir accorder à celle-ci les privilèges d'une suggestion idéologique complémentaire ne paraît pas devoir en infirmer la valeur de technicité transcendante, bien au contraire.

C'est ici le moment de se remémorer la déclaration de Schumann reproduite dans l'avant-propos, et par laquelle il fait part à l'auteur du thème de son souci de la colorer, au gré des transformations musicales dont il envisage la réalisation, des multiples reflets d'un prisme soumis à la mouvante fantaisie d'éclairages variés.

Or, en dépit de son appellation limitative, les rudiments du thème s'y révèlent, de-ci de-là, comme autant de points d'attache assurant le maintien des relations constructives avec le motif générateur de la composition. Il s'agit donc bien ici d'une étude — et de la plus évidente signification instrumentale, mais — et c'est le titre même de l'ensemble du cycle — d'une étude en forme de variation et étroitement reliée à son principe mélodique d'origine.

Il sera nécessaire, tout au moins au début de ce capricieux Scherzando, d'en conjuguer les sonorités chuchotantes — semblables à des battements d'ailes maléfiques — avec les plus exactes modalités d'une articulation rigoureusement précise, allégée au maximum par la participation du poignet aux légères attaques des doigts.

Préparer ainsi l'énonciation de chaque double-croche :

etc.

en veillant au souple rebondissement de la main qui doit provoquer l'émission du second élément de chaque groupe.

Puis, et quelque paradoxal que puisse paraître cette formule de travail appliquée aux particularités du jeu détaché qui, hormis les douze mesures du mystérieux arpeggio qui semble vouloir, en guise de conclusion, effacer jusqu'aux derniers vestiges d'une fantastique apparition, caractérise la technicité instrumentale de tout l'épisode, on recommande l'emploi de la variante suivante spécialement réservée à l'étude du fragment en doubles notes du début :

f (legato)

p (staccato)

Même travail inversé à la main gauche :

(p)

etc.

On assurera ainsi avec certitude la prononciation des notes essentielles du dessin mélodique initial, malgré la ténuité du timbre flûté indispensablement affecté à son exécution ultérieure.

(16) Autant les mesures initiales de ce divertissement exigent une exécution d'une légèreté quasi immatérielle, autant il est nécessaire que ce passage bénéficie de l'apport d'un vigoureux staccato et d'une sonorité énergiquement affirmée, encore que sans lourdeur.

On conseille pour son étude préparatoire les formules d'exercice qui ont déjà fait l'objet des exemples de la note (9)

Puis, afin de garantir l'articulation précise de chaque accord de la main droite — l'empâtement des sonorités étant ici l'écueil principal à redouter — adapter à la préparation de ce fragment le genre de travail précédemment indiqué pour les mesures initiales, et consistant à séparer chaque formation d'accord accompagnée de deux attaques rebondissantes sur les mêmes notes, d'un silence qui permette à la main de se détacher du clavier, les doigts adoptant, pendant ce bref intervalle, la position favorisant l'émission nettement articulée de l'accord suivant.

(16) *f* *sf* *sf* *f*

(17) *f*

(18) *p*

(19) *pp*

Ped. *

(17) Les petites notes doivent être interprétées plus près de:

etc.

que de la notation qui leur est dévolue, celle-ci, faute pour Schumann de pouvoir l'indiquer mieux que par un arpège descendant réalisé en toutes notes, ne pouvant que trahir l'intention évidente qui fait porter l'accent rythmique de cette incisive allusion au comportement mélodique initial du thème sur le premier temps de chaque mesure.

(18) On a déjà signalé le caractère élusif de cet arpège, abolissant en quelque sorte, et comme d'un effleurement d'éventail imaginaire, les raisons d'une hallucination momentanée. L'emploi prolongé des deux pédales, indispensable à la qualité sonore soudainement requise, dans un esprit d'opposition absolue avec le caractère de brève percusson des mesures antérieures, n'y doit cependant pas faire obstacle à la claire articulation de toutes les notes multipliant, sur l'étendue presque totale du clavier, la vaporeuse résonance de cet accord de septième diminuée. Concernant l'étude préparatoire des arpèges de ce genre, voir le chapitre des Principes rationnels de la technique pianistique.

VAR. VIII

(19) (♩ = 92)

(Etude X.)

f con energia sempre

sf non legato

1^{re} Edit:

Ms. M.

f

p

cresc.

(19) Serrant de très près les contours mélodiques du thème, une impérieuse succession de doubles-croches crépitantes détermine la physionomie musicale volontaire de cette variation à laquelle Schumann aurait pu, et pour des raisons techniques aussi valables que pour la précédente page, réserver à bon escient l'exclusif qualificatif d'étude. Les deux mains s'y voient en effet soumises à des contraintes instrumentales suffisamment exigeantes pour légitimer un travail préparatoire approfondi. Il conviendra tout d'abord d'assurer la prononciation résolue des accords de main droite dont le rythme épouse avec énergie les données essentielles du motif générateur, et spécialement concernant les formations de quatre notes dans lesquelles le rôle des doigts intermédiaires, c'est-à-dire 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème}, se manifeste d'une importance particulière au point de vue des relations harmoniques, le pouce et le 5^{ème} doigt se bornant à l'émission des octaves qui tracent avec robustesse leur sillon mélodique dans la trame des enchaînements sonores. A cet effet, on préconise le travail d'approche suivant :

auquel on adjoindra par la suite la participation de la voix supérieure sous la forme ci-après :

cette variante pouvant être appliquée de manière aussi profitable à l'étude préparatoire de tous les passages de cette variation, qu'ils soient rédigés à 2, 3 ou 4 parties.

Puis, afin de bien "asseoir" les doigts sur les touches dans leurs positions respectives, travailler ainsi toute la partie de main droite dans une nuance uniformément forte, et en détachant clairement chaque accord :

Par rapport à la préparation technique de la partie de main gauche, elle sera plus spécialement déterminée par le souci d'une solide articulation de toutes les doubles-croches qui dessinent autour des notes du thème leur broderie mélodique fortement accentuée; l'indication "non legato" devant s'entendre d'un "louré" énergique plutôt que d'un staccato dont l'esprit de légèreté contredirait au caractère de puissance dominatrice dont se recommande l'interprétation de cet épisode.

A travailler en suivant exactement le texte de Schumann, mais en l'accordant aux rythmes suivants, de manière à égaliser sur un même plan sonore la force respective de chaque doigt :

Cette variation, qui figure déjà dans le manuscrit de Mariemont, n'y comporte que les modifications insignifiantes dont on reproduit la teneur en renvoi de la rédaction définitive et dont, bien entendu, il ne saurait être question d'envisager l'exécution.

(20)

(♩ = 66)

(Etude XI.)

pp

(20) Il est à peine besoin d'attirer l'attention sur la pénétrante qualité sonore dont il convient de revêtir l'interprétation de cette admirable page, à laquelle la tonalité de sol dièse mineur apporte déjà comme une sorte de renouvellement total d'atmosphère expressive. C'est ici un exemple de véritable variation amplificatrice, conçue dans un esprit quasi beethovenien, et dans lequel le thème ne figure plus qu'en tant qu'émanation en quelque sorte spiritualisée, et comme argument inspirateur d'une proposition musicale complémentaire. Un caractère de rêverie pathétique s'y épanche avec une intense poésie, tant dans le confidentiel fragment initial que dans l'aspiration exaltée de la seconde reprise, qui fait peu à peu s'unir deux voix palpitantes dans un sentiment de douleuruse et poignante ardeur, auquel succèdent, empreintes d'une émouvante mélancolie, les quelques mesures de conclusion qui semblent porter en elles la signification de tous les regrets inapaisés comme de tous les adieux attendris.

Les problèmes techniques se manifestent ici sur deux plans entièrement distincts. D'une part à la partie supérieure, par la nécessité absolue de conformer les sonorités aux exigences d'une chantante déclamation et d'un parfait legato, et ceci même lorsque les deux parties vocales qui s'y répondent en un jeu d'effusions semblablement éloquentes s'y voient matériellement disjointes par les écarts considérables impartis aux doigts de la seule main droite, rendant ainsi leur exécution expressive particulièrement délicate.

D'autre part à la main gauche, par la difficulté de maintenir, sans confusion comme sans lourdeur, l'impression de murmure égal et caressant de ce frémissement de triples croches qui n'en doit pas moins assurer, par d'imperceptibles fluctuations internes, les bases harmoniques exigées par le lyrisme développement de la phrase conductrice. Pour la main droite il n'est qu'une étude valable, qui est celle du texte même, en s'efforçant de bien individualiser les timbres des deux voix qui s'y rejoignent sans s'y confondre, tel un duo entre un violon et un violoncelle. Les déplacements de la main sur les intervalles dépassant l'extension normale des doigts seront accompagnés d'un glissement latéral effectué au ras du clavier et avec la plus extrême souplesse, et ce mouvement se voyant, suivant les exigences du phrasé mélodique, tantôt dirigé de la note grave à la note aigue, tantôt dans le sens contraire. C'est ainsi que dans la mesure précédant la reprise, ainsi que sur les deux mesures de celle-ci, on prononcera le geste en question de la manière suivante :

Par contre l'articulation du même intervalle de douzième sur fa dièse do dièse, au cours de la troisième mesure après la seconde reprise, sera envisagée ainsi :

On accordera une attention toute spéciale à la mise en valeur expressive des deux mesures de *ff* qui constituent le point d'émotion culminant de la variation, et dans lesquelles la réexposition du motif mélodique s'accompagne d'une vibrante octavation. L'exécution de ce passage se voit techniquement compliquée par l'adjonction de l'imitation intérieure dont la prononciation ne doit en rien céder, comme intensité sonore, à celle de la proposition mélodique qui la chevauche dans un magnifique élan de lyrisme communicatif. A cette difficulté d'ordre digital vient également s'ajouter un problème rythmique consistant à prévoir la distribution naturelle des quintolets de croches dans l'articulation du dessin musical.

La notation schématique ci-après de ces deux mesures peut aider à en faciliter la correcte exécution, mais elle ne prétend en rien que sa rectitude approximative réponde ainsi qu'il conviendrait aux aspirations de l'émouvante éloquence qui les habite :

Ex.

Il va de soi que cette figuration vaut également pour les 5^{ème} et 6^{ème} mesures de la première reprise. Quant au frémissement du dessin d'accompagnement de la main gauche, on en préparera l'exécution discrètement enveloppée par l'étude préalable de l'articulation des 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} doigts, dont le rôle s'avère d'une importance capitale pour la claire énonciation de ce mouvant support harmonique.

Adoptant successivement toutes les formations d'accords telles qu'elles se proposent à l'analyse la plus élémentaire, on en immobilisera d'abord, par des tenues, la ou les parties supérieures, ne conservant la mobilité des doigts que pour un meilleur exercice d'indépendance des trois doigts précités :

Ex.

Puis :

Appliquer ces deux formules à toutes les positions harmoniques de la variation.

Et enfin s'exercer selon le texte de Schumann, en veillant à atténuer autant que possible la sonorité du pouce et du second doigt, qui auraient une propension physique toute naturelle à témoigner d'une certaine lourdeur dans l'exécution de ces battements.

On ne craindra pas de prolonger longuement la sonorité de l'accord final, sur laquelle viennent mourir les vibrations peu à peu ralenties de la basse; non plus que de ménager un silence significatif avant l'attaque du Finalé.

Con espressione (♩ = 66)

p (ma ben cantando)

5 3 5 3

Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 2 3 Red. 4 5 *

5 2 5 3 2 1 2 3 1

Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 3 5 Red. 4 *

(pp) *quasi a due* *(p)*

5 35 4 35 4 3 1 2 21 1

Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 5 3 Red. 2 3 *

sempre pianissimo

4 4 5 4 4 3 5 4

Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 4 *

1. 2. *(dolce)*

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

pp Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 4 3 Red. 4 *

Musical notation system 1. Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 5). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include *Red.*, *cresc.*, and asterisks.

Musical notation system 2. Continuation of the piece. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 5). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Performance markings include *ff*, *sf*, and asterisks.

Musical notation system 3. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 5). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Performance markings include *mp* and asterisks.

Musical notation system 4. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 3). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Performance markings include *dim.*, *poco a poco morendo*, and asterisks.

Musical notation system 5. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 3). The left hand continues the eighth-note accompaniment. Performance markings include *cedendo*, *mp*, and asterisks.

FINALE

All^o brillante ($\text{♩} = 66$)

(Etude XII.)

(21) On a déjà indiqué dans l'avant-propos l'origine du motif musical si fièrement articulé qui introduit, dans le couronnement de l'œuvre de Schumann, cet accent triomphal dont il éprouvait la nécessité en tant qu'élément de contraste expressif avec le caractère funèbre du thème. En réalité, il ne s'agit ni d'un emprunt, ni d'un plagiat mais bien d'une totale transfiguration d'un argument mélodique assez banal en soi, et auquel un coup de génie assure une éloquence insoupçonnée. Les deux "mottos" sur lesquels Schumann va, en les métamorphosant l'un et l'autre, édifier la robuste structure de sa péroraison, figurent dans une Romance avec chœurs de l'Opéra "Le Temple et la Juive" de Marschner, représenté non sans succès à Berlin vers 1830, et dont le sujet s'inspire de l'Ivanhoe de Walter Scott. Romance dont les paroles chantent la gloire de Richard Cœur de Lion et engagent "la fière Albion" à se réjouir de son triomphe.

On ne croit pas superflu de reproduire ici le début des deux motifs auxquels Schumann s'est référé :

La manière dont Schumann renouvelle et vivifie la physionomie de ces deux éléments, la personnalité des rythmes et des harmonies dont il les revêt (le motif B fournissant sinon le sujet, du moins, et pour des oreilles attentives, le schéma des enchaînements mélodiques dont se recommandera la seconde idée de ce glorieux Finale), sont à son actif autant de titres de propriété indiscutables. Et c'est à Marschner en réalité qu'il appartient d'être reconnaissant à celui qui, marquant d'une empreinte souveraine les modestes fruits de son honnête industrie musicale, les incorpore en les métamorphosant dans la substance d'un chef-d'œuvre promu aux privilèges de l'immortalité.

Il va de soi qu'on assurera par une prononciation résolue du rythme et des notes, l'éclat altier de la proposition initiale qui doit jaillir comme une explosion d'enthousiasme, comme un hymne de triomphante allégresse succédant sans préparation à la tendance d'intimité confidentielle et presque pathétique dont vient de témoigner la dernière variation. Le moins intuitif des interprètes n'hésitera certes pas, étant donné ce que l'on pourrait dénommer l'aspect physique de ces premières mesures, à en doter l'exécution des manifestations d'une communicative ardeur. Mais il y a lieu, précisément, de redouter ici les excès d'une puissance sonore trop généreusement dépensée et d'une exaltation insuffisamment contrôlée. Il en résulte dans un trop grand nombre d'interprétations, une impression de confusion ou de lourdeur entièrement opposée à l'esprit de rayonnement lumineux et de nette décision qui devrait caractériser l'apparition de ce nouvel aspect de la composition, bénéficiaire par ailleurs de la clarté soudaine que lui ménage la surprise inattendue de la modulation dans la tonalité jusqu'alors inutilisée — tout au moins dans la version de 1837 — d'un ré bémol majeur lumineux. On obviera aux inconvénients pouvant résulter de cette instinctive propension à confondre le bruit et la force, l'énergie et la véhémence, par un travail préparatoire ayant pour objet, et spécialement pour la main droite, l'articulation parfaitement distincte de tous les éléments des accords, et plus particulièrement de leurs notes intermédiaires.

The musical score is divided into four systems. The first system shows a transition from *mf* to *sf* and then *p*. The second system features *sf* and *f*. The third system starts with *p* and includes the instruction *(preciso)*. The fourth system includes a *dim.* marking. Pedaling instructions are marked with *Ped.* and asterisks. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

(22) La "seconde idée" de ce Finale—car il n'est pas d'autre terme pour la désigner plus exactement par rapport au rôle qu'elle tient dans l'enchaînement des idées musicales—si elle s'oriente vers un caractère mélodique qui la met en contraste expressif décidé avec l'épisode précédent, conserve cependant, dans sa cadence sous-jacente, l'écho des actives pulsations dont celui-ci se voyait animé. Le tempo y doit donc demeurer strictement le même; l'adoucissement momentané des chantantes sonorités affectées à l'énonciation de la phrase conductrice n'ayant aucun effet sur le principe rythmique fondamental qui régit toute cette conclusion.

On allégera au possible l'attaque des doigts "percuteurs", c'est-à-dire de ceux auxquels se voit affecté le soin d'assurer la persistance du ballement sur les mêmes notes, qui doit ici avoir presque la matité et la précision discrète d'un rythme de tambour.

Par opposition, c'est à la seule pression des doigts sur les touches que l'on demandera de faire chanter les parties mélodiques de ce fragment, en veillant à leur parfaite liaison. Ce mode d'exécution "dichotomique" a été analysé d'une manière assez détaillée dans le commentaire de l'Étude Op. 25 n° 5 de l'Édition de travail des œuvres de Chopin, pour que l'on se borne à y renvoyer le pianiste désireux d'en approfondir le mécanisme.

(legatissimo)

poco cedendo

p

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

(23) *animato*

(mp)

poco a poco cresc.

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

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

(23) L' "Animato" indiqué ici par Schumann ne correspond pas à une accélération de tempo, mais bien à une sorte de fermentation intérieure du rythme, accompagnant d'une intention expressive de plus en plus pressante la répétition sur des registres différents de ce motif de transition qui, quelques mesures plus loin, va s'identifier à l'articulation victorieuse des premières notes du thème essentiel, clamé par les trompettes d'airain d'une glorieuse apothéose, dans un magnifique développement de puissance sonore.

On conseille ici de jouer avec la main droite la partie supérieure des blanches de la basse. De même dans la réplique de ce fragment page 37.

f *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * (*Ped. sim.*)

(24) *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

sempre tenuto per il Ped.

(24) Dans tout ce fragment dont on vient de marquer les caractéristiques triomphales, on veillera à ne pas altérer la prononciation résolue du rythme propulseur par un alourdissement involontaire de la petite note qui s'y voit ajoutée. Et plutôt que l'articulation:

trop fréquemment acceptée, il est préférable d'envisager l'exécution suivante, mieux accordée à l'intention volontaire de ce motif:

et les deux notes de l'arpège énoncées presque ensemble, de manière à bien faire ressortir sur les temps forts les notes supérieures qui paraphrasent en augmentation le dessin mélodique du thème principal.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with a prominent bass line. Dynamics include *sf* and *m.g.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red.* (Reduction) symbol is present in the left hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand features a steady accompaniment. Dynamics include *sf* and *m.g.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red.* symbol is present in the left hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red.* symbol is present in the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red.* symbol is present in the left hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *Red.* symbol is present in the left hand.

Ms. de M. et
1^{re} Edit:

p ritard.

(25) Prononcer clairement toutes les notes de ces accords qui doivent être exécutés avec une sorte de légèreté vigoureuse, sans sécheresse comme sans pesanteur.

A travailler en s'inspirant des exemples indiqués note (21)

(26) A partir d'ici et jusqu'à la note (27), la répétition des motifs de cette première partie du Finale s'effectue littéralement, sans autres modifications que celles résultant de la modulation qui propose la réexposition de la seconde idée et du développement qui lui fait suite en sol bémol majeur, un nouvel éclairage sonore se voyant ainsi accordé à cette redite et lui conférant un caractère de savoureuse fraîcheur. Les observations précédentes sont naturellement valables concernant l'interprétation de ces dernières pages.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *sf*, *f*, and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Rehearsal marks are labeled "Red." with asterisks. A small inset for "1^{re} Edit:" shows a different fingering for the final measure.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic markings *sf* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Rehearsal marks are labeled "Red." with asterisks.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *mezzo*. Rehearsal marks are labeled "Red." with asterisks.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Rehearsal marks are labeled "Red." with asterisks. A "Vi=" symbol is present on the right side.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *mf*. Rehearsal marks are labeled "Red." with asterisks.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *sf*. Rehearsal marks are labeled "Red." with asterisks. A "1^{re} Edit:" label is at the beginning.

legato

mf

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

sf

Ped. * Ped. *

= de

p

Ped. 3 * Ped. 5 * Ped. 4 * Ped. 3 * Ped. 4 * Ped. 4 * Ped. 5 * Ped. 5 *

Ped. 5 * Ped. 3 * Ped. 5 * Ped. 4 * Ped. 5 * Ped. 4 * Ped. 3 *

(legatissimo)

Ped. 5 * Ped. 4 * Ped. 3 *

Ped. 5 * Ped. 4 * Ped. 3 *

A musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as *fz* and *ff*. There are also markings that appear to be 'Red.' with asterisks, possibly indicating a redaction or a specific performance instruction. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

On a déjà signalé que les cinq variations qui suivent, et qui ne paraîtront qu'après la mort de Schumann, font partie, avec les variations portant les nos 1, 2, 3, 4 et 8 et le Finale, dans l'édition de 1837, du manuscrit conservé à Mariemont à l'endroit duquel un certain nombre de références ont déjà été invoquées dans les pages qui précèdent, et dont le titre et la présentation du thème sont re-produits ci-dessous :

Autographe et Finale
 pour un thème de M^{rs}. la Baronne de Finken, destinée à Madame
 la Jeune de Rinken, née Cantelg. de Fichtenz.
 par R. Schumann. écrit p. l. Alfred

A handwritten musical manuscript for piano, consisting of four staves. The notation is in ink and shows a complex piece with many notes, rests, and dynamic markings. The word 'Trio' is written on the left side of the first staff, and 'Finale' is written below the second staff. The manuscript includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks. The handwriting is somewhat cursive and shows signs of being a working draft or a personal manuscript.

On ne peut se livrer qu'à des hypothèses gratuites concernant les raisons qui les ont fait exclure par leur auteur de la première version imprimée et remplacer, dans celle-ci, par d'autres interprétations du thème dont il avait fait choix pour des raisons sentimentales sur lesquelles il n'y a pas lieu de revenir. Toujours est-il qu'en remettant sous les yeux des pianistes les éléments de ce premier état de l'une des œuvres capitales de Schumann, on ne peut que renforcer les raisons d'admirer suscitées d'autre part par le génial assemblage de propositions musicales qui constitue l'un des trésors les plus justement appréciés de la littérature de leur instrument.

SUPPLEMENT

aux ETUDES SYMPHONIQUES

Réunion des Variations posthumes publiées conformément
au texte autographe du Manuscrit original daté du 15 Janvier 1835,
conservé à la Bibliothèque de Mariemont.

VAR. I

(29) *mf* (*marcato la melodia*)

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

(29) L'expressive transposition du thème à la main gauche ne doit pas faire négliger le rôle important dévolu par les intentions harmoniques complémentaires de la partie supérieure. Ne pas considérer ces dessins de triples croches bouillonnantes comme un simple remplissage destiné à meubler les intervalles qui séparent chaque temps, mais bien comme un élément précieux de l'argumentation musicale qui confère sa physionomie vibrante à cette première des "Fantaisies"; pour reprendre l'expression de Schumann, reproduites ici d'après un manuscrit longtemps ignoré, et dont l'ensemble s'ingénie à paraphraser le motif dû à l'invention du Baron von Fricken. La ligne mélodique tracée par le pouce de la main droite doit être suffisamment mise en valeur pour permettre l'identification du chantant contrepoint en puissance dans les successions de ces frémissants accompagnements.

On en pourrait esquisser le résumé approximatif suivant:

(Contrechant) etc.

(Variante du thème)

Il en sera de même, au début de la seconde reprise, avec les notes de basse sur lesquelles prend assise un éloquent mouvement chromatique ascendant, ajoutant sa pressante insistence aux pathétiques inflexions du sujet principal maintenant dévolu à la main droite pendant quatre mesures. On conseille, afin d'éviter le "roulement" des doigts supérieurs dans l'exécution des triples croches, le travail préparatoire suivant, dans un tempo modéré et en articulant franchement les notes supérieures:

etc.

A continuer de la même manière sur toutes les positions rapprochées et de même à la main gauche, lors de la seconde reprise.

Pour les positions plus écartées en forme d'arpèges, telles que celles employées dans les trois dernières mesures de chaque reprise, on s'exercera ainsi:

ten. *ten.* 2

également dans un mouvement modéré, et en s'efforçant à une parfaite souplesse dans les mouvements de chevauchement du second doigt en passant sur le pouce, qui ne doit pas quitter sa touche.

mf *cresc.*

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

mf *cresc.*

(*Ped. simile*)

mf

f

VAR. II

(♩ = 112)

(30) *p*

(sopra)

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

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

(30) Bien mieux que d'une variation, il s'agit ici d'une improvisation de caractère libre, articulée autour des quatre premières notes du thème. L'emploi de rythmes divers, l'alternance du majeur et du mineur, l'allusion incidente au beau motif contrapuntique de la 2^{ème} variation de l'édition de 1837, la variété des formules instrumentales mises en œuvre, autant d'éléments composites qui engageront l'interprète à une exécution empreinte de poésie fantaisie, et chaque épisode se voyant assuré d'une présentation soigneusement adaptée à sa tendance physiologique particulière.

C'est ainsi que les réponses du sensible divertissement mélodique des quatre premières mesures, interrogeant successivement, en une sorte de jeu négligent, trois tonalités différentes, doivent se témoigner au travers d'une sonorité doucement expressive et dans un mouvement cadencé, mais dépourvu de rigueur.

Le second fragment de quatre mesures fait apparaître dans ses notes hautes la seule allusion thématique à laquelle se rattachent avec précision les mobiles intentionnelles de cette pseudo-variation.

On lui conservera son caractère de suggestion quasi mystérieuse, la nuance générale "piano" n'ayant pas lieu d'être modifiée et le rythme de doubles-croches dont il s'accompagne aux deux mains ne devant y détenir le rôle que d'un bruissement enveloppant, baigné d'une discrète pédale.

C'est maintenant soutenu par celui-ci que l'improvisation se développe, faisant à nouveau appel au motif initial pendant une nouvelle période de quatre mesures au cours desquelles il va se faire jour, passagèrement teinté d'un vague sentiment d'inquiétude, entretenu par la menace d'un énigmatisme ut dièze de basse, formant pédale harmonique persistante.

Puis un nouveau fragment, de durée analogue, libère à la main droite le début du vibrant élan mélodique dont Schumann fera ultérieurement si magnifique usage en l'incorporant dans la seconde variation de la version éditée, ainsi qu'on l'a déjà marqué.

Rappel supplémentaire du motif initial, incliné cette fois-ci vers une nuance de tendresse apaisée à laquelle une chanteuse occasionnelle ajoute la séduction de ses notes flûtées.

Et enfin, et le murmure de la main gauche leur ménageant le support de plus en plus assourdi de son égal ronronnement, les quatre premières notes du thème s'égrènent par deux fois sur une lente succession d'accords curieusement articulés sur un principe sonore que l'on pourrait assimiler à celui de l'ombre portée dans les réalisations graphiques, et les valeurs mélodiques essentielles s'y voyant précédées de l'énonciation anticipée de leurs résonances harmoniques. La seule difficulté technique susceptible d'apporter quelque obstacle instrumental à l'interprétation de cette page, de tendance si délibérément romantique, est représentée par la nécessité d'assouplir les divers remous des dessins d'accompagnement aux caractères expressifs dont se recommandent les fluctuations de la partie vocale.

Comme on l'a déjà dit, il s'agit de créer ici une atmosphère d'enveloppement de laquelle doit être bannie toute attaque trop articulée, et qui puisse néanmoins attester de sa parfaite limpidité.

Le travail rythmique accordé aux exemples suivants sera le plus efficace pour égaliser la prononciation de chaque doigt dans l'exécution des passages en doubles croches binaires:



tant à la main gauche qu'à la main droite; l'étude à réserver aux groupes en triolets de la main gauche, dans la partie médiane de la variation, consistant à assurer la continuité de la pression sur chaque touche, de manière à éviter l'impression de sécheresse inhérente au fait matériel de la répétition rapprochée des mêmes notes par les mêmes doigts.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1. The system concludes with a *Ped.* marking and an asterisk.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth notes, featuring fingerings 4, 2, 5, 3, 4, 2. The left hand has a more complex accompaniment with slurs and fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3. The system ends with a *Ped.* marking and an asterisk.

Third system of musical notation. The right hand features a descending eighth-note line with slurs and fingerings 2, 1, 1, 5, 2, 4, 3. The left hand continues with eighth notes and fingerings 1, 2, 1, 1, 2, 5, 4. The system concludes with a *Ped.* marking and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The right hand has a descending eighth-note line with slurs and fingerings 1, 1, 3, 2, 1, 1, 4, 3, 1. The left hand continues with eighth notes and fingerings 3, 2, 3, 2. A *cresc.* marking is present above the right hand. The system ends with a *Ped.* marking and an asterisk.

System 1: Treble clef staff with notes and fingerings 3, 2, 31, 1. Bass clef staff with piano markings *p* and *f*, and a *Red.* marking with an asterisk. A slur is present over the first part of the treble staff.

System 2: Treble clef staff with notes and fingerings 3, 5. Bass clef staff with piano markings *f* and *Red.* with an asterisk. A slur is present over the first part of the treble staff.

System 3: Treble clef staff with notes and fingerings 3. Bass clef staff with piano markings *(A¹)*, *f*, and *Red.* with an asterisk. A slur is present over the first part of the treble staff.

System 4: Treble clef staff with notes and fingerings 3, 4. Bass clef staff with piano markings *(A²)*, *f*, and *Red.* with an asterisk. A slur is present over the first part of the treble staff.

(A¹) - (A²) - Ces ut dièzes ne figurent pas dans le Ms. de M.

Musical notation system 1. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 4 is marked with a fermata and a '4' above it. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata and a '5' above it, followed by a measure with a '3' above it. The piano part has a fermata and a '3' above it. The system is marked with 'Ped.' and asterisks.

Musical notation system 2. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 5 is marked with a fermata and a '5' above it. The piano part continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata and a '2' above it, followed by a measure with a '3' above it. The piano part has a fermata and a '3' above it. The system is marked with 'Ped.' and asterisks.

Musical notation system 3. Bass clef, key signature of three sharps. Measure 6 is marked with a fermata. The piano part continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata and a '4' above it, followed by a measure with a '4' above it. The piano part has a fermata and a '4' above it. The system is marked with 'Ped.' and asterisks.

Musical notation system 4. Bass clef, key signature of three sharps. Measure 23 is marked with a fermata. The piano part continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. The system concludes with a fermata and a '4' above it, followed by a measure with a '4' above it. The piano part has a fermata and a '4' above it. The system is marked with 'Ped.' and asterisks.

Musical notation system 5. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 24 is marked with a fermata and a '3' above it. The piano part continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The system concludes with a fermata and a '5' above it, followed by a measure with a '2' above it. The piano part has a fermata and a '2' above it. The system is marked with 'Ped.' and asterisks.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef. The bass line features a sequence of notes with fingerings 3, 2, 1, 2, 3. The system includes a *Red.* marking and an asterisk at the end.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef. The bass line continues with a sequence of notes. The system includes a *Red.* marking and an asterisk at the end.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef. The treble clef part has dynamics *mf* and *dim.*. The bass line has fingerings 1, 3, 1, 2, 1, 3, 1. The system includes a *Red.* marking and an asterisk at the end.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef. The bass line has fingerings 2, 3, 2, 1. The system includes a *Red.* marking and an asterisk at the end.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef. The treble clef part has dynamics *dim.* and *(rit.)*. The bass line has a fingering of 2. The system includes a *Red.* marking and an asterisk at the end.

(B) Les accords de quatre notes figurent seuls dans le Ms. de M.

VAR. III

(♩ = 100)

(31) *fp* *m.d.* *m.g.* *Ped. simile*

(32) *mp* *Ped. simile*

(31) On peut considérer cette variation du manuscrit de Mariemont, non utilisée dans la version de 1837, comme une réplique de la pathétique variation n° 11 qui, elle, figure "ne varietur" dans ces deux premiers états de la composition.

Même donnée musicale dans les deux propositions ainsi confrontées: le thème également énoncé à la basse avec une remarquable fidélité linéaire, et la main droite prenant de même en surplomb son envol mélodique, en un contre-chant nourri d'une chaleureuse ardeur.

Détail qui n'est révélé que par la lecture du manuscrit: les trois premières mesures avaient d'abord été notées de la manière suivante:

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

ce singulier croisement de mains ayant été ensuite corrigé au crayon par Schumann et remplacé par la version dont le texte est reproduit ci-dessus. On remarquera par ailleurs la similitude offerte dans cette variation et dans celle qui la précède par une semblable articulation mélodique du début du motif de la main droite. Il est possible que le choix primitif anormal du registre grave, sur lequel on vient d'attirer l'attention, ait été dicté par le souci d'éviter le sentiment de la redite trop apparente, encore que l'emploi de rythmes différents ait pu déjà contribuer à déterminer l'impression d'un contraste suffisant entre les deux propositions.

Aucune indication de tempo ou de nuance n'étant prescrite dans le manuscrit pour l'interprétation de cette variation, on doit s'en remettre au sentiment naturel dont elle s'anime pour la colorer de son juste accent. Il semble que le mouvement doive en être chaleureusement déterminé, encore que sans précipitation et sans que l'adoption d'une cadence trop rigoureuse vienne brider l'énonciation de la phrase expressive qui s'y manifeste en contre chant du thème, dans un généreux élan d'éloquence expansive.

Une ample sonorité conviendra à l'ensemble de l'exécution, et même dans les passages où l'intuition musicale conseille l'emploi d'une nuance passagèrement moins accusée.

Le texte de la partie de main gauche comporte en soi-même sa meilleure donnée de travail préparatoire. On pourra cependant lui ajouter une efficace valeur technique en en prévoyant l'étude sous la forme suivante:

Ex. mesure 2.

ten. *etc.*

(32) On évitera, dans ce passage, de confondre le timbre nécessairement expressif des notes de basse de la main gauche avec les sonorités des notes jouées par la même main, en tant que complément des harmonies.

A travailler ainsi pour une appréciable individualisation des deux éléments:

A.

p *m. legato* *etc.*

B.

p *f et très articulé* *etc.*

VAR. IV

(♩ = 104)

(34) *p con espressione*

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

cresc.

Ped. simile

(*poco rit.*)

(*a tempo*)

p (dolce)

cresc.

(34) La tendre mélancolie dont s'inspire cette rêveuse paraphrase mélodique du thème, l'abandon rythmique que lui confère l'adoption d'une souple cadence ternaire, l'aristocratique élégance de sa rédaction pianistique, autant d'éléments non encore utilisés dans cette suite de propositions articulées sur un même sujet, qui font, sans qu'on s'en puisse défendre, songer à quelque improvisation tombée de la plume de Chopin.

On se gardera d'en exagérer l'expression dans le sens de la sentimentalité. Il ne saurait être question dans l'interprétation de cette page, de ce feuillet d'album, — serait-on tenté de dire, — que d'une sensibilité discrète et pudique et qui ne doit se communiquer que par les moyens d'une parfaite distinction musicale.

Si la recherche de cette qualité pose ici un délicat problème auquel il n'appartient qu'au goût personnel de chaque exécutant d'apporter la solution souhaitée, les questions d'ordre technique s'y voient par contre réduites au minimum de leur importance et de leur difficulté.

On veillera cependant à dessiner avec toute la délicatesse nécessaire les souples arabesques dont les caressantes doubles croches s'enroulent, telles que dans une variation de la variation, aux notes du thème dont elles paraphrasent le contour mélodique. Une légère propulsion de la main sur le clavier, avant l'énonciation de chaque groupe, aidera à en assurer l'exécution tout à la fois sensible et dégagée.

Ce motif de broderie, lorsqu'il est repris par la main gauche, était noté dans le manuscrit de Mariemont, tant ici qu'à la fin de la variation, une octave plus bas que dans le texte ci-dessus; une judicieuse retouche au crayon n'ayant cependant pas tardé à rétablir un meilleur équilibre sonore entre les parties dévolues à chaque main, et à prévoir la rédaction de ce passage telle qu'elle figure dans la présente édition.

VAR. V ⁸/₅

(35) Et voici, dans une émanation de calmes sonorités doucement effleurées, la page qui à elle seule suffit à donner à ce premier état des Etudes symphoniques une signification d'authentique chef-d'œuvre en révélant une expression si parfaite du génie schumannien, que l'on a peine à concevoir qu'elle n'ait pas été conservée par son auteur dans la version destinée à l'impression, où elle eut apporté un élément non encore interrogé d'émotion contemplative et de fluide poésie instrumentale.

Ce n'est pas ici l'accent de confiance pathétique, de communication subjective dont, sur un autre plan musical, la 11^{ème} Etude nous a révélé la pénétrante éloquence, mais une sorte de rêverie éthérée dans la trame sonore de laquelle se dilue l'ineffable contour d'une flottante mélodie qui semble suspendue entre ciel et terre, tant elle demeure éloignée de toute contingence matérielle et messagère d'un sentiment de tendresse infinie, dont les mots ne détiennent pas le secret.

Cette impression statique se voit confirmée par la qualité exceptionnelle d'une rédaction pianistique sans densité, et dont les rapports harmoniques ne se témoignent qu'au travers d'un réseau de notes cristallines, d'un voile de transparents arpèges qui les suggèrent sans les définir, laissant planer, au début de chaque temps et sur les sommets de leur haute tessiture, les effluves du thème générateur, à l'accompagnement duquel les sensibles inflexions d'un dessin mélodique secondaire viennent ajouter la caresse de leurs retards et de leurs appoggiatures, prenant appui, et comme en y glissant, sur un lent déroulement de fuyantes syncopes.

Un legato absolu s'impose à l'exécution de tous les détails de cet épisode surprenant d'une œuvre injustement négligée, et cette recommandation valant tant pour la main droite que pour la main gauche. On recommande à cette fin, pour l'étude préparatoire de la partie supérieure, les exercices suivants :

Ex. A. destiné à faciliter l'atteinte des notes extrêmes sur chaque position harmonique par un souple déplacement latéral de la main de l'une à l'autre :

Ex. B. conjuguant la mise en valeur respective des allusions thématiques et du contre chant syncopé qui en sensibilise l'expression :

(36) Un timbre un peu plus prononcé caractérisera l'énonciation de ce fragment mélodique, de tendance plus subjective que celle des mesures qui l'entourent de leurs sonorités irréelles.

On croit superflu d'attirer l'attention de l'interprète sur le phénomène de transformation du climat musical et de l'atmosphère expressive, déterminé dans cette ultime variation par l'adoption de la lumineuse tonalité enharmonique de ré bémol majeur dont Schumann, dans sa version imprimée, réserve judicieusement l'apparition aux éclatants accords de son enthousiaste Finale.

8

mf

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * (Ped. sim.)

7

4 3 4 3 4 4 3

8

(37) *p* *cresc.*

Red. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * $\frac{3}{4}$ Red. $\frac{4}{5}$

8

ritard. *a tempo* (*mf*)

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

(37) Une importante variante des quatre mesures qui suivent figure dans le manuscrit de Mariemont. Nous en donnons ci-après la reproduction, à titre documentaire:

8

Avant que de mettre un terme aux profuses observations suscitées par l'étude du chef-d'œuvre de Schumann, ou motivées par la comparaison entre le texte proposé par lui à l'édition et son état d'origine, tel que le manuscrit de Mariemont nous en offre la révélation, on donne ici pour la première fois, en fac-simile photographique, le texte d'une variation demeurée inachevée qui figure dans celui-ci et qui devait y détenir le n°8, dans l'ordre prévu par Schumann pour l'enchaînement des diverses "Fantaisies" devant constituer l'ensemble du cycle.

Il est aisé de prévoir par ces données de premier jet d'une variation étroitement appliquée à suivre le thème dans son comportement mélodique le plus simple, quelle eut été l'orientation des quelques mesures qui lui font défaut, ainsi que de combler par l'imagination le vide de la basse sur l'avant-dernière mesure précédant la première reprise.

Mais le caractère quelque peu monotone engendré par la répétition de la formule rythmique uniforme qui lui sert de soutien ne permet pas de supposer que, même complétée, elle se fut témoignée à la hauteur de l'inspiration dont se réclament les autres parties de cette version, et dont seuls quelques éléments devaient être conservés en vue d'une réalisation ultérieure, qui elle-même n'est devenue définitive qu'après les retouches apportées à deux éditions successives publiées cependant à quinze années d'intervalle.

Il convient de voir dans le vigilant souci de perfection manifesté par Schumann à l'endroit de cette œuvre de jeunesse, l'importance de la place qu'elle détenait dans sa dilection. Dilection ratifiée, au reste, par un jugement universel, et à laquelle cette édition analytique, et les commentaires admiratifs dont elle s'accompagne, n'ont eu d'autre ambition que d'apporter un motif de rayonnement supplémentaire.