

M 24,5
SCHUM
1582444

FANTASIE

Op. 17

Robert SCHUMANN

AVANT-PROPOS

Ebauchée en Juin 1836, reprise en 1838, éditée au début de 1839, la Fantaisie op. 17, dédiée à Franz Liszt, née à une époque particulièrement tourmentée de la vie de Schumann, est composée de trois morceaux qui, plusieurs fois, changèrent complètement de signification dans son esprit avant que de prendre leur forme et leur dénomination définitives.

Cette année 1836 pendant laquelle elle s'ébauche, s'était ouverte sur un grand espoir. Schumann allait risquer une première tentative auprès de son maître, le professeur Wieck, et lui demander pour un avenir, à la vérité encore bien indéterminé, la main de sa fille Clara alors âgée de 16 ans et demi, virtuose déjà célèbre, et sa camarade d'études depuis cinq ans.

"Peut-être ton père ne retirera-t-il pas sa main quand je le prierai de nous bénir", écrivait-il à Clara le 13 Février. Hélas, une lettre du 15 Avril à sa belle-sœur qui, après avoir été de sa part l'objet d'une tendresse chastement passionnée, devenait la bienveillante confidente de son amour, ne laisse que trop supposer quelle a été la réponse du sévère pédagogue:

"Je suis dans une situation telle que, ou bien je ne pourrai plus jamais parler à Clara, ou bien elle sera complètement à moi, en dépit de tout!"

Car Schumann a toutes les raisons de supposer que Wieck sera intraitable. Celui-ci, en Mars, avait déjà cru prudent d'interrompre une dangeureuse idylle en faisant voyager Clara sous prétexte d'une tournée de concerts, et interdisant toute correspondance entre les deux amoureux. Et pour illusoire que soient de pareilles défenses à deux cœurs qui se sont donnés l'un à l'autre, elles n'apportent pas moins le désespoir dans l'âme torturée de Schumann.

Durant le mois de Juin - au cours duquel s'ébauche la Fantaisie - il n'a d'autre consolation que d'épancher son tourment sur son cher piano, en improvisations nocturnes. Alors surgit un incident d'une banalité humiliante: ses co-locataires se plaignent de ne plus pouvoir dormir en paix et le propriétaire menace le musicien de le mettre à la porte. A quoi Schumann répond en attribuant timidement à "la tristesse du temps et une aggravation de souffrances dont je ne puis parler à personne" un état de "méchanceté morale" qui, sans les légitimer, excuse peut-être ses inconséquences!

Quelques jours plus tard, confirmation de cet état de fébrilité mélancolique dans une lettre à un indifférent: "Très honoré Monsieur, trouvez la cause de mon silence dans une peine profonde du cœur, dont le travail même n'a pas pu me distraire!.."

Schumann, a plusieurs reprises, rappellera à Clara ce temps douloureux de l'origine de son œuvre. Il lui dira du premier morceau: "il n'est qu'un long cri d'amour désespéré vers toi", et en résumera ainsi la signification: "Tu ne pourras comprendre la Fantaisie qu'en te reportant au malheureux été de 1836, où je devais perdre l'espoir de l'avoir!"

Sur ces entrefaites, un comité de musiciens se constituait pour décider l'érection d'un monument à Beethoven dans sa ville natale, à Bonn. Schumann, désireux de s'associer à une telle manifestation, écrit en Décembre 1836 à l'éditeur Kistner, chargé de réunir les souscriptions: "Florestan et Eusebius voudraient bien faire quelque chose eux aussi et, dans cette intention, ont écrit une œuvre sous le titre suivant: "Ruines, Trophées, Palmes", ce qui constitue une grande sonate pour piano dont les exemplaires seront vendus au profit du monument!"

Ce sont les trois morceaux de la Fantaisie, ainsi qualifiée de Sonate, qui se voient provisoirement attribuer cette généreuse et admirative destination, et Schumann les appelait "l'obole" par allusion à leur but. Au reste cette œuvre, si pleine de la pensée de Clara, se verra dédiée à Liszt, l'initiateur de la collecte en faveur du monument.

Le mois suivant (Janvier 1837), les difficultés augmentent avec Wieck qui s'interpose brutalement entre les deux amants, et Schumann laisse son œuvre en souffrance jusqu'en 1838. Un an et demi après ce premier travail, il écrit à Clara, en Mars 1838: "J'ai repris et terminé une Fantaisie en trois parties que j'avais commencée en Juin 1836. Le premier morceau est vraiment ce que j'ai écrit de plus passionné: C'est un long cri d'amour vers toi. Les autres sont peut-être moins bien venus. Cependant je n'ai pas à en rougir."

Puis, modifiant à nouveau son titre et reprenant sous une autre forme sa première conception, il annonce à Clara la publication de ses Fantaisies: "Trois poèmes que j'appellerai Ruines, Arc de Triomphe, Formes stellaires et poétiques", et il ajoute: "J'ai longtemps cherché le titre du dernier morceau avant que d'en arrêter le choix."

Puis, abandonnant une fois encore ces désignations, il se contente d'inscrire en tête de son œuvre l'énigmatique quatrain de Schlegel dont on trouvera la traduction au début du premier morceau, et c'est sous le titre d'ensemble de "Fantaisie" que paraissent, en 1839, les trois morceaux dont on vient d'indiquer la tendance exaltée.

Il insiste, au reste, une dernière fois auprès de Clara, au moment de la publication de son œuvre, tant il a désir qu'elle ne puisse se méprendre sur sa signification sentimentale: "Dis-moi ce que tu penses du premier morceau de la Fantaisie. Ne te rappelle-t-il pas beaucoup de souvenirs? Le thème expressif - (et ici, il note dans sa lettre ce fragment de la seconde proposition mélodique):



est celui qui me plaît surtout. Et n'es-tu pas toi-même le chant dont parle l'épigraphe? Oui, et tu le sais bien..."

(Durée approximative de l'ensemble de la Fantaisie: 24 minutes).

A.C.

FANTAISIE

(FANTASIE)

Dédiée à Franz LISZT

(Composée en 1836)

Epigraphe:

Parmi tous les sons de l'immense symphonie
Qui enchante le songe multiple de l'univers,
Se distingue pour celui qui écoute en lui-même
Un chant ineffablement suave et doux.

Fr. Schlegel

Motto: *Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauscht*
Fr. Schlegel.

Edition de travail par
Alfred CORTOT

Robert SCHUMANN
Op. 17

Dans un constant sentiment d'interprétation passionnée et d'inspiration imaginative.
(Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen.)

(10 min.) (♩ = 80)

(1) Le sentiment au travers duquel il convient d'envisager l'interprétation de cette œuvre magnifique a été suffisamment suggéré par les lignes qui précèdent pour qu'on veuille se borner, dans les commentaires du texte musical proprement dit, à de simples indications d'ordre technique. Ce n'est pas là, au reste, la partie la moins sujette à difficultés de notre travail; les données de virtuosité instrumentale qui peuvent fournir à l'exécution d'une œuvre de Chopin ou de Liszt matière à nombreuses remarques basées sur l'étude préalable d'une modalité pianistique déterminée, faisant particulièrement défaut dans la rédaction d'une sorte de poème musical qui n'a cure des manifestations d'un doigté habile ou d'une vélocité impressionnante, et qui se borne à traduire, dans une substance musicale délibérément réfractaire à toutes les séductions extérieures dont le jeu du clavier est enclin à se recommander, l'intensité d'un sentiment ou la confidentielle extase d'une rêverie amoureuse.

Le piano, ici, n'est plus qu'un moyen de communication intérieure, et ce n'est pas à mettre en lumière ses ressources matérielles que se consacre une imagination poétique entièrement abandonnée aux ardeurs comme aux extases de cette expression passionnée, dont l'éloquence secrète anime un langage sonore qui est proprement celui de l'inexprimable.

Ce sera donc bien plutôt en vertu des données de l'interprétation que des exigences de l'exécution en soi que l'on se référera aux conseils d'étude pratique dont cette édition se voit accompagnée; les problèmes pianistiques auxquels ils s'efforcent d'apporter une solution ne se voyant envisagés qu'en fonction du caractère expressif de la rédaction musicale.

La généreuse et pathétique déclamation dont se doit accompagner l'exposition du thème principal à la main droite, trouvera dans le commentaire de l'Étude Op. 10 N° 12 de notre édition de travail des œuvres de Chopin matière à une préparation technique particulièrement efficace.

Concernant le bruissement sourdement tumultueux du dessin de main gauche, on veillera à ne pas l'énoncer d'une manière trop mécanique ou trop superficielle. En dépit du "p" indiqué par Schumann, la sonorité en doit demeurer soutenue, ou plus exactement étouffée, et l'articulation des doigts s'y voyant réduite au minimum, de manière à ne pas perdre le contact constant des touches; sans préjudice au reste d'une parfaite netteté de prononciation de toutes les notes. On connaît l'habitude négligente de Schumann au regard des indications de pédales, qu'il se borne à mentionner une fois pour toutes au début des œuvres qui en nécessitent l'emploi, celui-ci se voyant basé aussi bien sur ses interventions rapides ou prolongées que sur le rôle particulier qu'il peut détenir par rapport aux enchaînements des rythmes ou des harmonies. Il s'agit ici de ce dernier procédé, et une ample libération initiale du plan de cordes s'avérant indispensable tant à l'énonciation du vibrant sujet mélodique qu'à la traduction de la frémissante rumeur de la basse destinée à l'étayer de son bourdonnement continu.

Les exercices préparatoires à recommander pour la main gauche sont les suivants, à employer sur toutes les formations mélodiques analogues à celle des premières mesures:

Toujours du point de vue de la pédalisation on secondera l'émission appuyée et largement sonore du premier "sol" grave de la main gauche par l'enfoncement préalable de la pédale forte, de manière à bien dégager toutes les possibilités de résonance de l'instrument et à éviter la sécheresse inévitable d'une attaque forte dépourvue de cette précaution.

Musical score system 7-10. Treble clef, 8/8 time signature. Measure 7: *f*, quarter note G4, quarter note A4. Measure 8: *f*, quarter note B4, quarter note C5. Measure 9: *f*, quarter note D5, quarter note E5. Measure 10: *f*, quarter note F5, quarter note G5. Bass clef: continuous eighth-note accompaniment. Pedal markings: *Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*

Musical score system 11-13. Treble clef: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass clef: eighth-note accompaniment. Pedal markings: *Péd.*, ** Péd.*, *Péd.*

Musical score system 14-16. Treble clef: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 16: *ritard.*, quarter note D5. Bass clef: eighth-note accompaniment. Pedal markings: ** Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*

Musical score system 17-20. Treble clef: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 18: *ritard.*, quarter note D5. Measure 19: *p*, quarter note E5. Measure 20: *espressivo*, quarter note F5. Bass clef: eighth-note accompaniment. Pedal markings: *Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*, *Péd.*, *Péd.*

Musical score system 21-23. Treble clef: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 22: *tr*, quarter note D5. Measure 23: quarter note E5. Bass clef: eighth-note accompaniment. Pedal markings: *Péd.*, ** Péd.*, ** Péd.*

(2) La modification du dessin de main gauche sur les mesures qui suivent ne doit pas avoir pour conséquence l'allération de sa bruisante tendance. Un emploi plus fréquent de la pédale y pourvoira, tout en secondant la claire énonciation du motif mélodique qui se substitue ici à la formule harmonique précédemment employée comme soutien du thème. Ce n'est que lors de sa transformation en valeurs plus longues et d'un rythme plus détendu que l'on aura lieu d'en sensibiliser le contour par l'adoption d'un timbre plus expressif.

(3) Exécution de ces trilles:

tous les ballements fermement articulés. Sur les mêmes mesures, souligner les réponses mélodiques de la basse:

(4) On mettra en dehors avec une sonorité intensément pénétrante cette vibrante annonce du motif dont le développement, au cours de l'intermède en forme de légende intercalé dans cette première partie, révélera, quelques pages plus loin, toute la mélancolique poésie.

L'emploi alternatif du pouce et du second doigt de la main droite dans l'énonciation de ce thème sera scrupuleusement observé comme étant seul à permettre la puissante articulation du rythme syncopé au travers duquel il fait ici sa pathétique apparition.

Bien tenir les noires de la basse dont les insistants mouvements mélodiques fournissent à ce passage une assise sonore d'une éloquence et d'une densité exceptionnelles.

4
37

41

45

(6)

(5) Il s'agit ici, également, d'une sorte de préfiguration dans l'emploi d'un sujet mélodique qui ne se manifestera sous son réel aspect physiognomique que vingt mesures plus loin, lors de sa réalisation tendrement expressive et dans une tonalité majeure. L'épisode transitoire qui l'introduit ainsi préventivement dans le corps de la composition demeure animé d'une sorte de fièvre qui doit en interdire une interprétation sentimentale prématurée. Souligner la reproduction du motif à la main gauche, en la faisant participer aux fluctuations des nuances de la partie supérieure. Sur les deux premières mesures de ce passage on peut envisager ainsi la répartition du sujet mélodique entre les deux mains:

cette rédaction assurant une meilleure liaison des deux parties vocales. Au cas où l'on s'en tiendrait à l'exécution de la main gauche conformément au texte de Schumann, il conviendra de s'exercer de la manière suivante en vue d'égaliser les attaques des doigts soumises à une position malaisée de la main sur le clavier:

m.g.

Lier les sextolets, détacher les croches.

(6) L'articulation mélodique de ces deux mesures comporte un déplacement d'accentuation sur le pouce de la main gauche qui exigera une préparation spéciale:

m.g.

Bien assurer la pression du pouce sur la touche; exécuter les triples croches en "lourant" chaque note par une nette détente des doigts.

49 (7)

53 (8)

56

(7) Ici encore, allusion préliminaire au motif expressif auquel Schumann accorde la dilection particulière dont on a fait état dans l'avant-propos et qui va, au cours des prochaines mesures, se revêtir d'une si caressante inflexion.

Mais l'insinuation passagère dont il se voit l'objet le maintient provisoirement dans l'atmosphère sonore mystérieuse et troublée qui prédomine dans toute la conduite de cet épisode mineur; le furtif dessin chromatique qui l'accompagne de son fuyant murmure lui conservant un caractère d'animation inquiète dont on veillera à ne pas atténuer la signification quasi maléfique.

On différenciera avec soin, encore que dans une nuance générale estompée, la qualité des timbres affectés aux deux propositions mélodiques énoncées par les doigts de la même main sur des plans sonores de valeur inégale.

On conseille le travail préparatoire suivant, tendant à ménager la parfaite indépendance expressive du 5^e doigt pour l'énonciation du sujet principal:

Le déséquilibre rythmique ainsi provoqué dans l'articulation de la partie supérieure garantissant l'entière souplesse de son exécution définitive.

Aux 3^e et 4^e mesures de ce fragment, souligner sans exagération, mais avec un timbre nettement individualisé, la participation de la main gauche à l'exposition du motif mélodique.

(8) Pendant les huit mesures qui suivent, maintenir les doigts en contact étroit avec les touches, aussi bien dans la nuance *p* que dans la nuance *f*, un jeu trop superficiel ne correspondant pas au caractère expressif de cette progression insistante.

Ayant fait choix de l'un des deux doigtés indiqués dans le texte en vue de la meilleure réalisation d'un legato soutenu, on appliquera à l'étude de ce passage les variantes rythmiques:

à égaliser et à assouplir les attaques des doigts et les déplacements de la main. Ne pas craindre d'affirmer avec plénitude la sonorité des petites notes de la main gauche qui précèdent, au début de chaque mesure, le caractère harmonique des évolutions modulantes, et bien tenir, aux deux mains, les noires affectées aux dessins syncopés dont les élans successifs doivent déterminer l'impression d'une sorte de fermentation intérieure de la phrase mélodique.

77 (12) Adagio Adagio a Tempo

85

91

(12) Une facilité instrumentale usitée par bon nombre de pianistes consiste à diviser entre les deux mains l'exécution des accords dévolue par Schumann à la seule main gauche, c'est-à-dire :

m.d. 4 3 2 1 2 3 4 5
m.g. 2 1 2 3 4 5

Il semble bien qu'il n'y ait aucune raison de recommander l'adoption de ce procédé, qui prive la partie mélodique supérieure de la sonorité particulièrement pénétrante à laquelle la prédispose l'emploi du pouce, uniformément consacré à son énonciation selon la rédaction de Schumann. Ne pas arpèger rapidement les deux derniers accords qui se tendent, d'une si pressante intention, sur la réponse expressive que leur accorde la tendre inflexion de la main droite, dont les vibrations s'éteignent peu à peu sur l'extase d'un long point d'orgue.

(13) On martellera fortement toutes les notes de ce sursaut rageur qui semble, en orientant à nouveau la composition vers son comportement initial douloureusement passionné, abolir brusquement l'illusion envoiement à l'évocation de laquelle vient de s'abandonner l'épisode précédent. Se garder cependant d'un mouvement trop précipité qui interdirait au rythme de plomb de ces syncopes de se manifester avec toute la véhémence et tout le poids nécessaires à sa signification.

Contrairement à la réserve formulée note (12) concernant le partage du texte musical entre les deux mains, on envisage ici efficacement son emploi de la manière suivante :

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

De même pour les mesures analogues suivantes ainsi qu'à la répétition de ce passage page 17, et chaque note s'y voyant nettement articulée, ainsi que les deux brefs accords dont les coupantes sonorités apportent une impérieuse conclusion à la série des progressions impulsives enregistrées par ce passage.

115

119 (17) (a Tempo I^o)

123

126

(17) L'explosion débordante du thème à laquelle donne lieu l'aboutissement d'un crescendo de treize mesures, et sur laquelle se voit rétablie la puissante cadence rythmique du début de la composition, est ici accompagnée par la présence de deux éléments destinés à en renforcer encore l'expression passionnée: à savoir la pédale harmonique d'ut grave, tonique du ton principal retrouvé, mais qui, auditivement parlant et par un curieux phénomène d'écriture musicale, paraît détenir jusqu'au 2/4 le rôle expressif d'une dominante; et la doublure du sujet mélodique à la main gauche, traduite par son éloquente intégration dans la substance frémissante de l'accompagnement.

L'emploi exclusif du pouce accordé à l'énonciation de ce dessin de basse, encore qu'il présente certaines difficultés d'exécution, contribuera grandement à en intensifier le relief sonore:

Le rétablissement de la main sur les notes supérieures de l'accompagnement devant s'effectuer avec la plus grande rapidité et la souplesse du poignet la plus absolue.

(18) Le ritardando progressif des trois mesures suivantes ne doit pas avoir pour effet l'affaiblissement du rythme fondamental, non plus que le diminuendo conclure sur un *pp* privé de substance expressive; le caractère virilement tourmenté dont se réclame l'interprétation de cet épisode devant prédominer jusqu'à la lente chute diatonique qui en dilue les sonorités dans une mystérieuse interrogation des notes graves de l'instrument.

(19) Dans le caractère d'une légende (♩ = 72)
(Im Legendenton)

pp *mp rit.* *rit.* *mf* *f*

(19) S'appuyant implicitement, comme point de départ, sur les vibrations du dernier "sol" de l'épisode précédent, le thème du nouvel élément qui va détenir dans ce premier morceau le rôle d'un intermède de caractère légendaire, et dont on a déjà enregistré la présence comme facteur incident du développement initial, se témoigne tout d'abord pendant quatre mesures d'une manière lointaine, et presque irréaliste, au ton de la dominante. Il ne prend véritablement sa consistance expressive qu'en évoluant en ut mineur, et sur son amorce mélodique par le pouce et le second doigt de la main droite. A partir de là et pendant six mesures, on accordera une légère prédominance sonore à la partie de main gauche qui l'expose dans le médium; l'octavation supérieure de la main droite demeurant plus estompée, et l'emploi d'un timbre plus accusé se voyant réservé pour l'énonciation ultérieure dans le "mf".

(20) C'est en s'aidant du poids de la main que les doigts inscriront ici sur les touches les généreuses empreintes destinées à mettre en valeur ce nouvel aspect mélodique du motif principal de la légende. Le texte même de Schumann propose tous les éléments d'une profitable étude préparatoire au cours de laquelle on veillera au parfait legato des groupes de doubles croches prévalant sur le pouce de la main droite.

On pourra, pendant ce travail, redoubler la formule de chaque proposition de ce genre de la manière suivante :

m.d. *etc.*

Tenir toutes les notes aussi longtemps que possible; effectuer avec souplesse et décision le passage des 2^e et 3^e doigts sur le pouce. Appliquer les rythmes:

154 *ritard.* *ff* *p*

159 *ritard.*

164 (22) *a Tempo* *p* *sf*

169 *sf* *cresc.*

(21) L'articulation mélodique de deux en deux notes de ce passage, traducteur d'un sentiment d'intense ardeur expressive, engage à conseiller l'emploi du même doigt sur chaque changement de position, conformément aux indications du texte.

On reprendra le mouvement initial de suite après le point d'orgue, le ritardando n'exerçant ici son action que d'une manière épisodique ainsi que sept mesures plus loin, et dans les deux cas sous forme d'accentuation expressive purement passagère.

(22) Travailler tout d'abord, en l'isolant du reste de la rédaction, la ligne mélodique en doubles croches liées sur le dessin de laquelle viennent se poser, en arêtes plus vives, les articulations détachées des croches reflétant le motif générateur de l'épisode.

Tenir le clavier d'aussi près que possible, en égalisant avec soin les attaques des doigts qui doivent ici appuyer les touches par une pression continue. Observer scrupuleusement les doigtés du texte. On n'ajoutera qu'après avoir effectué cette préparation les notes détachées, ou plus exactement "portées", qui complètent la proposition musicale, sans renoncer au legato du mouvement mélodique intermédiaire ainsi mis au point.

(23)

(24)

187

(23) On étoffera largement les sonorités des deux mains sur cette réexposition, en quelque sorte solennisée, du thème principal, à laquelle le concours d'une harmonisation traitée en forme de choral, solidement établie sur des bases à la fois simples et puissantes, et d'un rythme d'accompagnement aux coups d'archet amplement prononcés, accorde la plénitude d'un vibrant ensemble orchestral.

Bien asseoir la position des doigts sur les touches pour l'énonciation des accords, qui demande ici autant de pesanteur que de force, et souligner d'une manière caractéristique les ponctuations du dessin en doubles croches.

On aura avantage, au cours du travail préparatoire de ce passage, à en exagérer les détails d'articulation en supposant provisoirement la réalisation suivante:

Un libéral usage de la pédale forte s'entend de soi-même pour ce fragment.

(24) Le caractère inattendu de la modulation en ré bémol majeur revêt l'évocation de la tendre phrase mélodique à laquelle on a prêté, à l'instigation de Schumann, une signification précise de rêve extasié, d'une sensibilité toute particulière.

Sur les pulsations adoucies du rythme qui vient de s'affirmer si catégoriquement au cours des mesures précédentes, le doux motif féminin se profile tel une mystérieuse apparition, profitant du timbre subtilement expressif que lui accorde l'emploi du registre le plus fluide de l'instrument et de l'utilisation d'un nouveau climat tonal. Eviter toute attaque heurtée dans l'enchaînement des notes de la mélodie qui doivent ici être glissées d'une touche à l'autre, par de souples déplacements de la main droite dont les doigts inférieurs demeurent, par ailleurs, appliqués à la discrète énonciation du rythme formulées note (23), en les amendant naturellement dans le sens d'une interprétation caressante, et conformément à la nuance adoucie qui conditionne l'exécution de tout ce fragment.

189 (25)

194 (26) Dans le mouvt initial (Im Tempo)

198

201

(25) L'énonciation du motif mélodique doit conserver tout son caractère de sensibilité rêveuse en passant ici, et comme une sorte de "vox interna" dans la partie médiane de la rédaction. Ainsi qu'il a déjà été conseillé précédemment, glisser le pouce de la main droite sur les touches dévolues à son exécution, en se gardant de tout heurt intempestif sur les passages d'une note à la suivante - éventualités d'autant plus à redouter ici que les extensions imposées par l'articulation des dessins supérieurs rendent très approximatives les liaisons matérielles des enchainements successifs.

On se familiarisera progressivement avec les difficultés techniques inhérentes à la rédaction de ce passage au moyen des exercices ci-après:

m.d. 4 2 3 4 2 3 etc.

N'abandonner les tenues du pouce qu'à la limite des possibilités d'extension.

(26) Une tradition instrumentale insuffisamment contrôlée par rapport au caractère musical de ce nouvel épisode, lui accorde trop fréquemment la signification d'un divertissement plaisamment capricieux et sujet à certaines coquetteries pianistiques. Qu'on veuille bien se reporter au passage commenté sous la rubrique de la note (15), et l'on se persuadera aisément que la correspondance mélodique qui s'en voit l'objet dans le fragment, de même que l'atmosphère expressive spécifique dans laquelle se meuvent les diverses propositions thématiques de la légende, ne justifient en aucune manière une pareille modalité interprétative.

La série d'impulsions frémissantes qui s'articulent, à quatre reprises successives, sur les tenues d'un vibrant appel de cor, reflète non pas une quelconque tendance badine, mais bien une palpitante ardeur, dont le témoignage musical de plus en plus pressant s'entrecoupe de brèves respirations haletantes.

De même ne convient-il pas d'envisager comme tributaire d'un staccato indifférent le sensible motif de basse dont le mouvement mélodique se conjugue avec les élans de la partie supérieure. Les points qui en soulignent la courbe gagneront ici à être interprétés dans le sens du portamento.

14
204

(27)

fff *sf* *sfz* *m.g.* *m.g.* *m.g.* *m.d.*

209

ritard. (28) *m.d.* *sfz* *ff* *ritard.*

214

(29) *p* *p*

220

pp *ritard.*

(27) La formule de travail préparatoire indiquée note (20) sera également utilisée pour l'étude des mesures suivantes, à l'exception des 2^e, 3^e et 4^e, dans lesquelles la participation de la main gauche, conformément aux indications du texte, garantira une meilleure prononciation du dessin secondaire en doubles croches.

(28) C'est sur une sorte de cri passionné que doivent s'immobiliser les vibrations de cet accord, dont toutes les notes constitutives vont se voir répercutées à tour de rôle dans les deux mesures qui suivent, entraînées dans un magnifique élan d'émotion pathétique, et baignées d'un large flot de pédale qui en prolongera les résonances.

(29) Laisser lentement et complètement s'éteindre la sonorité de ce dernier "la bémol" avant que d'insinuer avec précaution la tremblante amorce mélodique de la petite note de main droite formant cadence de dominante sur sol - point de départ imperceptiblement énoncé des quelques mesures conclusives de cet intermède au cours desquelles vont s'évanouir, en soupirant

A la répétition octaviée de ce passage à la main droite, on peut timbrer légèrement les doubles croches du pouce formant ombre portée du motif supérieur, ainsi qu'il a été indiqué dans le texte.

225
I^o Tempo

(30)

228

232

235

238

(30) A nouveau entraîné dans le bouillonnement impétueux d'une basse ardemment mouvementée, le thème fondamental, réinterrogé dans son esprit le plus passionné, exhale comme au début du morceau ses accents palpitants, rendus plus éloquents encore, semble-t-il, par le contraste avec le caractère moins agité de l'important épisode qui précède.

Et à partir d'ici et jusqu'à l'Adagio en ut majeur qui constituera la Coda de cette première partie de l'œuvre immortelle, il ne s'agira plus que d'une réexposition quelque peu abrégée des éléments thématiques dont on a déjà tenté d'analyser la tendance explosive et de signaler les modalités d'étude instrumentale.

De nouvelles observations deviennent de ce fait superflues et il suffira, pour la mise au point de ce dernier fragment, de se reporter aux commentaires précédents.

241

Musical score for exercise 241, measures 1-3. The piece is in a minor key. The treble staff contains a melodic line with various fingering patterns (e.g., 5 3 1 2 1 3 1 3, 5 3 2 2 1, 5 3 2 4 2). The bass staff provides harmonic support with chords and single notes, including a triplet of eighth notes (3 3 3) in the first measure. Dynamics include *pp* and *p*. A fermata is placed over the final measure.

244

Musical score for exercise 244, measures 1-3. The treble staff features a melodic line with complex fingering, including a triplet (3 2 5) and a sequence (1 2 1 3 2 3 2 5). The bass staff has a more rhythmic accompaniment with chords and single notes, including a triplet (2 3 1) and a sequence (2 1 4 1 3 2). Dynamics include *p* and *f*.

247

Musical score for exercise 247, measures 1-3. The treble staff has a melodic line with a sequence (1 3 2 5 1 2 3 5 1 3 2 4) and a triplet (5 3 1). The bass staff provides accompaniment with a sequence (2 3 5) and a triplet (5 4 3). Dynamics include *p* and *f*.

250

Musical score for exercise 250, measures 1-3. The treble staff features a melodic line with a sequence (5 3 2 1 5 3) and a triplet (5 3 5). The bass staff has a rhythmic accompaniment with a sequence (3 4 5) and a triplet (4 1 2 3 1). Dynamics include *f*, *p*, and *m.g.*. A *ritard.* marking is present in the second measure.

254 a Tempo (cantando)

Musical score for exercise 254, measures 1-3. The treble staff has a melodic line with a sequence (4 1 3) and a triplet (1 2 4). The bass staff provides accompaniment with a sequence (1 2 4) and a triplet (5 4 4). Dynamics include *m.g.*.

259

259

m.d.

m.g.

rit.

264

rit.

sf

rit.

268

rit.

p

pp

Adagio

Red.

274

a Tempo

m.d.

sf

ff

Red.

280

ff

ritard.

1/4 Pr 9/7

286

pp

(espressivo)

Red.

289

(31) Adagio

293

297

303

(31) C'est dans une atmosphère d'ineffable tendresse que cet épilogue rêveur nous apporte les ultimes évocations du motif mélodique aux effusions duquel Schumann paraît avoir accordé tous les privilèges symboliques d'un souvenir enivré. Énoncé tout d'abord avec une sonorité naturelle et pénétrante dans la nuance *mf*, il se verra répété par deux fois, de plus en plus idéalisé, de plus en plus immatérialisé, pour se diluer graduellement dans les lentes répétitions d'un mystérieux accord dont les vibrations éthérées semblent s'ouvrir sur l'infini d'une béatitude éternelle.

(32) On est en droit de supposer qu'une transcription fautive du manuscrit a motivé, dans toutes les éditions, la reproduction suivante de la rédaction du dessin de main gauche de cette mesure :

Le "fa" marqué d'une croix étant vraisemblablement un "mi" dans l'intention de Schumann, par analogie avec le contour mélodique affecté à la main droite dans l'avant-dernière mesure précédent celle-ci.

(33) Modéré, avec une constante énergie ($\text{♩} = 66$)
(Mässig, Durchaus energisch.)

(8 min.)

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system begins with a piano (*mf*) dynamic and includes a 'pizz' marking. The second system features a handwritten note: 'nice solo -> much gayer!'. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *sf*), articulation marks, and fingering numbers (1-5) for both hands. The piece concludes with a final chord and a fermata.

(33) On ne croit pas inutile d'attirer l'attention sur le fait trop négligé par certains interprètes que, malgré que le thème générateur de cette seconde partie soit marqué au sceau d'une virile et enthousiaste résolution, il se manifeste, lors de sa première énonciation, non sur le plan d'un "forte", mais bien d'un "mezzo forte", et cette indication de nuance s'accordant de la part de Schumann à une intention nettement caractérisée.

On a vu dans l'avant-propos qu'il avait tout d'abord successivement envisagé de doter ce fragment de sa vaste composition des titres de "Trophées" ou d'"Arc de triomphe", réservant au premier morceau celui de "Ruines" (ruines d'un amour qui paraissait alors condamné par le destin), et à la dernière partie celui de "Clartés stellaires".

Il ne pouvait mieux suggérer l'esprit idéologique dans lequel il convenait d'entendre le message de son œuvre; les images ainsi proposées à l'attention des auditeurs et des exécutants demeurant assez vagues pour ne point lui imposer les servitudes de la musique à programme, et d'autre part suffisamment explicites pour susciter l'intelligence de la tendance ésotérique à laquelle obéissait la composition de chacune des parties de son éloquent poème sonore.

La nuance atténuée à laquelle on vient de se reporter ne contredit en rien le principe évocateur de l'appellation réservée à ce morceau.

Elle permet, au contraire, à l'interprète imaginaire d'en supposer la réalisation sous l'aspect initial d'une proposition musicale dont l'éclat se voit momentanément et volontairement contenu, mais dont le rythme énergique, en quelque sorte sous pression, contient cependant en puissance toutes les certitudes des apothéoses imminentes.

Loin de s'en voir affaiblie, la signification héroïque du morceau ne peut que puiser à l'adoption de ce parti-pris dynamique, à la condition de la caractériser ainsi que l'on vient de dire, un accent particulièrement riche de portée évocatrice.

Donc affirmer avec plénitude et décision, mais sans abus de puissance, les premières mesures de ce rythme martial auquel des basses largement étoffées apportent le soutien de leurs généreuses harmonies. Aucune autre étude que celle du texte de Schumann n'a lieu d'être envisagée pour la préparation technique de cette exposition qui se témoigne sous le couvert d'une écriture quasi orchestrale, mais sans présenter de problèmes pianistiques d'ordre spécial.

Il va de soi que le renouvellement de la pédale s'entend sur chaque changement harmonique.

(34)

pp *p* *f* *cresc.*

(34) Le rythme d'arsis et de thésis pour employer le langage des théoriciens - c'est-à-dire de l'articulation mettant en cause les durées respectives des longues et des brèves - qui va prédominer dans tout le développement de ce morceau, lui imposant la ténacité d'une cadence uniforme qui, malgré la variété de l'argumentation mélodique incidente, n'est pas sans engendrer une certaine monotonie d'expression, se fait jour ici avec une réserve sonore à laquelle la plupart des exécutants n'apporte pas une attention suffisante. Les onze mesures qui suivent doivent être maintenues dans la nuance "piano", les *crescendi* indiqués par Schumann pour la mise en valeur de certaines impulsions mélodiques n'influent que sur le détail de l'exécution, et non par rapport à un accroissement général des sonorités.

Le "*f*" de la 14^e mesure, uniquement préparé par la soudaine augmentation d'intensité des deux mesures précédentes, prendra ainsi toute la valeur rayonnante que lui destinait l'intention de Schumann.

Le début de ce passage "*f*" présente au reste de réelles difficultés d'exécution auxquelles on obviara par l'étude des variantes ci-après, destinées à développer la puissance et la clarté d'attaque des doigts de la main droite sur la périlleuse descente en doubles-notes dont l'articulation ne saurait être assez précise.

A. *m.g.* etc.

B. etc.

A la fin de la 3^e mesure du *f* et au moment où la main gauche se confond avec la main droite, qu'elle avait momentanément suppléée dans l'énonciation de la ligne mélodique supérieure au moyen d'un audacieux croisement, on adoptera l'une ou l'autre des deux rédactions suivantes:

(Sopra) etc.

ou: (Sopra) etc.

(38)

Musical score for piano, measures 1-12. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *f*, *mf*, *m.d.*, and *piu cresc.* There are also performance markings like "Red." and asterisks.

(38) Observer rigoureusement le silence qui separe la prononciation de chacune des cellules rythmiques, en évitant cependant l'articulation négligente qui consiste à raccourcir la durée des croches et à obtenir l'effet suivant.

au lieu de:

les deux notes de chaque groupe devant se réclamer de la même densité sonore.

Préparer ainsi l'énonciation distincte de tout ce passage, y compris les fragments en sixtes:

en projetant la main d'assez haut sur le clavier pour l'attaque de chaque groupe, par un mouvement décidé du poignet. Articuler avec force et netteté toutes les notes des triolets.

D'un point de vue plus particulier, veiller à ce que le beau mouvement expressif des blanches de la main gauche soit bien mis en valeur avec une sonorité pleine et presque majestueuse, chaque incise mélodique s'y voyant soulignée par une vibrante prononciation de l'accent indiqué par Schumann.

On mouvementera généreusement cet épisode non seulement en accusant l'effervescence trépidante du rythme immuable, mais encore par l'apport incessant de ces élans dynamiques qui y inscrivent de mesure en mesure leurs impulsions velléitaires, sans préjudice du crescendo général dont l'aboutissement vaudra l'explosion triomphale du thème, énoncé cette fois en pleine force, dans un magnifique fracas de glorieuses fanfares. (voir page 24).

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4, 5). The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *ff* and *sf*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 5, 3, 4, 5, 5, 3, 4, 3, 5, 4, 3, 5, 3, 1, 2, 5). The left hand has fingerings (2, 5, 4, 5, 5, 5, 1, 3, 4, 3, 4). Dynamics include *sf* and *f*.

(40) Poco più lento
(Etwas langsamer)

Third system of musical notation, marked *p*. The right hand features a more expressive melodic line with slurs and fingerings (1). The left hand has fingerings (4, 3, 4, 5, 2, 3, 2, 5, 4, 5, 4). A handwritten correction is visible in the right hand.

Fourth system of musical notation, ending with a *rit.* marking. The right hand has fingerings (5, 4, 45, 4, 5, 4, 5, 4, 5). The left hand has fingerings (4, 3, 4, 5, 2, 3, 2, 3). A handwritten correction is visible in the right hand.

(40) Il serait admissible, du point de vue formel, de considérer la première partie de cet épisode en la bémol majeur comme constituant le "trio" de ce morceau en style de marche, si les constantes modifications de rythme et de tempo dont la fantaisie improvisatrice de Schumann lui accorde les particularités ne lui conféraient plutôt la signification moins académique d'un intermède transitoire.

On observera le "poco più lento" qui s'accorde tout naturellement avec l'apparition d'une proposition mélodique plus expressive, sans renoncer cependant au maintien de la cadence fondamentale dont s'inspire le comportement rythmique de toute cette seconde partie de la Fantaisie. Il s'agit davantage ici d'une détente que d'un ralentissement, et les fluctuations de détail imposées par la diversité des impulsions musicales n'y doivent pas s'entacher d'un sentimentalisme exagéré.

On timbrera avec une sonorité persuasive pénétrante, et pour ainsi dire concentrée, le motif mélodique dévolu au pouce de la main droite; de même, mais dans une nuance plus transparente, lorsqu'il est énoncé en réponse à la partie supérieure de la main droite.

Porter les notes de l'une à l'autre en s'aidant des appuis de la main, dont les mouvements doivent cependant conserver une sorte de caressante souplesse.

Kiel Kals 201

(41) Mouvementer d'une manière très expressive cet épisode au cours duquel de palpitantes inflexions expressives se voient contredites par de brefs et impérieux rappels du rythme essentiel de la marche, donnant lieu de mesure en mesure à de constantes alternatives de retard et d'accélération du tempo, jusqu'à ce que le conflit momentané entre les deux éléments opposés de ce débat musical se dénoue sur le repos que lui ménage une pacifiante cadence, réintroduisant la notion de la bémol majeur passagèrement négligée pour d'incidentes incursions dans d'autres tonalités.

(42) L'échappée imprévue de ces quelques mesures ouvertes sur un nouvel horizon sonore, et qui semblent moquer en badinant l'argument expressif des mesures précédentes, va ménager, par l'introduction d'un rythme plus dégagé, le retour au tempo de marche initial.

On veillera, conformément à l'indication de Schumann, à en souligner d'une manière tout à la fois caressante et désinvolte le capricieux détail mélodique, qui comporte une imperceptible détente du mouvement sur les croches liées du début de chaque mesure, contrebalancée par la légère animation accordée aux croches détachées, et l'équilibre cadenciel de ce fragment se voyant ainsi assuré par le jeu flexible d'un rubato à peine indiqué.

(43) Bien que participant encore, par l'emploi d'inflexions mélodiques semblables, aux données du précédent épisode, l'interprétation des huit mesures qui suivent doit s'en différencier par la nature du sentiment qui les anime. Au ton plaisant du tendre persiflage succède, en une subite allération du caractère expressif, celui d'une sorte de frémissante exaltation ménageant, par une éloquente transition, le retour au rythme actif de la marche.

Bien assurer la position des doigts aux deux mains sur les enchaînements d'octaves brisées dont les puissants reliefs s'inscrivent à quatre reprises dans les flux successifs de vibrants crescendos.

A travailler sur les modèles suivants :

Tenir fermement les noires; marteler par une énergique détente des doigts les croches en triolets. Puis, en liant avec force toutes les notes:

Même travail pour la main gauche.

(44) Sauf les changements de tonalité qui peuvent entraîner quelques modifications de doigtés dans l'étude des exercices préparatoires, aucune observation supplémentaire ne se voit exigée par la répétition, par ailleurs musicalement textuelle, d'un épisode déjà analysé précédemment - (voir notes (36) à (39)) -

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 7/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *sf* and *mf*. A *ped.* (pedal) marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. Continues the piece with similar rhythmic complexity. Includes a *m.d.* (mezzo-dolce) marking. A star symbol (*) is placed below the first measure of the bass line. A *ped.* marking is at the end.

Third system of musical notation. Features *m.d.* dynamics. Star symbols (*) are placed below the first and last measures of the system. A *ped.* marking is located between the two star symbols.

Fourth system of musical notation. Includes *m.d.* dynamics. Star symbols (*) are placed below the first and last measures. A *ped.* marking is at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation. Continues the piece with intricate fingerings and rhythmic patterns. A *ped.* marking is at the end of the system.

(45) *fff ritard.*

(Tempo)

f mf

ff sf

(45) On aura remarque la gradation progressive d'intensité sonore dont s'accompagnent les expositions successives du thème essentiel. Énoncé au début dans la nuance *mf*, il se voit ici magnifié non seulement par l'adjonction d'un *fff*, mais encore par la prescription d'un ritardando destiné à en solenniser l'ultime rayonnement. On croit ne pas contredire l'intention évidente de Schumann en proposant, pour les quatre premières mesures de la dernière apparition de ce glorieux motif, la rédaction suivante :

fff rit.

m.d. m.d. m.d.

con 8^a 8^a 8^a 8^a

étouffant ainsi les basses par l'imitation de la généreuse sonorité des trente deux pieds de l'orgue.

Le retour au tempo fondamental s'effectuera à la 8^e mesure de ce fragment, second élément du thème, auquel Schumann accorde non plus la nuance *f* qui lui est consacrée lors de son exposition, mais bien l'indication *mf*, ce à quoi une exécution attentive ne devra pas demeurer indifférente; la physionomie musicale de cet argument essentiel de la composition se voyant ainsi renouvelée par une dynamique différente à chacune de ses apparitions.

Beaucoup plus animé
(Viel bewegter)

(46) Cette coda "de bravoure" - et le terme étant employé ici dans son acception instrumentale la plus certaine - propose de sérieux problèmes à résoudre au témoignage d'une exécution pianistique simplement correcte, et indissolublement de l'esprit d'audacieuse résolution qu'il sera nécessaire de conférer à son interprétation.

On en abordera l'étude au moyen des variantes techniques suivantes :

Tout d'abord, concernant la précision d'attaque sur les intervalles mélodiques qui imposent aux doigts de chaque main de continuelles et scabreuses distensions :

S'efforcer de passer d'une note à l'autre par un souple déplacement latéral de la main, les doigts demeurant cependant fermement inscrits sur leurs touches.

Même travail préparatoire à la main gauche, en sens inverse.

Puis appliquer la même variante rythmique au texte de Schumann, en veillant à conserver à l'articulation des croches un timbre plus accusé qu'à celui des triolets, de manière à doter l'exécution définitive d'une vigoureuse prononciation du contour mélodique supérieur, qui découle d'une allusion au motif qui fait l'objet de la note (34).

Comme on l'a déjà fait remarquer (note 38) éviter la ponctuation fautive

Par conséquent prendre l'élan nécessaire sur les doubles croches, mais faire porter l'accentuation essentielle sur les 5^{es} doigts des deux mains, l'un et l'autre solidement arc-boutés en vue de leurs attaques résolues.

Un interprète consciencieux ne saurait se dispenser de prévoir l'exécution de cette incandescente conclusion en se conformant rigoureusement aux modalités de la rédaction pianistique qui lui sont assignées par Schumann. Car indépendamment du respect indispensable dont il témoignera ainsi à l'endroit des intentions de l'auteur, il s'assurera la maîtrise profitable de l'une des propositions techniques les plus célèbres et les plus justement redoutées de toute la littérature de l'instrument.

Mais et ce travail effectué, et cette difficulté surmontée, il semble qu'on ne contredira pas à l'esprit musical de ce passage en lui proposant l'adoption d'une autre répartition du texte entre les deux mains pour les huit premières mesures, aucune note de la version originale ne s'y voyant omise et les difficultés d'exécution s'en trouvant efficacement applanies, au plus grand bénéfice d'une interprétation chaleureuse.

Voici la disposition envisagée :

de même pour les quatre mesures suivantes, notées une octave plus haut.

Reprendre la rédaction de Schumann dès la seconde moitié de la neuvième mesure, au signe \diamond .

Tout en admettant que la difficulté d'exécution de la partie de main gauche se voit accrue par la notation ainsi proposée, avantages offerts à l'énonciation de la partie supérieure par la sûreté d'articulation qui lui est réservée, paraîtront sans doute assez évident, après confrontation des deux versions, pour déterminer en sa faveur le choix de l'exécutant.

(6 min.) $\text{♩} = 66$ Dans un mouvement lentement soutenu et dans une nuance constamment adoucie
(Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.)

(48) "Clartés stellaires et poétiques", c'est ainsi que Schumann songe un instant à intituler ce méditatif épilogue de la Fantaisie. Et c'est, en effet, comme suspendue dans le mystère infini d'une nuit baignée d'étoiles que va s'épandre l'extatique rêverie de cette dernière page, toute pénétrée du secret d'un cœur gonflé d'amour. Chacune de ses mesures s'y fera la traductrice d'un sentiment de tendresse ineffable, exhalé par un concert de voix intérieures tour à tour confidentielles ou pressantes, abandonnées ou chaleureuses.

Et le piano doit se faire oublier ici, en tant qu'instrument à sonorité percutée, pour ne plus tendre qu'à devenir le médium expressif d'une série d'effusions quasi immatérielles, entourées d'une atmosphère de caressantes vibrations lentement proposées.

Les quatre mesures d'arpèges du début, succession d'effluves sonores presque indéterminées, et qui ne se voient reliées entre elles que par le contact de leurs fonctions tonales, serviront d'excellent critérium pour l'établissement de la qualité de timbre dont il conviendra d'envelopper ultérieurement l'énonciation des motifs mélodiques appelés à traîner, dans le seul langage qui n'en trahisse pas l'indicible message, les aspirations d'une pensée perdue dans la contemplation de son rêve.

Laisser les doigts en contact avec les touches, réduire au minimum tout effort d'articulation, évoquer en quelque sorte les surnaturelles résonances d'une harpe éolienne. Employer les deux pédales, pour obtenir la sonorité doucement voilée indispensable.

(49) Le pouce de la main droite délie ici un rôle expressif analogue à celui dont on a déjà fait état note (40). On s'efforcera de même à ménager la persuasive énonciation sur chaque note de cette longue et pénétrante cantilène, dont va suffire à souligner le caractère d'émotion attendrie. Veiller au legato le plus absolu dans les successifs déplaçant sur chacune des notes du pouce de la main droite.

(53) Un peu plus animé
(Etwas bewegter)

31

mf

B b₁

ritard.

(Un peu plus animé)

36

(*tranquillo*)

mf

Rd.

*

ritard.

(*tranquillo*)

39

Rd.

*

(Un peu plus animé)

ritard.

(54)

(a T^o) (*espressivo*)

42

mf

(53) L'indication "plus animé" ne s'applique, au début de cet épisode tout au moins, qu'à l'expression des 1^{re} et 2^e, 5^e et 6^e, 9^e et 10^e mesures au travers desquelles le motif dont il vient d'être question se fait jour, dans un sentiment de secrète ardeur subjective dont l'élan momentané s'apaise sur les mesures intermédiaires, à nouveau pacifiées par le calme déroulement des arpèges de main gauche persistant dans leur rôle d'évocateurs symboliques d'une flottante ambiance sidérale. On a cru bon de mentionner entre parenthèses, dans le texte musical, ces subtiles fluctuations de mouvement et de caractère, étant bien entendu qu'elles ne doivent faire l'objet que d'une interprétation parfaitement accordée au caractère général du morceau, c'est-à-dire éloignée de tout contraste trop volontairement affirmé.

On sensibilisera légèrement à la main gauche, au cours des mesures précitées, la sonorité des appoggiatures mélodiques qui apportent à l'énonciation du motif mélodique supérieur l'appoint de leurs inflexions stimulantes.

(54) La chantante phrase chargée d'émotion contenue dont les mesures précédentes n'avaient fait qu'amorcer les élans mélodiques, et qui va maintenant s'épandre d'une manière si pénétrante au cours d'un communicatif dialogue entre les deux mains tantôt réunies par les liens d'un persuasif unisson, tantôt se répondant au travers des échos d'une même effusion expressive, sera traduite instrumentalement par l'apport d'une sonorité soutenue, dont l'intensité n'excédera pas cependant les limites naturelles d'une sensible émotion intérieure.

On s'efforcera de donner aux tierces de la main droite qui soutiennent l'émission des parties vocales par la persistance de leurs pulsations régulières, le caractère d'un support harmonique souplement accordé aux exigences de la mélodie, et non d'un accompagnement indifféremment ou sèchement articulé.

45

98

(Tempo)

p *rit.*

57

(55) (Tempo)

mf *ritard*

54

mf

57

m.d. *ritard.*

(55) Bien mettre en valeur les énonciations successives des sensibles et vibrantes répliques mélodiques qui se voient ici partagées entre les deux mains; chacune d'elles étant l'objet d'une ponctuation expressive particulière.
 Veiller surtout à la prononciation éloquente du motif principal de cet épisode, tel qu'il se voit rappelé à la basse par une pénétrante octavation.

38 (56) *rayonnant*

(56) A partir d'ici, un progressif et chaleureux crescendo va, pendant huit mesures dépourvues de toute accélération, ce qui accroît encore le pouvoir intensif de son généreux rayonnement, préparer la lumineuse apparition de ce chant d'espoir magnifiquement et solennellement exalté, qui semble, sur un vibrant fortissimo, vouloir dissiper autour de lui toutes les ombres incertaines de la nuit méditative.

Aucune observation d'ordre technique n'a jusqu'ici accompagné l'analyse de ce dernier morceau de la Fantaisie. C'est, aussi bien, que le secret de son interprétation dépend plus exactement des facultés d'imagination poétique de l'exécutant que de l'habileté de son doigté. Mais ici il paraît nécessaire d'envisager non plus seulement l'intention musicale, mais aussi le problème instrumental, et d'appropriier à ce dernier les modalités de quelques exercices préparatoires.

En effet, la nécessité d'accorder à chacune des notes de cette éloquente progression, aussi bien à celles qui proposent le motif d'un trait plus accusé qu'à celles qui lui constituent un chaleureux cortège de sonorités complémentaires, la puissance sans dureté indispensable à sa juste traduction, conseille pour le développement de la force des doigts une étude préalable dont on trouvera ci-après les éléments :

Travailler d'abord le dessin en croches de manière à bien asseoir la position des doigts faibles sur leurs touches respectives :

Tenir solidement toutes les notes; s'exercer dans la nuance *f* et dans un mouvement modéré. Puis préparer de la même manière la relation du pouce et des autres doigts :

(57) On a déjà souligné le caractère d'enthousiasme et de certitude dont l'explosion lumineuse du motif précédent avait à traduire l'éloquente intention. Mais il n'est pas moins nécessaire de ménager à cette sorte d'évasive modulation, articulée dans un affaiblissement presque subit des sonorités, sa signification quasi désabusée, semblable à celle qui pourrait accompagner la disparition soudaine d'un mirage enivrant.

Prolonger longuement, en les laissant s'éteindre graduellement, les vibrations de l'accord de la majeur ici considéré comme dominante du ton de ré mineur dans la mélancolique ambiance duquel va s'exhaler à nouveau cette douce mélodie tombant maintenant, du fait de la modulation, d'une indéfinissable nuance de tristesse et de regret.

Tout l'épisode qui suit la reproduction linéaire exacte du même fragment, tel qu'il s'inscrit au début du morceau, se verra affecté, et en quelque sorte passagèrement assombri, par cette subtile modification de modalité générale.

Et c'est le passage modulant (note 58) dont on avait cru pouvoir relever (note 52), et dans le sens opposé, la mystérieuse influence sur l'orientation idéologique de cette pensée méditative, qui va ici, tout au contraire, rétablir l'équilibre expressif et permettre à nouveau l'éclosion du beau rêve tendrement exalté traduit par le même développement et la même progression que précédemment, jusqu'à l'affirmation, cette fois-ci définitivement assurée, du thème de certitude, dans la radieuse apothéose d'un ut majeur tout vibrant d'hosannas exultants (note 59).

72

75

ritard.

(a T⁰)

78

ritard.

(a T⁰)

81

(a T⁰)

ritard.

84

rit.

42
123 (60)

Peu à peu plus mouvementé et plus animé
(Nach und nach bewegter und schneller)

126

130

133

137

frit. *Adagio*

(60) Et ce sera, maintenant, comme si d'un cœur débordant d'espoir jaillissait un irrésistible élan d'émotion palpitante que cette dernière page, peu à peu entraînée dans un mouvement plus rapide et dans un sentiment d'exaltation grandissante, mettra fin à ces trois "poèmes d'amour", ainsi que les définit Schumann, à ces trois notations d'un état d'âme dont la musique aura traduit, en un langage d'une éloquence et d'une sensibilité inimitables, toutes les ardeurs, toutes les secrètes et tendres aspirations, comme toutes les inquiétudes passionnées.

A partir de la 5^e mesure de cette conclusion, la main droite se voit soumise, sur une série d'arpèges puissamment énoncés, à un régime d'extensions qui nécessitera une préparation technique particulière. Appliquer à toutes les figurations harmoniques les exercices d'approche basés sur les exemples suivants :

Puis en utilisant les rythmes  à l'étude du texte de Schumann.

Tenir fermement les touches et veiller à prononcer avec souplesse et décision les mouvements de déplacement de la main en passant sur le pouce. Mêmes formules de travail pour l'étude de la main gauche.