

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5433

ALFRED CORTOT

*Édition de Travail
des Œuvres de*

LISZT

SONATE EN SI MINEUR

*TRAVAILLER, non seulement le passage
difficile, mais la difficulté même qui s'y
trouve contenue, en lui restituant son caractère
élémentaire.*

ALFRED CORTOT

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat - PARIS

575 Madison Avenue and 57th Street - NEW YORK

Printed in France

SONATE EN SI MINEUR

dédiée à Robert Schumann

Avant-Propos

Entre toutes les œuvres elles sont près de quatre cents dont l'infatigable génie de Liszt a doté le répertoire des pianistes il n'en est pas qui témoigne d'un plus éloquent postulat musical que l'admirable Sonate qui fait l'objet de la présente édition. Ébauchée dès 1849, reprise et terminée à Weimar durant les années 1852-53, au cours de la période créatrice étonnamment significative qui donnait également jour aux douze poèmes symphoniques et à la géniale Faust-symphonie; dédiée à Robert Schumann en signe de reconnaissance pour la marque d'affection admirative dont celui-ci l'avait honoré en lui consacrant l'envoi de la Fantaisie en Ut majeur op. 17, elle représente non seulement l'intensif et lucide effort qui tendait à affranchir la forme Sonate de ses contraintes traditionnelles, mais encore, et envisagée d'une manière intrinsèque, l'un des sommets de la littérature de notre instrument.

Nul programme ne précise la tendance de cette gigantesque composition, dans laquelle toutes les ressources du piano sont mises en œuvre avec une nouveauté, une ingéniosité d'écriture prodigieuses.

Mais les thèmes s'y affrontent dans un tel sentiment de plasticité dramatique que l'on ne peut s'empêcher de leur attacher un sens symbolique, de les faire passer du plan de l'abstraction constructive sur celui de la sensibilité purement humaine, et d'entrevoir ainsi le conflit des émotions sous le choc des propositions musicales.

Le champ, ici, est grand ouvert à l'imagination de l'interprète, et on ne pourrait supposer qu'il s'y veuille tenir à la seule qualité de la présentation instrumentale sans méconnaître grandement l'intention secrète du compositeur, et par voie de conséquence indirecte la raison d'être essentielle du postulat idéologique qui entraîne sa conception hors des sentiers battus du formalisme conformiste et loin de l'ordonnance conventionnelle, en trois ou quatre épisodes de genre et de facture déterminés.

C'est ainsi que l'on se croit autorisé à suggérer au virtuose éprouvé qui se risque à la traduction de ces pages monumentales, et qui forme par là même le téméraire projet de rendre un auditoire attentif, pendant la demi-heure nécessitée par leur exécution ininterrompue, au sort des trois thèmes dont les transformations multiples constituent les péripéties d'une véritable action musicale, l'adoption d'un argument poétique susceptible de se modeler avec une certaine vraisemblance à l'enchaînement organique des sonorités.

Entre tous les sujets qui peuvent se proposer au choix de l'interprète, il n'en est pas, à notre gré tout au moins, qui puisse témoigner d'une plus entière concordance avec la tendance générale de la composition que celui qui consiste à supposer, au travers de ses différents aspects, de ses contrastes aussi bien que de sa logique expressive, les débats de conscience qui emplissent l'âme tourmentée de Faust à la recherche d'une insaisissable vérité. Et il semble bien que chacun des épisodes qui constituent l'ensemble d'une œuvre tour à tour fébrile ou méditative, se prête à être déchiffré à la lueur du texte de Goethe.

Car ce sont, dès les premières mesures, les mêmes interrogations anxieuses, les mêmes inquiétudes devant le mystère insondable de l'existence.

Puis, voici les modifications des thèmes qui paraissent vouloir successivement suggérer toutes les modalités de ce fiévreux désir de bonheur qui revêt parfois la forme du désespoir, et dont nulle promesse d'idéal ne saurait, semble-t-il, combler les impérieuses exigences.

Les passions, les enthousiasmes, les découragements s'y joignent d'une semblable ardeur et d'un pareil excès.

Et tandis qu'un élan impétueux anime irrésistiblement la progression d'une mélodie, une autre mélodie chargée d'amertume ou de doute est là, qui se profile dans son ombre, et comme s'il appartenait à son rôle musical de saper une illusion ou de persifler un élan généreux. Plus loin, un motif caressant apparaît, qui semble dire la pureté attendrissante de l'Éternel Féminin, de cet "Ewig Weibliche" dont parle le poète. Il n'est pas jusqu'à la silhouette énigmatique de l'Esprit de négation, du Méphistophèles légendaire, qui ne fasse irruption en ricanant dans la satanique Fughette qui prépare la réexposition des motifs principaux, tout en les parodiant.

Et de même que la conclusion du second Faust annonce la rédemption des âmes pécheuses, de même l'œuvre se termine en une évocation pacifiée des trois thèmes, présageant, elle aussi, sur le plan des sonorités mystérieusement suggestives, la délivrance et le repos éternel.

Il va de soi que ce commentaire imaginatif nous est strictement personnel et que l'on ne prétend nullement l'imposer à l'interprétation du chef-d'œuvre dont les pages qui suivent tendent à faciliter l'étude technique. Mais peut-être y trouvera-t-on le point de départ d'une argumentation idéologique complémentaire, laquelle, on y insiste, paraît indispensable à la juste traduction d'une musique qui, ainsi que Liszt en a lui-même défini la tendance secrète, tend à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais "un langage poétique plus apte, peut-être, que la poésie elle-même, à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse."

Et cependant, et à ne vouloir s'en tenir qu'à celle-ci sur le plan strictement architectural que lui assignent certains commentateurs, on n'hésite pas à affirmer que le génie de Liszt y a ouvert, pour plusieurs générations de compositeurs, un horizon entièrement neuf, en leur proposant un principe d'argumentation thématique jusqu'alors totalement inexploité.

La variation en est à la base, de même que dans l'œuvre beethovenienne de la même période, mais une variation étonnamment mobile, assouplie, plastique, et qui prend texte des thèmes essentiels, exposés chacun à leur tour et à leur place, avec la ferme concision, le relief saisissant qui conviennent à la présentation des protagonistes d'un véritable drame sonore, pour fournir tous les éléments du développement, y compris même la figuration des dessins mélodiques secondaires ou les éléments du rythme d'accompagnement.

Et ces thèmes vont être appelés à se passionner, à s'attendrir, à s'enthousiasmer, animés d'une existence musicale multipliée, du seul fait de leurs modifications de caractère et sans que leur contexte mélodique se voit matériellement altéré.

Dire que cette composition est cyclique serait trop peu dire. Elle puise dans la logique de son mécanisme intérieur toute la subtilité instinctive des réflexes d'un organisme vivant, et nulle autre cause que celle de l'émotion et du sentiment expressif ne paraît déterminer le rappel des motifs générateurs ou la raison d'être de leurs transformations successives.

C'est déjà, dans le domaine de la musique instrumentale, l'application du "leitmotiv" avec toute sa signification poétique, mais non en vertu d'un système prémédité ou d'un mode d'argumentation théorique préconçu.

Au reste, l'atmosphère wagnérienne avant la lettre de cette œuvre ne saurait manquer de retenir, par maints détails, l'attention de l'interprète.

Et pour mieux établir l'influence que le caractère de cette musique a pu exercer sur la conception de l'auteur de la Tétralogie et de Parsifal (dont la rédaction à cette époque n'était pas encore entreprise) il suffirait de citer ces mots que Wagner écrivait à son futur beau-père, après avoir pris connaissance à Londres, en 1855, sous les doigts de Karl Klindworth, de la Sonate qui venait de paraître: "Ta Sonate est belle au-delà de toute expression, profonde, noble, sublime comme tu l'es toi-même."

A. C.

N.B. Les indications de doigtés ou de nuances mentionnées entre parenthèses dans la présente édition sont conformes aux corrections manuscrites apportées par Liszt sur un exemplaire de premier tirage de cette sonate, conservé au Musée François Liszt de Budapest, et dont il m'a été obligeamment permis de prendre copie.

La plupart de ces annotations se voient au reste commentées dans les notes relatives aux passages qui les contiennent.

On signale, par ailleurs, la différence qu'il y a lieu d'établir entre les deux indications de pédale dont on a fait usage dans cette révision.

La mention habituelle *Ped.* * implique la tenue de la pédale forte jusqu'au signe de relevée. La mention *Ped.* non accompagnée de ce signe ne s'applique en principe qu'à la note à laquelle elle se voit affectée.

SONATE EN SI MINEUR

Edition de Travail par
Alfred CORTOT

FRANZ LISZT

Lento assai

24 min.

Allegro energico

(1) Ces dix sept mesures initiales suffisent à la proposition successive des trois thèmes dont les transformations multiples vont animer le comportement ultérieur de toute la composition.

Chacun d'eux s'y voyant formulé avec un relief saisissant et gravé, pour ainsi dire, dans la substance sonore, en empruntant la lapidaire concision d'une puissante inscription votive.

Ce sont ces trois motifs qui, dilatés ou contractés, articulés tantôt dans le sens du conflit dramatique qui les oppose l'un à l'autre, en vertu de leur caractéristique comportement d'origine, tantôt, au contraire, tributaires de méta-morphoses expressives qui les revêtent d'un surprenant accent de tendresse et d'émotion persuasive, vont fournir, avec la seule adjonction ultérieure de deux éléments thématiques complémentaires, tous les détails d'une argumentation constamment animée d'un contagieux frémissement intérieur, et dont l'extrême mobilité s'accorde cependant, d'une subtile contrainte, à toutes les exigences d'un judicieux postulat organique.

Car pour renoncer en apparence au comportement traditionnel de la forme Sonate, telle que la proposent d'illustres exemples antérieurs, l'œuvre pianistique capitale de Liszt ne s'abandonne en aucune manière aux caprices rapides de l'improvisation, non plus qu'aux aléas de la fantaisie aventureuse.

Une solide structure interne assure l'unité des divers épisodes dont elle se compose, ainsi que la logique de leur développement.

Et l'interprétation requiert ici la collaboration du musicien bien plutôt que les dons du virtuose, quels que soient les privilèges réservés à ceux-ci dans la mise en œuvre du moyen instrumental dont le magicien du piano prodigue ici toutes les ressources, avec une magistrale ingéniosité.

On s'efforcera de revêtir les sept mesures d'introduction "lento assai" d'un caractère de mystérieuse fatalité, et tel que s'il s'agissait d'interroger l'énigme du destin; les articulations "sol", énoncées à contre-temps du rythme, tout à la fois distinctes et sourdement étouffées; une légère touche de pédale sur chaque note permettant d'éviter la sécheresse d'une percussion trop brève. Le sombre mouvement mélodique descendant en unisson des deux mains sur la tenue formant pédale harmonique se voyant, au contraire, accompagné d'un expressif et rigoureux legato.

La rédaction suivante est à conseiller pour l'exécution de ces mesures d'introduction, comme assurant une position plus aisée des doigts sur le clavier et un legato plus soutenu.

(2) En contraste décidé avec les mesures qui précèdent, le thème en deux éléments qui prend naissance sur l'"allegro energico" exige une articulation volontaire susceptible de caractériser pleinement le mouvement de défi audacieux dont le symbole semble vouloir, dès son apparition, s'attacher à la signification de ce premier élément à l'unisson, presque toujours, dans la suite de la composition, évoqué sous le signe de l'action entreprenante; la seconde partie du sujet, le martellato péremptoire de la basse, appelé à devenir par contre l'objet de multiples transformations expressives, affectant comme un accent de farouche négation. On veillera à la position solidement arc-boutée des doigts sur chaque intervalle d'octave; assurer la ferme prononciation de chaque note au moyen d'un travail préparatoire consistant à jouer isolément la partie supérieure ou inférieure des octaves aux deux mains, en s'efforçant d'accuser toutes les caractéristiques rythmiques de ce thème fondamental, argument physiognomique essentiel de l'œuvre entière.

Eviter tout staccato superficiel dans l'exécution des octaves surmontées de points; un même plan sonore puissamment affirmé devant régir l'émission de tous les éléments du thème.

(3) On a déjà signalé incidemment le rôle en quelque sorte protéiforme que ce second fragment du sujet principal détiendra au cours des développements à venir. Après avoir, comme ici, représenté un virulent principe de révolte, on le verra s'émuouvoir dans l'expression du sentiment le plus tendre et constituer, selon le procédé beethovenien, l'idée féminine destinée à compléter, par l'apport de ses sensibles inflexions, l'équilibre constructif sur lequel s'appuie le comportement de la première partie de la Sonate.

On n'en retiendra ici que son élan d'impulsive combativité, fortement souligné par une articulation de caractère décisif. L'exemplaire de Budapest auquel on emprunte les annotations de Liszt, ainsi qu'on l'a mentionné à la fin de l'avant-propos, indique le doigté suivant pour la répétition des mêmes notes de la main gauche :

Ex: etc

Nous croyons le doigté du texte mieux approprié à la nerveuse et robuste énonciation de ce dessin, dont on ne craindra pas de marteler tous les éléments constitutifs. On évitera d'écourter la durée des points d'orgue, qui ajoutent à ces véhémentes apostrophes de basse la dramatique signification de leurs silences chargés d'interrogation.

(4) Il s'agit ici d'un épisode de transition destiné à relier l'exposé schématique des thèmes, tels qu'ils viennent d'être énoncés dans les mesures précédentes, à l'affirmation harmonieuse qui va enfin les proposer sans équivoque dans la tonalité de Si mineur, quinze mesures plus loin. Mais déjà cette préparation modulante reflète-t-elle, par son ardeur impulsive, le caractère d'agitation pathétique qui va prédominer dans toute la première partie du morceau.

Et déjà aussi les arpèges en doubles croches, qui viennent y mouvementer de leurs fuyantes incidences les échanges alternés des insistants accords chargés d'assurer la conduite chromatique du fragment jusqu'à l'apparition épisodique du thème - en un détour sur Mi bémol qui forme le point saillant de la progression - empruntent à celui-ci l'articulation mélodique qui le caractérise de la manière la plus évidente.

On remarque dans l'exemplaire corrigé par Liszt une indication qui contredit sérieusement les prescriptions du texte concernant les fluctuations expressives accordées aux enchaînements d'accords syncopés auxquels on vient de faire allusion.

Ceux-ci, en effet, suivant qu'ils procèdent d'un mouvement descendant ou ascendant, sont respectivement accompagnés de ou de qui les dotent d'une signification différente.

Or le apporté au premier élément ascendant soit: se voit amendé par un au crayon

analogue à ceux qui ne s'appliquent, dans la version imprimée, qu'aux enchaînements descendants. L'intention de Liszt, en ajoutant cette correction, n'était sans doute que de souligner la nécessité d'une précise accentuation du rythme syncopé, et sans préjudice de l'opposition de nuances qui fait bénéficier ce passage d'une si palpitante intensité mélodique.

(5) On tiendra compte, dans la ponctuation des mesures qui suivent, de la virgule ajoutée par Liszt en vue d'une énonciation plus caractéristique de leur argumentation mélodique ainsi que du "Molto ritardando" précédant la véritable exposition des deux sujets principaux de la Sonate, toutes les mesures qui précèdent n'ayant lieu d'être considérées, en dépit de leur caractère prononcé, que sous les dehors d'une sorte d'introduction. L'exemplaire de Budapest comporte l'amendement suivant des deux premières mesures de ce fragment.

(6) L'"a Tempo" manuscrit ajouté par Liszt dans l'exemplaire de Budapest justifie entièrement les remarques précédentes. Ce n'est, en réalité, qu'à partir d'ici que se manifeste, d'une manière puissamment affirmative et non plus seulement en guise de proposition thématique, le travail de déduction qui donne à la suite de la composition toute sa signification organique. Les deux éléments du sujet essentiel, précédemment isolés l'un de l'autre, se juxtaposent et, pour ainsi dire, s'interpénètrent en une sorte de bloc homogène, tout en conservant leur tendance dynamique particulière; le motif confié à la main droite se témoignant sous les aspects d'une ardente impulsion, et la réplique de main gauche qui fait corps avec lui dès la seconde mesure maintenant dans sa rigueur rythmique le principe de controverse qui lui a été assigné avec une force singulière, lors de son apparition isolée dans les premières mesures de la composition.

Il importe à la présentation de ce fragment inaugural que toutes les figurations de double croches réparties entre les deux mains, en tant qu'éléments secondaires, soient articulées avec une extrême netteté. On conseille, comme représentant à ces fins le travail de préparation le plus efficace, l'étude rythmique de chaque passage distinct en leur appliquant les formules ci-après : , le clavier se voyant fermement tenu par tous les doigts mis en action.

Afin sans doute de pouvoir ménager une plus robuste attaque du début des arpèges de main gauche, Liszt partage ainsi aux deux mains, dans sa révision manuscrite, le dernier élément de la seconde mesure de ce passage; la correction portant naturellement conséquence pour les répliques du même motif :

(voir page 4)

(8) *m.g.* *(mp)* *cresc.*

(9) *più agitato e crescendo* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*

(8) Cette broderie de main droite recouvre implicitement l'allusion suivante au thème principal :

etc.

A travailler ainsi pour préparer le chevauchement du quatrième doigt sur le cinquième, seul capable d'assurer la liaison satisfaisante de toutes les positions de ce fragment, à quoi ne répond pas avec la même efficacité le doigté suggéré par l'indication manuscrite de Liszt, mentionnée entre parenthèses.

m.d. *etc.*

Transposer chromatiquement dans toutes les tonalités avec le même doigté. Puis employer les formules rythmiques mentionnées note (6) pour l'étude du passage tel qu'il est écrit.

On remarquera que les croisements de main gauche sont tributaires de nuances contradictoires, analogues à celles dont on a déjà spécifié le caractère expressif particulier note (4).

(9) On revêtira l'exécution des trois mesures suivantes de leur juste expression mélodique en supposant l'enchaînement des arpèges de main droite selon les inflexions suivantes dévolues au pouce :

m.d. *etc.*

non en vertu du principe d'une succession de double-croches uniquement soumises à un mouvement ascendant uniforme réitéré de deux en deux temps, et à l'écart de l'impulsion syncopée dont on vient de donner le schéma.

S'exercer ainsi :

m.d. *etc.*

8

(10)

ff

Ped. *Ped.* *

rinforz.

fff

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

sempre staccato ed energico assai

mf

(10) Le thème-princeps de la Sonate, qui au cours de l'épisode précédent, s'était témoigné sous le signe de l'agitation tumultueuse, prend ici, par suite de la simple modification mélodique qui l'articule sur un plan d'harmonie consonante sans rien altérer de son comportement rythmique initial, un caractère de fierté et d'altière décision auquel une puissante octavation des deux mains ajoute le complément de ses sonorités largement libérées.

Là encore, et de même qu'il a déjà été indiqué note(2), on s'efforcera à une solide tenue des doigts sur chaque position d'octave; l'assouplissement du poignet se voyant plus particulièrement sollicité lors des élans qui précipitent les éléments du thème sur le rythme en triolets, mais assouplissement ne signifiant pas ici, et bien au contraire, un quelconque amollissement des attaques.

Le moyen le plus certain d'assurer la correcte exécution de ce passage entièrement conditionné par une articulation de sauts sur des intervalles disjoints, consiste à travailler séparément les parties constitutives des octaves en isolant d'abord le dessin confié au quatrième et cinquième doigts de chaque main, puis celui exécuté par le pouce, en accompagnant toutes les notes d'un ample et vif mouvement de propulsion de la main sur le clavier.

On conseille également, lors de la réunion ultérieure des doigts sur les formations d'octaves, l'application de la variante ci-après à l'étude du texte ainsi rétabli dans sa condition originale :

Le rebondissement de la main sur la répétition de chaque octave étant provoqué par une nerveuse détente du poignet.

D'une manière générale, on emploiera le quatrième doigt aux deux mains sur toutes les touches noires de ce passage en octaves.

(11) Le thème interrogateur du destin, qu'ont révélé les premières mesures de l'introduction, réapparaît ici, dramatiquement exprimé par les traînantes sonorités d'une basse pesante; ponctué non plus comme au début par les lourdes pulsations d'un fatal pizzicato, mais par les vibrations d'un glas énigmatique, tintant mystérieusement sur la plus grave note de l'instrument. Cependant que le frémissement insistant dont s'accompagne la résonance du "La" de main droite, formant pédale harmonique, perpétue l'impulsion rythmique du passage précédent.

Et peu à peu, un audacieux chevauchement de la main gauche sur la persistante batterie de la main droite, insensiblement meublée par un apport d'agrégations dissonantes, accorde à l'énonciation contractée du thème une effervescence croissante que vient seconder la tension d'un irrésistible crescendo, libérant progressivement la notion du glorieux et solennel "Ré majeur" qui va couronner, de son atmosphère lumineuse, l'exposition passionnée de cette première partie de la Sonate. (page 8)

L'exécution du présent épisode comporte d'évidentes difficultés auxquelles il se peut que certains amendements de rédaction soient en mesure d'apporter un palliatif appréciable, sans que le contexte musical essentiel ait à redouter les inconvénients, toujours menaçants, d'une "facilité" indifférente au sens intérieur des sonorités.

C'est ainsi que l'on propose, comme répondant d'un plus juste accent à l'énonciation menaçante du thème fatal que ne s'y emploie la version de Liszt, alourdie et gênée par l'immixtion du sujet mélodique dans la répétition des octaves de la main droite, la disposition suivante pour les premières mesures de cet épisode:

De même pour la répétition du même passage évoluant vers Ré mineur. Et, concernant les mesures suivantes, l'arrangement dont on donne ci-après un exemple susceptible d'être appliqué de la même manière jusqu'aux deux barres ou l'on reprend la rédaction lisztienne:

Il semble que la possibilité ainsi offerte du partage des notes répétées entre les deux mains en garantisse une exécution tout à la fois plus vivante et plus régulière, et que le fait d'utiliser la main droite pour l'énonciation de l'argument thématique, de préférence à la main gauche, assure à celui-ci la ressource d'une déclamation plus éloquemment pénétrante. Et l'évasion de l'octavation du motif au cours des mesures initiales de ce fragment se verra peut-être ratée, aux yeux des puristes de la technicité, par le supplément de clarté qui prendra l'articulation du motif essentiel.

cre - scendo

molto crescendo

marcatissimo

(12) **Grandioso**

poco rall.

ff

molto tenuto

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

(8a bassa)

Ped.

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

(12) Ce magnifique thème "grandioso" tout irradié d'exaltation fervente, et dans la courbe mélodique duquel on pourrait discerner comme un écho de l'intonation liturgique du Magnificat - celle-là même qui se verra plus tard appelée à s'inscrire comme motif générateur du chaleureux élan dont s'inspire la Marche des Croisés de Sainte Elisabeth - détiendra dans l'argumentation de la Sonate un rôle symbolique particulier, en ce sens qu'il ne se verra, à aucune de ses apparitions, l'objet d'une transformation d'écriture ou de présentation susceptible d'en modifier la tendance lyrique, si profondément imprégnée de gloire mystique et de certitude triomphante. Ce recours à un nouvel élément de dialectique musicale ne s'affirmera dans toute sa plénitude que dans les moments-sommets de la composition, et comme pour démentir, par une affirmation croyante, les fiévreuses incertitudes, les anxiétés et les doutes dont viennent de témoigner les épisodes qui la précèdent.

On se gardera d'émettre sur le même plan sonore les notes du thème proprement dit - qui semblent ici clamées par la voix d'airain d'une trompette prophétique - et la figuration des batteries de croches qui lui font cortège tout en la soutenant de leurs puissantes harmonies.

On a proposé dans l'Édition de travail de la Fantaisie de Chopin, pour l'étude d'un passage de même nature, des modalités d'exercices préparatoires qui trouveront également ici leur application, et auxquelles on conseille de se reporter. Ne pas négliger, (sixième et septième mesures de ce passage), l'indication ajoutée par Liszt dans l'exemplaire-témoin auquel cette édition se réfère, consistant à faire entendre à l'octave inférieure les notes de basse portant sur les premiers temps de chacune de ces deux mesures, et dont les sonorités se voient ainsi assimilées à celle d'une pédale d'orgue de trente deux pieds, servant de base majestueuse à tout l'édifice harmonique.

(13)

ff *p* *ff* *p*

Ped. *Ped.* *con ga* *In tempo*

(14) *m.d.*

ritenuto e diminuendo *p*

dolce con grazia *pp*

(m.g.) Ped. *Ped.* *Ped.*

(13) On veillera à la caractéristique différenciation des timbres dans l'énonciation contrastée des brèves allusions au thème prophétique qui meublent ces mesures de transition. L'opposition entre les *f* et les *p* devant permettre d'évoquer alternativement un énergique tutti d'orchestre et sa réplique adoucie, confiée aux pénétrantes sonorités des cors et des bassons. Ne pas écarter les silences qui séparent chaque réponse et prolonger longuement le point d'orgue sur lequel doivent se perdre les vibrations du dernier accord.

(14) On ménagera, avant l'énonciation méditative du sujet principal, une respiration suffisamment perceptible pour déterminer la sensation d'un complet changement d'atmosphère poétique, et non pas d'un simple enchaînement modulant.

On préparera ainsi, par un artifice de sensibilité parfaitement légitime, la métamorphose expressive des trois thèmes générateurs qui, subitement féminisés immatérialisés, pourrait-on dire, vont fournir au début de cette seconde partie de la Sonate les accents de palpitante tendresse qui paraissent devoir leur être refusés par leur fougueux comportement initial.

On ne saurait assez conseiller à l'interprète de s'efforcer à l'identification des motifs ainsi génialement détournés de leur attribution dynamique originale, non pas tant pour en tirer des conclusions basées sur l'ingéniosité du procédé, et à quoi la traduction communicative du morceau ne peut demeurer qu'étrangère, que pour une meilleure intelligence du postulat musical idéologique qui entraîne Liszt à prêter aux mêmes contours mélodiques une signification expressive si diverse, si subtile et, ce qui résume tout, si profondément humaine.

C'est dans cette utilisation du thème en tant qu'entité vivante, aussi prête à la confidentielle expression du sentiment intime qu'à l'exaltation du geste impulsif, que réside le secret du style démonstratif dont Liszt a doté la musique en son temps. Nulle part dans son œuvre, ce don de transposition physiognomique ne se fait jour d'une manière plus convaincante qu'au travers de cette surprenante "action sonore" qu'est la Sonate en Si mineur. Et si le fait d'avoir attiré l'attention de l'interprète sur les ressources imaginatives qui sont mises ainsi à sa disposition par le grand musicien romantique valait, de sa part, un effort supplémentaire tendant à mieux pénétrer le sens extra-instrumental de cette vaste composition, on n'aurait pas à regretter l'ampleur de cette digression complémentaire. Revenant à la proposition du thème mélodique dont on vient de souligner la modification expressive, on croit utile de faire remarquer que son ralentissement mélancolique est déjà implicitement suggéré par le changement du tempo qui passe ici du C au quatre temps de noires.

Sans donc revêtir l'ensemble de l'épisode à venir d'une cadence languissante, ce qui est le cas dans un trop grand nombre d'exécutions, il convient cependant de lui accorder un caractère de détente qui permette à toutes les modulations de sensibilité qui vont avoir à s'y témoigner d'emprunter en quelque sorte, et jusqu'à l'énonciation du thème de révolte miraculeusement métamorphose en "Cantando espressivo", toutes les délicates particularités de l'improvisation.

On aura certainement reconnu, sous les caressantes inflexions du "Dolce, con grazia", les éléments mélodiques du motif d'action:

etc.

devenu, par la grâce du génie, évocateur de charme et de persuasion. Ne pas interpréter l'indication "con grazia" dans le sens de la coquetterie engageante. Comme on l'a laissé entendre plus haut, c'est "avec sensibilité" qui eut été le qualificatif approprié à la tendance expressive de ces quelques mesures.

The musical score consists of five systems of staves. The first system features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It includes a 'Ped.' instruction and a flower-like symbol. The second system continues with a 'poco rallentando' instruction. The third system is marked 'a Tempo' and includes a '(15)' measure number, a 'molto ritenuto' instruction, and a 'una corda senza Ped.' instruction. The fourth system is marked 'sempre piano' and '(espressivo)'. The fifth system begins with a piano dynamic '(P)' and includes 'rallent.' and 'smorz.' instructions. The score concludes with a double bar line.

(15) Mystérieusement estompé par l'emploi indispensable de la pédale "una corda", le motif de révolte gronde sourdement à la basse comme une menace lointaine, pour se pacifier progressivement sous l'influence modératrice du beau dessin mélodique de la main droite, et pour se diluer en quelque sorte dans une vague rumeur de vibrations de plus en plus étouffées.

On veillera ici au parfait legato de la partie supérieure, en opposition avec le jeu nettement détaché des premières mesures de main gauche.

a tempo

(16) *cantando espressivo (Rit.)*

(17) a tempo

(16) L'exemplaire de Budapest porte ici, de la main de Liszt la mention "Rit" qu'il importe, selon nous, de considérer comme s'appliquant à l'interprétation de tout ce fragment dans un mouvement modéré. Ne pas craindre d'affirmer la sonorité pénétrante du motif mélodique issu, comme on l'a déjà signalé, d'une déformation expressive du thème dont on vient de percevoir dans la mesure précédente les échos affaiblis. Car il n'y a pas lieu de transformer cette cantilène tout emplie d'amoureuse ardeur en une fade rêverie sentimentale.

L'accompagnement en triolets seul est tributaire de la nuance piano, ainsi que Liszt a pris soin de le préciser.

Mais une sonorité parlante doit souligner le caractère d'effusion de la partie vocale, à laquelle les doigts faibles de la main droite apporteront le concours d'une pression soutenue et d'un timbre tendrement persuasif.

(17) Ici, l'indication manuscrite de Liszt fait s'accorder de la manière la plus délicatement musicale la répartition des nuances et la subtilité des enchaînements harmoniques, en enjoignant cette subite déperdition d'essorité affectant les deuxième et quatrième mesures, dans lesquelles s'insinue passagèrement le recours à la tonalité éloignée de Si bémol majeur. Il va de soi que l'utilisation de cette nuance comporte également un sensible assouplissement du rythme, permettant au contour mélodique de s'exprimer avec tout le raffinement sonore nécessaire.

4 2 3 2 4 5 1 3 2 3 1 3 a tempo

cresc. *poco rall.*

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

a Tempo
l'accompagnamento poco leggero, la melodia dolce marc.

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

rallent. *dolce (18)*

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

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

Ped. Ped. Ped. Ped.

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

Ped. Ped. Ped.

(18) L'«A tempo» sous entend une légère accélération du mouvement général incitant, pour l'articulation de la légère broderie qui vient ici envelopper de sa transparente sonorité la redite du sujet exposé avec tant de simplicité émue au cours des mesures précédentes, à l'emploi de cette virtuosité poétique dont Liszt n'a jamais négligé la séduisante ressource instrumentale. Il ne saurait cependant être question de faire retour au ♩ d'origine. Une sorte de frissonnante et furtive animation se doit seule d'aviver l'expression de ce fragment, dont l'élément musical essentiel demeure naturellement l'énonciation du thème mélodique dans la partie médiane de la rédaction.

Un legato sans aucune lourdeur doit prédominer dans l'exécution des triolets de main droite, spécialement en ce qui concerne les deux gammes chromatiques, qui doivent être «glissées» au ras du clavier.

Préparer ainsi les déplacements de la main sur les mesures en figuration disjointe de ce fragment :

ten ten ten 5

m.d. 5 2 4 1 1 2 4 1 2 4 etc

(19) *sempre pp*

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

poco cresc.

f

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

(19) On peut discerner sous la vive figuration de main droite qui fait ici cortège aux épisodiques rappels du thème confié à la main gauche, une ligne mélodique descendante qui n'est autre qu'une interprétation capricieuse, et transposée dans le registre aigu de l'instrument, du traînant mouvement de basse sur lequel s'articule la seconde mesure de l'introduction.

Lento assai

Il va de soi que cet ingénieux détail de rédaction ne comporte pour l'exécutant nulle obligation d'extériorisation apparente, et cette remarque n'a pour objet que de souligner avec quelle discrète perfection... et encore qu'il veuille demeurer sur le plan de l'abstrait... ce raffinement d'argumentation thématique s'inscrit dans la trame fragile d'un arabesque secondaire.

Secondaire dans son importance musicale, mais non au regard d'une technique pianistique qu'elle soumet à de précises difficultés.

Car pour égrener avec la fluidité nécessaire cette fuyante décoration de notes cristallines, il conviendra de lui appliquer préalablement un certain nombre de formules d'exercices préparatoires destinées à alléger l'articulation des doigts, tout en assurant la parfaite tranquillité du déplacement de la main sur les successions d'intervalles brisés, qui font appel à des facultés d'extension peu communes.

On emploiera successivement à la main droite les variantes ci-après, considérées comme éléments d'un travail d'approche de cette exécution particulière.

A *etc.*

B *etc.*

C *etc.*

Exemples à appliquer aux diverses modulations de ce passage, en y ajoutant ultérieurement un travail rythmique approprié au texte de Liszt, et basé sur les cadences suivantes:

(20) *agitato*

(21) *cresc.* *p dolce*

(22) *dolcissimo* *poco rall.* *a tempo*

(23) *accelerando* *crescendo molto*

(20) A partir de cette mesure "agitato," on trouvera, exprimé d'une manière plus significative, le renversement de la proposition précédente: le thème principal qui sera ici, en l'espèce, le thème de la révolte modifié dans le sens de l'ardeur impatiente, se voyant énoncé à la main droite, alors que le motif dubitatif de l'introduction reprend à la basse ses particularités sonores initiales.

(21) Bien souligner sous les battements du trille extasié de rossignol qui apparaît à la main droite, les caressantes inflexions du thème principal, exposé ici dans un esprit de rêveuse détente, et presque "ad libitum".

(22) Quelques éditions préconisent, pour faciliter l'exécution de cette cadence "qu'elles interprètent dans le sens de la virtuosité brillante alors que le relâchement du mouvement et l'indication "dolcissimo," dont Liszt l'accompagne, devraient suffire à l'orienter vers un caractère de sensible improvisation mélodique. son partage entre les deux mains, la main gauche s'y voyant réservée l'articulation des deux groupes suivants:

L'observation précédente devrait suffire, pour des raisons purement expressives, à faire écarter l'emploi de cet arrangement

(23) Par contre, et encore en ce qui nous concerne personnellement, que nous préférons conserver ici le doigté et la rédaction originale, "l'accelerando" mentionné au début de ce second fragment en petites notes et la tendance effervescente du crescendo qui le précipite en bouillonnant vers le *ff* de la mesure à venir, légitimement pleinement la répartition entre les deux mains des figurations descendantes, sur le modèle suivant:

la main droite demeurant seule en cause à partir du "la" situé au dessous de la portée supérieure pour la fulgurante énonciation de l'arpège ascendant.

(24)

ff a tempo

ff

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

(25)

mf(p)

ff

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

(tenuto)

crescendo

ff

Ped.

Ped.

(24) L'explosion d'enthousiasme dont s'accompagne ici la réapparition du thème principal, à nouveau réintégré dans ses privilèges de contagieux dynamisme, se voit instrumentalement amplifiée par l'adjonction à la basse d'une rafale d'octaves impétueuses, à l'exécution desquelles on ne saurait apporter une attention assez exigeante.

S'exercer d'abord en isolant chaque partie des octaves et en les travaillant de la manière suivante :



S'exercer sur le même modèle lors de la réplique de ce passage en Si majeur, le pouce étant uniformément employé pour la partie supérieure et le 5^{me} doigt pour la partie inférieure, (à l'octave au dessous de la notation précédente.)

La précision et la fermeté des attaques de chaque partie étant ainsi acquises, par une consciencieuse répétition des formules ci-dessus, on abordera avec le même rythme l'étude des traits octaviés, tels qu'ils figurent dans le texte musical, sans négliger les crescendos qui participent à leur élan. C'est ici l'occasion d'utiliser ce que Ferruccio Busoni dénommait "Blitzoctave", c'est à dire "octaves-éclair."

La détente du poignet s'y fait plus brève que dans l'exécution normale, les doigts étant fermement contractés et la main demeurant au contact du clavier, dont chaque touche se voit successivement abordée par une sorte de vibration de tout l'appareil musculaire nerveusement tendu.

(25) Le "p" indiqué au crayon par Liszt, dans l'exemplaire de Budapest, en remplacement du "mf" de l'édition imprimée, précise bien la nature de la forte opposition dont il importe de faire bénéficier les deux fragments similaires qui font se tendre, pendant quatre mesures, vers une sonorité de plus en plus intense, une succession d'accords entraînés par des mouvements mélodiques divergents... divertissement de rédaction qu'il convient de rattacher à l'interprétation de la gamme descendante de l'introduction... Timbre menaçant, mais étouffé, au début de chaque progression; le crescendo subséquent étant obtenu par une pression de plus en plus insistante des accords "lourés" de la main droite; la main gauche contrastant ce mode d'exécution par un staccato incisif.

Musical score for piano, measures 26-35. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex texture with broken chords and arpeggios. Dynamics include *fff*, *mf(p)*, *ff*, and *rinforz.* Fingerings and pedaling instructions are provided throughout.

(26) On veillera à l'énergique prononciation des arpèges et du passage en accords brisés qui vont sillonner le clavier de leurs étincelantes rafales au cours des dix huit mesures à venir, entourant d'une sorte de leur satanique les énonciations véhémentes du thème principal à la main gauche.

Travailler ainsi toutes les positions en accords brisés:

Two musical examples, A and B, showing broken chord patterns with fingerings and accents.

A *ten ten* etc.

B etc.

(27)

più rinforz.

stringendo (mp)

ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped.

(27) Le passage octavié de la basse fera l'objet d'un travail particulier, nécessité par la position incommode de la main gauche dans un registre qui ne lui est pas familier, provoquant par ailleurs un critique déplacement d'équilibre du corps, qui se trouve pour un instant déporté à la droite de son point d'assise normal.

S'exercer de la manière suivante pour assurer la parfaite correction des attaques :

A *m.g.* etc.

B etc.

C etc.

A continuer sur le modèle de ces variantes jusqu'à la fin du passage en octaves; les trois formules d'exercices n'étant pas à modifier, en dépit des sauts de plus en plus prononcés imposés aux mêmes doigts par suite de l'élargissement des intervalles mélodiques.

Travailler ensuite conformément au texte original, en solidifiant bien tous les mouvements du poignet.

(28) L'exemplaire de Budapest comporte ici deux annotations qui méritent attention à des titres différents. La première a trait à une modification de détail de la rédaction du trait confié aux deux mains, dont Liszt propose la répartition suivante pour l'exécution du groupe initial, et sans doute pour renforcer davantage l'accentuation de cette nouvelle paraphrase du thème, traité ici en diminution épisodique :

stringendo

mp etc.

La seconde, de signification expressive importante, consiste en l'adjonction d'un "mp" au moment où les deux mains reprennent à l'unisson, conformément à l'exemple ci-dessus. Cette subite transformation de la nuance a pour heureux effet substituant au fracas de tumultueuses sonorités initialement envisagé les rumeurs sourdement agitées d'une houle qui tend à s'apaiser de ménager par une plus juste transition l'apparition imminente du scintillant épisode au travers duquel, métamorphosé en argument joueur, le thème viril du début de la composition va surgir d'un ruissellement d'alertes double croches.

(29)

m.d.
m.g.
dimin. *senza rit.*

m.g.

ped. * *ped.* *

(30)

non legato
p vivamente

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

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

(29) La répartition de cet arpegge entre les deux mains, tel que nous le mentionnons dans le texte musical, est de tradition constante, encore que Liszt se soit abstenu de le spécifier dans l'exemplaire corrigé par ses soins.

(30) "Piano Vivamente" et "non legato", autant d'indications à retenir soigneusement pour l'interprétation de ce passage, trop souvent transformé en une manifestation de brillante vélocité indifférente à son objet musical, qui n'est autre que l'adaptation poétique du thème (que l'on a vu si souvent, au cours des pages précédentes, consacré à l'expression du sentiment le plus exalté ou le plus volontaire,) au désinvolte caprice d'une souriante et câline fantaisie.

Ce recours suggestif aux prestiges d'une transparente virtuosité, qui marque d'un accent neuf le développement de cette première partie de la Sonate, il convient de n'en pas amoindrir les séduisants privilèges par l'adoption d'un tempo trop rapide. "Vivamente" peut s'entendre tout autant, sinon mieux, du caractère que du mouvement. Et le "non legato", qui suppose un égrènement cristallin de toutes les notes de la figuration complémentaire, ne saurait s'adapter à la prestesse exagérée d'un tourbillonnement sans retenue. "Scherzando amabile", tels seraient sans doute les termes qui définiraient au plus près le véritable caractère de cette page et le genre de l'exécution qu'il convient de lui réserver.

Préparer par le travail rythmique suivant la précise articulation du filigrane sonore qui vient servir, de ses capricieux détours, la vive et légère énonciation du thème essentiel :



On peut admettre pour les mesures 2, 4, 10 et 12 de ce passage les modifications ci-après, destinées à éviter le manque de netteté auquel prédispose l'emploi de la rédaction lisztienne :

2^{me} mesure

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

etc.

4^{me} mesure

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

etc.

10^{me} mesure

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

etc.

12^{me} mesure

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

etc.

Dans tout cet épisode les notes du thème, alternativement réparties entre les deux mains, seront timbrées avec discrétion, la nuance "piano" affectée à l'ensemble du fragment leur en faisant nécessité — mais d'une manière parfaitement distincte et même, lorsque leur contour mélodique se recommande d'un legato, comme c'est le cas pour la 7^{me} et la 8^{me} mesures, en la sensibilisant d'une délicate inflexion expressive.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation is highly detailed, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. Dynamics such as *p* (piano) and *crescendo* are used throughout. Pedal markings (*Ped.*) are present in almost every measure, often accompanied by a flower-like symbol. Performance instructions include *incalzando* (accelerando) and *non legato senza Ped.* (non-legato without pedal). A measure number (31) is clearly marked. The score shows a continuous flow of notes, with some measures containing complex rhythmic patterns and slurs.

(31) La logique constructive de l'art lisztien se manifeste encore ici d'une manière singulièrement conséquente en n'interrompant pas brusquement le flux des double croches dont s'alimentaient les mesures précédentes, tout en faisant revivre, au thème de la main droite "incalzando", l'esprit combatif dont il avait témoigné au début du morceau avant que de devenir le prétexte de la cantilène tendrement communicative dont les pages précédentes se sont faites les échos.

On remarquera la persistance apportée par Liszt à l'indication "non legato", qui continue d'être spécifiée pour l'exécution de la figuration de main gauche, brochant ici autour du motif descendant de l'introduction.

(32) Ce nouveau fragment, fortement articulé par le rythme de croches péremptoire qui se manifeste à la basse en une nouvelle variante du motif de l'introduction, n'est qu'une amplification du passage immédiatement antérieur. Il doit être interprété dans un caractère croissant d'animation tumultueuse (*con strepito*) quoique sans précipitation, et les accords de main droite proposant avec une puissance accrue le thème négateur - devenu ici singulièrement affirmatif - et qui s'y voit scandé par une attaque puissante et résolue, les doigts épousant avec fermeté les diverses positions de leurs formations harmoniques.

Préparer la précise et rebondissante émission des octaves de main gauche au moyen des variantes suivantes :

(33) Ce scabreux passage de main gauche demande à être abordé par une étude préalable des sauts de dixième qui conditionnent le déplacement du 5^me doigt sur chaque nouvelle position d'octaves brisées. S'exercer ainsi :

A l'exécution, s'efforcer à bien dégager le dessin mélodique sous-entendu dans l'articulation de la main gauche :

8

secco

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

(34) 8

ff

marcatissimo

Ped. * Ped. *

8

(35)

Ped. * Ped. *

(ga bassa.....)

8

risoluto

Ped. * Ped. *

(34) Parvenu au sommet de sa progression mélodique ascendante, l'élan impulsif des mesures précédentes se cristallise, en quelque sorte, à la main droite, sur les stridentes vibrations d'un trémolo mesuré retentissant à l'aigu du piano, cependant que, semblables à des apostrophes menaçantes et hachées par d'incisives allusions au rythme fataliste à contre temps de l'introduction, les lourdes basses qui caractérisent le thème interrogateur du destin ou tout au moins celui auquel on prête cette signification imaginaire, retentissent à la main gauche, clamées par les voix d'airain de cuivres impérieux.

On veillera à assurer clairement les battements, fortement accentués de mesure en mesure, de la partie de main droite, à l'étude de laquelle on consacrerait le travail préliminaire ci-après, destiné à éviter tout empâtement dans l'articulation de ses notes intermédiaires.

2 3 5 2 3 5 etc.

(35) La transposition à l'octave basse de cette dernière affirmation du thème, auquel une hypothèse entièrement personnelle nous entraîne à conférer le symbole d'une représentation du Fatum classique, ainsi qu'elle est indiquée au crayon dans le précieux document auquel il nous est donné de pouvoir nous reporter, corrobore bien, par le souci d'intensité sonore dont elle témoigne, l'importance accordée par Liszt à sa mise en valeur de plus en plus autoritaire, légitimant, dans les mesures qui suivent, l'accent de désespoir dont se revêt le rappel du motif que l'on a précédemment qualifié de motif d'action, en vertu d'un même postulat imaginatif.

staccato
(37) a Tempo
Recitativo

(36) Une annotation de signification incertaine dans l'exemplaire qui nous sert de référence—une simple ligne au crayon cernant les notes supérieures de ces premières octaves de main droite,—permet de supposer que Liszt envisageait l'exécution du début de ce passage selon la rédaction suivante, mieux adaptée, en effet, que celle du texte à la position respective des mains sur le clavier:

staccato

(37) Persistant dans le parti-pris d'interprétation idéologique dont nos commentaires se sont inspirés jusqu'à présent, on serait assez prêt à reconnaître dans cette affirmation solennelle du motif de la foi, par deux fois répétée, comme l'utilisation d'une sorte de dictame, de maître-mot capable d'abolir d'un seul coup les sujets de trouble et d'agitation exaltés dont les pages précédentes se sont peu à peu faites les traductrices fiévreuses, et presque à l'instar de la parole magique qui met fin à l'affolement de l'Apprenti-Sorcier.

Et en effet à partir de ce moment, et quoique encore tributaire d'épanchements lyriques qui dénotent les derniers sursauts d'une émotion persistante, les contours mélodiques affectés au rappel du thème essentiel, soit sous forme de "Recitativos" ad libitum, soit au cours de la période transitoire qui achemine la composition vers la tonalité de Fa dièse majeur et vers l'apparition d'un nouveau motif de caractère extatique, vont se détendre et se pacifier insensiblement le grondement du thème de la révolte cédant progressivement de sa virulence menaçante, sous les inflexions pathétiques du thème de l'action, douloureusement harmonisé.

Quelques éditions apportent la correction suivante à l'accord de 7^{me} sur La dièse, puis sur La naturel, qui soutient de sa tenue frémissante l'expressive vocalité du premier "recitativo"

Ce Sol bécarré au pouce est une erreur manifeste.

a tempo

ff

ga bassa.....

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Recitativo

a tempo

f
ritenuto ed appassionato

f Ped.

p *

f Ped.

p *

Ped.

Ped. *

Ped.

f marcato
accel.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

accel.

f marcato

f marcato
energico

Ped.

Ped.

energico

f
ga bassa.....

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

simile
poco a poco dimi.
p

Ped.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings: *nuendo*, *ritenuto*, *molto*, and *(38) PP*. A *una corda* instruction is present above the treble staff. Pedal markings (*Ped.*) are shown below the bass staff. The second system is marked **Andante sostenuto** and includes *dolce* and *(m. d.)* markings. The third system continues the musical notation with various fingerings and dynamics.

(38) On prolongera la sonorité de cet accord de neuvième par une série de trois répétitions parfaitement distinctes, mais de plus en plus affaiblies, et comme s'il s'agissait, en le dissolvant, de ménager une échappée sur un mystérieux horizon sonore. Et en effet, l'attendrissante phrase qui prend naissance sur la 3^{me} mesure de cet *Andante Sostenuto*, centre émotionnel et recueilli de la composition, se manifeste dans une atmosphère de calme sôraphique d'où toute aspiration qui ne serait pas compatissante et contemplative semble devoir être ignorée du poète-musicien qui rêve ici des béatitudes éternelles, dans le véritable langage de l'inexprimable.

Il n'est pas de recommandation technique qui puisse mettre sur la voie d'une interprétation conforme au sentiment ineffable dont les sonorités se font, dans ce fragment, les échos inspirés.

Les doigts n'y sont plus en cause, mais seuls les sentiments que l'âme mystique de Liszt leur donne à exprimer.

Ne pas précipiter l'énonciation des deux grupetti qui se répondent, d'une si persuasive inflexion, de la main droite à la main gauche, 7^{me} et 8^{me} mesures de l'*Andante Sostenuto*.

A partir du "Quasi Adagio" et sur la reprise en quelque sorte dématérialisée du "thème de révolte," qui connaît ici une nouvelle transfiguration — au sens religieux idéal du terme — et baigne dans un halo de sonorités surnaturelles, il faudrait pouvoir donner l'impression que la notion du temps est suspendue et que le piano n'est plus un instrument à percussion, tant la seule nuance qui convienne est celle de l'effleurement et tant les pulsations du rythme y doivent suggérer l'impression de calme de l'au-delà.

On a à peine besoin de conseiller une énonciation caressante et parfaitement apaisée de la figuration mélodique en petites notes, de l'exécution de laquelle doit être bannie toute intention de virtuosité démonstrative; vocalise vaporeuse qui se dissout dans l'éther. Par contre, on croit bon de relever à nouveau une mention de nuance, semblable à celle dont il a été question note (17) concernant l'exposition du même sujet au gré d'un sentiment plus subjectif, à savoir l'adjonction au crayon d'un *ppp* d'opposition, sur les 2^{me} et 4^{me} mesures qui suivent l'indication "dolcissimo." On ajoute que, dans les deux cas, les deux mesures impaires de ce fragment doivent être légèrement détendues — étirées serait une expression plus juste — et les mesures paires affectées par Liszt au *ppp* supplémentaire imperceptiblement avivées à partir des grupettis sur lesquels elles prennent fin. (Voir page 25)

Cette indication nous vient d'Edouard Risler, inégalable interprète de cette Sonate, qui la tenait lui-même de Karl Klindworth, élève de Liszt lequel, comme on l'a dit dans l'avant-propos, eut l'honneur de révéler à Wagner, en 1855, au cours d'une audition privée, le chef-d'œuvre de son Maître.

Quasi Adagio *dolcissimo con intimo sentimento*

poco riten *pp* *PPP*

sempre una corda *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

pp *smorz. riten.*

dolcissimo *(PPP)* *(PPP)* *crescendo*

ed agitato *rinforz.* *m.d.*

(39) Se garder de revêtir ce "crescendo ed agitato" d'une signification trop matérielle. Il ne s'agit ici que d'un élan expansif qui n'a pour but que de préfigurer—et par l'intention plutôt que par le fait—la modification de timbre et d'expression qui va se faire jour à partir du $\frac{3}{4}$, sans cependant que le caractère religieux spécifique de l'épisode se voie abandonné de quelque manière que ce soit.

De même, éviter de précipiter—à la façon de ce que les pianistes ont coutume de désigner par le redoutable et simplificateur vocable de "trait"—la chute de l'ample mélodie en petites notes constituée par des abréviations du sujet principal, et qui vient s'immobiliser dans le registre grave de l'instrument sur un vibrant et pathétique point d'orgue.

Nous conseillons l'emploi de la main droite seule pour l'exécution de tout ce passage, qui doit être déclamé presque "ad libitum" et en retenant bien les notes finales.

(40) *tre corde*

mf sempre Ped. *cresc.* *f con passione*

ga bassa *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

mf *crescendo*

ga bassa *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

(41)

(40) Le mouvement qui s'impose ici est celui d'un Andante solennel. Lors de la première apparition de ce thème de foi ardente (voir page 8) l'indication de Liszt destinée à en préciser le caractère était "Grandioso" - parfaitement justifiée par rapport à la nuance générale et à la tendance expressive du passage invoqué.

Mais ici ce n'est plus seulement le grandiose, c'est le sublime qui se voit mis en cause, au sens où le romantisme avait coutume de l'interroger, en une exaltation progressive du sentiment, en une sorte de métaphysique passionnée dont l'élan mystique prendra parfois comme une signification d'ardeur sensuelle. Et, partant de la prosternation adorante dont les premiers accords de cet épisode, maintenus dans la nuance *mf*, paraissent vouloir assurer la représentation symbolique, il semblerait que l'on puisse, par degrés et sous la suggestion d'un lyrisme de plus en plus contagieux, y envisager l'image de ce Faust illusoire auquel on a prêté, par hypothèse interprétative, qu'il se puisse de vivre, de souffrir et de rêver au travers des accents de cette œuvre, implorant désespérément le miracle de la révélation divine qui pourrait peut-être faire rentrer le calme dans son âme torturée par le doute.

(41) Le dièze complétant le trille est confirmé au crayon par Liszt dans l'exemplaire de Budapest.

Exécution

5 8 5 4 3 4 5 4 3 4

crescendo molto

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

8 (42) 2 3 5 1 3 2 8 3 4 5 3 4

ff (Sopra)

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

8 4 5 3 4 5 8 5 4 5 3 4

ff

ff

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

8 (43) allarg. 4

rinforz. assai (rall.) cresc. molto fff poco rallent.

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

(42) On relèvera, dans l'argumentation des huit mesures qui suivent, le principe d'inversion mélodique qui oppose à l'énoncé du motif d'action sa réplique presque littérale en mouvement ascendant; le premier constituant un rappel à la réalité douloureuse, le second paraissant exprimer tout l'enthousiasme chaleureux d'un essor libérateur. Il conviendra de mettre en relief le contraste provoqué par ces deux aspects opposés d'une proposition musicale commune.

(43) C'est ici que l'on pourrait, empruntant la locution anglaise, dénommer de "moment-climax" ce moment-sommet de la composition, sous l'angle de l'intensité expressive. Au reste Liszt a tenu à en marquer l'importance en ajoutant, dans l'exemplaire qui nous sert de témoin, dès le premier accord *fff* de ce fragment capital, l'indication "Ritardando," précédant ainsi de deux mesures la mention initiale, et sans doute insuffisante à son gré, de "poco rallent." On s'efforcera d'obtenir, dans ce passage de culmination mélodique, le maximum de sonorité irradiante, en se gardant cependant de ces attaques brutales qui paralysent les vibrations et qui ne témoignent de puissance que dans les manifestations d'une inutile dépense musculaire.

a Tempo (44)

dolce ma ben cantando

pp

(45)

diminuendo

(44) A partir d'ici, le mouvement d'exaltation lyrique qui vient d'entraîner le discours musical aux confins d'une sorte d'émotion surnaturelle, cède la place à l'expression d'un sentiment plus intérieur, et faisant appel à des moyens de traduction instrumentale rendus à leur normalité. Cependant, pour libérer ainsi qu'il convient le pénétrant caractère expressif de la touchante mélodie qui se fait jour à la partie supérieure de la main droite, renouant accord avec le motif liminaire de cet épisode, on prêterà à l'indication spécifiée dans la version princeps le sens, qui n'est paradoxal qu'à première vue, d'un "Dolce, ma forte".

(45) Aborder en les sensibilisant avec la plus grande délicatesse les subtils enchaînements harmoniques au travers desquels se diluent les derniers vestiges de la phrase dont on vient de rattacher le comportement expressif à celui des premières mesures de l'Andante Sostenuto. Un legato caressant couvrira les rapports des quatre parties mélodiques qui s'infléchissent si doucement, en un mélange de sixtes et de tierces précautionneuses, vers une dernière allusion apaisée au thème d'action, transfiguré dans son intention première par un recours enchanteur aux ressources d'un majeur inattendu.

Exercices préliminaires à l'exécution du mouvement mélodique descendant en double notes:

A *m.d.* *etc.*

B *m.d.* *etc.*

A *m.g.* *etc.*

B *m.g.* *etc.*

On peut également apporter à la descente en sixtes de la main droite le doigté uniforme suivant:

qui cependant donne une moins valable garantie de legato, en dépit de sa logique apparente.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 2, 3, and 4. The left hand (bass clef) has a descending scale-like pattern. Performance markings include *esp.* (emphasis) and *ped.* (pedal). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are visible in both hands.

Second system of musical notation. The right hand continues with a descending melodic line. Performance markings include *pp* (pianissimo), *dimin.* (diminuendo), and *ppp* (pianississimo). A measure rest is indicated by a large '8' over a dotted line. The system ends with a repeat sign and the number (46). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present.

Third system of musical notation. The right hand features a descending melodic line with a slur. Performance markings include *sempre ppp* (sempre pianississimo). The system ends with a repeat sign and the number (46). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a descending melodic line. Performance markings include *smorz.* (smorzando). The system ends with a repeat sign and the number (46). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5 are present.

(46) Et à partir d'ici ce ne seront plus, pendant quelques mesures suspendues au fil d'or d'harmonies diaphanes, que reflets de reflets, tremblantes sonorités éparées dans un lointain sidéral, immobilité surnaturelle, anéantissement statique miraculeux dont la musique ne se connaissait pas encore d'exemple semblable. On hésite ici à parler d'agencement thématique, mais pourtant faut-il bien signaler que ces gammes qui tombent ainsi du ciel, goutte à goutte, ne sont qu'une émanation du motif fatal de l'introduction, et sans même vouloir tirer de cette constatation une conséquence idéologique, dont on laisse le bénéfice à l'interprète imaginaire... Il est sans doute superflu d'insister sur la qualité de toucher qui superposera aux enchaînements voilés de la main gauche la trame fragile des irréelles vibrations de la main droite. Ce sera ici bien davantage une question de sensibilité poétique que de comportement digital.

(47) *espress.*

dolcissimo

pp

perdendosi

PPP

PPP

(47) Parachevant par un dernier trait la vraisemblance de la fiction à laquelle on vient d'accorder les données spiritualisées de toute cette partie lente de la Sonate depuis l'Andante Sostenuato, le thème de révolte se mue ici en une cantilène toute pacifiée de rêveuse extase, flottant sur un calme balancement d'harmonies délicatement sensibilisées pour se dissoudre peu à peu dans un sentiment d'infinie béatitude, dont il semblerait que tout sujet d'alarme fût à jamais et définitivement banni.

Voici cependant, dans le mystère obscur des sonorités étouffées, que se traînent à nouveau les lentes menaces de l'introduction. Et là encore, il appartiendra au sens auditif de l'interprète de créer le timbre décoloré dont chaque note doit enregistrer la sinistre résonance par une attaque spéciale des touches, dont la qualité de l'instrument employé peut seule garantir avec certitude la traduction maléfique.

On conseille d'adopter pour ces dernières mesures la rédaction dont on a fait état note(1) pour l'exécution du même motif. Nous faisons personnellement usage, pour la sourde et fatale énonciation des pizzicati sur le Fa dièze grave, d'une variante qui nous paraît conforme au sentiment dramatique dont se teinte l'atmosphère de cet épisode dans laquelle paraît rôder une mystérieuse inquiétude, en leur ajoutant le "La" le plus grave de l'échelle du clavier, dont la résonance étouffée ne joue ici de rôle que par rapport au timbre et non à l'intonation.

Ex. *sa bassa*

Allegro energico (Sarcastico)

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro energico (Sarcastico)". It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings like *(mp)* and *(48)*, and performance instructions such as *poco marc.* and *3*. The second system has a *(più p)* marking. The third system starts with a *p* marking and includes various fingerings and articulations. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

(48) On a déjà signalé dans l'avant-propos le caractère de causticité satanique dont se revêt cette parodie ricanante du thème essentiel de la sonate. On y a même suggéré la présence occulte de l'esprit méphistophélique, en persistant dans l'hypothèse interprétative dont les personnages et les péripéties du drame goethien semblaient prédestinés à nous fournir la substance.

Et si même notre imagination s'était due de nous abuser, même si ces notes n'étaient réellement que des notes dans les intensions de Liszt, si aucun ésotérisme n'avait dicté les relations complexes des motifs générateurs et l'étonnante plasticité de leur expression physiologique, il ne conviendrait pas moins de conserver à l'exécution de cette Fughette l'articulation mordante, le timbre sarcastique, le rythme bref qui la différencie de tous les autres épisodes de l'œuvre.

Un staccato incisif, volontaire, effectué près des touches par une rapide détente des doigts, et pour ainsi dire sans le concours du poignet, sur un plan sonore qu'il importe de maintenir dans une cauteleuse et sournoise atmosphère de "p" jusqu'à la prescription du "crescendo" qui n'est mentionné qu'à partir de la 43^{me} mesure.

Il va de soi que les entrées successives du sujet exigeront d'être légèrement caractérisées au cours de toute cette période d'insinuations pernicieuses, chuchotées par l'Esprit du Mal à l'oreille de sa déplorable victime pour réveiller en elle cet esprit d'insoumission, cette propension au doute et à l'anxiété dont l'épisode mystique immédiatement antérieur paraissait l'avoir momentanément libéré sous l'empire bienfaisant des forces de l'au-delà. Chaque nouvel argument musical prend ici force de syllogisme négatif, et d'autant plus redoutable qu'il s'énonce d'une manière plus discrètement persifleuse. Tel est, au moins pour nous, le sens selon lequel il convient d'envisager l'interprétation suggestive de cet étonnant épisode. Il est bien évident que chaque mesure y convie à une étude de détail attentive, aussi bien au regard de la perfection technique que du choix des sonorités. Mais il n'est d'autre manière d'en préparer l'exécution que de s'y conformer au travail du texte lui-même; nulle variante préalable n'étant susceptible d'en rendre la traduction instrumentale mieux assurée.

A titre documentaire et sans vouloir en préconiser l'emploi exclusif, on reproduit ci-après les doigtés indiqués par Liszt dans l'exemplaire de Budapest pour l'exécution des trois mesures en double notes qui figurent à la main gauche au cours du développement de la Fughette:

This section shows three musical staves illustrating fingerings for specific measures. The first staff is labeled "23^{me} mesure" and shows a sequence of notes with fingerings: 1 3, 2 4, 3 1, 2 4, 1 3, 2 1, 1 3. The second staff is labeled "25^{me} mesure" and shows: 1 3, 2 4, 1 2, 1 4, 2 1, 1 3. The third staff is labeled "40^{me} mesure" and shows: 1 3, 2 4, 1 3, 2 4, 1 3, 2 1, 1 3.

On rappelle que le grand nombre de doigtés manuscrits ajoutés par Liszt à la rédaction imprimée de cet épisode figurent dans le texte musical entre parenthèses, conformément aux indications mentionnées dans l'avant-propos. Les raisons qui nous ont empêché de les adopter sans réserve tiennent à cette nature particulière du jeu staccato incisif dont on a préconisé l'emploi, et qui se trouve peut être mieux assuré par l'usage d'un nombre de doigts plus limité que celui dont les indications de Liszt comportent l'emploi.

(50) Etoffer puissamment les sonorités des accords de la main droite ainsi que celles des arpèges qui lui font suite. Veiller à ne pas empâter par un usage abusif de la pédale l'énonciation impétueuse du dessin octavié de la main gauche, dont on préparera l'exécution en s'exerçant ainsi :

A

C

B

D

(51) Liszt confirme ici, par une péremptoire indication au crayon dans l'exemplaire de Budapest, la validité du Fa naturel dans la constitution de cet arpège qu'il faut lire :

et non

ainsi qu'il est noté abusivement dans la plupart des éditions postérieures à l'originale.

(52) *ff* *(rit.)* *(Tempo)* *sempre forte ed agitato* *marcato*

tr. *più rinforz.* *m.g.* *P* *1* *2* *1* *1* *5* *2* *1* *2* *1* *5*

(52) Afin de mieux affirmer le retour à la tonalité fondamentale de Si mineur de laquelle ont été éloignés tous les épisodes précédents et de donner à la réexposition du thème initial toute sa signification dramatique, on conseille l'octavation de ces deux mesures de main gauche sur le modèle suivant :

m.d.m.g. *rit.*

Ne pas omettre le "Rit" affecté par Liszt à ces mesures lors de leur apparition au début de la Sonate, et qui trouve ici une application encore plus justifiée.

(53) A partir d'ici et jusqu'au "più mosso" de la page 36, se conformer aux indications contenues dans la note (6) ainsi qu'aux précédents doigtés.

crescendo

più agitato e crescendo

(54) **Più mosso**

sf (mf)

pesante

Ped.

cresc.

pesante

(54) L'élosion de tout le développement en octaves qui prenait place ici, dans l'exposition du début de la Sonate, a pour effet, en condensant l'articulation thématique de cette redite, de la revêtir d'un caractéristique accent de nouveauté au quel une présentation instrumentale complètement diversifiée des motifs essentiels qui s'y voient conservés ajoute tous les éléments de la proposition inédite. Comme précédemment, ce sera la lutte entre le thème de résolution et le thème de fatalité, tous deux confiés aux graves sonorités de la basse, qui conditionnera ce rappel du débat de conscience, déjà symbolisé par les mêmes motifs à l'origine de la composition; la main droite ne s'employant, au cours de ces mesures, soit au moyen d'une sourde trépidation de batterie obstinée, soit en meublant l'atmosphère fiévreuse de tout le passage des fulgurances ou des remous d'arpèges de tempête, qu'à traduire dans le sens de l'animation intérieure le "Più mosso" prescrit par Liszt. On s'est déjà suffisamment étendu sur le caractère idéologique fondamental des arguments thématiques en présence, pour qu'il devienne superflu d'y insister lorsque leur comportement n'entraîne aucune des modifications expressives qui leur ont été accordées par le développement du morceau.

On veillera cependant à différencier la sonorité apportée à la présentation du thème à la basse; l'indication "marcato" s'entendant d'une prononciation caractéristique du motif d'action dans la nuance "p", la mention du "f" supposant au contraire une énonciation forte cuivrée du sujet mélodique accordé à l'idée de fatalité (cf. page 37 5^{me} mesure.)

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a dotted eighth note and a sixteenth note triplet. Bass clef accompaniment with chords. Pedal markings: Ped. (first), Ped. (second), Ped. (third), Ped. (fourth). Dynamics: *crescendo*, *rinforz.*, *dimin.*

System 2: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment with chords and a triplet. Pedal markings: Ped. (first), Ped. (second). Dynamics: *p marcato*

System 3: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment with chords and a triplet. Pedal markings: Ped. (first), Ped. (second). Dynamics: *f*, *p marcato*

System 4: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment with chords and a triplet. Pedal markings: Ped. (first), Ped. (second). Dynamics: *f*, *p marcato*

System 5: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment with chords and a triplet. Pedal markings: Ped. (first), Ped. (second). Dynamics: *crescendo molto*, *f*

(55) *stringendo* *sempre più rinforzando*

(mf) *crescendo*

Ped.

ff (56) *precipitato*

fff

Ped.

(57) *marcatissimo* *ritenuto*

Ped.

(55) Ne pas aborder sur un plan sonore trop éclatant le début de cette progression articulée sur une série de répétition du thème fondamental, et dont Liszt enjoint l'exécution dans un caractère de plus en plus animé et de plus en plus intense. Prononcer distinctement toutes les notes de la partie supérieure de la main droite en tenant rigoureusement compte de la ponctuation caractéristique qui leur est réservée.

(56) L'accélération persistante du mouvement, qui atteint ici son point maximum, peut mettre en péril la claire énonciation de ce dessin d'octaves, toujours inspiré par une allusion mélodique transparente au thème d'action.

C'est ici le cas de rappeler le genre d'exécution dont on a fait état note (24), seul capable d'assurer, avec toute la célérité et la nervosité nécessaires, la traduction éclatante de ce passage.

Par ailleurs, on ne craint pas de redire qu'une des meilleures préparations au jeu d'octaves consiste à travailler séparément chaque partie des intervalles en tenant compte du doigté imparté aux doigts faibles, la partie confiée au pouce ne pouvant naturellement prêter à aucune équivoque.

(57) Le mouvement doit être "freiné" vigoureusement dès la première injonction tonitruante du motif de la révolte, dont toutes les notes demandent à être puissamment martelées, le ritardando s'établissant ainsi plus tôt qu'il n'est indiqué dans le texte et les deux dernières mesures se voyant l'objet non plus d'un staccato, mais d'un "louré" soutenu, et tributaires de la nuance expressive que nous leur ajoutons.

(58) *in Tempo*

The musical score consists of two systems, labeled (58) and (59).
 System (58) begins with the tempo marking *in Tempo*. The right hand (RH) plays a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with triplets and single notes. The dynamic is marked *mf* with the instruction *accentuato il canto*. Pedal points are indicated by 'Ped.' below the LH staff. A fermata is placed over the first measure of the second system.
 System (59) continues the piece, showing dynamic contrasts from *f* to *p* and *ppp*. The LH part features more complex rhythmic patterns and triplets. Pedal points are again indicated by 'Ped.'.

(58) Le "motif de foi", que ses précédentes apparitions avaient revêtu d'un tel accent de certitude triomphante, se voit ici interrogé avec une sorte d'ardeur anxieuse, et comme si le héros du drame imaginaire auquel prête vie notre postulat interprétatif voulait se convaincre lui-même que ses raisons d'espoir n'ont pas cessé d'exister, en dépit du nouvel assaut qui vient d'être livré contre lui par les puissances du mal. Le *mf* indiqué par Liszt épouse, au reste, d'une nuance parfaitement appropriée cette conception idéologique, et c'est par le choix d'une sonorité pénétrante, et non par un témoignage de force inconsidéré, que le thème du Magnificat, qui plane au dessus des calmes harmonies de la main droite, attestera à nouveau son pouvoir pacificateur.

On conseille, tout en baignant de pédale l'ensemble de ce passage, d'exécuter avec un léger portando les notes de main gauche, et presque à la manière d'un onctueux pizzicato de contrebasses, afin d'éviter une stagnation trop prolongée de leurs vibrations, laquelle serait de nature à porter préjudice à l'énonciation solennelle du motif thématique.

(59) Les observations mentionnées note (13) relativement aux contrastes de nuances des mesures analogues à celles-ci, sont naturellement valables dans cette redite du même fragment.

On tiendra compte du point d'orgue ajouté par Liszt dans la version de Budapest, avant l'attaque du premier accord en Sol mineur ainsi que du ritardando qui le suit, et qui s'y trouve exprimé par un long trait ondulé au crayon, dont tous les instrumentistes symphoniques ou chefs d'orchestre connaissent bien la signification conventionnelle.

(60) *cantando espress.* *senza slentare* (61) 5 14 3

p *dimin.*

poco rall.

(62) 5 4 5 2 3 5 4 1 2 3 5 2 3

dolce *ppp* *pp* *ppp*

crescendo *(rinfz.)* *poco rallent.*

(60) L'indication "Senza slentare" dont s'accompagne la répétition de cet épisode de charme attendri, confirme notre observation de la note (16), encore que d'une manière apparemment paradoxale.

Nous avons en effet fait état, comme s'appliquant à l'interprétation idéale de toute cette paraphrase caressante du motif de révolte subitement métamorphosé, de la nécessité de lui conserver un tempo modéré et de ne pas l'affadir dans le sens de la romance ou du nocturne, en dépit de la mention manuscrite du Ritardando ajoutée par Liszt.

Or en ayant spécifié ici, dans la version imprimée, "sans ralentir," (ce qui, étant une prescription de précaution, prend une signification d'autant plus digne de remarque), il donne implicitement raison à notre conception première du caractère de secrète ardeur de ce passage.

(61) Il est vraisemblable que Liszt faisait usage, sur les deux rêveuses gammes chromatiques descendantes qui ajoutent à ce fragment un accent d'indéfinissable morbidesse, du subtil doigté inventé par Chopin pour l'exécution délicatement expressive de passages de ce genre, consistant en un chevauchement des doigts faibles se succédant en glissant sur les touches.

A

B

(62) On rencontre à nouveau ici, dans l'exemplaire de Budapest, la mention manuscrite enjoignant le contraste nuancé dont il a déjà été question notes (17) et (38.)

(63) Le Rinforzando ne doit pas excéder le degré d'intensité qui permet de conserver une sonorité chantante et expressive aux notes aiguës de la mélodie.

a Tempo

(64)

(65)

(64) De même qu'il a été spécifié note(18), on évitera de précipiter le mouvement sur cette aérienne variante du motif. Une cristalline virtuosité, dont la qualité de perfection s'obtiendra par l'égalité caressante du toucher et non par la rapidité d'énonciation des doubles croches de la main droite, se doit nécessairement d'y détenir son rôle de séduction, mais celui-ci uniquement fait de légèreté vaporeuse et à l'abri de toute intention de brio. Eviter toute attaque brusquée des premières notes des arpèges descendants de main droite.

(65) Une erreur de gravure manifeste de l'édition originale, et conservée dans la plupart des réimpressions de cette Sonate, donne la rédaction suivante des cinq dernières doubles croches confiées à la main droite.

Erreur corrigée dans le texte de la présente édition.

(66) *un poco animato*

pp

Ped.

crescendo

Ped. simile

molto

(66) On ne saurait assez admirer l'art avec lequel toutes les propositions de la première partie de cette Sonate dont c'est, depuis la page 33, une réexposition entièrement assouplie aux données du plan classique — se sont vues fertilisées, revivifiées dans ces dernières pages par l'apport incessant de nouvelles combinaisons instrumentales, par la signification expressive insoupçonnée accordée à des thèmes déjà éprouvés cependant par de nombreuses confrontations.

Un nouvel exemple en est donné par cette interprétation sous forme doublement diminutive du thème principal, qui se voit tout à la fois ici sujet et broderie; la main droite tissant le jeu de son contour mélodique sur la légère énonciation dont la main gauche prodigue de mesure en mesure la réplique alerte.

Un travail rythmique basé sur la formule  s'impose pour la préparation de la figuration de

main droite, ainsi qu'une étude de tout le passage en staccato des doigts, de manière à procurer cette impression de "jeu perlé" qui n'a rien d'incompatible avec un parfait legato, et qui s'accordera du plus juste caractère poétique à l'interprétation de ce fragment, l'un des premiers de l'œuvre auquel on puisse demander d'éveiller un sentiment d'intime allégresse.

Ne pas prendre texte du "poco animato" pour transformer cet épisode en un ruissellement de sonorités non contrôlées par une intention mélodique caractérisée.

L'accélération est progressive et correspond au crescendo préparant l'apparition de la Stretta.

(67) *Stretta quasi Presto*

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *non legato*. It includes fingering numbers 1-5 and a *P₂* marking. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking and continues with complex fingering. The third system is marked *rin-for-zan-do* and *f con strepito* (forte with crash), with a *f* dynamic marking. The fourth system also features a *f* dynamic and includes three *Red. ** (Reduction) markings. The score is filled with intricate piano textures, including triplets and sixteenth-note patterns.

(67) Par une nouvelle abréviation formelle dont un esprit moins libéré de traditions ne se fut peut être pas avisé — et l'on songe ici aux redites conformistes qui pèsent parfois si gratuitement sur les ardentes inspirations du génial Schumann — Liszt supprime ici tous les éléments complémentaires du développement sur lequel s'était appuyée l'exposition antérieure de la première partie.

Il est possible qu'un souci purement esthétique de la proposition ait déterminé cet allègement et conseillé l'adoption de cette rutilante *Stretta* mettant en cause, dans un mouvement de plus en plus accéléré et dans un esprit d'enthousiaste exaltation, le rappel magnifié des thèmes principaux de la composition. Mais nous inclinons à penser que, en évitant de faire retour à des propositions musicales qui n'eussent pas contribué à intensifier le mouvement d'effervescente animation dont viennent de témoigner les mesures précédentes, Liszt cédait plutôt au besoin de logique expressive auquel on a cru pouvoir accorder jusqu'à présent, dans cette composition, tous les privilèges sinon de la musique à programme, tout au moins de la musique à suggestions. Et persévérant dans notre souci d'identification d'une fiction susceptible de se surajouter aux sonorités sans les priver, au demeurant, en quoi que ce soit de leur éloquence intrinsèque, nous serions prêt à admettre que cette vibrante apothéose enregistre les transports exultants d'une âme enfin libérée du doute et tout illuminée par l'aveuglante certitude des vérités éternelles; transfiguration rédemptrice de ce pêcheur auquel Goethe accorde, par l'intercession d'une innocente et sublime tendresse, la rémission de ses fautes et l'apaisement de ses malades inquiétudes.

Modification du rythme mise à part — les doubles croches de l'épisode correspondant de la première partie se voyant ici remplacées par une figuration de triolets légitimée par l'adoption d'un tempo plus rapide — le contexte musical de cette page demeure conforme à sa rédaction initiale, et les observations des notes (31) à (33) y conservent leur signification.

8
Ped.* Ped.* Ped.* Ped.* Ped.* Ped.* Ped.* Ped.* Ped.* Ped.*

8
rinforz. string. molto

8
string. molto

8 (68) Presto

ff

* Ped. *

5 4 4 5

(mf) (cresc.)

3 3

(68) Après avoir hésité pendant deux mesures sur les pentes de ce mode mineur qui, dès sa première apparition, l'avait marqué d'un indélébile accent de fatalité, le motif du destin s'élançait avec fougue vers sa nouvelle articulation mélodique, en une série de jubilantes vocalises dont l'irrésistible ardeur fait penser au trait des violons qui précède l'explosion triomphante du Finale de l'Ouverture de Léonore.

L'exemplaire de Budapest comporte, sur la première énonciation du motif, un accent au crayon dont il importe de tenir compte et qui fait sous-entendre la ponctuation suivante :



également applicable à la répétition majeure subséquente. Ne pas écarter les silences qui séparent ces deux aspects liminaires de la même formule mélodique.

Aborder dans la nuance *mf* le début du passage en croches octaviées qui suit, afin de pouvoir en augmenter l'intensité sonore jusqu'à l'exultante explosion du Prestissimo. Prendre un léger point d'appui sur la première note de chaque gamme descendante inscrite en porte à faux dans le comportement rythmique du fragment. Utiliser les exercices et le mode d'exécution préconisés note (24.)

Prestissimo

The musical score is divided into four systems, each with a piano (top) and bass (bottom) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1:** Starts with the tempo marking "Prestissimo" and the dynamic "ff fuocoso assai". The piano staff contains a series of eighth-note runs with fingerings (5, 4, 5, 4, 4, 4) and accents. The bass staff features chords and single notes, with "Ped." markings under the first four measures.
- System 2:** Continues the piano runs with fingerings (4, 5, 4, 5, 4, 5, 4) and accents. The bass staff has "Ped." markings under the first three measures. A dynamic change to "ff sempre" occurs in the fourth measure, which also includes a triplet of eighth notes (3 4) in the bass line.
- System 3:** Features more piano runs with fingerings (5, 3, 4, 5, 4, 3) and accents. The bass staff has "Ped." markings under the first three measures, with asterisks (*) under the fourth and fifth measures.
- System 4:** The piano staff has a triplet of eighth notes (3) in the final measure. The bass staff has "Ped." markings under the first three measures, with asterisks (*) under the fourth and fifth measures. The piece concludes with a "rit." (ritardando) marking and a final chord in the bass staff.

(69) "Plein de flamme" mentionne Liszt en tête de ce Prestissimo, dans lequel le thème d'action se manifeste pour la première fois sur la rayonnante assise, que lui vaut une puissante harmonisation majeure de tonique et dominante. Il y ajoute, dans la version de Budapest, des accents au crayon portant sur les notes supérieures des principales incisives mélodiques, ainsi que l'on pourra l'identifier dans le texte musical. Il faut évidemment voir dans ces indications surajoutées le souci d'une interprétation pathétiquement affirmée de cette dernière paraphrase du thème principal, porté ici à son paroxysme d'ardeur triomphante et dont chaque note vaut d'être énoncée avec son maximum d'intensité expressive, et non pas seulement à la manière d'une transcendante et anonyme manifestation du jeu d'octaves.

Les observations de la note (10) concernant la manière de travailler les octaves disjointes trouveront également ici une application efficace.

(70) Voir détail page 46 :

The musical score consists of three systems. The first system (measures 70-71) features a piano accompaniment with triplets and a melody in the right hand. The second system continues the accompaniment with a tremolando section. The third system shows a melodic line with a tremolando section and a final measure marked 'lunga'.

(70) On se conformera avec soin à l'indication manuscrite de Liszt enjoignant le legato de ces gammes chromatiques dont l'impétueux élan prend ainsi un aspect de flot torrentiel. Ne pas craindre de retenir puissamment la dernière mesure en scandant avec force le triolet de noires qui prépare le rythme de l'épisode suivant. (Voir page 45)

(71) On regrette de ne pas trouver, sur cette ultime affirmation du thème de la foi, l'indication "glorioso" qui eut, seule, convenu à son caractère d'apothéose.

Mais le triple forte dont Liszt l'accompagne permet déjà à l'interprète d'entendre sous quels dehors de majesté solennelle elle se doit de s'imposer, comme conclusion symbolique d'une œuvre musicale gigantesque et d'un poème sonore dont la dernière image se voit ainsi consacrée à l'évocation glorieuse de la toute puissance céleste, dans sa plénitude absolue.

Marteler puissamment tous les accords, avec le maximum de sonorité dont peut faire preuve l'instrument dont on dispose, mais en évitant toute attaque violemment heurtée. Bien appesantir les articulations de chaque note sur le mouvement d'octaves ascendant de la basse, en l'accompagnant d'un intense crescendo dont on favorisera d'épanouissement en faisant usage, au début de ces deux mesures, d'une sonorité un peu moins éclatante que celle du fragment précédent.

Prolonger longuement les résonances accumulées par la totale libération du plan de cordes, au cours du crescendo précipité sur le point d'orgue qui suit le dernier accord. Une certaine virtuosité dans l'emploi de la pédale forte permettra l'adoption de la technique vibratoire représentée dans le schéma suivant:

The diagram shows a musical staff with a series of notes and a pedal marking 'Ped.' followed by a series of asterisks and notes, indicating the timing and duration of the pedal.

Chaque reprise de pédale sur le silence amoindrisant la résonance de la compacte harmonie initiale en suspens sur la dominante, tout en conservant aux ondes vibratoires assez de rayonnement pour impliquer une sensation de répercussion mystérieuse de leurs échos progressivement affaiblis.

Andante sostenuto

Musical score for "Andante sostenuto" in 3/4 time, key of D major. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 72-80) includes dynamics *p*, *m.d.*, and *ped.* markings, along with fingerings and a trill. The second system (measures 81-90) features a *diminuendo* section with detailed fingering and a *ped.* marking. The third system (measures 91-98) includes the instruction *poco a poco rit.* and *ped.* markings, ending with a trill. The score is annotated with various fingerings and articulation marks.

(73) Allegro moderato

Musical score for "Allegro moderato" in 3/4 time, key of D major. The score is divided into two sections. The first section (measures 99-104) is marked *legatissimo la destra p sotto voce*. The second section (measures 105-110) is marked *simile*. The score includes detailed fingerings for both hands.

(72) On a, dans la note précédente, fait usage du terme "conclusion" en tentant de définir le caractère de l'épisode auquel il se rapporte. L'expression peut être logiquement maintenue sinon du point de vue musical matériel, tout au moins se rapportant à la tendance poétique de la composition.

Car ces dernières mesures ne sont autre chose qu'un postlude immatérialisé, qui n'a plus de retentissement que dans l'au-delà ou dans le souvenir, et au travers duquel flottent, éléments prêts à se dissoudre et à s'abolir dans le non-être d'un repos éternel, les fragments épars des thèmes générateurs, miraculeusement affranchis de toute inflexion virulente.

Un long silence devra précéder l'énoncé du motif à trois temps auquel nous avons déjà prêté, note (38), les attributs expressifs qui pourraient autoriser à l'identifier à la notion de l'Éternel Féminin, tel que Goethe l'a glorifié dans la seconde partie de son poème.

On ne peut, pour l'interprétation de ce fragment, qu'engager à se rapporter aux remarques suscitées par son apparition antérieure dans le corps de la composition. Concernant l'étude du passage en doubles notes des deux mains, voir note (45.)

(73) Le premier des thèmes essentiels à perdre de sa combativité initiale, dans cette Coda pacificatrice, sera celui auquel nous avons attribué la qualification de thème de la révolte. Ici sourdement énoncé à la basse, dans un mouvement modéré, il ne fait plus figure que d'un élément rythmique assagi sur lequel se profile le mouvement ascendant de quelques calmes accords, que l'on dirait d'un chœur d'anges regagnant le ciel.

5 4 54

(poco crescendo)

Ped. Ped.

(74)

54 5

pp ed un poco rall.

Ped. Ped. Ped.

2 1 3 5

Ped.

(74) Ici, c'est le thème d'action qui se verra métamorphosé en argument de rêve, rempli d'une infinie et compatissante tendresse.

Armand Ferté, dans son excellente édition de cette Sonate (collection du Panthéon des pianistes) fait état d'une déclaration écrite de Karl Klindworth, élève de Liszt et premier interprète en date de cette Sonate à Edouard Risler, pour conseiller l'adoption du bécarre sur le "Ré" figuré en blanche dans les deux énonciations de ce motif. Bien qu'ayant personnellement bénéficié des affectueux et attentifs conseils de Risler pour l'étude approfondie de cette œuvre, dont il fut en France le protagoniste inégalé, nous n'avons pas souvenir d'une telle recommandation de sa part. Mais les doutes qu'auraient pu faire naître une affirmation aussi autorisée ne sont pas confirmés par la confrontation dont l'ex-empire de Budapest, si soigneusement annoté par Liszt, nous a fourni la substance de nombreux et pertinents amendements. Or, il n'y existe aucune correction relative à l'oubli présumé de cette altération.

D'autre part, le sentiment idéologique qui semble présider ici à la métamorphose des thèmes, dans le sens que l'on vient d'indiquer, fait désirer le Ré dièze comme répondant à une plus extatique expression d'abandon aux confins de l'irréel que n'y conviendrait l'inflexion mineure, réminiscente d'un trouble que l'esprit de la composition ne comporte plus.

pp
ciclo
Ped.

Lento assai

(75) un poco marcato
pp
ga bassa.....
Ped.

ppp
Ped.

(75) Et après une dernière émanation du rythme et du motif de la destinée, qui se perd dans les mystérieuses profondeurs des basses murmurées pour s'immobiliser sur la position d'attente d'un retard mélodique longuement soutenu, qui donne ici la sensation de cette note sensible inversée dont le mode dorien fournit le curieux exemple — trois harmonies éthérées, et dont on dirait qu'elles traduisent un silence surnaturel, se dissolvent avec lenteur dans une atmosphère de rêve.

Puis la matité du choc sourd qui met fin au mirage, sur un Si grave que l'on se gardera de jouer en octave.

Après avoir si profusément tenté de discerner, au travers des divers épisodes de cette Sonate, les intentions poétiques qui se pouvaient d'en avoir dicté la composition, on voudrait maintenant, s'en tenant aux seules considérations de la logique musicale, souligner la parfaite orthodoxie du plan qui les ordonne, en dépit d'un apparent refus aux disciplines de la construction classique. C'est ici une Sonate libre, et on n'en disconvient pas. Mais il suffira à l'interprète d'en interroger les grandes divisions pour y reconnaître la présence des facteurs organiques de la forme Sonate traditionnelle.

Introduction, Allegro, Recitativo et Andante Sostenuto. Reprise de l'Allegro sous forme de Finale. Seule l'adjonction de l'épilogue atteste d'une indépendance évidente à l'endroit de la formule consacrée. Mais on s'est efforcé de faire admettre que la présence de celui-ci était fonction d'un postulat imaginaire qui légitimait son intervention. Et si l'attribution au genre sonate dépend plus valablement de la qualité et de la noblesse des aspirations musicales que de la soumission aux contraintes arbitraires d'une coupe traditionnelle, nous n'hésitons pas à nous porter garant que "l'improvisation inégale" de Liszt — ainsi que n'ont pas craint de la qualifier certains commentateurs — a apporté au traitement de la forme éloquente qui représente justement le plus haut achèvement de notre art, la ressource inventive la plus féconde qu'elle ait connu depuis que Beethoven lui avait ouvert tout l'horizon de l'expression humaine.