

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5472

ALFRED CORTOT

Édition de Travail
des Œuvres de

LISZT

VENEZIA E NAPOLI

- I. GONDOLIERA
II. CANZONE
III. *Tarantella*

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

ALFRED CORTOT

PRINTED IN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT
PARIS - NEW-YORK

22, RUE CHAUCHAT

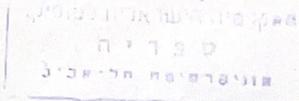
1, EAST 57th STREET N. Y.

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

M 25

M 24.5
L 53

76-792



VENEZIA E NAPOLI

AVANT-PROPOS

La localisation géographique à laquelle se réfère le titre de ce tryptique d'évocations lyriques ou pittoresques—publié en 1861, en tant que supplément à la seconde des *Années de Pèlerinage* consacrée aux impressions italiennes— ne pouvait manquer d'entraîner, pour son auteur, une sorte d'obligation concernant l'utilisation du facile contraste destiné à faire se répondre le sentimentalisme caractéristique des romances familières à la cité des lagunes, et les rythmes trépidants des danses napolitaines.

De cette antithèse presque inévitable devait cependant sortir, sous la plume de Liszt, une œuvre pianistique assez diversement colorée pour faire oublier le caractère délibérément conventionnel du propos constructif.

Et l'intérêt de cette réalisation s'augmente du fait que, comme il arrive fréquemment dans la production de Liszt, elle représente le second état d'une composition rédigée en 1840, sous le titre de "Venedig und Neapel" constituée par la réunion de quatre morceaux dont l'édition devait être assurée par les soins de l'éditeur viennois Haslinger, projet abandonné pour des raisons non élucidées, et dont il ne demeure qu'une épreuve corrigée par Liszt, de laquelle l'éminent pianiste portugais Vianna da Motta, (l'un des derniers élèves du Maître) s'est servi en vue de sa publication dans la monumentale collection des œuvres de Liszt parue chez Breitkopf au début du siècle.

La confrontation qu'il est ainsi loisible de faire entre les deux versions atteste—de même que l'on peut s'en convaincre dans les autres exemples des compositions de Liszt relevant du même cas— que la nature de la retouche tend d'une manière constante à la condensation de l'idée musicale, à la stylisation ingénieuse du procédé instrumental qui l'exprime, et, en bref, à une revitalisation artistique surprenante d'un élément générateur dont un premier emploi n'avait pas réussi à dégager complètement les virtualités expressives ou poétiques.

Les deux pièces conservées en 1861, de la rédaction de 1840, sont la *Gondoliera* et la *Tarentelle*, qui portent respectivement les nos I et III dans la nouvelle version. Mais, et en dépit d'une argumentation thématique rigoureusement analogue, on a peine à concevoir qu'il ne s'agisse simplement, dans cette dernière, que d'un état complémentaire de la même composition, tant le travail de décantation opéré par Liszt à l'endroit de la proposition initiale en assure la présentation ultérieure sous des dehors physiologiques entièrement originaux, et dans un total renouvellement de leurs tendances primitives.

C'est ainsi que le premier morceau du présent recueil, cette "*Gondoliera*" prenant argument d'une *Canzone del Signore Cavaliere Ferruchini*—docte magistrat vénitien qui, féru de musique, se distrait de l'interprétation des *Pandectes* en composant des romances fort appréciées au début du XIX^e siècle— se voit en 1840 l'objet d'une transcription quelque peu incolore, et dans laquelle la participation de Liszt ne laisse en rien présumer l'atmosphère de *Barcarolle* de rêve dont une profuse ornementation revêt, dans la version définitive, le nonchalant comportement d'une mélodie anodine.

Quant à la troisième partie de la suite, cette *Tarentelle* coupée par l'évocation sensuelle d'un chant populaire napolitain qui figure également en guise de finale dans la rédaction de 1840, on ne pourra s'aviser de l'inventive métamorphose qui en devait transformer le plan musical aussi bien que la présentation pianistique, qu'au prix d'une comparaison avec l'ébauche dont la pieuse initiative de Vianna da Motta nous a valu de pouvoir prendre connaissance.

Nous avons essayé d'en marquer les points essentiels dans les commentaires destinés à faciliter l'étude de cette brillante pièce qui, sous son nouvel aspect, ne devait pas tarder à prendre rang dans le répertoire d'étude ou de concert de la plupart des pianistes.

L'exécution séparée de cette *Tarentelle*—sous la dénomination arbitraire de "*Venezia e Napoli*" qui ne devrait en réalité s'entendre que pour la succession des trois pièces réunies en un ensemble cohérent— a prévalu de telle manière qu'il est fort rare d'être appelé à bénéficier d'une audition qui réponde à l'intention de Liszt relativement à l'esprit de contraste qui devait en motiver l'enchaînement.

On convient que cette discrimination est amplement justifiée et que l'interprétation des deux premières pages de la suite ne correspondrait plus que difficilement à la salutaire évolution du goût musical qui a fait considérer comme sujettes à caution les données de la "paraphrase sur un air connu" lesquelles rencontraient encore jusqu'aux abords de 1900 la faveur d'une audience plus sensible aux exploits du virtuose qu'à la signification essentielle des œuvres qui leur permettaient d'attester leurs mérites. Mais sans vouloir en recommander l'exécution publique, on ne peut qu'engager le pianiste épris des multiples ressources de son instrument ou simplement sensible aux manifestations d'une fertile imagination, à ne pas en écarter délibérément l'étude, laquelle est susceptible, tout en lui révélant un aspect négligé de la production du magicien du clavier, de servir efficacement la cause de ses progrès techniques. Et on ne saurait, par ailleurs, s'abstenir de souligner l'étonnant parti pris suggestif de cette libre interprétation de la *Canzone del Gondoliero* de Rossini, qui fait tenir dans le second fragment du présent fascicule, en quelques mesures d'une impressionnante sobriété instrumentale, toute la mélancolie d'une pathétique évocation.

Musicalement parlant, cette page vaut mieux que la lecture hâtive ou négligente qui lui est trop généralement consacrée. Les commentaires qui se voient plus loin réservés à son analyse inciteront peut être à une approche plus intime de sa pénétrante réalisation expressive.

Il va de soi que malgré l'invitation ainsi adressée à la curiosité des pianistes, c'est à l'étude de la célèbre *Tarentelle* qu'ont été consacrées les observations les plus détaillées de cette réédition; le sujet musical et technique le commandant aussi bien que la popularité dont elle est l'objet, et les principes de travail analytique dont s'inspirent les commentaires de nos révisions, et qui justifient leur dénomination, ne se voyant réellement appliqués qu'à la préparation de cette dernière page.

NOTE DU COMMENTATEUR

Liszt s'est abstenu de toutes indications métronomiques dans la publication de ses œuvres.

Les minutages d'ensemble qui leur sont ajoutés dans la présente édition de travail n'ont pour objet que d'en suggérer la durée approximative, afin de mettre l'exécutant à l'abri d'un contresens d'interprétation trop évident.

Mais, et cela va de soi, ils ne prétendent en aucune manière à être observés avec une rigueur qui pourrait porter préjudice à la conception personnelle qui se doit d'en assurer la traduction.

A.C.

VENEZIA E NAPOLI

Gondoliera, Canzone e Tarantelle

Edition de travail par
ALFRED CORTOT

FRANZ LISZT

I GONDOLIERA

Durée totale 14 min.40

Durée
4 min.

Quasi allegretto *p leggiero*

(1) *una corda e tranquillo*
p

Red.

sempre piano *p*

* *Red.*

* *Red.*

(1) C'est ici, on vient de l'indiquer dans l'avant propos, le type exemplaire du morceau de salon de l'époque romantique, destiné à subjuger un complaisant auditoire de dilettantes frivoles ou mondains, par l'habile conjonction d'une mélodie "facile à retenir," et des harmonieuses enjolivures sonores qui en diversifient l'apparence sans en altérer la signification vocale essentielle.

Mais pour se conformer avec docilité, dans cette pièce, aux exigences d'un genre aussi éminemment superficiel, Liszt n'y témoigne pas moins d'incomparables dons d'improvisateur, prêt à saisir dans l'articulation du plus simple motif musical les prétextes des broderies de toute nature, qui créeront autour de lui l'atmosphère la plus favorable à son développement, ou plus exactement à l'intérêt de ses redites.

C'est ainsi que par quelques mesures d'introduction vaporeuses, et qui semblent faites de flottantes émanations harmoniques, il détermine l'ambiance tout à la fois suggestive et rêveuse qui nous trouvera prêts à accueillir comme toute naturelle l'énonciation, sur un rythme alangui de barcarolle, du thème en tierces soupirantes dont le naïf contour mélodique s'emploie à exalter les charmes de "la Blondinette aventurée sur la Gondolette" et les superlatifs vénitiens ne réussissant pas ici à faire passer l'indigence du propos poétique.

Et il faut admettre que pour ne pas avoir choisi ici un mode d'expression à la taille de son génie, Liszt n'en fait pas moins usage à sa manière, et qui demeure exceptionnelle.

Copyright MCMXLIX by Editions Salabert
International Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT 22 rue Chauchat Paris.
SALABERT Inc. 1 East 57th Street New York N.Y.

E.M.S. 5472
E.A.S. 14521

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

(La Rondina in

pp

ppp

*

Gondoletta) CANZONE del Cavalière PERUCHINI
sempre dolcissimo

pp

sempre legato

Pédale à chaque mesure

Red. *

4/2

3/2

un poco rinforz.

dolce *mp*

dolce *pp (legato) (2)*

dolcissimo

(2) Il n'est pas un pianiste qui ne prenne une sorte de plaisir physique à laisser s'égrener sous ses doigts les faciles enchaînements de cette glissante cadence préparant avec tant de grâce la réintroduction du thème sous forme de second couplet de la Canzone, et qui ne nécessitera, comme travail préparatoire, que l'emploi des variantes rythmiques destinées à en assurer la parfaite égalité :  Eviter un mouvement trop rapide lors de l'exécution.

(3) On insinuera sans précipitation, dans la cadence de paisible barcarolle fondamentale et sous le signe de l'effleurement, le souple balancement de la figuration de main gauche.

S'exercer d'abord ainsi pour bien asseoir la position de la main :

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of several measures with various note values and rests. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation. It begins with a measure marked (4) and *rinforzando*. The bass line features a series of notes with fingerings: 7, 5, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 1. A dynamic marking of *f pesante* (forte pesante) is indicated below the bass line.

Fourth system of musical notation. It includes a trill marked *tr* with the sequence 1313. The bass line has fingerings: 5, 5, 2, 1, 2, 5. A dynamic marking of *p leggiero* (piano leggiero) is present, along with a measure marked (5).

Fifth system of musical notation. It features a trill marked *tr* and a measure marked (5). Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *pp*.

(4) On veillera, tout en mouvementant quelque peu l'expression des cinq mesures suivantes, et principalement au moyen des impulsions de la basse, à ne pas "passionner" l'interprétation de ce passage, simple redite plus éloquemment présentée de la chute du couplet. Ne pas confondre l'indication "pesante" accordée à l'exécution de la main gauche avec une impression de lourdeur. Il ne s'agit ici que d'une articulation soutenue et nettement prononcée.

(5) La plus grande souplesse du poignet sera requise pour le staccato caressant dont doit bénéficier l'énonciation des deux fioritures ascendantes qui imposent à la main droite des déplacements périlleux, et que l'on jouera en détendant insensiblement le mouvement et presque "a piacere".

(6) Fût ce même au prix d'une incommodité passagère, on se conformera rigoureusement au doigté uniforme indiqué pour l'exécution de la main droite de cette amplification de la cadence antérieure, aboutissant de même que celle-ci à une nouvelle variante du couplet mélodique. Il est seul capable en effet d'en garantir la fluide et régulière énonciation, qui doit ici s'avérer d'un mouvement plus rapide que dans la réplique précédente. Tout en laissant plus de liberté pour le choix qui conviendra à la descente chromatique en tierces mineures de la main gauche, on recommande, pour les mêmes raisons d'égalité sonore, l'emploi du doigté dont le modèle est donné dans le texte. On trouvera, page 49 des Principes rationnels de la Technique pianistique, une ample sélection des différents doigtés qui peuvent être appliqués à l'exécution de ce passage.

Les variantes rythmiques mentionnées note 2 seront également utilisées pour l'étude des mains séparées.

On conseille d'aborder le trait selon la rédaction suivante qui en facilite l'impulsion initiale en évitant la répétition des mêmes notes à la main gauche :

(7) On s'efforcera de "poétiser" de la manière la plus engageante la sonorité de cette troisième variation, meublée d'un ruissellement de trilles et d'arpèges, et qui s'emploie selon la plus pure donnée pyrotechnique du genre "paraphrase", comme ultime argument d'un procédé pianistique destiné, selon la formule d'époque, à convaincre des mérites de l'exécutant bien mieux que des qualités de la pensée musicale.

Là encore, cependant, les friselis des trilles et des batteries prennent, au contact d'une influence magique, un caractère d'enveloppement liquide, et les doux effleurements des arpèges s'identifient aux souffles d'une brise caressante prolongeant, sous le couvert d'une virtuosité devenue élément atmosphérique, les prestiges de l'évocation poétique qui déborde et métamorphose la donnée musicale intrinsèque de l'argument-prétexte.

On veillera, à l'exécution, à faire disparaître les solutions de continuité imposées aux battements du trille de main droite par l'articulation du thème, en éveillant plutôt l'idée d'une délicate vibration énoncée à fleur de touche - sous couleur persistante de pédale harmonique - que d'une fioriture pianistique dont la mise en valeur importerait à la qualité de l'interprétation. Il en sera de même du frôlement de main gauche, dont la légère participation sera conditionnée par le minimum de relèvement des doigts.

L'exemple ci-après, emprunté à la rédaction du même passage dans la version de 1840, permettra d'évaluer par comparaison la qualité instrumentale de la retouche apportée par Liszt dans sa nouvelle adaptation :

(*simile*)

un poco marcato

(8)

(8) C'est à une impression de glissando que devra correspondre l'exécution de ces arpèges de main droite, dont on assurera les élans vaporeux en projetant légèrement la main sur le clavier à chaque reprise, en se gardant toutefois d'accentuer les premières notes; l'impulsion ainsi donnée devant bénéficier à l'ensemble de chaque figuration, et ce geste d'assouplissement initial n'ayant d'autre but que d'entraîner rapidement la main dans son déplacement latéral.

Exercices préparatoires pour la légère articulation du pouce:

m.d.

Puis travail d'égalisation rythmique, conformément au texte, avec les formules:

Timbrer discrètement le thème en tierces de la main gauche, auquel le caractère aérien de la broderie supérieure assure une prédominance sonore naturelle qui n'a pas besoin de se voir intensifiée. Se garder d'une énonciation détachée; le portando indiqué par Liszt devant être interprété dans son sens rigoureux de léger appesantissement de la main sur chaque tierce.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex rhythmic pattern with eighth notes and trills, marked with an '8' and 'tr'. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter notes and rests. Fingering numbers (1-5) are indicated above the notes.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features intricate right-hand patterns with trills and eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A circled number '(9)' is placed above the first measure of the left hand.

Third system of musical notation. The right hand continues with its complex rhythmic figures. The left hand accompaniment is marked with the instruction *sempre più diminuendo* (always more diminishing) in the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand part is a dense, rapid sequence of notes. The left hand part is marked with a circled number '(10)' and the dynamic marking *ppp* (pianissimo).

Fifth system of musical notation. The right hand part features a descending melodic line with a *ppp* dynamic marking. The left hand part is marked with *poco cadendo* and *ppp*. The system concludes with a final chord.

(9) Préparer ainsi les déplacements d'octaves du pouce pour les broderies suivantes :

A short musical exercise in the right hand (treble clef) showing fingerings and trills. It consists of four measures of eighth-note patterns with trills, marked with an '8' and 'tr'. The notes are on a single line, and the exercise is labeled 'm.d.' and 'etc.'.

(10) Conserver rigoureusement la valeur rythmique des figurations précédentes sur cette cristalline déperdition de sonorité, sans cependant rendre ces battements alternés des deux mains tributaires d'une division mesurée apparente.

(11) Ne pas bousculer l'énonciation rigoureusement liée de cette gamme dont le partage rythmique s'effectue de quatre en quatre triples croches conformément aux modalités des mesures précédentes.

quieto
(12)
dolcissimo armonioso
pp
sempre più diminuendo
ppp
pppp

(12) Plus qu'aucune des variantes antérieures, cette dernière émanation du thème porte la marque distinctive de la meilleure manière improvisatrice de Liszt. Cette équivoque entre le majeur et le mineur, qui sensibilise soudainement le contours mélodique d'un motif que les pages précédentes nous avaient fait connaître dans toute son innocence sentimentale, quels sont les musiciens de son temps qui en auraient su profiter dans un tel esprit d'abandon poétique; de renoncement à la lettre du sujet donné ou choisi, (car ici la question mériterait examen) et pour en dégager des virtualités expressives à quoi l'auteur de la Gondoliera populaire n'avait certes pas songé?

De ce fait le morceau rejoint, dans sa coda, le caractère rêveusement évasif des quinze mesures de l'introduction, et l'on se prendrait volontiers à regretter que ces deux pages tout au moins, -préface et péroraison- n'aient pas eu à encadrer une manifestation plus rare de l'invention lisztienne.

Inutile d'ajouter que ces deux épisodes, marqués au sceau d'une pénétrante musicalité, ne figurent ni l'un ni l'autre dans la version de 1840, reconstituée par les soins de Vianna da Motta.

II CANZONE

Lento doloroso
accentato assai

Durée
2 min. 40

(Nessun maggior dolore) CANZONE del Gondoliero
a tempo accentato assai sempre

(1) Il suffira de se reporter au texte de l'épisodique "Canzone del Gondoliero", tel qu'elle figure au début du 3^e acte de l'Othello de Rossini, pour se convaincre que le rôle de Liszt n'a pas été ici celui du transcritteur, mais bien de l'artiste créateur, dont la conception imaginative sait dégager, d'un point de départ étranger à sa personnalité, les motifs d'une œuvre délibérément originale. Car rien, ou presque rien, ne subsiste dans ces quelques mesures d'improvisation de la dolente mélodie intercalée dans l'ouvrage scénique de Rossini; sinon le frémissement continu des trémolos étouffés qui, dans la partition, dramatisent déjà de même manière les accents pathétiques de la plainte chargée d'évoquer, selon les vers de Dante, "le tourment indicible qui s'attache, dans les temps de l'adversité, au souvenir des jours de bonheur".

Tout s'y voit réarticulé, remodelé, réinventé en un mot: tant de l'argument générateur que de la ritournelle qui le précède, pour n'y plus fournir que le prétexte d'une nouvelle et tragique inspiration, baignée dans une atmosphère d'imprécise inquiétude, et coupée, en ses dernières mesures, par ces funèbres appels que se jettent les gondoliers aux croisements des canaux nocturnes, en un détail suggestif ignoré de l'œuvre dramatique, et qui parfait d'une touche impressionnante la signification douloureusement explorée de cette page.

Le caractère de vibrante émotion dont il convient de revêtir l'énonciation du motif par la main droite, s'impose avec assez d'évidence pour déterminer le constant emploi d'une éloquente et pénétrante sonorité. Il s'agit ici d'une véritable déclamation musicale dont les impulsions rythmiques doivent conserver leur pleine valeur expressive, même dans les passages d'écho où le concours d'un "mezzopiano" se voit sollicité.

La seule difficulté instrumentale dont on ait à tenir compte dans la traduction de cette page visionnaire, réside dans l'exécution du trémolo de main gauche dont on vient de souligner le rôle en quelque sorte extra-musical. A aucun moment elle ne doit avoir à abdiquer le caractère de frémissement étouffé qui lui est imparti dès l'énonciation de la ritournelle précédant la "Canzone" proprement dite. D'autre part, on s'y obligera rigoureusement à l'articulation des seize quadruples croches par temps ce qui, malgré le "lento" indiqué au début de la pièce, représente, à la cadence approximative de 40 à la noire, une rapidité d'énonciation qui sera presque celle du trille normal. On s'y conformera sans doute assez aisément, tant que deux doigts seuls se voient requis d'en garantir les battements réguliers. Mais où le problème instrumental se complique c'est lorsque une formation harmonique de trois sons se substitue à la formule bi-digitale. C'est ici qu'intervient toute une série de facteurs physiologiques personnels: longueur des doigts, souplesse des mouvements latéraux de la main, nervosité des vibrations répétées sur les mêmes touches, etc... qui défient, ou à peu près, tout recours à un exercice fondamental qui aurait l'ambition de se vouloir polyvalent pour toutes les mains.

On ne prétendra donc pas à fournir ici des formules d'un travail préparatoire efficace; la qualité d'un trémolo pianistique, dans cette nuance atténuée, paraissant fonction d'une disposition individuelle assez analogue à celle qui régit le vibrato des violonistes.

Et ce ne sera que bien timidement que nous suggérerons l'étude suivante, basée sur la rapidité des émissions successives des mêmes doigts sur les mêmes touches, comme susceptible d'aider à la solution du problème.

1^o Exercice à deux parties, que l'on évitera de jouer comme des trilles, c'est à dire avec une articulation indépendante de chaque doigt, mais au contraire en assurant la fréquence et la régularité des battements par la vibration de la main fermement arc-boutée sur la position de chaque intervalle:

2^o Exercice à 3 parties - mêmes recommandations:

nel "OTELLO," di ROSSINI.

First system of the musical score, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill and a triplet. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and a triplet. Dynamics include *p* and *pp*.

Second system of the musical score. The upper staff has a melodic line with accents and a *marcato* marking. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Third system of the musical score. The upper staff features a melodic line with accents and a *poco rit.* marking. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *smorz.*

Fourth system of the musical score, marked *a Tempo*. The upper staff has a melodic line with accents and a *mp espress.* marking. The lower staff features a triplet and a *pp* marking. Dynamics include *f*.

Fifth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with accents and a *cresc.* marking. The lower staff continues the accompaniment. Dynamics include *sf*, *f appassionato*, and *p*.

rit. poco rit. a Tempo

dim. (2) pp dolciss. tranquillo pp

pp dolciss. f

molto p rall. (3) pp sf ppp

(2) Bien souligner ici la passagère transfiguration du climat musical due à la présence d'un majeur inopiné portant sur deux mesures, et au caressant et diaphane effleurement des arpegges qui remplacent, à la main gauche, les sourds frémissements d'onde stagnante qui semblaient, dans les mesures précédentes, complice énigmatique des inquiétantes menaces de l'obscurité.

(3) La première version comportait, à partir d'ici, la conclusion suivante (dont on peut déplorer le remplacement par les mesures plus conventionnelles de l'édition définitive) et qui laissait la funèbre évocation s'éteindre sous une impression d'émouvante fatalité:

pp ppp

Il est fort probable que la terminaison en mi bémol majeur a été ultérieurement adoptée, en supplantant l'enchaînement à la Tarentelle; la réunion des trois morceaux en une seule suite n'ayant certainement pas été prévue lors de leur rédaction primitive.

III TARANTELLA

Presto (1)

Durée 4 min.

pp *poco*

a *poco*

scerzando molto staccato

p *simile*

(1) Le même argument mélodique se voit utilisé tour à tour dans le dernier numero de cet ensemble rapsodique, comme initiateur du rythme bondissant de la Tarantelle et dispensateur des inflexions sentimentales de la Canzone napolitaine qui fait centre de la composition. Auquel de ces deux aspects d'un élément commun convient-il de réserver le bénéfice du principe générateur ? Est-ce la romance, est-ce la danse qui se trouve à l'origine de la rédaction ? On incline à donner le pas à la première hypothèse et à supposer que la suggestion de la cadence chorégraphique populaire est venue se greffer, à titre de vivant contraste imaginaire, d'une verve et d'un éclat exceptionnels, sur les accents expressifs de la phrase médiane, embryon vraisemblable de l'organisme musical. La question n'étant, au reste, soulevée que par souci d'identification du procédé constructif employé par Liszt, et demeurant sans effet sur la particularité de l'interprétation; chacun des deux motifs témoignant respectivement d'un caractère individuel assez pittoresque pour n'avoir pas à dépendre d'une quelconque priorité de signification thématique, dont la mise en valeur s'imposerait ultérieurement à l'exécutant.

Bien assurer, dès les mesures d'introduction, l'allure trépidante dont se réclame le rythme caractéristique de la Tarantelle, qui se voit évoqué au travers d'une suggestion sonore initiale, tendant, semble-t-il, à la représentation d'un essaim de danseurs affluant vers le lieu de leurs ébats, dans un progressif accroissement de joyeuses sonorités.

(2) On observera scrupuleusement la pédalisation indiquée pour l'exécution de ces mesures à deux temps, dont on transcrit ci-dessous la notation initiale, tel qu'elle apparaît dans la version manuscrite de 1840, scandée à la basse par un rythme obstiné de tambourin :

chaque accord de main droite devant s'y voir l'objet d'une percussion aussi brève que possible, répondant avec une constante netteté rythmique aux battements de la main gauche. Timbrer les croches de la partie supérieure d'une manière un peu plus incisive que les notes complémentaires de chaque accord, de manière à bien dégager le schéma mélodique en puissance dans ce jeu de sèches vibrations alternées.

sempre staccato

poco a poco cresc.

Ped. *

Ped. *

rfz

Ped. *

p *sempre staccato*

(3) Préparer l'articulation légère et rebondissante exigée pour cette première exposition du motif de la Tarentelle — dont le doigté est indiqué par Liszt — en s'obligeant à un travail consistant en une répétition distinctement énoncée de chaque croche selon la variante rythmique ci-après, que l'on appliquera à l'ensemble du dessin mélodique en employant constamment les mêmes doigts :

m.d.

etc.

S'exercer alternativement en staccato des doigts et substitution liée.
 S'abstenir de tout emploi de la pédale forte avant son indication dans le texte. Accompagner le rythme à contre-temps des accords de la basse d'une série d'attaques mordantes et sèches, dont l'équivalent imaginaire pourrait être celui d'un claquement de mains stimulant l'ardeur de la danse. Serrer autant que possible l'arpeggiando de l'accord de 9^e qui figure au nombre de ces vives punctuations rythmiques.

Un poco meno presto ma sempre

(6) *ff* *p* (7) *ten.* *ten.* *Red.* *Red.*

(6) L'indication de Liszt mettant en garde contre une énonciation trop précipitée de ce couplet en forme de chanson - seconde variante de la Tarentelle dont le motif se voit ici gaiement traité en manière de refrain - se voit trop fréquemment interprétée dans un sens de pesanteur solennelle tout à fait contraire à l'esprit de la composition.

La légère détente qui permettra la truculente mise en valeur de ce nouvel argument thématique se voit entièrement justifiée par l'impétueux *accelerando* des mesures précédentes. Il ne s'agit en quelque sorte que de rétablir la cadence antérieure, en concédant à une figuration harmonique plus nourrie le bénéfice d'une articulation proportionnellement plus accusée. Prononcer clairement, sans pédale, toutes les notes des accords - avec brio, souligne Liszt - et on rappelle à ce sujet l'excellente préparation qui consiste à en diviser successivement les éléments :

EX. A. *m.d.* *etc.* B. *etc.*

(7) Les effleurements d'arpèges ne doivent compter dans le souci de l'interprète que comme des sortes d'interjections rythmiques, destinées à fixer le maintien de la cadence pendant les interruptions du refrain. Sonorité brillante et légère.

Più vivace

(8) *p quasi staccato*

cresc.

(8) L'exemple musical suivant est emprunté à la rédaction initiale de ce passage dans la version manuscrite. Il permet de se rendre compte à la fois de l'impulsion mélodique à laquelle il doit continuer d'obéir dans le texte définitif, et de l'ingéniosité instrumentale de la retouche ultérieurement apportée par Liszt :

etc.

Eviter d'accentuer exagérément les accords de main gauche portant sur les premières croches de chaque temps. L'impression produite doit être dépendante d'un jeu de sonorités rebondissantes, échangées avec désinvolture entre les deux mains sur un plan d'égale intensité.

un poco rit. e scherzando

p capriccioso

stringendo

ten.
p
*red. **

un poco rit. e scherz.

stringendo

(9) Une curieuse analogie d'écriture et de caractère fait correspondre ce passage à certains fragments de la Tarentelle de Chopin, laquelle s'inspirait, de son côté, de la Tarentelle de Rossini. Ce qui revient à admettre, dans ces trois exemples, la présence d'un élément fondamental spécifique de la danse napolitaine, se traduisant par une certaine fantaisie rythmique apportée incidemment à l'obstination traditionnelle d'une cadence immuable, et dont le principe pittoresque n'a pas échappé à l'attention des trois compositeurs.

Il ne s'agit naturellement, sur le "poco rit." qui suscite cette remarque, que d'une simple inflexion de détente, suggestive d'un geste de malicieuse coquetterie, bientôt incorporée à nouveau dans la reprise contagieuse du mouvement animé, et non d'un alanguissement rythmique qui le ferait participer à une quelconque intention sentimentale.

Le doigté de Liszt est bien significatif des particularités d'accentuation qu'il importe de réserver à la nerveuse et légère articulation de cet épisode.

A travailler, en se conformant aux variantes suivantes, supposant une nette participation du poignet à l'attaque de chaque groupe:

m.d.
m.g.
etc.

(10)

Giocoso e vivacissimo

(10) On remarquera avec quelle souple aisance s'effectue, sans que le rythme caractéristique de la Tarentelle s'en trouve affecté, les échanges entre les articulations binaires et ternaires de la mesure dans la conduite du dessin mélodique; les impulsions organiques du comportement rituel de la danse continuant à s'y manifester sur les premiers temps de chaque mesure, avec une semblable efficacité suggestive dans l'un et l'autre cas.

Observation qui ne sera pas sans conséquence concernant l'identification de cette sorte de pulsation intérieure qui doit animer d'un même élan tous les épisodes de cette première partie du morceau, dont la cadence se verra ainsi alimentée par un appui sur le battement à un temps par mesure, quel que soit le degré d'excitation passagère dont peut être appelée à témoigner une interprétation imagée de ce rutilant début.

(11) Les accents significatifs ajoutés par Liszt à l'énonciation du dessin de main droite de ce fragment corroborent entièrement le sens de la remarque précédente.

On veillera à établir avec soin les contrastes d'articulation entre les alertes propulsions détachées en octaves brisées, inscrites en fin de mesure, et la vibrante émission des trois doubles croches subséquentes, détentrices des appuis rythmiques auxquels on vient de faire allusion.

On secondera l'incisive et légère prononciation du dessin de pouce de la main gauche par une exécution aussi brève que possible des "arpeggiandi" qui les accompagnent de leurs vives chiquenaudes sonores.

8-----19

un poco meno

ff *p*

ten. *ten.*

p *ff*

più animato *sempre stacc.* *dimin.*

sempre dim.

(12) (13)

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

Red. * *Red.* *

(12) Les observations de la note 6 demeurent valables pour l'exécution des 18 mesures suivantes.

(13) On tiendra compte de la différence d'orientation dynamique qui distingue cette répétition du motif initial de la Tarentelle de sa tendance antérieure. Le crescendo d'origine se voit ici remplacé par un évanouissement caractéristique des sonorités dont on veillera à traduire avec soin le parti pris d'affaiblissement progressif, sans que celui-ci entraîne un alentissement quelconque de la cadence fondamentale.

(14) Comme on vient de le recommander dans la note précédente, aucun ritardando — même d'intention — ne doit accompagner cette dernière articulation du motif, confiée ici aux furtifs effleurements de la main gauche auxquels on consacra le travail préparatoire ci-après :

m.g. etc.

en s'efforçant à boucler nettement chaque mordant sur l'émission ultérieure de la croche détachée, et en veillant aux souples impulsions de la main pour les attaques de tous les groupes.

Conservé une absolue régularité rythmique aux battements de la main droite qui se diluent insensiblement dans une atmosphère sonore de plus en plus immatérialisée, mais sans rien abandonner de leur vivacité propulsive.

(18) Chaque énonciation "unisono" des couplets de la "Romanza" se voit suivie d'une variante en sonorités d'écho dont c'est ici la première. Une virtuosité capricieuse s'y ingénie à dématérialiser en quelque sorte les accents de la mélodie génératrice, et à instituer les prolongements dans le domaine des féeries pianistiques les plus vaporeuses; chaque segment du thème y devenant prétexte à filigranes et à arabesques dont l'ingéniosité se renouvelle à chaque proposition, et dont l'interprétation exigera la plus grande souplesse rythmique.

On admettra dans l'exécution des premières octaves la présence d'un léger amendement, consistant à exécuter les doubles croches assurant l'élan mélodique de la phrase en en rapprochant la valeur de celle que l'on accorderait à des triples croches, en conservant bien entendu, à chaque impulsion ainsi délicatement innervée, toute la souplesse et le liant désirables.

(19) Exécution :

(20) On assurera la parfaite égalité mélodique des deux broderies de main droite qui font suite, en leur appliquant les variantes rythmiques :

(21) S'exercer ainsi :

A. etc.

B. etc.

de même pour les mesures suivantes.

p leggiero scherzando

(23)

(22)

pp

cresc.

dolcissimo rubato

ppp

rubato

rall.

a Tempo

mf

pp sempre

(22) L'observation de la note 18 concernant le léger raccourcissement de valeur dont les doubles croches mélodiques de mesures analogues à celle-ci peuvent être l'objet, s'étendra à l'articulation des fragments similaires qui font suite; l'allègement rythmique ainsi obtenu répondant entièrement à l'esprit nonchalamment désinvolte de ces variantes.

(23) Travailler en souplesse rebondissante l'énonciation de ces sixtes joueuses, propulsées d'une octave à l'autre à la manière d'une légère vocalise, en lui consacrant l'étude des formules ci-après :

A. *m.d.*

B.

8-----
rubato
dolcissimo
rall.
ppp
rubato
rall.
poco rall. e smorz.
pp
leggierissimo
simile
un poco marcato

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

(27) Le caractère d'improvisation qui semble se faire jour à partir d'ici dans la conduite du thème de la "Canzone," au milieu des capricieux papillotements d'une scintillante virtuosité, ne fait, au contraire, que recouvrir la subtile démarche d'une transition de longue haleine, destinée à ménager de manière quasi insensible le retour imminent au rythme trépidant de la Tarentelle, dont on vient de s'éloigner pendant quelques pages en accordant au sujet central de la composition tous les privilèges d'effusion sentimentale particulièrement représentatifs de sa spécifique tendance populaire.

Il va de soi que le détail de cet aménagement progressif de la cadence, ramenée peu à peu à son frémissant postulat d'origine, n'a pas à être souligné par des intentions interprétatives quelconques, et qu'une sorte de génération spontanée du rythme va d'elle-même s'employer, au gré d'une figuration de plus en plus active, à faire circuler à nouveau dans le morceau les ferments de vie dont se réclamait, dans les pages initiales, la pittoresque exubérance du motif chorégraphique.

Au cas où l'interprète serait en mesure de confronter avec celle-ci la version initiale, reproduite par Breitkopf dans la révision de Vianna da Motta, il aura mille raisons d'apprécier la qualité de la transformation physiologique apportée dans la rédaction présente à la soudure entre les deux éléments de la composition, laquelle ne fait, dans l'exemplaire d'essai, l'objet d'aucune des préoccupations de transition dont on vient de marquer les particularités nuancées; la Tarentelle s'y voyant purement et sommairement réexposée dans son ton d'origine, et comme s'il ne s'agissait que d'une reprise traditionnelle de Scherzo ou de Menuet classique.

De même que pour les broderies mélodiques précédentes, employer, pour l'étude des deux passages en notes d'agrément, les formules rythmiques  c'est à dire en négligeant celles qui tendraient à faire porter, au cours de leur enchaînement, un accent sur la première note de chaque groupe.

simile

un poco marcato

(28) *p cresc.*

(29) *rfz molto accelerando*

rfz smorzando p (espress.)

(28) On voit déjà s'insinuer ici, ainsi qu'on l'a laissé pressentir note (27) sous le couvert d'une épisodique variante décorative, une furtive évocation du rythme de la Tarentelle, à nouveau activée par les impulsions de la main gauche sur le pouce de la main droite.

(29) Préparer de la manière suivante l'énergique articulation de cette descente chromatique de main droite :

A. *etc.*
5 4 5 5 4 5 4 1

B. *etc.*
5 4 5 5 4 5 4 2

C. *etc.*
2 2 2 2 2 2 2

D. *etc.*
2 2 2 2 2 2 2

La formule D sera employée pour l'étude des mesures subséquentes en doubles notes sous la forme suivante :

A. *etc.*
3 5 3 5 3 5 1

B. *etc.*
3 5 3 5 3 5 1

Puis en ajoutant la participation du poignet à l'attaque de chaque groupe :

m.d. *etc.* Même travail à la main gauche.

riten.
pp
dolcissimo (30)
più ritenuto
Red. * *Red.* * *Red.*

Cadenza ad lib. 8-----

Ossia (31) *pp leggerissimo* *sempre pp* *riten. ppp* *longa Red**

Lento

(32) *sempre pp* *ben marcato la melodia*

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

(30) Bien sensibiliser le timbre des sixtes de main droite sur ces dernières mesures d'abandon sentimental, précédant les variations qui font peu à peu réapparaître dans la composition les données stimulantes des impulsions de la danse.

(31) Il n'est pas douteux que la "Cadenza ad libitum" proposée ici comme "Ossia" réponde de plus près à l'intention pianistique de Liszt que le schema mélodique simplifié auquel elle se superpose, en un murmurant envol de fragiles sonorités. On s'exercera premièrement en travaillant séparément, aux deux mains, le dessin en triolets de doubles croches, c'est à dire en omettant provisoirement l'articulation des doubles croches isolées qui en consolident délicatement les élans sous forme de furtifs effleurements.

Afin d'éviter tout empâtement lors de l'exécution définitive du texte, faire précéder celle-ci de l'étude de la variante ci-après :

m.d. *etc.*

(32) C'est à l'évocation d'une voile légère cinglant vers les rives fortunées de Capri, aux sons d'un refrain familial, qu'il semblerait possible d'assimiler la représentation poétique de cette dernière série de broderies sur le thème de la Canzone. Il n'y manquerait même pas la suggestion des coups de vent joueurs qui mouvementent l'heureux élan de la barque imaginaire, représentés ici par les caractéristiques interventions de frissonnantes ondulations chromatiques sou-mises, à chacune de leurs apparitions, à un typique mouvement d'accélération.

Bien établir tout d'abord la nette articulation du thème, telle qu'elle dépend des échanges entre les pouces des deux mains, en s'exerçant ainsi :

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

Faire ensuite découler de cette conduite mélodique essentielle la vaporeuse énonciation des arpèges complémentaires. Eviter de laisser traîner les doigts sur les touches, ce qui aurait pour effet de compromettre l'alerte impulsion rythmique dont témoignent ici les allusions au motif de la Canzone.

8-----

accel. (33) *pp*

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

a Tempo (34) *poco cedendo* 8----- 8-----

Red. * *Red.* *

marcato *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

8----- 8----- 8----- 8----- 8----- 8-----

Red. * *Red.* *

accelerando 8----- *poco cedendo*

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

(33) On vient d'engager à la supposition de furtifs mouvements de brise pour aider à la traduction imagée de ces passages transitoires, dont l'exécution se présente au reste sous des abords pianistiques particulièrement aisés, ne nécessitant aucun recours à des formules d'exercices préparatoires.

Bien établir le tempo fondamental de l'épisode après l'accelerando qui porte surtout sur le mouvement ascendant, par une légère détente sur les deux derniers triolets précédant la reprise du fragment mélodique. Cette indication est valable pour toutes les répétitions subséquentes de cette proposition chromatique.

(34) L'articulation du thème à la main gauche est caractérisée dans l'édition originale par l'emploi exclusif du 4^e doigt; Liszt marquant bien ainsi sa volonté d'une sonorité également percütée, et à l'abri de toute intention sentimentale affaissant. Négligée par un certain nombre d'éditeurs et par la majorité des pianistes — dont la préférence se justifie paradoxalement par le souci d'éviter la qualité de timbre et d'accentuation un peu cuivrée précisément souhaitée par l'auteur — cette indication, que l'on doit considérer comme mettant sur la voie de l'exacte interprétation de ce fragment, est complétée, entre parenthèses, par la mention du doigté dont on vient d'incriminer l'adoption, mais dont une tradition largement exploitée nous oblige à tenir compte, tout au moins comme pis aller, et au cas où un travail préparatoire consciencieux ne garantirait pas l'exécution vivante et dégagée du motif mélodique par le moyen du seul 4^e doigt fermement tendu.

a Tempo

(35)

8.

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

8.

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

8.

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

1 2 4 5 3 1 2 5 2

pp

8.

1 2 4 5 3 1 2 5 2

pp

Ped. * *Ped.* *

8.

1 2 1 2

pp

1 4 1

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

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

(35) L'interprétation de la suite de cette volubile paraphrase relevant d'observations déjà formulées dans les notes (32) et (33) on ne peut qu'inviter à s'y reporter en cas d'indécision éventuelle.

2 5 1 2 5 2 1 1 2 5 1 2 2 5 2 1 5 2

3 1 3 1

1 5 1 2 1 1 5 2 1 5 1 2

dim. *perdendo*

4 1 3 1 4 2 3 1

Red. *

(36) 2 3 2 1 1 2 3 2 1 1 2 3 2 1 1 2 3 2 1 1 2 3 2 1 1 2 3 2 1 1

sempre pp

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

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

smorzando

Red. * *Red.* * *Red.* * *pp* * *Red.* *

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

pp

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

(36) L'articulation typique du rythme de la Tarentelle va prendre, à partir d'ici, le pas sur la cadence de vive barcarolle dont le souple balancement s'adaptait si parfaitement aux dernières évocations du motif de la Canzone, devenu progressivement prétexte à des inflexions de rêve.

L'amorce de cette variante avait déjà fait l'objet des remarques occasionnelles de la note (28), mais ici il ne s'agit plus d'une allusion épisodique, et le principe du martèlement digital, malgré la délicatesse transparente du registre employé et la ténuité de l'arabesque qui en enregistre la propulsion, reprend tout son pouvoir de fermentation contagieuse, dont les pages à venir vont attester, avec un brio exceptionnel, l'irrésistible développement dynamique.

Travailler toute la partie de main droite de cet épisode en staccato des doigts, de manière à assurer le parfait égrènement des notes répétées qui en conditionne la physionomie particulière, dès à présent si délicatement suggestive des enchantements de la danse.

8-----

poco cresc.

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

8-----

(37) *stretto*

poco a poco più cresc.

Red. * Red. * Red. *

8-----

Red. * Red. *

(37) Ainsi qu'au début du morceau et avec la même impétuosité virulente, les rythmes binaires se superposent ici aux articulations en triolets sans porter aucune atteinte au caractéristique comportement de la cadence fondamentale. On voudra peut être se reporter aux observations de la note (10) relatives à la répercussion exercée par ce principe de rédaction sur la conduite rythmique des arguments de la Tarentelle, et qui trouvent ici une nouvelle application. Une erreur fréquemment commise fait aborder cet effervescent épisode dans une nuance trop accusée et dans un mouvement trop rapide, ce qui ne permet pas d'intensifier ainsi qu'il convient le crescendo et l'accelerando qui se conjuguent pour le porter à son maximum d'exaltation et de puissance sur la reprise du rythme ternaire qui précède de quelques mesures l'irruption frénétique du "Prestissimo" sous le signe duquel vont se traduire les ultimes tourbillonnements de la danse.

On s'efforcera donc à conserver aux premières mesures de ce fragment l'articulation légère et dégagée qui, tout en soulignant l'allure rebondissante du divertissement chorégraphique retrouvé, en reliera cependant avec raffinement les vivantes manifestations initiales aux impulsions velléitaires des mesures précédentes.

Afin d'éviter toute lourdeur dans l'exécution du début de ce passage, on s'exercera d'abord en éliminant les notes complémentaires des accords, de manière à ne leur laisser qu'une structure mélodique essentielle.

EX. *p*

etc.

Ce ne sera qu'à la suite de ce travail préparatoire d'allègement rythmique et sonore que l'on ajoutera les notes provisoirement négligées, et dont on s'efforcera de maintenir la prononciation dans une teinte plus discrète que celle du dessin conducteur dont on aura ainsi déterminé l'implicite prépondérance.

On conseille d'appliquer alors à l'étude du texte de Liszt la variante ci-après, provoquant la parfaite souplesse des attaques du poignet sur chaque groupe :

etc.

8-----

Red. * *Red.*

8-----

Red. * *Red.*

8-----

rfz e fuocoso molto

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

8-----

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

8-----

ff strepitoso

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

(38) On facilitera le développement progressif du crescendo en solidifiant nettement, à partir d'ici, la position des doigts sur chaque octave; la variante rythmique indiquée dans la note précédente se voyant efficacement utilisée dans le travail de préparation de ce passage.

Prestissimo

(39)

sf *ff* *martellato*

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

Red. * *dimin.*

sempre prestissimo
ben marcato il tempo

(40)

p *rfz*

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

(39) Ne pas redouter, dans l'articulation de ce trépidant aboutissement de la progression dont on vient de prévoir les degrés d'intensité successifs, de faire usage d'un timbre métallique et presque strident, dont la virulence est entièrement justifiée par le parti pris d'évocation pittoresque auquel obéit la rédaction pianistique de ces quelques mesures.

(40) Donner ici l'impression d'un envol rythmique libéré de toute pesanteur, et auquel le jeu alterné des deux mains confère un caractère d'instabilité matérielle dont un interprète imaginaire saura tirer un parti particulièrement profitable à la signification suggestive de ce sémillant divertissement.

Afin de bien individualiser l'accentuation des notes du thème selon la recommandation de Liszt, et malgré l'adoption du timbre assourdi qui s'impose à l'exécution de l'ensemble du fragment ainsi rédigé, on conseille l'emploi de l'exercice préparatoire suivant :

m.d. *etc.*

Musical score for piano, measures 42-43. The score is in G major and 3/4 time. It features a series of chords and arpeggios. Measure 42 is marked 'fff' and 'Red.'. Measure 43 is marked 'poco rit.' and 'cresc.'. The score includes various performance instructions like 'Red.', 'sf', and 'cresc.'. There are also some handwritten annotations in blue ink, including circles around certain notes and a vertical line on the right side.

(42) Le triple forte prescrit par Liszt ne doit pas inciter l'interprète à exagérer le volume de sonorité pour l'énonciation de ces joyeuses fanfares dont le rythme rebondissant doit demeurer celui de la Tarentelle, et dont un écrasement trop violent des touches risquerait de compromettre l'impétueux élan.

(43) Ne pas prolonger trop longuement la durée de ce vibrant point d'orgue, auquel doit s'enchaîner, pour ainsi dire sans interruption, l'étonnante avalanche de sonorités de la cadence qui en intensifie le rayonnement, et dont on préparera l'exécution en s'exerçant à la main droite de la manière suivante :

Handwritten exercise for the right hand (m.d.) showing three variations (A, B, C) of the cadence. Variation A shows a sequence of chords with fingerings 1, 1, 1, 1. Variation B shows a sequence of chords with fingerings 2, 2, 3, 2, 2, 2. Variation C shows a sequence of chords with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1. The exercise is marked 'etc.' and includes various performance instructions like 'cresc.' and 'poco rit.'.

(44) 8-

ff *giocoso*

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

8-

stringendo molto

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

8-

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

8-

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

(44) Reprendre exactement le tempo frémissant des mesures précédentes sur ces deux accords qui ne doivent être soumis à aucun ritardando. Et revêtir l'exécution de cette brève et fulgurante strette d'un caractère de débordante et quasi frénétique exaltation. Bien séparer les articulations des accords de noires sur lesquels la cadence doit encore s'accélérer selon l'indication de Liszt - mais au moyen d'un martellato vigoureux et non du staccato sans couleur ni consistance auquel pourrait prêter l'interprétation des points allongés les surmontant.-

Modalité d'exécution qui devra au reste être appliquée de la même manière aux dernières mesures de cette trépidante péroraison.