HAL
open science

La variation chez Robert Schumann

Damien Ehrhardt

To cite this version:

Damien Ehrhardt. La variation chez Robert Schumann : Forme et évolution. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris-Sorbonne, 1997. Français. NNT : . tel-01148616

HAL Id: tel-01148616

https://hal.science/tel-01148616

Submitted on 5 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Paris-Sorbonne

(PARIS IV)

U. F. R. de Musique et Musicologie

LA VARIATION CHEZ ROBERT SCHUMANN

forme et évolution

Volume I

Thèse de doctorat nouveau régime

présentée par

Damien EHRHARDT

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Serge GUT

Mai 1997

AVANT-PROPOS

Le cycle des *Études symphoniques* de Robert Schumann est, à n'en douter, une oeuvre majeure de la littérature pianistique. Mais aussi une oeuvre qui pose le problème de l'intégration des variations posthumes dans celui-ci. Le présent travail résulte d'un projet visant, précisément, à l'intégration de ces dernières dans le cycle[1]. L'édition de l'Annexe III donne une première réalisation de ce projet.

Partant d'une oeuvre-phare, nos recherches se sont portées vers d'autres variations schumanniennes, constituant somme toute un répertoire relativement méconnu. Ce sont les critiques du compositeur qui nous ont finalement orientés vers la variation des virtuoses, permettant ainsi la constitution d'un corpus prenant en compte toutes les facettes de la variation de Mozart à Liszt. Aussi parvient-on à l'objectif premier de notre étude, consistant à situer la variation schumannienne par rapport aux oeuvres de son temps. Il ne faudrait pas voir pour autant dans ce travail une étude approfondie de la variation à l'époque classique et au XIXe siècle. Les cycles d'autres compositeurs ne sont abordés qu'à titre comparatif.

Qu'il nous soit permis de remercier ici tous ceux, nombreux, qui nous ont apporté leur aide. Nous tenons à exprimer notre gratitude à Monsieur le Professeur Serge Gut qui a accepté de diriger le présent travail, pour ses conseils judicieux et son soutien bienveillant. De plus, nous exprimons notre reconnaissance

---

1. EHRHARDT, Damien, "Les *Études symphoniques* de Robert Schumann : Projet d'intégration des variations posthumes", *Revue de musicologie*, LXXVIII/2, 1992, p. 289-306.

à Messieurs Dr. Bernhard Appel, Prof. Dr. Werner Braun, Prof. Dr. Wolf Frobenius, Dr. Markus Waldura pour leur aide précieuse et leurs encouragements. Nos remerciements vont également à nos amis qui nous ont régulièrement offert leur collaboration, et tout particulièrement à Nathalie Froud et à Pascal Arnault. Nous tenons de surcroît à exprimer notre reconnaissance à l'Office Allemand d'Échanges Universitaires (DAAD) de nous avoir attribué une bourse de recherches pour l'année universitaire 1992-1993. Qu'il nous soit permis de remercier, enfin, pour les renseignements ou les documents aimablement communiqués : Mesdames Birgit Busse (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung), Eva-Brit Fanger (Copenhague, Det Kongelige Bibliotek), Inge Hermstrüwer (Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut), Christine Weidlich (Bonn, Universitätsbibliothek), Messieurs Hofrat Dr. Günter Brosche (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung), Dr. Reinhold Dusella (Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität), Dr. Helmut Hell (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mendelssohn-Archiv), Dr. Gerd Nauhaus (Zwickau, Robert-Schumann-Haus), sans oublier les départements de musique de la Bayerische Staatsbibliothek et de la Bibliothèque nationale de France, ainsi que le Service Conservation du Musée royal de Mariemont et la Bibliothèque universitaire de Sarrebruck.

Avertissement au lecteur

Dans le texte, les titres d'oeuvres sont souvent accompagnés d'un numéro entre parenthèses. Ce dernier, précédé de la mention "N°" renvoie au catalogue des variations de l'Annexe I. Quant aux lettres *a,b,c...*, en italique, elles s'appliquent au classement des sources, dans le même catalogue. Par exemple, "N°108" concerne la 108e oeuvre du catalogue des variations, "N°108*a*" la source *a* de cette 108e oeuvre. En outre, les indications "Source *a*, *b*, *c...*" des exemples ou transcriptions renvoyent toujours au catalogue de l'Annexe I pour l'oeuvre considérée dans le chapitre en question. Lorsqu'un chapitre aborde plusieurs oeuvres, le titre apporte des précisions complémentaires.

Bien que le travail offre une large part à la lexicographie historique, nous nous limitons, dans le glossaire, à exposer nos propres définitions.

Pour ce qui est des graphiques et des schémas, les lettres majuscules représentent toujours le mode majeur, les minuscules, les tonalités mineures.

Notre étude adopte, par ailleurs, la pratique consistant à indiquer les formes par les lettres de l'alphabet. Cette pratique s'appuie sur l'identité (AA), la similitude (AA') et la différence (AB). De plus, les faibles ressemblances sont indiquées par des indices (A1 A2), les segments de petites tailles par des lettres minuscules et grecques, les structures closes par des barres horizontales ($\bar{A}$).

Liste des signes et des abréviations

(sans égard pour les signes relatifs à l'Annexe III)

adjonct.	adjonction
bs	basse
C	coda
Cb.	contrebasse
Cit. Th.	citations thématiques
Cl.	clarinette
Comp.	année de composition
D	dominante
$\bar{D}$	représentant de la dominante
$\bar{\bar{D}}$	dominante de la dominante
E	échantillon représentatif
éd.	éditeur
Éd.	année de la première édition
Éd. F.	année de la première édition française
ext.	externe
F	finale ; maintien de la forme
<u>F</u>	forme
Fg.	basson
Fl.	flûte
fol.	folio
G1	groupe 1
H	reconnaissance de la trame harmonique
<u>H</u>	trame harmonique
H Th.	trame harmonique du thème
I	introduction
inf.	inférieur
L	intervalle résultant d'une marge de distribution
M	reconnaissance des contours mélodiques
<u>M</u>	contours mélodiques
m1	contours mélodiques de la mesure 1
m. d.	main droite
m. g.	main gauche
mv1	contours mélodiques du motif de la mesure 1
mes.	mesure

n	indique la négation
Ob.	Hautbois
Observ.	Observations
P	population
r	recto
R	reconnaissance du schéma rythmique
<u>R</u>	schéma rythmique
rm	romance
S	sous-dominante
$\bar{S}$	représentant de la sous-dominante
S	sous-dominante de la sous-dominante
s. fin.	segment final
segm.	segmentaire
s1	segment commençant à la mesure 1
sup.	supérieur
Sx	écart-type de l'échantillon
T	thème ; tonique
$\bar{T}$	représentant de la tonique
Timp.	timbales
transf.	transformation
Tr.	trompette
v	verso
v1, w1	motifs de la mesure 1 ou premiers motifs
Var.	variation(s)
Vc.	violoncelle
Vl.	violon
Vla.	alto
WoO	oeuvre sans numéro d'opus
→	renvoi (dans le glossaire)
‖	barre de reprise
▸	dominante intercalée
◂	sous-dominante intercalée
◂▸D	groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé
⌊⌋	avant une fonction dominante
↗ et ↘	compensation intensité-mouvement
↔	compensation parties inférieure-supérieure

μ	moyenne
$\bar{x}$	moyenne d'un échantillon
0	pièce non numérotée
1	mesure 1 ou Variation 1
1-	mesure 1 et suivantes
1834	*circa* 1834
I	période 1765-1814 ou premier thème fonctionnel d'une forme sonate
II	période 1815-1839 ou second thème fonctionnel d'une forme sonate
III	période 1840-1880
V.....	pédale sur le Ve degré
+	signe d'addition ou premier temps de la mesure
-	signe de soustraction ou temps n'apparaissant pas au début d'une mesure
$\pm$	plus ou moins
x	signe de multiplication
=	signe d'égalité, désigne aussi un résultat égal à la moyenne générale des Périodes I, II et III
<	strictement inférieur à, désigne aussi un résultat inférieur à la moyenne générale des périodes I, II et III
>	strictement supérieur à, désigne aussi un résultat supérieur à la moyenne générale des périodes I, II et III
$\emptyset$	ensemble vide
$\cap$	inter
*	astérisque, indique notamment que la limite inférieure ou supérieure de la moyenne de la population n'est pas incluse dans la marge de distribution

INTRODUCTION

"Il semblerait que le Romantisme, avec sa tendance à une subjectivité accrue, à un repli de l'âme en ses régions les plus secrètes, dût se caractériser essentiellement par l'extrême intimité de ses émotions musicales ; et, en fait, l'oeuvre pour piano de Chopin ou de Schumann confirme cette thèse. Mais chose curieuse, cette intimité s'accorde fort bien avec l'éclat le plus empanaché et l'étalage de la virtuosité la moins discrète"[1].

Cette citation d'Alfred Einstein se fonde sur une antinomie essentielle du "romantisme musical", à savoir l'opposition entre le goût des attitudes théâtrales et la recherche de l'intimité. Une telle opposition se retrouve dans le contraste entre Schumann, compositeur intimiste par excellence, et les variations brillantes de ses contemporains. L'étude des propres variations du maître saxon s'avère d'autant plus judicieuse qu'elle permet d'approfondir un aspect du romantisme musical. A ce propos, un inventaire des recherches antérieures paraît nécessaire.

Bien que Vincent d'Indy ait largement intégré la variation schumannienne à sa théorie en 1909[2], il fallut attendre les années trente avant de voir apparaître les premiers travaux musicologiques portant sur le sujet. Peuvent être citées à cet égard les

---

1. EINSTEIN, Alfred, *Music in the romantic era*, New York, W. W. Norton, 1947, p. 5 ; *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1959, p. 11 (traduction française de Jacques Delalande).
2. *Cours de composition musicale*, II, Paris, Durand, 1909, p. 435-487.

les thèses de Martin Friedland[1] et de Werner Schwarz[2]. Si la première vise à déterminer les principes de composition régissant l'art de la variation au cours de la première moitié du XIXe siècle, la seconde constitue, quant à elle, la seule thèse consacrée actuellement à la variation schumannienne. En effet, les années trente marquent un tournant décisif dans la bibliographie de l'auteur : contrairement à la littérature du siècle précédent, composée essentiellement de biographies et d'ouvrages généraux, celle des années trente comprend, pour la première fois – comme le souligne à juste titre Markus Waldura[3] – des études spécialisées[4]. Après la seconde guerre mondiale, la variation schumannienne est de nouveau à l'honneur dans les ouvrages de référence de Robert U. Nelson[5], Joseph Müller-Blattau[6] et Kurt von Fischer[7] portant sur

---

1. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik*, thèse, Université de Cologne, 1930 ; Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, VI, 100 p.
2. *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1932, 92 p.
3. *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*, Saarbrücken, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1990, p. 10.
4. Peuvent être cités outre la thèse de Werner Schwarz : GOLDENBERG, Rosalie, *Der Klaviersatz bei Schumann*, thèse, Université de Vienne, octobre 1930, 112 p. ; GERTLER, Wolfgang, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, thèse, Université de Fribourg-en-Brisgau, 1929 ; Wolfenbüttel et Berlin, Georg Kallmeyer Verlag, 1931, VIII, 174 p. ; SCHWEIGER, Margarethe, *Harmonik in den Klavierwerken Robert Schumanns*, thèse, Université de Vienne, février 1931, 102 p.
5. *The Technique of Variation : a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, VIII, 138 p.
6. *Gestaltung-Umgestaltung : Studien zur Geschichte der musikalischen Variation*, Stuttgart, J. B. Metzlerscher Verlagsbuchhandlung, 1950, 70 p.
7. *Die Variation*, Cologne, A. Volk, 1956, 78 p.

l'histoire de la variation, ainsi que dans le célèbre travail de Rudolph Réti axé sur le processus thématique[1]. Depuis, le sujet est régulièrement l'apanage d'articles spécialisés, d'ordre analytique (Hans Hollander[2], Hans Hering[3], Jean-Jacques Eigeldinger[4]), ou encore d'ouvrages plus généraux (Marcel Beaufils[5], Rémy Stricker[6]). Il convient d'ajouter à cela le travail de Gerhard Puchelt[7], ainsi que la thèse collective d'Ursula Ismer et de Hanna John[8], portant sur l'évolution du genre au XIXe siècle. A quelles conclusions ces auteurs parviennent-ils ? Certains inscrivent la variation schumannienne dans le sillage des oeuvres de Beethoven. Tel est le cas de Vincent d'Indy, écrivant du compositeur des *Études symphoniques* :

---

1. *The Thematic Process in Music* , New York, Macmillan, 1951, p. 31 sq.
2. "Das Variationsprinzip in Schumanns Klavierquintett", *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXIV, 1963, p. 223-225.
3. "Das Variative in Schumanns frühen Klavierwerk", *Melos / Neue Zeitschrift für Musik*, I/5, 1975, p. 347-354.
4. "*Kinderszenen* op. 15 de Schumann : Entre variations et cycle", *Musurgia*, I/1, 1994, p. 53-65.
5. *La musique pour piano de Schumann*, Paris, Phébus, 1979, 200 p.
6. *Robert Schumann : Le musicien et la folie*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, 240 p.
7. *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform* , Hildesheim, Olms, 1973, VIII, 188 p. Le passage concernant la variation pour piano chez Schumann a été publié avant la parution du livre, sous le titre : "Robert Schumann und die Variation für Klavier", *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXXIII/12, 1972, p. 683-686.
8. *Studien zur Entwicklung der Variation vom 19. Jahrhundert bis zur spätbürgerlichen Musik*, thèse, Halle-Wittenberg, Martin-Luther-Universität, 1976, 2 volumes : 558 p.

"Sans s'élever assurément dans cette oeuvre au niveau du maître de Bonn, Schumann y atteint néanmoins, par sa seule et géniale intuition, un degré de noblesse et de charme dans l'expression, dont nulle autre composition *dans la même forme*, à son époque, n'avait gardé la moindre trace. CESAR FRANCK devait venir, bien peu de temps après, renouer solidement et définitivement le fil de la tradition de Bach et de Beethoven en matière de variation amplificatrice".[1]

Quant à Robert U. Nelson, il fait remonter les techniques mises en oeuvre dans la variation schumannienne au Beethoven de la dernière manière[2]. A ce propos, la liberté formelle des *Études symphoniques* (N° 109) retrouverait celle des variations beethovéniennes de l'opus 127 ; la conception plus stricte des *Impromptus* (N° 106), celles de l'"Andante" de la *Sonate* opus 109 et des *Variations Diabelli* (N° 8), ainsi que du quatrième mouvement de l'opus 131 du maître de Bonn. Marcel Beaufils situe, de surcroît, la variation schumannienne entre le caractère brillant des *Variations Abegg* (N° 102) et l'élaboration intéressante des *Études symphoniques*, présentées comme une "grande variation beethovénienne" :

"Variation de salon ? Grande variation beethovénienne ? L'éventail est vaste, certes ! Et Schumann l'ouvrira tout entier. Les *Variations Abegg* sont de 1829, les *Études symphoniques* sont de 1835. La confrontation est éloquente."[3]

---

1. INDY, Vincent d', *Cours de composition musicale*, *op. cit.*, II, p. 481.
2. *Cf. The Technique of Variation*, *op. cit.*, p. 96.
3. BEAUFILS, Marcel, *La musique pour piano de Schumann*, *op. cit.*, p. 135.

D'autres auteurs reconnaissent l'aspect novateur de la variation chez Robert Schumann. Baignée d'une atmosphère poétique, cette dernière consisterait, selon Werner Schwarz[1], en un libre jeu avec les éléments thématiques. Aussi le musicologue allemand lui donne-t-il le nom de "fantaisie variation" *(Phantasie variation)*. Rémy Stricker signale avec raison que "la *Phantasie* allemande veut dire plus que sa soeur française : c'est l'imagination. Le verbe *phantasieren* est un terme aussi schumannien que hoffmannesque. C'est se livrer à son imagination et, en musique, improviser ; c'est mettre en marche l'imagination pour créer, ou simplement créer sous la dictée de l'imagination"[2]. Dans cet état d'esprit, Martin Friedland[3] et Werner Schwarz[4] ont comparé la variation du compositeur saxon à une "improvisation" *(Phantasieren)* sur un thème. Ce nouveau procédé serait le corollaire d'une "variation motivique" *(motivisches Variieren)*, ne reposant plus sur l'intégralité du modèle, mais sur des motifs unificateurs extraits de ce dernier[5], ce qui fait dire à Joseph Müller-Blattau que presque toutes les oeuvres cycliques – dont le *Carnaval* op. 9 – sont des "fantaisies variations" au sens large du terme[6]. Dans un même ordre d'idées, Rudolph Réti[7] situe les *Études symphoniques* à

---

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 62 et 63.
2. STRICKER, Rémy, *Robert Schumann : Le musicien et la folie*, Paris, Gallimard, 1984, p. 47.
3. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, op. cit.*, p. 68.
4. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 62.
5. *Cf.* FISCHER, Kurt von, *Die Variation, op. cit.*, p. 9, et ISMER, Ursula ; JOHN, Hanna, *Studien zur Entwicklung der Variation vom 19. Jahrhundert bis zur spätbürgerlichen Musik*, p. 546 et 550 sq.
6. *Gestaltung-Umgestaltung, op. cit.*, p. 57.
7. "Schumanns *Kinderszenen* : quasi Thema mit Variationen", *Musik-Konzepte Sonderband : Robert Schumann*, II, Munich, text + kritik, 1982, p. 275.

mi-chemin entre cycle de pièces de caractère et variations, au même titre que les *Kinderszenen* op. 15, affirmation relativisée depuis par Jean-Jacques Eigeldinger :

> "Si l'on peut voir avec Réti l'op. 15 comme un thème varié [...], pour ma part je l'envisage essentiellement comme un cycle – organisé en deux versants – de miniatures lyriques, *ohne Worte* mais pourvues d'intitulés évocateurs : ensemble de variations d'humeur sur le motif schumannien 'En ma fin est mon commencement' et dédié à la poésie de l'enfance"[1]

Hans Hollander[2] et Hans Hering[3] vont plus loin, puisqu'ils voient dans la variation un procédé technique susceptible d'apparaître dans toute l'oeuvre du compositeur, et non seulement dans les cycles de pièces de caractère et les variations. Le principe cyclique décelé par Hans Hollander dans le *Quintette* op. 44 est de cet ordre. Par ailleurs, les *Variations Abegg* (N° 102), première oeuvre schumannienne à connaître une publication dès 1831, sont un cycle de variations au même titre que l'ultime *Thème et variations* WoO 24 (N° 117), datant de 1854. Ce genre recouvrant toute la vie du compositeur, il est donc compréhensible que des musicologues comme Martin Friedland[4], Werner Schwarz[5] et Joseph Müller-Blattau[6]

---

1. EIGELDINGER, Jean-Jacques, "*Kinderszenen* op. 15 de Schumann : Entre variations et cycle", *Musurgia*, I/1, 1994, p. 64.
2. "Das Variationsprinzip in Schumanns Klavierquintett", *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXIV, 1963, p. 223-225.
3. "Das Variative in Schumanns frühen Klavierwerk", *Melos / Neue Zeitschrift für Musik*, I/5, 1975, p. 347-354.
4. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik*, *op. cit.*, p. 66 sq.
5. *Robert Schumann und die Variation*, *op. cit.*, p. 72 sq.
6. *Gestaltung-Umgestaltung : Studien zur Geschichte der musikalischen Variation*, Stuttgart, J. B. Metzlerscher Verlagsbuchhandlung, 1950, p. 56 sq.

se soient intéressés à son évolution. Martin Friedland situe tout d'abord la conception brillante des *Variations Abegg* dans la lignée d'un Chopin, avant d'inscrire les *Impromptus* (N° 106) dans le sillage de la chaconne ou de la passacaille. Puis viennent le *Carnaval* op. 9 et les *Études symphoniques* op. 13, considérés par le musicologue allemand comme les variations les plus caractéristiques et les plus géniales de leur auteur ; suivis, quelques années plus tard, de l'*Andante et variations* op. 46 (N° 114). Werner Schwarz détermine une évolution comparable. S'il place les *Variations Abegg* sous le signe de Moscheles, Hummel et Chopin, il met les *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* (N° 105) et les *Impromptus* op. 5 sur le compte de la rigueur formelle d'un Bach ou d'un Beethoven. Quant aux séries suivantes, composées jusqu'en 1842, elles sont perçues comme le témoin d'un style pianistique romantique, auquel le musicologue oppose le classicisme des compositions ultimes. En revanche, Joseph Müller-Blattau conçoit une autre évolution relative aux oeuvres de jeunesse, puisqu'il reconnaît le passage de la variation à l'improvisation dans l'évolution des titres, en allant du *Thème sur le nom Abegg varié* au *Carnaval : Scènes mignonnes composées pour le piano-forte sur quatre notes*, en passant par les *Impromptus sur une romance de Clara Wieck*[1].

---

1. Il convient de remarquer que Joseph Müller-Blattau ne cite pas dans son travail les titres des premières éditions de ces oeuvres.

La variation schumannienne ne fait pas l'objet d'un consensus, eu égard à la divergence des résultats obtenus. Ainsi Schumann est-il cité tour à tour au rang des continuateurs de Beethoven et des novateurs de la variation. De plus, les musicologues sont loin d'être unanimes en ce qui concerne l'évolution du compositeur. Une nouvelle recherche s'appliquant à la variation schumannienne s'avère donc nécessaire. Tel sera l'objectif du présent travail. Des typologies thématique, systématique et historique de la variation feront l'objet des trois premiers chapitres, constituant les fondements théoriques de notre thèse. La typologie historique, s'appliquant à la période de 1765 à 1880, du premier cycle de Wolfgang Amadeus Mozart à la dernière variation de Franz Liszt[1], sera fondée sur un échantillon représentatif de cent oeuvres choisies parmi les innombrables variations écrites durant cette période. Une pareille approche historique, permettra de situer la production schumannienne par rapport à celle de ses contemporains. A cet effet, les oeuvres de l'époque classique et de la seconde moitié du XIXe siècle sont abordées à titre comparatif. Quant aux variations du maître saxon, elles seront l'apanage des six derniers chapitres. Une étude consacrée aux cycles indépendants publiés du vivant de Schumann, aux séries indépendantes inédites, ainsi qu'aux cycles intégrés dans des ensembles permettra d'approcher le cheminement esthétique de Schumann et de connaître ses innovations en matière de variation.

---

1. *Cf. infra*, p. 82, et tout particulièrement notes 2 et 3.

CHAPITRE PREMIER

LA FORME VARIATION

ESSAI DE DÉFINITION ET TYPOLOGIE THÉMATIQUE

"On ne peut pas soulever la question de la conception et de l'essence de la variation, sans se référer à l'histoire de la musique et au problème structurel"[1]. Le présent travail se propose donc – pour ce qui est des trois premiers chapitres – une étude technique et historique de la variation. Il convient d'emblée de définir cette dernière. L'article d'un glossaire de terminologie musicale offre à ce propos un aperçu diachronique relatif aux termes techniques. Le meilleur travail actuellement disponible mérite d'être signalé : il s'agit du *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Le musicologue allemand Horst Weber a rédigé, dans le cadre de cet ouvrage, un important article consacré aux expressions *varietas*, variation et variante[2]. *Varietas* désigne, dans les traités médiévaux, un principe s'appliquant à la fois au système de composition, au mouvement, à l'écriture et au style. Le terme "variation" connaît une acception plus restreinte : on peut dire, globalement, que Horst Weber distingue la forme variation du principe de composition. Au XVIIIe siècle, on sait que le pluriel *variations* s'impose comme une expression indiquant la forme musicale. Depuis l'époque classique, le même terme désigne aussi un principe d'écriture – proche de la *varietas* –, mais intimement lié au travail motivique. Horst Weber aborde également la notion de variante, issue du vocabulaire de la

---

1. VIECENZ, Herbert, "Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts", *Mozart-Jahrbuch*, II, 1924, p. 185 : *Die Frage nach dem Begriff und dem Wesen der Variation läßt sich nicht aufwerfen, ohne daß damit einerseits die gesamte musikalische Entwicklungsgeschichte und andererseits das Problem der musikalischen Gestaltungsweise überhaupt berührt würden.*
2. WEBER, Horst, "Varietas, variatio / Variation, Variante", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1986, 48 p.

philologie, et qui concerne notamment les différences entre la copie et l'original. Le musicologue allemand distingue avec raison la variation en tant que technique de la forme variation à proprement parler. Signalons que la première se pratique à toutes les époques, aussi bien dans le chant grégorien que dans la seconde École de Vienne, alors que le terme "variation" pensé comme organisation formelle ne remonte qu'à la Renaissance. Ainsi, les *diferencias* d'Antonio de Cabezon au XVIe siècle, les variations des virginalistes anglais au XVIIe, les oeuvres de Georg Friedrich Händel, Jean-Philippe Rameau et de Jean Sébastien Bach dans la première moitié du XVIIIe siècle et celles de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et de Ludwig van Beethoven à l'époque classique. Si la variation en tant que forme connaît une importance primordiale à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles, les théoriciens quant à eux se bornent à une définition technique. Tel est le cas de Jean-Jacques Rousseau[1], lorsqu'il entend sous ce nom "toutes les manières de broder & doubler un Air, soit par des Diminutions, soit par des passages ou autres agréments qui ornent & figurent cet Air." Il en est de même pour Heinrich Christoph Koch[2] qui appelle variation "la reprise immanente et plusieurs fois réitérée d'une courte pièce, à l'occasion de quoi la mélodie divise ses principales valeurs et transforme ses notes de passage." La forme variation est évoquée pour la première fois — semble-t-il — dans le *Traité de haute composition musicale* d'Antonin Reicha. Le théoricien y consacre un chapitre entier aux

---

1. *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 531.
2. *Musikalisches Lexikon (1802)*, Hildesheim, Georg Olms, *reprint* 1964, colonne 1629.

"coupes et cadres des morceaux de musique qui sont les plus avantageux au développement des idées"[1]. Il s'agit de :

1. la grande coupe binaire [forme sonate],
2. la coupe ternaire,
3. la coupe du rondeau,
4. la coupe libre ou la coupe de fantaisie,
5. la coupe des variations
6. la coupe du menuet.

L'expression "coupe" se référant à la forme musicale[2], les variations sont désormais reconnues en tant que forme, à l'instar des formes sonate, ternaire, rondo, etc. Après Antonin Reicha, Adolf Bernhard Marx propose, quant à lui, les deux acceptions du terme :

> "On sait que le nom "Variation" désigne la représentation variée d'une idée musicale quelconque, par exemple d'une phrase adoptant la forme lied. On sait aussi que l'expression "Variations" *[Veränderungen]* (ou "Variations sur un thème", ou encore "Thème avec Variations" *[Veränderungen])* s'applique à une composition constituée d'une pièce de forme lied – le thème – et de plusieurs variations sur ce dernier."[3]

Ces deux définitions se sont perpétuées. Elles se retrouvent encore au XXe siècle, dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, où l'explication technique de la variation s'accom-

---

1. REICHA, Antonin, *Traité de haute composition musicale*, II, Paris, Zetter & Cie, s.d. [1824-26], p. 296 sq.
2. HONEGGER, Marc, "coupe", *Science de la musique*, I, Paris, Bordas, 1976, p. 266.
3. MARX, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 53 : *Der Name Variation bezeichnet, wie bekannt, die veränderte Darstellung irgend eines musikalischen Gedankens, z. B. eines liedförmigen Satzes. Dann wird bekanntlich mit dem Ausdrucke : Veränderungen (oder : Variationen auf ein Thema, oder Thema mit Veränderungen) eine Komposition verstanden, die aus einem liedförmigen Tonstücke, – Thema genannt, – und mehrern Variationen desselben besteht.*

pagne d'une définition du thème varié :

> "La Variation consiste en une succession logique d'expositions intégrales d'un même Thème, offrant chaque fois un aspect rythmique, mélodique ou harmonique différent [...]. A force de multiplier les *doubles* [...] les musiciens du XVIIIe siècle en arrivèrent à écrire un nombre indéterminé de *Variations*, sur un *Thème* préalablement exposé, et à créer ainsi une véritable *forme musicale* nouvelle qui atteignit même, dès son apparition, une valeur artistique très élevée."[1]

Il convient de s'interroger sur le passage d'un principe technique à une conception formelle chez les théoriciens, de Koch à Reicha. Dans ses recherches esthétiques, Carl Dahlhaus[2] confronte le modèle rhétorique de Koch à la conception dramatique de Reicha. Le premier, conçoit la forme comme un discours musical juxtaposant des unités syntaxiques fondamentales, les périodes oratoires. La forme dans son ensemble n'est reléguée qu'au second plan. Un modèle syntaxique de ce genre privilégie forcément les relations entre périodes thématiques et variations, aux dépens de la conception d'ensemble. Quant au modèle dramatique de Reicha, il transparaît dans le paragraphe du *Traité de haute composition musicale* relatif à la grande coupe binaire :

> "La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau ; la première section [de la deuxième partie] en est l'intrigue, ou le noeud ; la seconde en est le dénouement"[3].

---

1. *Cf.* INDY, Vincent d', "La Variation", *Cours de composition musicale*, II, Paris, Durand, 1909, p. 435-487.
2. "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXV/3, 1978, p. 155 sq.
3. REICHA, Antonin, *Traité de haute composition musicale*, *op. cit.*, II, p. 298.

La forme sonate est comparée à un drame, dans lequel l'exposition, le développement et la réexposition correspondent respectivement à "l'exposition du morceau", au "noeud" et au "dénouement". Il est certain qu'une telle conception accorde plus d'importance à la forme dans son ensemble, que la théorie de Koch. L'émergence de la "coupe des variations" s'avère désormais compréhensible. En outre, Reicha est très soucieux de l'équilibre formel de la série :

> "Comme cette coupe s'employe particulièrement dans des morceaux lents, on n'a ni le temps de faire beaucoup de variations ni l'occasion de faire un développement saillant."[1]

Dès lors, la série n'apparait plus comme un enchaînement indéfini de variations – fussent-elles contrastées –, mais telle une coupe pondérée. Maria Busch – dans sa thèse consacrée aux séries beethovéniennes et schubertiennes[2] – constate avec raison qu'une succession de variations, dans un ordre quelconque, ne suffit pas à composer une forme musicale. En effet, la notion de forme présuppose une mise en relation des différentes parties, au service d'un tout. Par corollaire, une variation se présente comme une partie de la forme, si elle devient fonction. La coupe préconisée par Reicha élève la variation au rang d'une forme, dans laquelle le moindre détail a son importance, puisqu'il est susceptible de modifier le déroulement de l'ensemble. Dès le XVIIIe siècle, les théoriciens énoncent aussi le lien de parenté

---

1. REICHA, Antonin, *Traité de haute composition musicale, op. cit.*, II, p. 304.
2. BUSCH, Maria, *Formprinzipien der Variation bei Beethoven und Schubert*, thèse, Université de Cologne, 1955, p. 123.

indispensable entre le modèle et ses variations, principe que Horst Weber qualifie de "centrage thématique" *[Thematische Zentrierung].* Jean-Jacques Rousseau s'est exprimé à cet égard :

> "A quelque degré qu'on multiplie & charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle le *simple*" [1]

Heinrich Christoph Koch[2] et Vincent d'Indy[3] souhaitent également que la mélodie principale ne soit jamais méconnaissable. René Kopff, dans son article destiné à la Collection Honegger, évoque encore cette reconnaissance thématique :

> "VARIATION (ital., variazione ; esp. variacion) procédé d'improvisation qui entraîne la transformation d'un élement musical, repris sous différents aspects, mais toujours reconnaissable [...]"[4]

Néanmoins, le "centrage thématique" est pondéré par une diversification accrue du caractère des variations. Kurt von Fischer associe cette évolution à l'émergence progressive du *minore*[5], vers le milieu du XVIIIe siècle[6]. A la même époque,

---

1. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 531.
2. *Musikalisches Lexikon (1802)*, Hildesheim, Georg Olms, *reprint* 1964, colonne 1629.
3. *Cf. Cours de composition musicale*, II, Paris, Durand, 1909, p. 435-487.
4. KOPFF, René, "Variation", *Dictionnaire de la musique : Science de la musique*, II, HONEGGER, Marc (éd.), Paris, Bordas, 1976, p. 1061.
5. Une variation mineure au sein d'une série en majeur se nomme *minore*.
6. *Cf.* FISCHER, Kurt von, "Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jh.", *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn, Beethoven Haus, 1957, p. 123.

Jean-Jacques Rousseau propose "que le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui"[1]. Dans un même état esprit, Heinrich Christoph Koch[2] écrit, quelques décennies plus tard, que les variations doivent diversifier leur caractère et qu'il faut éviter d'enchaîner plusieurs variations brillantes d'affilé. Le théoricien allemand conseille d'intercaler entre deux ou plusieurs pièces brillantes, une variation d'un caractère paisible. Une idée similaire se profile également dans les dictionnaires plus récents, comme celui de Michel Brenet, datant de 1926 :

> "*Variation*, n.f. Modification que l'on fait subir à un thème, à une phrase musicale, pour les présenter sous un aspect différent."[3]

Il en est de même pour René Kopff qui signale encore, en 1976, que dans les variations, le modèle doit être "repris sous différents aspects"[4]. A la même époque, Elaine Rochelle Sisman propose une distinction entre variations strophiques et hybrides, dans sa thèse consacrée à Haydn. La définition suivante y est proposée :

---

1. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 531.
2. *Musikalisches Lexikon (1802)*, Hildesheim, Georg Olms, *reprint* 1964, colonne 1629.
3. BRENET, Michel, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris, Armand Colin, 1926, p. 466.
4. KOPFF, René, "Variation", *Dictionnaire de la musique : Science de la musique*, II, HONEGGER, Marc (éd.), Paris, Bordas, 1976, p. 1061.

"Une série de variations strophiques peut être comparée à une rangée de boîtes. Le thème, la première boîte, a une certaine structure qui sera conservée dans chaque boîte successive, ou variation. Des éléments du thème, en particulier la structure périodique, l'harmonie et la mélodie, peuvent toujours être reconnus. Le principe de construction fondamental est celui de la *répétition.* Les variations hybrides, d'un autre côté, sont dominées par la *récurrence* de la structure initiale, après une partie intermédiaire contrastée. Dans ce cas, la succession thème-variation est interrompue par des couplets ou des épisodes reposant sur des structures différentes, mais le modèle peut également alterner avec un autre thème et ses variations."[1]

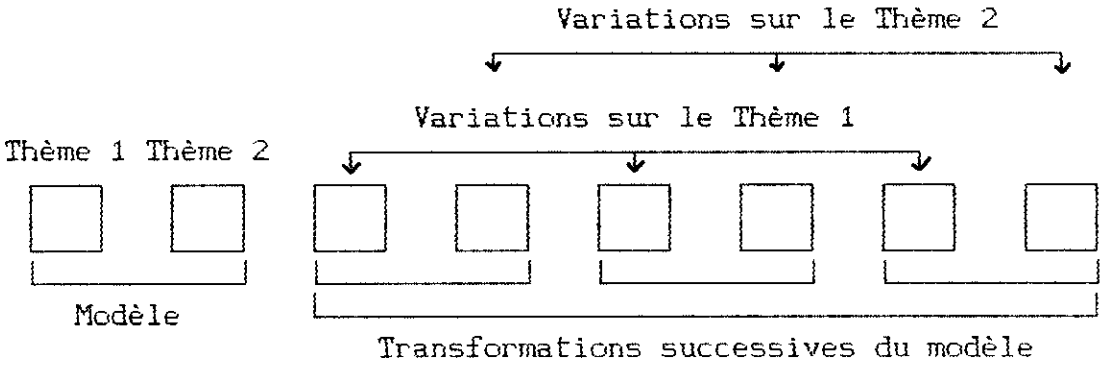
Elaine Rochelle Sisman révèle, chez Haydn, des structures hybrides à mi-chemin entre rondo et variation ("rondo-variation"), entre variation et coupe ternaire ("variation ternaire"), ainsi que la variation alternative de deux thèmes, dont l'un est en majeur, l'autre en mineur ("variation alternée"). Il convient de se demander si ces structures peuvent être citées au rang des formes variations. Signalons à ce propos l'intervention de Walter Wiora à une table ronde, consacrée à la variation et organisée lors du septième congrès international de musicologie de Cologne, en 1958 :

---

1. SISMAN, Elaine Rochelle, "Haydn's Hybrid Variations", p. 509 sq. ; *Haydn's Variations*, thèse, Université Princeton, juin 1978, p. 116 sq : *A set of strophic variations may be likened to a row of boxes. The thema, the first box, has a certain structure which is retained in each successive box, or variation. Elements of the theme, particularly period structure, harmony and melody, can always be recognized. The basic constructive principle is one of* repetition. *Hybrid variations, on the other hand, are dominated by* recurrence *of the initial structure after intervening, contrasting material. Here the succession of theme and variation is interrupted by couplets or episodes with different structures, or it may even alternate with another theme and its own variations.*

"L'une des marques distinctives de la variation est le fait qu'elle soit conçue d'un seul jet. Dans le cas de la réexposition ou de l'*aria da capo* on ne peut pas parler de variation, il y a variation seulement lorsque le modèle est repris plusieurs fois, modifié. La variation est la succession de plusieurs de ces transformations."[1]

Cette définition s'applique à la variation en tant que forme musicale. Néanmoins, le "rondo-variation" et la "variation ternaire" présentent le procédé en tant que technique. Parmi les catégories hybrides, seule la "variation alternée" constitue une forme variation. En effet, malgré le principe d'alternance, l'ensemble des deux thèmes apparaît comme le modèle des transformations successives, la représentation en témoigne :



Remarquons que la "variation alternée" se rencontre chez Haydn – par exemple dans les *Variations en fa mineur* Hob. XVII:6 (N° 42) – et dans certaines séries de l'Abbé Gélinek, telles que les *Variations sur une valse favorite* op. 67 (N° 37).

---

1. "Der Terminus Variation : Besprechung zwecks näherer Begriffsbestimmung", *Bericht über den siebten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel, Bärenreiter, 1959, p. 364 : *Merkmal der Variation ist, daß sie aus einem Guß gestaltet ist. Bei Reprise oder Da-Capo-Arie kann man nicht von Variation sprechen, sondern erst dann, wenn ein Variandum mehrmals verändert wiederholt wird. Variation ist die mehrmalige sukzessive Abwandlung.*

Une première approche de la variation permet d'esquisser une définition générale, qu'il est convenu d'affiner dans la suite de notre étude :

> La variation est un procédé d'improvisation et de composition consistant à reprendre un thème sous des aspects différents, sans toutefois jamais le rendre méconnaissable. Elle devient une forme musicale, lorsqu'un thème est suivi de plusieurs variations et que l'ensemble constitue un tout.

Une étude de la présentation du modèle chez les théoriciens et les musicologues du XIXe et du XXe siècle peut s'avérer très fructueuse. En ce qui concerne la mélodie thématique, Heinrich Christoph Koch lui demande d'être *cantabile* et facile à mémoriser[1]. Dans un même ordre d'idées, Carl Czerny[2] estime qu'un beau chant convient particulièrement au modèle des variations. Pour ce qui est de la forme thématique, les théoriciens requièrent une structure régulière. Reicha, tout d'abord, considère le modèle comme l'objet principal de sa "coupe des variations". Il en décrit les meilleurs formes comme suit[3] :

---

1. KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Hildesheim, Georg Olms, 1964, colonne 1629.
2. *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, op. 200, Paris, Schlesinger, s.d. *[ca* 1830], p. 92.
3. REICHA, Antonin, *Traité de haute composition musicale*, II, Paris, Zetter & Cie, s.d. [1824-26], p. 303-304.

EN RÉ MAJEUR.

Huit mesures avec une cadence en LA majeur	:‖:	Huit mesures, en terminant dans le ton :‖

ou bien

Huit mesures avec une cadence parfaite en LA majeur ;	:‖:	Huit mesures avec une demie/cadence sur la dominante du ton ; |	et huit mesures da capo avec / une cadence parfaite en RÉ. :‖

EN RÉ MINEUR.

Huit mesures avec une cadence en FA majeur ;	:‖:	Huit mesures avec une cadence parfaite en RÉ mineur :‖

ou bien

Huit mesures avec une cadence parfaite en FA majeur ;	:‖:	Huit mesures avec une demie cadence sur la dominante de RÉ ; |	et huit mesures da capo avec / une cadence parfaite en Ré mineur :‖

Le théoricien ajoute que les reprises indiquées sont d'usage, mais qu'elles ne sont pas toujours nécessaires. On constate que les formes proposées se classent parmi les coupes binaires à deux et à trois sections[1]. Influencé par les variations de Joseph Haydn, Reicha constate de surcroît : "On fait aussi des *andante* variés avec deux motifs differens, dont le premier est en mineur et le second en majeur." Il s'agit bien là du principe de la "variation alternée", tel qu'il a été défini par Elaine Rochelle Sisman. Parmi les formes proposées par Reicha, Carl Czerny et Adolf Bernhard Marx privilégient seule la coupe binaire à deux sections.

---

1. Pour un récapitulatif très complet des différentes formes binaires, *cf.* BARTOLI, Jean-Pierre, "Une introduction à l'analyse des Quatuors opus 33 de Haydn", *Préparation aux épreuves d'analyse musicale,* Paris, Eska, 1994, p. 74-75.

Carl Czerny juge qu'un thème se divisant en deux parties égales répond particulièrement à la variation[1]. De plus, Adolf Bernhard Marx[2] établit la norme de la forme lied à deux parties de huit mesures chacune, répondant sensiblement à la coupe binaire à deux sections[3]. Le théoricien allemand constate que cette norme n'a rien d'absolu comme en témoignent les exemples illustres de Bach et de Beethoven. Le point de vue rythmique est également pris en compte dans les écrits théoriques. Pour Czerny[4], le genre de thème convenant particulièrement aux variations se distingue par un rythme bien marqué. Adolf Bernhard Marx[5] note, par ailleurs, l'importance de ce facteur dans le déroulement de l'oeuvre. De plus, certains théoriciens sont très exigeants quant à l'origine et à la qualité du modèle. Il convient de citer une nouvelle fois Adolf Bernhard Marx[6], qui déconseille l'emprunt du thème en fonc-

---

1. *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, Paris, Schlesinger, s.d. *[ca* 1830], p. 92.
2. *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 54-57.
3. Les formes lied à deux et à trois parties correspondent sensiblement à nos formes binaires à deux et à trois sections. Cette terminologie se rencontre fréquemment chez les théoriciens germaniques. Erwin Ratz décrit la forme lied à trois parties comme une forme composée de 8 + 4 + 4 mesures, dont la seconde partie peut apparaître comme un deuxième thème ou un développement en miniature. Quant à la forme lied à deux parties – composée de 8 + 8 mesures –, ses segments médiants ne se distinguent pas suffisamment des autres parties, pour qu'une fonction formelle leur soit accordée (RATZ, Erwin, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1951, p. 25).
4. *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes, op. cit.*, p. 92.
5. *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch, op. cit.*, III, p. 54 sq.
6. *Idem.*

tion de la mode. Signalons à cet égard que le *Cours complet d'harmonie et de composition* de Jérôme Joseph de Momigny participait déjà à cette mise à distance de la variation en vogue : "Ce n'est pas qu'il y ait beaucoup de savoir dans les Variations ni dans les oeuvres de tel homme à la mode ; mais il y a des effets, du goût et du charme, et c'est tout ce qu'il en faut pour séduire la multitude"[1]. De même pour François Joseph Fétis, en 1830 : "Les variations sont à peu près la seule musique de piano qui, aujourd'hui, a quelque chance de succès ; mais il y a lieu de croire qu'on reviendra à des choses plus sérieuses"[2]. Enfin, les théoriciens demandent une harmonie thématique simple et prégnante. Le genre de thème correspondant aux variations présente, selon Czerny[3], un petit nombre de modulations. En ce qui concerne Adolf Bernhard Marx, il attache beaucoup d'importance à la disposition des modulations et des cadences, parce que le schéma harmonique se retrouve dans toutes les variations[4]. Dans le même état d'esprit, Hugo Leichtentritt préconise une harmonie thématique "prégnante, simple et claire"[5]. Le modèle des théoriciens comprend en définitive :

---

1. MOMIGNY, Jérôme Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition*, II, Paris, Momigny et Bailleul, 1806, p. 607.
2. FÉTIS, François Joseph, *La musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, Brandus & Cie, 3/1847, p. 430.
3. *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, *op. cit.*, p. 92.
4. *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 54-57.
5. LEICHTENTRITT, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 2/1920, p. 39.

- une mélodie chantante et facile à mémoriser
- une coupe régulière
- un rythme marqué
- une harmonie prégnante.

De plus, il est recommandé au musicien une grande exigence dans le choix thématique, qui nécessite une mise à distance de la virtuosité à la mode. Eu égard aux écrits théoriques, on parvient à un modèle concis et prégnant. Deux arguments d'Adolf Bernhard Marx peuvent expliquer ce résultat[1] :

1. le thème doit toujours rester reconnaissable dans les variations ;
2. la complexité doit être le propre des variations et non du thème.

Il convient de s'enquérir de la manière dont les musicologues ont accueilli le modèle des variations. Certains auteurs associent volontiers le thème à une simple réserve d'éléments destinés à la composition de la série. Herbert Viecenz, par exemple, compare le modèle à un "agrégat mobile, constitué des trois éléments fondamentaux de toute musique : la mélodie, l'harmonie et le rythme"[2]. Quant à Robert U. Nelson, il regarde le thème comme un complexe d'éléments interdépendants : la mélodie, la basse, l'harmonie, la structure, le tempo, la dynamique, le rythme et le

---

1. MARX, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 54-57.
2. VIECENZ, Herbert, "Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts", *Mozart-Jahrbuch*, II, Munich, Drei Masken Verlag, 1924, p. 192.

timbre instrumental[1]. Maria Busch[2] aborde le sujet d'une manière plus originale, puisqu'elle classe les structures thématiques, conformément à la typologie de Wilhelm Fischer[3]. Cette dernière décrit le "type lied" *(Lied-Typ)* comme suit :

> "L'antécédent d'une période se compose d'un groupe, constitué des deux phrases α et ß. Le conséquent réitère ce groupe, en modifiant éventuellement ß."[4]

Il existe encore le "type extension" *(Forspinnungs-Typ)*, se caractérisant ainsi :

> "Un antécédent – pouvant se terminer sur une demi-cadence ou une cadence parfaite – est suivi d'une 'extension' *[Fortspinnung]* constituée d'une ou d'un enchaînement de plusieurs séquences *[Sequenzen]*, exploitant quelquefois le motif de l'antécédent ; on note occasionnellement l'adjonction d'un troisième groupe, servant d''épilogue'."[5]

---

1. NELSON, Robert U., *The Technique of Variation : a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 7 sq.
2. *Formprinzipien der Variation bei Beethoven und Schubert*, thèse, Université de Cologne, 1955, p. 10.
3. "Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils", *Studien zur Musikwissenschaft*, III, 1915, p. 24-84.
4. *Ibid.*, p. 26 : *Der Vordersatz einer Periode bildet eine aus zwei Phrasen (α, ß) bestehende Gruppe ; als Nachsatz wird dieselbe vollständig wiederholt, u.[nd] zw.[ar] entweder ganz unverändert oder mit modifiziertem zweiten Teil (ß). α kehrt auf jeden Fall wörtlich wieder.*
5. *Ibid.*, p. 29 : *auf einen Vordersatz mit Ganz- und Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende Fortspinnung, aus einer oder mehreren aneinander gereiten Sequenzen bestehend ; manchmal schließt eine dritte Gruppe als "Schlußsatz" oder "Epilog" das Ganze ab.*

Remarquons que le terme "séquence" est emprunté à la musicologie germanique et anglo-saxonne, et qu'il désigne soit une marche harmonique, soit un procédé qui consiste à répéter un segment mélodique sur différents degrés d'une échelle donnée. Depuis Wilhelm Fischer, la musicologie s'est largement inspirée des types "extension" et "lied", en ce qui concerne la définition respective des phrases baroque[1] et classique[2]. Toutefois, Maria Busch utilise ces deux termes dans la perspective d'une typologie systématique et non historique. Les symboles "L" et "F" se rapportent respectivement aux types "lied" et "extension". La musicologue imagine, de surcroît, les symboles "L(F)" et "F(L)", relatifs à des structures mixtes, se situant à mi-chemin entre les deux types. Le problème de ce classement est lié au choix des catégories principales, que constituent les types "lied" et "extension", qui ne représentent qu'une faible part des modèles en vigueur. Il en résulte que l'étude quantitative privilégie inévitablement les catégories mixtes, L(F) et F(L) : chez Beethoven, cinquante-six thèmes appartiennent à ces dernières, contre trois pour le type "lied" et vingt-quatre pour le type "extension" ; de même chez Schubert, où dix-sept modèles adoptent une structure mixte, alors que seuls cinq thèmes respectent le type "lied" et que le type "extension" n'est pas représenté. Maria Busch en déduit que le type mixte L(F) est le plus fréquent chez

---

1. *Cf.* CORTEN, Walter, "Les *Concertos brandebourgeois* de Bach : rhétorique et architecture", *Musurgia*, II/4, 1995, p. 12.
2. *Cf.* par exemple : MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, I, Paris, Fayard, 1988, p. 106-107 (traduction par Jean GRIBENSKI et Gilles LÉOTHAUD de l'ouvrage en langue allemande : *DTV - Atlas für Musik)*

les deux compositeurs. Il est tout à fait compréhensible que la principale conclusion de ce travail – la prédilection beethovénienne pour la coupe binaire et schubertienne pour la forme ternaire – soit indépendante de la typologie adoptée[1].

D'autres musicologues voient dans la variation un principe universel. Tel est le cas de Hans Heinrich Eggebrecht, qui la définit comme un procédé en vigueur à toutes les époques et dans toutes les cultures. Cette nouvelle conception ne s'articule plus nécessairement autour d'un thème traditionnel – d'une forme plus ou moins régulière –, mais elle peut désormais s'élaborer à partir d'un élément quelconque, mais significatif en soi : une série, un son, une suite d'accords, etc[2]. Kurt von Fischer va dans le même sens, lorsqu'il se réfère à la longueur du modèle, qui peut osciller d'un court motif mélodique à un schéma harmonique ou une mélodie complète[3]. Cette notion universelle de la variation se justifie pleinement en tant que procédé d'improvisation et de composition. Il convient d'évoquer, enfin, l'étude fondamentale de Martin Wehnert, concernant la notion de thème et de motif[4]. Le musicologue allemand parvient au dilemme, de savoir choisir entre une approche phénoménale ou fonctionnelle de l'analyse. Les adeptes de la pensée phénoménale prennent les parties de la forme

---

1. BUSCH, Maria, *Formprinzipien der Variation bei Beethoven und Schubert, op. cit.* p. 10 sq.
2. EGGEBRECHT, Hans Heinrich, "Variation", *Riemann Musik Lexikon : Sachteil*, Mayence, B. Schott's Söhne, 1967, p. 1015.
3. FISCHER, Kurt von, "Variations", *The new Grove dictionnary of music and musicians*, XIX, p. 536 sq.
4. WEHNERT, Martin, "Thema und Motiv", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII, Kassel, Bärenreiter, 1966, colonnes 282-311.

et leur configuration comme points de départ. Les partisans de l'approche fonctionnelle, en revanche, considèrent d'emblée l'interaction entre la partie et le tout, en déterminant le rôle des configurations dans la forme globale. Notons à ce sujet qu'il est judicieux de remplacer l'adjectif "phénoménal" par "factuel" et de parvenir ainsi à la dichotomie : "fonctionnel-factuel". Les expressions "thème" et "motif" connaissent ainsi deux acceptions différentes qui doivent être dissociées à l'aide des qualificatifs "fonctionnel" et "factuel". On sait que la série de variations n'admet d'ordinaire qu'un seul et unique "thème fonctionnel" : le modèle en lui-même. Afin d'approcher la notion, plus délicate, de "thème factuel", un travail concernant la théorie formelle s'avère nécessaire.

Au XVIIIe siècle, les théories de Johann Mattheson et de Heinrich Christoph Koch sont nées de l'influence de la rhétorique. En effet, Johann Mattheson scinde volontiers le discours musical en "chapitres", "paragraphes" et "phrases". Les chapitres s'appliquent aux grandes articulations formelles, pendant que les paragraphes et les phrases sont des unités syntaxiques de premier ordre, admettant respectivement les structures ouvertes et closes[1]. Koch ponctue lui aussi le discours en s'inspirant de la rhétorique. Il forge à cet égard les expressions "incise" *[Einschnitt]*, "phrase" et "période". Lorsque les parties de la mé-

---

1. REIMANN, Margarete (éd.), *Johann Mattheson : Der vollkommene Capellmeister (1739)*, Kassel et Bâle, Bärenreiter, *reprint* 1954, p. 181 (§ 5-6) et 182 (§14).

lodie, situées entre deux ponctuations, présentent une idée incomplète, le théoricien parle d'une incise. Dans le cas contraire, il s'agit d'une phrase. La période, chez Koch, juxtapose plusieurs phrases musicales et se termine par une structure close[1]. Adolf Bernhard Marx, au XIXe siècle, délaisse le modèle rhétorique, mais continue à déterminer les types formels principalement en fonction des articulations ouvert-clos. La "marche" *[Gang]* apparaît comme une figure démunie de clausule, cependant que la "phrase" s'applique à un segment qui s'achève sur une cadence. Quant à la "période" de Marx, elle se caractérise par la juxtaposition de deux phrases symétriques répondant au principe ouvert-clos[2]. Tout autre est le système riemannien, influencé par la théorie de la connaissance kantienne. A l'instar du philosophe de la *Critique de la raison pure* – qui fait intervenir des formes *a priori* dans l'organisation de la connaissance –, Riemann élabore un système métrique, dans lequel "la continuelle opposition d'unités de même taille, la complémentarité de deux éléments de même ordre demeurent les piliers de la forme." Les différents ordres de grandeur sont les suivants :

1. la mesure
2. le groupe de deux mesures
3. la demi-phrase de quatre mesures
4. la phrase (ou période) de huit mesures

---

1. KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Hildesheim, Georg Olms, 1964, colonnes 1149-1151 et 1289-1293.
2. MARX, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen komposition*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868, p. 258 sq.

Riemann instaure de surcroît une opposition entre temps faible et temps fort, qui s'applique à tous les ordres de grandeur[1]. Ainsi, l'anacrouse et l'antécédent sont-ils métriquement plus faibles que la crouse et le conséquent. Si le système riemannien retient les correspondances métriques inter-segmentaires, la théorie de Leichtentritt privilégie aussi l'association par analogie motivique. Ce théoricien détermine deux types principaux de phrases de huit mesures : celles qui sont organisées de manière périodique et celles qui ne le sont pas. Les premières, présentent un lien motivique entre antécédent et conséquent et elles ne s'achèvent pas forcément sur une cadence conclusive[2]. Quant à la théorie d'Erwin Ratz[3], elle contribue à redéfinir la "période" et la "phrase", en tenant compte de l'articulation ouvert-clos, de l'association par analogie motivique et de la correspondance métrique entre antécédent et conséquent :

---

1. RIEMANN Hugo, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1903, p. 198 : *Die fortgesetzte Gegenüberstellung von Einheiten gleicher Größe, die Beantwortung eines Ersten durch ein Zweites gleicher Ordnung [bilden] die Grundlage des Aufbaues musikalischer Formen.*
2. LEICHTENTRITT, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 2/1920, p. 9-11.
3. *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1951, p. 22 : *Die Periode (4 + 4) besteht aus einem Vordersatz und einem Nachsatz, wobei der Vordersatz in der Regel auf einem Halbschluß endigt, der Nachsatz so wie der Vordersatz beginnt und mit einem Ganzschluß endigt. Der achtaktige Satz, (2 x 2) + 4, besteht aus einem Zweitakter, seiner Wiederholung und einer viertaktigen Entwicklung, deren Wesen darin besteht, daß ein Teil der im Zweitakter exponierten Motive fallen gelassen und so eine Verdichtung und Beschleunigung der musikalischen Darstellung erzielt wird.*

> "La période (4 + 4) se compose d'un antécédent et d'un conséquent ; l'antécédent se termine en règle générale sur une demi-cadence ; le conséquent commence comme l'antécédent et se termine sur une cadence parfaite. La phrase de huit mesures, (2 x 2) + 4, se compose d'une succession de deux mesures, de sa réitération et d'un développement de quatre mesures, au cours duquel est laissée de côté une partie des motifs exposés dans les deux mesures initiales, si bien que l'on parvient à une condensation *[Verdichtung]* et à une accélération *[Beschleunigung]* du discours musical."

"Période" et "phrase" apparaissent chez Erwin Ratz comme deux unités opposées de la syntaxique musicale. Si la période est stable et équilibrée, la phrase est progressive et asymétrique ; ce qui fait attribuer au théoricien la période à des mouvements lents et la phrase à l'*allegro* de sonate. Par son article relatif aux notions de période et de phrase musicales, Carl Dahlhaus apporte une large contribution à la théorie de la forme. Le musicologue allemand signale d'emblée la pluralité des concepts, avant d'établir les paramètres d'une période, en invoquant la correspondance métrique de l'antécédent et du conséquent, la différenciation tonale par la demi-cadence et la cadence parfaite, ainsi que l'association mélodique ou rythmique par analogie motivique. Après une étude des théories syntaxiques de Marx, Krehl et Wiehmayer, il propose une définition pertinente de la période et de la phrase musicales :

> "Une période serait donc, pour rester dans l'abstrait, un ensemble de paramètres, globalement variables et pouvant même partiellement manquer, entre lesquels toutefois subsistent des relations de "réciprocité" — telles que l'irrégularité d'une des parties compensée par une régularité d'autant plus

signifiante de l'autre – pour que demeure la structure périodique. D'autre part, on peut évaluer une hiérarchie des paramètres dans la mesure où la différenciation des formes cadentielles, la complémentarité de la demi-cadence et de la cadence parfaite gardent une certaine prépondérence sur la correspondance métrique et l'association motivique, et où le motif, à son tour est moins variable que le mètre. [...] Une phrase est caractérisée par une réitération motivique dans l'antécédent, supposant [...] un développement, ou ce que l'on pourrait appeler une "extension" *[Fortspinnung]*." [1]

Ce travail, retraçant dans ses grandes lignes l'histoire de la théorie formelle de Johann Mattheson à Carl Dahlhaus, révèle deux conceptions syntaxiques distinctes. La première, se propose d'ériger un système à partir d'unités s'appliquant à l'ensemble du discours musical, comme la période riemannienne. La seconde, se consacre à l'élaboration de modèles-types, relatifs à des phénomènes particuliers, comme les notions de phrase et de période chez Erwin Ratz et Carl Dahlhaus. La première conception tend à généraliser les notions de phrase et de période à l'ensemble du discours. Ainsi la définition du thème factuel semble-t-elle vaine, à moins de concevoir toute forme comme une succession ininterrompue de thèmes. Même pour Riemann, l'approche factuelle réside essentiellement dans le principe de segmentation ; l'identifica-

---

1. DAHLHAUS, Carl, "Satz und Periode : Zur Theorie der musikalischen Syntax", *Zeitschrift für Musiktheorie*, IX, 1978, p. 16-26 ; "Phrase et période : contribution à une théorie de la syntaxe musicale", *Analyse musicale*, 4e trimestre 1988, p. 37-44 (traduction française de Michel Chasteau).

tion thématique répondant le plus souvent à des critères d'ordre fonctionnel. La seconde conception, visant à définir des types idéaux, peut s'avérer fructueuse, si l'on parvient à établir deux modèles syntaxiques radicalement opposés, dont l'un serait la quintessence du thème factuel. Il convient à cet égard de se référer, une nouvelle fois, à la théorie d'Erwin Ratz. Ce dernier oppose, très pertinemment, l'inébranlable armature des thèmes principaux, à la construction plus frêle, du pont et du développement de forme sonate[1]. Et à Markus Waldura de préciser cette opposition, en instaurant la dichotomie séquence-période :

> "Deux groupes de construction musicale peuvent ainsi se mettre en regard : d'un côté, toutes les unités dont les parties présentent une inversion quelconque, donc toutes les formes d'apparition de la période, de l'autre les séquences et les groupes répétitifs, qui n'admettent aucune inversion entre les segments semblables."[2]

En poursuivant — outrageusement — le raisonnement d'Erwin Ratz, on parvient aux dichotomies phrase-période et période-séquence. Or, ce résultat est absurde, dans la mesure où phrase et séquence constituent deux catégories distinctes. Afin de résoudre ce pro-

---

1. RATZ, Erwin, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1951, p. 22.
2. WALDURA, Markus, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns*, Sarrebruck, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1990, p. 32 : *Somit stehen sich zwei Gruppen von musikalischen Bauformen gegenüber : auf der eine Seite all jene Einheiten, deren Teile durch irgeneine Art von Umkehrentsprechung aufeinander bezogen werden, also alle Erscheinungsformen der Periode, auf der anderen Seite Sequenzen und Wiederholungsgruppen, in denen Umkehrentsprechungen zwischen den gleich gebauten gliedern ausgeschlossen sind.*

blème, l'élaboration d'un type idéal concernant chaque modèle s'avère nécessaire. Mais avant d'entreprendre ce travail, il convient de préciser les notions fondamentales de "cadence" et de "motif factuel". Cette étude admet donc les conclusions de Markus Waldura[1], qui se résument comme suit :

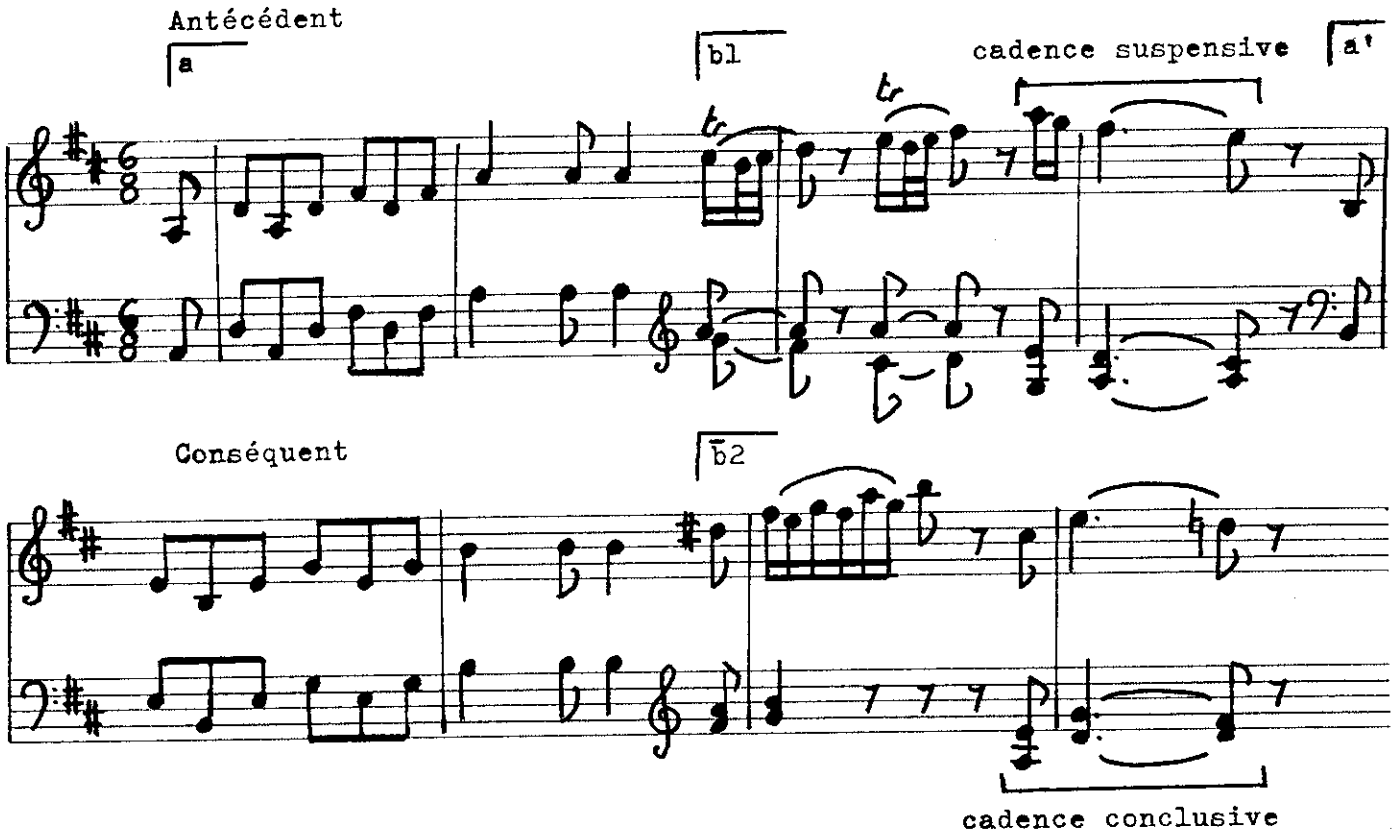
1. Contrairement à la cadence qui est formée d'un seul tenant, le motif se subdivise en trois sections fonctionnellement différenciées : l'anacrouse, la crouse et la métacrouse.
2. Le motif n'est pas une formule stéréotypée comme la cadence.
3. Réitération et transposition caractérisent la construction motivique, alors que répétition cadentielle n'est que redite.
4. Le motif se place en début, la cadence en fin de groupe.
5. Le motif se définit en fonction de son environnement, notamment lorsqu'une configuration se trouve réitérée ou transposée.
6. La réapparition d'un motif – possédant une identité propre – évoque sa présentation initiale, alors qu'une cadence après redite garde son caractère stéréotypé.

Les expressions "cadence" et "motif factuel" définies, le travail concernant les types idéaux peut commencer. Signalons, tout d'abord, le thème principal du premier mouvement de la *Sonate* KV 576 de Mozart, comme l'archétype de la période :

---

1. *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns, op. cit.*, p. 36-43.

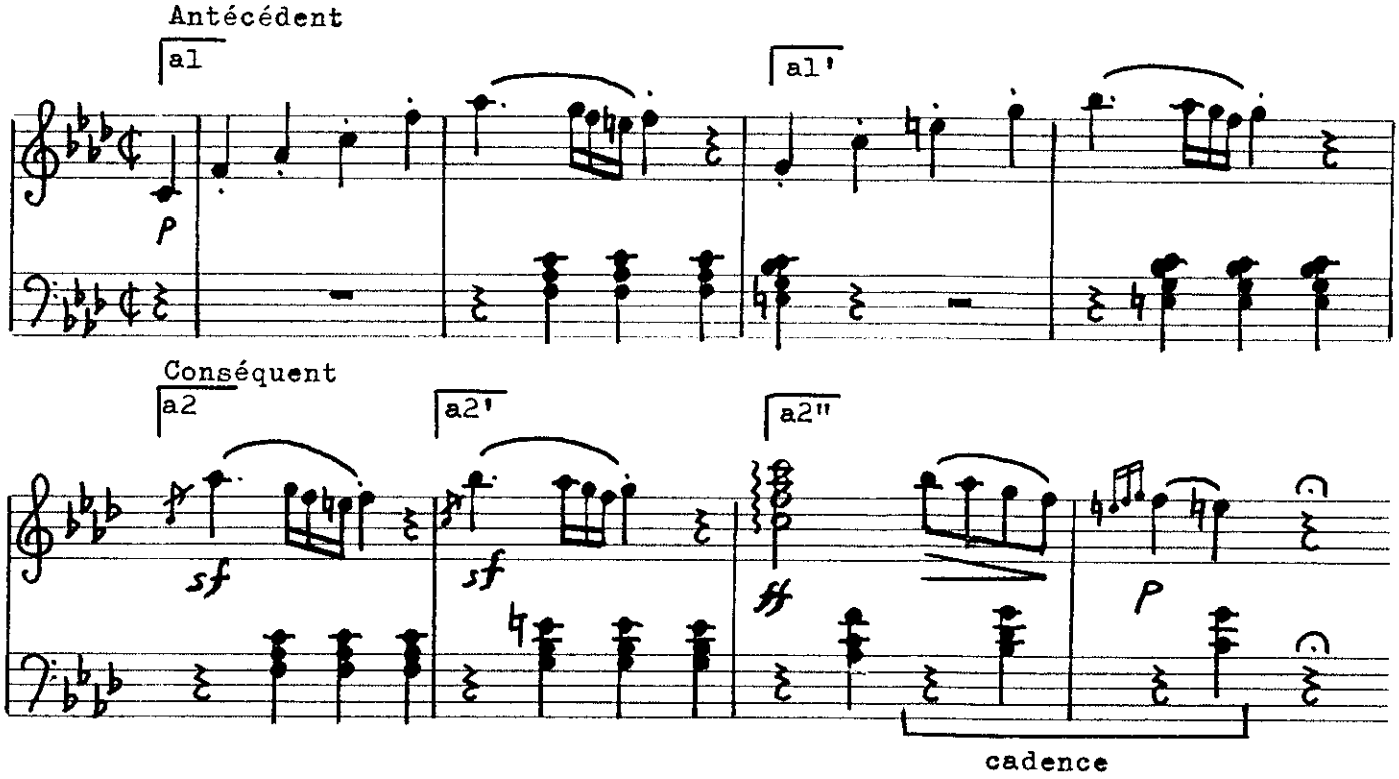
MOZART, *Sonate* KV 576, 1er mouvement, mes. 1-8, *Allegro*



Le thème mozartien se compose d'un antécédent et un conséquent de quatre mesures chacun : l'antécédent se termine sur une cadence suspensive, le conséquent par une formule conclusive. Les cadences délimitent clairement les deux parties, du fait de leur présentation stéréotypée. L'articulation ouvert-clos montre, de surcroît, que la période idéale est régie par un principe de symétrie. Mais le thème mozartien peut aussi se subdiviser en quatre groupes de deux mesures, disposés selon le schéma : a b1 | a' b̄2, où a et b1 représentent des motifs différents. Remarquons à ce propos que "la pratique, consistant à indiquer les formes par les lettres de l'alphabet, s'appuie sur l'identité

(AA), la similitude (AA') et la différence (AB)"[1]. En outre, les indices correspondent aux faibles ressemblances (A1 A2), pendant que les lettres minuscules et grecques désignent les segments de petites tailles et que les barres horizontales s'appliquent aux structures closes (Ā). La disposition du thème mozartien met en relief l'analogie structurelle entre antécédent et conséquent. Ainsi, la période-type admet-elle une conception à la fois analogique et symétrique. Le thème initial de la *Sonate* op. 2 n° 1 de Beethoven forme, quant à lui, une phrase idéale :

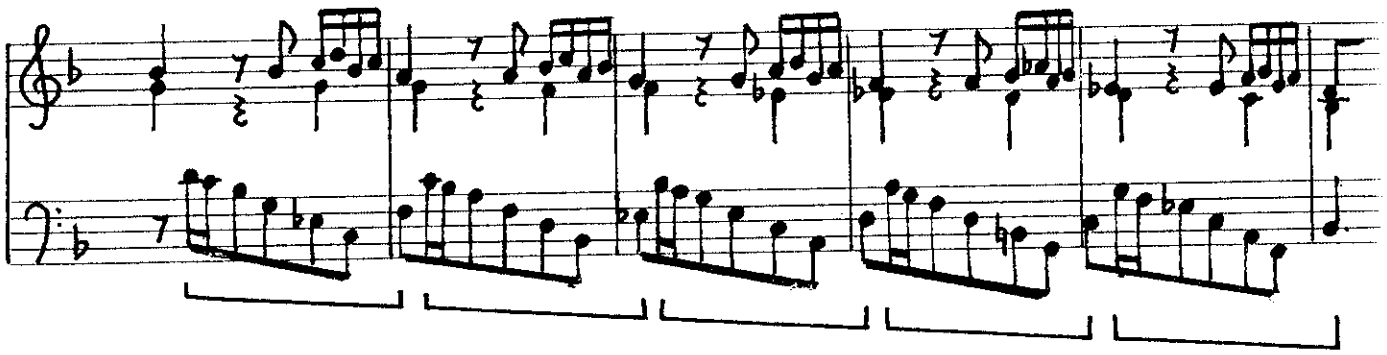
BEETHOVEN, *Sonate* op. 2 n° 1, 1er mouvement, mes. 1-8, *Allegro*



1. DAHLHAUS, Carl, "Formenlehre", *Riemann Musiklexikon : Sachteil*, Mayence, Schott, 1967, p. 297-299 : *Dem Verfahren, Formen durch Buchstabenfolgen darzustellen, liegen die Kategorien Gleichheit (AA), Ähnlichkeit (AA') und Verschiedenheit (AB) zugrunde.*

À l'image du thème mozartien, celui de Beethoven dispose d'un antécédent et d'un conséquent de quatre mesures chacun. Néanmoins, une seule formule stéréotypée subsiste en fin de parcours, et la suppression de la cadence de l'antécédent s'effectue aux dépens de la symétrie. La phrase idéale admet, par ailleurs, une nouvelle conception analogique, reposant sur l'unité motivique des segments et le principe "exposition-développement". La réitération au sein de l'antécédent a une fonction répétitive de marquage, préalable à tout développement ou "extension". Par corollaire, la détermination de l'antécédent et du conséquent ne relève plus de la symétrie, mais du principe "exposition-développement". Enfin, l'exemple suivant, extrait de la *Toccata* BWV 913 de Jean Sébastien Bach, tient lieu de séquence motivique[1] idéale :

BACH, J. S., *Toccata* BWV 913, mes. 254-258 *(Allegro)*

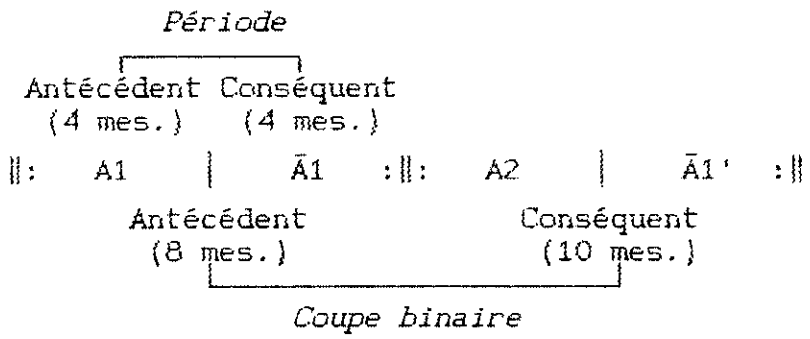


Il s'agit d'une séquence régulière, constituée d'une succession de motifs d'une seule mesure, sans relation antécédent-conséquent, ni quadrature, ni même formule stéréotypée. Ce fragment se situe donc

---

1. Wilhelm Pfannkuch décrit la séquence motivique comme "une séquence mélodique, dont le modèle est composé d'un motif ou d'une figure caractéristique" ; *cf.* "Sequenz (satztechnischer Begriff)", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XII, colonne 550 : *Eine melodische Sequenz, deren Modell aus einem charakteristichen Motiv oder eine Figur besteht, nennt man auch 'Motivsequenz'.*

aux antipodes des exemples mozartiens et beethovéniens. D'une manière générale, l'existence du rapport antécédent-conséquent est *le* critère fondamental de toute syntaxe musicale. Deux catégories se dessinent alors : les structures "alternatives", munies d'un antécédent et d'un conséquent (période, phrase, etc.) et les structures "continues" regroupant les autres types syntaxiques (séquence, répétition, etc.) Parmi les premières, on distingue notamment les structures symétriques (périodes), de celles qui adoptent le principe "exposition-développement" (phrases). Signalons à cet effet que les types "lied" et "extension", adoptés par Wilhelm Fischer et Maria Busch, présentent respectivement des cas particuliers de période et de phrase. De plus, les structures alternatives peuvent apparaître simultanément à différents niveaux du discours musical. Le modèle des variations de la *Sonate* KV 331 de Mozart, qui adopte une coupe binaire de structure alternative formée elle-même d'une période, peut être cité à titre d'exemple :



Les dix dernières mesures de ce thème sont ressenties après-coup comme un conséquent, en raison du caractère de Ā1', plus conclusif que celui de Ā1, mais aussi du fait de la prégnance de A2. Remarquons à ce propos qu'un segment devient prégnant, lorsqu'il admet une structure perceptive privilégiée. Tel est le cas de A2

qui se démarque des autres segments issus de A1. Un parallèle visuel permet d'approcher cette notion de prégnance segmentaire :

Figure 1

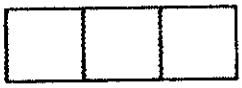


Figure 2

Figure 3

Figure 4

Figure 5

Figure 6

On observe qu'aucune structure privilégiée ne se détache des trois premières figures. En revanche, des segments se démarquant de l'ensemble, transparaissent dans les figures 4, 5 et 6. Le présent travail désigne ces structures à l'aide des qualificatifs "segment initial", "segment intermédiaire" et "segment final", en fonction de leur disposition. Il est judicieux d'appliquer ces figures à la syntaxe musicale. Dans ce cas, soient A, X, Y trois groupes de quatre mesures, on parvient à la représentation suivante :

Figure 1

| A | A | A |

Figure 2

| A | X | Y |

Figure 3

| A | X | A | X |

Figure 4

| X | A | A | A |

Segment initial

Figure 5

| A | A | X | A |

Segment intermédiaire

Figure 6

| A | A | A | X |

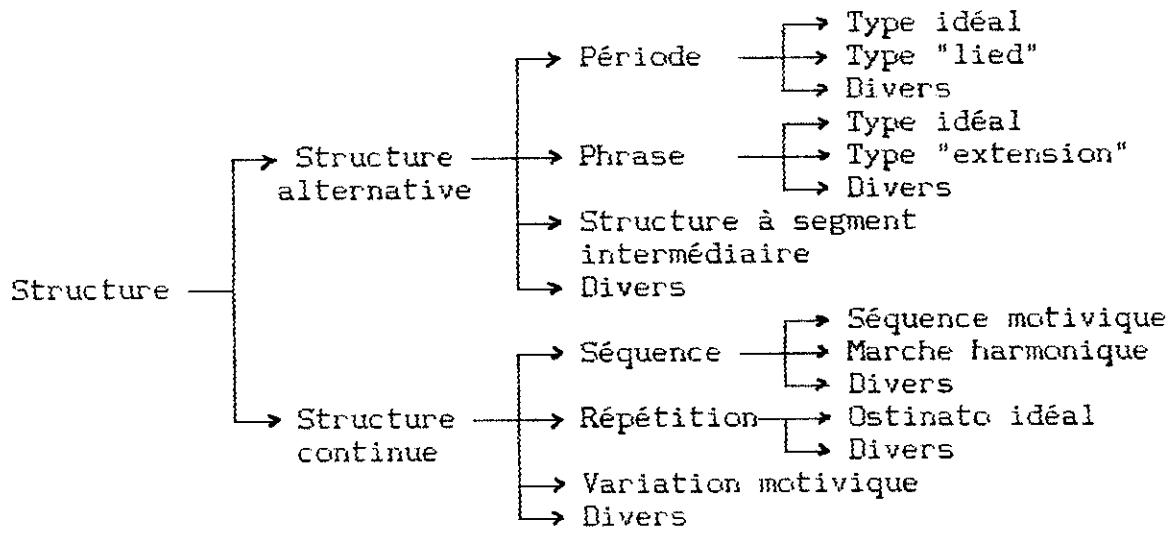
Segment final

La première figure présente une répétition segmentaire, pendant que la seconde juxtapose des groupes différents de quatre mesures. Quant à la troisième, elle montre la réitération d'un segment de huit mesures, composé de A et de X. Les figures 4 et 6 se forment encore et toujours par répétition segmentaire, avec l'adjonction néanmoins d'un groupe introductif pour la quatrième, conclusif pour la sixième. Enfin, la figure 5 – proche du thème de la *Sonate* KV 331 – est la seule configuration admettant un antécédent et un conséquent. Cette articulation est intimement liée au segment intermédiaire qui marque le début d'une nouvelle section. Il en résulte une catégorie supplémentaire de structures alternatives : la "structure à segment intermédiaire". Signalons, par ailleurs, que l'ostinato peut être classé parmi les structures continues. Laure Schnapper-Flender entend par ce procédé, dans son acception la plus stricte, "la répétition ininterrompue d'une seule et même structure rythmique inscrite au sein d'une périodicité régulière."[1] Le terme "périodicité" employé dans cette définition ne renvoie pas à la période oratoire, mais à la période des physiciens qui représente l'intervalle de temps constant, séparant deux passages successifs de grandeurs variables. La musicologue française distingue, du reste, le modèle de l'ostinato de celui de la variation : "le premier est en général court alors que le second est formé d'une véritable mélodie et de son harmonisation"[2]. Le type idéal de l'ostinato apparaît donc comme

---

1. "Analyse et typologie de l'ostinato", *Musurgia*, II/3, 1995, p. 80.
2. *Les techniques de l'ostinato : analyse et typologie*, thèse, Université de Paris-Sorbonne, mai 1993, p. 220.

un cas particulier de répétition. On parvient, au terme de cette étude syntaxique à la classification structurelle suivante :



Cette classification s'appuie sur la dichotomie structure alternative-continue et rend ainsi la définition factuelle du thème évidente. Nous qualifions de "thème factuel" l'ensemble d'une ou de plusieurs structures alternatives. Cinq catégories de variations se dessinent alors en fonction des modèles utilisés :

1. la variation thématique, organisée à partir d'un thème factuel,
2. la variation sur ostinato,
3. la variation motivique, basée sur un motif factuel,
4. la variation sérielle, mise en oeuvre par la seconde École de Vienne et qui se construit à partir d'une série,
5. la variation segmentaire qui regroupe les variations adoptant tous les autres modèles possibles et imaginables.

La variation thématique, répondant à la norme des théoriciens, sera le principal objet de cette étude.

CHAPITRE II

PROPOSITION POUR UNE TYPOLOGIE SYSTÉMATIQUE DE LA VARIATION

Dans ses écrits, Adolf Bernhard Marx[1] distingue la "variation formelle" *[Formal-Variation]* de la "variation de caractère" *["Karakter"-Variation].* Si la première respecte la forme du modèle, la seconde fait prendre successivement au thème l'allure d'une marche, d'une danse, d'une forme rondo ou sonate, d'un canon ou d'une fugue. Déjà dans son *Art d'improviser*, Carl Czerny notait à cet égard les principales formes dont disposait l'artiste pour varier le caractère :

> "1° En phrases et traits de toute espèce, en triolets, sextolets &, pour la main droite, comme pour la main gauche, ou pour les deux mains à la fois ; sous la seule condition de conserver la mélodie ou au moins la marche de l'harmonie du thême dans sa partie principale.
> 2° En trilles et ornemens de toute espèce.
> 3° En cantabile, pour lequel on peut employer un chant nouveau sur la basse et l'harmonie du Thême.
> 4° En style lié dans lequel, en multipliant les changemens d'harmonie, le Thême peut être placé dans le dessus ou dans la basse.
> 5° En disposition du Thême sous la forme de canons, de Fugues &
> 6° En changemens de mouvement, de mesure et de ton : comme Adagio, Polonaise, Rondo & et en Finale avec développement libre, et ainsi de suite"[2]

Au début du XXe siècle, Hugo Leichtentritt continue d'opposer la "variation ornamentale, d'un caractère brillant et virtuose" à la

---

1. MARX, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 53.
2. CZERNY, Charles, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, op. 200, Paris, Schlesinger, s.d. *[ca* 1830], p. 32.

"variation de caractère, fondée sur une transformation thématique multiple". Et au théoricien d'ajouter :

> "La variation ornementale préserve les assises harmoniques du thème, décompose la ligne mélodique en figures, traits, arabesques, et orne le modèle par l'adjonction de passages. La variation de caractère transforme le thème en quelque chose de radicalement différent, lui attribuant un tout autre caractère et s'éloignant complètement du modèle sans pour autant perdre le lien thématique. Si la variation ornementale peut se qualifier de concentrique, la variation de caractère est d'ordre excentrique."[1]

Victor Luithlen[2] et Carl Dahlhaus[3] critiquent vivement cette mise en opposition, entre le procédé technique de l'ornementation et la notion esthétique du caractère qui ne sauraient constituer une dichotomie. En corollaire, toute typologie de la variation devrait

---

1. LEICHTENTRITT, Hugo, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 2/1920, p. 99 : *Die ornamentale Variation behält die harmonische Grundlage des Themas bei, löst die melodische Linie des Themas in Figuren, Passagen, Arabesken auf, umspielt das Thema mit Passagen. Die Charaktervariation bildet das Thema zu etwas ganz Neuem um, gibt ihm einen ganz anderen Charakter, schweift vom Thema hinweg, ohne doch den Zusammenhang mit ihm zu verlieren. Will man die ornementale Variation konzentrisch nennen, so kann die Charaktervariation exzentrisch heißen.*
2. LUITHLEN, Victor, "Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform", *Studien zur Musikwissenschaft : Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 14, Vienne, Universal-Edition, 1927, p. 307 : *Die überkommene Einteilung der Variationen in "Figural"- ("ornamental"-) Variationen einerseits und "Charakter variationen" anderseits reicht hierfür nicht aus. [...] Die genannte Einhaltung stellt einem technischen Begriffe einen ästhetischen gegenüber, was an sich schon Anlaß zu vielerlei Ungenauigkeiten gibt.*
3. DAHLHAUS, Carl, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1989, p. 196 : *Die Gewohnheit zwischen Figural- und Charaktervariation zu unterscheiden, ist verquer, denn der technische und der ästhetische Terminus bilden keine Dichotomie.*

reposer sur la distinction des domaines technique et esthétique. Gerhard Puchelt[1], dans son étude de la variation romantique pour piano, établit une classification esthétique des conceptions d'ensemble. Sont ainsi définies :

1. La conception descriptive, lorsque les variations demeurent proches du thème ;
2. La conception constructive, lorsque les variations font l'objet d'une construction élaborée ;
3. La conception contemplative, lorsque le thème est repris sous différents aspects dans les variations.

Cependant, l'élaboration d'une typologie relative à la technique formelle nous paraît plus judicieuse. Marius Schneider était déjà de cet avis au cours d'une intervention au Congrès de Cologne, en 1958 :

> "On devrait diviser tout d'abord le domaine de la variation en catégories relevant de la technique formelle, car elles seules peuvent être saisies avec évidence. Une classification, s'appuyant sur des principes d'ordre psychologique, peut être effectuée indépendamment de la première, mais elle ne pourra répondre que difficilement à la typologie technique."[2]

---

1. *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform*, Hildesheim, Olms, 1973, p. 9 sq.
2. "Der Terminus Variation : Besprechung zwecks näherer Begriffsbestimmung", *Bericht über den siebten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel, Bärenreiter, 1959, p. 365 : *Man müßte zunächst das ganze Gebiet der Variation nach formal-technischen Gesichtspunkten einteilen, denn diese allein sind mit Sicherheit greifbar. Eine Einteilung nach psychologischen Prinzipien kann unabhängig davon unternommen werden, aber sie wird sich schwerlich mit der technischen Klassifikation decken.*

Ainsi la technique devrait-elle être préalable à toute approche esthétique et historique de la variation. Ce travail se propose d'énumérer les facteurs thématiques et les classifications en vigueur du romantisme à nos jours, en vue d'établir une typologie systématique. En ce qui concerne les facteurs thématiques, Antonin Reicha compte vers 1825 le chant, les accords et les dessins d'accompagnement[1] au nombre des éléments destinés à être modifiés. Quelques années plus tard, Adolf Bernhard Marx rend la voix principale, la modulation, les dessins d'accompagnement, la forme des variations, le rythme, ainsi que le mode responsables de la transformation d'une phrase musicale[2]. Au XXe siècle, le modèle apparaît désormais comme un ensemble d'éléments inter-dépendants. Robert U. Nelson[3] considère à ce sujet la mélodie, la basse, l'harmonie, la structure, le tempo, la dynamique, le rythme et le timbre instrumental. Si les degrés d'éloignement entre identité et différence sont multiples, la variation ne peut pas reposer sur la transformation complète de tous les éléments thématiques : selon le musicologue américain, certains facteurs doivent rester constants. Quant à Kurt von Fischer[4], il prend en compte la basse, le cantus firmus, le motif, la polyphonie, l'harmonie, la forme, le rythme, le tempo et la dynamique. Enfin, Adolf Albrecht dresse

---

1. REICHA, Antonin, *Traité de haute composition musicale*, II, Paris, Zetter & Cie, s.d. [1824-26], p. 303-304.
2. MARX, Adolf Bernhard, *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 57 sq.
3. *The Technique of Variation : a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 7 sq.
4. *Die Variation*, Cologne, A. Volk, 1956, p. 1-11.

un inventaire complet des facteurs modifiables dans le discours musical : forme, ligne mélodique, rythme, harmonie, écriture instrumentale, dynamique, tempo, mouvement, mesure, phrasé, instrumentation, polyphonie, voire éléments extra-musicaux[1]. Le tableau suivant montre l'évolution des facteurs thématiques en vigueur, du XIXe siècle à nos jours, à la lumière des principaux théoriciens :

Reicha (1824-26)	Marx (1837-47)	Nelson (1948)	Fischer (1856)	Albrecht (1961)
Chant →	Voix principale →	Mélodie →	Mélodie →	Ligne mélodique
		- - - - - - →	Motif →	
		- - - - - - →	Cantus firmus →	
		Basse →	Basse →	
	Rythme →	Rythme →	Rythme →	Rythme
Accords →	Modulation			
	- - - - - - - →	Harmonie →	Harmonie →	Harmonie
	Mode			
Dessins d'accompagn. →	Forme de l'accompagnement			
	Forme →	Structure →	Forme →	Forme
		Dynamique →	Dynamique →	Dynamique
		Tempo →	Tempo →	Tempo
		Timbre instrumental	- - - - - - →	Instrumentation
			Polyphonie →	Polyphonie
				Écriture instrumentale
				Éléments extra-musicaux
				etc.

1. ALBRECHT, Adolf, *Die Klaviervariation im 20. Jahrhundert*, thèse, Université de Cologne, 1961, p. 12.

La ligne mélodique, le rythme, l'harmonie et la forme jouent un rôle déterminant chez les théoriciens, du fait de leur omniprésence. Ceci n'est pas le cas d'une autre catégorie de facteurs, n'apparaissant que de manière sporadique. Parfois, l'examen théorique de cette dernière catégorie est intimement lié à l'évolution des stratégies relatives à la composition. En effet, la fonction primordiale de la figure d'accompagnement à l'époque classique et au début du XIXe siècle, transparaît encore dans les écrits théoriques de Reicha et de Marx. Il en va de même pour l'émergence, chez Nelson et Albrecht, de la dynamique et de l'instrumentation, importants facteurs architectoniques à l'époque romantique et au XXe siècle. Les typologies systématiques, liées à l'étude technique de la variation, prennent en compte un certain nombre d'éléments. Au XIXe siècle, Antonin Reicha[1] présente déjà une classification élaborée à partir du chant, des accords et des dessins d'accompagnement :

> "Pour réussir dans la coupe des variations, il faut apprendre de bonne heure à créer des motifs intéressants, et à varier une phrase harmonique et mélodique de toutes les manières ; ce qui se fait en général :
>
> 1° En brodant ou en fleurissant un motif sans toucher à son harmonie ;
> 2° En changeant les dessins d'accompagne[me]nt sans toucher ni aux accords ni au chant ;
> 3° En changeant les accords seulement ;
> 4° En changeant en même temps les accords et les dessins d'accompagnement, mais sans altérer le chant ;

---

1. *Traité de haute composition musicale,* II, Paris, Zetter & Cie, s.d. [1824-26], p. 303-304.

5° En variant en même temps et le motif et les dessins d'accompagnement, mais sans changer les accords ;
6° En variant en même temps le chant, les dessins d'accompagnement, et les accords."

Cette classification s'établit en fonction de trois critères :

A. le chant qui peut être orné ou non ;

B. les accords qui peuvent être modifiés ;

C. les dessins d'accompagnement pouvant varier.

On parvient au tableau suivant :

Types / Restent identiques	1°	2°	3°	4°	5°	6°
Chant	Faux	Vrai	Vrai	Vrai	Faux	Faux
Accords	Vrai	Vrai	Faux	Faux	Vrai	Faux
Dessins d'accompagnement	Vrai	Faux	Vrai	Faux	Faux	Faux

Logiquement, la représentation devrait inclure les possibilités : Vrai-Vrai-Vrai et Faux-Faux-Vrai. Or, il n'en est rien. L'absence de la première possibilité s'explique d'un point de vue pratique, puisqu'une pièce reprenant le chant, les accords et les dessins d'accompagnement de son modèle n'est plus une variation, mais une redite thématique. Friedrich Wilhelm Riedt n'affirmait-il pas à ce propos que "le thème d'une pièce ne peut être exécuté sans

modification que la première et la dernière fois" ?[1] Par ailleurs, Reicha semble omettre la possibilité Faux-Faux-Vrai, attendu que les transformations harmoniques et mélodiques n'imposent aucun changement d'accompagnement. En effet, deux segments empruntant un chant et des accords radicalement différents, peuvent évoluer sur la même formule d'accompagnement, une *basse d'Alberti* par exemple. Après Reicha, Vincent d'Indy propose, en 1909, une typologie systématique des procédés de variation en trois catégories ainsi définies :

> "1. l'*ornement rythmo-monodique* variant *intrinsèquement* le texte thématique lui-même, par l'adjonction de groupes rythmiques accessoires, de formules ou de neumes plus complexes, tout en respectant le schème mélodique primitif, [...] ; 2. l'*ornement polyphonique* ou contrapontique, variant *extrinsèquement* le texte thématique qui peut rester immuable, tandis que des lignes mélodiques adjacentes, destinées à être entendues simultanément, se superposent à lui sans affecter notablement son rythme, ni sa mélodie propre ; 3. l'*amplification thématique*, sorte de Variation à la fois intrinsèque et extrinsèque, dans laquelle la présence du thème, au lieu de se révéler constamment par une superposition effective ou possible de sa mélodie, résulte seulement du sens tonal général et de certains points de repère, harmoniques ou mélodiques, reparaissant dans un ordre constant : c'est une sorte d'*interprétation* ou de *commentaire* musical du Thème plutôt qu'une exposition ornée ou contrepointée."[2]

---

1. *Das Thema eines Stückes darf nur das erste und das letzte Mal unverändert vorgetragen werden*, article issu des *Historisch-kritische Beyträge* (1755). Cité d'après : FISCHER, Kurt von, "Zur Theorie der Variation im 18. und beginnenden 19. Jh.", *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, Bonn, Beethoven Haus, 1957, p. 122.
2. INDY, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II, Paris, Durand, 1909, p. 435-487.

La typologie du théoricien français se détermine en fonction du facteur mélodico-rythmique. La variation *intrinsèque* et *extrinsèque* de ce facteur est essentielle, comme en témoigne la représentation suivante :

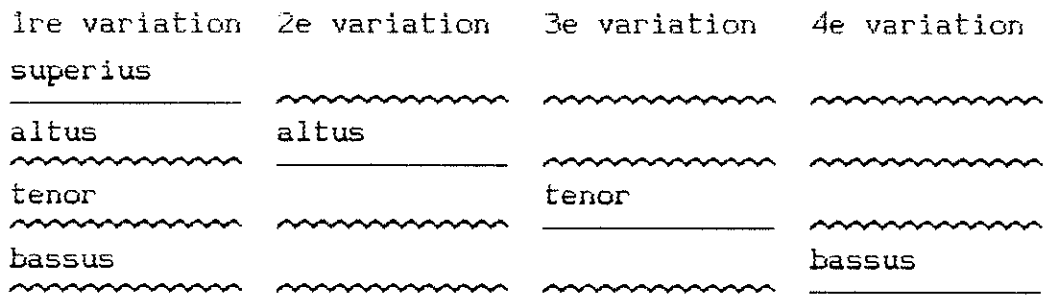
FACTEUR MÉLODICO-RYTHMIQUE		VARIATION INTRINSEQUE	
		FAUX	VRAI
VARIATION EXTRINSEQUE	FAUX	—	ORNEMENT RYTHMO-MONODIQUE
	VRAI	ORNEMENT POLYPHONIQUE	AMPLIFICATION THÉMATIQUE

Sur le plan historique, les variations ornementale, décorative et amplificatrice sont respectivement les corollaires de ces trois procédés techniques. En 1912, Charles van den Borren[1] établit encore sa typologie en fonction du facteur mélodico-rythmique, dans une étude consacrée à la variation des virginalistes :

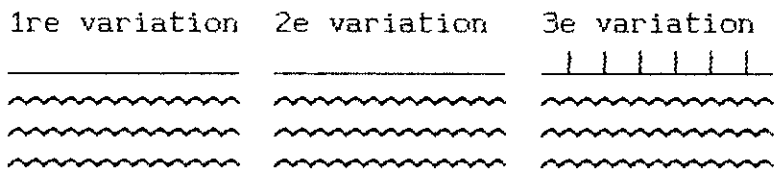
> "1) L'on rencontre d'abord ce que l'on pourrait appeler la *variation polyphonique*. Le thème mélodique soumis à variation, conserve toute sa simplicité, d'un bout à l'autre du morceau ; de variation à variation, il change de voix et se trouve chaque fois entouré de contrepoints figuratifs nouveaux. Si l'on représente le thème par une ligne horizontale non brisée et les contrepoints par une ligne brisée, le schéma de ce type de variation s'établit comme suit :

---

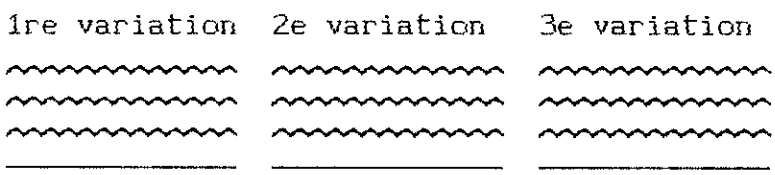
1. Van den BORREN, Charles, *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, Bruxelles, Librairie des deux mondes, 1912, p. 129-132.



Le deuxième type est celui auquel on pourrait donner le nom de *variation mélodique*. Le thème, exposé au *superius*, y reste pendant tout le cours du morceau. Tantôt il subit une figuration, tantôt il en est exempt. Les autres voix lui fournissent, à chaque variation, des contrepoints figuratifs :

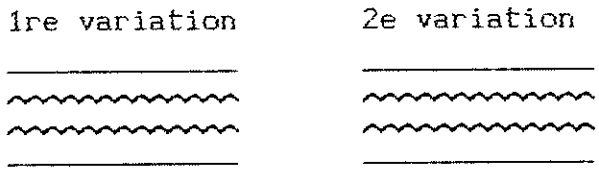


Les petits traits verticaux qui, dans la troisième variation affectent la ligne non brisée, indiquent que, dans cette variation, le thème lui-même est sujet à une figuration en broderie, indépendante de celle que lui font les autres voix.
3) L'on rencontre ensuite la *variation harmonique*. Sur une basse qui sert de thème et qui reste invariable, le compositeur échafaude une série de variations dont les autres voix font les frais :



4) Le quatrième type est la *variation mixte* ou *mélodico-harmonique*. C'est de beaucoup le plus fréquent et c'est pour ainsi dire lui seul que nous verrons appliquer dans la variation de danse. Son principe est assez simple, mais ses applications sont parfois complexes. On peut le définir comme suit : *basse* et *superius* forment, dans chaque variation, une limite harmonique et mélodique extrême qui ne peut être

franchie, et à l'intérieur de laquelle s'élabore un travail de figuration qui diffère de variation à variation. Le type absolu de ce genre peut se représenter ainsi :"



Cette fois-ci, le maintien des lignes du bassus et du superius est capital :

		LE BASSUS RESTE DURANT TOUT LE MORCEAU	
		FAUX	VRAI
LE SUPERIUS RESTE DURANT TOUT LE MORCEAU	FAUX	VARIATION POLYPHONIQUE	VARIATION HARMONIQUE
	VRAI	VARIATION MÉLODIQUE	VARIATION MIXTE

La typologie de Charles van den Borren est essentielle, dans la mesure où elle introduit la notion de "variation harmonique". Dès lors, l'harmonie est destinée à jouer un rôle primordial aux côtés du facteur mélodico-rythmique. Tel est le cas de la classification d'Herbert Viecenz, datant de 1924[1], et qui s'organise autour des possibilités subséquentes :

1. VIECENZ, Herbert, "Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst, mit besonderer Berücksichtigung Mozarts", *Mozart-Jahrbuch*, II, Munich, Drei Masken Verlag, 1924, p. 195.

1. La mélodie et son cachet rythmique demeurent, tandis que l'harmonie se transforme ;
2. La ligne mélodique et la trame harmonique se trouvent élargies ;
3. L'harmonie reste la même, la ligne mélodique est modifiée.

La présence de la trame harmonique et du schéma mélodico-rythmique s'avère déterminante. On parvient ainsi à la représentation suivante :

		LA TRAME HARMONIQUE RESTE IDENTIQUE	
		FAUX	VRAI
LIGNE MÉLODIQUE ET RYTHME RESTENT IDENTIQUES	FAUX	TYPE 2	TYPE 3
	VRAI	TYPE 1	———

Un quatrième type de variation est envisageable, lorsque ligne mélodique et trame harmonique demeurent et que l'accompagnement se trouve modifié. Victor Luithlen établit en 1927 une typologie fort originale, dans son étude consacrée à Brahms[1]. Le musicologue germanique définit quatre catégories de variations :

---

1. LUITHLEN, Victor, "Studie zu Johannes Brahms' Werken in Variationenform", *Studien zur Musikwissenschaft : Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 14, Vienne, Universal-Edition, 1927, p. 286-320.

1. Les "variations mélodiques", déterminées par la prégnance de la mélodie du modèle ;
2. Les "variations sur basse", caractérisées par une basse thématique particulièrement saillante ;
3. Les "variations harmoniques", définies par l'importance accordée aux harmonies du thème ;
4. Les "fantaisies-variations", qui se distancent des harmonies et de la forme thématiques, tout en exploitant une structure mélodique ou un motif issus du modèle.

Cette typologie fait intervenir trois facteurs : la mélodie, la basse, ainsi que le dessin harmonique du thème ; et elle s'appuie sur la prégnance des éléments. Si les variations ne respectent aucun des facteurs considérés, une nouvelle catégorie se dessine : les fantaisies-variations. L'origine de cette expression remonte aux écrits de Johannes Brahms :

> "Ne pouvons-nous pas distinguer les variations des fantaisies sur une mélodie ou un motif ? (Voir : Études [symphoniques]) des fantaisies-Variations"[1]

---

1. Lettre de Brahms à Adolf Schubring, du [16] février 1869, *cf.* LITTERSCHEID, Richard (éd.), *Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen,* Berlin, Bernhard Hahnefeld Verlag, s.d., p. 287 : *Können wir nicht den Unterschied machen zwischen Variationen und Fantasien über eine Melodie, ein Motiv ? (Siehe : Etudes [symphoniques]) Fantasie-Variationen.*

Ce terme sera l'apanage de nombreux travaux consacrés à la période romantique[1]. Après Victor Luithlen, Martin Friedland[2] propose, en 1930, une typologie radicalement différente. La nouvelle classification est établie à partir des possibilités multiples entre identité et différence mélodique, harmonique et rythmique. Le musicologue propose l'énumération subséquente :

A. Possibilités mélodiques

A1 Transfert intégral du modèle dans une autre voix ou région sonore.

A2 Transfert thématique partiel dans une autre voix ou région sonore.

A3 a. Adjonction d'un "contrechant".
b. Adjonction d'une formule d'accompagnement.

A4 Variation ornementale.

A5 Adjonction d'échappées et de notes de passage à la mélodie thématique.

A6 Reprise d'un seul motif thématique à l'instar d'un motif de tête *[Kopfmotiv]*.

A7 Exploitation d'un groupe de notes issu du modèle.

B. Possibilités harmoniques

B1 Nouvelle harmonisation du thème.

B2 Nouvelle formation motivique, indépendante de l'harmonie thématique qui demeure.

B3 Modulation en majeur ou en mineur.

---

1. *Cf.* par exemple : SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 63 ; FISCHER, Kurt von, *Die Variation*, Köln, Arno Volk, 1956, p. 7.
2. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik : Zur Geistesgeschichte und Schaffenpsychologie der Romantik*, thèse, Université de Cologne, 1930 ; Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, p. 45-55.

B4 Adjonction d'un contrepoint à la mélodie du modèle.
B5 Variation reposant sur la basse (chaconne et passacaille).
B6 Motif thématique exploité dans un canon ou une fugue s'émancipant de la trame harmonique.

C. Possibilités rythmiques

C1 Transformation rythmique du modèle.
C2 Contraction ou dilatation thématiques ou motiviques.
C3 Emprunt d'un rythme idéal ou traditionnel de marche ou de danse.

Bernhard Hansen reprend la même typologie en 1959, dans sa thèse consacrée à Franz Liszt[1], avec les modifications suivantes :

- la catégorie B4 se trouve classée sous la rubrique A3c ;
- A6 et A7 sont regroupées en une seule catégorie A6 ;
- une nouvelle rubrique A7 apparaît, intitulée "imitation, en particulier fugato et canon" ;
- B5 devient B4, cette dernière se classant désormais dans la catégorie A3c, la nouvelle rubrique B4 s'intitule : "variation sur ostinato" ;
- s'ajoute un nouveau Groupe D (possibilités métriques et formelles), comprenant : D1 extension, adjonctions, intercalations ; D2 réductions, élisions ; D3 structure libre à l'instar des fantaisies, variations avec coda.

---

1. HANSEN, Bernhard, *Variationen und Varianten in den musikalischen Werken Franz Liszts,* thèse, Hambourg, 1959, p. 63 sq.

Le musicologue allemand tente une classification des variations lisztiennes selon les catégories proposées. Les *Huit variations* op. 1 sont citées à titre d'exemple :

Variation 1	A4,A2			
Variation 2	A3b			
Variation 3	A4,A1			
Variation 4		B1		
Variation 5		B2		
Variation 6	A4	B3		
Variation 7	A7			
Variation 8	A2,A4			D3

Cette typologie – malgré sa précision – n'offre toutefois qu'un aperçu partiel des transformations intervenant dans chaque variation, comme en témoignent les cases vacantes du tableau ci-dessus. En 1948, Robert U. Nelson[1] revient à une classification proche de la typologie d'Herbert Viecenz. Robert U. Nelson définit un certain nombre de "plans", mis en oeuvre par les compositeurs :

1. le plan sur cantus firmus : les variations reprennent la ligne mélodique du thème en l'ornant, mais ne respectent pas sa structure harmonique ;

---

1. NELSON, Robert U., *The Technique of Variation : a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 7 sq.

2. le plan mélodico-harmonique : les variations demeurent dans l'ensemble fidèles à la ligne mélodique et à la structure harmonique du modèle ;
3. le plan harmonique : la structure harmonique du thème est reprise dans son ensemble.

Par conséquent, le musicologue américain établit sa typologie à partir de la ligne mélodique et de la structure harmonique, à l'image d'Herbert Viecenz et conformément à la représentation suivante :

LES VARIATIONS REPRENNENT DANS LEUR ENSEMBLE		LA LIGNE MÉLODIQUE DU THEME	
		VRAI	FAUX
LA STRUCTURE HARMONIQUE DU THEME	VRAI	PLAN MÉLODICO-HARMONIQUE	PLAN HARMONIQUE
	FAUX	PLAN SUR CANTUS-FIRMUS	———

En 1956, Kurt von Fischer propose une classification plus complexe reposant sur la transformation et la constance d'un certain nombre de facteurs[1]. Elle s'énonce ainsi :

1. FISCHER, Kurt von, *Die Variation*, Cologne, A. Volk, 1956, p. 1-11.

TYPE	ÉLÉMENTS CONSTANTS	ÉLÉMENTS VARIABLES
Variation sur cantus-firmus	cantus firmus	polyphonie, harmonie forme, rythme
Variation sur ostinato	basse, forme, (harmonie)	mélodie, polyphonie, rythme
Variation à harmonie constante	harmonie, (forme), (motifs)	mélodie, polyphonie, rythme, (tempo), (dynamique), (forme)
Variation mélodique à harmonie constante	contours mélodiques harmonie, forme	mélodie, rythme, (tempo), (dynamique)
Fantaisie-variation	motifs, fragments mélodiques	tous les éléments du thème dont la forme
Variation sérielle	Elle a été mise en oeuvre par la seconde École de Vienne	

Toutefois, la classification de Kurt von Fischer s'inscrit dans le sillage des typologies d'Herbert Viecenz et de Robert U. Nelson, dans la mesure où quatre catégories sur six sont construites à partir de la ligne mélodique et de la structure harmonique :

LES VARIATIONS REPRENNENT DANS LEUR ENSEMBLE :		LA LIGNE MÉLODIQUE DU THEME	
		VRAI	FAUX
LA STRUCTURE HARMONIQUE DU THEME	VRAI	VARIATION MÉLODIQUE A HARMONIE CONSTANTE	VARIATION A HARMONIE CONSTANTE
	FAUX	VARIATION SUR CANTUS-FIRMUS	FANTAISIE-VARIATION

Signalons encore la classification d'Adolf Albrecht[1], en raison de sa conception rigoureuse. Le musicologue allemand privilégie, à l'instar de Robert U. Nelson et Kurt von Fischer, la ligne mélodique et l'harmonie, lorsqu'il convient de déterminer le lien entre deux fragments musicaux. Cependant, Adolf Albrecht emploie également d'autres éléments dans l'établissement de sa typologie : il considère, outre la ligne mélodique et la structure harmonique, la forme et le rythme, ainsi que l'écriture instrumentale. Par ailleurs, Adolf Albrecht distingue pour chaque catégorie de variations un type homophone et un type hétérophone. Vingt-huit catégories sont ainsi obtenues, comme le prouve la représentation de la page suivante. Enfin, l'essai de typologie proposé par Jean-Pierre Bartoli, dans son article consacré aux *Études symphoniques* de Schumann[2], se fonde sur deux critères : la variation du matériau mélodico-rythmique issu du modèle et la variation de la structure harmonique. Et au musicologue français de préciser :

> "Il nous a semblé que le degré d'éloignement de la variation par rapport au modèle était d'autant plus important que la structure harmonique était modifiée : la structure harmonique articulant l'ossature même du thème-modèle, sa variation ne saurait être mineure et c'est de cette structure que dépend une bonne part de la conduite du développement motivique. Le critère déterminant est donc celui de la variation harmonique, le second se fonde sur le niveau d'éloignement du matériau thématique par rapport au matériau modèle depuis la variation

---

1. *Die Klaviervariation im 20. Jahrhundert*, thèse, Université de Cologne, 1961, p. 12 sq.
2. BARTOLI, Jean-Pierre, "Les *Études symphoniques* op. 13 de Schumann : plaidoyer analytique pour le rejet des 'Variations posthumes'", *Analyse musicale*, avril 1992, p. 81.

LA TYPOLOGIE SYSTÉMATIQUE D'ADOLF ALBRECHT

LEGENDE

= : constance d'un élément
≃ : transformation d'un élément musical. Transformation formelle signifie : transformation formelle du thème par réduction, extension, contraction et dilatation.
(+) : extension
0 : sans forme préétablie
≠ : élément sans rapport avec le thème

mél : mélodie ; *b.o* : basse obstinée ; *mt* : motif ; *sér* : série ; *c.f.* : cantus firmus ; var. : variation ; homophon. : homophonique ; polyphon. : polyphonique.

Forme	Mélodie (b. o.)	Harmonie	Rythme	Ecriture instr.	Type Type homophonique	Type polyphonique
=	*mél* =	=, ≃	=	≃	var. d'écriture instrumentale homophonique	var. d'écriture instrumentale polyphonique dont la var. sur c.f. et la var. canonique
	b.o =	=, ≃	=	≃	var. homophonique sur b.o. à b.o. constante	var. polyphonique sur b.o. à b.o. constante (également la variation canonique sur b.o.)
	mél =	=, ≃	≃, ≠	≃	var. rythmique homophon.	var. rythmique polyphon.
	b.o =	=, ≃	≃, ≠	≃	var. rythmique homophon. sur basse obstinée	var. rythmique polyphon. sur basse obstinée
	mél ≃	=, ≃	≃, ≠	=, ≃, ≠	var. mélodique homophon.	var. mélodique polyphon.
	b.o ≃	=, ≃	≃, ≠	=, ≃, ≠	var. homophonique sur b.o. à b.o. variable	var. polyphonique sur b.o. à b.o. variable
	mél ≠	=, ≃	≠	≃, ≠	variation harmonique	—
≃	*mél* =, (+)	=, ≃	=, (+)	≃	var. d'écriture instrumentale homophonique à forme variable	var. d'écriture instrumentale polyphonique à forme variable (dont les préludes de chorals)
	mél =, (+)	=, ≃	≃	≃	var. rythmique homophon. à forme variable	var. rythmique polyphon. à forme variable
	mél ≃	≃	≃, ≠	≃, ≠	var. mélodique homophon. à forme variable	var. mélodique polyphon. à forme variable
	b.o ≃	≃	≃, ≠	≃, ≠	var. homophonique sur b.o. à forme variable	var. polyphonique sur b.o. à forme variable
	mél ≠ *mt* ≃	≠	≠ *mt* ≃ ≠	≠	var. motivique à forme analogique	var. motivique canonique
	b.o ≠ *mt* ≃	≠	≠ *mt* ≃ ≠	≠	var. motivique à forme analogique d'une b.o.	var. motivique polyphon. d'une basse obstinée
≠	*mél* ≠ *mt* ≃	≠	≠ *mt* ≃ ≠	≠	var. motivique homophon. à forme variable	var. motivique polyph. : fugue, fughetta
0	*sér* ≃	—	=, ≃, ≠	—	variation sérielle	

ornementale (qui implique une structure harmonique fidèle au modèle) jusqu'à la citation d'un élément du modèle dans une nouvelle thématique. Au total, nous obtenons six catégories différentes, classées progressivement depuis la ressemblance la plus proche au modèle jusqu'à son complet éloignement. Chaque catégorie est subdivisée en différentes configurations selon la nature de la variation thématique."

Jean-Pierre Bartoli parvient au tableau suivant :

Essai de typologie de la variation sur un thème à partir des données schumaniennes

CATÉGORIE	STRUCTURE HARMONIQUE	STRUCTURE THÉMATIQUE	REMARQUES
–	Identique (modèle)	Identique (modèle)	(Répétition)
1.1	Identique (ou petites modifications)	Variation ornementale (diminutions, etc.)	Dont variation sur *cantus firmus*. Voir aussi les *doubles* baroques. Les modifications harmoniques sont peu prégnantes (1)
1.2	Identique (ou petites modifications)	Variation ornementale plus libre	Dont variation sur *cantus firmus*
2.1	Identique (ou petites modifications)	Développement motivique d'un ou de plusieurs éléments du modèle	Développement motivique plus ou moins intense. Le développement motivique peut donner naissance à un nouveau thème directement dérivé du modèle
2.2	Identique (ou petites modifications)	Thématique nouvelle + citation partielle	La thématique « nouvelle » peut être un lointain dérivé du thème
2.3	Identique (ou petites modifications)	Thématique nouvelle sans citation	Le respect du canevas harmonique est prégnant. La thématique peut être un dérivé lointain du thème
3.1	Modifications assez importantes	Développement motivique	Dont le changement de mode. Les points d'articulation de la structure harmonique peuvent être partiellement modifiés
3.2	Modifications assez importantes	Thématique nouvelle + citation partielle	(voir remarque case 2.2)
3.3	Modifications assez importantes	Thématique nouvelle sans citation	(voir remarque case 2.2)
4.1	Modifications très importantes	Développement motivique	Importantes modifications harmoniques des points d'articulation mais entretenant un rapport avec le modèle
4.2	Modifications très importantes	Thématique nouvelle + citation partielle	(voir remarque case 2.2)
4.3	Modifications très importantes	Thématique nouvelle sans citation	(voir remarque case 2.2)
5.1	Développement d'une seule figure harmonique extraite du modèle	Développement motivique	Structure harmonique nouvelle
5.2	Développement d'une seule figure harmonique	Thématique nouvelle + citation partielle	(voir remarque case 2.2)
5.3	Développement d'une seule figure harmonique	Thématique nouvelle sans citation	(voir remarque case 2.2)
6	Structure entièrement différente	Thématique nouvelle + citation partielle	(Citation dans une structure totalement étrangère)

(1) Elles n'affectent pas directement les points d'articulation.

Signalons l'importance de cette typologie, qui détermine les niveaux d'éloignement de manière rigoureuse, ce qui n'est pas le cas des classifications détaillées – mais inégales – de Martin Friedland et de Bernhard Hansen. Notre travail, retraçant dans ses grandes lignes l'histoire des typologies de la variation d'Antonin Reicha à Jean-Pierre Bartoli, conduit à la représentation ci-dessous :

Facteurs déterminants	Identité ou non-identité	Proximité ou éloignement	Possibilités entre identité et différence
Trame mélodico-rythmique	d'Indy (Van den Borren)[1]		
Schémas mélodico-rythmique et harmonique	(Van den Borren) Viecenz	Luithlen Nelson von Fischer	Bartoli
Divers, avec un minimum de trois facteurs	Reicha		Friedland Hansen Albrecht

Dans ce tableau, la classification a été effectuée en fonction des facteurs déterminants et de leurs fluctuations. Tout d'abord, trois classes résultent des facteurs déterminants : les typologies s'appuyant sur la trame mélodico-rythmique (Vincent d'Indy), celles

1. La typologie de Charles Van den Borren peut être classée entre deux catégories. D'une part, elle repose sur l'identité ou la non-identité d'un certain nombre de lignes mélodico-rythmiques ; elle introduit d'autre part la notion essentielle de "variation harmonique".

qui reposent sur les schémas harmonique et mélodico-rythmique (Herbert Viecenz, Victor Luithlen, Robert U. Nelson, Kurt von Fischer et Jean-Pierre Bartoli), ainsi que les typologies exploitant un minimum de trois facteurs (Antonin Reicha, Martin Friedland, Bernhard Hansen, Adolf Albrecht). Par ailleurs, trois autres classes se distinguent en fonction de la fluctuation des éléments. La première admet l'identité des facteurs comme critère (Antonin Reicha, Vincent d'Indy, Charles Van den Borren, Herbert Viecenz) ; la deuxième inclut des classifications plus subtiles, s'appuyant sur la proximité et l'éloignement de différents éléments (Victor Luithlen, Robert U. Nelson, Kurt von Fischer). Quant aux typologies de la troisième catégorie, elles reposent sur les possibilités multiples entre identité et différence (Martin Friedland, Bernhard Hansen, Adolf Albrecht et Jean-Pierre Bartoli). Le tableau précédent, relatif aux facteurs déterminants et à leurs fluctuations, compte de ce fait neuf catégories. Force est de constater que, parmi ces dernières, deux catégories sont particulièrement prégnantes, regroupant à elles seules plus de la moitié des typologies concernées. Il s'agit des classifications s'appuyant sur la proximité et l'éloignement des schémas mélodico-rythmique et harmonique (Victor Luithlen, Robert U. Nelson, Kurt von Fischer), ainsi que celles s'appliquant à un minimum de trois facteurs et reposant sur les possibilités entre identité et différence (Martin Friedland, Bernhard Hansen, Albrecht). Il nous paraît judicieux d'adopter une typologie pondérée, située à mi-chemin entre ces deux catégories dans la zone hachurée sur la représentation suivante :

Facteurs déterminants	Ressemblance ou différence	Possibilités entre identité et différence
Schémas mélodico-rythmique et harmonique	Luithlen Nelson von Fischer	Bartoli
Divers, avec un minimum de trois facteurs		Friedland Hansen Albrecht

Aussi parvient-on à une alternative. En effet, faut-il établir une typologie reposant sur différents niveaux d'éloignement des trames mélodico-rythmique et harmonique, ou faut-il opter pour une classification s'appuyant sur la proximité ou l'éloignement d'un plus grand nombre de facteurs ? Afin de répondre à cette interrogation, rappelons que la ligne mélodique, le rythme, l'harmonie et la forme jouent un rôle déterminant chez les théoriciens, contrairement à d'autres facteurs qui n'apparaissent que de manière sporadique. Une typologie systématique élaborée à partir de la proximité et de l'éloignement des schémas rythmique, mélodique, harmonique, ainsi que de la forme du modèle, peut s'avérer particulièrement fructueuse. Le présent travail va dans ce sens. A cet égard, nous définissons le rapport modèle-variation en fonction de quatre "critères fondamentaux". On peut appeler ainsi les signes distinctifs permettant d'identifier le lien thématique. Comme le constatent Robert U. Nelson[1] et Adolf Albrecht[2], le facteur mélodico-rythmique et l'harmonie sont privi-

---

1. *The Technique of Variation : a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezon to Max Reger,* Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 121.
2. *Die Klaviervariation im 20. Jahrhundert,* thèse, Université de Cologne, 1961, p. 12 sq.

légiés dans cette détermination. Il convient toutefois d'y adjoindre la forme qui, du fait des prégnances segmentaires, suffit parfois à instaurer le lien avec le modèle. Les critères fondamentaux sont les suivants :

1. la reconnaissance du schéma rythmique (R) ;
2. la reconnaissance des contours mélodiques (M) ;
3. la reconnaissance de la trame harmonique (H) ;
4. le maintien de la forme (F).

Sont obtenus, par combinaison, seize types de variations, ainsi représentés : RMHF, MHF, HF, RHF, RMH, MH, H, RH, RMF, RM, MF, M, RF, R, F, 0. Dans cette classification, l'absence de lettre est indiquée par le chiffre "0". Le type 0 est essentiel, parce qu'il permet une définition précise de la variation en tant que procédé d'improvisation et de composition. En effet, les "variations factuelles" forment le complémentaire du type 0 par rapport à l'ensemble des segments. Autrement dit : toute variation factuelle respecte au moins l'un des critères fondamentaux. Notre typologie systématique établie, il convient d'en préciser les limites. Signalons à ce propos qu'elle ne donne aucune précision sur les transformations formelles des variations factuelles. Or, sur ce point, de nombreuses possibilités sont envisageables, comme le montrent les figures ci-dessous :

Figure 1

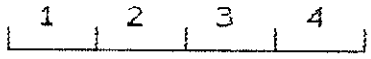


Figure 2

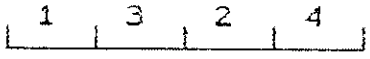


Figure 3

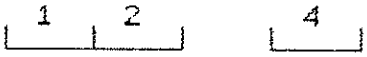


Figure 4

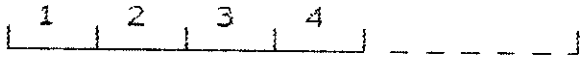
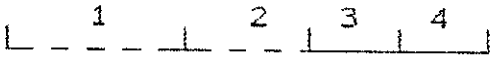


Figure 5

Figure 6



Les exemples de modifications formelles sont donnés par les Figures 2-6. Le modèle considéré est celui de la première figure : il se compose de quatre segments. Les procédés de transformation sont la permutation (Figure 2, interversion des segments 2 et 3) et la suppression segmentaires (Figure 3), les adjonctions externe (Figure 4) et inter-segmentaire (Figure 5), ainsi que la transformation intra-segmentaire (Figure 6). Par ailleurs, il convient d'approcher la notion esthétique de caractère — déjà présente dans la classification d'Adolf Bernhard Marx[1] — et l'idée constructive de la variation, telle qu'elle apparaît dans la typologie de Gerhard Puchelt[2]. Les critères "caractéristiques" et "architectoniques" doivent être considérés à cet égard. Les premiers, sont les signes déterminant le caractère d'un segment donné (tonalité, tempo, intensité, mouvement, etc.), les seconds — souvent d'ordre extra-musical — concernent l'organisation de la série (symétrie,

---

1. *Die Lehre von der musikalischen Komposition praktisch theoretisch*, III, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1868, p. 121.
2. *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform* , Hildesheim, Olms, 1973, p. 12.

programme littéraire, codes chiffrés, section d'or, etc.) Les critères caractéristiques et architectoniques joueront un rôle essentiel dans l'élaboration de la typologie historique faisant l'objet du chapitre suivant. Cette dernière prend également en compte les fonctions formelles se distinguant du thème et de la variation, et qui apparaissent au sein d'un grand nombre de séries : il s'agit de l'introduction et du finale. Signalons à ce sujet, qu'un segment d'une forme variation prend le nom de "pièce", lorsque les fonctions introduction, thème, variation ou finale lui sont confiées. Les pièces se déterminent donc essentiellement par leur titre. Lorsque ce dernier n'apparaît pas, elles peuvent éventuellement se révéler en fonction de la prégnance et de la longueur des segments. A titre comparatif, nous appliquons notre typologie aux variations, mais aussi à toutes les pièces de la série. Par ailleurs, la différenciation fonctionnelle nécessite une définition d'autant plus précise de la forme variation. En ce sens, la juxtaposition d'un minimum de deux variations factuelles est suffisante, compte tenu de la fonction répétitive de marquage de la seconde pièce. Au terme de notre étude typologique, il est désormais possible d'affiner la définition esquissée au début du chapitre premier :

> La variation factuelle est un procédé d'improvisation et de composition consistant à reprendre un modèle sous des aspects différents, en respectant au moins l'un des critères fondamentaux. La juxtaposition d'un minimum de deux variations factuelles au sein d'une forme musicale, constitue une forme variation.

CHAPITRE III

PROPOSITION POUR UNE TYPOLOGIE HISTORIQUE DE LA FORME VARIATION (1765-1880)

Les cycles de variations de Robert Schumann ne sont certes pas la littérature pianistique la plus connue du compositeur. Pourtant, la permanence des compositions d'un tel genre dans son oeuvre, nous invite à situer la variation chez Robert Schumann par rapport aux cycles de ses contemporains. Il paraît judicieux alors d'adjoindre, à titre comparatif, les séries de l'époque classique et de la seconde moitié du XIXe siècle. Ainsi ce chapitre se propose-t-il d'établir une typologie historique de la forme variation indépendante[1], de 1765 à 1880, des premiers cycles de Mozart et de Haydn[2] à la dernière variation lisztienne[3]. Il convient pour cela de prélever un échantillon représentatif parmi les innombrables variations écrites durant cette période. Un choix d'oeuvres relatif aux auteurs les plus célèbres s'impose, puisque ces derniers ont profondément influencé la musique de leur temps. Les compositeurs retenus sont les suivants : Ludwig van Beethoven, Georges Bizet, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, Johann Baptist Cramer, Carl Czerny, Antonin Dvorak, César Franck, Joseph Gelinek, Franz Joseph Haydn, Stephen Heller, Henri Herz, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Franz Liszt, Félix Mendelssohn Bartholdy, Ignaz Moscheles, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Peter

---

1. L'expression "indépendante" s'applique à un cycle de variations qui ne s'intègre pas à une oeuvre plus vaste.
2. Les premières variations de Mozart furent composées en 1766 *(Acht Variationen für Klavier,* KV 24, *cf.* KÖCHEL, Ludwig Ritter von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts* [...], Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 6/1964) ; celles de Haydn, en 1765 *(Caprice pour le clavecin ou piano-forte* op. 43, Hob. XVII/1, *cf.* HOBOKEN, Anthony von [éd.], *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis,* I, Mainz, Schott, 1957, p. 783).
3. Variation G. 129, sur le thème "Chopsticks", pour le recueil de pièces sur le même modèle, par Borodine, Cui, Liadov et Rimsky-Korsakov, composée en 1880 *(cf.* GUT, Serge, *Franz Liszt,* Paris, Edition de Fallois / L'Age d'Homme, 1989, p. 554).

Pixis, Antonin Reicha, Charles Camille Saint-Saëns, Piotr Ilitch Tchaikovsky, Sigismond Thalberg, Jan Krtitel Vanhal et Carl Maria von Weber. S'ajoutent à cette liste deux ouvrages collectifs. Il s'agit, tout d'abord, des variations sur la célèbre valse de Diabelli qu'une société de compositeurs autrichiens, le *Vaterländischer Künstlerverein,* publia à Vienne en 1824 (N° 97). Signalons à cet égard que l'éditeur Anton Diabelli proposa aux virtuoses et aux compositeurs autrichiens les plus connus d'écrire chacun, une variation pour le piano, sur une valse anodine de sa propre composition. Beethoven, quant à lui, écrivit trente-trois variations monumentales sur ce thème (N° 8) ; le maître de Bonn se démarqua tellement des virtuoses à la mode que son chef-d'oeuvre constitua à lui seul la première partie, les variations des cinquante autres compositeurs la seconde partie de l'ouvrage. Le nom de ces auteurs apparaît dans l'ANNEXE I. On peut également mentionner l'*Hexameron,* un recueil de "grandes variations de bravoure pour piano sur la marche des *Puritains* de Bellini", publié à Vienne en 1837, et né d'une collaboration de Frédéric Chopin, Carl Czerny, Henri Herz, Franz Liszt, Johann Peter Pixis, ainsi que Sigismond Thalberg (N° 53).

Les compositeurs en question ont écrit de nombreuses variations, souvent difficiles à recenser. La détermination de la première et de la dernière série indépendante de ces auteurs permet à elle seule d'apprécier chronologiquement leur production.

Le tableau suivant, concernant le premier et le dernier cycle de chaque compositeur, privilégie autant que possible les années de composition[1] :

Légende : *1800* = *ca* 1800

Compositeur	Premier cycle	Dernier cycle
Ludwig van BEETHOVEN	1782 [2]	1823 (N° 8)
Georges BIZET	1868 (N° 9)	1868 (N° 9)
Johannes BRAHMS	1854 (N° 10)	1873 (N° 17)
Frédéric CHOPIN	1827 (N° 18)	1833 (N° 20)
Johann Baptist CRAMER	*1801* (N° 21)	1850 [3]
Carl CZERNY	*1818*	1844 [4]
Antonin DVORAK	1876 (N° 31)	1877 (N° 32)
César FRANCK	1834	1885 [5]
Joseph GELINEK	*1790*	*1825* [6]
Franz Joseph HAYDN	1765	1805 [7]
Stephen HELLER	*1830* [8]	1877 (N° 45)
Henri HERZ	*1819* [9]	1858 (N° 52)
Johann Nepomuk HUMMEL	*1791*	*1831* [10]
Friedrich KALKBRENNER	*1813* (N° 57)	1843 (N° 62)
Franz LISZT	*1824* (N° 63)[11]	1880
Félix MENDELSSOHN BARTHOLDY	1822 [12]	1841 (N° 69)
Ignaz MOSCHELES	*1815* [13]	*1863* (N° 74)
Wolfgang Amadeus MOZART	1766	1791 [14]
Johann Peter PIXIS	1820	1841 [15]
Antonin REICHA	*1804* (N° 86)	1815 [16]
Charles Camille SAINT-SAENS	1874 (N° 87)	1894 [17]
Piotr Ilitch TCHAIKOVSKY	1878 (N° 88)	1878 (N° 88)
Sigismond THALBERG	1836 (N° 89)	1846 (N° 92)
Jan Krtitel VANHAL	1786 (N° 93)	*1817* (N° 96)
Carl Maria von WEBER	1800 [18]	1817 (N° 100)

---

1. Nous indiquons les années de publication pour les oeuvres ou les compositeurs suivants : Johann Baptist Cramer, Carl Czerny, Joseph Gelinek, Stephan Heller, Henri Herz, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Johann Peter Pixis, Antonin Reicha, Piotr Ilitch Tchaïkovsky, Sigismond Thalberg, Jan Krtitel Vanhal, ainsi que les *Variations concertantes pour pianoforte et violoncelle* de Mendelssohn et les *Huit Variations sur "Ein Weib ist das herrlichste Ding"*, KV 613 de Mozart.
2. *Variationen (c-moll) für Klavier über einen Marsch von E. Chr. Dreßler* WoO 63, Mannheim, Götz, 1782 (cf. "Beethovens Werke nach der Zeit ihrer Entstehung", KINSKY, Georg ; HALM, Hans, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München ; Duisburg, G. Henle Verlag, 1955, p. 741 sq.
3. Cramer publia encore en 1850 : *Trois airs italiens, variés pour piano* op. 63 (datation selon le Dépôt légal).

(Suite des notes de la page précédente)

4. Czerny publia ses variations *Le Souvenir* op. 4, vers 1818 ; ses *Cinq thèmes variés pour le piano* , en 1844 (d'après les registres du Dépôt légal).
5. Franck composa ses *Variations brillantes sur l'air du "Pré au clercs"*, op. 5 – restées inédites – dès 1834, et il écrivit ses *Variations symphoniques*, en 1885 (cf. BRUYR, José ; HOÉRÉE, Arthur, "FRANCK, César Auguste Jean Guillaume Hubert", *Dictionnaire de la musique*, I, Paris, Bordas, 1986, p. 417).
6. Gelinek composa ses *Huit variations* op. 2 vers 1790, et ses *Variations sur une valse favorite de monsieur Wilde* op. 107, vers 1825.
7. L'autographe de la dernière série de variations de Haydn est daté du 6 février 1805 *(Variations sur "The blue bell(s) of Scotland"*, Hob. XXXIa/176, cf. HOBOKEN, *op. cit.*, II, p. 532 sq.)
8. Déjà en 1830, Schumann avait été enthousiasmé par l'*Introduction, variations et finale sur des thèmes favoris de* Zampa, op. 6 de Heller, cf. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 221.
9. Henri Herz publia ses *Variations* op. 1 vers 1819 (Datation selon le cotage indiqué par le catalogue d'éditeur Pleyel de 1834).
10. Le premier cycle de variations de Hummel est le suivant : *Variations to the Lass of Richmond Hill and Iem of Aberdeen for the pianoforte*, op. 2, Londres, Preston & Son, [ca 1791] (cf. ZIMMERSCHIED, Dieter, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim am Taunus, Musikverlag Friedrich Hofmeister, 1971, p. 19 sq.). Son dernier cycle s'intitule : *Les chansons de Londres : Trois thèmes [...] variés*, op. 119, Leipzig, Peters, *ca* 1831 (ZIMMERSCHIED, *ibid*, p. 177 sq.)
11. Sans égard pour la variation destinée au *Vaterländischer Künstlerverein*.
12. Mendelssohn publia ses *Variations concertantes pour pianoforte et violoncelle* en 1822.
13. Moscheles publia, vers 1815, ses *Variations sur un thème de l'opéra "Une folie" pour le piano*, op. 1 (cf. MOSCHELES, Ignaz, *Thematisches Verzeichnis im Druck erschienener Compositionen von Ignaz Moscheles*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885 ; Reprint : London, H. Baron, 1966, p. 3).
14. *Acht Variationen für Klavier über das Lied "Ein Weib ist das herrlichste Ding" von Benedikt Schack (?) oder Franz Gerl*, KV 613, Vienne, Artaria, [1791] (cf. KÖCHEL, *op. cit.)*
15. Pixis publia des variations vers 1820 *(Andante et variations pour piano forte*, op. 21), et encore en 1841 *(Fantaisie et variations*, op. 144), selon les registres du Dépôt légal.
16. Le dernier cycle d'Antonin Reicha fut publié à Paris en 1815 *(Variations pour piano sur un thème de Gluck*, op. 87, cf. SOTO LOVA, Olga, *Antonin Reicha*, Prague, Editio Supraphon, 1977, p. 253).

Les résultats du tableau précédent conduisent aux représentations graphiques de la page suivante. Le graphique supérieur a trait aux premières variations indépendantes de chaque compositeur. Force est de constater que les années 1815-1840 connaissent un avènement important et particulièrement prégnant de nouveaux compositeurs. De même, le graphique inférieur montre que de nombreux auteurs conçoivent leur ultime variation vers 1815 (Reicha, Vanhal, Weber), 1840 (Pixis, Mendelssohn Bartholdy, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg) et 1880 (Heller, Dvorak, Tchaikovsky, Liszt).

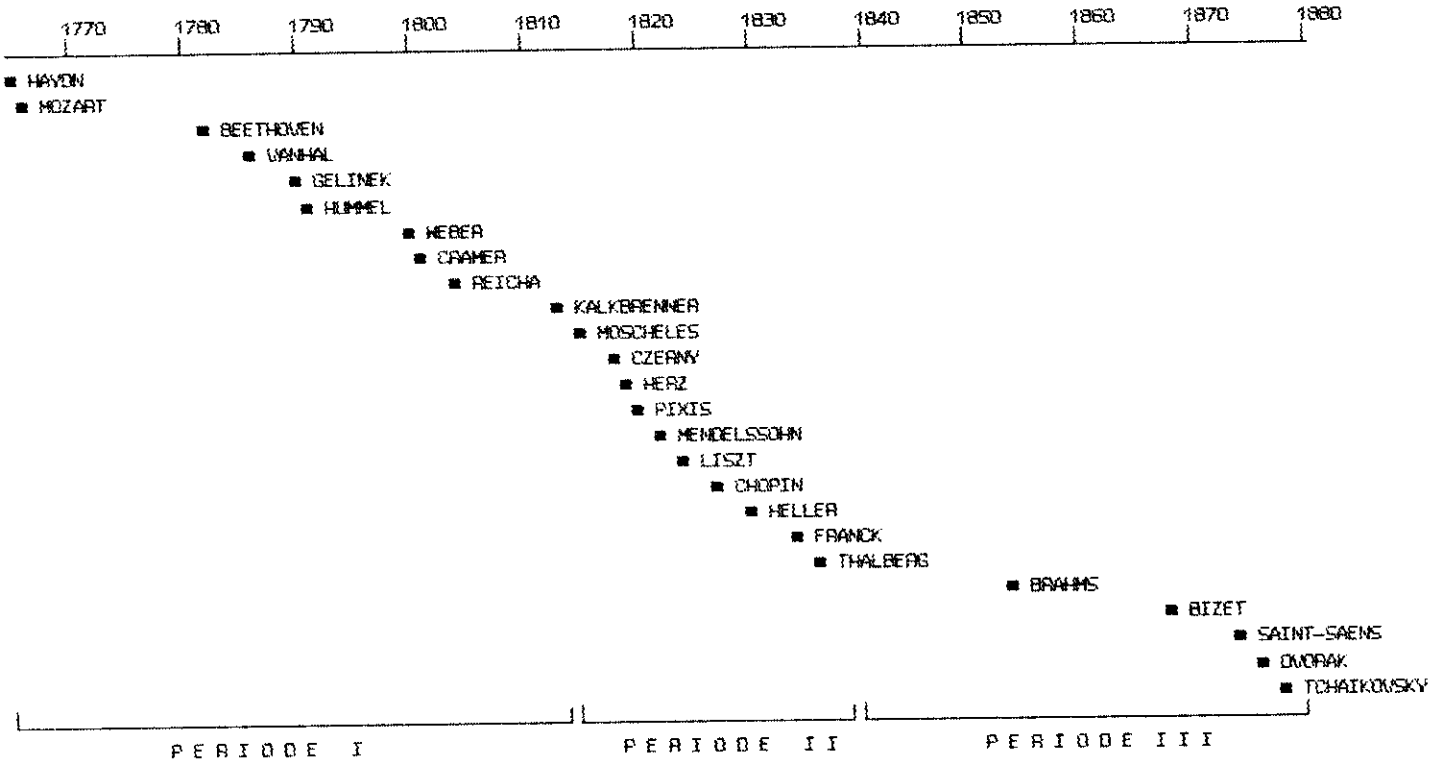
Trois périodes se dégagent clairement :

- Période I (1765-1814) ;
- Période II (1815-1839) ;
- Période III (1840-1880).

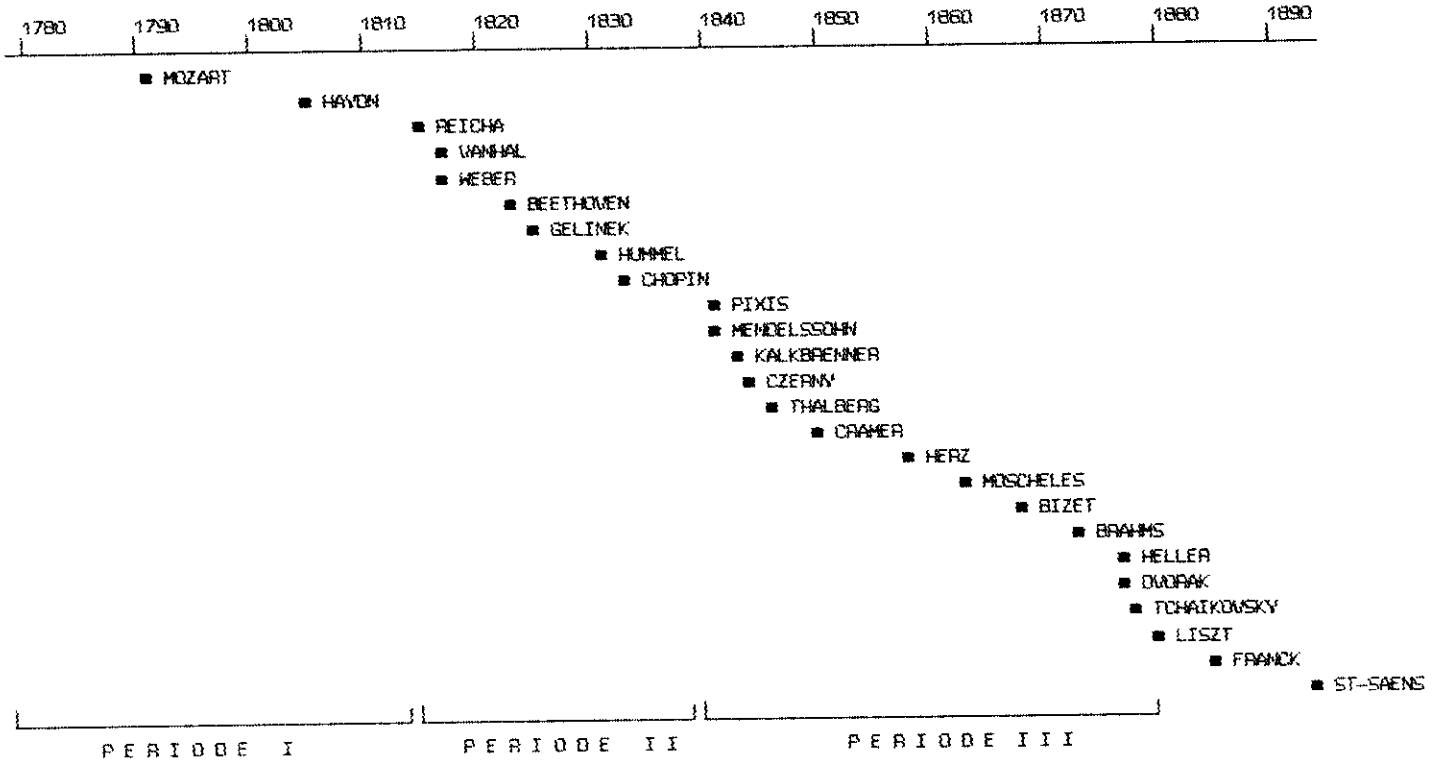
(Suite des notes de la page précédente)

17. Saint-Saëns composait et publia encore en 1894, son *Thème varié pour piano*, op. 97 (cf. *Catalogue général et thématique des oeuvres de C. Saint-Saëns*, Paris, A. Durand et Fils, 1908, p. 19).
18. *Six variations sur un thème original*, op. 2, composées en 1800 (cf. JÄHNS, Friedrich Wilhelm, *Carl Maria von Weber in seinen Werken : Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin, Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung [Rob. Lienau], 1871, p. 29, 36 et 287).

PREMIERES VARIATIONS INDEPENDANTES



DERNIERES VARIATIONS INDEPENDANTES



Il convient donc de choisir des oeuvres représentatives, en tenant compte de l'évolution stylistique et de la prolificité de chaque compositeur en matière de variations. Par ailleurs, la datation privilégie si possible l'année marquant l'achèvement d'une oeuvre. Sinon la date de la première édition ou, à défaut, celle de la première publication française est considérée. Signalons à cet égard qu'une datation précise des séries de virtuosité au début du XIXe siècle s'avère souvent périlleuse, en l'absence de tout catalogue thématique répondant aux exigences de la musicologie moderne. Parfois, seule la première édition française peut être datée avec précision par la consultation des registres du Dépôt légal et des principaux catalogues d'éditeurs, énumérés dans l'ANNEXE I. Toutefois, cette situation ne pose aucune difficulté dans le cas des variations virtuoses qui, du fait de leur célébrité, connurent une importante et rapide diffusion européenne[1]. Les compositions retenues sont indiquées dans le tableau subséquent. La colonne de droite donne, pour chaque oeuvre, la période correspondante.

Datation des principales variations de 1765 à 1880

1837 : *ca* 1837
Comp. : Année de composition
Éd. : Année de la première édition
Éd.F. : Année de la première édition française

Oeuvres	Comp.	Éd.	Éd.F.	Période
BEETHOVEN, Ludwig van				
N° 1 - WoO 65		*1791*		I
N° 2 - WoO 69		1795		I
N° 3 - WoO 78		1804		I
N° 4 - WoO 80		1807		I
N° 5 - Op. 34	1802			I
N° 6 - Op. 35	1802			I
N° 7 - Op. 76	1809			I
N° 8 - Op. 120	1823			II

1. *Cf.* Citation de Fétis, p. 113.

BIZET, Georges N° 9		1868		III
BRAHMS, Johannes N° 10 - Op. 9 N° 11 & 12 - Op. 21 (n° 1 & 2) N° 13 - Op. 23 N° 14 - Op. 24 N° 15 & 16 - Op. 35 (n° 1 & 2) N° 17 - Op. 56a	 1854 1857 1861 1861 1863 1873			 III III III III III III
CHOPIN, Frédéric N 18 - Op. 2 N° 19 N° 20 - Op. 12	 1827 1829 1833			 II II II
CRAMER, Johann Baptist N° 21 N° 22 N° 23 N° 24			 *1800* *1804* 1819 1820	 I I II II
CZERNY, Carl N° 25 - Op. 14 N° 26 - Op. 160 N° 27 - Op. 281 N° 28 - Op. 340 N° 29 - Op. 492 N° 30 - Op. 608			 1824 1827 1833 1833 1838 1843	 II II II II II III
DVORAK, Antonin N° 31 - Op. 36 N° 32 - Op. 78	 1876 1877			 III III
FRANCK, César N° 33	 *1862*			 III
GELINEK, abbé Joseph N° 34 - Op. 6 N° 35 - Op. 15 N° 36 - Op. 50 N° 37 - Op. 67 N° 38 - Op. 86 N° 39 - Op. 104		 1791 *1800* *1810* *1812* *1818* *1824*		 I I I I II II
HAYDN, Franz Joseph N° 40 - Hob. XVII:3 N° 41 - Hob. XVII:5 N° 42 - Hob. XVII:6		 *1789* 1792 1799		 I I I
HELLER, Stephen N° 43 - Op. 130 N° 44 - Op. 133 N° 45 - Op. 142		 1871 *1872* 1877		 III III III

HERZ, Henri				
N° 46 - Op. 10		1823		II
N° 47 - Op. 41		1828		II
N° 48 - Op. 58		1830		II
N° 49 - Op. 78		*1834*		II
N° 50 - Op. 159		1848		III
N° 51 - Op. 174		1853		III
N° 52 - Op. 191		1858		III
N° 53 - *Hexameron*		1837		II
HUMMEL, Johann Nepomuk				
N° 54 - Op. 8		*1801*		I
N° 55 - Op. 57		*1812*		I
N° 56 - Op. 75		*1817*		II
KALKBRENNER, Friedrich				
N° 57 - Op. 9			*1813*	I
N° 58 - Op. 38			*1818*	II
N° 59 - Op. 69		1823		II
N° 60 - Op. 92		*1828*		II
N° 61 - Op. 112		1832		II
N° 62 - Op. 163		1843		III
LISZT, Franz				
N° 63 - G. 20	*1824*			II
N° 64 - G. 404	1832			II
N° 65 - G. 402	1841			III
N 66 - G. 149	*1859*			III
MENDELSSOHN BARTHOLDY, Félix				
N 67 - Op. 54	1841			III
N° 68 - Op. 82	1841			III
N° 69 - Op. 83	1841			III
MOSCHELES, Ignaz				
N° 70 - Op. 32		1815		II
N 71 - Op. 50		1821		II
N° 72 - Op. 87b		1833		II
N° 73 - Op. 128		1857		III
N° 74 - Op. 138b	1856			III
MOZART, Wolfgang Amadeus				
N° 75 - KV 24	1766			I
N° 76 - KV 179	1774			I
N° 77 - KV 264	1778			I
N° 78 - KV 265	1778			I
N° 79 - KV 354	1778			I
N° 80 - KV 455	1784			I

PIXIS, Johann Peter N° 81 - Op. 38 N° 82 - Op. 30 N° 83 - Op. 101 N° 84 - Op. 110 N° 85 - Op. 132			 1824 1827 1828 1829 1836	 II II II II II
REICHA, Antonin N° 86 - Op. 57	1804			I
SAINT-SAENS, Charles Camille N° 87 - Op. 35	1874			III
TCHAIKOVSKY, Piotr Ilitch N° 88 - Op. 33		1878		III
THALBERG, Sigismond N° 89 - Op. 2 N° 90 - Op. 12 N° 91 - Op. 14 N° 92 - Op. 65		 1834 1834 1846	 1836	 II II II III
VANHAL, Jan Krtitel N° 93 N° 94 - Op. 34 N° 95 N° 96		 1786 *1786* *1811* *1817*		 I I I II
N° 97 - *Vaterländischer Künstlerverein, II*	1823			II
WEBER, Carl Maria N° 98 - Op. 40 N° 99 - Op. 53 N° 100 - Op. 219	 1804 1807 1823			 I I II

Les trois périodes comptent respectivement 31, 39 et 30 cycles de variations. Aussi la distribution paraît-elle équilibrée.

Une typologie historique doit reposer sur un certain nombre de critères. On peut considérer, pour ce qui est du thème, le nombre de mesures, la quadrature, la prégnance segmentaire (c'est-à-dire l'apparition des segments initial, intermédiaire et final), l'unité motivique des segments, la prégnance cadentielle, ainsi que la catégorie structurelle (période, phrase, structure

continue, etc.) D'autres critères peuvent également être retenus : le nombre de pièces, leur fonction formelle, leur type, leur tonalité et leur indication d'interprétation. Un certain nombre d'informations concernant l'intensité et le mouvement pourront aussi tenir lieu de critères. Il s'agit des changements de mesure, des compensations intensité-mouvement et des compensations parties inférieures-supérieures intervenant entre les différentes pièces. Les compensations intensité-mouvement s'appliquent aux diminutions d'intensité au cours de l'accélération du mouvement et à l'augmentation de l'intensité au cours du ralentissement. Une compensation parties inférieures-supérieures désigne, par exemple, une accélération du mouvement à la main droite accompagnant un ralentissement à la main gauche. Le catalogue de l'ANNEXE I fournit ces renseignements pour l'ensemble du corpus. L'étude statistique de l'ANNEXE II traite ces données et parvient à des conclusions partielles pour chaque critère.

Ces résultats permettent d'élaborer un cycle de variations moyen par période. Il suffit pour cela de considérer la moyenne ou la valeur dominante relative à chaque critère. La série résultante exprime une moyenne et ne correspond pas nécessairement à une oeuvre existante. Le cycle moyen de la Période I présente un thème emprunté, constitué d'une période ou d'une structure à segment(s) intermédiaire(s) de vingt mesures, répondant à la quadrature, avec unité motivique des segments et prégnance cadentielle ; suivi de 11 à 14 variations, dont 2 ou 3 sont de type RMHF, 6 ou 7 de type MHF, 1 ou 2 de type HF et 2 de type MH avec adjonction d'un épisode. La pièce ultime compte parmi ces dernières. La série

moyenne de la première période présente, par ailleurs, une pièce à la variante[1] majeure ou mineure de la tonalité principale, intitulée *minore* ou *maggiore*, 4 ou 5 pièces avec indications relatives au mouvement et au caractère[2], une pièce présentant une mesure différente de celle du thème[3], 3 ou 4 compensations parties inférieures-supérieures et une compensation intensité-mouvement. Quant au type moyen de la Période II, il comprend un thème emprunté de 28 mesures, constitué d'une période ou d'une structure à segment(s) intermédiaire(s et final), répondant à la quadrature, avec unité motivique des segments et prégnance cadentielle, précédé d'une introduction de type 0, et suivi de 5 à 7 variations, dont l'une de type RMHF, 2 ou 3 de type MHF, 2 de type MH (une seule avec adjonction d'épisode) et 0 ou 1 de type 0. Les variations sont, à leur tour, suivies d'un Finale de type 0. Une pièce quitte la tonalité principale, mais elle ne s'écrit pas nécessairement à la variante et peut s'éloigner davantage de la tonalité principale. Il convient d'ajouter 6 ou 7 pièces avec indications de mouvement et de caractère, 1 ou 2 pièces adoptant une mesure différente de celle du thème – le finale la plupart du temps –, 2 compensations parties inférieures-supérieures, ainsi que 2 compensations intensité-mouvement. Le type moyen de la Période III présente un thème original ou emprunté, de 24 mesures,

---

1. Terme s'appliquant, dans la littérature germanique – en particulier chez Hugo Riemann –, à la relation entre deux tonalités homonymes, l'une majeure, l'autre mineure. *Cf.* WEBER, Horst, "Varietas, variatio / Variation, Variante", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1986, p. 48.
2. Il s'agit le plus souvent du thème, du *minore*, de la variation lente *(Adagio-Variation)* et de la dernière pièce.
3. Ce changement de mesure est souvent lié à l'accélération du tempo de la dernière variation.

comprenant une période ou une structure à segment(s) intermédiaire(s), ou encore d'autres structures, répondant à la quadrature, avec unité motivique des segments et prégnance cadentielle, suivi de 10 à 12 variations, dont 1 ou 2 de type RMHF, 1 ou 2 de type MHF, 2 de type HF, 1 de type RMH, 2 de type MH, 1 de type H, ainsi que 2 de type O. Parmi les variations de types RMH, MH et H, on compte deux transformations intra-segmentaires, une adjonction extérieure et un cas de transformation intra-segmentaire avec adjonction extérieure. Ce cycle moyen présente, en outre, une pièce modulant à la variante mineure ou majeure et deux pièces modulant dans une tonalité différente de la variante, ainsi que 9 ou 10 pièces avec indications de caractère et de mouvement, 3 ou 4 pièces adoptant une mesure différente de celle du thème, 1 ou 2 compensations entre parties inférieures-supérieures et une compensation intensité-mouvement. Force est de constater que ces types moyens ne répondent nullement aux plans préconisés par Antonin Reicha pour ce qui est des cycles de variations mono et polythématiques[1] :

> "Des variations avec un seul motif [= thème].
> Après avoir choisi et réglé son motif, on suivra à peu près le plan que voici : Motif - première variation, très simple ; - seconde variation ; - troisième variation ; - un épisode de 24 à 30 mesures, pour faire reposer le motif avec son harmonie, et pour changer de ton. On y module plus ou moins. Le développement y est accidentel. On y expose de nouvelles idées. Quatrième variation ; - cinquième variation - Au lieu

---

1. REICHA, Antonin, *Traité de haute composition musicale*, II, Paris, Zetter & Cie, s.d. [1824-26], p. 303-304.

d'une sixième variation, on fera une espèce de Coda, dans laquelle on pourra tirer parti du motif, en le développant partiellement tant soit peu, et en modulant passagèrement dans quelques tons que l'on a pas encore entendus.

Des variations avec deux motifs différents
Le premier motif est en majeur, le second est en mineur. Les deux motifs doivent avoir la MEME tonique et par conséquent la même dominante, c'est à dire quand le premier motif est en RÉ MAJEUR, le second doit être en RÉ MINEUR. Dans ce cas on finit le morceau TOUJOURS EN MAJEUR. Voici à peu près le plan à suivre : premier motif ; - second motif ; - premier motif légèrement varié ; - second motif légèrement varié ; deuxième variation du premier motif ; deuxième variation du second motif ; - troisième variation du premier motif ; - troisième variation du second motif ; - quatrième variation du premier motif ; - quatrième variation du second motif ; un développement partiel avec la tête du motif majeur, suivi d'une CODA."

Néanmoins, les plans proposés par Reicha, proches de certaines variations haydniennes, ne sont guère le reflet de cette forme à l'époque du théoricien. Tel n'est pas le cas de notre travail qui tente de déterminer le cycle moyen correspondant à chacune des périodes données. Cette détermination conduit à une première série de résultats. On apprend que la Période III privilégie les thèmes originaux de structures diverses. De plus, la Période II se caractérise par de longs thèmes avec segment final ou ritournelle et présente un cycle court avec introduction et finale, ainsi que de nombreuses compensations intensité-mouvement. Enfin, les pièces de II et de III s'inscrivent souvent dans des tonalités très éloignées et laissent apparaître un nombre important d'indications relatives à l'interprétation et au mouvement. Cependant, les

cycles de variations moyens ne donnent qu'un nombre limité d'informations. Souvent les types moyens des trois périodes présentent des résultats semblables pour ce qui est du même critère. La détermination d'un certain nombre de types idéaux formant une ou plusieurs dichotomies serait plus judicieuse en ce sens. Ainsi, chaque série de variations présenterait-elle plus ou moins d'analogie avec l'un ou l'autre de ces types idéaux. Nous tentons d'établir ces derniers en comparant, pour chaque critère, les moyennes respectives de I, II et de III à la moyenne générale des trois périodes[1]. Compte tenu des résultats de l'étude statistique de l'Annexe II, on parvient au tableau suivant :

Légende

<,>,= Résultats inférieur, supérieur et égal à la moyenne des trois périodes (détermination relative)[2]

<, > Résultats inférieur et supérieur à la moyenne des trois périodes (détermination absolue)[3]

Critères	I	II	III
1. Thèmes empruntés	<	**>**	**<**
2. Nombre de mesures thématiques	**<**	>	=
3. Quadrature thématique	>	<	<
4.1. Sans prégnance thématique	>	<	>
4.2. Segment intermédiaire	**>**	<	>
4.3. Segments intermédiaire et final	**<**	**>**	<
4.4. Autres catégories de prégnance segment.	**<**	>	>

1. Il serait plus exact d'évoquer la marge de distribution représentant la moyenne. En effet, étant donné que cette étude se fonde sur un échantillon représentatif, les estimations relatifs à la population totale – l'ensemble des formes variations indépendantes de 1765 à 1880 – s'inscrivent dans un intervalle donné.
2. *Cf.* Annexe II.
3. *Cf.* note précédente.

5. Unité motivique des segments thématiques	<	>	>
6. Prégnance cadentielle du thème	>	>	<
7.1. Période	>	<	=
7.2. Période à segment intermédiaire	>	<	>
7.3. Structure à segment intermédiaire	>	<	<
7.4. Structure à sgm. intermédiaire et final	<	>	<
7.5. Structures diverses	<	>	>
8. Nombre de pièces par cycle	>	<	>
9.1. Thème et variations	>	<	>
9.2. Thème, variations et finale	<	<	>
9.3. Introduction, thème et variations	<	>	<
9.4. Introduction, thème, variations, finale	<	>	<
9.5. Distributions fonctionnelles diverses	>	<	>
11.1. Catégorie 1 : RMHF, MHF, HF, RHF	>	<	<
11.2. Catégorie 2 : RMH, MH, H, RH	<	>	>
11.3. Catégorie 3 : RMF, MF, RF, RM, M, R, F	<	>	=
11.4. Catégorie 4 : type 0	<	>	>
12. Pièces exploitant la trame rythmique ou mélodique du thème	>	<	<
13.1. Pièces sans transformation formelle	>	<	<
13.2. Pièces avec adjonction extérieure	<	>	<
13.3. Pièces avec transf. intra-segmentaires	<	<	>
13.4. Pièces avec adjonctions extérieures et transformations intra-segmentaires	<	>	>
13.5. Pièces avec transf. formelles diverses	<	>	>
13.6. Type 0 (= 11.4.)	<	>	>
14.1. Pièces répondant à la tonalité principale	>	>	<
14.2. Pièces à la variante	>	<	>

14.3. Pièces dans une autre tonalité	<	<	>
15. Indications de caractère et de mouvement	<	>	>
16. Changements de mesure entre les pièces	<	<	>
17. Compensations parties inférieures-supér.	>	>	<
18. Compensations intensité-mouvement	<	>	<

Il suffit d'un coup d'oeil sur ce tableau pour déterminer deux sortes d'évolutions relatives aux critères. La première se caractérise par une progression ou une régression plus ou moins régulière sur l'ensemble des trois périodes. Tel est le cas de l'accroissement graduel du nombre d'indications de mouvement et de la diminution progressive des pièces demeurant fidèles à la tonalité thématique. Dans le second cas de figure, la Période II se démarque en raison d'une orientation différente. Par exemple, pour ce qui est des thèmes empruntés, seule la deuxième période présente un résultat supérieur à la moyenne. Les critères considérés répondent tantôt à l'un, tantôt à l'autre de ces modèles d'évolution, de sorte que deux catégories se précisent. La première présente les critères suivants :

- Quadrature thématique ;
- Autres catégories de prégnance segmentaire ;
- Unité motivique des segments thématiques ;
- Prégnance cadentielle du thème ;
- Structure thématique à segment intermédiaire, structures diverses ;
- Modèle "Thème, variations et finale" ;
- Variations de catégories 1, 2 et 4 ;

- Pièces exploitant la trame rythmique ou mélodique du thème ;
- Pièces sans transformation formelle, avec transformations intra-segmentaires, avec adjonctions extérieurs et transformations intra-segmentaires, avec transformations formelles diverses ;
- Pièces répondant à la tonalité principale ou dans une autre tonalité que la variante ;
- Indications de caractère et de mouvement ;
- Changements de mesure entre les pièces ;
- Compensations parties inférieures-supérieures.

Et la seconde :

- Thèmes empruntés ;
- Nombre de mesures thématiques ;
- Sans prégnance thématique ;
- Segment intermédiaire (et final) ;
- Période (à segment intermédiaire), structure à segment intermédiaire et final ;
- Nombre de pièces par cycle ;
- Modèles "Thème et variations", "Introduction, thème et variations" et "Introduction, thème, variations, finale", distributions fonctionnelles diverses ;
- Variations de la catégorie 3 ;
- Pièces avec adjonction extérieure ;
- Pièces à la variante ;
- Compensations intensité-mouvement.

Les critères de la première catégorie s'appliquent dans l'ensemble au caractère esthétique. Tout d'abord, la quadrature et la prégnance segmentaire confèrent au thème sa particularité propre. Par ailleurs, l'éloignement des trames rythmique et mélodique du modèle est intimement lié à une conception kaléidoscopique de la forme variation. En effet, des pièces unis par le même lien rythmique, mélodique et harmonique offrent moins la possibilité d'une diversification que celles présentant seulement les harmonies thématiques. De plus, l'éloignement de la tonalité principale, la multiplicité des indications de caractère et de mouvement, ainsi que les fréquents changements de mesure contribuent à l'accroissement du contraste entre les différentes pièces. La majorité des critères relatifs au second cas de figure détermine l'élargissement de la forme des variations. Le nombre de mesures du thème et le nombre de pièces par cycle, tout comme l'adjonction d'une ritournelle, d'une introduction ou d'un épisode à la fin d'une variation concourent, en effet, à l'amplification formelle. Les critères de la première catégorie déterminent dans l'ensemble une conception plus ou moins kaléidoscopique de la forme variation. Ceux de la seconde catégorie tendent globalement vers une conception plus ou moins amplificatrice de cette même forme. Apparaissent ainsi deux dichotomies, élaborées à partir de quatre types idéaux : les "conceptions kaléidoscopique et non-kaléidoscopique" pour la première dichotomie, les conceptions "amplificatrice et non-amplificatrice" pour la seconde. Si les critères de l'étude quantitative mènent à ce résultat, ils s'avèrent cependant insuffisants, voire erronés, dans la détermination des types idéaux. Tout d'abord, parce que certains

facteurs sont privilégiés par rapport à d'autres : il est évident que la présence de l'introduction joue un rôle primordial en faveur de la conception amplificatrice, alors que la prégnance cadentielle du thème ne connaît qu'une importance secondaire. Par ailleurs, seule la majorité des critères de l'étude statistique conduit à la double-dichotomie. Ainsi, la présence du finale n'est-elle pas liée à la conception kaléidoscopique, mais détermine la conception amplificatrice. En revanche, les compensations intensité-mouvement déterminent la conception kaléidoscopique et non la conception amplificatrice.

Les types idéaux peuvent être établis à l'aide d'un nombre restreint de critères d'ordre général, ne résultant pas de l'étude quantitative. Ces critères sont les suivants, en ce qui concerne la conception kaléidoscopique :

1. les variations se distancent des schémas rythmique et mélodique du thème ;
2. les fréquents changements de caractère esthétique d'une pièce à l'autre.

Les *Variations sur un thème de Beethoven* op. 35 de Camille Saint-Saëns (N° 87) apparaissent comme le type idéal de la conception kaléidoscopique. En effet, la moitié des pièces respecte les trames rythmique ou mélodique du thème et il suffit d'un coup d'oeil sur les indications relatives au tempo et à l'interprétation pour se persuader de la diversité du caractère :

Introduction :	*Moderato assai*, C
Thème :	*Tempo di Minuetto*, 3/4
Variation 1 :	*Allegro*, C
Variation 2 :	*Meno mosso*, C
Variation 3 :	*Tempo del Tema*, 3/4
Variation 4 :	*Molto allegro*, C
Variation 5 :	*Moderato assai*, 3/4
Variation 6 :	*Presto leggierissimo*, C
Variation 7 :	*Alla marcia funebre (Allegro Moderato)*, C
Variation 8 :	*Tempo del Tema*, 3/4
Finale :	*Fugato (Presto)*, 3/4

Les variations répondant à une conception non-amplificatrice demeurent proches du dessin rythmique, des contours mélodiques et du caractère de leur modèle. En ce sens, l'exemple des *Variations sur "Ah, vous dirai-je maman"* KV 265 de Mozart (N° 78) est significatif, puisque l'ensemble des variations respecte la mélodie du thème et que le caractère de ce dernier demeure, si l'on excepte le *minore* (Variation 8) et la pièce intitulée "Adagio" (Variation 11). Par ailleurs, trois critères déterminent la conception amplificatrice :

1. le long thème – le plus souvent emprunté à un air d'opéra ou à une mélodie populaire à la mode – dispose fréquemment d'une ritournelle ;
2. le cycle se compose d'un nombre réduit de pièces, dont certaines remplissent de nouvelles fonctions formelles (introduction et finale) ;
3. les pièces s'émancipent de la forme thématique.

La *Grande fantaisie pour piano sur la Clochette de Paganini* G. 404 de Franz Liszt (N° 64) présente le type idéal de la conception amplificatrice. Son thème étendu, de 51 mesures, est issu du célèbre *Deuxième concerto pour violon en si mineur* op. 7 de Paganini. Ajoutons que la série lisztienne est constituée seulement de quatre pièces, différenciées sur le plan fonctionnel : une longue introduction, le thème, une variation "à la Paganini", ainsi qu'un vaste finale intitulé : "Finale di Bravura". Le nombre réduit de pièces est compréhensible, eu égard aux larges dimensions de l'introduction, du thème et du finale. Il convient de signaler que ni l'introduction, ni la variation, ni le finale ne respectent la forme du thème. En revanche, les cycles de variations adoptant la conception non-amplificatrice, connaissent un modèle régulier de faibles dimensions, suivi d'un nombre important de pièces respectant la forme thématique. Les *Variations sérieuses* op. 54 de Félix Mendelssohn-Bartholdy (N° 67) constituent l'archétype de cette conception. Les trois-quarts des dix-sept variations de ce cycle reprennent la période régulière de seize mesures du thème.

Les fonctions "introduction" et "finale", critères essentiels de la conception amplificatrice, méritent d'être examinées de plus près. Dans son *Art d'improviser*, Carl Czerny distingue deux sortes de préludes instrumentaux :

> "Ces préludes peuvent être de deux espèces : 1° Très courts, et composés seulement de quelques accords, traits ou passages, qui servent à essayer l'instrument, à délier les doigts, ou à

éveiller l'attention de l'auditeur. Ces préludes doivent se terminer par l'accord du ton, dans lequel est écrit le morceau qui suit. 2° Plus longs et plus développés dans le genre d'une introduction, faisant partie du morceau suivant, c'est pourquoi on peut y faire entrer quelques fragments des motifs de ce morceau. Ces préludes qui permettent un certain développement, doivent se terminer par une cadence sur l'accord de septième de dominante du ton, dans lequel est écrit le morceau qui suit : cette cadence sert de liaison."[1]

Ces deux espèces de préludes improvisés répondent sensiblement à la distinction entre introductions courtes et introductions longues. Les premières n'apparaissent que rarement et ne dépassent guère les dix mesures. Contrairement à la première espèce préconisée par Czerny, ces courtes introductions semblent s'achever par une demi-cadence[2]. Les longues introductions, en revanche, se terminent à l'instar des préludes de la seconde espèce, "par une cadence sur l'accord de septième de dominante du ton, dans lequel est écrit le morceau qui suit". Ces introductions comptent d'ordinaire trois parties différentes :

1. Le *marcato*, avec son rythme pointé ou ses passages virtuoses ;
2. Le *cantabile* – le plus souvent un thème factuel – qui peut éventuellement présenter un lien motivique avec le modèle

---

1. CZERNY, Charles, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, op. 200, Paris, Schlesinger, s.d. [1829], p. 3.
2. Nous connaissons trois introductions de ce type : celle des *Grandes variations sur une mélodie nationale autrichienne* op. 42 de Moscheles, celle de *Robin Adair avec variations pour la voix chantée* de Pixis, ainsi que celle de la *Valse favorite de Beethoven variée pour le piano* op. 118 de Kalkbrenner. Ces cycles n'appartiennent pas à notre corpus.

thématique[1] ;

3. Le *brillante*, comprenant la cadence de virtuosité, parfois un développement, et qui clôt l'introduction par un point d'orgue ou un point d'arrêt.

L'introduction des *Variations sur "Je suis le petit tambour"* op. 41 de Herz (N° 47) présente à titre d'exemple un *marcato* en *Sib* mineur – à la variante du ton principal –, un *cantabile* sur un motif apparenté au thème fonctionnel, ainsi qu'un *brillante*, dont le développement pousse la modulation jusqu'au ton éloigné de *Mi* majeur. Quant au Capriccio introductif des *Variations sur un air irlandais* op. 89 de Kalkbrenner (N° 59), il commence par un *largo* avec des traits en tierces, se poursuit par un *cantabile*, sans rapport avec le thème fonctionnel, avant de terminer le *brillante* sur un point d'arrêt. Il est fréquent que le *marcato* soit absent. Tel est le cas de la fantaisie introductive des *Variations sur "Au clair de la lune"* op. 50 de Moscheles (N° 71) qui entame directement le *cantabile*[2]. D'une manière générale, les introductions répondent au type 0. En ce sens, l'*Introduzione col basso del Tema* des *Variations* op. 35 de Beethoven (N° 6) constitue une exception, amenant progressivement le thème à la basse, puis successivement aux autres voix. Signalons enfin la "double intro-

---

1. Dans ce cas, on parvient à une forme processuelle, puisque le thème est préparé dans l'introduction.
2. Signalons encore un autre type d'introduction, proche de la forme rondo, s'organisant selon le schéma de caractères esthétiques suivant : *cantabile - brillante - cantabile - brillante*. Nous ne connaissons que deux introductions de ce type : celles de l'*Air suisse avec variations et introduction pour le piano-forte* op. 46 et du *Carnaval de Venise, variations brillantes pour piano* op. 170 de Henri Herz. Ces oeuvres ne font pas parties de notre corpus.

duction" des *Variations sur "La belle Marie"* op. 75 de Johann Nepomuk Hummel (N° 56). Dans cette oeuvre, un *adagio* construit à l'instar d'une introduction – schéma *marcato-cantabile-brillante* et point d'orgue dominantique final – est placé entre l'introduction à proprement parler et le thème. Par ailleurs, trois catégories de finales peuvent être définies. La première se confond avec la traditionnelle variation à coda, placée généralement au terme de la série classique. Des pièces ainsi désignées apparaissent fréquemment à la fin des cycles de virtuoses tels que Carl Czerny[1], Henri Herz[2] et Friedrich Kalkbrenner[3]. Le "rondo-final" de la *Simple mélodie* op. 174 de Henri Herz (N° 51), dont le refrain reprend la mélodie et les har-

---

1. *Variations pour piano*, op. 14 (N° 25) ; *Introduction, variations et polacca pour piano à quatre mains sur la cavatine "Tu vedrai la sventura" du* Pirate *de Bellini*, op. 160 (N° 26) ; *Introduction, variations et presto finale pour piano (et orchestre ou quatuor à cordes) sur un thème de* Norma *de Bellini*, op. 281 (N° 27) ; *Variations pour piano sur le "Pfennig Walzer" de Johann Strauss*, op. 340 (N° 28) ; *La Rose : Variations pour piano sur une valse de Johann Strauss*, op. 432 (N° 29) ; *Variations pour piano sur* La dernière pensée de C. M. von Weber *de Reissinger*, op. 608 (N° 30).
2. *Variations pour piano, (quatuor à cordes, deux flûtes et deux cors) sur "Ma fanchette est charmante"*, op. 10 (N° 46) ; *Variations pour piano sur l'air "Je suis le petit tambour"*, op. 41 (N° 47) ; *Variations caractéristiques pour piano, orchestre et choeur sur la marche nationale "La Parisienne"*, op. 58 (N° 48) ; *Variations dans une forme nouvelle pour piano sur la cavatine "Vivi tu"*, op. 78 (N° 49) ; *"Les brises éoliennes" : Variations pour piano*, op. 159 (N° 50).
3. *La valse de* Don Juan *de Mozart variée pour le piano-forte*, op. 38 (N° 58) ; *Variations pour piano à quatre mains sur un air du* Comte Ori *de Rossini*, op. 92 (N° 60) ; *Variations pour piano (et quintette à cordes) sur l'air "Je suis le petit tambour"*, op. 112 (N° 61).

monies thématiques, s'apparente à cette même catégorie. La deuxième catégorie regroupe les fantaisies de type O. Une pièce de ce type clôt déjà les *Variations sur "La ci darem la mano"* op. 6 de l'abbé Joseph Gélinek (N° 34). On peut également citer la fantaisie sur les *Scènes d'enfants* de Schumann que Stephen Heller intitula "Épilogue. Schumann parle" dans ses *Variations pour piano sur un thème de Schumann* op. 142 (N° 45). Signalons encore que Sigismond Thalberg semble priser tout particulièrement ce type de finale[1]. La troisième catégorie comprend les fugues, fugato et *ostinati*. On peut citer à cet égard les fugues des *Variations* op. 35 de Beethoven (N° 6), des *Variations sur "Au clair de la lune"* op. 50 de Moscheles (N° 71), des *Variations sur un thème de Haendel* op. 24 de Brahms (N° 14) et des *Variations symphoniques* op. 78 d'Antonin Dvorak (N° 32). Peuvent être mentionnés de surcroît le fugato des *Variations sur un thème de Beethoven* op. 35 de Camille Saint-Saëns (N° 87) et l'ostinato des *Variations sur un thème de Joseph Haydn* op. 56a de Johannes Brahms (N° 17). Le cas du "double finale" se présente pour ce qui est des *Variations humoristiques, scherzo et marche solennelle* op. 128 de Moscheles (N° 73). Cette oeuvre tente d'allier variation et sonate, en adjoignant un scherzo et une marche conclusive à la série traditionnelle. L'ensemble prend l'allure d'une sonate à trois mouvements, dont le premier constitue un cycle de variations. Dans ce contexte, les deux derniers mouvements ne sauraient remplir la

---

1. *Grande fantaisie et variations pour piano sur des motifs de* Norma *de Bellini*, op. 12 (N° 30) ; *Grande fantaisie et variations pour piano sur deux motifs de* Don Giovanni *de Mozart*, op. 14 (N° 91) ; *Souvenir de Pesth : Airs hongrois variés pour piano*, op. 65 (N° 92).

fonction de variation, mais s'apparentent à des finales.

Après le travail consacré à l'introduction et au finale, une première typologie historique peut être établie en fonction des conceptions kaléidoscopique, non-kaléidoscopique, amplificatrice et non-amplificatrice. Il convient de considérer à ce sujet un certain nombre de critères issus du tableau précédent s'appuyant sur les conclusions de l'étude statistique de l'Annexe II. On apprend ainsi le renoncement progressif au dessin rythmique et aux contours mélodiques du thème, dans les variations en passant de la Période I à la Période III :

Légende
<,>,= Résultats inférieur, supérieur et égal à la moyenne des trois périodes (détermination relative)
<, > Résultats inférieur et supérieur à la moyenne des trois périodes (détermination absolue)

Critère	I	II	III
Pièces exploitant la trame rythmique ou mélodique du thème	**>**	<	**<**

En outre, les pièces semblent bénéficier d'une diversité accrue du caractère esthétique. En témoignent notamment l'abandon progressif de la tonalité principale, tout comme l'essor des indications de caractère et de mouvement, ainsi que des changements de mesure entre les pièces :

Critère	I	II	III
Pièces répondant à la tonalité principale	**>**	**>**	**<**
Indications de caractère et de mouvement	**<**	**>**	**>**
Changements de mesure entre les pièces	**<**	<	**>**

L'évolution de la forme variation de 1765 à 1880 s'accompagne donc d'un passage progressif de la conception non-kaléidoscopique (Periode I) à la conception kaléidoscopique (Période III). La Période II marque une étape intermédiaire dans cette évolution. Par ailleurs, la Période II présente davantage de thèmes empruntés, de mesures thématiques et de structures à segments intermédiaire et final – avec ritournelle – que les Périodes I et III :

Critère	I	II	III
Thèmes empruntés	<	>	<
Nombre de mesures thématiques	<	>	=
Structure à segments intermédiaire et final	<	>	<

De même, les séries composées entre 1815 et 1839 se composent d'un nombre de pièces particulièrement réduit :

Critère	I	II	III
Nombre de pièces par cycle	>	<	>

Il convient de signaler en outre que les fonctions traditionnelles "thème et variations" sont privilégiées au cours des périodes I et III. Par corollaire, les nouvelles fonctions (introduction, finale) sont le plus représentées de 1815 à 1839 :

Critère	I	II	III
Thème et variations	>	<	>

Ajoutons enfin que les pièces des deux dernières périodes s'émancipent le plus de la forme thématique :

Critère	I	II	III
Pièces sans transformation formelle	>	<	<

La Période I présente donc une conception non-amplificatrice, la Période II, en revanche, une conception amplificatrice. La troisième période, compte tenu de ses nombreuses transformations formelles, apparaît à mi-chemin entre les conceptions précédentes. La première période admet donc globalement les conceptions non-kaléidoscopique et non-amplificatrice, la deuxième période les conceptions (non-)kaléidoscopique et amplificatrice, la troisième les conceptions kaléidoscopique et (non-)amplificatrice.

Ce premier essai de typologie historique mérite d'être approfondi en considérant désormais les critères architectoniques. En ce sens sept catégories de variations peuvent être définies :

1. L'air varié ;
2. La variation brillante ;
3. La variation paraphrase ;
4. La variation sérieuse ;
5. La fantaisie variation ;
6. La variation en style lié ;
7. La double variation.

Les trois premières catégories s'appliquent essentiellement à la variation des virtuoses. La fonction de cette dernière est

principalement démonstrative et didactique. Si elle permet aux virtuoses à la mode de briller dans les salons, elle n'en demeure pas moins liée à l'enseignement instrumental. Certains professeurs du Conservatoire de Paris, dont le violoniste Pierre Marie François de Sales Baillot, le harpiste François Joseph Naderman, ainsi que le pianiste Louis Barthélemi Pradher composent de nombreux airs variés, auxquels le théoricien Antonin Reicha ajoute pour le piano-forte une importante série didactique, intitulée l'*Art de varier* (N° 86). Les variations des virtuoses bénéficient de surcroît des progrès de la facture instrumentale, comme le double échappement pianistique ou la harpe à pédales moderne. Ces nouvelles possibilités favorisent le développement de la virtuosité. Certaines séries, telles que les *Variations sur "Ma fanchette est charmante"* op. 10 de Henri Herz (N° 46), sont considérées, à leur époque, comme les oeuvres les plus ardues du répertoire pianistique[1]. Sur le plan commercial, la vente des variations permet aux éditeurs et aux virtuoses de réaliser d'importants bénéfices. Par exemple, Henri Herz peut être cité au rang des artistes les mieux rémunérés de leur temps. Afin d'augmenter les ventes, la page de titre propose souvent plusieurs formations instrumentales. Ainsi, les *Variations concertantes sur "Rose et Alexis"* op. 88 de l'abbé Joseph Gélinek proposent-elles, outre le piano, le violon ou la flûte. De plus, réduit à une unique fonction accompagnatrice, l'orchestre connaît une importan-

---

1. *Cf.* KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 5/1914, p. 15.

ce moindre. Il est donc compréhensible que le piano et le quatuor à cordes servent maintes fois d'alternatives orchestrales. D'un point de vue technique, les variations des virtuoses répondent à un procédé ornemental, proche de l'*ornement rythmo-monodique* de Vincent d'Indy. Les écrits théoriques de la première moitié du XIXe siècle vont dans ce sens. En effet, Jérôme Joseph de Momigny, en 1806, ne présente-t-il pas la variation comme "la broderie d'un Air entier, ou tout au moins de l'une de ses Reprises" ?[1] Il en va de même pour Ph. de Geslin, lorsqu'il écrit dans ses *Cours analytiques de musique* (1825) : "La variation se fait par la décomposition des notes en valeurs égales ou inégales, formant ensemble la même durée que le son primitif [...] Il faut seulement avoir égard au motif [thème] que l'on ne doit pas perdre de vue, et que la variation ne doit pas effacer, mais embellir"[2]. En ce qui concerne l'organisation du cycle, elle n'a cessé d'évoluer.

D'une conception non-kaléidoscopique et non-amplificatrice, l'"air varié" de la Période I connaît un procédé caractéristique d'éloignement rythmique par étapes successives, qui se traduit par le passage de RMHF à MHF. Son ultime variation – avec coda – est habituellement précédée d'une pièce expressive, d'un tempo plus lent. Quant au *minore* ou *maggiore*, il se place souvent à un endroit stratégique de la partition, notamment en fin de groupe. Les *Variations sur "Ah, vous dirai-je Maman"* KV 265 de Mozart (N° 78) fournissent un parfait exemple d'air varié :

---

1. MOMIGNY, Jérôme Joseph de, *Cours complet d'harmonie et de composition*, II, Paris, Momigny, 1806, p. 607.
2. GESLIN, Ph. de, *Cours analytiques de musique*, Paris, Geslin, 1825, p. 238.

Air

Groupe 1	Variation 1	MHF	
	Variation 2	MHF	
	Variation 3	MHF	
Groupe 2	Variation 4	RMHF	Éloignement rythmique
	Variation 5	MHF	
Groupe 3	Variation 6	RMHF	Éloignement rythmique
	Variation 7	RMHF	
	Variation 8	MHF = *Minore*	en fin de groupe
Groupe 4	Variation 9	RMHF	Éloignement rythmique
	Variation 10	MHF	
	Variation 11 : *adagio*		
	Variation 12 : *allegro*		

L'abbé Joseph Gélinek compte parmi les compositeurs en vogue qui s'adonnent à ce genre musical. François Joseph Fétis dénombre chez lui : "Environ cent vingt-cinq thèmes variés pour piano seul, publiés dans les principales villes de l'Europe, et dont tous les marchands de musique ont donné des éditions"[1]. Cette citation montre la dimension européenne du marché de la variation.

La "variation brillante" de la Période II présente les conceptions kaléidoscopique ou non-kaléidoscopique et amplificatrice. Elle adjoint aux fonctions formelles traditionnelles une introduction de type 0 et un finale. Souvent, les dernières pièces

---

1. FÉTIS, François Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, III, Paris, Firmin Didot, 1862, p. 293.

– dont le finale – sont conçues comme des variations à épisode. Signalons, par ailleurs, la proximité mélodique des variations. Cette dernière est compréhensible, compte tenu de l'éloignement thématique de l'introduction et des épisodes. Les procédés mis en oeuvre dans la variation brillante découlent le plus souvent de la diversification fonctionnelle et formelle. Aussi le modèle introduction - pièces strictement formelles - pièces à épisodes se rencontre-t-il fréquemment. Les *Variations sur un air du* Comte Ori *de Rossini*, op. 92 de Friedrich Kalkbrenner (N° 60) en donnent un exemple caractéristique :

Introduction	Type 0	Forme libre
Thème	RMHF	Pièces strictement formelles
Variation 1	MHF	
Variation 2	MH	Pièces à épisode
Finale	MH	

Peuvent être cités au rang des compositeurs qui se destinent à ce genre musical : Carl Czerny, Henri Herz, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Johann Peter Pixis, ainsi que Sigismond Thalberg. Ceux-ci obtiennent des succès européens grâce à leurs variations de bravoure sur des airs d'opéra à la mode. Ces variations présentent plus ou moins de diversité dans la distribution de leurs caractères esthétiques. Herz, Kalkbrenner, Moscheles et Thalberg privilégient la conception kaléidoscopique, alors que Czerny et Pixis donnent l'avantage à la conception non-kaléidoscopique. Ajoutons que Henri Herz propose vers 1834 une "forme nouvelle" de variations brillantes, en adjoignant à chaque variation un épisode au sein de ses *Variations dans une forme*

nouvelle sur la cavatine "Vivi tu" op. 78 (N° 49).

Au cours de la Période III, les registres du Dépôt légal témoignent d'une importante baisse du nombre de variations : après 1845, on y relève quatre fois moins d'oeuvres de ce genre par rapport aux années précédentes. Il semblerait donc que les compositeurs à la mode délaissent peu à peu la variation. Leur production témoigne d'une nouvelle catégorie : la "variation paraphrase", adoptant les conceptions kaléidoscopique et amplificatrice. Le mot "paraphrase" est à prendre au sens lisztien du terme, comme une libre fantaisie d'une écriture très virtuose. L'introduction et les épisodes ainsi conçus tendent à surpasser d'importance les variations, dont le nombre se trouve de plus en plus réduit. Le *Troisième thème original pour piano* op. 131 de Henri Herz (N° 52), par exemple, se borne à deux variations. Le cycle apparaît dans l'ensemble comme une longue fantaisie, présentant quelques variations en son milieu. Il en résulte la plupart du temps que le thème et les variations ne respectent plus la tonalité principale, donnée par l'introduction et le finale. Tel est le cas du *Souvenir de Pesth* de Sigismond Thalberg (N° 32), où le thème et les deux variations s'inscrivent à la dominante du ton principal :

Introduction	ut	Ton principal
Thème Variation 1 Variation 2	SOL	
Finale	UT	

D'une conception semblable, la *Simple mélodie avec variations* op. 174 de Henri Herz (N° 51) présente une courbe tonale plus complexe. Certes, le début de l'introduction et le finale sont dans la tonalité principale, contrairement aux autres pièces ; mais le thème et les variations ne s'articulent plus autour de la même tonalité :

Pièce	Tonalité(s)
Prélude	MIb, fa#
Thème	FA#
Variation 1	FA#
Variation 2	RÉ
Variation 3	SIb
Rondo-finale	MIb

L'originalité de cette oeuvre réside dans l'enchaînement tonal des trois variations, qui s'effectue selon le cycle des tierces majeures :

Variation 1	FA#	tierce majeure
Variation 2	RÉ	tierce majeure
Variation 3	SIb	

Les *Réminiscences de Don Juan* de Franz Liszt (N° 65) offrent un cas particulier de variation paraphrase. Serge Gut détermine trois parties dans cette oeuvre, correspondant respectivement à trois scènes différentes du *Don Giovanni* de Mozart :

> "On entend d'abord – dans une lente et majestueuse introduction – le thème de la Statue du Commandeur, superbement paraphrasé et qui est peut-être la partie la plus réussie de la *"Fantaisie"*. Une partie centrale, formant contraste, est basée sur le duo Don Giovanni-Zerlina (le

> fameux *La ci darem la mano)* qu'exceptionnellement Liszt présente en deux variations. Puis le final déroule ses feux d'artifice sur l'"air du champagne" (n° 12 de l'acte I, *Fin ch'han dal vino).* Chaque épisode est développé séparément comme s'il formait un tout."[1]

Le thème et les variations constituent donc seulement la partie centrale de la "fantaisie dramatique", l'introduction et le finale représentant les deux autres volets du triptyque. Aussi l'oeuvre appartient-elle à la catégorie des variations paraphrases. Toutefois, le parcours tonal paraît inhabituel, puisque les pièces dans leur ensemble empruntent la tonalité de *La* majeur, sauf le finale qui s'écrit en *Si* bémol majeur. La tonalité est donc évolutive au sein des *Réminiscences* lisztiennes. Ceci est compréhensible, eu égard à la relative indépendance des trois scènes.

En 1841, époque faste pour les variations brillantes sur des airs d'opéra à la mode, Félix Mendelssohn Bartholdy compose ses *Variations sérieuses* op. 54 (N° 67) en se pliant aux exigences de la grande forme beethovénienne. Par ce qualificatif, le compositeur allemand se distance d'emblée de la virtuosité de son temps. Aussi la catégorie "variation sérieuse" s'applique-t-elle à des oeuvres conçues dans le même état d'esprit. Outre les variations op. 54 de Mendelssohn, on peut citer les séries opus 34 et 35 (N° 5 et 6) que Beethoven composa selon une "toute nouvelle

---

1. GUT, Serge, *Liszt*, Paris, Éditions de Fallois / L'Age d'homme, 1988, p. 302.

manière"[1], se distançant du procédé ornemental de l'air varié, en privilégiant désormais la basse thématique et le contraste[2]. Cette nouvelle conception est à même d'expliquer l'*Introduzione col basso del Tema* de l'opus 35 et la conception kaléidoscopique des variations opus 34. Johannes Brahms, dans sa lettre à Adolf Schubring du 16 février 1869, se distance des variations libres de son temps. Fidèle à Beethoven, Brahms cultive la basse en tant que soubassement harmonique du thème :

> "A vrai dire, dans un thème destiné à la variation, je privilégie presque uniquement la basse. Mais celle-ci m'est sacrée, c'est le terrain ferme sur lequel je bâtis mes histoires."[3]

Force est de constater que les idées de Beethoven et de Brahms mènent à une conception kaléidoscopique et non-amplificatrice, fondée sur des assises harmoniques. Si la technique ornementale demeure fidèle à la mélodie du thème – tout en gardant ses harmo-

---

1. En 1801, Beethoven décide d'ouvrir un "chemin nouveau", puisqu'il ne s'avère guère satisfait de ses oeuvres antérieures. Il compose en outre ses variations op. 34 et 35 selon une "toute nouvelle manière". Beethoven reconnaît donc lui-même la transition des années 1801-1802.
2. La basse renvoie au soubassement harmonique du thème. Or, le schéma harmonique reste dans la quasi totalité des variations. Il apparaît donc comme un facteur privilégié. Les différents moments thématiques ne peuvent donc être placés sur un même plan, comme le suggèrent Stefan KUNZE dans son étude consacrée aux *Variations eroica* op. 35 ("Die 'wirklich gantz neue Manier' in Beethovens Eroica-Variationen op. 35", *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIX, 1972, p. 134), et Carl DAHLHAUS, dans son analyse des *Variations* WoO 80 *(Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, s.l., Laaber-Verlag, 1987, p. 198 sq. et 212-214).
3. LITTERSCHEID, Richard (éd.), *Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen*, Berlin, Bernhard Hahnefeld Verlag, s. d., p. 287 : *bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Geschichten baue.*

nies —, la variation sérieuse se doit de respecter le seul schéma harmonique. Il s'en suit un procédé caractéristique d'éloignement ou d'approchement mélodique. Le premier groupe des *Variations sérieuses* de Mendelssohn présente un éloignement, le deuxième un approchement mélodique :

GROUPE 1	Variation 1 : RMHF Variation 2 : MHF Variation 3 : MHF Variation 4 : MHF Variation 5 : MHF Variation 6 : MHF Variation 7 : MHF Variation 8 : HF Variation 9 : H	Éloignement mélodique, Progression
GROUPE 2	Variation 10 : H Variation 11 : HF Variation 12 : MHF Variation 13 : RMH	Approchement mélodique, Progression
GROUPE 3	Variation 14 : HF Variation 15 : HF Variation 16 : HF Variation 17 : H	*Maggiore, adagio* Progression

Une conception analogue se rencontre au sein des *Variations Diabelli* (N° 8). Nous proposons les groupements suivants :

- Groupe 1 (Variations 1-13) ;
- Groupe 2 (Variations 14-20) ;
- Groupe 3 (Variations 21-33).

Le premier groupe commence sur la marche de la première variation et se termine avec la Variation 13 et sa conception minimaliste avant la lettre. Quant au deuxième groupe, il débute par un rythme semblable à celui d'une ouverture à la française (Variation 14)[1]

1. Un rythme d'ouverture à la française ouvre également la seconde moitié des *Variations Goldberg* de Bach et des *Études symphoniques* de Schumann *(cf. infra,* p. 176).

avant de clore par une pièce calme et contemplative, selon Karl Geiringer[1] l'une des plus profondes et des plus expressives du Beethoven tardif (Variation 20). Enfin, le Groupe 3 mêle caractère satyrique et écriture fuguée (Variations 21-33). Le tableau suivant montre que les pièces du deuxième groupe demeurent proches de la ligne mélodique du thème, alors que les variations des Groupes 1 et 3 s'en éloignent, ce qui fait toute l'extrême originalité de ce chef-d'oeuvre :

GROUPE 1	Variation 1 : MHF			Éloignement mélodique
	Variation 2 : HF			
	Variation 3 : HF			
	Variation 4 : H			
	Variation 5 : HF			
	Variation 6 : HF			
	Variation 7 : HF			
	Variation 8 : HF			
	Variation 9 : HF	*Minore*		
	Variation 10 : HF			
	Variation 11 : H			
	Variation 12 : H			
	Variation 13 : HF			
GROUPE 2	Variation 14 : HF			Proximité mélodique
	Variation 15 : MHF			
	Variation 16 : MHF			
	Variation 17 : MHF			
	Variation 18 : HF			
	Variation 19 : MHF			
	Variation 20 : MHF			
GROUPE 3	Variation 21 : H			Éloignement mélodique
	Variation 22 : H			
	Variation 23 : HF			
	Variation 24 : HF			
	Variation 25 : MH			
	Variation 26 : HF			
	Variation 27 : HF			
	Variation 28 : HF			
	Variation 29 : O	*Minore*		
	Variation 30 : HF			
	Variation 31 : H			
	Variation 32 : O	Fugue		
	Variation 33 : MH			

1. "Bemerkungen zum Bau von Beethovens 'Diabelli Variationen'", *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, Kassel / Bâle / Paris / Londres / New York, Bärenreiter, 1964, p. 121.

Les nombreuses études consacrées aux *Variations Diabelli* dans la littérature beethovénienne proposent des modèles structurels fort divergents. Arnold Münster dresse à cet égard un tableau comparatif[1] :

Auteurs	Bülow Schaeffer Yeomans	Halm	Porter	Uhde	Geiringer	Butor	Münster
Introd.	—						1
Groupe 1	1-10	1-10	1-10	1-10	1-4	1-8	2-10
Groupe 2	11-23	11-12	11-17	11-18	5-8	9-16	11-19
Groupe 3	24-28	13-17	18-23	19-28	9-12	17-24	20-28
Groupe 4	29-33	18-21	24-28	29-33	13-16	24-32	29-33
Groupe 5		22-24	29-33		17-20		
Groupe 6		25-27			21-24		
Groupe 7		28-33			25-28		
Groupe 8					29-32		

Le groupement précédent n'apparaît pas dans ce tableau. Or, celui-ci présente un agencement symétrique des pièces : le Groupe 1 compte treize variations, contre sept pour le Groupe 2 et treize pour le Groupe 3. L'analogie entre le premier et le troisième groupe est d'autant plus évidente que la neuvième variation de chacun de ces deux groupes correspond à un *minore*

1. MÜNSTER, Arnold, *Studien zu Beethovens Diabelli-Variationen*, Munich, Henle, 1982, p. 175.

(Variations 9 et 29). Signalons qu'une telle symétrie apparaît également au sein des *Variations sur un thème de Haendel* op. 24 de Brahms (N° 14). Les trois groupes du cycle brahmsien (Variations 1-9, 10-16, 17-25) qui représentent trois étapes d'éloignement mélodique, comptent respectivement 9, 7 et 9 pièces. Cette fois-ci, la cinquième variation de chaque groupe est un *minore*. De plus, l'antépénultième et la pénultième pièces des Groupes 1 et 3 forment des variations semblables amenant une progression. Par ailleurs, la diversification du caractère, au sein de la variation sérieuse, conduit à des regroupements de *minore* ou *maggiore*. Les *Variations pour piano sur un chant hongrois* op. 21 n° 2 de Brahms (N° 12), par exemple, connaissent un groupe *minore* de cinq pièces (Variations 2-6) qui permet d'emblée une segmentation du cycle.

La fantaisie variation[1] demeure proche de la variation sérieuse ; mais à la différence de cette dernière, elle adopte une conception amplificatrice. En témoigne la libération formelle des *Variations sur un thème de Schumann* op. 9 de Brahms (N° 10), où plus de la moitié des pièces s'émancipe de la forme de leur modèle. Par ailleurs, la variation fantaisie peut accorder de l'importance aux données extra-musicales, comme c'est le cas des *Variations sur un thème de Schumann* op. 142 de Stephen Heller (N° 45). Le thème – la troisième pièce des *Phantasiestücke* op. 12, intitulée "Warum ?" – pose tendrement une question. La Variation 5 tente d'y répondre, comme le montrent les citations du compositeur saxon, notamment celle des *Papillons* op. 2. L'épilogue donne enfin la clé de l'énigme, en laissant la parole à Schumann et à la der-

---

1. Ce terme provient de Johannes Brahms, *cf. supra*, p. 66.

nière pièce de ses *Scènes d'enfants* op. 15. L'indication "Schumann parle" est une référence implicite à la pièce ultime de l'opus 15, intitulée "Der Dichter spricht". Outre les regroupements de *minore* ou *maggiore*, la diversification du caractère conduit à définir des groupes fondés sur de fréquents changements de mesure ou de tonalité. Tel est le cas des *21 Variations sur un thème de Beethoven* op. 133 de Stephen Heller (N° 44). Dans cette oeuvre, les Groupes 1, 3 et 4 s'organisent autour de la tonalité principale, pendant que des tonalités plus éloignées apparaissent au sein du deuxième groupe, à l'instar d'un développement de forme sonate. De plus, si les Groupes 1, 2 et 4 reprennent la mesure à 2/4 du thème, le troisième groupe présente d'autres indications :

Groupes	Variations	Tonalités	Mesures
1	1-6	RÉb, (sib)	2/4 (C,6/8,3/8)
2	7-12	fa#, LA, FA, sib, SIb	
3	13-18	RÉb et ut#	6/8, 12/8, 6/16
4	19-21		2/4

Les *Variations symphoniques* op. 78 de Dvorak (N° 32) témoignent d'une évolution métrique et tonale comparable. Cette fois-ci le Groupe 3 est le plus diversifié :

Légende
F. : Finale
Gr. : Groupes
Var.: Variations

Gr.	Var.	Types	Tonalités	Mesures	Nuances
1	1-8	RMHF→H	UT	2/4 (3/4, var. 17)	p, pp
2	9-17				f
3	18-26	RMH →H	RÉ, SIb, sib, SOLb RÉ	4/8, 3/4, 3/8, 6/8, 12/8	Divers
4	27-F.	0	UT	2/4	

Ce tableau indique également un processus d'éloignement mélodique et formel, en deux étapes : les deux premiers groupes montrent d'abord un passage de RMHF à H ; les Groupes 3 et 4 conduisent ensuite de RMH au type 0. Au reste, les premiers groupes se définissent en fonction de l'évolution dynamique. Ajoutons que le Groupe 3 connaît une courbe tonale extrêmement subtile. En effet, l'enchaînement des tonalités suit le cycle des tierces majeures *Ré - Sib - Solb - Ré* et le centre du groupe est constitué d'une agrégation de cinq variations mineures :

Variation 18 : RÉ
Variation 19 : SIb
Variation 20
Variation 21
Variation 22 sib (*minore*)
Variation 23
Variation 24
Variation 25 : SOLb
Variation 26 : RÉ

Cycle des tierces majeures

La variation en style lié n'apparaît que rarement, mais à toutes les époques considérées. Elle admet une conception non-kaléidoscopique et non-amplificatrice et elle répond sensiblement à la variation polyphonique, définie par Charles van den Borren. L'expression "en style lié" est utilisée par Carl Czerny. Selon ce dernier, "en style lié [...] le thème peut être placé dans le dessus ou dans la basse"[1]. Les sept premières des *10 Variations sur "La ci darem la mano"* op. 6 de l'abbé Joseph Gélinek (N° 34), par exemple, présentent alternativement le rythme et la mélodie thématiques à la basse et au supérius. Le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* op. 76 n° 3 de Haydn se présente comme le type idéal de la variation en style lié. Dans ce cycle, la mélodie thématique apparaît successivement aux instruments suivants : violon I (Thème et Variation 4), violon II (Variation 1), violoncelle (Variation 2) et alto (Variation 3).

Enfin, la "double variation" adopte la conception kaléidoscopique et non-amplificatrice. Elle correspond à la variation alternée, telle qu'elle a été définie au chapitre premier[2]. Au terme de cette étude, il est possible de situer les sept catégories de variations par rapport aux conceptions kaléidoscopique, non-kaléidoscopique, amplificatrice, non-amplificatrice :

---

1. CZERNY, Carl, *L'art d'improviser mis à la portée des pianistes*, op. 200, Paris, Schlesinger, *s.d. [ca* 1830], p. 92.
2. *Cf. supra*, p. 23.

Conception	non-kaléidoscopique	kaléidoscopique
non-amplificatrice	Air varié	Double variation
	Variation en style lié	Variation sérieuse
amplificatrice	Variation brillante	
		Fantaisie variation
		Variation paraphrase

Les catégories peuvent également être définies d'un point de vue historique. Si certaines apparaissent sur plusieurs périodes (variation en style lié, variation sérieuse), d'autres sont représentatives d'une époque donnée. L'air varié et la double variation caractérisent la Période I ; la variation brillante, la Période II ; la variation paraphrase et la fantaisie variation, la dernière période :

Période I	Période II	Période III
Air varié	Variation brillante	Variation paraphrase
Variation en style lié		
Double variation	Variation sérieuse	
		Fantaisie Variation

Il convient de comparer cette typologie historique de la forme variation de 1765 à 1880 aux travaux musicologiques antérieurs consacrés à la même période. On peut citer tout d'abord l'étude de Martin Friedland qui a eu le mérite de proposer une typologie

historique dès les années trente[1]. Néanmoins, cette dernière se borne à une définition des principes classique, romantique et néo-romantique, principes répondant sensiblement aux catégories définies par Gerhard Puchelt[2], dans son ouvrage consacré à la variation romantique pour piano. En 1948, Robert U. Nelson[3] établit une nouvelle typologie historique de la variation portant sur une plus large période, du XVIe au début du XXe siècle. La typologie en question comporte sept catégories :

1. Les variations sur des chansons laïques, des danses et des airs de la Renaissance et de l'époque baroque ;
2. Les variations sur des chants religieux et des chorals de la Renaissance et de l'époque baroque ;
3. La variation sur basse obstinée de l'époque baroque ;
4. La variation ornementale des XVIIIe et XIXe siècles ;
5. La variation de caractère du XIXe siècle ;
6. La variation sur basse obstinée du XIXe siècle ;
7. La variation libre de la fin du XIXe et du début du XXe siècles.

De 1765 à 1880 se présentent donc, hormis la variation sur ostinato – ne constituant pas une variation thématique[4] –, la variation ornementale, la variation de caractère et la variation

---

1. FRIEDLAND, Martin, *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930, p. 17 sq.
2. *Cf. supra*, p. 56.
3. *The Technique of Variation : a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezon to Max Reger*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 3 sq.
4. *Cf. supra*, p. 52.

libre. Si la variation ornementale est facile à déterminer, tel n'est pas le cas des catégories subséquentes. La variation de caractère répond sensiblement à la variation sérieuse, puisqu'elle est définie par le contraste, le travail motivique et l'unité organique[1]. Quant à la variation libre, elle demeure proche de la fantaisie variation. La typologie de Nelson s'avère donc insuffisante, puisqu'elle n'aborde pas la variation des virtuoses, indispensable pour ce qui est de notre étude.

Les typologies thématique, systématique et historique de la forme variation de 1765 à 1880 constituent les fondements théoriques de ce travail. L'étude relative à la variation schumannienne peut désormais commencer.

---

1. NELSON, *op. cit.*, p. 5.

CHAPITRE IV

DE LA VARIATION EN STYLE LIÉ A LA FANTAISIE VARIATION

LA GENESE DES *ÉTUDES SYMPHONIQUES*

Si la méthode idiographique décrit des époques, phénomènes et configurations isolés et non-itératifs, dans leur particularité ; la méthode nomothétique, quant à elle, instaure des lois, fondées sur la vérification expérimentale d'hypothèses[1]. Ces deux démarches complémentaires peuvent trouver leur champ d'application dans le domaine de la musicologie. Ainsi, les types idéaux faisant l'objet des chapitres précédents désignent-ils des concepts de référence, construits à partir de l'expérience : ils témoignent donc d'une approche essentiellement nomothétique. Toutefois, l'oeuvre musicale peut également être saisie dans sa particularité. Cette pensée idiographique s'impose, lorsqu'il convient de déterminer la conception d'ensemble propre à chaque cycle de variations. Tel sera l'objectif des chapitres IV à IX. Les séries schumanniennes présentant une genèse ou une structure complexe font l'objet d'un chapitre entier. Aussi les Chapitres IV, V et VII traitent-ils respectivement des *Études symphoniques* op. 13 (N° 109), de l'*Andante et variations* op. 46 (N° 114), ainsi que des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* WoO 31 (N° 108). En ce qui concerne les autres cycles conformes à notre définition de la forme variation[2], une étude plus succincte, en trois chapitres, paraît suffisante :

---

1. *Cf.* notamment : DAHLHAUS, Carl ; DE LA MOTTE-HABER, Helga (éd.), *Systematische Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1982, p. 347 : *Idiographische Methode : Nach Wilhelm Windelband das Verfahren der Kulturwissenschaft, einzelne, nicht wiederkehrende Phänomene, Konfigurationen und Epochen in ihrer Besonderheit zu beschreiben, statt wie die Naturwissenschaften, deren Methode "nomothetisch" sei, Gesetzeshypothesen aufzustellen und durch Experimente zu verifizieren oder zu falsifizieren. Allerdings zeigt sich, daß auch die Kulturwissenschaft ohne (latente oder manifeste) nomothetische Voraussetzungen und Implikationen nicht auskommen.*
2. *Cf. supra*, p. 80.

- le Chapitre VI concerne les séries indépendantes publiées,
- le Chapitre VIII se destine aux cycles indépendants inédits,
- le Chapitre IX considère les variations non indépendantes.

Commençons par les *Études symphoniques* opus 13. Ce chef-d'oeuvre de la variation schumannienne connaît une genèse complexe, comme en témoignent les trois éditions successives[1] et les cinq variations publiées à titre posthume[2]. Si la littérature relative aux *Études symphoniques* touche principalement l'analyse et l'étude des sources[3], l'absence d'un travail approfondi lié à

---

1. Furent publiées du vivant de Schumann :
   - *XII Études symphoniques pour le pianoforte*, Vienne, Tobias Haslinger, 1837, 30 p. (source *e)* ; Paris, Richault, *ca* 1839, 32 p. (source *g*, première édition française).
   - *Études en forme de Variations*, Hambourg, Leipzig et New York, Schubert & Co., 1861, 32 p. (source *f)*.
   Après la mort du compositeur, A. Schubring a risqué une troisième édition : *Études en forme de variations (XII études symphoniques) pour le pianoforte*, Leipzig et New York, Schuberth & Co., 1861, 34 p. (source *h)*.
2. SCHUMANN, Clara (éd.), *Symphonische Etüden für das Pianoforte von Robert Schumann (Anhang zu Op. 13.)*, WoO 6, *Robert Schumann's Werke*, Série XIV, N° 6, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1893], p. 40-47 (source *i)*.
3. Seuls les travaux les plus importants sont mentionnés ici :
   - SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 16 sq., 30-39 et 62 ;
   - BEAUFILS, Marcel, *La musique pour piano de Schumann*, Paris, Phébus, 1979, p. 138-142 ;
   - DOMMEL-DIÉNY, Ami, "Schumann", *L'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy*, Neuchatel, Delachaux & Niestlé, 1967, p. 62-86 ;
   - PUCHELT, Gerhard, *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert : Blüte und Verfall einer Kunstform*, Hildesheim, Georg Olms, 1973, p. 96-97 ;
   - KOLLEN, John L., "Tema, Opus 13 : Robert Alexander Schumann (1810-1856)", *Notations and Editions : A Book in Honor of Louise Cuyler*, Dubuque, Brown, 1974, p. 163-171 ;
   - BOETTICHER, Wolfgang, *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, II, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1984, p. 243-307 ;
   - BARTOLI, Jean-Pierre, "Les *Études symphoniques* op. 13 de Schumann : plaidoyer analytique pour le rejet des *Variations posthumes*", *Analyse musicale*, XXVII, avril 1992, p. 76-86.

la genèse de l'oeuvre est regrettable. Seul l'ouvrage volumineux de Wolfgang Boetticher[1], destiné aux compositions de jeunesse du compositeur, fournit une étude critique et comparative des sources. Le travail du musicologue allemand compte néanmoins quelques erreurs[2]. Un examen plus approfondi paraît donc nécessaire.

Dans un récent article, nous sommes parvenus à classer les pièces de deux manuscrits[3]. Les résultats sont donnés ci-après[4]. Par ailleurs, les pages suivantes présentent une transcription des pièces inédites.

- Agencement des esquisses (source *a*)[5]

  Tema, quasi marcia funebre.
  Variation 1 = Variation posthume IV
  Variation 2 = Variation posthume III
  Variation 3 = Étude X, édition de 1837
  Variation 4 (pièce inédite, *cf.* p. 133 sq.)
  Variation 5 = Variation posthume I
  Variation 6 = Étude V, édition de 1837
  Variation 7 (pièce inédite, *cf.* p. 135-137)
  Variation 8 = Variation posthume V
  Variation 9 (fragment inédit, *cf.* p. 134)
  Variation 10 = Étude II, édition de 1837
  Finale. Marcia. = Étude I, édition de 1837

---

1. *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, II, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1984, p. 243-307.
2. *Ibid.* p. 276. Wolfgang Boetticher propose notamment un classement inexact des pièces relatives aux esquisses (source *a*, *cf.* Annexe I) et au manuscrit du Musée royal de Mariemont (source *b*).
3. EHRHARDT, Damien, "Les *Études symphoniques* de Robert Schumann. Projet d'intégration des variations posthumes", *Revue de Musicologie*, LXXVIII/2, 1992, p. 283-306.
4. Ces représentations ne tiennent pas compte des modifications apportées à chaque pièce d'une version à l'autre.
5. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, PhA 1517-P. Cette source présente également des fragments non numérotés de la Variation posthume II et du finale des éditions ultérieures. La composition de cette première version des *Études symphoniques* peut être située vers 1833-1834.

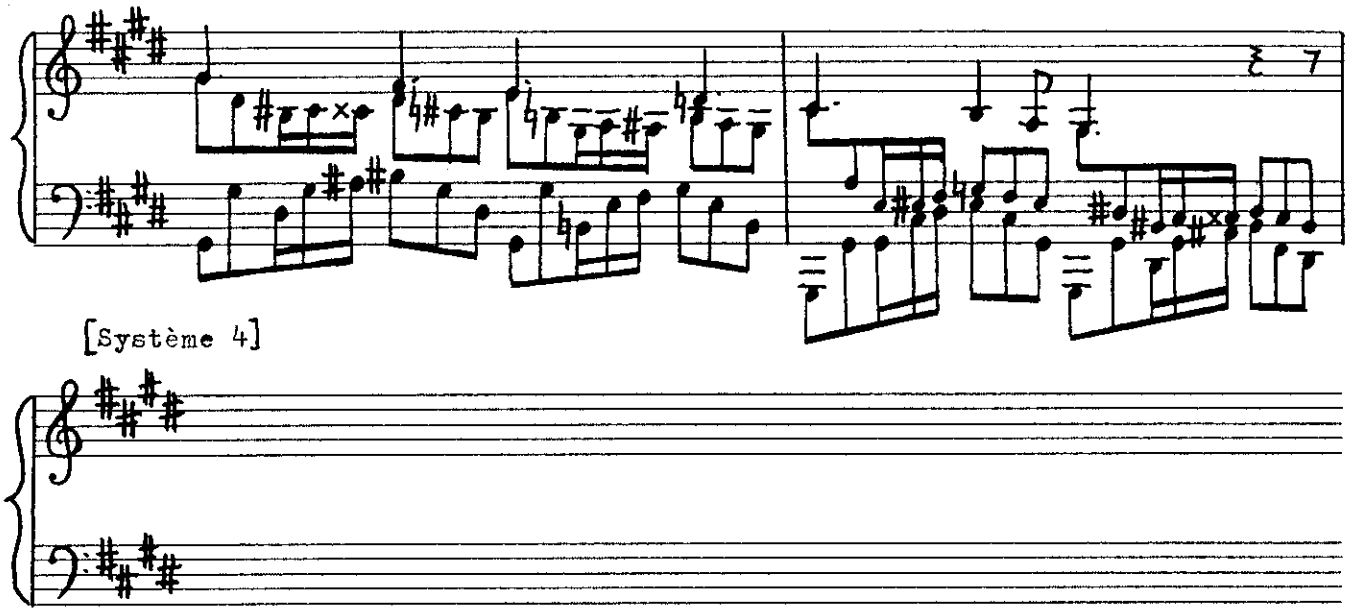
Source a, fol. 3r., systèmes 1-4

Var. 4. [Système 1]

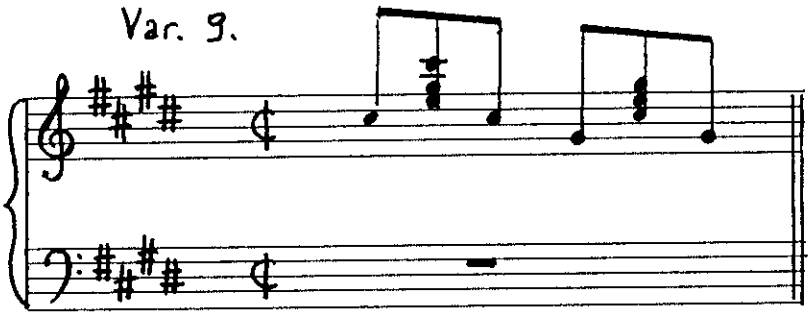
Legatissimo

[Système 2]

[Système 3]



Source a, fol. 3v., système 5



Source *a*, fol. 2v., systèmes 5-8

[Système 5]

[Var. 7.]

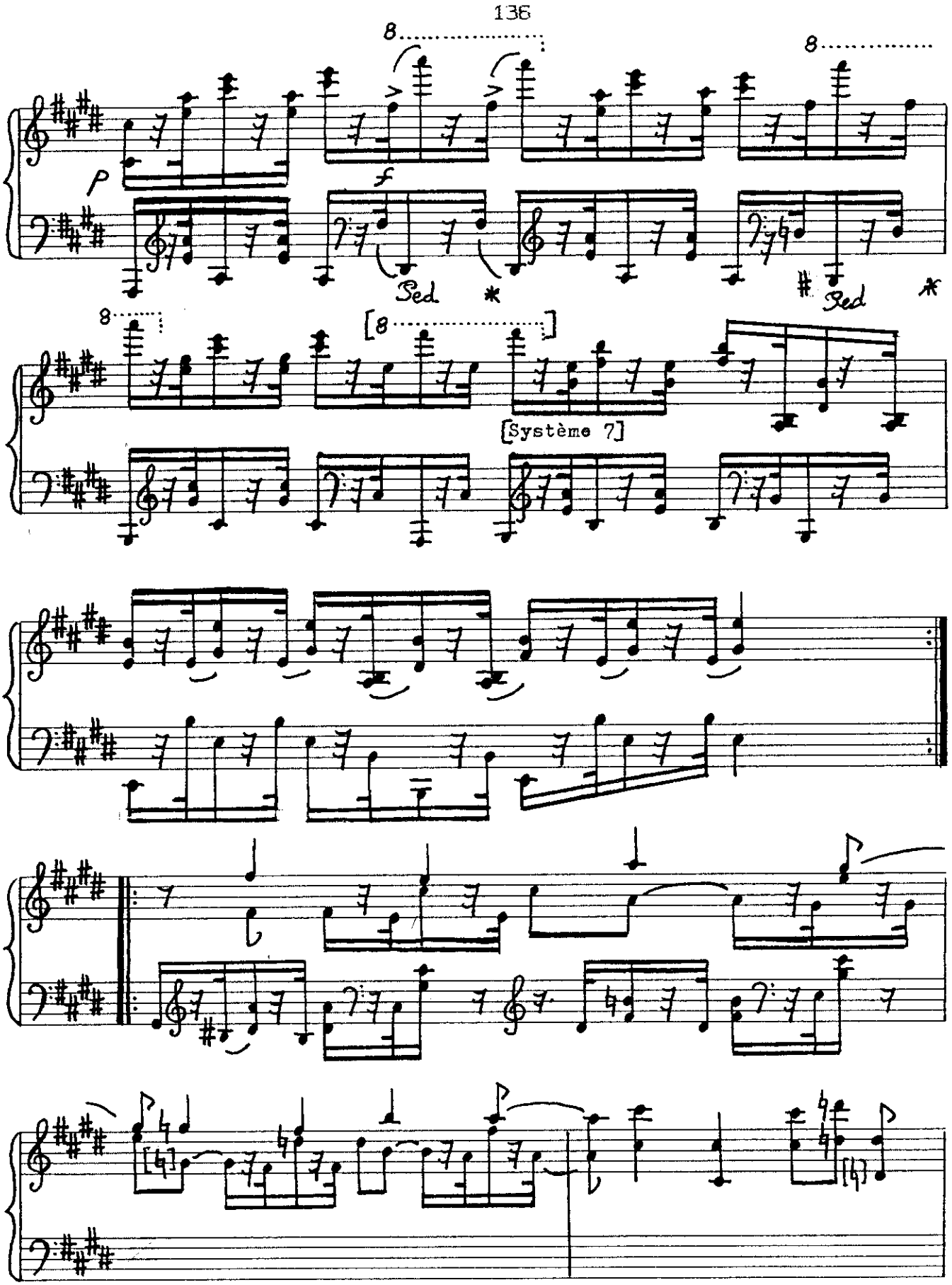
[7]

[7]

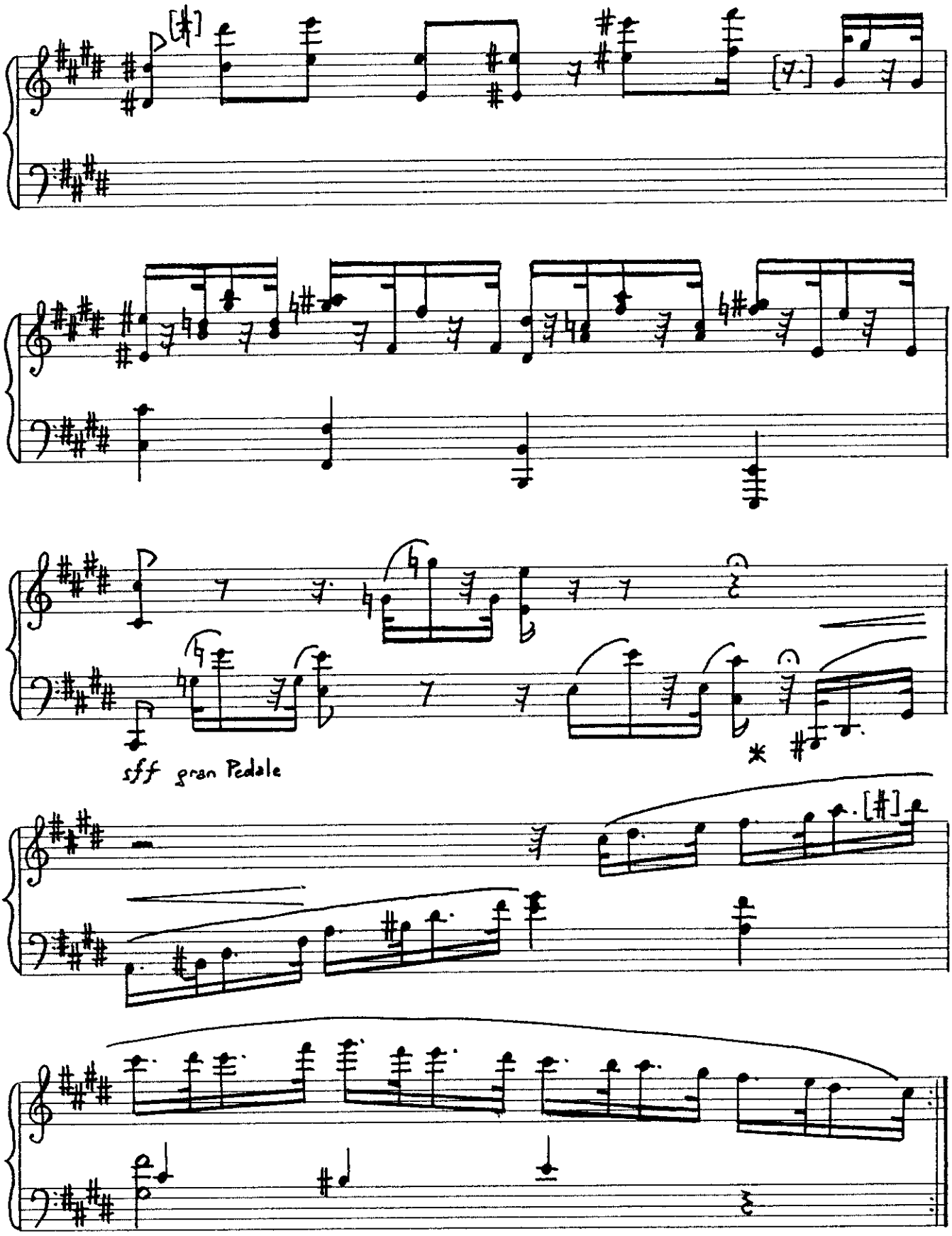
[#]

[7]

[Système 6]


8
8
p
f
Ped
*
Ped
*
8
[8
[Système 7]

[Système 8]



- 1er agencement du manuscrit de Mariemont (Source *b*)[1]
  Titre : *Variations pathétiques*

  Thème
  Variation 1 = Étude II, édition de 1837
  Variation 2 = Étude V, édition de 1837
  Variation 3 = Variation posthume I
  Variation 4 = Variation posthume III
  Variation 5 = Étude X, édition de 1837
  Variation 6 = Variation posthume V
  Variation 7 = source *a*, Variation 4 (inédite)
  Variation 8 = Étude IV, édition de 1837
  Variation 9 = Variation posthume IV

- 2e agencement du manuscrit de Mariemont
  Titre : *Fantaisies et Finale*

  Thème
  1. = Étude I, édition de 1837
  2. = Étude II, édition de 1837
  3. = Variation posthume I
  4. = Étude V, édition de 1837
  5. = Variation posthume III
  6. = Variation posthume V
  7. = Étude X, édition de 1837
  8. = source *a*, Variation 4 (inédite)
  9. = Étude IV, édition de 1837
  10. = Variation posthume IV
  Finale = Étude XII, édition de 1837

- 3e agencement du manuscrit de Mariemont
  Titre : *Fantaisies et Finale*

  Thème
  1. = Étude I, édition de 1837
  2. = Étude II, édition de 1837
  3. = Variation posthume I
  4. = Variation posthume II
  5. = Étude V, édition de 1837
  6. = Variation posthume III
  7. = Étude X, édition de 1837
     Variation posthume V
     Étude X da capo
  8. = Source *a*, Variation 4 (inédite)
  9. = Étude IV, édition de 1837
  10. = Variation posthume IV
  Finale = Étude XII, édition de 1837

---

1. Morlanwelz (Belgique), Musée royal de Mariemont, 1132c, 9 fol. L'autographe se termine par la mention : "Fine 18 Januar 1835".

D'autres sources font l'objet de cette étude. Il s'agit en premier lieu d'un manuscrit viennois (source *c)*[1] présentant une copie de la dernière version de *b*. L'ordre des pièces y a été modifié, comme en témoigne l'annotation du compositeur : "A recopier dans l'ordre suivant. / 1. / 2. / 5. / 10. / 9. / 6. / 7. / 4. / Finale."[2] Le manuscrit *c* connaît donc un second agencement. Dans cette nouvelle version, le titre *Fantaisies et finale* a été supprimé. On parvient à la disposition suivante :

2nd agencement du manuscrit de Vienne (source *c)*

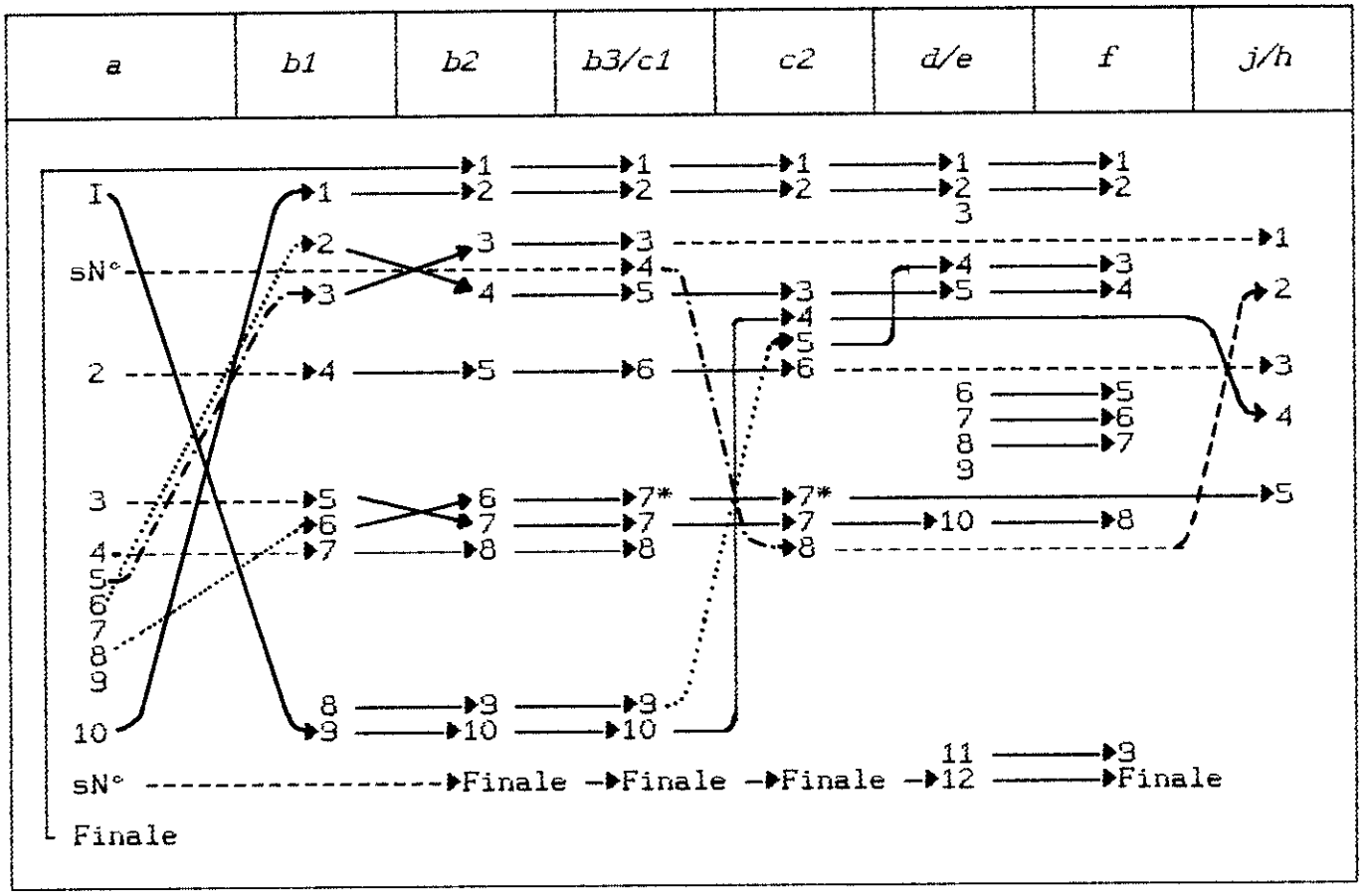
Thema
1. = Étude I, édition de 1837
2. = Étude II, édition de 1837
3. = Étude V, édition de 1837
4. = Variation posthume IV
5. = Étude IV, édition de 1837
6. = Variation posthume III
7. = Étude X, édition de 1837
Variation posthume V
Étude X da capo
8. = Variation posthume II
Finale = Étude XII, édition de 1837

Le manuscrit de Düsseldorf, destiné à la gravure de la première édition, a été consulté de surcroît (source *d)*[3]. Or, le second agencement de *c* ne correspond pas à la disposition des pièces de *d*, identique à celle de la première édition. Le manuscrit *c* n'a donc pas servi à établir *d*, ce qui contredit l'hypothèse avancée par Wolfgang Boetticher à ce propos[4]. Il reste à supposer l'existence d'autres sources, entre *c* et *d*, non accessibles à la

---

1. Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde, A 284, 8 fol.
2. *In folgender Reihe abzuschreiben. / 1. / 2. / 5. / 10. / 9. / 6. / 7. / 4. / Finale.*
3. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, 71.126, 12 fol.
4. BOETTICHER, Wolfgang, *Robert Schumanns Klavierwerke, op. cit.*, II, p. 258.

L'évolution formelle des *Études symphoniques* opus 13

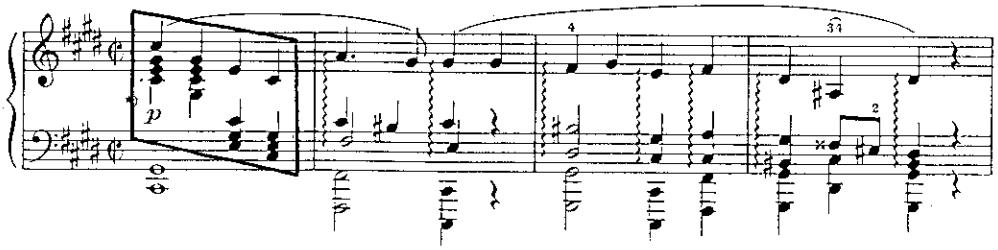


LÉGENDE :

7*	: Comme partie centrale de la pièce N° 7 ;
a	: Agencement des esquisses ;
b1	: Premier agencement du manuscrit de Mariemont ;
b2	: Deuxième agencement du manuscrit de Mariemont ;
b3	: Troisième agencement du manuscrit de Mariemont ;
c1	: Premier agencement du manuscrit de Vienne ;
c2	: Second agencement du manuscrit de Vienne ;
d	: Agencement du manuscrit de Düsseldorf ;
e	: Agencement de l'édition de 1837 ;
f	: Agencement de l'édition de 1852 ;
h	: Agencement de l'édition des variations posthumes ;
j	: Agencement du manuscrit de Clara Schumann datant de 1873 ;
sN°	: Esquisses non numérotées.

recherche. Peut encore être cité au rang des sources manuscrites, un autographe de Clara Schumann, datant de 1873, et qui servit à la gravure des variations posthumes (Source *j)*[1]. Le tableau de la page précédente témoigne des fluctuations intervenant lors de la genèse de l'oeuvre, des esquisses à la dernière source imprimée, de 1833 à 1873. Il convient d'expliquer l'évolution de la conception d'ensemble en analysant les versions successives de l'oeuvre, sans égard toutefois pour *j*, source non autorisée par le compositeur.

Une étude préliminaire, relative aux treize pièces de la première édition et aux cinq variations posthumes paraît judicieuse. Le thème présente une structure régulière, à segment intermédiaire de 8 + 4 + 4 mesures et il se caractérise mélodiquement par son arpège initial, en mouvement descendant :

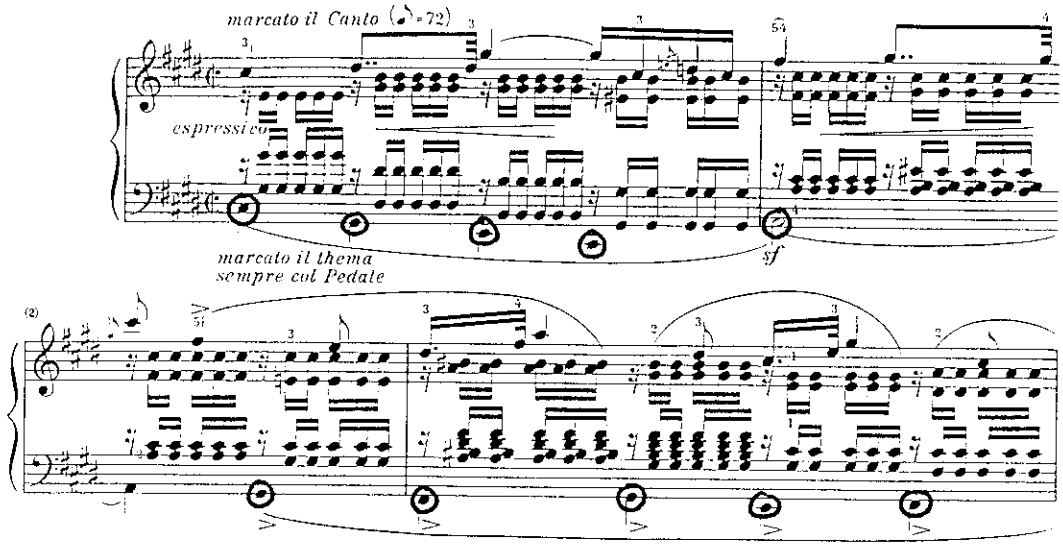


D'une manière générale, les variations se distancent de la ligne mélodique du modèle. Seules l'Étude 2 et la Variation posthume 3 respectent la mélodie et le rythme thématiques dans leurs grandes lignes, bien que ces derniers s'y trouvent dissimulés à la basse et au ténor :

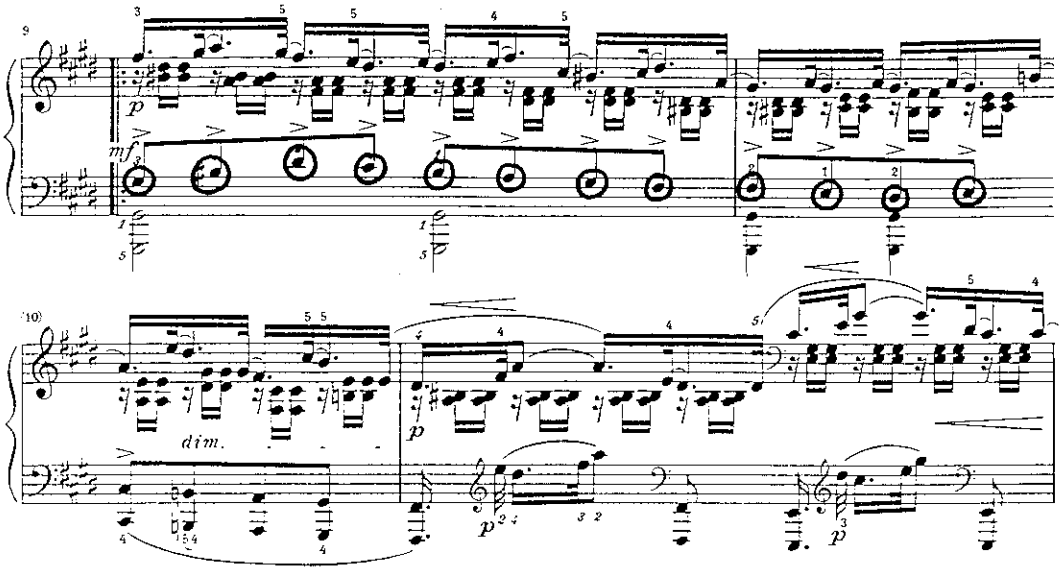
---

1. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut, 54.1844.

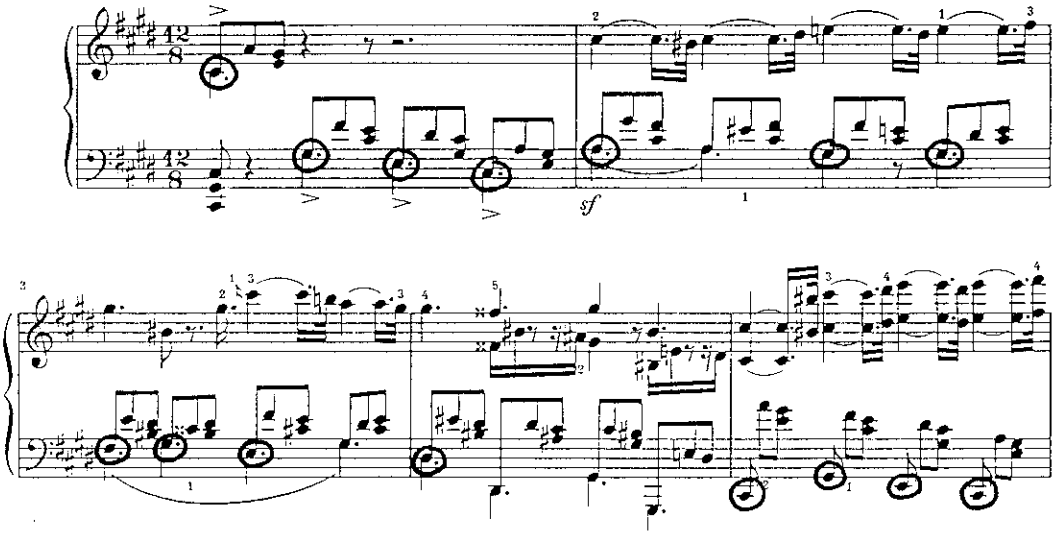
Étude 2, mes. 1-3



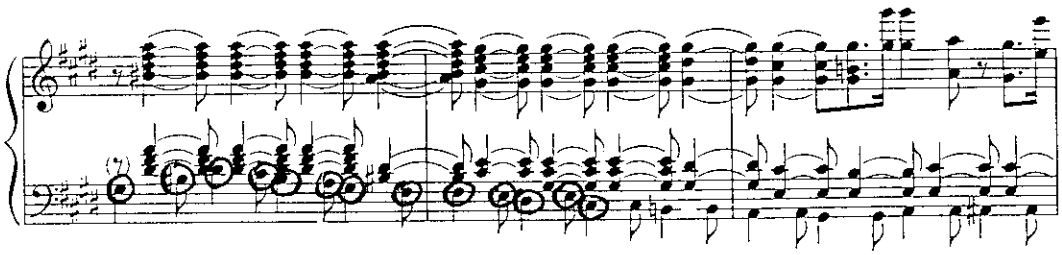
Étude 2, mes. 9-11



Variation posthume 3, mes. 1-5

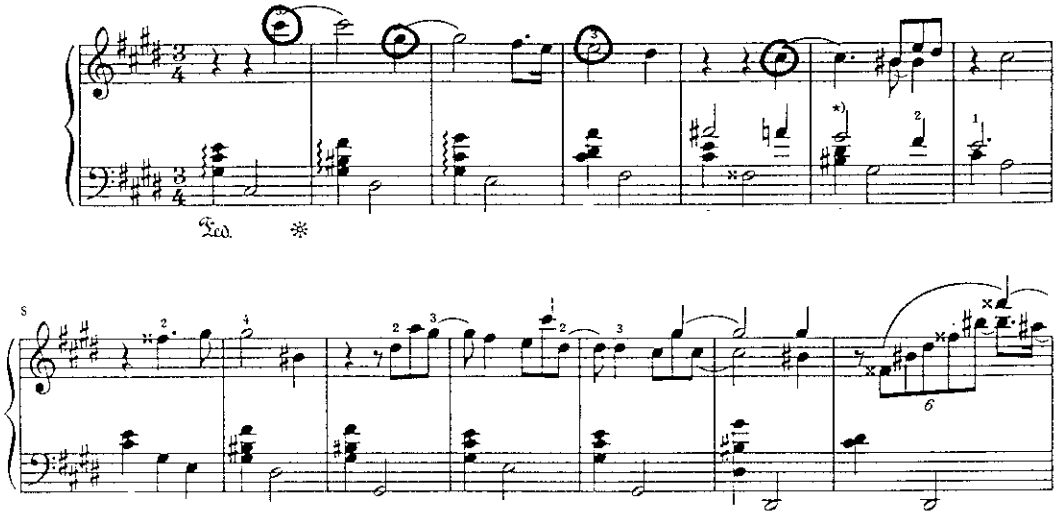


Variation posthume 3, mes. 9-11

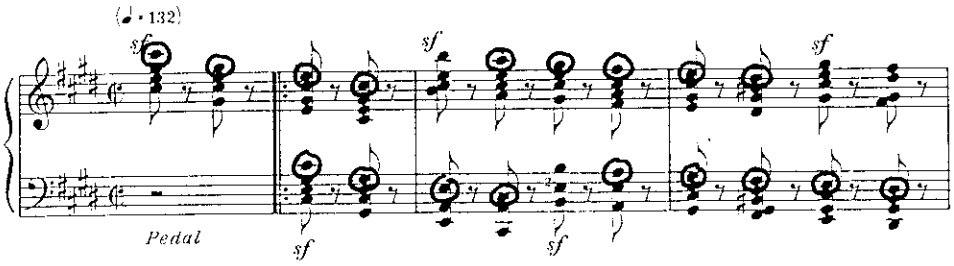


Le plus souvent, les variations se bornent à reprendre l'arpège descendant du thème. L'Étude 11 et la quatrième variation posthume le présentent à la main droite, les Variations posthumes 1 et 3 à la main gauche, tandis que les premières notes du modèle apparaissent aux deux mains, au sein des Études 4-6 et 10. Remarquons à cet égard que l'Étude 4 présente un canon à l'octave. Sont citées à titre d'exemple, la quatrième variation posthume et les Études 4 et 11 :

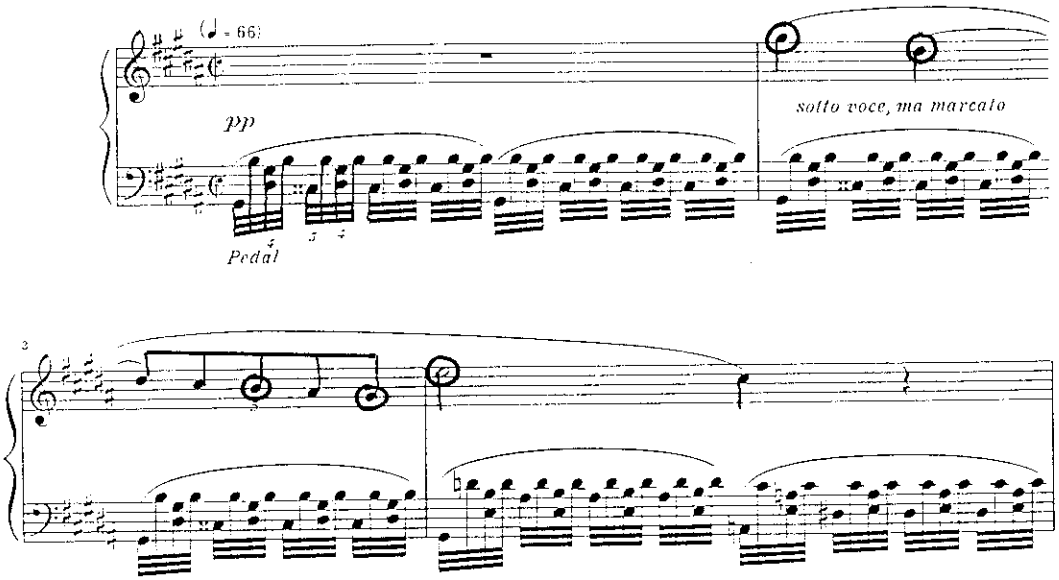
Variation posthume 4, mes. 1-14



Étude 4, mes. 1-3

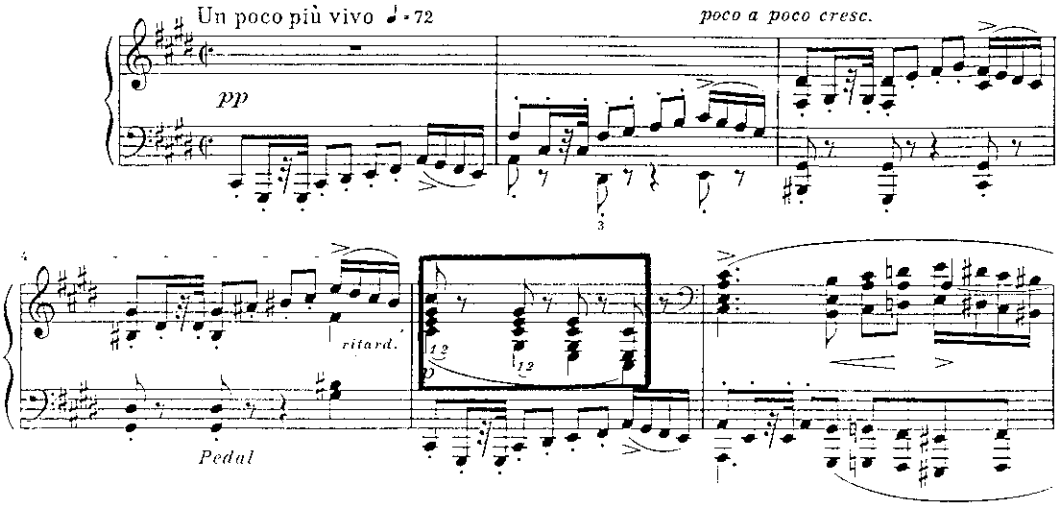


Étude 11, mes. 1-3

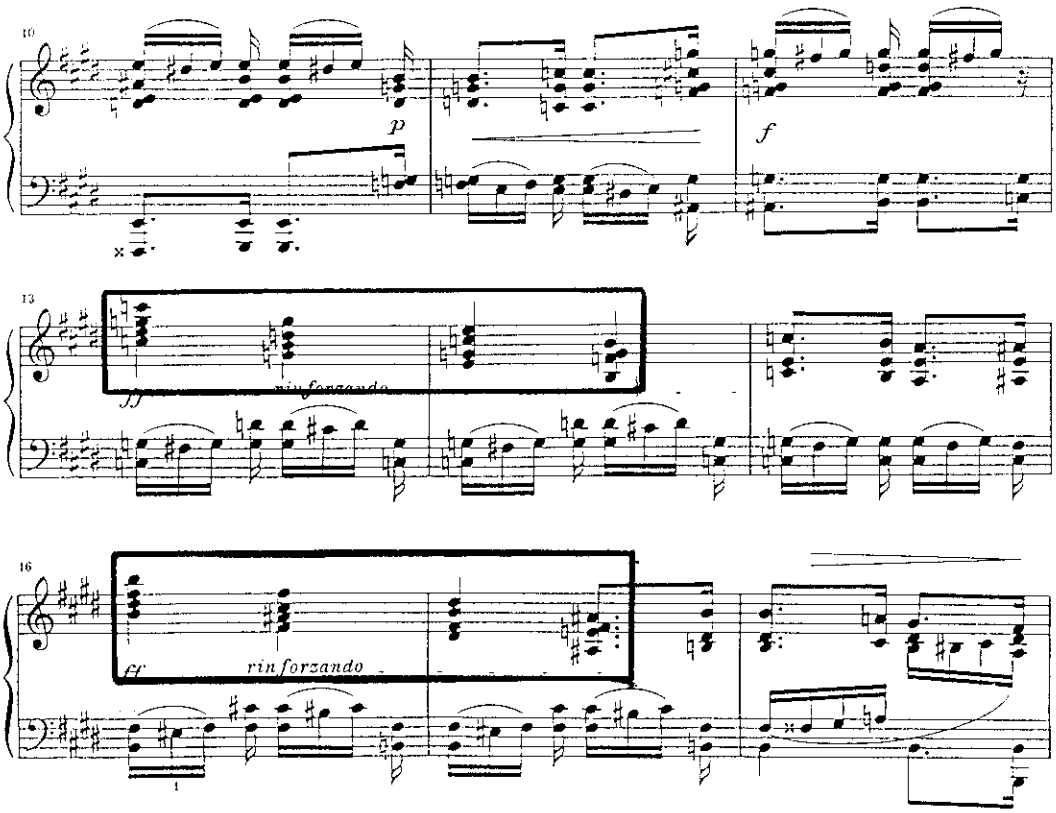


Certaines études présentent des citations thématiques. C'est le cas des première, septième et douzième études :

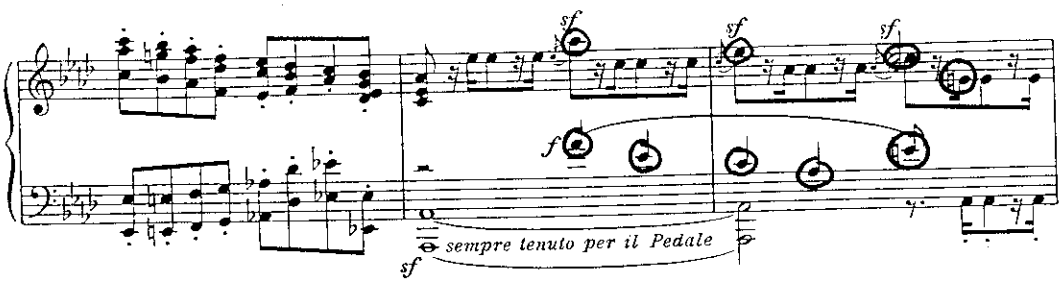
Étude 1, mes. 1-6



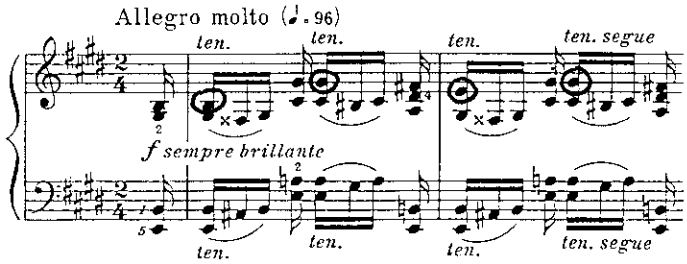
Étude 7, mes. 10-18



Étude 12, mes. 49-51

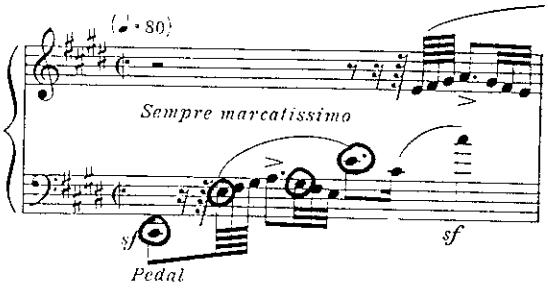


Signalons, par ailleurs, que les recherches consacrées aux *Études symphoniques* ont souvent établi systématiquement des liens mélodiques entre les variations et le thème. Or, certaines variations se bornent à une citation ou ne présentent aucun lien mélodique avec leur modèle. Aussi sommes-nous en désaccord avec Martin Friedland[1], lorsqu'il retrouve les notes de l'arpège thématique dans le motif initial de l'Étude 7 :

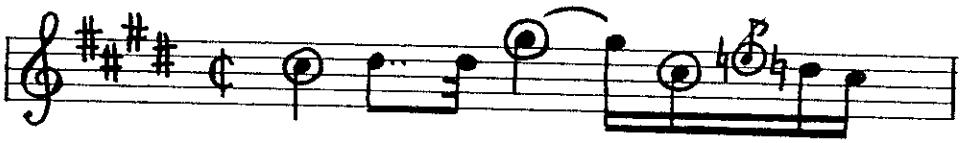


1. FRIEDLAND, Martin, *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik : Zur Geistesgeschichte und Schaffenspsychologie der Romantik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, p. I (en annexe).

De même pour ce qui est du motif initial de l'Étude 8 :



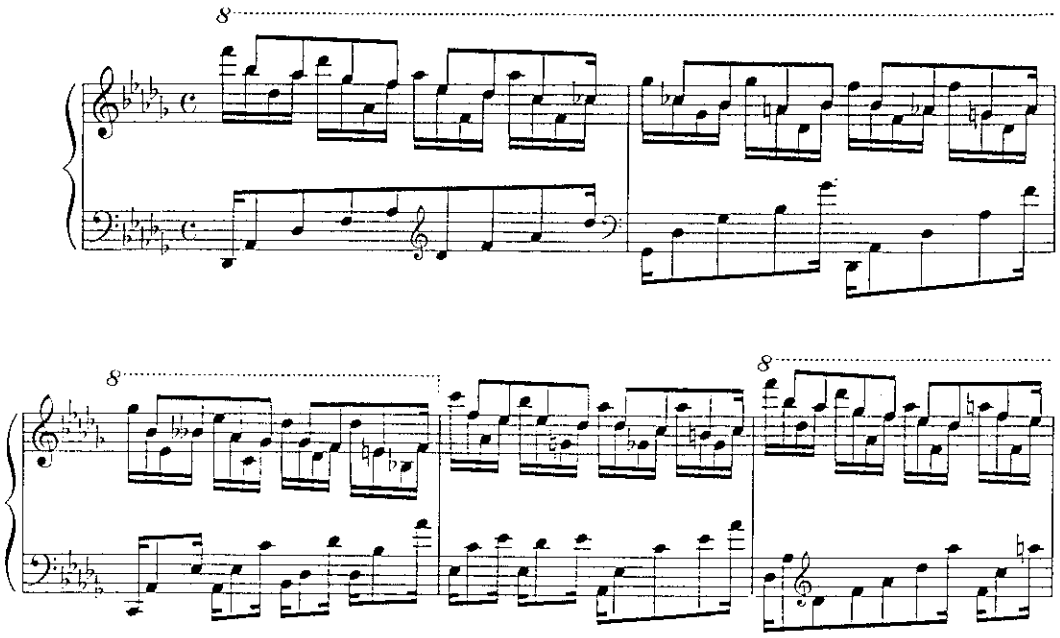
Il s'agit là d'un nouveau motif. Une analogie peut certes être établie entre le *La* accentué du motif de la main gauche et la sixte ascendante, placée immédiatement après l'arpège initial du thème. En revanche, déceler ce dernier dans l'exemple ci-dessus, comme le représente Friedland, semble exagéré. Nous sommes également en désaccord avec Werner Schwarz[1], lorsqu'il retrouve les notes du thème dans le motif de la main droite de la seconde étude :



1. *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 78 et 31 sq. : *Die Melodie des 1. Taktes enthält in sich verschoben [...] die 4 Dreiklangstöne des Themas.*

Quant à l'Étude 3 et à la Variation posthume 5, elles ne présentent aucun lien mélodique et rythmique évident. Remarquons néanmoins que les sonorités cristallines à la main droite de la cinquième variation posthume suggèrent l'arpège thématique :

Variation posthume 5, mes. 1-5



Les représentations des pages suivantes donnent le schéma harmonique de chaque pièce. Le parcours tonal du thème n'offre aucune surprise, puisque l'antécédent se termine au relatif majeur pendant que le segment intermédiaire évolue sur une pédale de dominante :

Antécédent	Conséquent	
mesures 1-8	mes. 9-12	mes. 13-16
T ⟶ T	D ——	T ⟶ T [D]

Segment intermédiaire

ANALYSE HARMONIQUE DES *ÉTUDES SYMPHONIQUES*

Légende

23 : mesure 23

+, - : premier temps de la mesure, temps suivant

T, D, S : tonique, dominante, sous-dominante

$\overset{\blacksquare}{T}$, $\overset{\blacksquare}{D}$, $\overset{\blacksquare}{S}$: représentants des fonctions tonique, dominante, sous-dominante

▸, ◂ : dominante, sous-dominante intercalées

◂▸D : groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé avant une fonction dominante

V... : pédale de dominante

SIb, ut : *Si* bémol majeur, *Ut* mineur

Thema ut #

```
1   2   3   4   5   6   7   8        9   10  11   12   13  14  15  16
+ - + - + - + - + - + - + - + -      + - + - +  - + -  + - + - + - + -
                     ■       ■
T——S—T—D—TSD▸D— T——S——DT▸▸—T——     D——T———DTDTD—— T——S——DTSD—TSD—
                                         V........
```

Étude 1

```
    1   2   3   4   5   6   7   8        9   10  11  12     13  14  15  16
    + - + - + - + - + - + - + - + -  ‖: + - + - + - +  -   + - + - + - + -  :‖
                 ■       ■                      ■              ■
ut# T——S——TD——TD—— T——S——DT—SDT——      D——T—      S—◂▸S▸D T——S——DT—SDT——
SOL                                            DT—D—
```

Étude 2 ut #

```
‖: 1   2   3   4   5   6   7   8    :‖: 9   10      11  12       13  14  15  16  :‖
   + - + - + - + - + - + - + - +       + - +   -   + - +   -    + - + - + - +
       ■               ■       ■       ■       ■               ■   ■   ■
   TDT▸S▸STD—TSD▸▸D T——▸S——DTT—▸T—     D———TDTS—STD—T—DTS▸S▸DD TDT▸S▸SDT——DT—
                                       V.......
```

Étude 3

```
‖: 1   2   3   4   5   6   7   8    :‖: 9   10  11  12
   + - + - + - + - + - + - + - + -       + - + - + - + -
       ■       ■       ■       ■           ■
ut# T——▸D——▸S——▸——T——▸S——▸T◂▸—T——       D——T——▸——D——
                             ■           V...........
MI     ▸D——▸S——D——T——▸S——DTSD—T——

   13  14  15  16  17  18  19  20    :‖
   + - + - + - + - + - + - + - + -
       ■       ■       ■       ■
ut# T——▸D——▸S——▸——T——▸S——▸T◂▸—T——
                             ■
MI     ▸D——▸S——D——T——▸S——DTSD—T——
```

Étude 4 ut #

```
‖: 1   2   3   4   5   6   7   8   :‖: 9   10  11  12  13  14  15  16  :‖
   + - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + - + -
     ▪                   ▪           ▪                   ▪
   T——S——TDTDTDTD TDT—S——▸——▸—T     ▸DTDTDTDTDTDTDTD— TDT—S——TDTDTDTD
                                                                Attacca
```

Étude 5 ut #

```
‖: 1   2   3   4   5   6   7   8   :‖: 9   10  11  12  13  14  15  16  :‖
   +---+---+---+---+---+---+---+---     +---+---+---+---+---+---+---+---
     ▪ ▪   ▪           ▪ ▪           ▪           ▪ ▪           ▪
   T—T—S——TD—T—DT▸D T—T▸S——DT—▸T▸SD—T—   D——T——S—T—DTD— T—T▸S——DT—▸T▸SD—T—
                                         V...............
```

Étude 6 ut #

```
‖: 1   2   3   4   5   6   7   8   :‖: 9   10  11  12  13  14  15  16  :‖
   + - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + - + -
                           ▪   ▪ ▪                     ▪
   T——▸SD—T—D—T——D T——▸—SDT▸▸—T◂T—   D—TDT▸S▸S◂▸—S—D— T——▸—S—◂—▸—SD—T
                                                 └┘             └──┘
```

Étude 7 MI

```
‖: 2   4   6   8   :‖: 10  12  14  16  18  20  22  24  26  28  30  :‖
   +-+-+-+-+-+-+-+-     +-+-+-+-+-+-+-+-  +-+-+-+-  +-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-
MI TDTDT         ▸—D   T——              ▸D▸D▸D— TDTDT         ▸DT—▸DT—▸DT—
   I....         I.                               I....
UT       T▸DTDTDT            D——TDTDT—                TSDTDTDT
         I.......
SI                                     DTDTDT
```

Étude 8 ut #

```
1   2   3   4   5   6   7   8   9       ‖: 10  11  12  13  14  15  16  17  18  :‖
+ - + - + - + - + - + - + - + - + -          + - + - + - + - + - + - + - + - + -
  ▪           ▪           ▪               ▪                   ▪           ▪   ▪
TS——▸—TD—S—D—— TS——◂—▸S——▸▸——T——          D—T▸S——SD—▸SD—▸— S——D—TS▸—SS◂▸SDT——
I.....                   └┘                V..............                  └┘
```

Étude 9 ut #

```
1  2  3  4   5  6  7  8    ‖: 9  10 11 12 13 14 15 16  :‖
+--+--+--+-- +--+--+--+--     +--+--+--+--+--+--+--+--
 ▪           ▪                 ▪  ▪           ▪
TTSD—TS—DTST TTSD—TS—DTST     TDTT◂T▸———T——S——▸——T——

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--
                 ▪                                   ▪     ▪     ▪  ▪
D————————T——S————————————T———▸——▸————————T—S▸—TS—▸T◂T——S▸—TSD—T——
```

---

1. Pour ce qui est de l'enchaînement D-S, *cf.* DOMMEL-DIENY, Ami, "Schumann", *op. cit.*, p. 73.

```
41 42 43 44 45 46 47 48  49 50 51 52 53 54 55 56
+--+--+--+--+--+--+--+--+ +--+--+--+--+--+--+--+--
S--T--<--->--S------D--T-- S--T--<--->--S------D--T--

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79
+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--+--
S--T--S--T--S--T--S--T--D------------------------------------------T------
```

Étude 10 ut #

```
 1   2   3   4    5   6   7   8        9   10  11  12   13  14  15   16
||: + - + - + - + -  + - + - + - + - :||: + - + - + - + -  + - + - + -  - + -  :||
    T---S-T-S-T-D---  T---S---T------ST    D---T------>>-TSD- T--->S---DTS------T
            V...                           V........
```

Étude 11 sol #

```
1   2   3   4   5   6   7   8   9   10  11  12  13  14  15  16  17  18  19  20  21
+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - +
T--------->-S-D-T->-D-T--->->-T-S->-T->-T-D-T-S-T->S>D-T---D-T>S-D-T-SDT-SDT---------
```

Étude 12 RÉb

```
     1   2   3   4    5   6   7   8        9   10  11  12   13  14  15  16
||:  + - + - + - + -  + - + - + - + - :||: + - + - + - + -  + - + - + - + - + -  :||
RÉb DT--->T--->D--->-D -T--->T--->S>DT>-D-     D--------T->-D--- -T--->T--->S-D-T---

     17  18  19  20  21  22  23  24   25  26  27  28  29  30  31  32
     + - + - + - + - + - + - + - + -  + - + - + - + - + - + - + - + -
LAb  T-S-D-T->---D------>->->->-S-D--- T-S-D->->->->-D------->->->->-S-D---

     33  34  35  36  37  38  39  40  41  42  43  44  45  46  47  48  49
     + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
sib  S---T---
lab          S---T---
MI                   D-T-D---
ut                           D-T-D------
LAb                                  DT-S-D-                   DTD---------
fa                                           D-T-S-D-T
SIb                                                  DTDT
MIb                                                      DTDT

     50  51  52  53  54  55  56  57  58  59  60  61  62  63
     + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
LAb  T--------S-------->--------D--------T-------->--------D--------
     I.................................................

     64  65  66  67  68  69  70  71  72  73  74  75  76  77  78  79  80  81
     + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
sib  D--------T--------D--------T--------
RÉb                                     S-------->--------D-------------------------
```

```
      82  83  84  85   86  87  88  89   90  91  92  93   94  95  96  97   98  99  100 101
                                                        102 103 104 105  106 107 108 109
      + - + - + - + -  + - + - + - + -  + - + - + - + -  + - + - + - + -  + - + - + - + -
RÉb DT──▸T──▸S──┘▸─S DT──▸T──▸S▸DT▸─D─ T──S▸D─T──▸─D─ D─    ▸─D────── T──▸T──▸S─D─T──
UTb                                                       T─S─D─

      110 111 112 113 114 115 116 117  118 119 120 121 122 123 124 125
      + - + - + - + - + - + - + - + -  + - + - + - + - + - + - + - + -
SOLb T─S─D─T─▸──D──────▸─▸─▸─▸─S─D── T─S─D─▸─▸─▸─▸─D──────▸─▸─▸─▸─S─D──

      126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142
      + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
solb S──T──
MIbb         T──T──
RÉb                 D─T─D──                                 DTDT
sib                         D─T─D──
SOLb                                 DT─S─D─                     DTD──────
mib                                         D─T─S─D─T
LAb                                                 DTDT

      143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156
      + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
SOLb T──────S──────▸──────D──────T──────S──────D──────
      I.......................................................

      157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174
      + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
sib   D──────T──────D──────T──────
RÉb                                 S──────▸──────D──────────────────────
```

```
      175 176 177 178  179 180 181 182  183 184 185 186  187
      + - + - + - + -  + - + - + - + -  + - + - + - + -  + -
RÉb DT──▸T──▸D──▸─D ─T──▸T──▸S▸DT▸─D─ D──────T─▸─D─  ─T──

      188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207
      + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
SIb DT──────
MI                  ▸─▸─D─
MIb                       T─
RÉ                        D─    ▸─S──▸──D──────────────────────T──────────────────────
RÉb         T──────             T─
UT                                D─
```

Variation posthume 1 ut#

```
 ‖: 1   2   3   4    5   6   7   8    :‖: 9   10  11  12   13  14  15  16   :‖
    +───+───+───+─── +───+───+───+─── +───+───+───+─── +───+───+───+───
    T──S──D─TTD▸D─ T──ST▸─▸──T◂T─     D──T──▸─D─▸─D T──STSDTSD─TST─
```

Variation posthume 2 ut#

```
1   2   3   4   5   6   7   8   9   10  11  12  13  14  15  16  17
+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---
▸——S——▸——D—— T——S——▸——T—— D——T—D—T——▸S▸—S D——▸——S——T————
                                I.......        V.......
                                                (mes. 15-17 en majeur)
```

Variation posthume 3 ut#

```
1   2   3   4   5   6   7   8   ‖: 9   10  11  12  13  14  15  16  :‖
+---+---+---+---+---+---+---+---+  +---+---+---+---+---+---+---+---+
T——S—T—D—T—D▸D— T——S——DT▸▸—T▸D—   D——T——DTTS—T—SD T——S——▸SDTSD—TDT—
```

Variation posthume 4 ut#

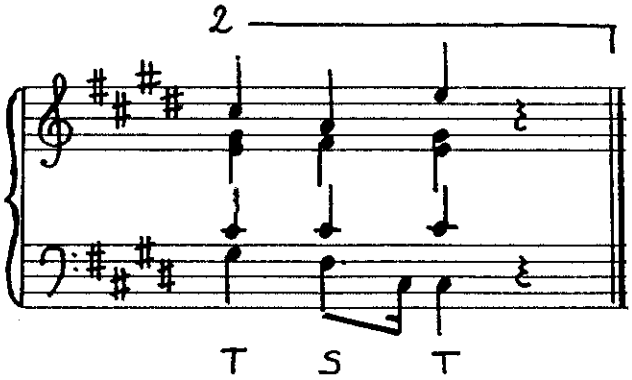
```
1   2   3   4   5   6   7   8   9   10  11  12  13  14  15  16  17  18  19  20  21  22  23  24  25  26  27  28
+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---
T——D——T——S——▸——D——TS—T——D————T————▸————D———— T——D——T——▸——S——▸——S——D——T——S——▸——T——

‖: 29  30  31  32  33  34  35  36  37  38  39  40  41  42  43  44  45  46  47  48  49  50  51  52  53  54  55  56  :‖
+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---
D——T——D————T————————————————————————————▸——D———— T——D——T——▸——S——▸——S——D——T——S——D——T——
```

Variation posthume 5 RÉb

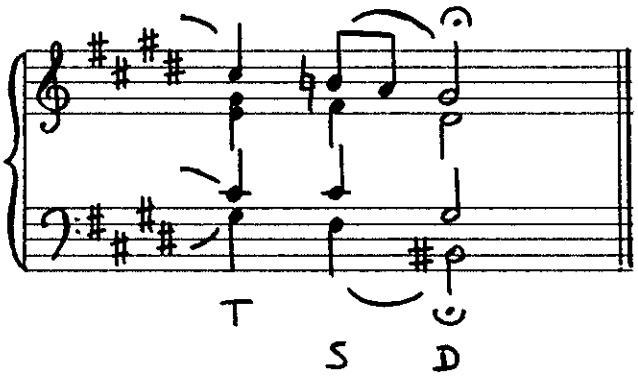
```
‖: 1   2   3   4   5   6   7   8   :‖ ‖: 9   10  11  12  13  14  15  16  :‖
   +---+---+---+---+---+---+---+---+      +---+---+---+---+---+---+---+---+
   T——S—T—D—T—▸—D— T——▸T——▸D▸DT—▸D—      D——T——S—D▸S▸D— T——▸T——▸S▸▸—D—T—
```

Notons toutefois la suspension dominantique de la mesure 16. Il convient de signaler à cet égard que le thème, dans les sources *a*, *b* et *c*, s'achève par une cadence plagale sur la tonique :

Sources *b* et *c* :



Édition de 1837 :



Le groupe S-D de la mesure 16 des éditions ultérieures constitue donc une adjonction ultérieure, en marge du modèle. Il s'agit d'une ouverture vers la première variation, comme en témoigne l'indication *attacca*, placée au terme de la pièce. Cette suspension dominantique fait donc office de transition et ne saurait former un pilier harmonique du thème qui conclut sur la tonique du premier temps de la mesure 16. Hormis l'Étude 7, la trame harmonique du modèle reste reconnaissable dans toutes les variations. Ces dernières ne reprennent pas toujours la pédale de dominante du segment intermédiaire. L'Étude 1, par exemple, présente aux mesures correspondantes un épisode modulant. Dans les Études 1 et 5, les changements d'orientation tonale sont le

corollaire de l'identité des mesures 5-8 et 13-16. Dans la première étude, les articulations T ⟶ T opposent leur stabilité aux modulations très lointaines de la partie médiane, atteignant la tonalité de *Sol* majeur à la mesure 10. Pour ce qui est de la cinquième étude, les articulations T ⟶ $\overset{\blacksquare}{T}$ opposent leur instabilité à la pédale de dominante du segment intermédiaire. Enfin, dans l'Étude 12, les seize premières mesures respectent la trame harmonique du thème.

Sur le plan formel, les Études 3, 7-9, 11, 12, ainsi que les Variations posthumes 2 et 4 se distancent de la forme thématique. L'Étude 3 compte 8 + 4 + 8 mesures au lieu de 8 + 4 + 4 : ceci est compréhensible, en raison de la reprise des huit premières mesures après le segment intermédiaire. Quant aux Études 8, 9, 11, ainsi que la quatrième variation posthume, elles présentent des modifications intra-segmentaires. Signalons, en outre, l'asymétrie structurelle de l'Étude 8 et de la quatrième variation posthume, qui comptent respectivement 4 + 5 + 4 + 5 et 16 + 12 + 16 + 12 mesures[1]. Les neuvième et onzième études se caractérisent par l'adjonction d'un épisode. Si la coda de l'Étude 11 demeure relativement courte, celle de la neuvième est extrêmement longue,

---

1. La Variation posthume 4 figure dans le manuscrit *a*. Il s'agit du fragment destiné à la "Variation I", qui compte seize mesures inachevées à 12/8. Par ailleurs, les cinquante-six mesures à 3/4 de la Variation posthume 4 peuvent apparaître comme quatorze mesures à 12/4 : on parvient ainsi à une structure irrégulière en 4 + 3 + 4 + 3 mesures. La mesure à 12/8 de la "Variation I" des esquisses est désormais compréhensible. De plus, dans *a*, les mesures 7-8 et 13-16 sont vides : dans les versions ultérieures, elles feront l'objet d'une contraction formelle, à l'origine de l'irrégularité structurelle.

puisqu'elle représente à elle seule la moitié de la pièce. Werner Schwarz compare la neuvième étude au thème et il propose à cet égard le tableau comparatif suivant[1] :

Étude 9	Thème
mesures 1- 8	mesures 1- 4
mesures 9-16	mesures 5- 8
mesures 17-32	mesures 9-12
mesures 33-56	mesures 13-16

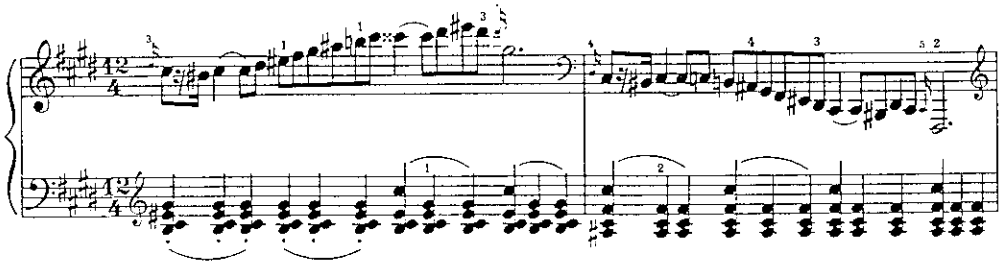
Nous sommes en désaccord avec cette représentation. Il convient de se référer à l'analyse d'Ami Dommel-Diény[2] qui considère les mesures 41 et suivantes comme une grande coda. En effet, les quarante premières mesures de la variation reprennent les piliers harmoniques du thème :

mes. 1-8	mes. 9-16	mes. 17-32	mes. 33-40
T ⟶ T	T ⟶ $\overset{\blacksquare}{T}$	D ⟶ D de MI	$\overset{\blacksquare}{T}$ ⟶ T

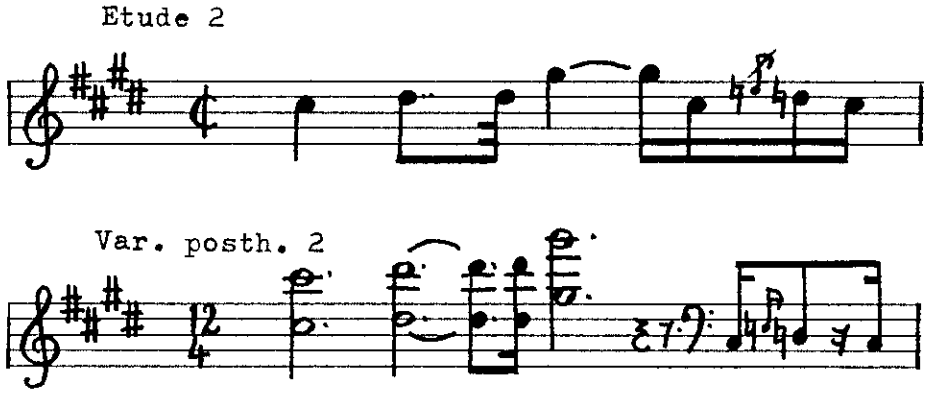
Pour ce qui est de l'Étude 7, elle s'émancipe complètement de la forme de son modèle, puisqu'elle épouse une coupe ternaire. De plus, la Variation posthume 2 offre une intéressante synthèse entre la forme rondo et la structure thématique. Cette pièce fait preuve d'une diversité mélodique sans précédent. Outre le début du thème, deux autres éléments mélodiques sont utilisés. Il s'agit tout d'abord de l'arabesque initiale :

---

1. SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 34.
2. "Schumann", *L'analyse harmonique en exemples de J.-S. Bach à Debussy*, Neuchatel, Delachaux & Niestlé, 1967, p. 76 sq.



Les mesures 11 et suivantes présentent ensuite un motif emprunté à l'Étude 2 :



Le schéma ci-dessous montre que si le parcours harmonique demeure proche du modèle, l'évolution mélodique quant à elle s'inscrit dans une forme rondo (abacab') :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Harmonie	T	→	→	D	T	→	→	T	D	→	→	→	→	→	→	→	T
Mélodie	a	—	—	—	b	—	—	—	a	—	c	—	a	—	b'	—	—

<u>Légende</u>

a : arabesque
b : début du thème
b' : arpège descendant, en guise de conclusion
c : motif de l'Étude 2

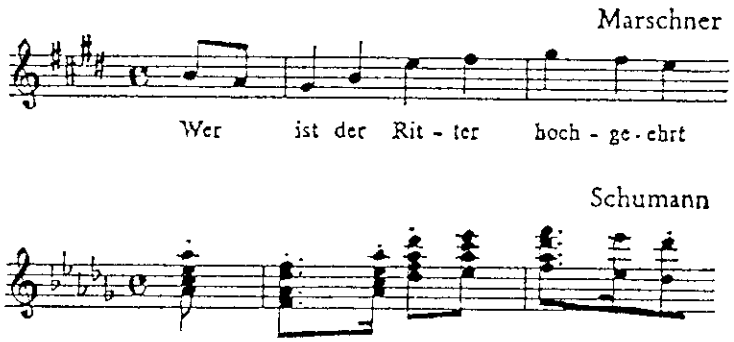
Enfin, le Finale adopte une forme rondo, dont le refrain dévoile la trame harmonique du modèle et les couplets citent la mélodie thématique :

Partie	Refrain	Premier couplet	Refrain varié[1]	Second couplet	Refrain	Coda
Mesures	1-16	17-81	82-97	98-162	163-175	176-
Tonalité princi-pale	RÉb	LAb	RÉb	SOLb, LAb	RÉb	SIb, RÉb
Observ.	H Th.	Cit.Th.	H Th.	Cit.Th.	H Th.	–

Légende

176- : Mesures 176 et suivantes
Cit. Th. : Citations thématiques
H Th. : Trame harmonique du thème
Observ. : Observations
RÉb : *Ré* bémol majeur

On sait que le thème initial du finale est inspiré d'une romance avec choeur d'un opéra d'Heinrich August Marschner, *Der Templer und die Jüdin* :



1. Uniquement dans la première édition. La deuxième reprend à cet endroit les seize mesures initiales.

Quelques composantes biographiques doivent être rappelées à ce propos. 1834 est l'année des fiançailles de Schumann et d'Ernestine von Fricken. Le père de cette dernière, le baron Ignaz von Fricken, avait lui-même écrit des variations sur ce qui allait devenir le thème de l'opus 13. Celles-ci s'avérèrent maladroites et Schumann décida à son tour d'écrire des variations sur le même modèle. Les versions successives de l'autographe *b* sont destinées à plaire aux parents d'Ernestine. En témoigne notamment le titre complet de la première version de ce manuscrit : "Variations pathétiques sur un thême de M. le Baron de Fricken dédiées à Madame la Baronne de Fricken, née Comtesse de Zedtvitz". La dédicataire de l'oeuvre fut donc initialement la mère d'Ernestine. Néanmoins, Schumann rompit ses fiançailles avec Ernestine en 1835. Dès lors, ni le nom du baron, ni celui de son épouse n'apparurent dans les sources ultérieures. L'édition de 1837 se borne à signaler, dans une note infra-paginale, que "les notes de la mélodie sont de la Composition d'un Amateur". Quant à la dédicace, Schumann la changea au profit du compositeur anglais William Sterndale Bennett (1816-1875), enfant prodige que Mendelssohn découvrit en 1833 à Londres et qu'il invita à Leipzig. Bennett fit quatre séjours en Allemagne entre 1836 et 1842. Il y gagna l'amitié de Schumann. La supposition d'Eric Sams selon laquelle Schumann aurait choisi la romance de Marschner, glorifiant l'Angleterre sur les paroles *Du stolzes England, freue dich* ["Fière Angleterre, réjouis toi"] pour rendre hommage à William Sterndale Bennett, est inexacte[1]. En effet, le finale de l'opus 13

---

1. *Cf.* "Schumann and the tonal analogue", *Robert Schumann : the man and his music*, Londres, Barrie and Jenkins, 1972, p. 401.

– inspiré par le thème de Marschner – appartenait déjà aux *Fantaisies et Finale* du manuscrit *b*, dédiés à la baronne von Fricken. Par ailleurs, pour ce qui est du finale, il convient de signaler la simplification intervenue dans l'édition de 1852. La première publication de l'oeuvre présente aux mesures 82-101 une variation du refrain. La correspondance des mesures s'énonce alors comme suit :

Mesures	Mesures correspondantes du refrain
82-89	1-8
90-93	1-8 (reprise)
94-97	9-12
98-101	13-16

Les mesures 82-97 du finale de la deuxième édition sont en revanche identiques aux seize premières mesures, sans égard pour les reprises. La construction du finale de l'édition de 1852 s'avère donc plus classique.

Cette étude préliminaire consacrée aux treize pièces de la première édition et aux cinq variations posthumes permet de déterminer un type de variation pour chaque pièce. On parvient ainsi à la représentation suivante :

Légende
R, M : schémas rythmique et mélodique du thème

Pièce	Type	Observations
Étude 1	HF	Citations de R+M
Étude 2	RMHF	R+M à la basse, puis au ténor
Étude 3	H	8+4+8 mes. au lieu de 8+4+4

Étude 4	MHF	Canon
Étude 5	MHF	
Étude 6	MHF	
Étude 7	O	Citations de R+M partie médiane
Étude 8	H	9+4+5 mes. au lieu de 8+4+4
Étude 9	H	16+16+8 mes. + longue coda
Étude 10	MHF	
Étude 11	MH	4+8+8 mes. + courte coda
Étude 12	H	Forme rondo, avec citations de la mélodie thématique
Variat. posth. 1	MHF	
Variat. posth. 2	H	Synthèse de la forme thématique et de la forme rondo
Variat. posth. 3	MHF	
Variat. posth. 4	H	
Variat. posth. 5	HF	Arpège thématique suggéré

En ce qui concerne les variations inédites, restées inachevées, seules des hypothèses peuvent être formulées. Les quatrième et septième variations de la source *a* semblent répondre au type MHF. Quant à l'esquisse de la neuvième variation, Wolfgang Boetticher[1] pense qu'elle est à l'origine de la sixième étude. Mais il pourrait également s'agir d'une esquisse destinée à l'Étude 4, en raison de la pause à la main gauche. Or, l'Étude 4, tout comme l'Étude 6, répond au type MHF. Il semblerait donc que toutes les variations inédites répondent à ce type.

Une étude successive des différentes versions de l'oeuvre s'avère désormais nécessaire[2].

---

1. *Robert Schumanns Klavierwerke, op. cit.,* II, p. 262.
2. Les sources *b* et *c* présentent peu d'indications relatives à l'interprétation. Par ailleurs, lorsque ces dernières apparaissent, elles se distinguent souvent des indications des éditions ultérieures. Le thème, par exemple, se joue *Adagio* dans *b* et *Andante* dans les publications postérieures. Il en est de même de la Variation 1 qui s'intitule *Grave* dans *b*, au lieu de *Un poco più vivo.* Cette analyse repose uniquement sur des indications manuscrites.

L'agencement des esquisses (source *a)* présente des variations d'une grande proximité thématique. En témoigne notamment le tableau ci-dessous, relatif aux types de variations :

Étude	Type	Observations
Variation 1	HF	16 mesures à 12/8, mes. 7-8 et 13-16 vides ; arpège thématique à la main droite et seulement au début
Variation 2	RMHF	R+M à la main gauche, d'abord à la basse, puis au ténor
Variation 3	MHF	M aux deux mains
Variation 4	[MHF]	Inachevée. M à la main droite
Variation 5	MHF	M à la main gauche
Variation 6	MHF	Se termine en *Ut#* mineur M aux deux mains
Variation 7	[MHF]	Inachevée. M à la main gauche
Variation 8	HF	Arpège thématique suggéré à la main droite
Variation 9	[MHF?]	Fragment, canon ?
Variation 10	RMHF	R+M à la basse puis au ténor
Finale	[HF?]	Fragment. Citation thématique à la main droite comme dans l'Étude 1 ?

A cet égard, toutes les pièces paraissent respecter la forme et la trame harmonique de leur modèle. En outre, le lien mélodique est le plus souvent maintenu, bien que la majorité des variations se limite à l'arpège initial du thème. Ce dernier apparaît tantôt à la main droite, tantôt à la main gauche, tantôt aux deux mains, conformément à la variation en style lié. Toute l'originalité de ce cycle réside toutefois dans la disposition symétrique des variations. En effet, l'apparition des éléments mélodiques semble obéir à un ordre déterminé. Ces éléments se présentent à la main droite, à la main gauche, puis aux deux mains, dans la première moitié de la série ; dans l'ordre inverse, c'est-à-dire aux deux mains, à la main gauche, puis à la main droite, dans la seconde moitié du cycle :

Variation I : arpège thématique à la main droite
Variation 2 : arpège thématique à la main gauche
Variation 3 : arpège thématique aux deux mains
Variation 4 : arpège thématique à la main droite
Variation 5 : arpège thématique à la main gauche
Variation 6 : arpège thématique aux deux mains
Variation 7 : arpège thématique à la main gauche
Variation 8 : arpège thématique à la main droite
Variation 9 : [arpège thématique aux deux mains][1]
Variation 10 : arpège thématique à la main gauche
Finale Marcia : [arpège thématique à la main droite][2]

Au reste, la série se termine comme elle a commencée : par une marche, puisqu'elle fait correspondre à un thème intitulé *quasi marcia funebre*, une *Finale. Marcia.* Cette disposition répond à la symétrie des éléments mélodiques. Par ailleurs, l'alternance quasi régulière entre *alla breve* et 12/8, surtout dans la première moitié de la série, révèle un souci de diversité, nonobstant la relative proximité thématique :

Thème :	Alla breve	
Variation I :	12/8	
Variation 2 :	12/8	
Variation 3 :	Alla breve	
Variation 4 :	12/8	ALTERNANCE QUASI
Variation 5 :	Alla breve	
Variation 6 :	12/8	RÉGULIERE
Variation 7 :	Alla breve	
Variation 8 :	[Alla breve]	
Variation 9 :	Alla breve	
Variation 10 :	Alla breve (triolets)	
Finale :	Alla breve	

L'agencement de la source *a* est conçu dans l'esprit de la variation en style lié. Néanmoins, l'alternance métrique rappelle

---

1. Rappelons que ce fragment renvoie soit à l'Étude 6, soit à l'Étude 4 (Édition de 1837). Ces deux variations présentent l'arpège thématique aux deux mains.
2. L'esquisse de la *Finale. Marcia.* renvoie à la première variation de l'édition de 1837. Dans celle-ci, l'arpège du thème se présente à la main droite.

d'autant plus la conception kaléidoscopique de la variation sérieuse que cet agencement est destiné à faire découvrir l'art de la variation au baron von Fricken, selon l'idée suivante :

> "L'objet [le thème] doit certes rester inchangé, mais il doit se voir transformé par un verre d'une couleur différente à chaque fois, comme c'est le cas de ces vitres multicolores, qui font apparaitre le paysage baigné tantôt de la lumière rouge du couchant tantôt de la lumière dorée du soleil matinal."[1]

Cette série se situe donc à mi-chemin entre les catégories "variation en style lié" et "variation sérieuse".

L'inventaire des types de variations du premier agencement de l'autographe *b* s'énonce comme suit :

Étude	Type	Observations
Variation 1	RMHF	R+M à la basse, puis au ténor
Variation 2	MHF	M aux deux mains. Mouvement ascendant
Variation 3	MHF	M à la basse
Variation 4	MHF	M à la basse
Variation 5	MHF	M aux deux mains. La main droite présente un mouvement descendant, tandis qu'un mouvement ascendant apparaît à la main gauche
Variation 6	HF	Arpège thématique suggéré à la main droite
Variation 7	[MHF]	Inachevée. M à la main droite
Variation 8	MHF	Canon par mouvement descendant
Variation 9	H	Au début, arpège thématique à la main droite. Désormais, cette variation s'écrit à 3/4 avec une coupe irrégulière en 16 + 12 + 16 + 12 mesures
Variation 10	-	Vide

1. SCHUMANN, Clara (éd.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, p. 253 : *Das Objekt soll zwar immer fest vor einem liegen, aber das Glas, mit dem man es ansieht, ein verschieden gefärbtes sein, ähnlich wie es aus buntem Glase zusammengesetzte Scheiben gibt, wodurch die Gegend jetzt rosaroth wie im Abendglanz, jetzt golden wie bei einem Sonnenmorgen erscheint u.[nd] d[er]gl.[eichen]*

A l'instar de la version précédente, les pièces de ce nouvel agencement, intitulé *Variations pathétiques*, demeurent proches de leur modèle. Toutefois, la neuvième variation se distance de la forme thématique, en raison de sa coupe irrégulière en 16 + 12 + 16 + 12 mesures[1]. Par ailleurs, la diversité métrique est comparable à celle de la version précédente :

Thème :	Alla breve	
Variation 1 :	Alla breve	CONTRASTES MÉTRIQUES
Variation 2 :	12/8	
Variation 3 :	Alla breve	
Variation 4 :	12/8	
Variation 5 :	Alla breve	
Variation 6 :	Alla breve	CONTRASTES MÉTRIQUES
Variation 7 :	12/8	
Variation 8 :	Alla breve	
Variation 9 :	3/4	
Variation 10 :	Alla breve	

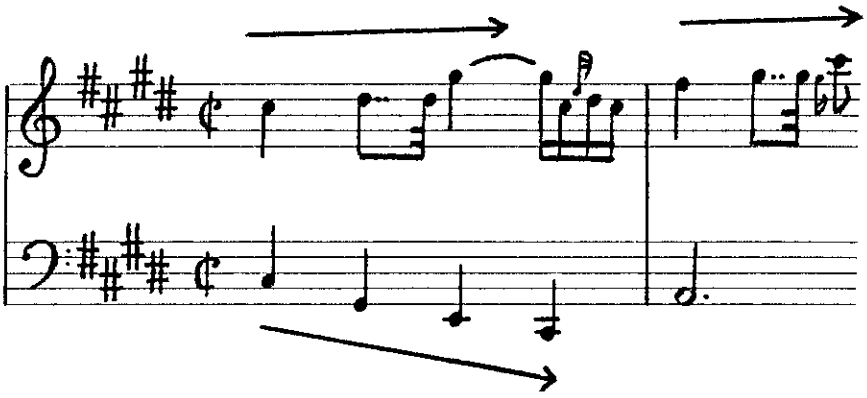
Signalons à cet égard que les *Variations pathétiques* adoptent une conception kaléidoscopique, comme le montrent par exemple le contraste entre le thème *(quasi marcia funebre* dans *a)*, la Variation 1 *(romanza* dans *a)* et la Variation 2 *(scherzando* dans les éditions ultérieures), ou encore le contraste entre la Variation 5 *(con energia sempre* dans les éditions ultérieures) et la Variation 6, avec ses sonorités cristallines en *Ré* bémol majeur. De plus, le premier agencement du manuscrit *b* se fonde sur un principe mélodique analogue à celui de la source *a*. Les variations présentant l'arpège thématique à la main gauche sont désormais disposées dans la première moitié de l'oeuvre, celles qui le présentent à la main droite, dans la seconde partie. Comment expliquer cette évolution ? L'arpège thématique se construit en mouvement descendant. Lorsque celui-ci apparaît à la

---

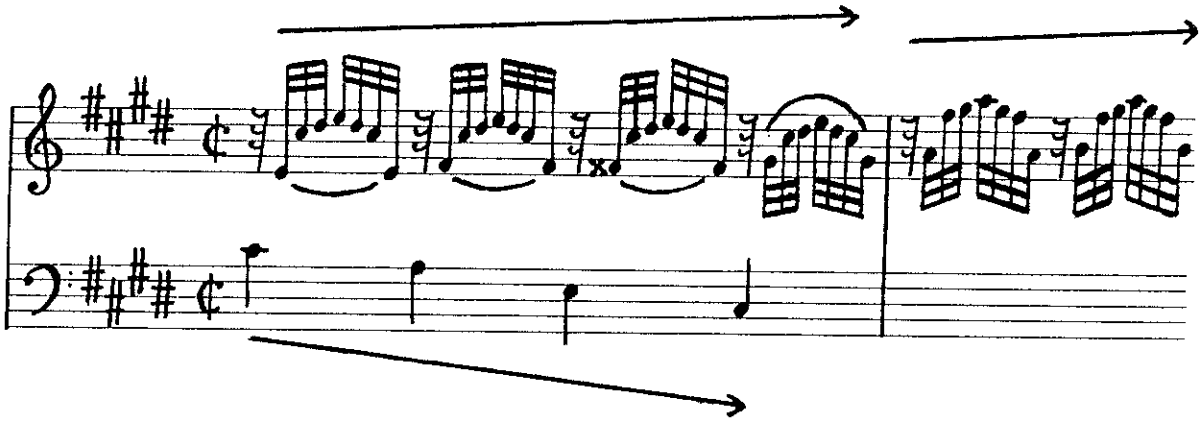
1. *Cf. supra*, p. 155.

basse, la main droite présente, par mouvement contraire, une ligne mélodique ascendante :

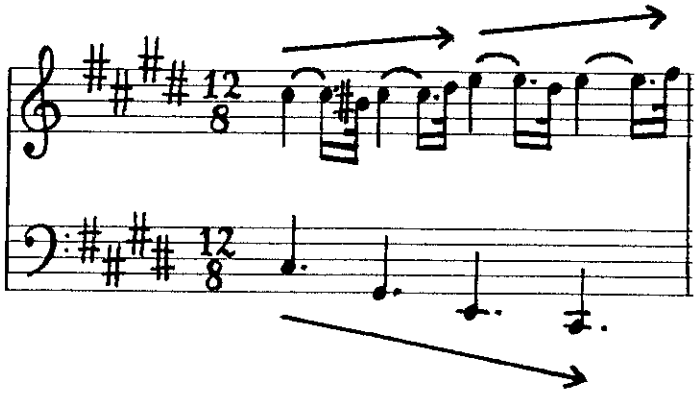
Variation 1



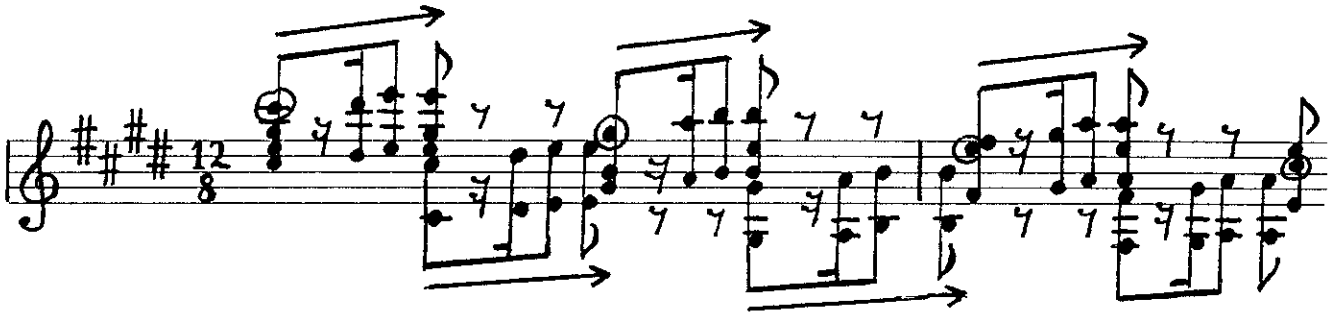
Variation 3



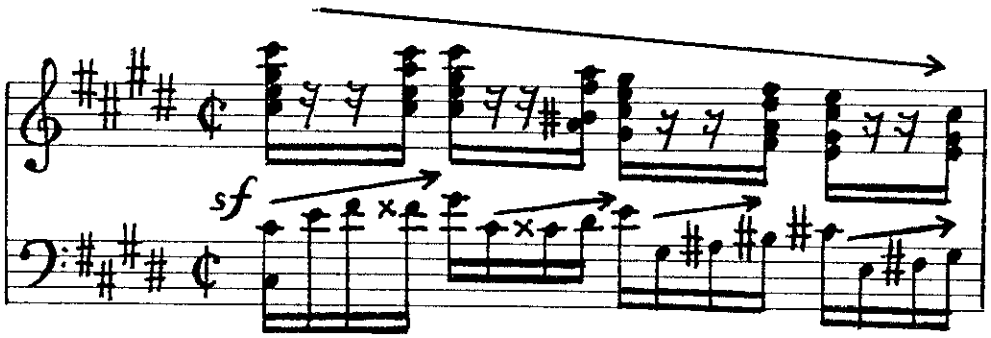
Variation 4



Les courts motifs ascendant de la Variation 2 reposent sur l'arpège thématique :

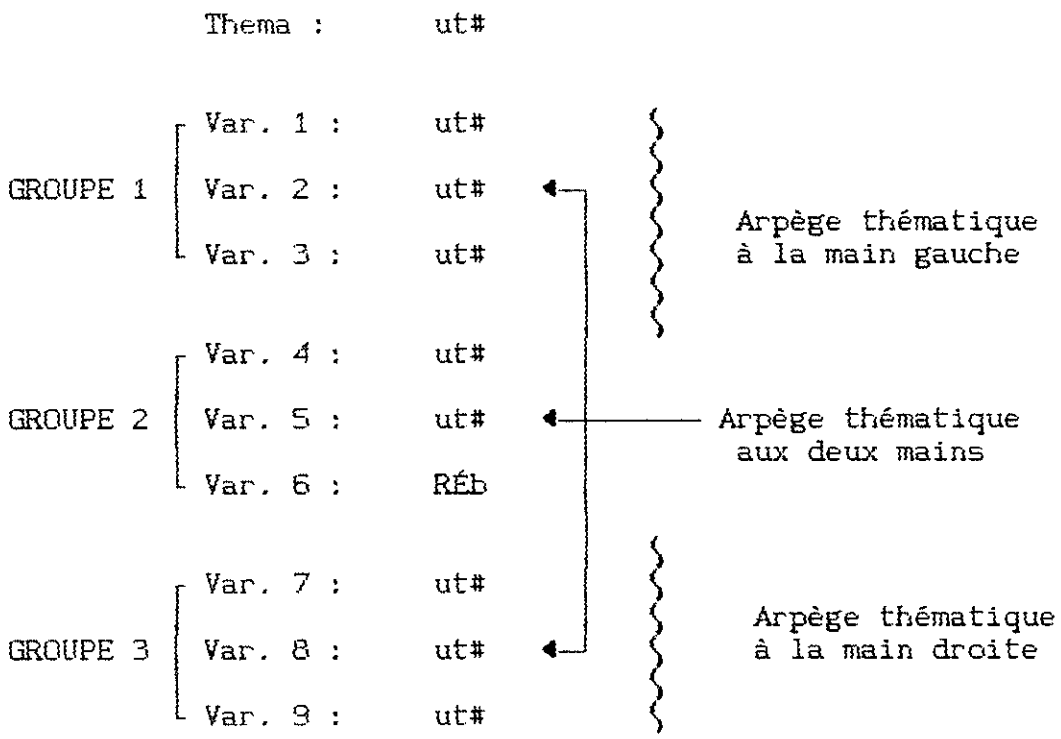


Ce dernier apparaît à la main droite des Variations 6, 7 et 9[1]. De plus, le canon de la huitième variation évolue par mouvement descendant. Enfin la Variation 5, tout comme les Variations 2 et 8, présente l'arpège thématique aux deux mains. Si la Variation 2 est construite par mouvement ascendant et la Variation 8 en mouvement descendant, la cinquième variation — qui se situe à mi-chemin entre ces deux pièces — présente les deux voix par mouvement contraire :



1. Il convient de rappeler qu'à la main droite de la Variation 6, l'arpège thématique n'est que suggéré.

Ainsi les motifs ascendants, en contrepoint de l'arpège thématique sont-ils regroupés dans la première moitié du cycle, tandis que l'arpège descendant du thème apparaît à la main droite, dans la seconde moitié de la série. On parvient à une disposition régulière des pièces, en trois groupes de trois variations. Signalons que la pièce centrale de chaque groupe présente l'arpège thématique aux deux mains et que le *Maggiore* apparaît au terme du second groupe :



Les *Variations pathétiques* sont donc conçues dans l'esprit de la variation en style lié, tout en adoptant une conception kaléidoscopique. Aussi ce nouvel agencement se présente-il à mi-chemin entre la variation en style lié et la variation sérieuse, à l'instar de la version précédente.

Le deuxième agencement de la source *b* compte deux pièces supplémentaires – les Études 1 et 12 de l'édition de 1837 – et montre une interversion des variations 2-3 et 5-6. De plus, le cycle s'intitule désormais *Fantaisies et finale.* L'adjonction du finale, fondé sur le thème de Marschner, conduit à un processus d'éloignement mélodique, en deux étapes. Au sein de ce dernier, le *maggiore* de la [fantaisie] n° 6, placée au terme du premier groupe, annonce en demi-teintes le majeur triomphant du finale :

GROUPE 1	n° 1 :	HF (citations thématiques)		Éloignement mélodique
	n° 2 :	RMHF		
	n° 3 :	MHF		
	n° 4 :	MHF		
	n° 5 :	MHF		
	n° 6 :	HF	*Maggiore*	
GROUPE 2	n° 7 :	MHF		Éloignement mélodique
	n° 8 ;	[MHF]		
	n° 9 :	MHF		
	n° 10 :	H		
	Finale :	H	*Maggiore*	

Ce processus d'éloignement mélodique est propre à la variation sérieuse. Quant à la présence d'éléments mélodiques tantôt à la main droite, tantôt à la main gauche, tantôt aux deux mains, qui caractérise la variation en style lié, elle demeure, sans toutefois influer sur la conception d'ensemble. Cette version s'avère ainsi plus proche de la catégorie "variation sérieuse" que de la variation en style lié.

Le troisième agencement de la source *b* tend vers un plus grand équilibre entre les dix variations – appelées fantaisies – et le finale. Cet équilibre se traduit tout d'abord par un changement d'éclairage tonal. En effet, la Fantaisie n° 4 se termine en *Ut* #

majeur et la Fantaisie n° 5 en *MI* majeur[1]. L'ensemble des variations s'oriente donc davantage vers la tonalité majeure du finale. Au reste, la Fantaisie n° 4 se distance de la forme thématique : elle réalise la synthèse entre la coupe binaire de son modèle et la forme rondo. De plus, la Fantaisie n° 7, en regroupant les pièces n° 6 et 7 de la version précédente, réduit le déséquilibre entre le vaste finale et les fantaisies de dimensions plus modestes. Cette nouvelle pièce s'apparente à un "conglomérat" de trois variations. Compte tenu de la disposition de ce dernier, trois groupes de variations peuvent être définis :

	Thema	C	ut#	
Groupe 1	n° 1	C	ut#	
	n° 2	C	ut#	
	n° 3	C	ut#	
Groupe 2	n° 4	12/4	ut#	⟶ UT#
	n° 5	12/8	ut#	⟶ MI
	n° 6	12/8	ut#	
	n° 7	C	ut#	
			RÉb	
			ut#	
Groupe 3	n° 8	12/8	ut#	
	n° 9	C	ut#	
	n° 10	3/4	ut#	
	Finale	C	RÉb	

1. Selon les dernières corrections à l'encre rouge.

Ces trois groupes sont constitués de trois variations, à l'instar de la Fantaisie n° 7. A ce propos, le troisième groupe des *Variations pathétiques* se trouve inchangé. De plus, la nouvelle version oppose les mesures ternaires du deuxième groupe aux mesures binaires du premier. Dans l'agencement précédent, les fantaisies n° 4 et 5 présentaient déjà une mesure à 12/8. L'adjonction à la série d'une nouvelle Fantaisie n° 4 – s'écrivant également en ternaire – est compréhensible, eu égard au groupement par trois des variations. Le chapitre précédent a montré que de pareilles segmentations, fondées sur des changements de mesure caractérisent la fantaisie variation[1]. Par ailleurs, le vaste finale et le conglomérat de la Fantaisie n° 7, ainsi que l'émancipation formelle des Fantaisies n° 4 et 10 dénotent une conception amplificatrice. Aussi cette version s'apparente-t-elle à la fantaisie variation. D'une manière générale, les fluctuations de l'autographe *b* sont dues à l'apparition du finale et à la recherche d'un équilibre entre ce dernier et les autres pièces.

Le second agencement du manuscrit *c* témoigne d'un équilibre comparable, reposant cette fois-ci sur le changement d'éclairage tonal des variations ultimes. La vaste Fantaisie n° 7 – dont la partie médiane est en *Ré* bémol majeur – se place désormais en antépénultième position. La pièce suivante finit de surcroît en *Ut* dièse majeur, enharmonique de la tonalité du finale, *Réb* majeur. Force est de constater que cette nouvelle version repose sur le contraste régulier entre l'écriture pianistique et le dessein "fantaisiste" des variations posthumes, et les pièces des éditions

---

1. *Cf. supra*, p. 123 sq.

ultérieures, d'une conception plus "symphonique" et relevant directement du genre de l'étude[1] :

Thema
1. = Étude I, édition de 1837
2. = Étude II, édition de 1837
3. = Étude V, édition de 1837
4. = Variation posthume IV
5. = Étude IV, édition de 1837
6. = Variation posthume III
7. = Étude X, édition de 1837
Variation posthume V
Étude X *da capo*
8. = Variation posthume II
Finale = Étude XII, édition de 1837

CONTRASTES RÉGULIERS

Les modifications du manuscrit *c* demeurent le corollaire de cette nouvelle stratégie, fondée principalement sur le contraste. Celle-ci se réfère implicitement à la dualité Florestan-Eusebius, ainsi qu'elle se dévoile dans les titres *Dix études pour le pianoforte dans le caractère orchestral de Florestan et Eusebius*, ainsi que *Douze études des Davidsbündler*, prévus initialement pour les *Études symphoniques*[2]. Néanmoins, le manuscrit *c* ne donne aucun de ces titres, ce qui laisse supposer l'existence d'autres sources, non accessibles à la recherche. Il convient de signaler, en outre, un processus d'éloignement mélodique et formel, en deux étapes :

---

1. *Cf.* BARTOLI, Jean-Pierre, "Les *Études symphoniques op. 13* de Schumann : plaidoyer analytique pour le rejet des *'Variations posthumes'*", *Analyse musicale*, 27, avril 1992, p. 83.
2. *X Etuden im Orchestercharakter für das Pfte. von Florestan und Eusebius* et *Zwölf Davidsbündleretuden*, *cf.* les annonces de l'oeuvre dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (IV/29, 8 avril 1836, p. 124 ; IV/37, 6 mai 1836, p. 156).

GROUPE 1	1.	HF	(citation thématique)
	2.	RMHF	
	3.	MHF	Éloignement mélodique
	4.	H	et formel
GROUPE 2	5.	MHF	
	6.	MHF	Éloignement mélodique
	7.	MH	
	8.	H	et formel
	Finale	H	

Ce processus, la référence implicite à des données extra-musicales, tout comme l'amplification formelle, notamment pour ce qui est de la septième variation et du finale, concourent à faire figurer ce cycle au rang des fantaisies variations.

Malgré sa notoriété, l'édition de 1837 ne connaît qu'un nombre restreint d'études consacrées à son organisation structurelle. Les seuls ouvrages pouvant être cités à cet égard sont ceux de Marcel Beaufils et de Gerhard Puchelt, ainsi que celui de Werner Schwarz[1]. Gerhard Puchelt, tout d'abord, définit trois groupes de variations autour d'un axe de symétrie[2]. Cette segmentation peut se prêter à la représentation suivante :

---

1. BEAUFILS, Marcel, *La musique pour piano de Schumann*, Paris, Phébus, 1979, p. 138-142 ; PUCHELT, Gerhard, *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert : Blüte und Verfall einer Kunstform*, Hildesheim, Georg Olms, 1973, p. 96-97 ; SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 16 sq., 30-39 et 62.
2. La construction de Gerhard Puchelt s'applique à la version de 1837, dans laquelle les variations sont intitulées "Études". Dans la version de 1852, les Études 3 et 9 sont supprimées et les pièces prennent le nom de "Variation". Il convient de remarquer que la symétrie définie par Gerhard Puchelt peut s'appliquer aux deux versions.

Thème

Étude 1 Étude 2 Étude 3	Groupe initial
Étude 4 Étude 5 Étude 6 Étude 7 Étude 8	Groupe médian
Étude 9 Étude 10 Étude 11	Groupe final
Étude 12	

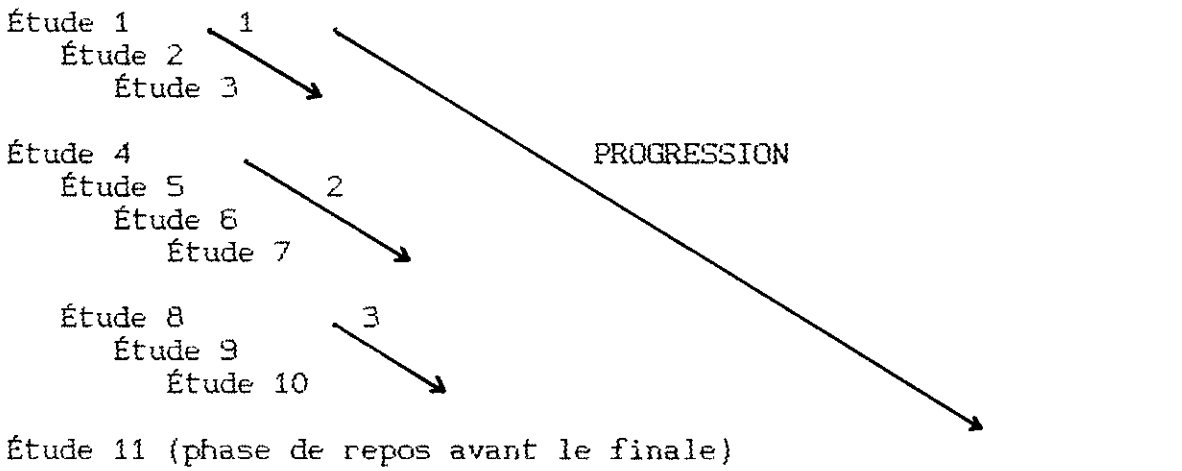
Quant à Werner Schwarz[1] et à Marcel Beaufils[2], ils déterminent une progression par étapes successives. Cette dernière est à privilégier, si l'on admet la conception progressive du compositeur. La lettre au baron von Fricken du 28 novembre 1834 en témoigne :

---

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 30 et 62. Dans son analyse, le musicologue allemand a emprunté la troisième édition des *Études symphoniques.* Signalons au demeurant que la disposition des pièces de cette version est la même que celle de la première édition.
2. *La musique pour piano de Schumann, op. cit.*, p. 140 sq. : "Le crescendo s'accomplit par paliers *entre* les épisodes. En somme, Schumann a parfaitement compris où devaient se distribuer ces paliers. Le rythme de croches détachées, [...] crée (Var. III [Et. IV]) une excellente plate forme de départ [...]. La Variation VII est, à mi-course quelque chose comme une plate-forme beethovénienne. [...]"

"En ce qui concerne mes variations, elles en sont au finale. Je voudrais élever progressivement la marche funèbre [le thème][1] à un superbe chant triomphal tout en introduisant un certain intérêt dramatique, mais je ne parviens pas à quitter la tonalité mineure, et en travaillant d'une façon trop "intentionnelle" on ne résout pas toujours les problèmes et l'on devient trop matériel. Si l'inspiration me saisissait, je m'y adonnerais comme un enfant."[2]

On parvient à une progression en trois étapes (1-3), dans laquelle l'Étude 11 apparaît telle une phase de repos avant le finale :

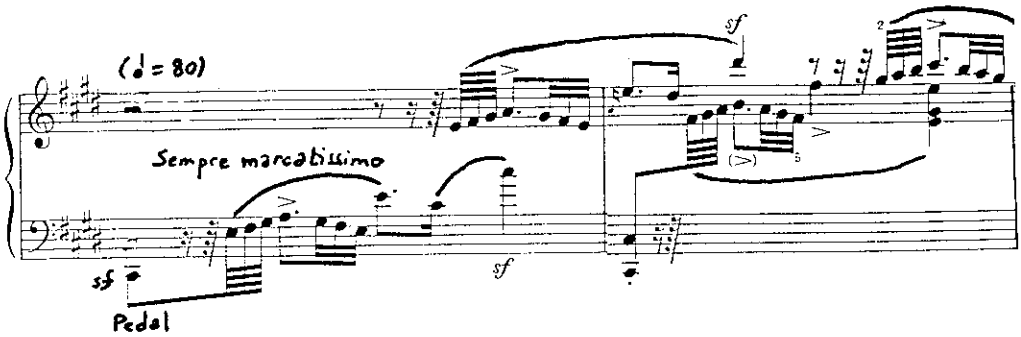


1. La "marche funèbre" renvoie au thème, intitulé *quasi marcia funebre* dans l'autographe *a*.
2. JANSEN, F. Gustav (éd.), *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904, p. 60 : *Mit meinen Variationen steh' ich noch am Finale. Ich möchte gern den Trauermarsch nach und nach zu einem recht stolzen Siegeszug steigern u.[nd] überdies einiges dramatisches Interesse hineinbringen, komme aber nicht aus dem Moll, u.[nd] mit der "Absicht" beim Schaffen trifft man oft fehl und wird zu materiell. Erfaßt mich aber der günstige Augenblick, so will ich mich wie ein Kind ihm hingeben.*

Cette évolution s'inscrit dans la segmentation suivante :

- Groupe 1 : Études 1-3 ;
- Groupe 2 : Études 4-7 ;
- Groupe 3 : Études 8-12.

Signalons à ce propos que le rythme d'ouverture à la française[1] de la huitième étude entame le Groupe 3 :

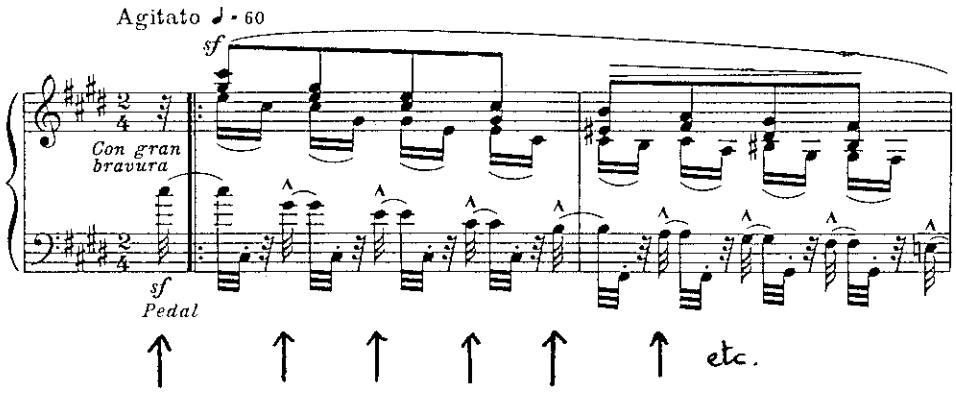


Par ailleurs, le tableau suivant donne le type de variation, la tonalité et l'indication de mesure relatives à chaque étude :

Groupe	Étude	Type	Tonalité	Indications de mesure
1	1	HF	ut #	₵
	2	RMHF	ut #	₵
	3	H	ut # (→ MI)	2/4
2	4	MHF	ut #	₵
	5	MHF	ut # (→ MI)	6/8
	6	MHF	ut #	2/4
	7	O	MI	2/4
3	8	H	ut #	₵
	9	H	ut #	3/16
	10	MHF	ut #	₵
	11	MH	sol#	₵
	12	H	RÉ b	₵

1. Un rythme semblable ouvre également la seconde moitié des *Variations Goldberg* de Bach et le deuxième groupe des *Variations Diabelli* de Beethoven *(cf. supra,* p. 119).

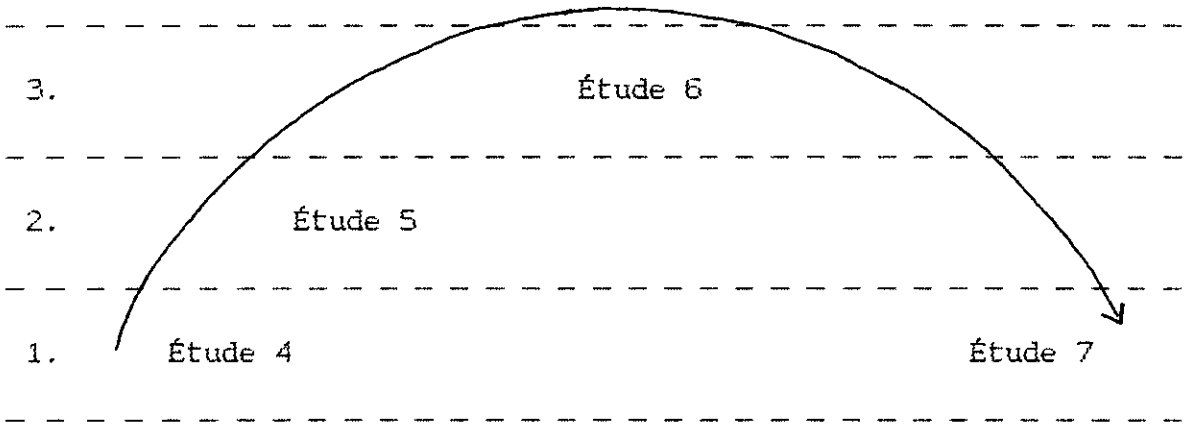
Il convient de remarquer que les variations des deux premiers groupes demeurent proches de la forme thématique. En effet, seules deux études sur sept se libèrent de leur modèle du point de vue de la forme. En revanche, quatre pièces sur cinq du troisième groupe se caractérisent par une amplification formelle. Ceci est compréhensible, puisque l'agencement d'études plus longues avant le finale permet d'établir un équilibre entre ce dernier et les variations de dimensions plus modestes. Des pièces plus vastes, disposées au terme des Groupes 1 et 2, permettent de surcroît d'atteindre progressivement l'ordre de grandeur du finale. Ces amplifications formelles s'accompagnent d'un changement d'éclairage tonal, dû à l'orientation, vers le relatif majeur, des Études 3 et 7. Du reste, le passage de l'*alla breve* à la mesure à 2/4 est commun aux deux premiers groupes qui présentent ainsi des similitudes. Par ailleurs, un processus rythmique caractéristique, organisé autour du "déplacement métrique" de l'Étude 6, réalise l'unité du deuxième groupe. On appelle "déplacement métrique", un décalage net entre le débit rythmique et la mesure. Le début de la sixième étude peut être cité à cet égard :



Ce processus apparaît également dans les *Impromptus* opus 5 et dans les *Quasi Variazioni* de l'opus 14[1]. Il présente trois étapes :

1. Mesure binaire, sans déplacement métrique ;
2. Mesure ternaire ou trois pour deux ;
3. Mesure binaire, avec déplacement métrique.

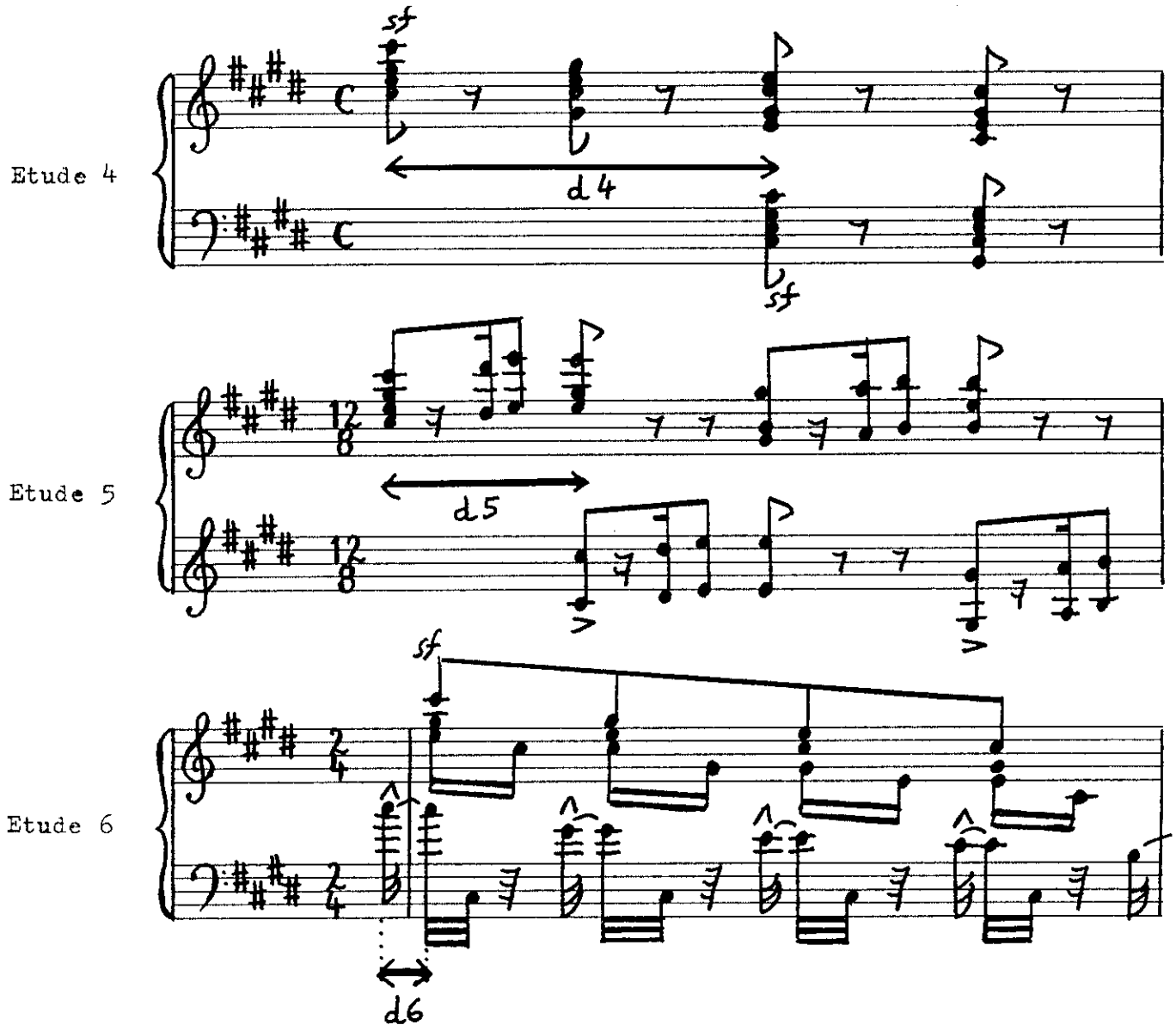
L'évolution rythmo-métrique du Groupe 2 obéit à ce processus, de la manière suivante :



Un autre facteur réalisant l'unité de ce groupe est le passage progressif de l'écriture canonique de la quatrième étude aux anticipations rythmiques de la sixième :

---

1. *Cf. infra*, p. 295 sq., 417 sq. et 429 sq.



Les distances séparant les entrées des deux voix deviennent de moins en moins importantes : d4 > d5 > d6. De plus, les accents (">", "^") sont de plus en plus déplacés par rapport aux temps. On parvient ainsi au déplacement métrique de l'Étude 6. Le "style rompu" *("Durchbrochene Arbeit")* de la cinquième étude, où le fil mélodique passe d'une main à l'autre, se situe à mi-chemin entre le canon de la quatrième et l'écriture décalée de la sixième étude.

Nonobstant l'irrémédiable avancée vers le finale, les *Études symphoniques* adoptent une conception kaléidoscopique. L'inventaire des caractères esthétiques en témoigne :

Thème : *marcia*[1]
Étude 1 : *[scherzando]*
Étude 2 : *espressivo*
Étude 3 : *[brillante]*
Étude 4 : *[marcia]*
Étude 5 : *scherzando*
Étude 6 : *[espressivo]*
Étude 7 : *[energico]*
Étude 8 : *[marcia]*
Étude 9 : *[scherzando]*
Étude 10 : *energico*
Étude 11 : *[tranquillo]*
Étude 12 : *[marcia]*

Force est de constater que la progression de la première édition se fonde sur les transformations successives du schéma de caractères esthétiques *marcia-scherzando-espressivo-brillante.* Ce schéma contrastant est l'apanage du groupe initial :

Thème : *marcia*
Étude 1 : *[scherzando]*
Étude 2 : *espressivo*
Étude 3 : *[brillante]*

Il se retrouve, légèrement modifié, au sein du Groupe 2 :

Étude 4 : *[marcia]*
Étude 5 : *scherzando*
Étude 6 : *[espressivo]*
Étude 7 : *[energico]*

La disparition du *brillante* de l'Étude 3 au profit de l'*energico* de la septième étude est significative. Cet affermissement est lié à la conception progressive de l'oeuvre. De plus, un resserrement

---

1. Rappelons que le thème s'intitule *quasi marcia funebre* dans la source *a*.

du schéma intervient au cours du troisième groupe, puisque le caractère *energico* est attribué à la dixième au lieu de la onzième étude :

Étude 8 : *[marcia]*
Étude 9 : *[scherzando]*
Étude 10 : *energico*
Étude 11 : *[tranquillo]*

Ainsi, le *tranquillo* de la pénultième variation peut-il préparer judicieusement la marche triomphante du finale. Aussi les *Études symphoniques* connaissent-elles une élaboration intéressante sur le plan formel qui se situe aux antipodes de la virtuosité à la mode. Adoptant une conception kaléidoscopique et amplificatrice[1], elles s'inscrivent donc dans la catégorie : "fantaisie variation". La genèse de l'oeuvre retrace l'évolution graduelle de la "variation en style lié" à la "fantaisie variation", par l'intermédiaire de la "variation sérieuse". Si la première a joué un rôle déterminant dans les *Variations pathétiques*, elle tend à disparaître au profit des autres catégories, à partir des *Fantaisies et variations*. Dans les *Études symphoniques*, seule la mélodie de l'Étude 2, placée à la basse et au ténor, témoigne encore de la variation en style lié. Enfin, l'adjonction du finale et l'amplification formelle qui en résulte expliquent le passage de la variation sérieuse à la fantaisie variation.

---

1. La moitié des douze études, dont le vaste finale, s'émancipe de la forme thématique.

On sait que l'édition de 1852 est marquée par la suppression des Études 3 et 9. Si cette refonte structurelle met en valeur la conception progressive, elle s'effectue aux dépens de la diversité sonore de l'édition de 1837. Désormais, le Groupe 1 ne se termine plus par les brillantes figures violonistiques de la troisième étude, mais enchaînent immédiatement l'*espressivo* de la deuxième variation au canon de la troisième, c'est-à-dire l'Étude 4 de la version précédente. De même, la disparition de la neuvième étude, avec sa virtuosité arachnéenne, produit l'enchaînement de deux pièces très accentuées : les Variations 7 et 8 (Études 8 et 10, édition de 1837). Il n'en est pas moins vrai que cette nouvelle version, intitulée *Études en forme de variations,* demeure fidèle à la conception kaléidoscopique des *Études symphoniques.* De plus, l'édition de 1852 fait preuve d'une grande rigueur architectonique, dont témoigne l'emploi des barres de reprises. En effet, ces dernières sont notées différemment selon les pièces : le modèle en est démuni, les Variations 1 et 7 (Études 1 et 8, édition de 1837) réitèrent leur seconde moitié et la Variation 9 (Étude 11), sa première. Les huit mesures initiales de la Variation 1 et la seconde moitié de la Variation 9 ne sont pas reprises en raison de leur faible intensité : la première variation naît *pianissimo* et la neuvième s'éteint progressivement, comme l'indique le *poco a poco morendo.* L'absence de barres de mesure au sein du modèle permet le passage progressif des seize mesures thématiques aux trente-deux mesures[1] de la deuxième variation, en passant par les vingt-quatre mesures[2] de la première. La notation

---

1. Nombre de mesures compte tenu des reprises.
2. *Cf.* note précédente.

des reprises a une répercussion sur l'organisation générale du cycle. Il convient de signaler à cet effet un processus d'évolution formelle en deux étapes :

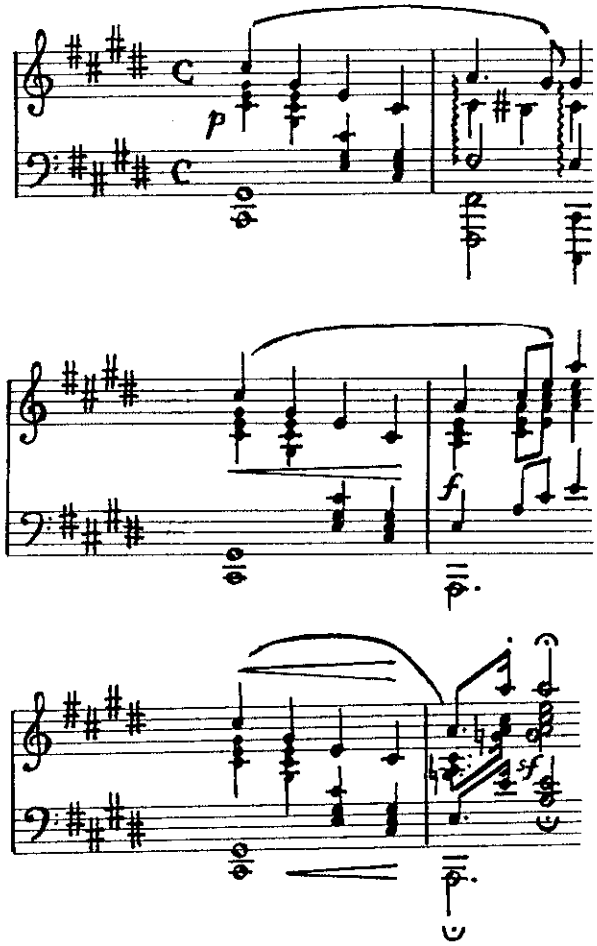
Thème	:	8 + 4 + 4 mes.	
Variation 1	:	8 + ‖: 4 + 4 :‖	1re étape
Variations 2-5	:	‖: 8 + :‖: 4 + 4 :‖	
Variation 6	:	‖: 8 + :‖: 10 + 12 :‖	
Variation 7	:	9 + ‖: 4 + 5 :‖	
Variation 8	:	‖: 8 + :‖: 4 + 4 :‖	2e étape
Variation 9	:	‖: 9 + :‖ 3 + 8	
			FINALE

Il en résulte, sur le plan de l'interprétation, que le respect des reprises s'avère nécessaire, surtout en ce qui concerne la seconde édition. La dramaturgie de l'oeuvre en dépend. L'avancée inexorable vers le finale – que la refonte de 1852 met singulièrement en évidence – peut expliquer à elle seule le passage du manuscrit *c* à la première publication de l'oeuvre, et notamment la suppression des cinq variations posthumes. Cette conception progressive, répondant à l'évolution de l'arpège descendant au sein du thème, confère aux éditions postérieures – et tout particulièrement à celle de 1852 – une profonde unité :

mesures 1-2 :

mesures 5-6 :

mesures 13-14 :



Par ailleurs, la suppression de l'Étude 3 conduit à un enchaînement de cinq variations respectant la forme de leur modèle : les Variations 1-5. La première moitié des *Études en forme de variations* adopte désormais une conception non-amplificatrice. L'édition de 1852 se situe donc à cheval entre la variation sérieuse et la fantaisie variation.

La genèse des *Études symphoniques* opus 13 s'avère donc particulièrement complexe. Compte tenu de l'état actuel de la recherche, on distingue sept versions successives de l'oeuvre,

parmi les sources autorisées par le compositeur : l'agencement de l'autographe *a*, les trois versions successives de *b*, le second agencement de *c*, ainsi que les éditions de 1837 et de 1852. Le passage de *a* à *b* est compréhensible, si l'on admet les modifications d'une conception symétrique, reposant sur des éléments mélodiques du thème. La récension de la *Symphonie fantastique* de Berlioz montre qu'à cette époque, le principe de la symétrie intéresse tout particulièrement Schumann. Ce dernier ne voit-il pas dans le mouvement initial de cette symphonie un véritable ordre symétrique[1] ? Avec l'adjonction du finale, ce principe fait place à une recherche dramaturgique, encore de mise lors de la refonte de 1852. Ajoutons que le troisième agencement de *b* constitue un premier stade d'achèvement de l'oeuvre. Une édition de cette version, présentée en annexe[2], permet d'intégrer l'ensemble des variations posthumes dans le cycle des *Études symphoniques*.

---

1. *Cf.* KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 5/1914, p. 72 sq.
2. *Cf.* Annexe III.

CHAPITRE V

L'*ANDANTE ET VARIATIONS*

UN EXEMPLE DE FANTAISIE VARIATION NON-KALÉIDOSCOPIQUE ?

A l'instar des *Études symphoniques*, l'*Andante et variations* connut une importante refonte structurelle, comme en témoignent les deux versions de l'oeuvre, destinées à des formations instrumentales différentes. Si la version définitive – pour deux pianos – fut éditée du vivant du compositeur (source *b)*[1], la première version – pour deux pianos, deux violoncelles et cor – fut publiée, à titre posthume, dans l'édition monumentale de Clara Schumann et Johannes Brahms (WoO 10, 1 ; source *c)*[2]. Deux autographes sont, de surcroît, accessibles à la recherche :

- Paris, Bibliothèque nationale, Ms. 322, 17 fol. (Source *a)* ;
- Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Schumann 36, n° 13v (Source *d)*.

Werner Schwarz[3] est le seul musicologue à proposer une analyse détaillée de l'*Andante et variations*. Il convient néanmoins de signaler les nombreux commentaires de l'oeuvre dans les ouvrages spécialisés. On peut citer les monographies schumanniennes de Wilhelm Josef von Wasielewski[4], Karl H. Wörner[5], ainsi que Paula

---

1. *Andante und Variationen für zwei Pianoforte*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1844, 27 p.
2. "Andante und Variationen für zwei Pianoforte, zwei Violoncelle und Horn", *Schumann's Werke*, XIV, 1, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, p. 1-33.
3. *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerken*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 17-18, 39-43, 58-63.
4. WASIELEWSKI, Waldemar von (éd.), *Robert Schumann : Eine Biographie von Wilhelm Josef von Wasielewski*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4/1906, p. 324 sq.
5. *Robert Schumann*, Zürich, Atlantis Verlag, 1949, p. 142.

et Walter Rehberg[1] ; les thèses de Wolfgang Boetticher[2], Linda Correll Roesner[3] et Hans Kohlhase[4] ; les articles de Gerhard Heldt[5] et Kathleen Dale[6]. Hugo Leichtentritt[7] et Vincent d'Indy[8] ont évoqué, en outre, l'*Andante et variations*, dans leurs traités de composition. Tel fut aussi le cas de Martin Friedland[9], Hanna John[10] et Gerhard Puchelt[11], dans leurs travaux se rapportant à la

---

1. *Robert Schumann : sein Leben und sein Werk*, Zurich et Stuttgart, Artemis Verlag, 2/1969, p. 498-500.
2. *Robert Schumann : Einführung in Persönlichkeit und Werk. Beiträge zur Erkenntniskritik der Musikgeschichte und Studien am Ausdrucksproblem des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Bernhard Hahnefeld, 1941, p. 632.
3. *Studies in Schumann Manuscripts : with Particular Reference to Source Transmitting Instrumental Works in the Large Forms*, thèse, New York, New York University, octobre 1973, I, p. 416 et 425.
4. *Die Kammermusik Robert Schumanns : Stilistische Untersuchungen*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1979, I, p. 21-24.
5. "Konzertante Elemente in Robert Schumanns Instrumentalwerk", *Robert Schumann : Universalgeist der Romantik. Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1981, p. 117 sq.
6. "The Piano Music", *Schumann : A symposium*, Westport, Greenwood Press Publishers, 1977, p. 68 sq.
7. *Musikalische Formenlehre*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 5/1952, p. 113-114.
8. *Cours de composition musicale*, II, Paris, Durand, 1909, p. 465.
9. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1930, p. 49-51, 67.
10. ISMER, Ursula ; JOHN, Hanna, *Studien zur Entwicklung der Variation vom 19. Jahrhundert bis zur spätbürgerlichen Musik*, thèse, Halle, Martin-Luther-Universität, 1976, p. 188 sq.
11. *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert*, Hildesheim et New York, Georg Olms, 1973, p. 100-101 ; "Robert Schumann und die Variation für Klavier", *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXXIII/12, 1972, p. 685.

variation. On peut également mentionner les commentaires des guides musicaux[1], destinés à un plus large public. L'*Andante et variations* a connu des jugements mitigés. Hugo Leichtentritt[2] classe l'opus 46 parmi les meilleurs variations du répertoire. Il en est de même pour Vincent d'Indy[3], qui écrit en évoquant la variation décorative : "SCHUMANN [...] apporta dans deux compositions de cette forme les inépuisables ressources de son génie : un *Andante varié*, en *SIb*, pour deux pianos, op. 46, et surtout les admirables *Études en forme de Variations*, en *ut#*, op. 13". En revanche, Martin Friedland[4], Karl H. Wörner[5] et Hanna John[6], considèrent l'opus 46 comme moins réussi que le *Carnaval* et les *Études symphoniques*. Kathleen Dale[7] est également de cet avis. En effet, les nombreuses réitérations inhérentes à l'oeuvre lui confèrent un caractère monotone, surtout en ce qui concerne la version pour deux pianos. Force est de constater que les variations de l'opus 46 sont fréquemment qualifiées de conventionnelles. Werner Schwarz[8] pense que le lien thématique est toujours maintenu dans les variations et que, généralement, les harmonies du thème demeurent, même lorsque le rythme et la mélodie

---

1. *Cf.* par exemple : CHISSELL, Joan, *Schumann Piano Music*, London, BBC, 2/1979, p. 65 ; HALBREICH, Harry, "Robert Schumann", *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987, p. 702-759 ; MÉNÉTRIER, Jean-Alexandre, "Robert Schumann", *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 817-840.
2. *Musikalische Formenlehre*, *op. cit.*, p. 113.
3. *Cours de composition musicale*, *op. cit.*, II, p. 465.
4. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik*, *op. cit.*, p. 67.
5. *Robert Schumann*, *op. cit.*, p. 142.
6. ISMER, Ursula ; JOHN, Hanna, *Studien zur Entwicklung der Variation vom 19. Jahrhundert bis zur spätbürgerlichen Musik*, *op. cit.*, p. 188.
7. "The Piano Music", *op. cit.*, p. 69.
8. *Robert Schumann und die Variation*, *op. cit.*, p. 60.

thématiques disparaissent. Quant à Kathleen Dale[1], elle considère l'*Andante et variations* comme une série de variations d'un type mélodique, d'une simplicité jamais égalée chez le compositeur. Il en est de même pour Hanna John[2], Paula et Walter Rehberg[3], pour qui les variations de l'opus 46 demeurent plus proches du modèle thématique que les *Études symphoniques* opus 13. Seule la typologie de Martin Friedland[4] présente des exemples de l'*Andante et variations* d'un type très libre. Notre analyse tentera d'expliquer cette divergence. Dans leurs travaux, Werner Schwarz[5] et Gerhard Puchelt[6] se sont consacrés à l'organisation de l'opus 46. Les représentations ci-dessous témoignent de l'analogie des évolutions proposées par les deux musicologues :

Évolution selon Werner Schwarz

Thème
Variation 1
Variation 2 ↓ Accélération du mouvement
Variation 3
Variation 4

Variation 5 Phase de repos au milieu de l'oeuvre

Réminiscence thématique

Variation 6
Variation 7 ↓ Accélération du mouvement
Variation 8

Thème
Coda

---

1. "The Piano Music", *op. cit.*, p. 68.
2. ISMER, Ursula ; JOHN, Hanna, *Studien zur Entwicklung der Variation vom 19. Jahrhundert bis zur spätbürgerlichen Musik, op. cit.*, p. 188.
3. *Robert Schumann, op . cit.*, p. 499.
4. *Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik, op. cit.*, p. 50-51.
5. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 62.
6. *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert, op. cit.*, p. 685 ; "Robert Schumann und die Variation für Klavier", *op. cit.*, p. 100 sq.

Évolution selon Gerhard Puchelt

Thème		
Variation 1	↓	
Variation 2		
Variation 3		Accélération du mouvement
Variation 4		
Variation 5		Phase de repos
Variation 6		"Quasi Thema"
Variation 7	↕	
Variation 8		Mouvement rapide
Variation 9		Finale
Thème		
Coda		

Il convient de noter un certain nombre de divergences. En effet, Werner Schwarz pense que l'opus 46 ne se termine pas par un finale, mais seulement par la réitération du thème suivie d'une courte coda. Gerhard Puchelt, en revanche, considère la variation 9 comme un finale. De plus, Werner Schwarz présente une accélération du mouvement pour les quatre premières et les trois dernières variations, ce qui n'est pas le cas chez Gerhard Puchelt. Enfin, Werner Schwarz, contrairement à Gerhard Puchelt, ne considère pas la réminiscence thématique, qui apparaît au milieu de l'oeuvre, comme une variation. Remarquons à cet effet que les variations ne sont numérotées dans aucune source. Nous reviendrons à ce problème lors de notre analyse comparative des sources. Certains ouvrages évoquent la refonte structurelle de l'*Andante et variations*. Wilhelm Josef von Wasielewski[1] et Hans Kohlhase[2] se sont intéressés aux composantes biographiques liées à cette refonte. Deux hypothèses peuvent être énoncées :

---

1. *Robert Schumann : Eine Biographie von Wilhelm Josef von Wasielewski, op. cit.*, p. 324 sq.
2. *Die Kammermusik Robert Schumanns, op. cit.*, p. 22 sq.

1. l'éditeur refusa la version première de l'oeuvre, en raison de la mauvaise affaire ;
2. le compositeur se montra insatisfait de sa série et il procéda, sur le conseil de Mendelssohn, à une nouvelle instrumentation.

Cette nouvelle instrumentation aurait, selon Harry Halbreich[1], engendré la refonte structurelle :

> "[La curieuse instrumentation d'origine] adjoignait aux deux pianos deux cors et un violoncelle. Instruments si peu indispensables que Schumann s'en passa dans la version définitive. Il lui suffit pour cela de supprimer l'une des dernières variations (où ils apparaissaient davantage), ainsi que la brève introduction *Sostenuto* et l'interlude menant de la cinquième variation à la sixième".

Cette refonte fut critiquée, notamment par Jean-Alexandre Ménétrier[2] :

> "Il est certain que l'arrangement pour deux pianos n'est guère satisfaisant, en raison de ses sonorités trop compactes, des doublures inutiles (les deux pianos jouent parfois la même chose !), et des coupures qui font disparaître de fort belles pages. La version originale semble préférable".

Une pareille critique est compréhensible, compte tenu de la suppression, dans la version définitive, de pièces qui paraissent essentielles au musicologue français :

---

1. "Robert Schumann", *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987, p. 758 sq.
2. "Robert Schumann", *Guide de la musique de chambre*, Paris, Fayard, 1989, p. 830.

"Un interlude de dix-sept mesures, supprimé dans la deuxième version, nous livre peut-être la clé de cette oeuvre énigmatique : les violoncelles jouent, en double cordes, le thème principal de l'*Amour et la Vie d'une femme*. [...] Le sommet de l'oeuvre (un *Doppio Movimento* magnifique, en sol mineur, de cent quarante-quatre mesures, qui s'éloigne entièrement du thème principal) et une longue coda sont également supprimés".

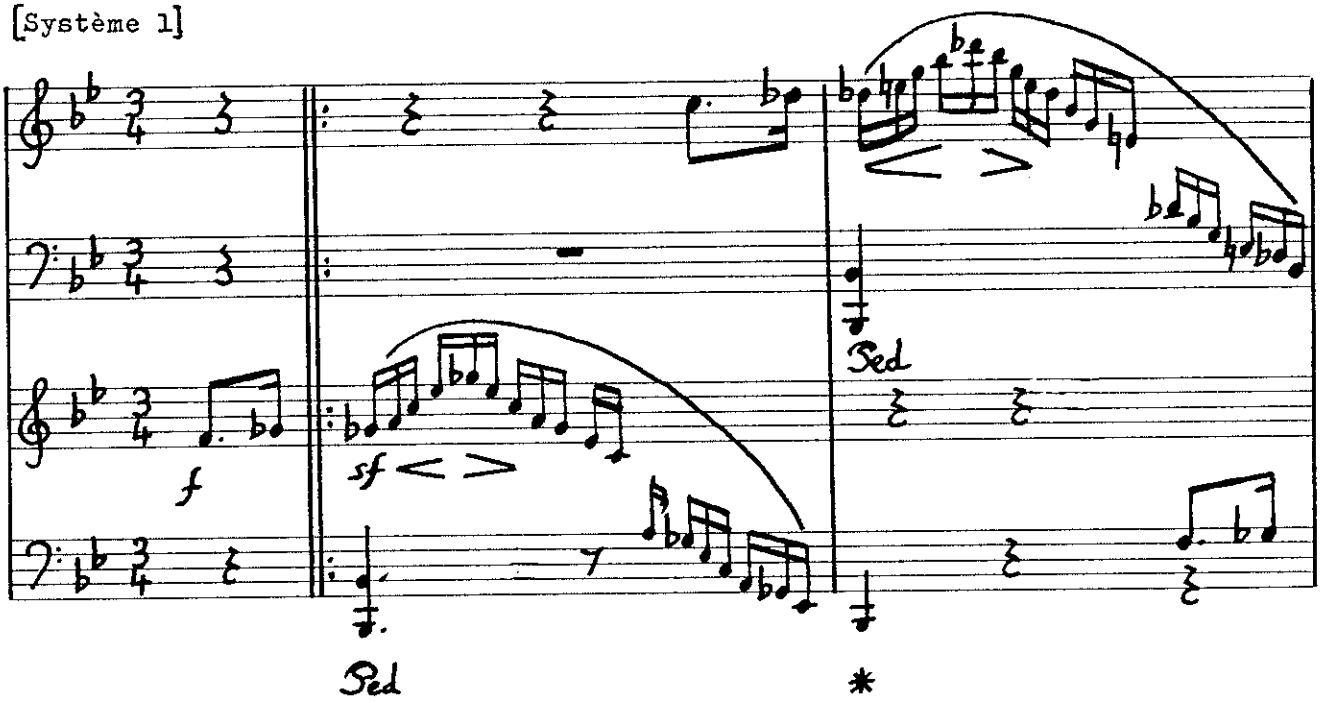
Un certain nombre de travaux présente une description des sources manuscrites relatives à l'*Andante et variations*. Wolfgang Boetticher[1] décrit, en premier, l'autographe *a*. Le musicologue allemand indique, par inadvertance, que la première variation de ce manuscrit demeure inédite. Hans Kohlhase, dans sa description de la source *a*, corrigera ultérieurement cette erreur[2]. Quant à Linda Correll Roesner[3], elle décrit non seulement la source *a*, mais aussi – et pour la première fois – le feuillet d'esquisses *d*. Ajoutons, enfin, que l'oeuvre fit l'objet d'une approche sémantique. Gerhard Heldt[4] évoque les éléments concertants de l'opus 46 en se référant au dualisme schumannien : Florestan est associé aux deux pianos, Eusebius aux deux violoncelles et Maître Raro au cor ! Cette association sémantique nous paraît pour le moins discutable. Joan Chissell[5] et Harry Halbreich[6] proposent une

---

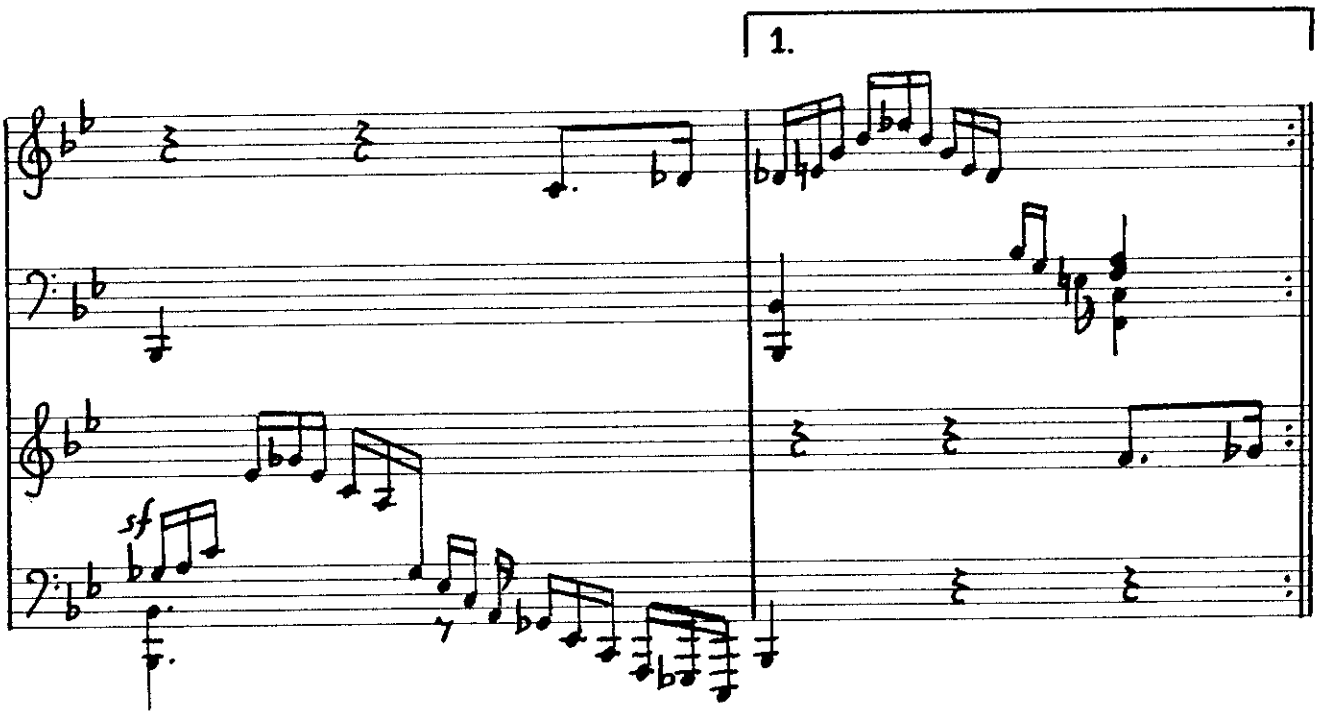
1. *Robert Schumann : Einführung in Persönlichkeit und Werk. Beiträge zur Erkenntniskritik der Musikgeschichte und Studien am Ausdrucksproblem des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Bernhard Hahnefeld, 1941, p. 632.
2. *Die Kammermusik Robert Schumanns*, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1979, I, p. 21-24, et tout particulièrement p. 22, note 46.
3. *Studies in Schumanns Manuscripts*, *op. cit.*, p. 416 et 425.
4. "Konzertante Elemente in Robert Schumanns Instrumentalwerk", *op. cit.*, p. 118.
5. *Schumann Piano Music*, *op. cit.*, p. 65.
6. "Robert Schumann", *Guide de la musique de piano et de clavecin*, *op. cit.*, p. 758.

Source *d*

[Système 1]



[Système 2]



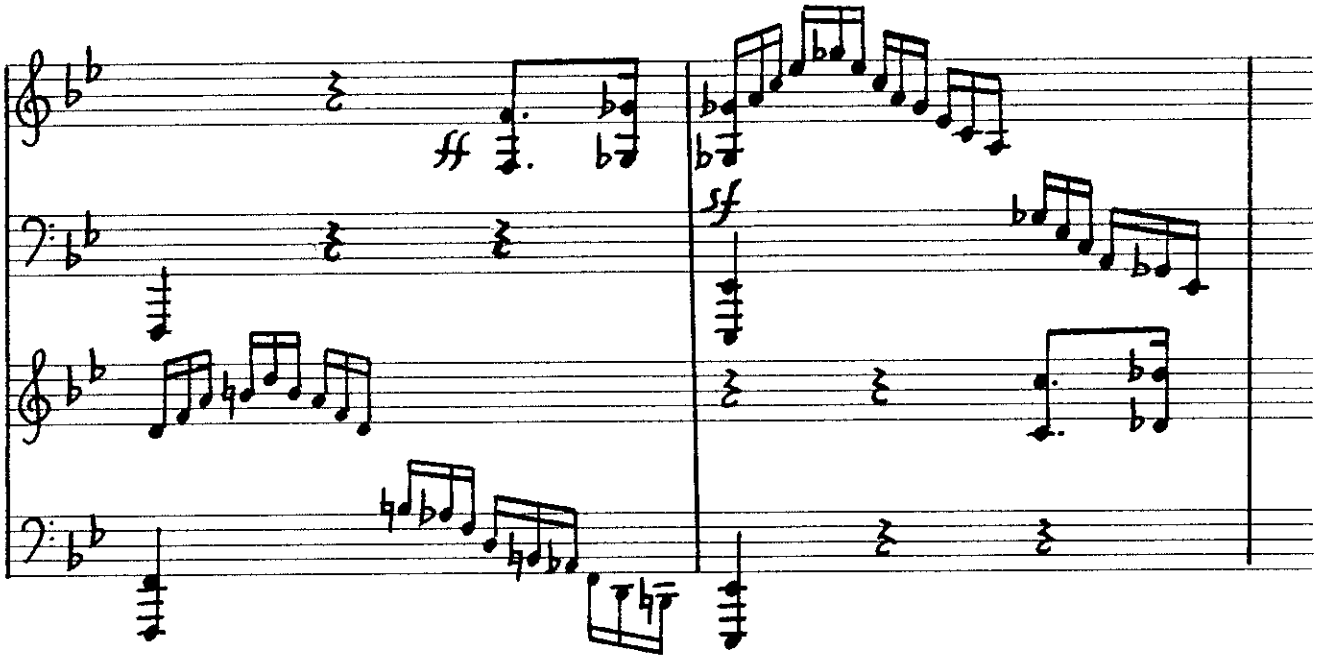
2.

sf

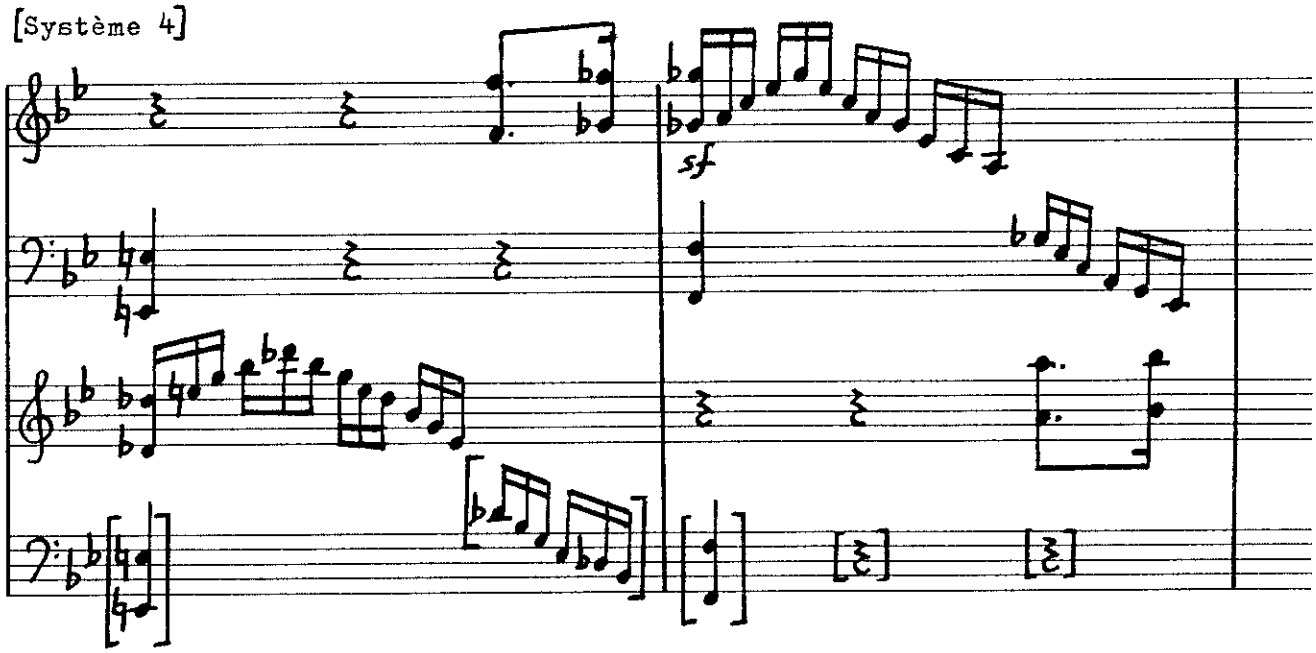
[Système 3]

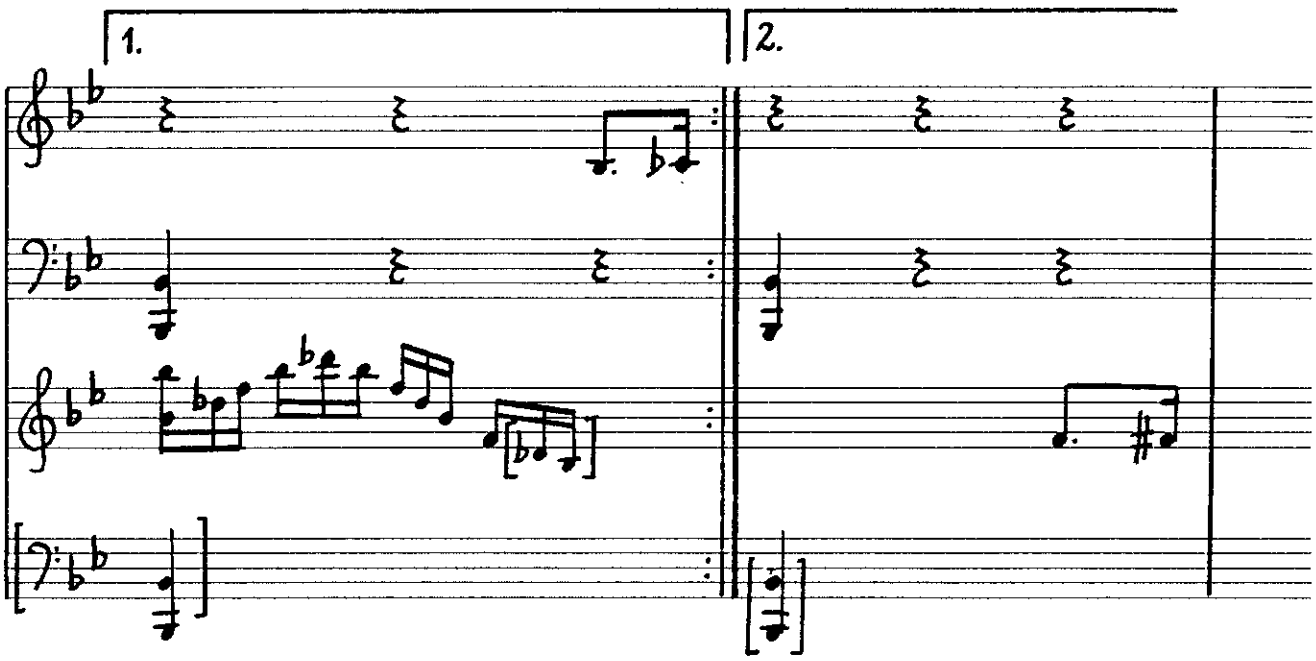
sf

sf



[Système 4]




1.
2.

interprétation plus plausible, en émettant l'hypothèse, selon laquelle la version initiale serait destinée à une célébration intime ou familiale. La citation, entre les cinquième et sixième variations, du motif initial de *Frauenliebe und -leben* opus 42 est à l'origine de cette hypothèse. Dans l'opus 42, une importance sémantique est accordée au motif initial, puisque ce dernier réapparaît au terme de l'oeuvre. L'hypothèse formulée par Joan Chissell et Harry Halbreich, pour l'opus 46, nous semble donc justifiée.

En ce qui concerne le présent travail, nous nous proposons d'établir une analyse comparative des sources. Le feuillet d'esquisse *d*, tout d'abord, présente une pièce inédite n'apparaissant pas dans les autres sources accessibles à la recherche. Les pages précédentes donnent une transcription de cette pièce. L'édition monumentale de Clara Schumann et de Johannes Brahms, quant à elle, présente l'ensemble des autres variations. Nous considérons cette dernière édition pour la numérotation des mesures et des pièces de l'*Andante et Variations*. Le tableau suivant confronte notre numérotation des variations à celles, divergentes, de Werner Schwarz et de Gerhard Puchelt :

Légende 2 : Pièce numérotée 0 : Pièce non numérotée
- : Pièce non considérée

mesures	numérotation selon W. Schwarz	numérotation selon G. Puchelt	numérotation adoptée dans le présent travail
001 - 006	0	-	0
007 - 022	0	0	0
023 - 042	1	1	1

mesures	numérotation selon W. Schwarz	numérotation selon G. Puchelt	numérotation adoptée dans le présent travail
043 - 074	2	2	2
075 - 106	3	3	3
107 - 130	4	4	4
131 - 146	5	5	5
147 - 163	0	-	6
164 - 179	0	6	7
130 - 219	6	7	8
220 - 243	7	8	9
244 - 291	8	9	10
292 - 435	0	-	11
436 - 451	0	-	12

Bien que notre numérotation puisse paraître arbitraire, un choix s'avère nécessaire. Nous pensons que notre solution convient le mieux à une étude comparative des sources. Cette numérotation demeure provisoire. En effet, à ce stade de la recherche, il est impossible de déterminer si les pièces numérotées sont réellement des variations, tant sur le plan factuel que fonctionnel. Pour ce qui est du manuscrit *a*, il se présente ainsi :

<u>Fol. 1r</u>

Titre : "Andante con Variazioni / für / Zwei Pianoforte's, zwei Violoncello's / und Horn / componirt / von / Robert Schumann / Leipzig, Ende Januar". En dessous, la remarque : "NB. die Violoncello's und Horn bleiben *ganz* weg, und es / gelten nur die Clavierparthieen. / August 1843".

Fol. 1v : vide

Fol. 2r (p. 1)

Systèmes 1-2 : Introduction
Système 3 : Thème

Fol. 2v (p. 2)

Systèmes 1-2 : suite du Thème
Système 3 : Variation 1

Fol. 3r (p. 3)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 1

Fol. 3v (p. 4)

Systèmes 1-2 : fin de la Variation 1
Systèmes 2-3 : Variation 2

Fol. 4r (p. 5)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 2

Fol. 4v (p. 6)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 2

Fol. 5r (p. 7)

Système 1 : fin de la Variation 2
Systèmes 1-3 : Variation 3
Deux points d'interrogation de grande taille sont disposés sur la marge de droite entre les systèmes.

Fol. 5v (p. 8)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 3

Fol. 6r (p. 9)

Système 1 : fin de la Variation 3
Systèmes 2-3 : Variation 4

Fol. 6v (p. 10)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 4
Le troisième système semble barré. Cela provient de la rature de la page suivante : le manuscrit a été fermé avant que l'encre n'ait eu le temps de sécher.

Fol. 7r (p. 11)

Systèmes 1-2 : suite de la Variation 4
Systèmes 2-3 : Variation 5 barrée. Un point d'interrogation apparaît dans la marge de droite à côté du Système 3.

Fol. 7v (p. 12)

Systèmes 1-2 : fin de la Variation 5, également barrée
Systèmes 2-3 : Variation 6, barrée

Fol. 8r (p. 13)

Systèmes 1-2 : fin de la Variation 6, également barrée
Systèmes 2-3 : Variation 7. Deux points d'interrogation apparaissent une nouvelle fois sur le Système 3. L'un se présente entre les deux portées supérieures, l'autre dans la marge de droite.

Fol. 8v (p. 14)

Systèmes 1-2 : suite de la Variation 7
Systèmes 2-3 : Variation 8

Fol. 9r (p. 15)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 8

Fol. 9v (p. 16)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 8

Fol. 10r (p. 17)

Systèmes 1-2 : fin de la Variation 8
Système 3 : Variation 9

Fol. 10v (p. 18)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 9

Fol. 11r (p. 19)

Système 1 : fin de la Variation 9
Systèmes 2-3 : Variation 10

Fol. 11v (p. 20)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 10

Fol. 12r (p. 21)

Systèmes 1-3 : suite de la Variation 10

Fol. 12v (p. 22)

Systèmes 1-2 : fin de la Variation 10
Systèmes 2-3 : Variation 11

Fol. 13r-15v (p. 23-28) : suite de la Variation 11

Fol. 16r (p. 29)

Systèmes 1-2 : fin de la Variation 11
Systèmes 2-3 : Variation 12

Fol. 16v (p. 30)

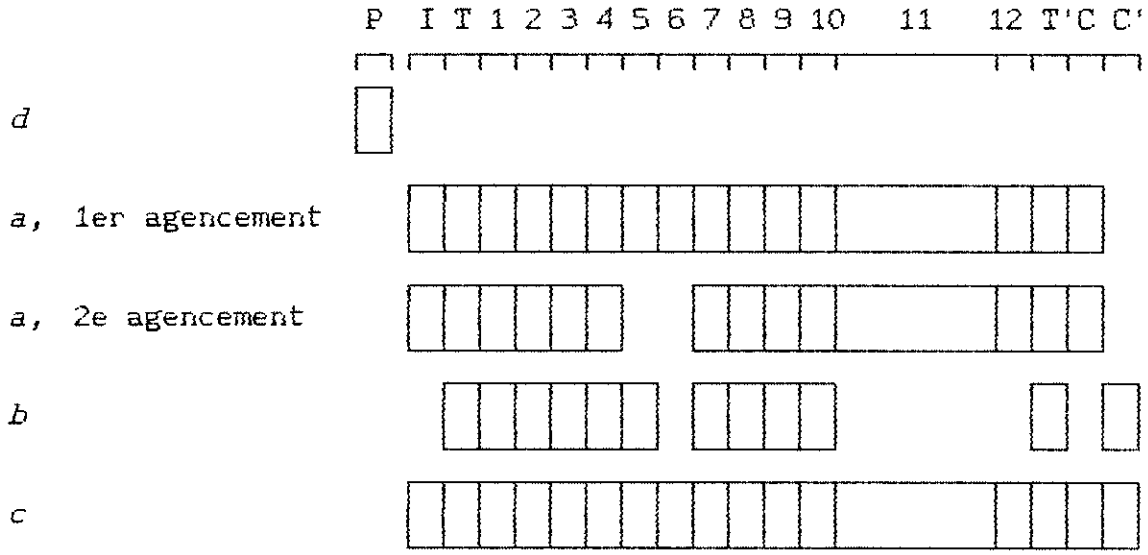
Systèmes 1-2 : fin de la Variation 12
Systèmes 2-3 : reprise du Thème au terme du cycle

Fol. 17r (p. 31)

Systèmes 1-3 : suite du Thème et Coda
Signature : "7 Februar 43 / R. Sch."

Cette description générale de *a* fait apparaître d'emblée deux conceptions différentes de l'oeuvre. La première version fut achevée le 7 février 1843 et publiée, à quelques variantes près, dans l'édition monumentale de 1833. La seconde version, datant du mois d'août de la même année, s'appuie sur le texte définitif du manuscrit, sans égard pour les parties de violoncelles et de cor. Il semblerait que le compositeur connût quelques difficultés à parvenir au terme du manuscrit : en témoignent les points

d'interrogation disposés dans la marge à certains endroits. Savoir si ces hésitations concernent des suppressions de pièces ou des modifications internes aux variations s'avère essentiel. Les points d'interrogation du fol. 5r se rapportent, de toute vraisemblance, aux octaves de main gauche du Piano II, mesures 75-82 : ces octaves apparaissent dans l'édition de 1844, alors qu'elles sont inexistantes dans la première version. Quant au point d'interrogation du fol. 7r, il renvoie aux adjonctions des mesures 131-137. Si l'hésitation s'appliquait à la réintégration dans le cycle de cette pièce que le compositeur venait de rayer, ce dernier aurait utilisé la mention *Gilt* [vaut]. Or, ce n'est pas le cas ici. Enfin, les points d'interrogation du fol. 8r se rapportent, semble-t-il, aux corrections des premières mesures de la Variation 7. Il paraît donc certain que les hésitations concernent des modifications inhérentes aux variations. Aussi le passage de la première à la seconde version de *a* est-il marqué par la suppression des seules Variations 5 et 6. En ce qui concerne la refonte structurelle de l'édition de 1844, on sait que l'introduction et les pièces n° 6, 11 et 12 furent éliminées, et qu'une coda de onze mesures (mes. 478-488) remplaça la conclusion de la version initiale (mes. 474-477). Force est de constater que le second agencement du manuscrit *a* ne correspond pas à celui de l'édition réalisée en 1844. Il constitue donc une étape intermédiaire entre la première version et l'édition de 1844. Les fluctuations de la conception d'ensemble sont résumées dans le tableau suivant :



Légende

1 : Variation 1
C : Première version de la Coda
C': Seconde version de la Coda
I : Introduction
P : Pièce inédite *(d)*
T : Thème
T': Reprise du Thème à la fin du cycle

Il paraît nécessaire d'interpréter ces fluctuations d'un point de vue analytique. La numérotation continue des mesures adoptée dans cette analyse se fonde sur l'édition monumentale (WoO 10,1). Les motifs sont désignés par la lettre v suivie des numéros relatifs aux mesures concernées. Remarquons à cet effet que le numéro de mesure ne correspond pas à l'anacrouse, mais à la crouse et à la métacrouse motiviques[1]. Aussi, v7 commence-t-il sur le troisième temps de la mesure 6 pour se terminer sur le deuxième temps de la mesure 7. *(Suite à la page 209)*

---

1. Néologismes introduits par Edgar Willems, sur le modèle du terme "anacrouse". *Cf.* art. "anacrouse", *Dictionnaire de la Musique : Science de la musique*, Paris, Bordas, 1976, p. 37.

ANALYSE HARMONIQUE DE LA PREMIERE VERSION DU MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (source a)

Légende

23 : mesure 23

+, - : premier temps de la mesure, temps suivant

T, D, S : tonique, dominante, sous-dominante

$\dot{T}$, $\dot{D}$, $\dot{S}$: représentants des fonctions tonique, dominante, sous-dominante

▸, ◂ : dominante, sous-dominante intercalée

◂▸D : groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé avant une fonction dominante

V... : pédale de dominante

SIb, ut : *Si* bémol majeur, *Ut* mineur

Introduction SIb

```
 1  2  3  4  5  6
-+--+--+--+--+--+--
▸S——D—▸S——D————————
```

Thème SIb

```
‖:  7  8  9  10  11 12 13 14   :‖:  15 16 17 18  19 20 21 22   :‖
    +--+--+--+-  -+--+--+--+-       -+--+--+--+-  -+--+--+--+-
    D——T—▸D——T—  TD——T—▸D——T—       ṪT▸——D▸▸——D  D——T—▸—S▸DT
    I....        I....
```

Variation 1 SIb

```
    23 24 25 26  27 28 29 30   ‖:  31 32 33 34  35 36 37 38   39 40 41 42   :‖
    +--+--+--+-  -+--+--+--+-      -+--+--+--+-  -+--+--+--+ -- +--+--+--+-
    D——T—▸D——T—  TD——T—▸D——T—      Ṫ▸——D▸▸———— D——T—▸D——T ▸DTS—▸D—▸Ṫ—SDT
    I....        I.....                          I....
```

Variation 2 SIb

```
    43 44 45 46  47 48 49 50   :‖:  51 52 53 54  55 56 57 58  59 60 61 62   :‖
    -+--+--+--+-  -+--+--+--+-      -+--+--+--+-  -+--+--+--+-  -+--+--+--+-
    TS—D▸ṪDT▸Ṡ—D  T—SD▸ṪDT▸ṠDT      T▸DṪ▸ḊSDT▸D—  TS—D▸ṪDT▸Ṡ—D  T—SD▸ṪDT▸ṠDT
```

Variation 3 SIb

```
    75 76 77 78 79 80 81 82   :‖:  91 92 93 94 95 96 97 98   :‖
    -+--+--+--+--+--+--+--+-      -+--+--+--+--+--+--+--+-
    TD—T▸—Ṡ▸—Ṡ▸—S▸—▸D—TD—TD—          ▸—S▸—S▸—Ṡ▸—ST—Ṡ—▸D—T
                                 RÉb TD—T▸—Ṡ▸—Ṡ▸—S
```

Variation 4 SIb

```
        108   110     112   114          116   118     120   122
||: -+---+---+---+- -+---+---+---+- :||: -+---+---+---+- -+---+---+---+- :||
    TS▸▸D▸▸T—▸—D ▸S▸▸D▸▸T—▸DT       T▸DT▸DSDT▸D— ▸S▸▸D▸▸T—▸DT
```

Variation 5 sib

```
        132   134     136   138          140   142     144   146
||: -+---+---+---+- -+---+---+---+- :||: -+---+---+---+- -+---+---+---+- :||
    ▸S——T——D——T— DT——D——▸——D—       T▸——T▸———TD TD——T▸SD——T—
                FA ▸S——T——D——T—
```

Variation 6 SIb

```
        148   150   152   154   156   158   160   162
    +---+---+---+
```

Variation 10 SIb

```
    244   246     248   250          260   262     264   266     268   270
‖: -+---+---+---  +---+---+---  :‖   +---+---+---  +---+---+---  +---+---+---
   TS-DT-▸D--T▸D TS-DT-▸D-----T      T▸--D-▸▸----DT TS-DT-▸D--T▸D TS-DT-▸D-----T

                                     272   274                     276   278
                                    -+---+---+---                 -+---+---+---
                                    T▸--D-▸▸----DT                TS-DT-▸D-----T

    280   282   284   286   288   290
   -+---+---+---+---+---+---+---+---+
   TS--D--T--▸--D-----▸-T----▸D------T---
    I........
```

Variation 11 sol

```
        292   294   296   298   300   302   304   306
‖:     --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+    :‖
       TDT-DT-SD-▸D----------T-DT▸STS▸TT▸TSDT-SS-DT-SD-▸D

        308   310   312   314   316   318   320   322
       --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
SIb    TDT-DT-SD---S▸S-▸S--DT---T▸--DTSD--TSTSSTSSDT-ST
MIb                                          TDTTDTT▸D-TD
ut                 TDT-DT--S

        324   326   328   330   332   334   336   338
       --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
sol    TDT-----SD-----TD----SDT----▸ST----TDT-----SD--T-SD-▸D

        340   342   344   346   348   350
       --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
SIb    TDT-----SD---S▸S-----DT-----T▸--DTSD--T
ut                 TDT-----S

        352   354   356   358   360   362   364   366   368   370
       --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
MIb    TDT-----▸D----TDT-----▸D----
sol                              TDT-----▸D----
SIb                                          TDT----TDT----TDT▸---▸-D----

SIb    STS-----DT----STS-----DT----
ré                               STS-----DT----
FA                                           STS----STS----STS▸---D-T----

        372   374   376   378   380   382   384   386
       --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
MIb    TDT-----▸D----
sol                TDT-----▸D----
SIb                              TDT----TDT----TDT▸---▸-D----

SIb    STS-----DT----
ré                 STS-----DT----
FA                               STS----STS----STS▸---D-T----
```

```
        388   390   392   394   398   398   400   402
      --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
RÉb   TDT-----SD-----▸S-----DT-----T▸---DS-D---T
SIb                                           S-D-------T----

        404   406   408   410   412   414   416   418
      --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
sol   TDT-DT-SD-▸D-------SDT-DT▸SDT▸TT▸TSDT-SD▸DT-SD-▸D
                                        V.........

        420   422   424   426   428   430   432   434
      --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+
SIb   TDT-DT-SD-▸DS▸S-▸S-DT-ST-T▸---DTSD---TS▸S-▸S-DT-ST
ut                TDT-DT-S                  TDT-DT-S
```

Variation 12 SIb

```
        436   438   440   442   444   446   448   450
      --+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+-
MIb                                     TD---T-
                                        I.....
sol                               TD---T-
                                  I.....
SIb   T-D---T---D---T---D---T---D---T-T▸---T-ST---S-▸-D▸-TS-▸D-T
      I.......................
```

Thème SIb

```
        452   454     456   458     460   462     464   466   468   470   472
        +---+---+---+-  -+---+---+---+-  -+---+---+---+-  -+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+---+--
        D---T-▸D---T-   TD---T-▸D---T-   TT▸---D▸▸----D   D----T-▸-S▸DTDT-DT-TD-------T-------
        I....           I....                             I.....
```

Coda 1

```
        474   476
        +---+---+---+--
        D---T----------
```

Coda 2 *(Ajoutée dans c)*

```
        478   480   482   484   486   488
        +---+---+---+---+---+---+---+---+--
        D---T---------------DTDTDTDT----------
```

Une étude détaillée du premier agencement de l'autographe *a* s'impose. Les indications de *tempi* de cette version conduisent d'emblée au groupement suivant :

Thème Variation 1	Andante espressivo	Groupe 1
Variation 2 Variation 3 Variation 4	Un poco più animato Più animato	Groupe 2 (accélération)
Variation 5 Variation 6 Variation 7	Più lento Un poco più lento Più lento	Groupe 3 (ralentissement)
Variation 8 Variation 9 Variation 10	Animato	Groupe 4
Variation 11	Doppio movimento	Groupe 5
Variation 12 Thème & Coda	Tempo I	Groupe 6

Les analyses harmonique, mélodico-rythmique, syntaxique et instrumentale permettent-elles de vérifier ce groupement ?

Les représentations des pages précédentes témoignent de l'évolution harmonique de la première version de *a*. Il apparaît à ce propos que seules les seize mesures initiales de la première variation respectent l'ensemble de la trame harmonique du thème :

Thème : SIb

```
    7  8  9  10  11 12 13 14        15 16 17 18  19 20 21 22
‖:  +--+--+--+-  -+--+--+--+- :‖:  -+--+--+--+-  -+--+--+--+- :‖
    D—T-▶D—T-  TD—T-▶D—T-        T̄T▶—D▶▶——D  D——T-▶-S▶DT
     I....      I.....                            I....
```

Variation 1 (16 premières mesures) : SIb

```
    23 24 25 26  27 28 29 30        31 32 33 34  35 36 37 38
|   +--+--+--+-  -+--+--+--+-  ‖:  -+--+--+--+-  -+--+--+--+- etc.
    D—T-▶D—T-  TD—T-▶D—T-        T̄▶—D▶▶———  D——T-▶D—T
     I....      I.....                            I....
```

Légende

23 :	mesure 23
+,- :	premier temps de la mesure, temps suivants
T, D, S :	tonique, dominante, sous-dominante
$\bar{T}$, $\bar{D}$, $\bar{S}$:	représentants de la tonique, de la dominante, de la sous-dominante
▶ :	dominante intercalée
I... :	Pédale de tonique
SIb, ut :	*Si* bémol majeur, *Ut* mineur

Quant aux variations 7 et 12, elles se bornent à respecter les articulations générales de leur modèle :

Thème : SIb

```
      7-10        11-14          15-18        19-22
‖: D ———→ T | T ———→ T :‖: T̄ ———→ D | D ———→ T :‖
```

Variation 7 : SIb

```
    164-167      168-171              172-179
| T ———→ T | T ———→ T  |  T̄ ——————————→ T |
```

Variation 12 : SIb

```
              436-443                    444-451
| T ——————————→ T  |  T̄ ——————————→ T |
```

Signalons, par ailleurs, que les harmonies d'un certain nombre de segments de quatre mesures réapparaissent à différents endroits de la partition. Il s'agit en premier lieu du segment des mes. 7-10 (s7). Ce dernier apparaît au sein des variations 8 et 12 :

<u>Thème</u>, mes. 7-10 : SIb

```
 7  8  9  10
 +--+--+--+-   etc.
 D—T-▶D—T-
 T....
```

<u>Variation 8</u>, mes. 180-183 : SIb

```
 180   182
-+--+--+--+-
▶D—T-▶D—T-   etc.
T.....
```

<u>Variation 12</u>, mes. 436-439 : SIb

```
  436   438
--+--+--+--+-  etc.
T-D—T—D—T-
T............
```

Il convient de remarquer, en second lieu, que la Variation 10 emprunte les harmonies des mesures 15-18 (s15) :

<u>Thème</u>, mes. 15-18 : SIb

```
 15 16 17 18
-+--+--+--+-
■
TT▶—D▶▶——D
```

<u>Variation 10</u>, mes. 260-263 : SIb

```
 260   262
-+--+--+--+--
T▶—D-▶▶——DT
```

Notons, en troisième lieu, que les variations 4 et 8 reprennent les mesures 51-54 de la Variation 2 (s51) :

<u>Variation 2</u>, mes. 51-54 : SIb

```
 51 52 53 54
-+--+--+--+-
T▸DT▸DSDT▸D–
```

<u>Variation 4</u>, mes. 115-118 : SIb

```
 115   117
-+--+--+--+-
T▸DT▸DSDT▸D–
```

<u>Variation 8</u>, mes. 196-199 : SIb

```
 196   198
-+--+--+--+-
T▸DT▸DSDT▸D–
```

De plus, les articulations harmoniques des mesures 43-50 (s43) de la Variation 2 réapparaissent au sein des variations 4 et 10 :

<u>Variation 2</u>, mes. 43-50 : SIb

```
        43-46          47-50
| T ———————→ D | T ———————→ T |
```

<u>Variation 4</u>, mes. 107-114 : SIb

```
      107-110        111-114
| T ———————→ D | T ———————→ T |
```

<u>Variation 10</u>, mes. 244-251 : SIb

```
      244-247        248-251
| T ———————→ D | T ———————→ T |
```

Enfin, les Variations 5 et 9 présentent des articulations harmoniques identiques à celles de la Variation 3 (s75). Signalons à cet égard que la Variation 9 s'écrit en *Mib* majeur :

<u>Variation 3</u> : SIb

	75-90		91-106	
| T	⟶	D |	T̊ de sib ⟶	T |

<u>Variation 5</u> : sib

	131-138		139-145	
| T	⟶	D |	T̊	⟶ T |

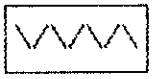
<u>Variation 9</u> : MIb

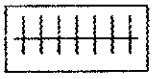
	220-227		228-243	
| T	⟶	D |	T̊ de mib ⟶	T |

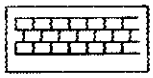
L'analyse harmonique montre à quel point le compositeur s'émancipe de son modèle : seules les Variations 1, 5, 7, 8 et 12 demeurent fidèles aux piliers harmoniques du thème. L'*Andante et variations* n'en demeure pas moins organisé. En effet, cinq segments de quatre à seize mesures réalisent de surcroît l'unité harmonique des autres pièces, à l'exception des variations 6 et 11. Trois de ces cinq segments n'appartiennent pas au thème. Il s'agit tout d'abord de s43 et s51. Signalons à cet effet que la Variation 2 se construit entièrement à partir de ces deux segments. Le troisième segment extra-thématique s75 correspond, quant à lui, à l'ensemble de la troisième variation. Il en résulte une rivalité entre les Variations 2 et 3 d'une part, ainsi que le thème d'autre part. La représentation des pages suivantes témoigne de ce polythématisme harmonique qui constitue une interprétation très libre du principe de la "double variation", en vigueur notamment chez Haydn.

POLYTHÉMATISME HARMONIQUE DU PREMIER AGENCEMENT DU MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (source *a*)

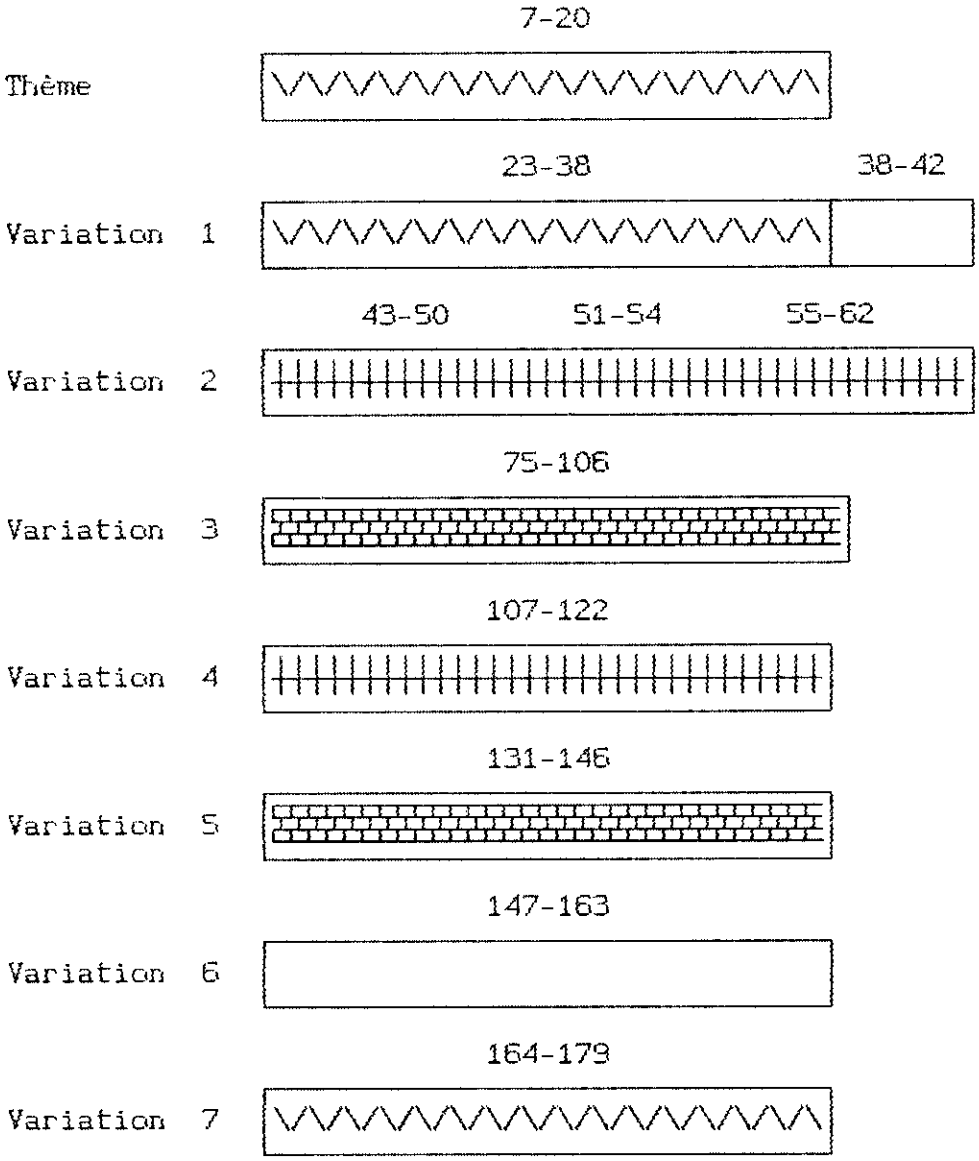
LÉGENDE

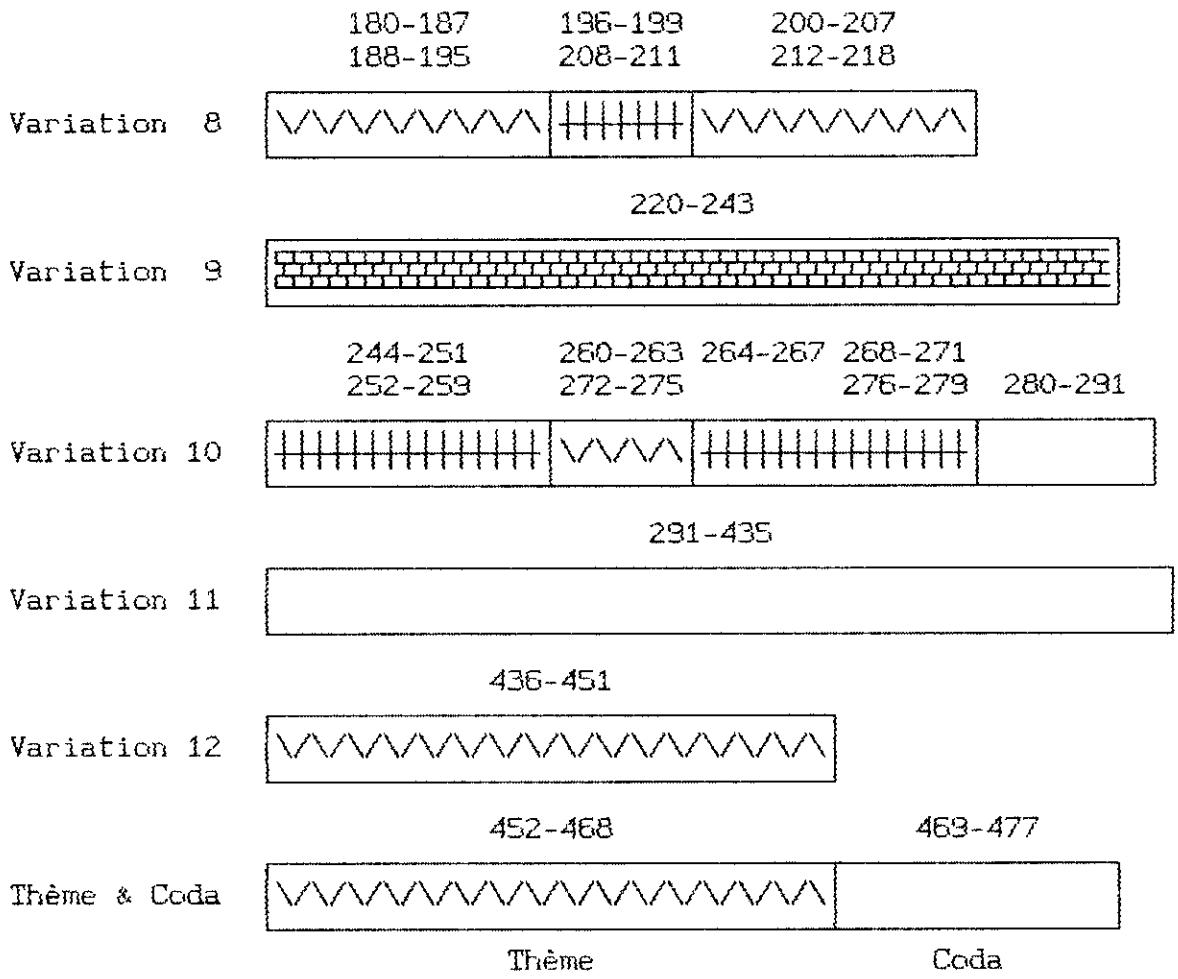

Modèle harmonique du Thème


Modèle harmonique de la Variation 2


Modèle harmonique de la Variation 3

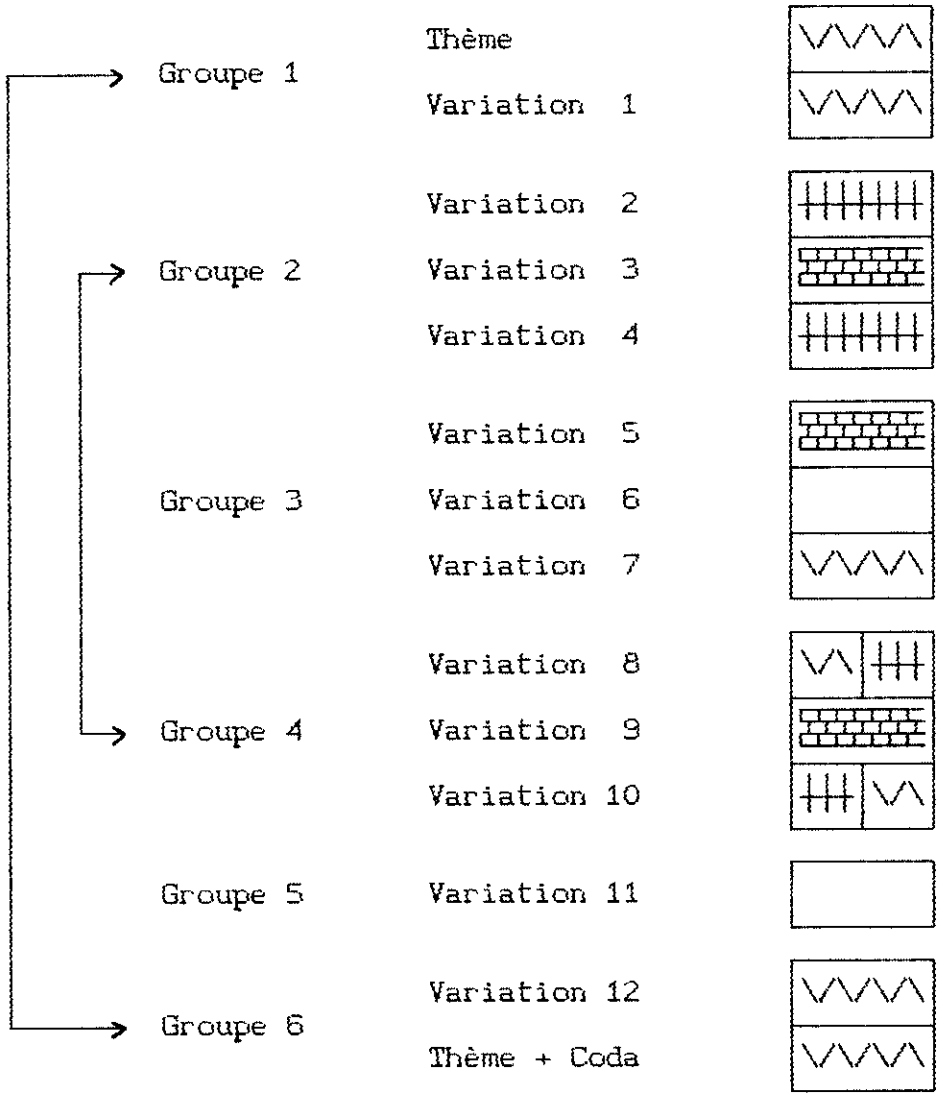
ANALYSE





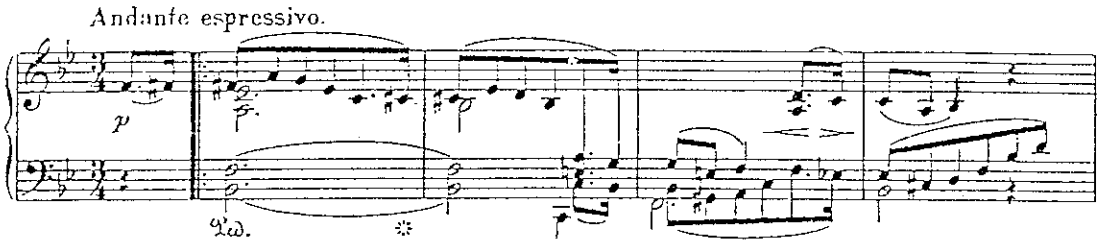
Les variations 8 et 10 réalisent, sur le plan de l'harmonie, la synthèse du Thème et de la Variation 2. En effet, les segments intermédiaires de la Variation 8 (mesures 196-199 et 208-211) empruntent les fonctions harmoniques de la Variation 2, cependant que les autres mesures demeurent fidèles au Thème. En revanche, les segments intermédiaires de la Variation 10 respectent les harmonies thématiques, tandis que les mesures 244-251 et 264-271 empruntent les articulations de la Variation 2. Les Variations 8 et 10 présentent donc des stratégies comparables. Ces deux pièces sont agencées de part et d'autre de la Variation 9. Les

Variations 2 et 4 présentent également des stratégies comparables et s'agencent de part et d'autre de la Variation 3, harmoniquement proche de la Variation 9. Les groupes : Variations 2-4 et Variations 8-10 demeurent donc intimement liés. Il en est de même des groupes : Thème-Variation 1 et Variation 12-Thème & Coda, qui s'organisent selon la trame thématique. On parvient, au terme de notre analyse harmonique, à un groupement identique à celui réalisé d'après les indications de *tempi* :

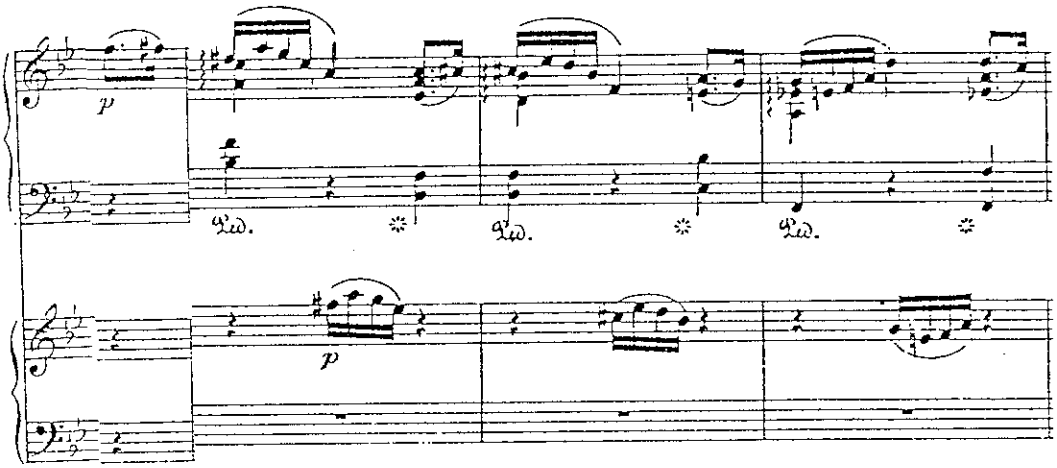


Sur le plan mélodique, seules la première variation (mesures 23-36)[1] et la dixième demeurent fidèles aux trames rythmique et mélodique du thème :

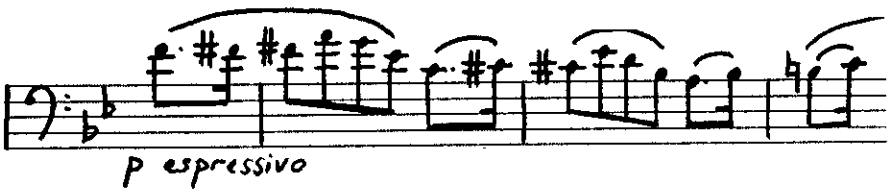
Thème, mes. 7-10, piano II



Variation 1, mes. 23-26, pianos I et II



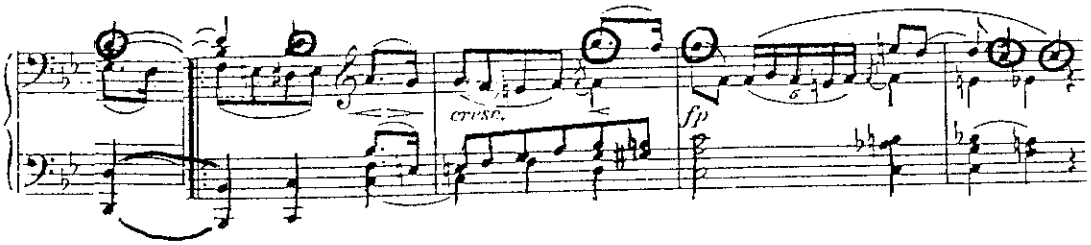
Variation 10, mes. 248-250, violoncelle I



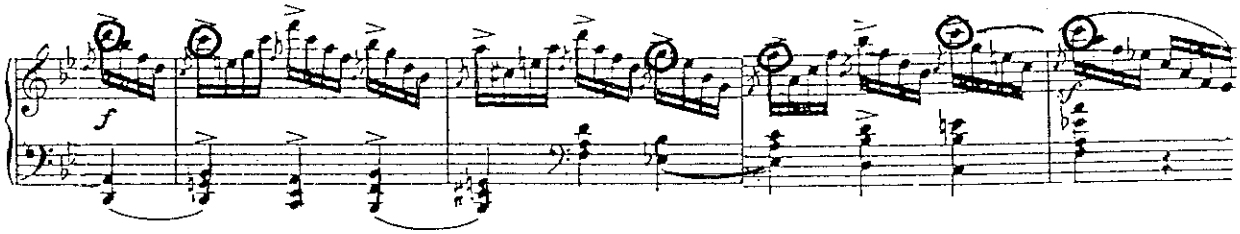
1. Les quatorze premières mesures de la Variation 1 sont seules concernées.

Par ailleurs, les contours mélodiques des mesures 15-18 se retrouvent aux mesures correspondantes des Variations 2 et 4 :

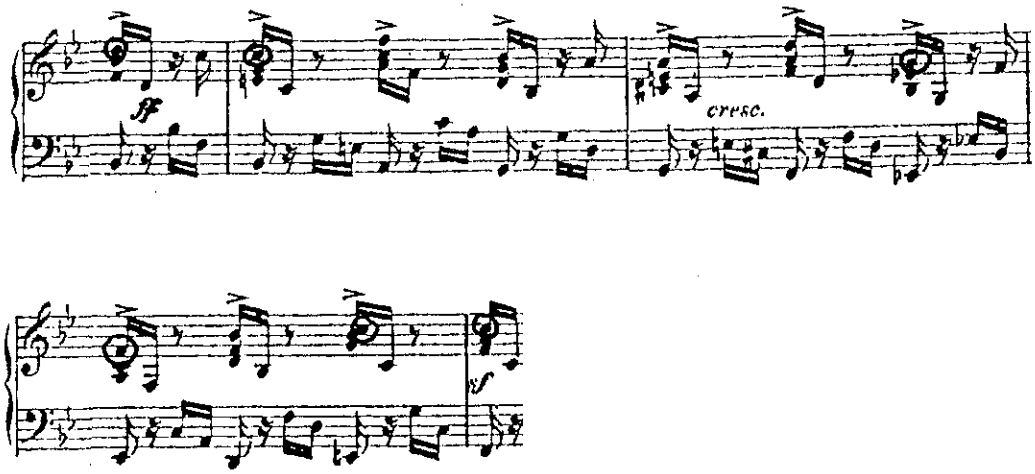
Thème, mes. 15-18, piano II



Variation 2, mes. 51-54, piano II



Variation 4, mes. 115-118, piano I



On observe de surcroît que les variations 3, 5, 6 et 9 respectent la trame rythmique du thème. L'exemple de la troisième variation peut être cité :

Variation 3,
mes. 75-78 :

Thème,
mes. 7-10 :

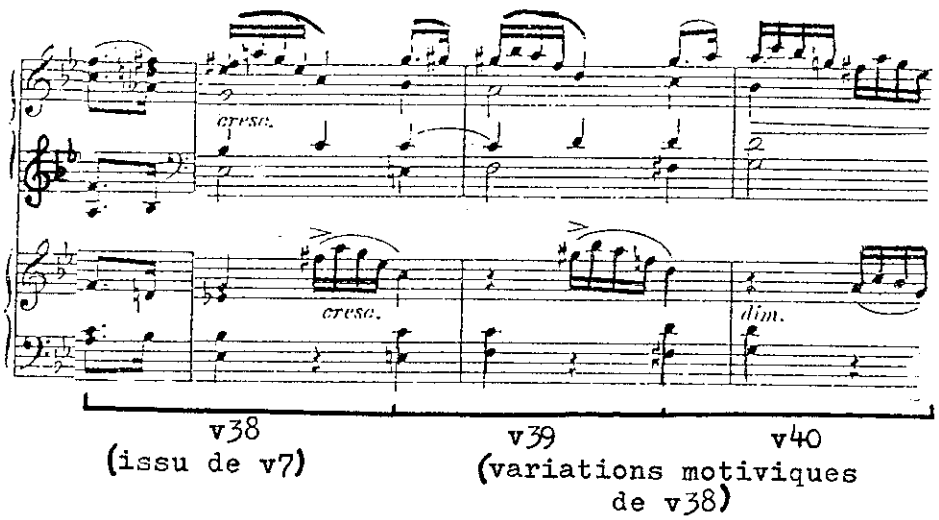
Impulsion
commune :

D'autres variations exploitent un motif thématique et présentent — ne serait-ce que partiellement — une juxtaposition motivique à l'instar de leur modèle. Néanmoins, ces variation ne respectent pas la trame mélodique du thème dans son intégralité. Sont concernés les segments suivants :

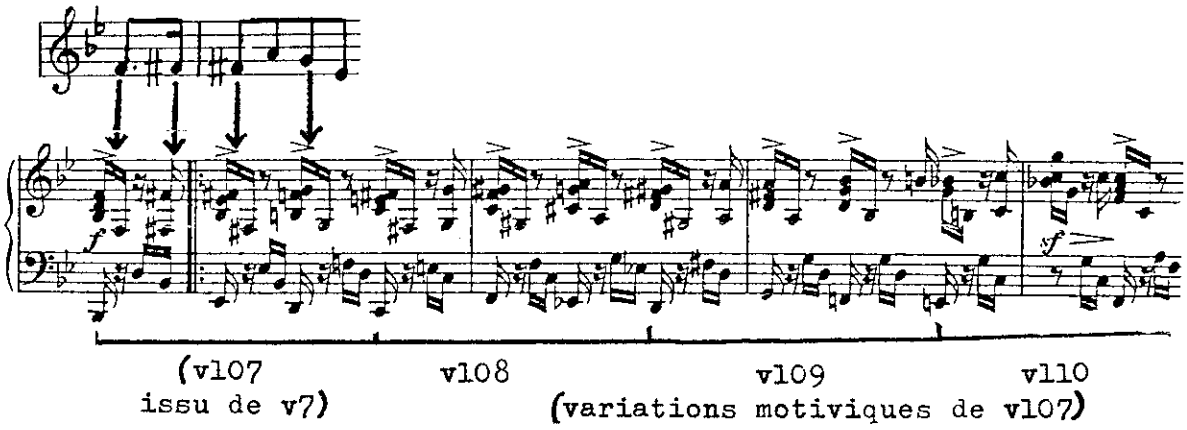
- Variation 1, mesures 37-42 (s37) ;
- Variation 2, mesures 43-50 et 55-62 (s43 et s55) ;
- Variation 3 ;
- Variation 4, mesures 107-114 et 119-122 (s107 et s119) ;
- Variation 5 ;
- Variation 6 ;
- Variation 7 ;
- Variation 8 ;
- Variation 9 ;
- Variation 12.

La Variation 7 et les segments s37, s107 et s119 se construisent à partir du motif v7. Nous reproduisons ici, à titre d'exemple, les mesures 38-40 et 107-109 :

mesures 38-40 :

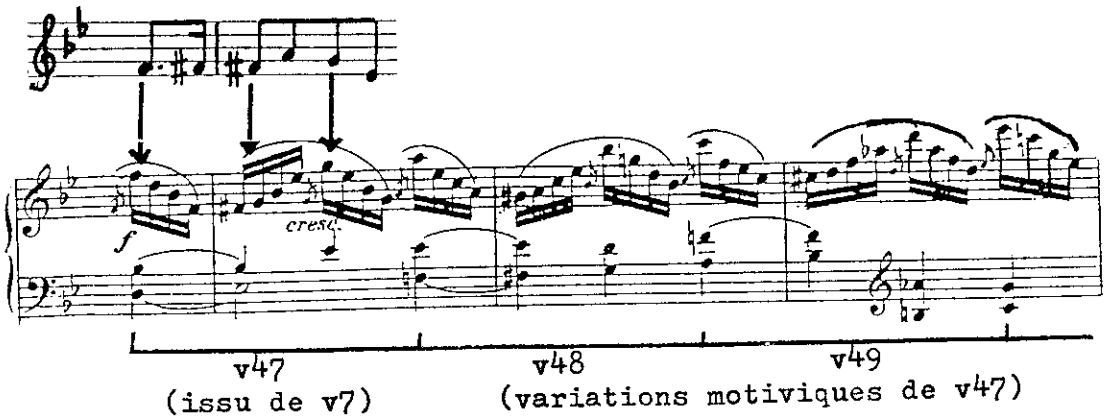


mesures 107-109 :

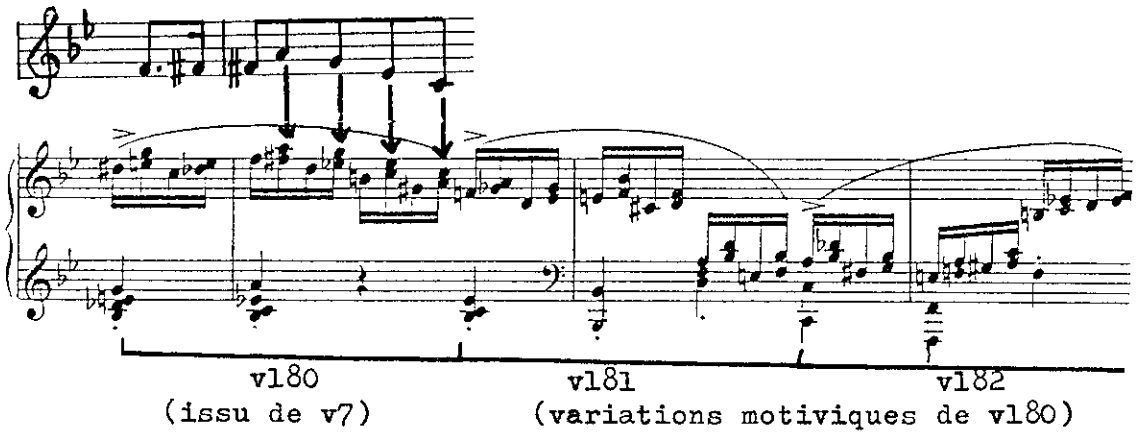


De plus, les contours mélodiques de v7 apparaissent dans les segments s43 et s55, ainsi qu'au sein de la Variation 8. Les mesures 47-49 et 180-182, reproduites ci-après, en témoignent.

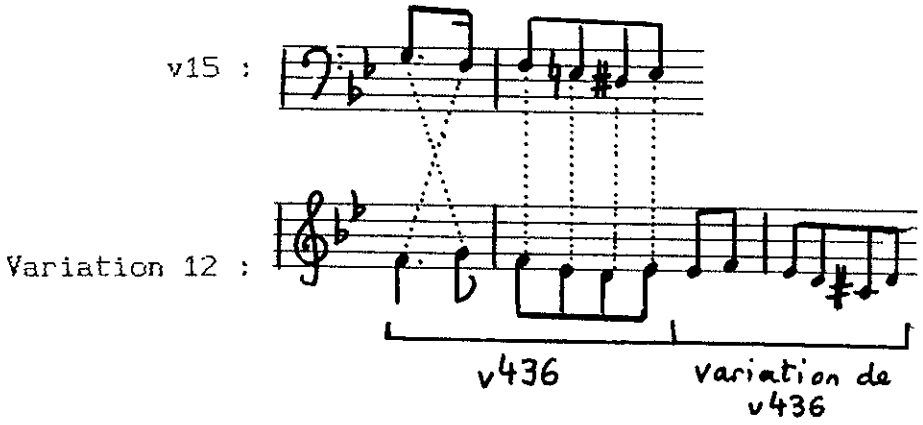
mesures 47-49 :



mesures 180-182



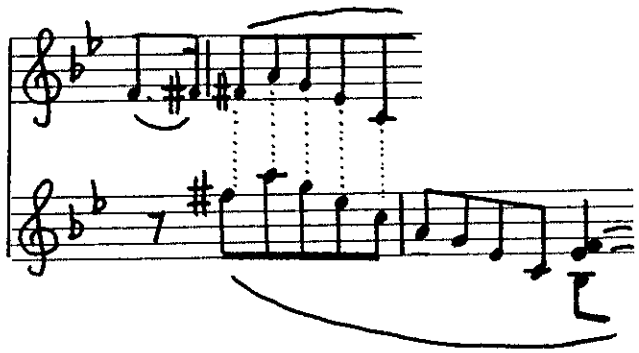
Quant à la Variation 12, elle s'organise à partir du motif v15 :



Enfin, la partie médiane de la Variation 11 (mesures 351-403) exploite un segment issu de v7 :

v7 :

Variation 11 :



L'analyse mélodico-rythmique montre que les Variations 1, 2, 4, 7 et 10 demeurent fidèles à la ligne mélodique du thème. En ce qui concerne les autres variations, elles s'organisent fréquemment à partir de motifs ou de segments thématiques. Force est de constater la réitération rythmique du modèle. Deux variations sur trois exploitent le rythme de v7 et présentent, de surcroît, une juxtaposition motivique à l'instar du thème. Il s'agit des Variations 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10. Ces dernières respectent donc le schéma rythmique du thème. Or, parmi ces pièces, seules les Variations 1 et 10 demeurent fidèles à la trame mélodique. Il en résulte que la moitié des variations respecte le schéma rythmique, sans égard pour les contours mélodiques. Cette variation à rythme constant et à mélodie variable paraît pour le moins étonnante. Nous aborderons ce problème au terme de l'analyse de cette version première du manuscrit *a*.

Le travail mélodico-rythmique du premier agencement de *a* est résumé dans le tableau ci-dessous :

Légende
R + M : schéma mélodico-rythmique
R : schéma rythmique
m15- : schéma mélodique des mesures 15-18
mv7 : contours mélodiques de v7
mv15 : contours mélodiques de v15

Éléments exploités	R + M	R	m15-	mv7	mv15
Thème	X	X	X	X	X
Variation 1	X	X	X	X	X
Variation 2			X	X	
Variation 3		X			
Variation 4		X	X	X	
Variation 5		X			
Variation 6		X			
Variation 7		X		X	
Variation 8				X	
Variation 9		X			
Variation 10	X	X	X	X	X
Variation 11				X	
Variation 12					X
Thème + Coda	X	X	X	X	X

On observe d'emblée que le Thème et la Variation 1 présentent un travail mélodico-rythmique comparable. Un premier groupement peut de ce fait être déterminé. Par ailleurs, les liens thématiques des Variations 2, 3 et 4 demeurent respectivement mélodique, rythmique et mélodico-rythmique. Tel est également le cas des Variations 8,

9 et 10. Trois groupes de trois variations peuvent dès lors être définis :

- Groupe 2 : Variations 2-4 ;
- Groupe 3 : Variations 5-7 ;
- Groupe 4 : Variations 8-10.

Signalons pour ce qui est de cette segmentation, la disposition en fin de groupe, des variations disposant d'un lien mélodico-rythmique avec le thème. Une place toute particulière doit être accordée à la Variation 11. Cette dernière s'avère, en effet, plus vaste et plus libre que les autres pièces du cycle. Tout d'abord, la Variation 11 compte cent quarante-cinq mesures[1], tandis que les autres pièces n'en comptent pas plus de quarante-huit. Du reste, la Variation 11 ne présente aucun lien thématique à l'exception de sa partie intermédiaire. En ce sens, nous sommes en désaccord avec Werner Schwarz[2], lorsqu'il tente de retrouver les notes du thème dans les première mesures de la variation de la manière suivante :

	Fa#	*Sol*	*Mib*	*Ut#*	*Ré*	*La*	*Sol*	*Fa#**	*Ré*	*Sib*
mesures	292	293	294	295	296			297	298/299	

* : *au lieu de Fa*

On parvient, au terme de notre analyse mélodico-rythmique à un groupement identique à ceux réalisés précédemment. Le tableau ci-après en témoigne :

---

1. Mesures écrites, sans égard pour les reprises.
2. *Robert Schumann und die Variation*, *op. cit.*, p. 42.

Groupe	Pièces	Nature du lien thématique
1	Thème Variation 1	mélodico-rythmique *idem*
2	Variation 2 Variation 3 Variation 4	mélodique rythmique mélodico-rythmique
3	Variation 5 Variation 6 Variation 7	rythmique *idem* mélodico-rythmique
4	Variation 8 Variation 9 Variation 10	mélodique rythmique mélodico-rythmique
5	Variation 11	mélodique (partie médiane)
6	Variation 12 Thème + Coda	mélodique mélodico-rythmique

Il convient à présent de définir la forme des pièces de la première version de *a*. Commençons par le thème. Il peut se segmenter en quatre groupes de quatre mesures, dont le troisième constitue un segment intermédiaire :

Mesures :	7-10	11-14	15-18	19-22
	‖: A1	A1' :‖:	A2	Ā1' :‖

Segment intermédiaire

Il s'agit d'un exemple-type de structure à segment intermédiaire. Les autres pièces respectent-elles la forme du modèle ? La courte introduction présente, tout d'abord, un court motif exploitant le rythme thématique (mes. 1-2), puis sa reprise variée (mes. 3-4), avant le traditionnel point d'orgue sur la dominante (mes. 5-6). Quant à la Variation 11, elle occupe une place à part dans la

série, en raison de ses très vastes dimensions. La Variation 11, tout comme l'introduction, sont conçues très librement puisqu'elles répondent toutes deux au type 0. Les Variations 2, 4 et 8 présentent un groupement régulier par segments de quatre mesures, avec un troisième groupe distinct :

<u>Variation 2</u>

43-46	47-50	51-54	55-58	59-62
‖: A1	Ā1 :‖:	A2	A1	Ā1 :‖

Segment intermédiaire

<u>Variation 4</u>

107-110	111-114	115-118	119-122
‖: A1	Ā1 :‖:	A2	Ā1 :‖

Segment intermédiaire

<u>Variation 8</u>

180-183	184-187	196-199	200-203	204-207
‖: A1	Ā1 :‖:	A2	A1	Ā1 :‖

Segment intermédiaire

Il en est de même pour la Variation 1, dont le segment final s'avère de surcroît caractéristique :

23-26	27-30	31-34	35-38	39-42
A1	A1	‖: A2	A1	Ā3 :‖

Segment intermédiaire — Segment final

La Variation 10 présente une coda à l'instar de la résurgence thématique à la fin de la série. Hormis la coda, cette variation demeure proche des précédentes, du moins en ce qui concerne sa segmentation en groupes de quatre mesures :

244-247	248-251	260-263	264-267	268-271	272-275
‖: A1	Ā1' :‖	A2	A1	Ā1'	A2
		Segment intermédiaire			Segment intermédiaire

276-279	280-291
A1'	Ā3
	Segment final

Quant à la Variation 12, elle s'inscrit dans une forme régulière de seize mesures, sans partie intermédiaire distincte :

436-439	440-443	444-447	448-451
A1	A1	A2	Ā2

Les Variations 3, 5 et 7 sont également démunies de partie intermédiaire. La Variation 3 juxtapose deux phrases semblables de (2 + 2) + 4 mesures. La Variation 5 s'organise en (4 + 4) + 8 mesures :

```
131-134 135-138          139-146
||:  A1   |   A1' :||:       A2       :||
```

La Variation 7 compte (4 + 4) + (2 + 4 + 2) mesures et présente un segment final distinct :

```
164-167  168-171  172-173  174-177  178-179
|   A1   |   A1'  |   A1"  |   A1"' |   A2   |
                                     |_______|
                                   Segment final
```

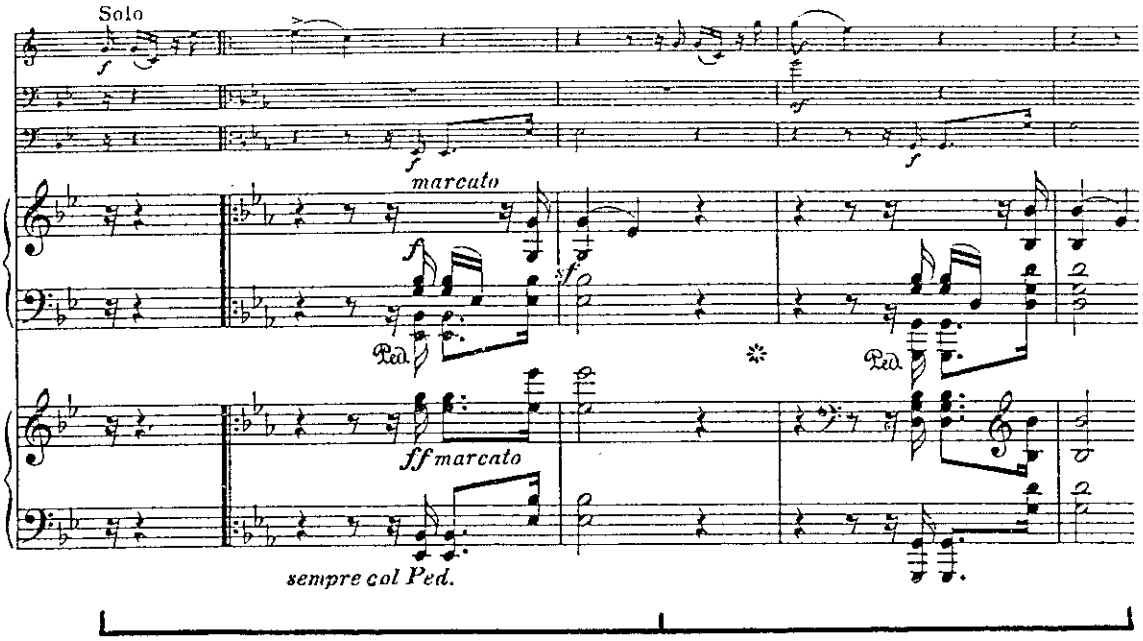
Pour ce qui est de la Variation 6, elle adopte une structure à segment intermédiaire de 6 + 4 + 6 mesures :

```
148-153  154-157  158-163
|   A1   |   A2   |   A1'  |
         |_______|
   Segment intermédiaire
```

Une structure à segment intermédiaire apparaît également au sein de la Variation 9 :

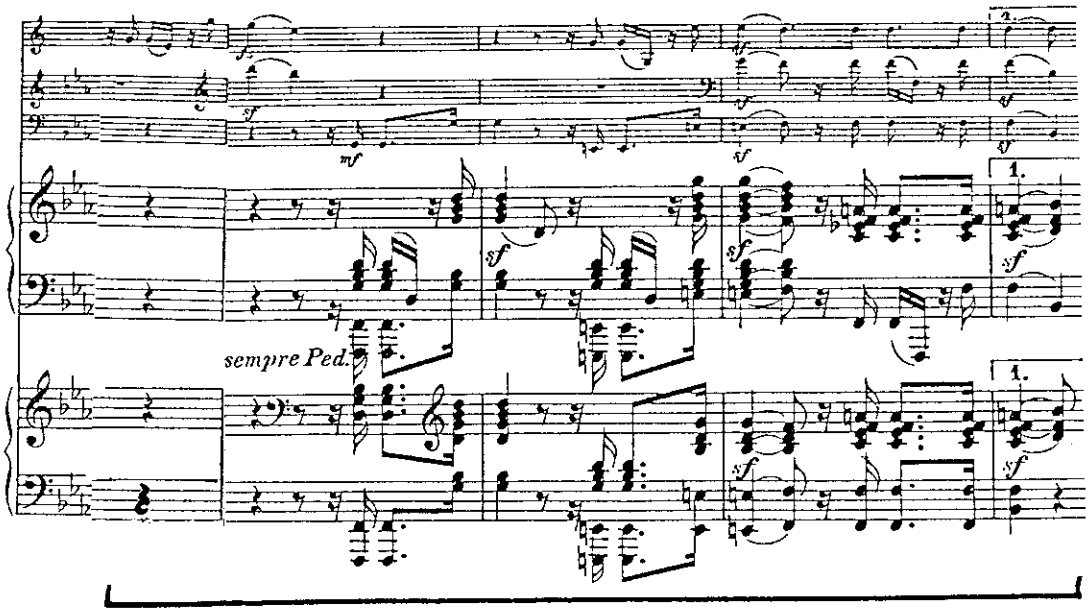
```
220-227  228-235   236-243
||:  A1  :||:  A2   |   A1  :||
         |_______|
   Segment intermédiaire
```

Dans cette pièce, le premier et le dernier segment de huit mesures présentent une phrase de (2 + 2) + 4 mesures, à l'instar de la Variation 3. Citons, à titre d'exemple, les mesures 220-227 :



2 mes.

2 mes.
(variation des 2 premières mesures)



4 mes.
(= "développement")

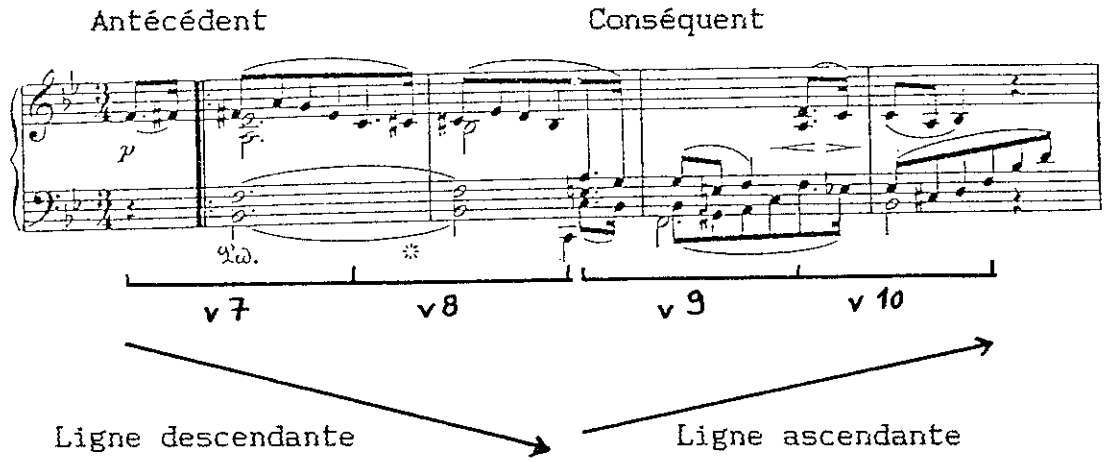
Force est de constater que seule la Variation 4 respecte la forme thématique. Les Variations 1-3, 8-10 et 12 admettent tout de même une segmentation par groupes de quatre, à l'instar de leur modèle. Signalons, par ailleurs, les phrases de (2 + 2) + 4 mesures des Variations 3 et 9. Il apparaît à cet égard une analogie entre les groupes : Variations 2-4 et 8-10. Quant au groupe médiant (Variations 5-7), il se distingue du fait de ses pièces, n'autorisant que partiellement une segmentation par groupes de quatre. On retrouve ainsi un groupement analogue à ceux réalisés précédemment :

Légende
s.fin. : segment final
Phrase : Phrase de (2 + 2) + 4 mesures

Groupes	Pièces	Observations	
			Segmentation par groupes de 4 mesures
1	Thème Variation 1	s.fin.	possible
2	Variation 2 Variation 3 Variation 4	Phrase	possible
3	Variation 5 Variation 6 Variation 7	s.fin.	partiellement possible
4	Variation 8 Variation 9 Variation 10	Phrase s.fin.	possible, sans égard pour la coda de la Variation 10
5	Variation 11	Vaste mouvement	
6	Variation 12 Thème + Coda	s.fin.	possible, sans égard pour la coda

Par ailleurs, toutes les pièces, à l'exception de l'introduction et de la Variation 11, juxtaposent des segments semblables d'une mesure. Comment ces segments sont-ils disposés ? Une première solution consiste à les répéter incessamment, et avec de légères variantes (Type 1). Cette réitération motivique, d'un effet pour le moins statique, se présente au sein des Variations 6 et 12, où les répétitions sont interrompues par endroits, pour laisser place à des formules cadentielles. Lorsque ces dernières apparaissent de manière régulière, toutes les quatre mesures, comme c'est le cas de la Variation 4, on parvient à la quadrature (Type 2). Le statisme du Type 1 est ainsi esquivé. Une troisième solution consiste à faire alterner des segments de directions mélodiques opposées (Type 3). Ce type répond à un principe que l'on pourrait qualifier d'"expansion-contraction". Ce procédé, fondé sur la ligne mélodique des segments, offre un cas particulier de symétrie, qui se distingue de l'articulation "ouvert-clos", liée aux seules clausules. Les segments répondant au principe expansion-contraction peuvent donc être qualifiées de périodes. Les mesures initiales du thème en fournissent un exemple :

mes. 7-10, piano II :

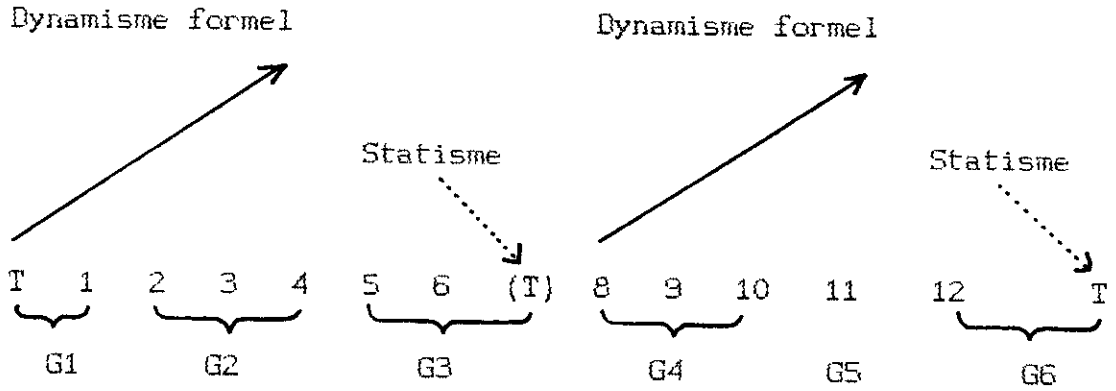


Les segments d'une mesure s'agencent donc selon trois types syntaxiques. Le tableau suivant indique, pour chaque pièce, les types utilisés :

Pièce	type(s) syntaxique(s)
Thème	types 2 et 3
Variation 1	types 2 et 3
Variation 2	type 2
Variation 3	type 3
Variation 4	type 2
Variation 5	types 1 et 2
Variation 6	type 1
Variation 7	type 1 et 3
Variation 8	types 2 et 3
Variation 9	type 2
Variation 10 (sans Coda)	type 2
Variation 11	—
Variation 12	type 1
Thème (sans Coda)	types 2 et 3

Force est de constater le statisme important des Variations 6 et 12, conformes au seul type 1. Ce statisme s'avère compréhensible, si l'on considère la réminiscence thématique de la Variation 7, ainsi que la reprise du Thème à la fin de la série. En effet, les Variations 7 et 12 se révèlent comme des phases de *suspens*, faisant attendre par deux fois le retour thématique. Signalons que

les Variations 5 et 7 empruntent également, ne serait-ce que partiellement, le type 1. Ce statisme joue un rôle essentiel, puisqu'il soutient le ralentissement du Groupe 3. On parvient à l'évolution formelle suivante :



Légende
1 : Variation 1
G1 : Groupe 1
T : Thème
(T) : réminiscence thématique

Cette première version de l'*Andante et variations* se destine à deux pianos, deux violoncelles et un cor. Le diagramme des pages suivantes représente les interventions instrumentales en fonction du temps. Considérons, tout d'abord, l'Introduction, le Thème et les Variations 1, 3, 4, 8 et 12. Force est de distinguer au sein de ces pièces la prépondérance des pianos et la fonction accompagnatrice des autres instruments. Une pareille distinction ne concerne plus la Variation 2, puisque les violoncelles et les pianos se partagent désormais l'accompagnement et les parties principales. Au sein des Variations 5-7, les violoncelles et le cor rivalisent avec les deux pianos et semblent prendre le dessus

ANALYSE INSTRUMENTALE DE LA PREMIERE VERSION DU MANUSCRIT DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE (Source *a*)

Légende

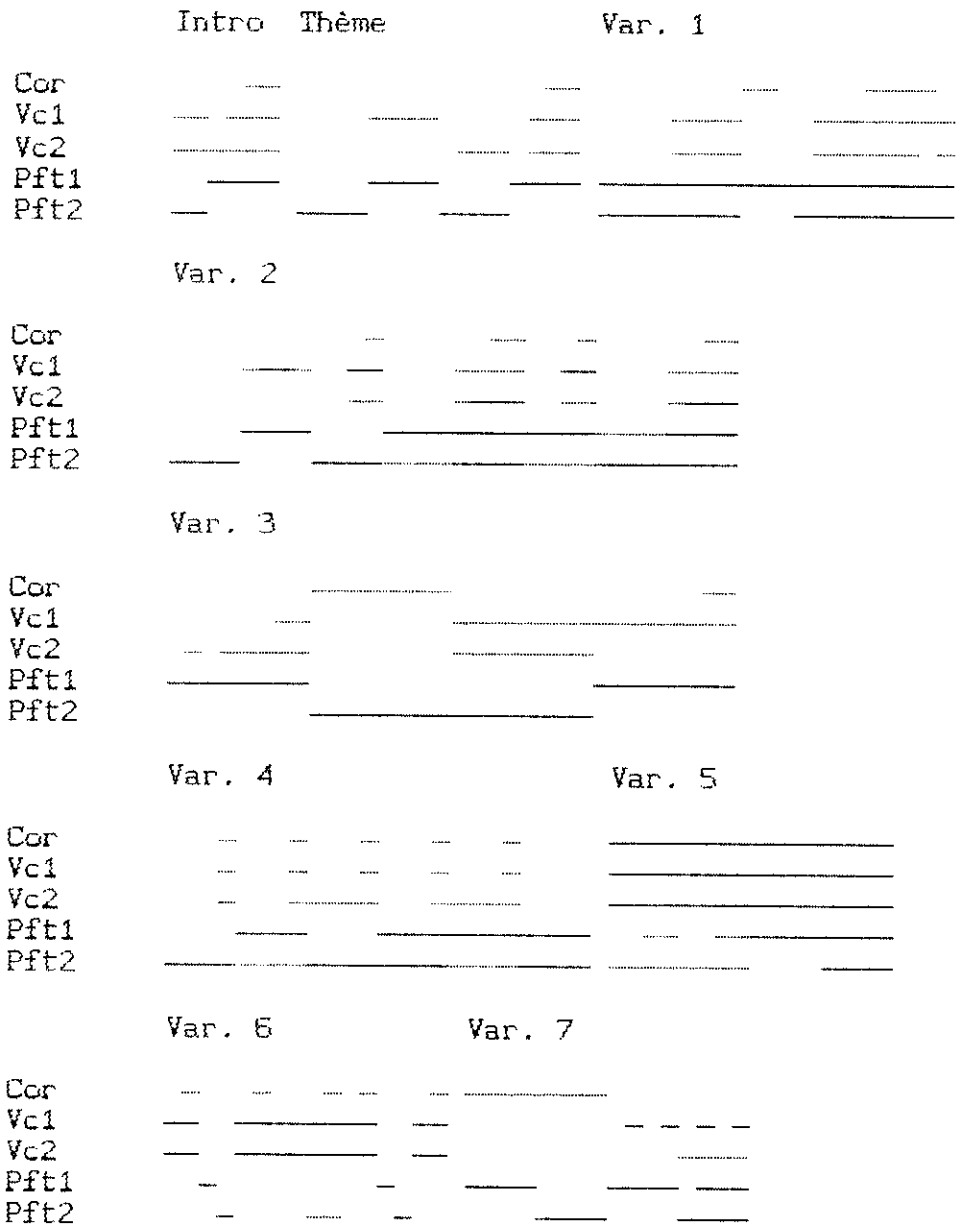
— : Partie prédominante

— : Partie d'accompagnement

Vc : Violoncelle

Pft : Pianoforte

Échelle : — = 1 mesure



Var. 8

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Var. 9

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Var. 10

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Var. 11

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Var. 12

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

Thème + Coda

Cor
Vc1
Vc2
Pft1
Pft2

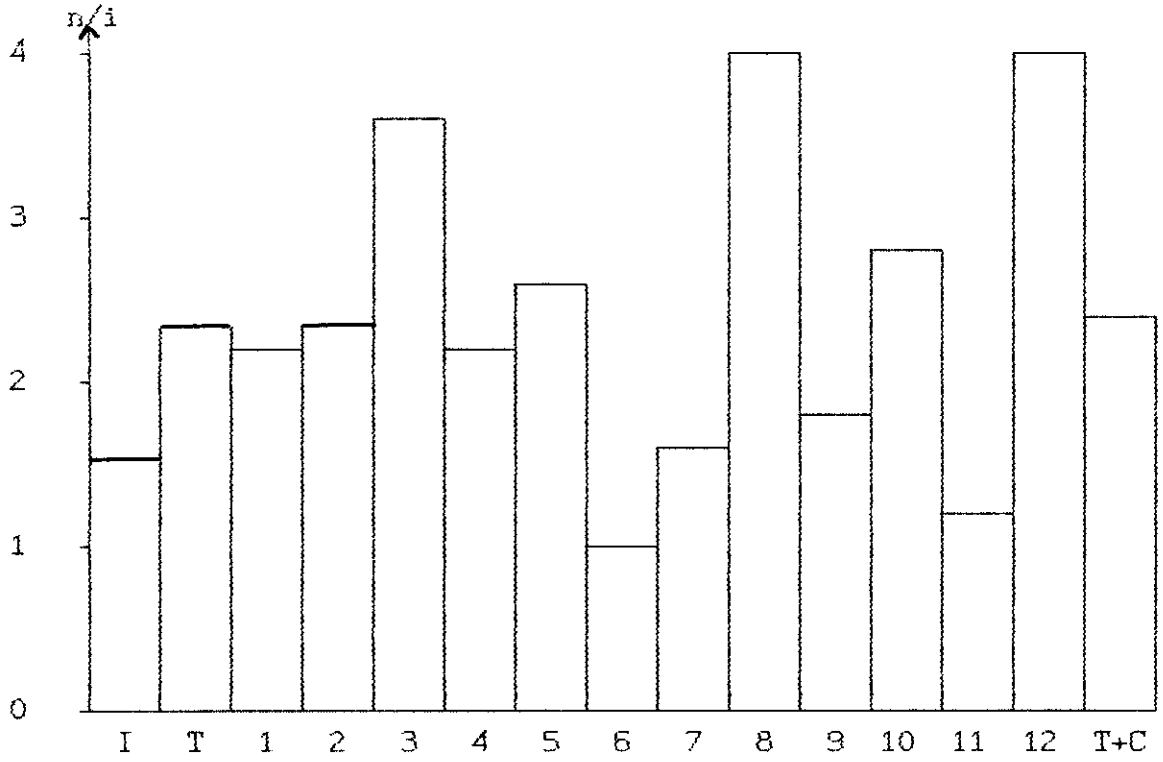
(Variations 5 et 6). Considérons à présent les Variations 9-11 et le retour thématique en fin de parcours. Ces derniers confient aux instruments une importance comparable, malgré le solo de cor de la Variation 9. Signalons à cet égard que la variation 8 accorde un temps de répit au corniste avant son solo. En effet, la Variation 8 demeure l'unique pièce du cycle à ne pas présenter d'intervention de cor. On parvient ainsi aux conclusions suivantes :

1. les pianos demeurent prépondérants au début de l'oeuvre (Groupes 1 et 2) ;
2. le cor et les violoncelles prennent le dessus au milieu du cycle (Groupe 3) ;
3. les instruments semblent bénéficier d'une importance comparable dans la seconde moitié de l'oeuvre (Groupes 4-6).

L'évolution instrumentale retrouve donc sensiblement les groupements définis lors des analyses précédentes. Qu'en est-il de la diversité timbrique de cette version ? Le tableau ci-dessous en donne un aperçu. La valeur n concerne le nombre de mesures indiquées par le compositeur pour chaque pièce, sans tenir compte des reprises. Nous définissons par "segment instrumental", un groupe de notes exécuté par les mêmes instruments. La valeur i représente le nombre de segments instrumentaux que compte chaque pièce. Le quotient n/i indique donc la longueur moyenne, en nombre de mesures, des segments instrumentaux de chaque pièce.

Pièce	n	i	n/i
Introduction	6	4	1,5
Thème	16	7	2,285
Variation 1	20	9	2,222
Variation 2	32	14	2,285
Variation 3	32	9	3,555
Variation 4	24	11	2,182
Variation 5	16	6	2,667
Variation 6	16	15	1,067
Variation 7	16	10	1,6
Variation 8	40	10	4
Variation 9	24	13	1,846
Variation 10	48	17	2,823
Variation 11	144	125	1,152
Variation 12	16	4	4
Thème + Coda	37	15	2,467

Les variations 3, 8 et 12 présentent peu de diversité timbrique, puisque leurs segments instrumentaux sont de l'ordre de quatre mesures. Dans la plupart des autres pièces, les changements instrumentaux demeurent plus fréquents et interviennent toutes les deux mesures. Signalons à cet égard la diversité timbrique toute particulière des Variations 6 et 11. En effet, ces dernières présentent des changements instrumentaux presque à chaque mesure. Comme en témoigne le diagramme de la page suivante, l'écart entre les valeurs du n/i devient plus important vers la fin du cycle :



Ce soucis de diversification s'avère d'autant plus essentiel que les pièces les plus vastes – en l'occurrence la Variation 11 – sont disposées au terme de l'oeuvre.

Une typologie concernant les variations de la première version du manuscrit *a* s'avère désormais possible. On parvient à la représentation suivante :

Introduction	: O	
Thème	: RMHF	Groupe 1
Variation 1	: RMH	
Variation 2	: M	Groupe 2
Variation 3	: R	
Variation 4	: RMF	
Variation 5	: RH	Groupe 3
Variation 6	: R	
Variation 7	: RMH	
Variation 8	: H	Groupe 4
Variation 9	: R	
Variation 10	: RM	
Variation 11	: O	Groupe 5
Variation 12	: H	Groupe 6
Thème + coda	: RMH	

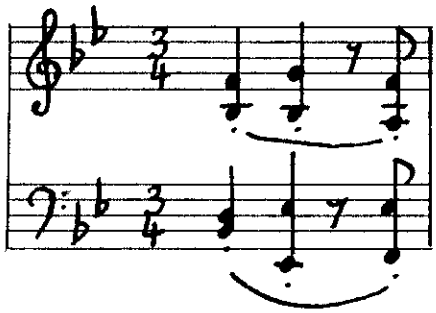
Cette typologie prouve que la présente version compte un nombre important de variations inhabituelles, à rythme constant, de types RH, RM ou R. Ces dernières représentent la moitié des variations du cycle. Il convient de remarquer à cet effet que le type R demeure – à notre connaissance – unique à l'époque de Schumann. On peut dès lors se demander pourquoi l'oeuvre fut qualifiée de conventionnelle. Rappelons à cet effet que l'opus 46 ne fit jamais l'objet d'une analyse approfondie. La réitération du rythme thématique confère, il est vrai, un caractère monotone à l'oeuvre. Une critique négative en ce sens s'avère compréhensible. Juger l'oeuvre de conventionnelle, en revanche, ne nous paraît aucunement justifié. Considérons le rythme très caractéristique du modèle : la persistance de ce dessin rythmique dans la majorité des variations donne l'impression d'une proximité thématique. Les phénomènes perçus différemment suivant que l'attention est prêtée aux indications de la partition ou aux sensations auditives peuvent être appelés "illusions auditives". En ce sens, la perception de l'*Andante et variations* en tant que simple "air varié" constitue une illusion auditive. L'erreur de jugement peut donc s'expliquer en raison de l'analyse très succincte des commentateurs. Les exemples très libres présentés par Martin Friedland[1], dans sa typologie, s'avèrent désormais compréhensibles.

---

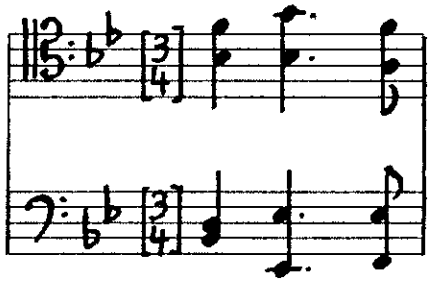
1. *Cf. supra*, p. 190.

Comment cette version s'organise-t-elle ? Dans les deux premiers groupes de variations, très dynamiques, les pianos présentent le matériau thématique. Force est de constater que ce dernier apparaît dans le Thème, mais aussi au sein des Variations 2 et 3. En ce sens, on pourrait parler de polythématisme, surtout en ce qui concerne la Variation 2. Rappelons que ce polythématisme s'inscrit dans le sillage la "double variation", en usage chez des compositeurs comme Haydn ou Gélinek. Les premières variations demeurent proches de l'atmosphère thématique. Seule une marche funèbre, entamée à la cinquième variation par les violoncelles et le cor, instaure un changement de climat. La Variation 6 – sorte d'expiration de ce glas[1] – réitère inlassablement le motif initial du Lied "Seit ich ihn gesehen" du cycle *Frauenliebe und -leben* :

Schumann, opus 42 :



Schumann, opus 46 :



1. SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 41. Le musicologue considère, du reste, cette variation comme un intermède.

Cette réitération résonne telle une question, dont la réminiscence thématique de la Variation 7 semble apporter une réponse. La prédominance des violoncelles et du cor, le ralentissement du mouvement, le statisme, ainsi que la liberté d'organisation opposent le Groupe 3 aux pièces précédentes. Quant au quatrième groupe, il renoue avec le dynamisme des premières pièces, afin de mener cette fois-ci à la Variation 11, qui n'est autre que le finale. Le Groupe 4 – dont la structure demeure proche de celle du Groupe 2 – présente une synthèse du matériau thématique, tandis que le finale connaît à nouveau une organisation plus libre. L'originalité du finale réside dans sa disposition, en antépénultième position. Si le thème réapparaît quelquefois au terme du finale, il est rare qu'une variation s'intercale entre le finale et le retour thématique. Cette intercalation s'avère néanmoins compréhensible, eu égard à la fonction suspensive de la Variation 12[1]. D'une manière générale, le travail thématique, la stabilité du tempo *(Animato – Doppio movimento)* ainsi que l'équilibre instrumental confèrent à la seconde moitié de l'oeuvre, le caractère d'une synthèse. Une référence au dualisme schumannien n'est pas absurde dans le cas présent[2]. Associer Florestan aux quatre premières pièces, Eusebius au Groupe 3 et Maître Raro à la seconde moitié du cycle, ne trahit nullement la conception d'ensemble de la première version de l'oeuvre. Nous réalisons ce rapprochement dans un but conceptuel et non sémantique. En effet, il nous paraît judicieux – compte tenu du

---

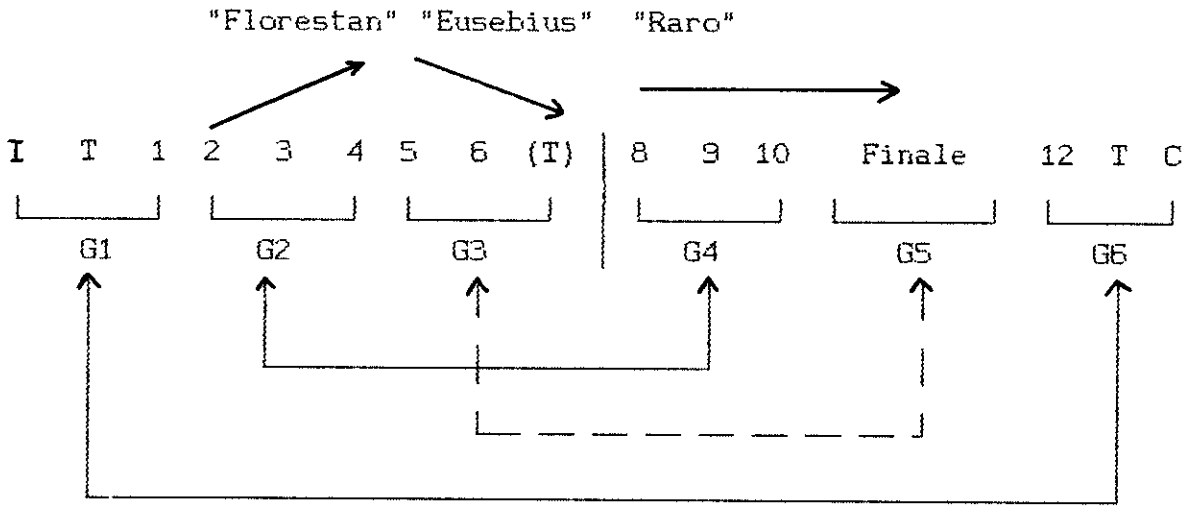
1. *Cf. supra*, p. 232.
2. Ce n'est pas le cas de l'approche sémantique de Gerhard Heldt, *cf. supra*, p. 193.

contexte — de se référer au dualisme schumannien, plutôt que d'invoquer la dialectique de Hegel. Des relations entre groupes de variations peuvent, en outre, se dévoiler. Comme en témoigne l'analyse précédente, les Groupes 1 et 6, ainsi que 2 et 4 demeurent intimement liés. Quant aux groupes restants, ils se démarquent du fait de leur organisation très libre. Cette version répond donc à deux principes :

1. un principe d'évolution proche de la dialectique,
2. un principe de correspondance entre les différents groupes.

Le schéma subséquent résume l'organisation de la première version de *a* :

Principe d'évolution, proche de la dialectique



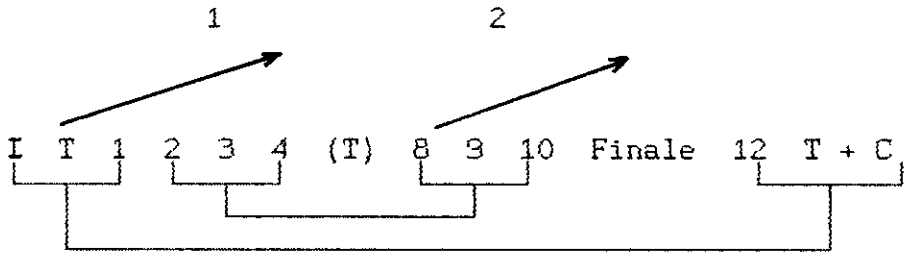
Principe de correspondance entre les groupes de pièces

Légende
I : Introduction
8 : Variation 8
G3 : Groupe 3
T : Thème
(T) : Réminiscence thématique

La seconde version de ce manuscrit et l'édition de 1844 connaissent de nombreuses différences par rapport à la version initiale. Une étude critique en ce sens serait la bienvenue. Tel n'est cependant pas l'objectif du présent travail[1] qui se limite à une étude des stratégies de composition.

Le passage de la première à la seconde version de l'autographe *a* se caractérise essentiellement par la suppression des deux violoncelles et du cor. Or, ces derniers étaient prépondérants au sein du Groupe 3. La suppression des Variations 5 et 6 s'avère de ce fait compréhensible. Il en résulte la disparition du principe d'évolution précédemment observé, au profit d'une progression – plus conventionnelle – en deux étapes. Signalons le dynamisme de cette nouvelle avancée vers le finale. La téléologie de la forme s'avère de ce fait extrêmement prégnante. La réminiscence thématique de la Variation 7 constitue désormais un court moment de répît dans le déroulement de l'oeuvre. On parvient à la représentation suivante :

Progression en deux étapes



Principe de correspondance entre les groupes de pièces

---

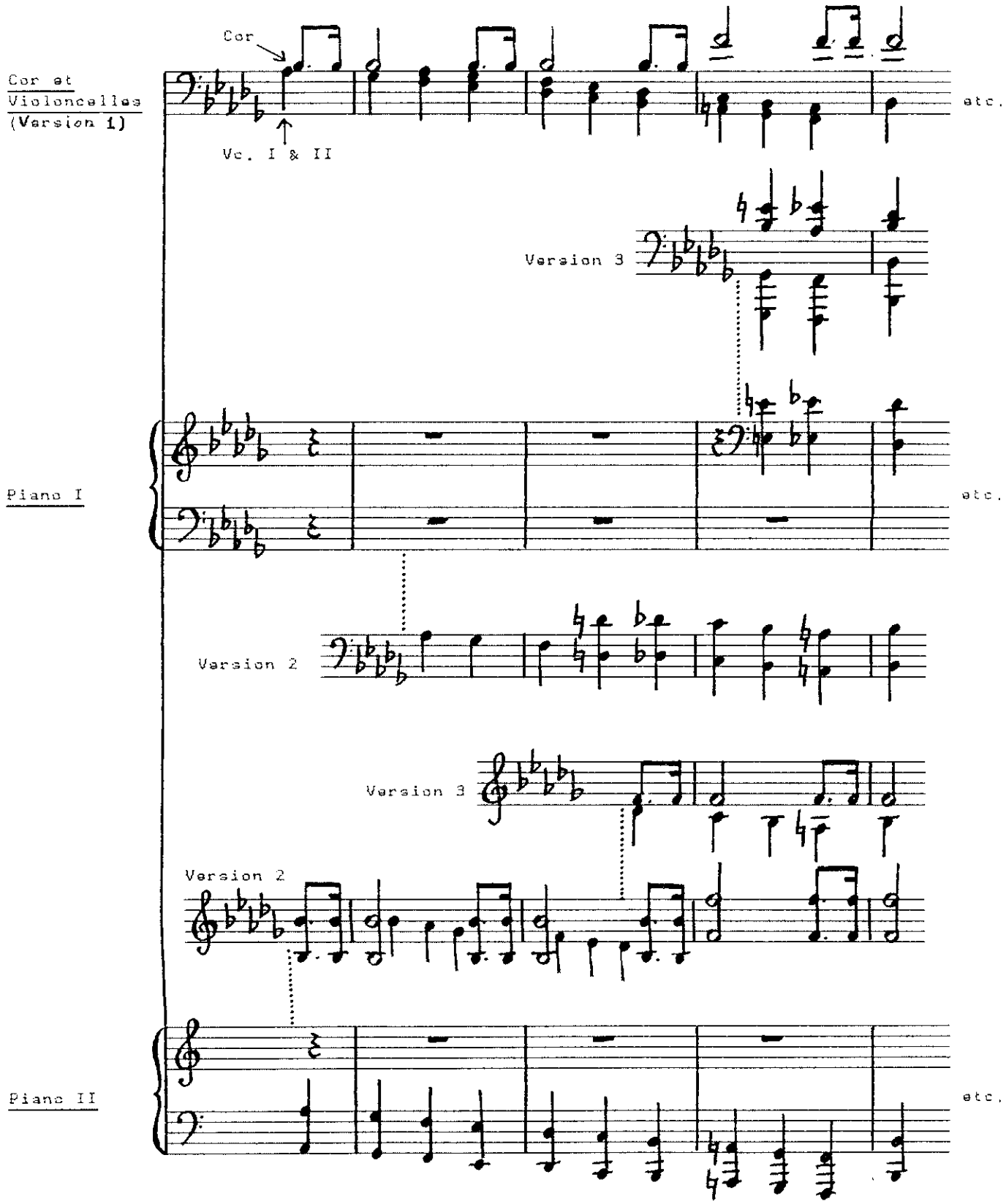
1. Un tel travail demeure l'objectif de la nouvelle édition critique consacrée à Schumann *(Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe*, à paraître chez Schott, à Mayence).

Cette refonte structurelle est donc essentiellement liée au changement d'instrumentation. Qu'en est-il du passage à l'édition de 1844 ?

On sait que la première version du finale connut une diversité timbrique toute particulière. Les remaniements instrumentaux constituent en ce sens un appauvrissement certain. La suppression du finale, dans l'édition de 1844, peut de ce fait s'avérer compréhensible. Désormais, la Variation 10 – amputée de quelques mesures – s'enchaîne directement au retour thématique. La Variation 12 disparaît. La progression vers le Finale ne s'avère plus nécessaire. La Variation 5 se trouve par là-même réintroduite au cycle, sa transposition pour deux pianos posant moins de difficultés que celle de la Variation 6. Rappelons à cet effet les fréquents changements instrumentaux et la réitération motivique inhérents à cette dernière. La représentation de la page suivante tente d'expliquer les fluctuations intervenant lors de la genèse de la Variation 5, à travers l'exemple des mesures 131-134[1]. On note trois versions successives. La première version correspond au premier agencement de *a*. Le rythme pointé, présenté à la manière d'un glas, est confié au cor cependant que les deux violoncelles jouent la basse descendante. Les pianos, en octaves, se bornent à doubler les violoncelles. La seconde version est postérieure à la suppression des deux violoncelles et du cor. Les parties manquantes sont désormais exécutées par la main droite du Piano II

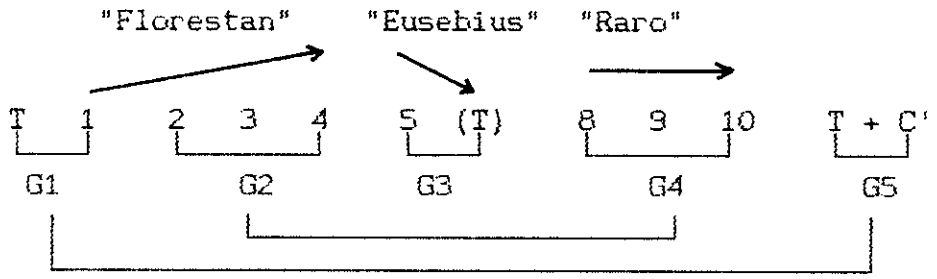
---

1. Cette représentation répond sensiblement aux règles énoncées par Sieghard Brandenburg dans sa transcription des cahiers d'esquisses beethovéniens *(Ludwig van Beethoven : Keßlersches Skizzenbuch*, Bonn, Beethovenhaus, 1978, p. 10)


Cor
Cor et Violoncelles (Version 1)
Vc. I & II
etc.
Version 3
Piano I
etc.
Version 2
Version 3
Version 2
Piano II
etc.

et – partiellement – par la main gauche du Piano I (mesure 133). Comme en témoigne le point d'interrogation dans la marge[1], le compositeur se montra indécis face à cette version. C'est certainement la raison pour laquelle il supprima tout d'abord la pièce dans le second agencement de *a*, avant de la réintégrer au cycle, après quelques remaniements. Cette troisième version parut dans l'édition de 1844. La réintégration de la Variation 5 permet de renouer partiellement avec le principe d'évolution du premier agencement de l'autographe *a*. On observe, par ailleurs, une disposition symétrique des groupes de pièces :

Principe d'évolution, proche de la dialectique



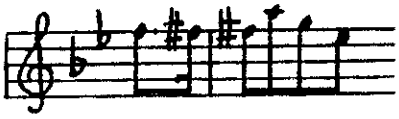
Disposition symétrique des groupes de pièces

Légende
8 : Variation 8
G3 : Groupe III
C' : nouvelle coda[2]
T : Thème
(T) : Réminiscence thématique

---

1. *Cf. supra*, p. 201.
2. *Cf. supra*, p. 203 et tableau de la p. 204.

Dans cette dernière version, force est de constater que toutes les pièces – hormis la coda – juxtaposent des segments semblables d'une mesure. Compte tenu des rapports entre les variations, tous les segments entretiennent un lien de parenté. Aussi l'opus 46 schumannien prend-t-il l'apparence d'un cycle de variations sur le seul motif :



L'édition de 1844 présente donc, d'un point de vue formel, une élaboration fort intéressante. Il semblerait que le changement d'instrumentation ne fût pas la seule cause liée à cette refonte structurelle.

On sait, enfin, que le feuillet d'esquisses *d* présente une pièce inédite n'apparaissant dans aucune autre source accessible à la recherche. Celle-ci présente une structure à segment intermédiaire, dont l'antécédent est à son tour constitué d'une période de huit mesures. En effet, les quatre premières mesures se terminent tout d'abord sur la dominante, puis sur la tonique, lors de la reprise. La pièce demeure éloignée des harmonies thématiques, sauf en ce qui concerne le balancement régulier des premières et des dernières mesures :

```
        1  2  3  4a        5  6  7  8  9  10 11 12
    ||: +--+--+--+-- :||: +--+--+--+--+--+--+--+-- :||
sib     D—▸—D—▸—D          ▸—S—D—T—D—▸—D—T—

                4b
                +--        └──────────┘
                D—T        Segment intermédiaire
        I...........
        └──────────┘
          Période
```

On constate, par ailleurs, que cette variation reste fidèle à la forme et au rythme thématiques. Elle se distance, en revanche, de la trame mélodique du Thème, malgré les résidus des anacrouses. La variation répond donc au type : RF. Elle demeure ainsi proche de la Variation 4, d'autant plus que les premières mesures présentent une structure périodique. Force est de signaler la tension harmonique de la pièce, qui ne trouve sa résolution qu'à la dernière mesure, en *Si♭* mineur. En ce sens, la pièce semble annoncer la Variation 5. La variation du feuillet d'esquisse *d* devait vraisemblablement trouver sa place entre les Variations 4 et 5 : elle s'avère de ce fait antérieure au premier agencement de la source *a* ou à la fois postérieure à la seconde version de la même source et antérieure à l'édition de 1844. Dans ce dernier cas, le Groupe 3 compte trois variations à l'instar des Groupes 2 et 4.

Une typologie a prouvé, dans un premier temps, que les catégories de variations mises en oeuvre dans l'opus 46 de Schumann ne s'avéraient nullement conventionnelles. Dans un second temps, une étude comparative des sources a déterminé trois stades successifs dans l'évolution de la conception d'ensemble. Il a été observé que les stratégies de composition répondaient globalement à deux principes :

1. un principe d'évolution, proche de la dialectique, reflétant totalement ou partiellement le dualisme schumannien,
2. un principe de correspondance entre différents groupes de variations, tantôt symétrique, tantôt asymétrique.

L'édition de 1844 apparaît en outre comme une série de variations sur le motif initial. Un changement d'instrumentation et la recherche d'une conception progressive est vraisemblablement à l'origine de la refonte structurelle de la première version. En revanche, le passage de la seconde à la troisième version répond davantage à des besoins architectoniques. Les trois versions de l'*Andante et variations* adoptent une conception non-kaléidoscopique et amplificatrice. Non-kaléidoscopique, tout d'abord, en raison de leur caractère monotone, dû à la réitération du rythme thématique. Amplificatrice, ensuite, en regard de l'extrême émancipation de la forme de leur modèle et de la présence de l'introduction et du finale. Notons toutefois que ces derniers disparaissent dans l'édition de 1844. L'ultime version de l'oeuvre n'en demeure pas moins fidèle à la conception amplificatrice. Selon les conclusions du Chapitre III, l'*Andante et variations* devrait donc faire partie de la catégorie "Variation brillante". Or, la profonde élaboration de l'oeuvre ne laisserait-elle pas croire davantage à un exemple de "variation sérieuse" ou de "fantaisie variation" ? Quant au polythématisme, ne s'inscrit-il pas dans la continuité de la "double variation" ? En outre, l'audition de l'oeuvre ne donne-t-elle pas l'impression d'un "air varié" ? Afin de comprendre cette indécision, il convient de se référer à la notion esthétique d'illusion sonore. En effet, la réitération rythmique – qui constitue souvent le seul lien thématique – a une double fonction : elle permet au compositeur d'expérimenter de nouveaux types de variations, tout en instaurant l'illusion d'un cycle traditionnel. Mais la conception non-kaléidoscopique est justement le corollaire de cette réitération rythmique, inhérente

à la stratégie même du compositeur. Tout se passe alors comme si l'*Andante et variations* avait été composée dans l'esprit de la "fantaisie variation" et que la conception non-kaléidoscopique n'était que le fruit de l'extrême originalité de l'oeuvre.

CHAPITRE VI

CONSIDÉRATIONS SUR LES AUTRES CYCLES INDÉPENDANTS PUBLIÉS DU VIVANT DE SCHUMANN

Les chapitres précédents ont été consacrés aux *Études symphoniques* opus 13 et à l'*Andante et variations* opus 46. Il convient, à présent, d'aborder de manière plus succincte les autres séries indépendantes publiées par le compositeur : les *Variations Abegg* opus 1 (N° 102) et les *Impromptus* opus 5 (N° 106). Ces oeuvres répondent-elles à la fantaisie variation, à l'instar des dernières versions des *Études symphoniques* et des agencements successifs de l'*Andante et variations*, ou empruntent-elles d'autres catégories ? En quoi les séries indépendantes publiées par Schumann se caractérisent-elles ?

Le *Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte* – communément appelé *Variations Abegg* – représente la première série de variations publiée par le compositeur. Il fut composé durant l'hiver 1829-1830 et publié l'année suivante, en 1831[1]. Selon Joan Chissell, le style de virtuoses comme Czerny, Hummel, Moscheles et

---

1. Furent publiés du vivant de Schumann :

   - *Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte et dédié à Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg*, Leipzig, F. Kistner, [7.XI.1831], cotage : 974 (Source *a*). La partition du compositeur comporte l'indication autographe suivante : *Op. 1. Thema und Variationen, ueber den Namen Abegg. Componirt im Winter 1829/30 in Heidelberg.* [Op. 1. Thème et variations, sur le nom Abegg. Composé en hiver 1829/30 à Heidelberg.]
   - Nouvelle édition, avec cotage identique. Wolfgang Boetticher date cette nouvelle publication des années 1842-1844 (*Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, I, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1976, p. 30). Le musicologue allemand relève un certain nombre de variantes par rapport à la première édition. On peut citer à titre d'exemple : page 10, système 5, mesure 4.

   On note, par ailleurs, la disparition du manuscrit des *Variations Abegg*. Seuls les fragments des cahiers d'esquisses Wiede demeurent accessibles à la recherche.

Herz influença fortement les *Variations Abegg*. En effet, les compositions des virtuoses figuraient volontiers au répertoire des disciples de Friedrich Wieck, dont Robert Schumann qui, à cette époque, songeait encore à une carrière de virtuose, était l'élève[1]. Il semblerait même que la *Marche d'Alexandre variée* opus 32 de Moscheles (N° 70) et les *Variations sur "Là ci darem la mano"* opus 2 de Chopin (N° 18) furent à l'origine de l'oeuvre[2]. La conception d'ensemble des *Variations Abegg* s'inscrit-elle pour autant dans le sillage de la variation brillante ? Une courte analyse tentera de répondre à cette interrogation.

Le thème des *Variations Abegg* semble de prime abord traditionnel, du fait de sa carrure et de ses seize mesures[3]. Sur le plan mélodique, ses cadences ne demeurent guère prégnantes, en raison d'une juxtaposition de motifs semblables : tous les segments thématiques de deux mesures sont issus du même motif initial. On sait à ce propos que les notes *La-Sib-Mi-Sol-Sol* de ce motif constituent un "anagramme musical"[4] du patronyme Abegg. Remarquons à cet égard que Schumann fit la connaissance, en 1829, lors de son séjour à Heidelberg, d'une pianiste du nom de Meta

---

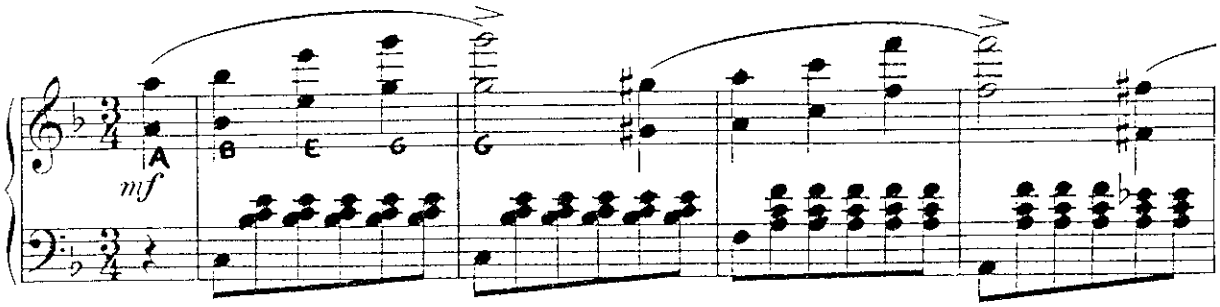
1. *Cf.* CHISSELL, Joan, *Schumann Piano Music*, London, BBC, 1972, p. 10 : *Schumann here was influenced by the virtuoso style of performer-composers like Moscheles, Hummel, Herz and Czerny : their variations and concertos were compulsory study pieces for all of Wieck's piano pupils, and at this period in his life Schumann still thought himself destined to follow them.*
2. *Cf.* par exemple : SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 14.
3. Sans égard pour les reprises variées.
4. Expression utilisée par Jacques Chailley *(Carnaval de Schumann [op. 9]*, Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1971, p. 3), désignant la transcription musicale d'un nom, en utilisant, dans la mesure du possible, les lettres exprimant les noms de notes en allemand.

Abegg. Or, l'opus 1 est dédié à une certaine "Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg". L'hypothèse avancée à ce sujet par Harry Halbreich semble plausible :

> "Dans la dédicace de l'*Opus 1*, Schumann se permit une innocente supercherie : il voulait qu'à Zwickau on crût à une aventure avec une grande dame, et dédia donc les *Variations* à une comtesse Pauline von Abegg, parfaitement fictive."[1]

Cette hypothèse paraît plus convaincante que la démonstration du pianiste Giovanni Minotti[2], qui tenta de percer, non sans imagination, le secret du patronyme Abegg, en comparant l'âge de la comtesse et les accords thématiques ! Démonstration pour le moins discutable... La première moitié du thème commence par la suite ascendante des lettres, reprises avec de légères variantes sur d'autres degrés (mesures 1-16) :

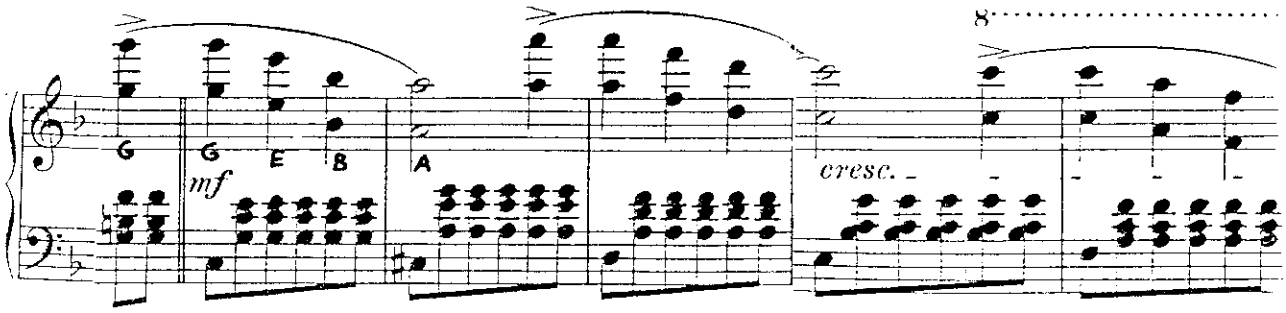
Variations Abegg, Thème, mesures 1-4



1. "Robert Schumann", *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1978, p. 705-706.
2. "Die Enträtselung des Schumannschen Abegg-Geheimnisses", *Zeitschrift für Musik*, XCIV/7-8, 1927, p. 385-388.

La seconde moitié du modèle évolue de manière comparable, avec la suite descendante des lettres (mesures 17-32) :

Variations Abegg, Thème, mesures 17-21



Malgré la récurrence mélodique, les motifs des mesures 1-2 et 17-18 présentent un rythme identique. Un lien de parenté apparaît donc entre les segments de deux mesures. En outre, le thème forme une période particulière, obéissant au principe "expansion-contraction", en raison du changement de direction intervenant au coeur de la mélodie. Rappelons que ce principe s'applique à la direction du discours musical et ne concerne plus les seules cadences, à la différence de l'articulation "ouvert-clos" de la période classique. Pour ce qui est de l'évolution harmonique du thème, chaque segment de huit mesures répond au schéma D $\longrightarrow$ T, ce qui confère au modèle un caractère statique, accentué par la juxtaposition de motifs semblables. Ce statisme a valu certains jugements négatifs à l'égard du thème. Et à Marcel Beaufils d'écrire : "Thème fade, dans sa figure montante comme dans sa réplique inversée"[1]. Déjà la critique de Rellstab, dans la gazette

1. *La musique pour piano de Schumann,* Paris, Phébus, 1979, p. 135.

Iris de 1832, allait dans ce sens :

> "Le thème nous paraît quelque peu recherché et monotone à la fois, puisqu'une même tournure est sans cesse réitérée dans sa forme droite lors de la première partie, puis dans sa forme récurrente [...] lors de la seconde."[1]

Pour ce qui est des types de variations, l'inventaire s'énonce comme suit :

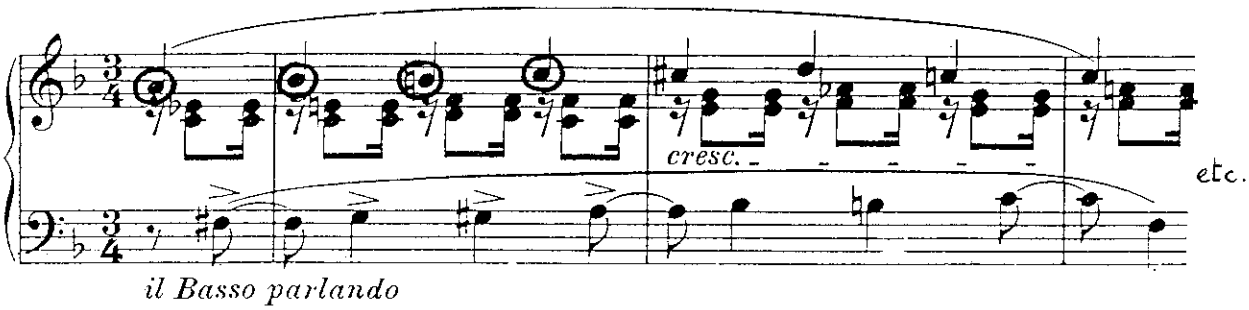
Pièce	Type	Observations
Variation 1	H	citation de la mélodie thématique
Variation 2	HF	
Variation 3	HF	citation de la mélodie thématique
Cantabile	O	*idem*
Finale	O	*idem* (p. 10, système 5, mesure 4)

La présence du vaste finale et l'émancipation formelle – seule la moitié des pièces respecte la forme du thème – trahissent la conception amplificatrice des *Variations Abegg*. Il convient de signaler, par ailleurs, que la Variation 2 modifie fortement les harmonies thématiques, en gardant uniquement les articulations D ——→ T. Ces modifications sont dues à la nouvelle mélodie chromatique de la main droite, qui peut être considérée comme un paradigme extra-thématique. Ce dernier, appelé P, alimente aussi la substance thématique du finale :

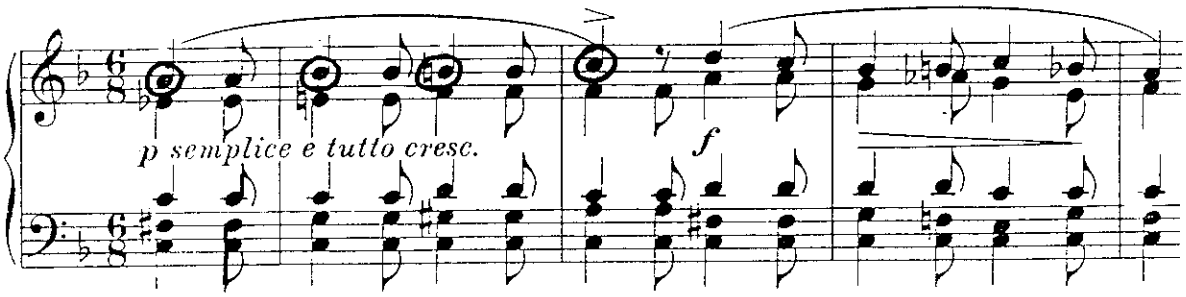
---

1. Cité dans : EISMANN, Georg (éd.), *Robert Schumann : Tagebücher*, I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 109 : *das Thema scheint uns etwas gesucht u.[nd] doch zugleich monoton, in dem sich dieselbe Wendung unaufhörlich auf dieselbe Art im ersten Theile u.[nd] dann in einer [...] Umkehrung im Zweiten wiederhohlt.*

Variations Abegg, Variation 2, mesures 1 sq.



Variations Abegg, Finale, mesures 1-4 :

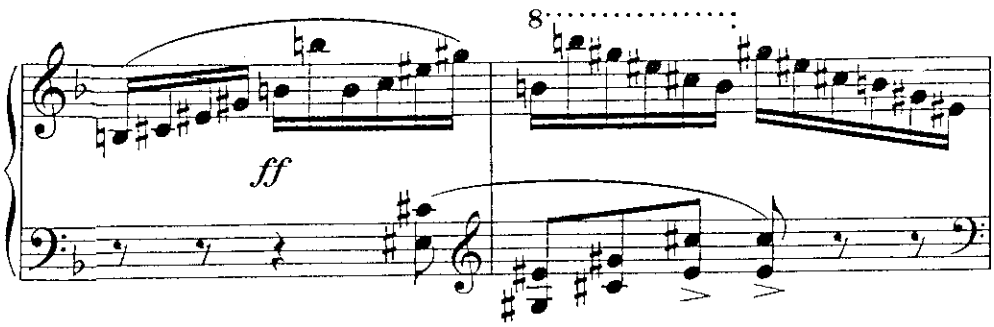


De plus, les pièces formellement les plus éloignées du thème sont situées au terme de la série. Il s'agit du *cantabile* et du Finale, pièces répondant au type 0. Leur fonction diffère de celle des premières variations, disposées symétriquement autour de la Variation 2. Rappelons que la construction thématique repose sur une juxtaposition motivique, issue de la transcription musicale du patronyme Abegg. On désigne par "vA" le motif des deux premières mesures du thème. Force est de constater que les Variations 1 et 3 dissimulent vA à leurs basses respectives, tandis que le *Cantabile* dévoile ce motif d'emblée. L'agencement symétrique des pièces peut se représenter ainsi :

Thème :	vA non dissimulé à la main droite	Symétrie
Variation 1 :	vA dissimulé à la basse	
Variation 2 :	paradigme extra-thématique P	
Variation 3 :	vA dissimulé à la basse	
Cantabile :	vA non dissimulé à la main droite	

Un autre fait accentue cette symétrie. Il s'agit d'un contraste régulier entre pièces paires et pièces impaires, qui dénote une conception kaléidoscopique : le thème et les variations paires demeurent davantage *cantabile* que les variations impaires et le *Finale*, d'une grande virtuosité. Le *Cantabile* et le *Finale*, de type O, adoptent une conception *alla fantasia*, en marge de la symétrie et de la proximité thématique[1] des trois premières variations. Il convient de rappeler, par ailleurs, que P alimente la substance thématique du finale. Ceci n'empêche pas vA d'y apparaître par deux fois, tout d'abord à la main gauche de la mesure 54, puis dans une écriture en résonance à la mesure 74 :

Variations Abegg, Finale, mesure 54



1. Le lien thématique ne se borne pas à l'attaque *La-Si*, comme le prétend Marcel Beaufils. Ce dernier pense que la première variation n'en est pas une, pas plus que les suivantes *(La musique pour piano de Schumann, op. cit.*, p. 135). En réalité, le schéma harmonique du thème est maintenu dans les premières variations du cycle.

la comtesse. Cette référence implicite à des données extra-musicales et l'élaboration de la conception d'ensemble sont de l'ordre de la fantaisie variation, bien que le style s'en tienne dans l'ensemble à la virtuosité élégante des salons et s'inscrive de ce fait dans l'esprit de la variation brillante.

Le "jeu musical" des *Variations Abegg* fut toutefois incompris du vivant de Schumann. Et à Rellstab d'en témoigner :

> "Aussi avons-nous été déçu de ne pas y voir figurer l'ensemble des combinaisons et permutations des lettres A, b, e, g, g, de n'y découvrir ni canon, ni fugue, ni quelque chose de semblable."[1]

Dans une étude consacrée à la réception des premières compositions schumanniennes, Martin Schoppe constate, de surcroît, que les *Variations Abegg* connurent des problèmes de diffusion à l'instar des *Papillons* op. 2 et ce, malgré les annonces des revues d'éditeur régissant le marché musical[2]. Cette attitude critique s'est perpétuée. Il suffit pour cela de se référer au jugement de Marcel Beaufils : "La mosaïque est colorée, sympathique, bruyante, inorganique : jeu de hasard"[3]. L'absence d'une analyse approfondie

---

1. *Robert Schumann : Tagebücher*, I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 110 : *Nun verdroß es uns natürlich, daß wir nicht alle Kombinationen u.[nd] Permutationen der Buchstaben A, b, e, g, g, nicht einen Kanon, nicht eine Fuge, u.[nd] was sonst dergl.[eichen] darauf fanden.*
2. SCHOPPE, Martin, "Die Anfänge der Schumann-Rezeption", *1. Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1976 : 1. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung*, Zwickau, Robert-Schumann-Gesellschaft, 1977, p. 14 : *Zusammenfassend ist festzustellen, daß trotz Ankündigungen in den Verlagszeitschriften, die den Markt des Musikalienhandels steuern, einer Verbreitung der beiden Werke Hindernisse entgegenstehen. Weder die Abegg-Variationen noch die Papillons finden ein großes Publikum.*
3. *La musique pour piano de Schumann, op. cit.*, p. 136.

y est certainement pour quelque chose. Or, il y a tout lieu de croire que les *Variations Abegg* connaissaient une genèse complexe, puisque Schumann écrivit lui-même dans l'un de ses registres :

> "1830 (Heidelberg) [...] Variations sur le nom Abegg (<tout d'abord> ma première oeuvre publiée - seule la moitié des variations a paru) [...]"[1]

Les cahiers d'esquisses Wiede présentent à ce propos de nombreux fragments inédits, destinés aux *Variations Abegg*. En voici quelques-uns :

- *Capriccio p.[our] l.[e] P[iano]f[or]te. à 4 m.[ains],* Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 17 (5e cahier d'esquisses), fol. 6r-7v (p. 11-14) (Source *b)* ;
- "Introduzione. Poco Andante", *Variations,* Schumann 13 (1er cahier d'esquisses), fol. 38r (p. 77) (Source *c1)* ; Schumann 15 (3e cahier d'esquisses), fol. 53r (p. 105) (Source *c2)* ;
- Esquisses d'une variation non numérotée, Schumann 13, fol. 28v (p. 56), portées 3-9 (Source *d)* ;
- "Var. <II>. Capriccioso."[2], Schumann 13, fol. 16v, systèmes 1-2 (Source *e)* ;
- "Var. 3.", Schumann 13, fol. 28v (p. 56), système 1 (Source *f)* ;
- "Var. 3.", Schumann 15 (3e cahier d'esquisses), fol. 11v (p. 22) (Source *g)* ;

---

1. *Projektenbuch,* p. 44 : "1830 (Heidelberg) [...] Variationen üb.[er] d.[en] Namen Abegg (<zuerst> mein 1stes gedrucktes Opus - nur die Hälfte der Variat.[ionen] ist gedruckt) [...]". Un passage barré est délimité par les signes : < >.
2. Au sujet des signes < >, *cf.* note précédente.

- "Var. 3.", Schumann 15, fol. 5v (p. 10), système 2 (Source *h*).

Les pages suivantes présentent des transcriptions de ces fragments. Leur écriture pianistique, souvent brillante et diversifiée, demeure proche du caprice, selon la définition de Carl Czerny :

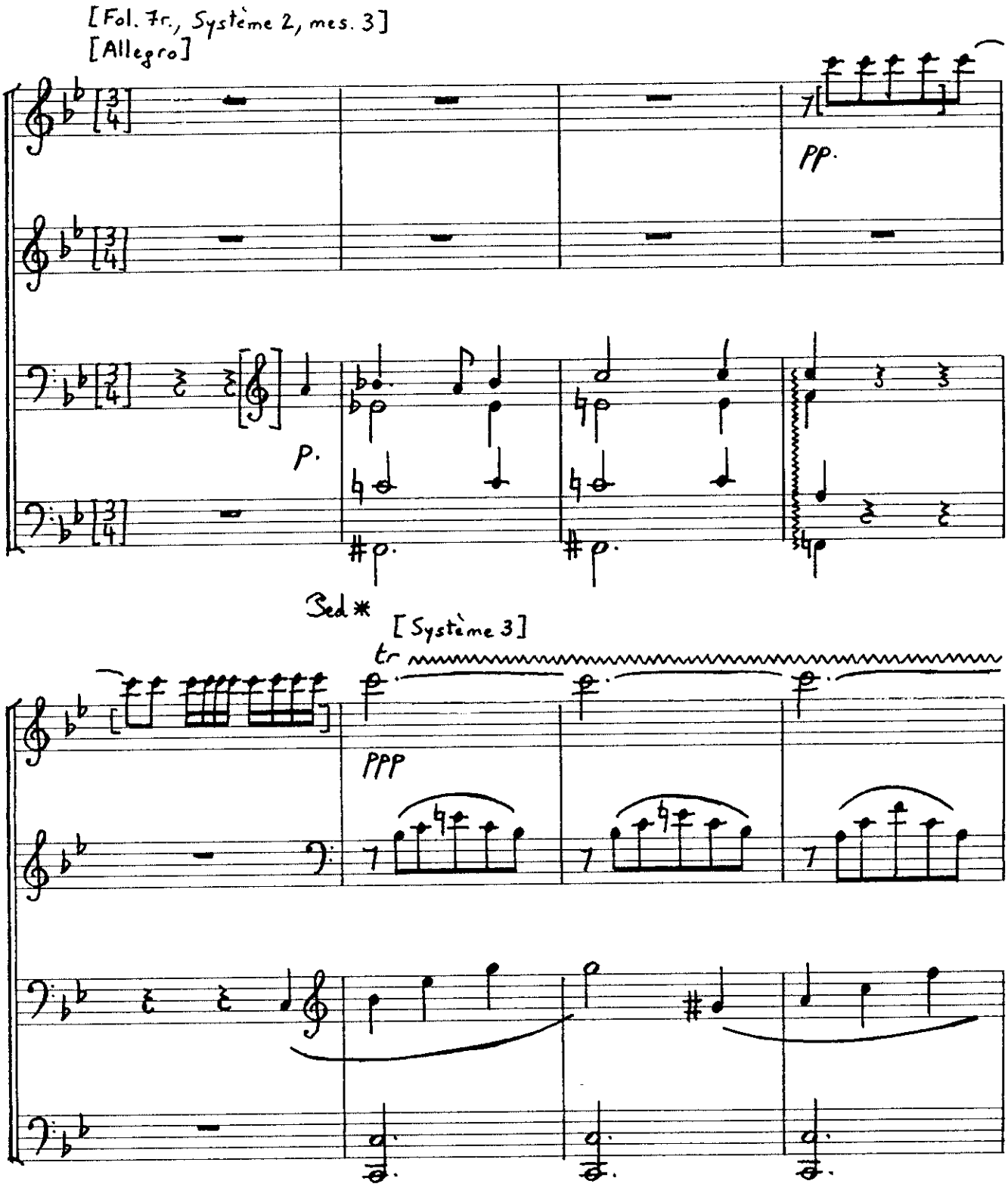
> "Le caprice est, dans le vrai sens du mot, le genre d'improvisation le plus indépendant, c'est-à-dire un enchaînement arbitraire de plusieurs idées, sans aucun développement particulier, un passage rapide d'un motif à un autre, sans autre liaison que celle que le hasard fournit à l'imagination de l'artiste".[1]

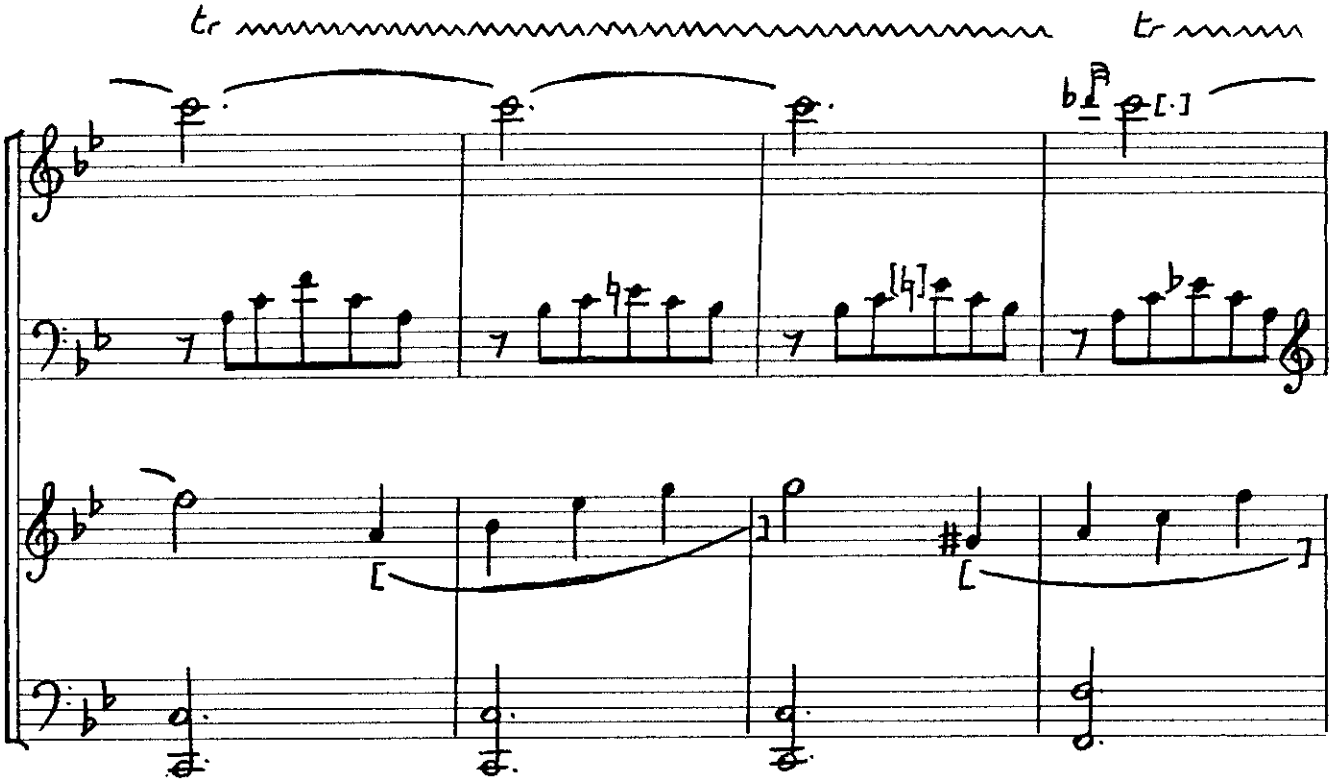
Ceci est d'autant plus vrai que les sources *b* et *e* sont intitulées respectivement *Capriccio pour le Pianoforte à quatre mains* et *Capriccioso.* Quant à l'introduction pour piano et orchestre destinée initialement aux *Variations Abegg,* elle constitue une préparation thématique de type O, répondant sensiblement à l'articulation *marcato-cantabile-brillante* des introductions composées d'ordinaire par les virtuoses. En effet, après un segment initial, adoptant partiellement le rythme pointé (mes. 1-17), apparaît un épisode plus calme (mes. 18-25), suivi d'un passage véloce concluant par un point d'orgue sur la dominante (mes. 26-40). Cette introduction et le caractère des pièces inédites laissent penser que les *Variations Abegg* furent initialement conçues dans l'esprit de la variation brillante.

---

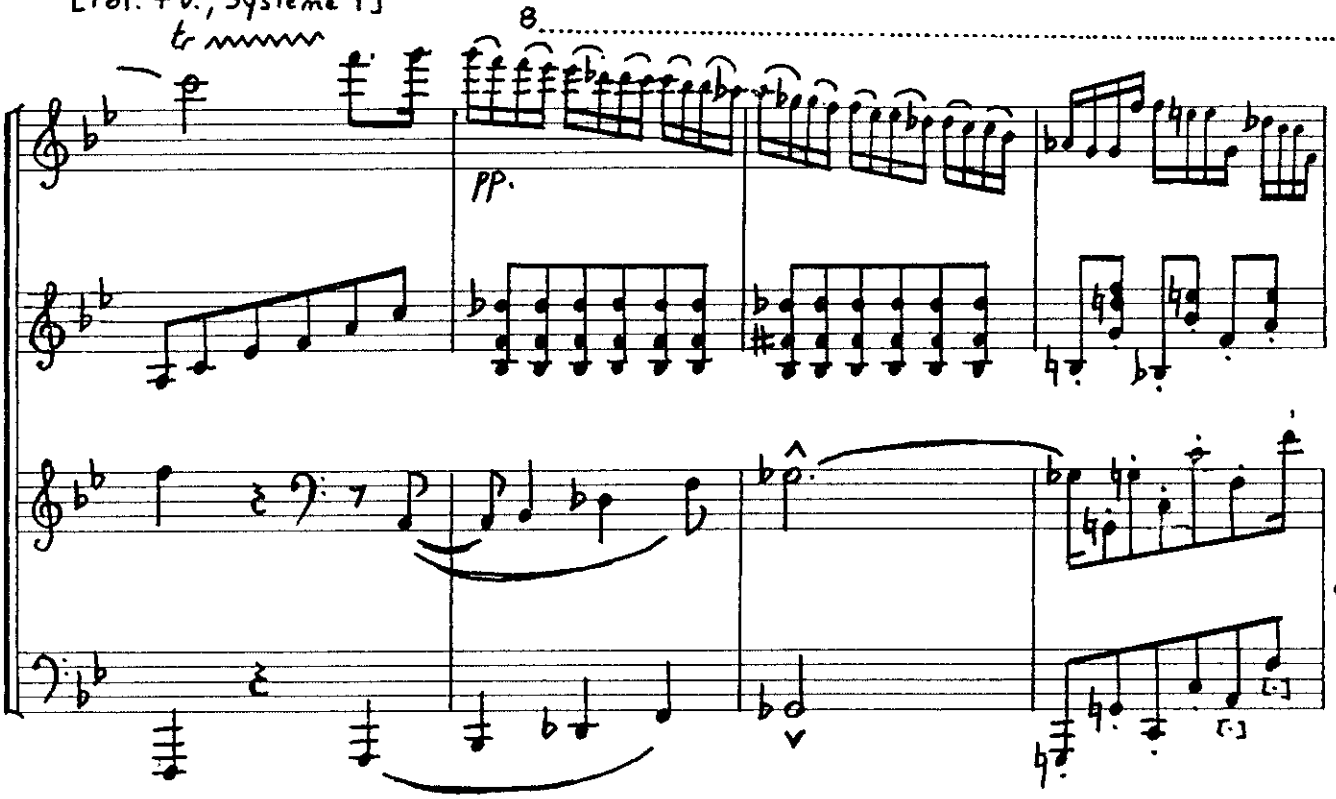
1. *L'Art d'improviser mis à la portée des pianistes,* op. 200, Paris, Schlesinger, *s.d.,* p. 103.

Op. 1, source *b* (extrait)





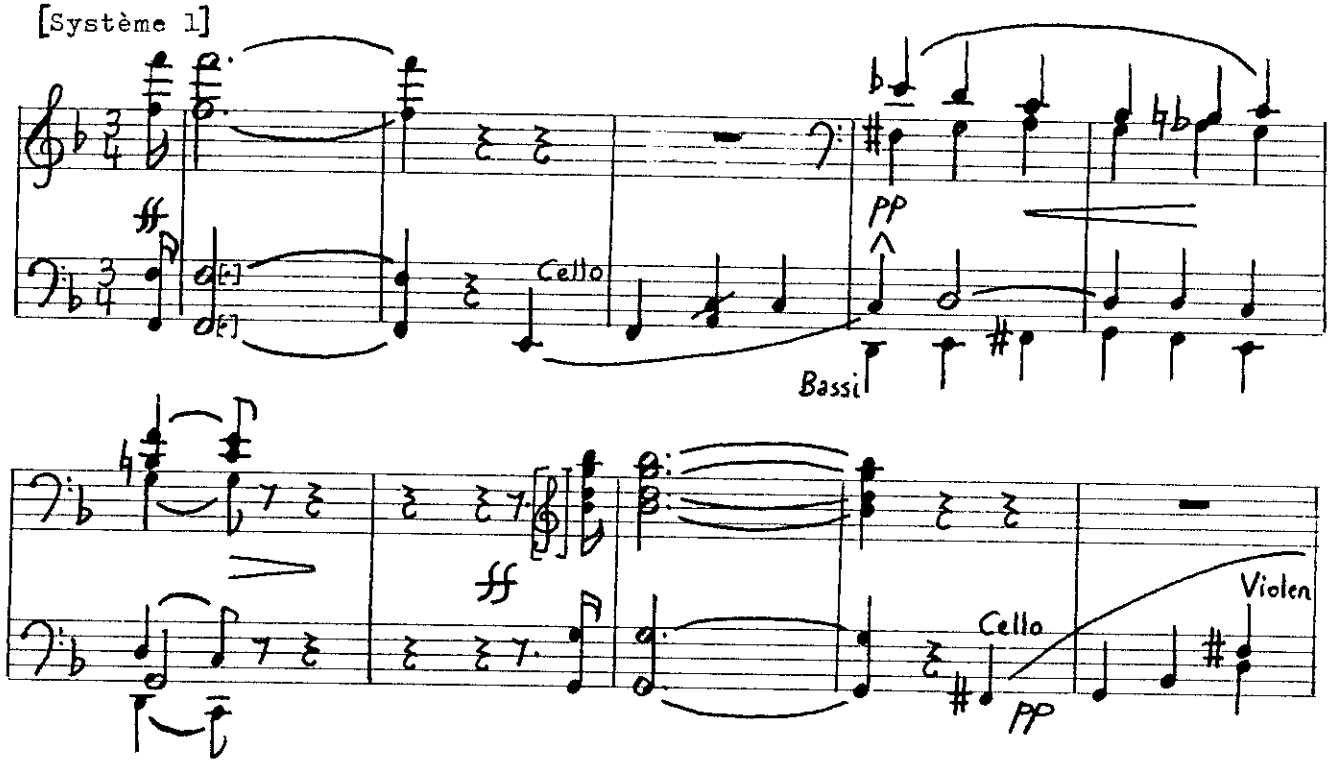
[Fol. 7 v., Système 1]



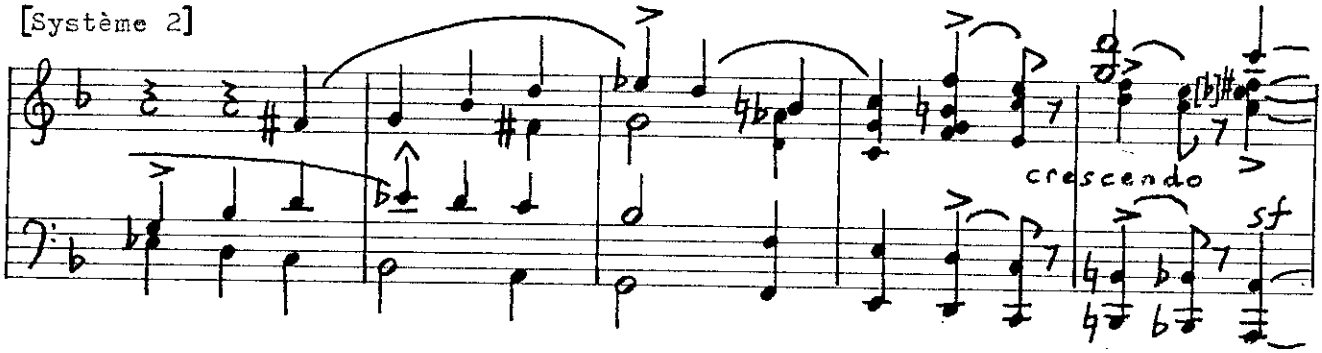
Variations.

Introduzione. Poco Andante

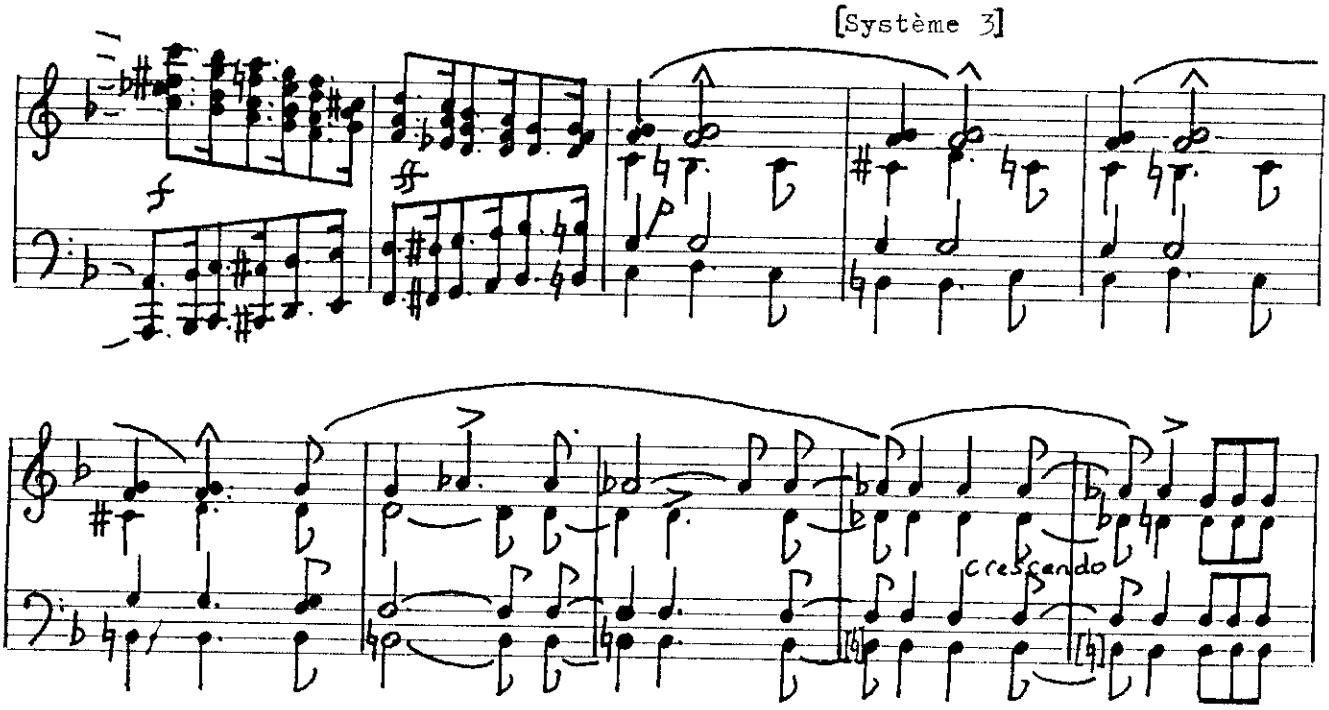
[Système 1]

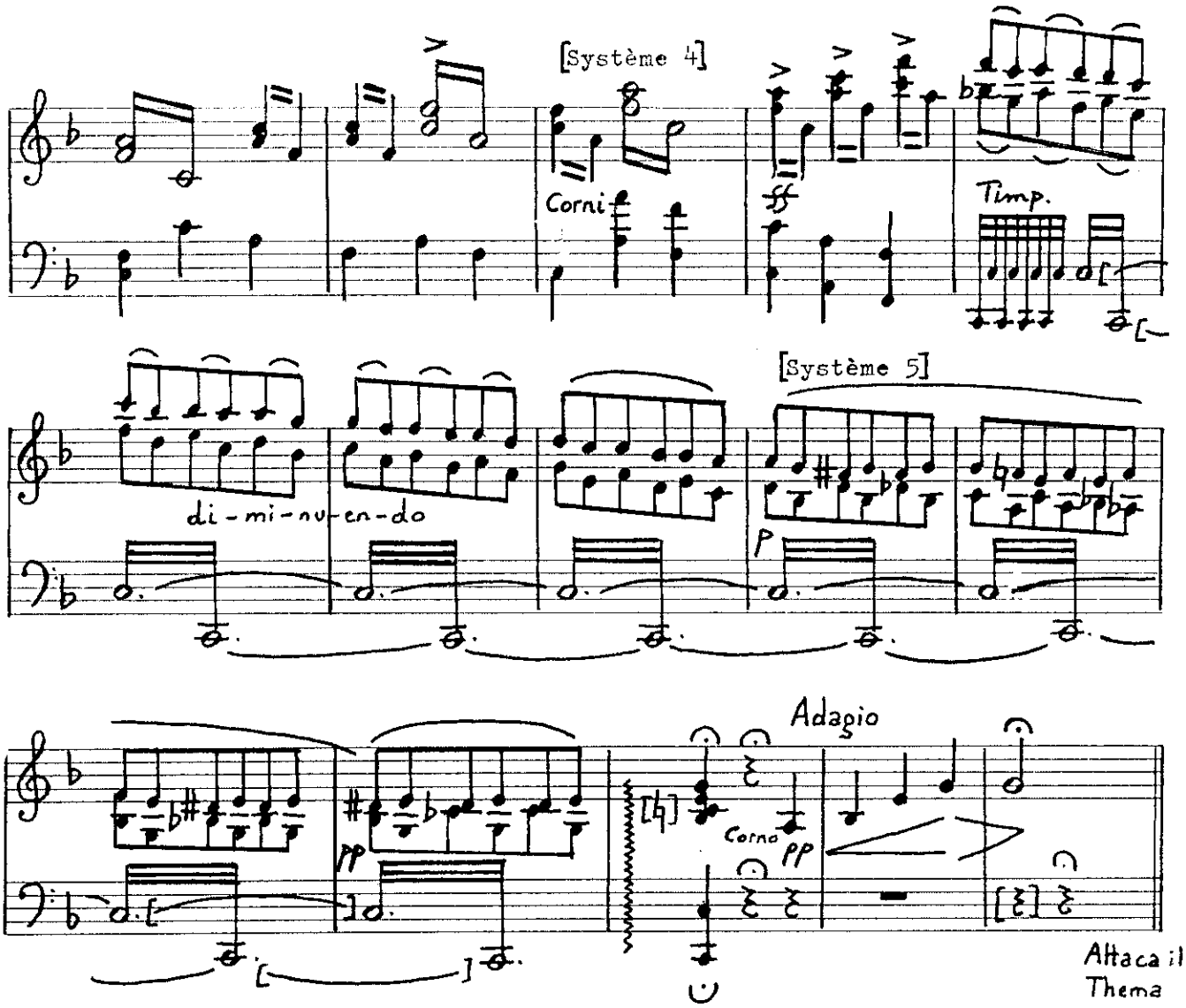


[Système 2]

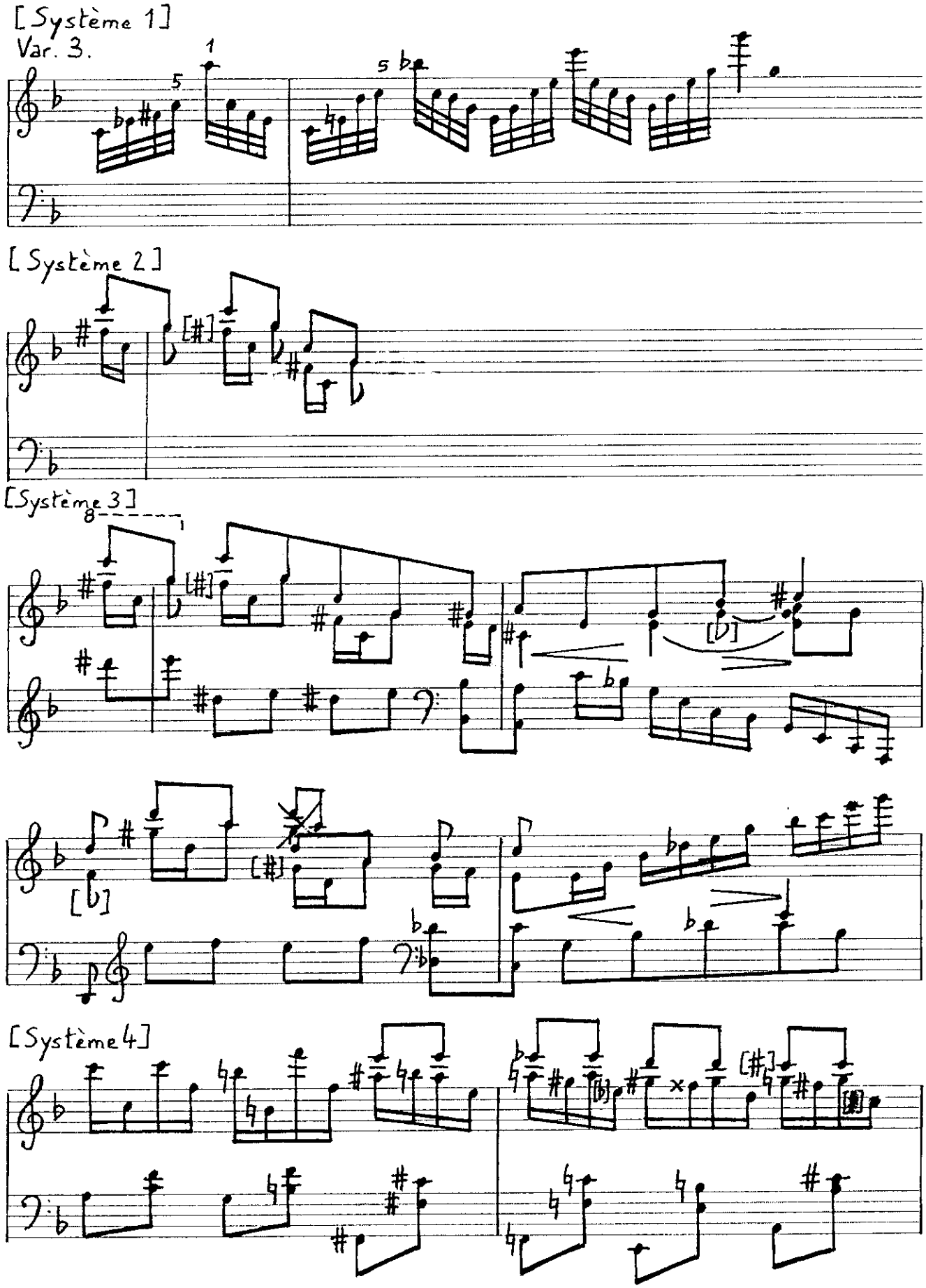


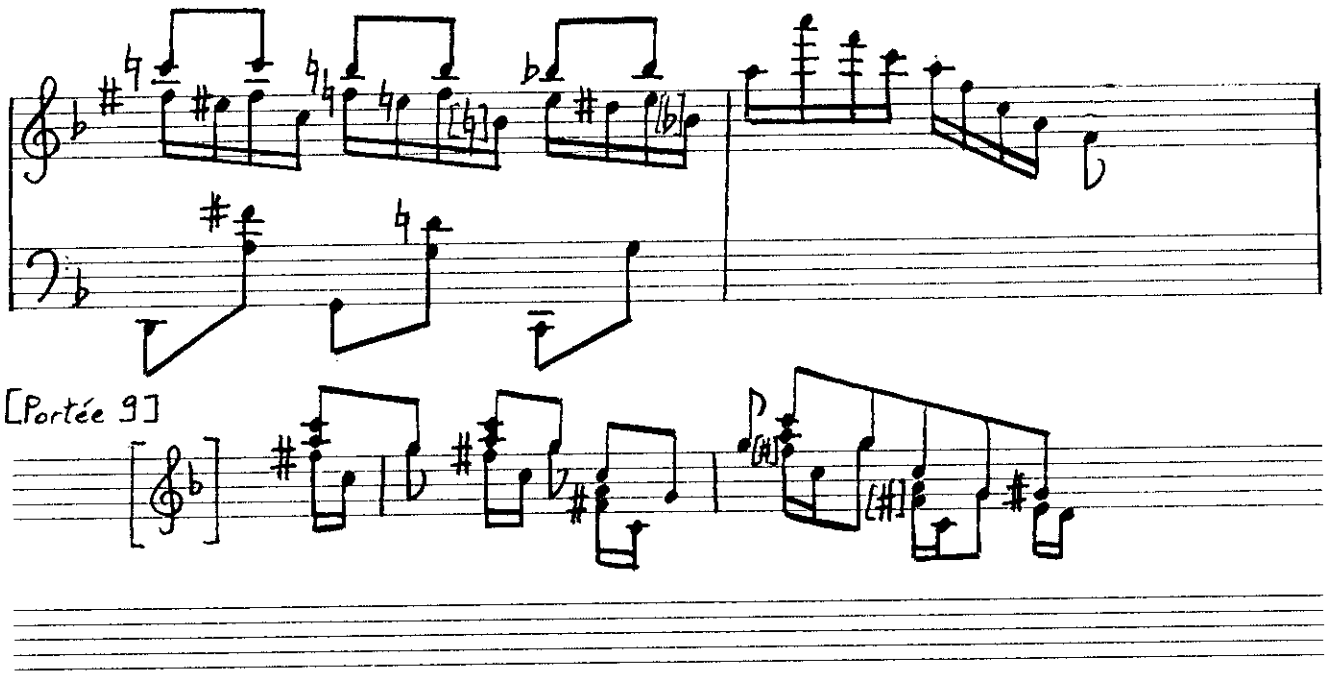
[Système 3]




[Système 4]
Corni
ff
Timp.
di-mi-nu-en-do
[Système 5]
p
pp
Adagio
Corno
pp
Attaca il
Thema

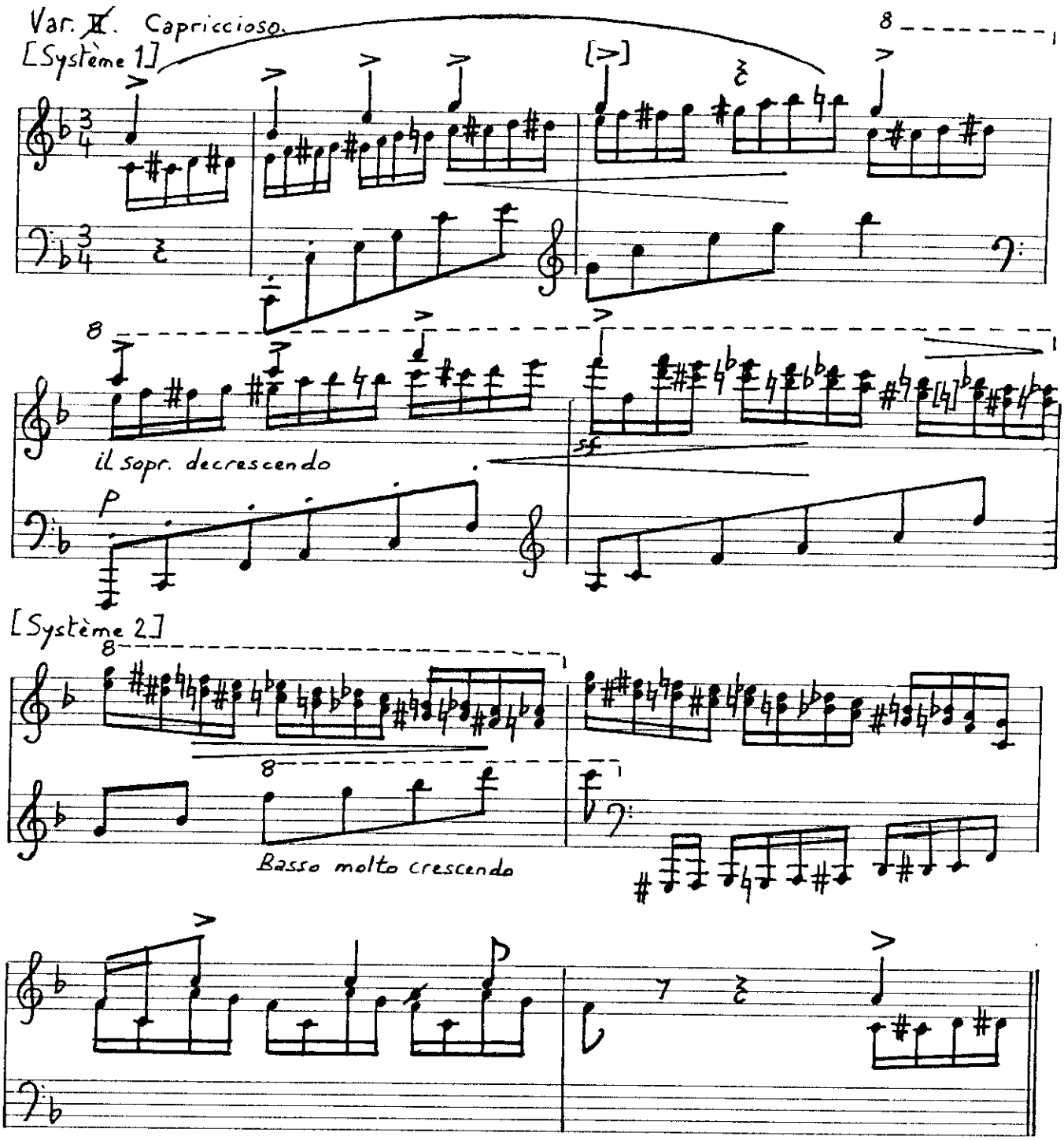
Op. 1, source *d*



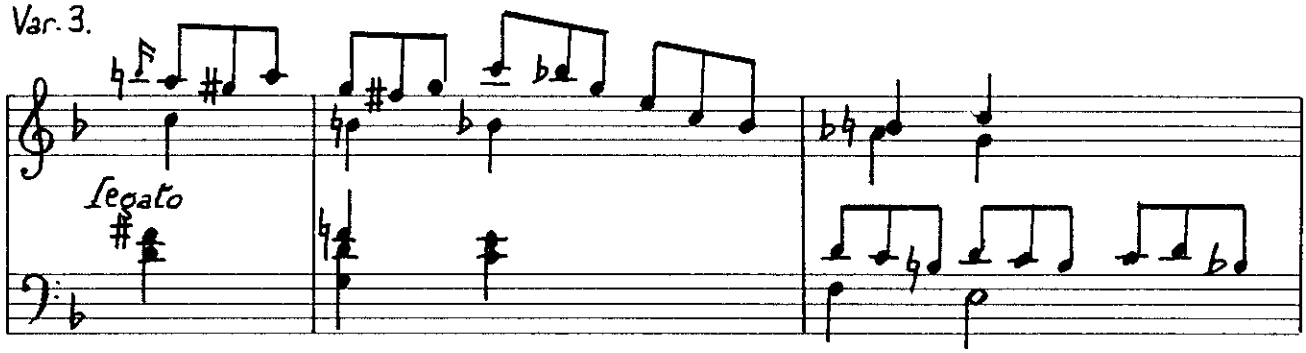


[Portée 9]

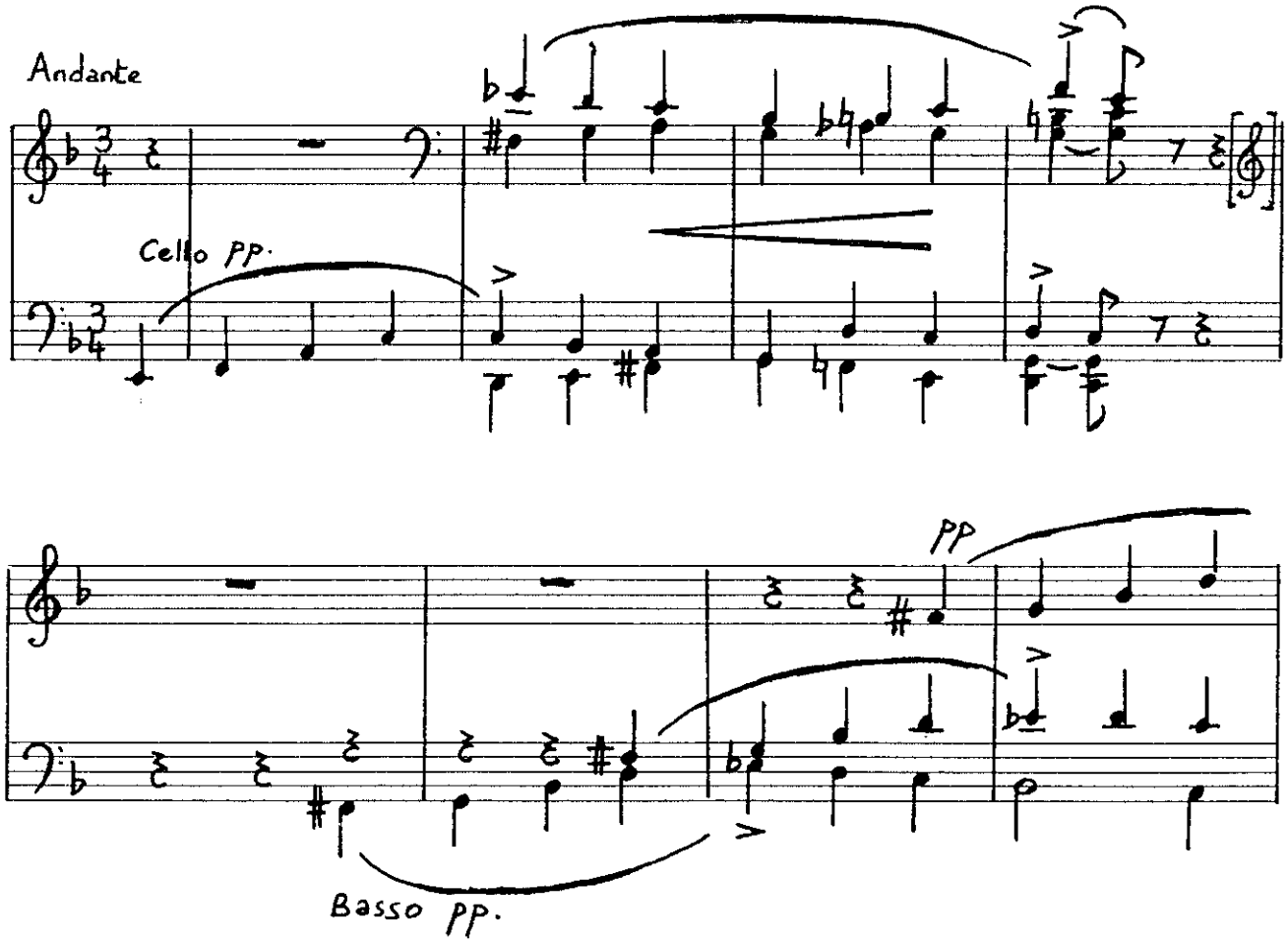
Op. 1, source e


Var. ~~II~~. Capriccioso.
[Système 1]
il sopr. decrescendo
[Système 2]
Basso molto crescendo

Op. 1, source *g*

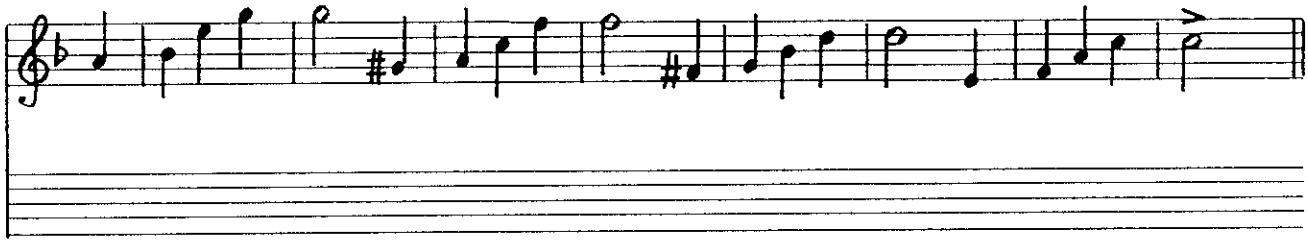


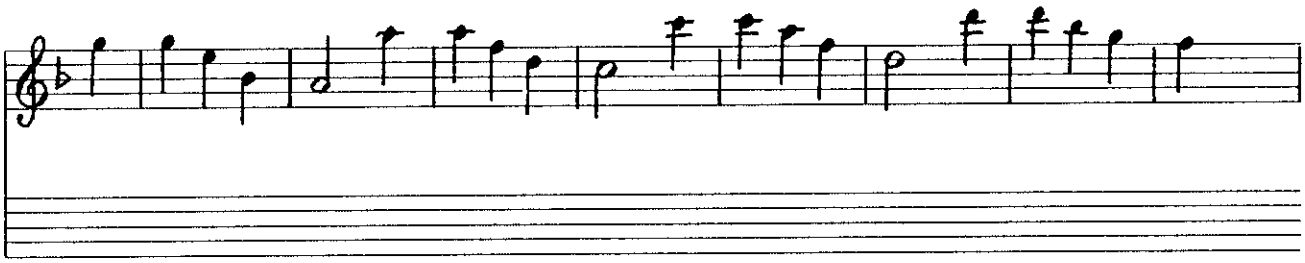
Op. 1, source *c2*



Op. 1, source *h*

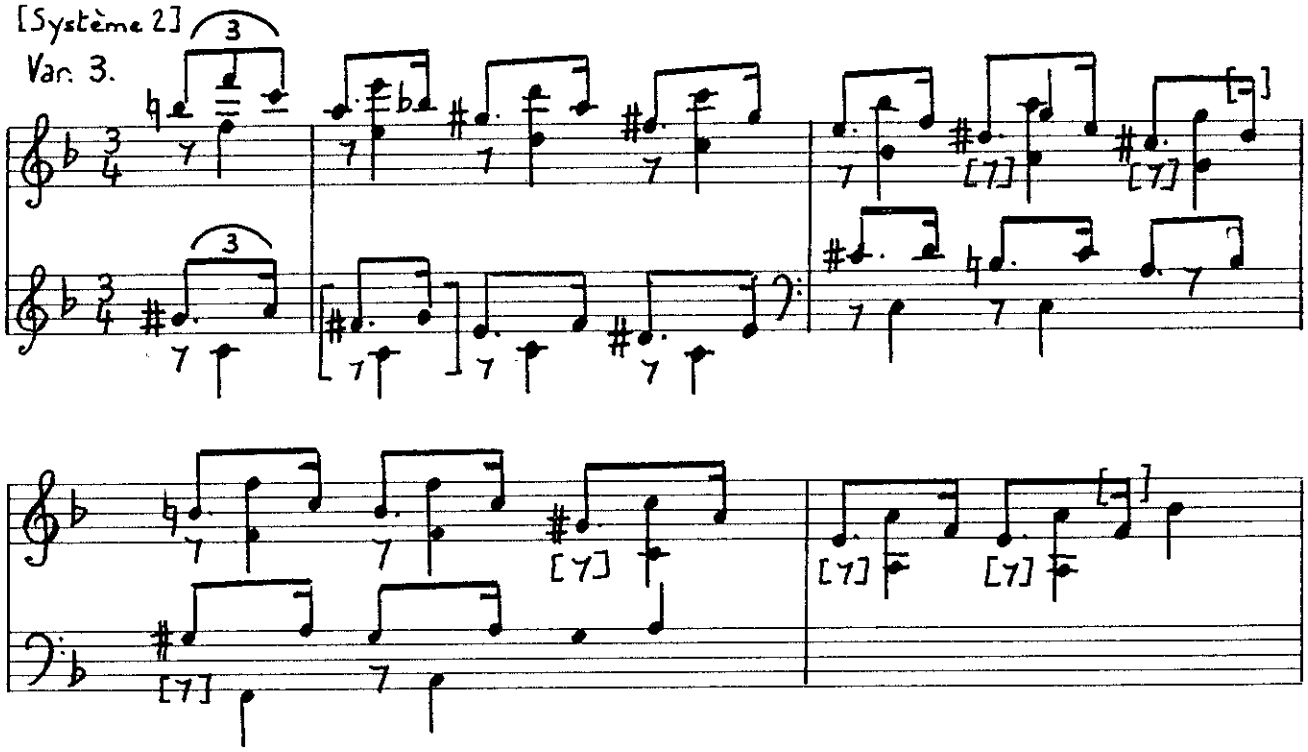
[Système 1]





[Système 2]

Var. 3.



La conception d'ensemble de la version définitive semble expliquer les transformations intervenant lors de la genèse de l'oeuvre. Projetant un cycle virtuose traditionnel dans les esquisses, le compositeur parvient, dans la version imprimée, à une élaboration plus intéressante sur le plan formel.

Les *Impromptus sur une romance de Clara Wieck* opus 5 firent l'objet de deux éditions successives à l'instar des *Études symphoniques* opus 13. La première fut composée en quelques jours, du 26 au 30 mai 1833[1], et publiée la même année[2] (Source *a)*. Quant à la seconde, elle date de l'année 1850[3] (Source *b)*. Les *Impromptus* témoignent donc – au même titre que les *Études symphoniques* – de l'évolution stylistique de Schumann. Or, comme le souligne avec raison Harry Halbreich, les *Impromptus* demeurent l'une des pages les plus ignorées du compositeur[4]. Ceci est d'autant plus étonnant qu'il s'agit de la première oeuvre schumannienne à faire l'objet d'une édition française, vers 1834[5]. De plus, les *Impromptus* sont à l'origine de la réception du compositeur en France et dans les pays francophones. Le pianiste belge Simonin de Sire, par exemple,

---

1. Schumann nota dans l'un de ses registres : "Impromptus sur une Romance de Clara Wieck. [...] 26.-30. Mai [18]33". *Cf.* BOETTICHER, Wolfgang, *Robert Schumanns Klavierwerke,* I, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1976, p. 137 ; STEVENS-BECKER, Claudia, "A New Look at Schumann's Impromptus", *Musical Quarterly,* LXVII/4, octobre 1981, p. 570.
2. *Impromtus [sic] sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianoforte,* op. 5, Leipzig, Fr. Hofmeister ; Schneeberg, Ch. Schumann, [18].VIII. 1833, 18 p.
3. *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck für das Pianoforte,* op. 5, Leipzig, Fr. Hofmeister, [1850], 18 p.
4. HALBREICH, Harry, "Robert Schumann", *Guide de la musique de piano et de clavecin,* Paris, Fayard, 1987, p. 711.
5. *Impromptu sur une Romance de Clara Wieck pour le piano,* op. 5, Paris, Richault, [ca 1834], 16 p.

ne connaîtra de Schumann, en 1838, que les *Impromptus* et le *Carnaval*[1]. La réception de l'oeuvre est également liée à Franz Liszt et à Hector Berlioz. Ce dernier ne parvenait pas à juger les oeuvres de Schumann, lorsqu'il voulut à son tour remercier le compositeur saxon pour sa récension de la *Symphonie fantastique*. Aussi écrivit-il à son ami Franz Liszt le 22 mai 1837 : "Fais-moi le plaisir d'analyser pour la *Gazette musicale* les oeuvres de Schumann que je t'ai envoyées". Liszt rédigea un article élogieux concernant les *opera* 5, 11 et 14[2]. Voici un court extrait de cet article, paru le 12 novembre 1837 :

> "de toutes les compositions récentes parvenues à notre connaissance, la musique de Chopin exceptée, [les oeuvres de Schumann] sont celles dans lesquelles nous avons remarqué le plus d'individualité, de nouveauté et de savoir [...] Jean-Jacques disait qu'il écrivait d'excellents impromptus *à loisir* ; celui de M. Schumann est de ceux que l'on ne saurait faire que très à loisir. Les combinaisons neuves, harmoniques, rythmiques y abondent ; nous citerons particulièrement les pages 4, 8, 9, 10 et 19. Dans son ensemble, l'impromptu peut jusqu'à un certain point être considéré comme étant de la même famille que les variations de Beethoven en *mi bémol majeur*, sur un thème de la symphonie héroïque, et de ses trente-trois

---

1. Lettre de Simonin de Sire à Schumann, datée du 26.I.1838. *Cf.* BOETTICHER, Wolfgang, *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 2/1979, p. 179. Le pianiste belge, au nombre des abonnés de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, n'aura eu connaissance du *Carnaval* que par l'intermédiaire de cette revue. En effet, la version française du *Carnaval* y est parue comme supplément, le 30 juillet 1837.
2. *Cf.* GUT, Serge, "Schumann und Frankreich", conférence tenue le 9 juin 1994 à l'occasion du Cinquième Symposium International Robert Schumann, Düsseldorf, 9-10 juin 1994 (publication des actes en cours).

variations sur un thème de Diabelli, oeuvre qui procède elle-même des trente-trois variations en *sol* de Jean-Sébastien Bach."[1]

Franz Liszt serait donc le premier à rapprocher les *Impromptus* des *Variations eroica* de Beethoven. Cette opinion est communément admise dans la littérature consacrée à Schumann[2], bien que le compositeur ne se soit jamais prononcé à ce sujet[3]. Parfois, l'oeuvre est comparée aux *Variations* op. 34[4] et WoO 80[5] de Beethoven, ainsi

---

1. *Revue et Gazette musicale de Paris,* IV/46, 12 novembre 1837. Nous pensons que les numéros de pages cités dans l'article renvoient à la première édition française. Ceci est d'autant plus compréhensible que la *Revue et gazette musicale* se destinait avant tout à un public francophone. Ces numéros concerneraient donc les pièces suivantes :
   - p. 4 : Impromptu n° 5 (appogiatures sur le premier temps de chaque mesure),
   - p. 8 : Impromptu n° 10 (écriture pianistique chatoyante),
   - p. 9-10 : Impromptu n° 11 (modulations subtiles),
   - p. 19 : il s'agit probablement d'une erreur de numérotation, puisque les premières éditions françaises et allemandes ne présentent aucune page portant ce numéro. Cette indication renvoie certainement au dynamisme rythmique et à la richesse polyphonique de la fugue du dernier impromptu (n° 12).

2. Ainsi : APPEL, Bernhard R., *Robert Schumanns Humoreske für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems,* thèse, Saarbruck, Université de la Sarre, 1981, p. 64 ; DALE, Kathleen, "The Piano Music", *Schumann : a symposium,* Westport, Greenwood Press Publishers, 1977, p. 21 ; GERTLER, Wolfgang, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken,* Wolfenbüttel et Berlin, Georg Kallmeyer Verlag, 1931, p. 69 ; HOHENEMSER, Richard, "Robert Schumann unter dem Einfluss der Alten", *Die Musik,* IX/17, juin 1910, p. 310 ; PUCHELT, Gerhard, "Robert Schumann und die Variation für Klavier", *Neue Zeitschrift für Musik,* CXXXIII/12, 1972, p. 683.
3. *Cf. Robert Schumann und seine Zeit,* Laaber, Laaber-Verlag, 1982, p. 126.
4. *Idem.*
5. *Idem,* et PUCHELT, Gerhard, "Robert Schumann und die Variation für Klavier", *Neue Zeitschrift für Musik,* CXXXIII/12, 1972, p. 683.

qu'aux *Variations Goldberg* de Jean Sébastien Bach[1]. L'influence de ce dernier s'avère fondamentale, puisque Schumann s'est personnellement prononcé à cet égard :

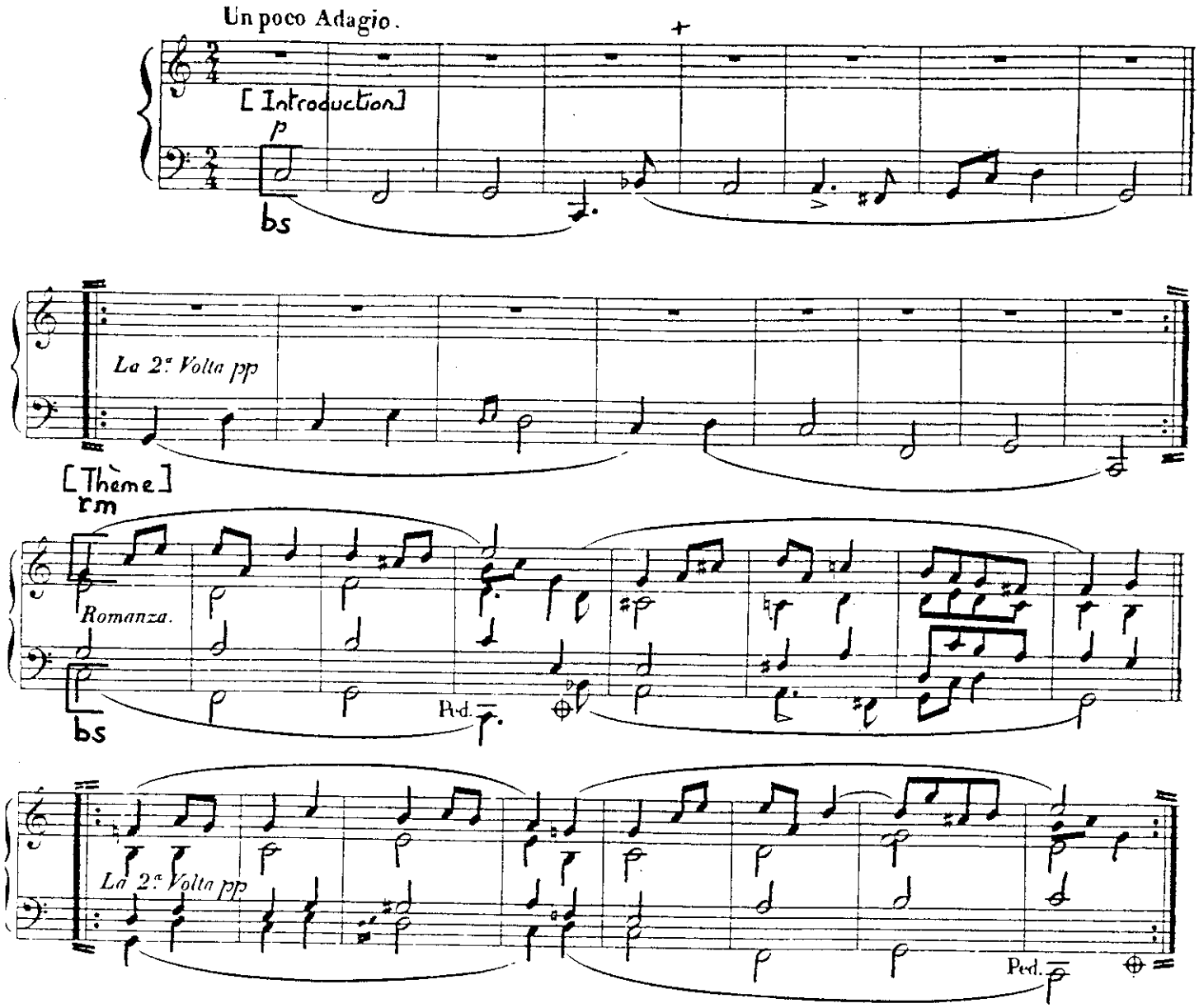
> "La plupart du temps je me consacrais à [l'étude de] Bach ; sous cette impulsion naquirent les *Impromptus* op. 5, qu'on pourrait regarder comme une forme nouvelle de variations"[2].

Joachim Draheim voit cette forme nouvelle dans le triomphe de la virtuosité à la mode et dans l'assimilation du contrepoint de J.S. Bach[3]. Il convient de se demander si la nouveauté des *Impromptus* réside dans cette seule assimilation.

La courte introduction présente tout d'abord une basse seule (bs). Le thème superpose alors cette dernière à sa mélodie (rm) :

---

1. HOHENEMSER, Richard, "Robert Schumann unter dem Einfluss der Alten", *op. cit.*, p. 310.
2. Et non comme le traduit Marcel BEAUFILS *(La musique pour piano de Schumann,* Paris, Phébus, 1979, p. 136) : "qu'on ne devra pas regarder comme une forme nouvelle de variations". *Cf.* SCHOPPE, Martin (éd.), *Robert Schumann : Selbstbiographische Notizen. Faksimile,* Zwickau, Robert-Schumann-Gesellschaft, s.d., p. 7 : *Die meiste Zeit fast beschäftigte ich mich mit Bach ; aus solcher Anregung entstanden die Impromptus op. 5, die mehr auf eine neue Form zu variiren angesehen werden mögen.*
3. DRAHEIM, Joachim, "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *Schumann Studien,* 1, Zwickau, Robert-Schumann-Gesellschaft, 1988, p. 87.

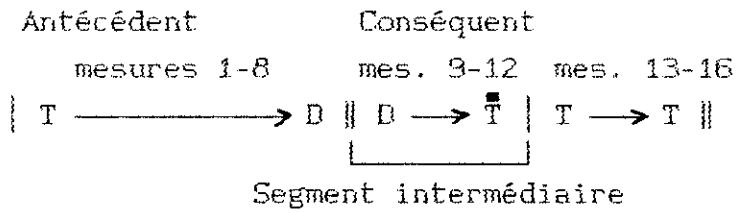


On sait que les *Impromptus* sont intimement liés à une composition de la jeune Clara : il s'agit de la *Romance variée* opus 3. Claudia Stevens Becker[4] réfute l'opinion communément admise, selon laquelle la mélodie thématique des *Impromptus* serait empruntée au

---

1. "A New Look at Schumann's Impromptus", *Musical Quarterly*, LXVII/4, octobre 1981, p. 568-586.

modèle de la *Romance variée.* Claudia Becker prouve que les premières mesures de la romance sont de Schumann. Néanmoins, il s'agit seulement des premières mesures et la composition de la mélodie dans son intégralité semble revenir à Clara, comme en témoigne d'ailleurs le titre même de l'oeuvre : *Impromtus [sic] sur une Romance de Clara Wieck.* En effet, malgré les modifications d'écriture[1], Schumann reprend intégralement la ligne mélodique de Clara. Par ailleurs, le thème connaît une structure à segment intermédiaire régulière, de 8 + 4 + 4 mesures, dont le parcours harmonique n'offre aucune surprise :



Les *Impromptus* connurent une genèse complexe, à l'instar des *Études symphoniques.* Néanmoins, à la différence de ces dernières, il n'existe, pour les *Impromptus,* aucun autographe comprenant l'intégralité du cycle. Une étude détaillée des fluctuations intervenant lors de la genèse de l'oeuvre s'avère de ce fait irréalisable. Seule une comparaison des éditions de 1833 et 1850 demeure possible. Cette comparaison a déjà fait l'objet de nombreux travaux universitaires. En 1932, Werner Schwarz[2] se réfère en premier à la version de 1833, pour son analyse de la se-

---

1. Énumération des modifications, *cf.* BOETTICHER, Wolfgang, "Zur Zitatpraxis in Robert Schumanns frühen Klavierwerken", *Festschrift für H. Husmann (Speculum Musicae Artis),* Munich, Fink, 1970, p. 71.
2. *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke,* Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 25-30.

conde édition. Dans les années 1950, Eugen Leipold[1] et Helmuth Hopf[2] comparent à leur tour les deux versions de l'oeuvre, dans leurs thèses respectives. Plus proches de nous, Claudia Stevens Becker[3] et Franzpeter Goebels[4] se consacrent à des travaux similaires. Quant à Ernst Herttrich[5], il démontre que les nouvelles publications des oeuvres de jeunesse dans les années 1850 – parmi lesquelles les *Impromptus* op. 5 et les *Études symphoniques* op. 13 – seraient motivées par des demandes d'éditeurs, sans lesquelles elles n'auraient probablement jamais eu lieu. Il n'en demeure pas moins vrai que les rééditions furent accomplies avec l'autorisation de Schumann et qu'elles témoignent, la plupart du temps, d'une conception d'ensemble radicalement différente. La refonte structurelle des *Études symphoniques*, par exemple, reflète l'évolution stylistique du compositeur. En est-il de même pour les *Impromptus* ? Il suffit de se référer aux conclusions des travaux existants à cet égard. L'étude d'Eugen Leipold[6] a attrait aux différences essentielles entre les deux versions de

---

1. *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns*, thèse, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität, 4 juin 1954, p. 160-171.
2. *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, thèse, Göttingen, octobre 1957, p. 241-244.
3. *A study of Robert Schumann's Impromptus, op. 5 : its sources and a critical analysis of its revisions*, thèse, Boston University, mai 1977, p. 118-162.
4. "Bemerkungen eines Interpreten zu Clara Wieck : Romanze variée op. 3 (1833) Robert Schumann : Impromptus op. 5 (1. Fassung 1833) (2. Fassung 1850)", *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, Düsseldorf, Droste, 1981, p. 211-219.
5. "Schumanns frühe Klavierwerke und ihre späteren Fassungen", *Schumann in Düsseldorf : Werke - Texte - Interpretationen, Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposion am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes*, APPEL, Bernhard R. (éd.), Mayence / Londres / Madrid / New York / Paris / Tokyo / Toronto, Schott, *s.d.*, p. 30.
6. *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns*, *op. cit.*, p. 171.

l'opus 5 en matière d'écriture polyphonique. Il convient de signaler que la première édition témoigne des recherches sonores du jeune Schumann, tandis que la seconde dévoile l'exigence formelle des oeuvres tardives, notamment pour ce qui est de la conduite des voix. Cette exigence se fait aux dépens de la richesse sonore des compositions de jeunesse. Helmuth Hopf[1] voit en l'édition de 1850 un bel exemple de rigueur et de concentration thématique, loin de la conception fragmentaire qui marquait encore les premières esquisses et l'édition de 1833. Claudia Stevens Becker[2], en revanche, semble privilégier la première version : l'édition de 1850 présente certes une écriture soignée, elle reste pourtant éloignée du dynamisme de la version de 1833. Les travaux actuels consacrés aux *Impromptus* semblent parvenir à une conclusion analogue à celle annoncée pour les *Études symphoniques* : à la rigueur architectonique de la seconde édition répond la richesse sonore de la première. Nous y reviendrons ultérieurement. Toujours en ce qui concerne la genèse de l'oeuvre, on peut évoquer, de surcroît, les études de Claudia Stevens Becker[3] et de Wolfgang Boetticher[4], consacrées aux esquisses des *Impromptus*. Signalons à ce propos qu'une grande partie des esquis-

---

1. *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns, op. cit.*, p. 241, 248 et 249.
2. "A New Look at Schumann's Impromptus", *The Musical Quarterly*, LXVII/4, octobre 1981, p. 585-856.
3. *A study of Robert Schumann's Impromptus, op. cit.*, p. 36, 33-40 et 87-90.
4. *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, I, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1976, p. 143-145 ; *Robert Schumann : Einführung in Persönlichkeit und Werk. Beiträge zur Erkenntniskritik der Musikgeschichte und Studien am Ausdrucksproblem des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Bernhard Hahnefeld Verlag, 1941, p. 572.

ses étaient destinées initialement à une symphonie en *Sol* mineur[1], demeurée inachevée, et à divers essais contrapuntiques[2], encouragés certainement par les cours d'Heinrich Dorn. Tel est le cas de la copie au net de cette grande fugue du quatrième cahier d'esquisses Wiede, transcrite aux pages suivantes (Source *d)*. Il s'agit d'une première version de la fugue du finale. La segmentation subséquente permet, à elle seule, de déceler le lien structurel rapprochant les deux fugues :

Fuga 3 a cinque voci

mes. 1-20	: Exposition	20 mes.
mes. 21-24	: Divertissement 1	4 mes.
mes. 25-32	: Développement 1	8 mes.
mes. 33-37	: Divertissement 2	5 mes.
mes. 38-56	: Strette	19 mes.
mes. 57-70	: Divertissement 3	14 mes.
mes. 71-79	: Coda	9 mes.

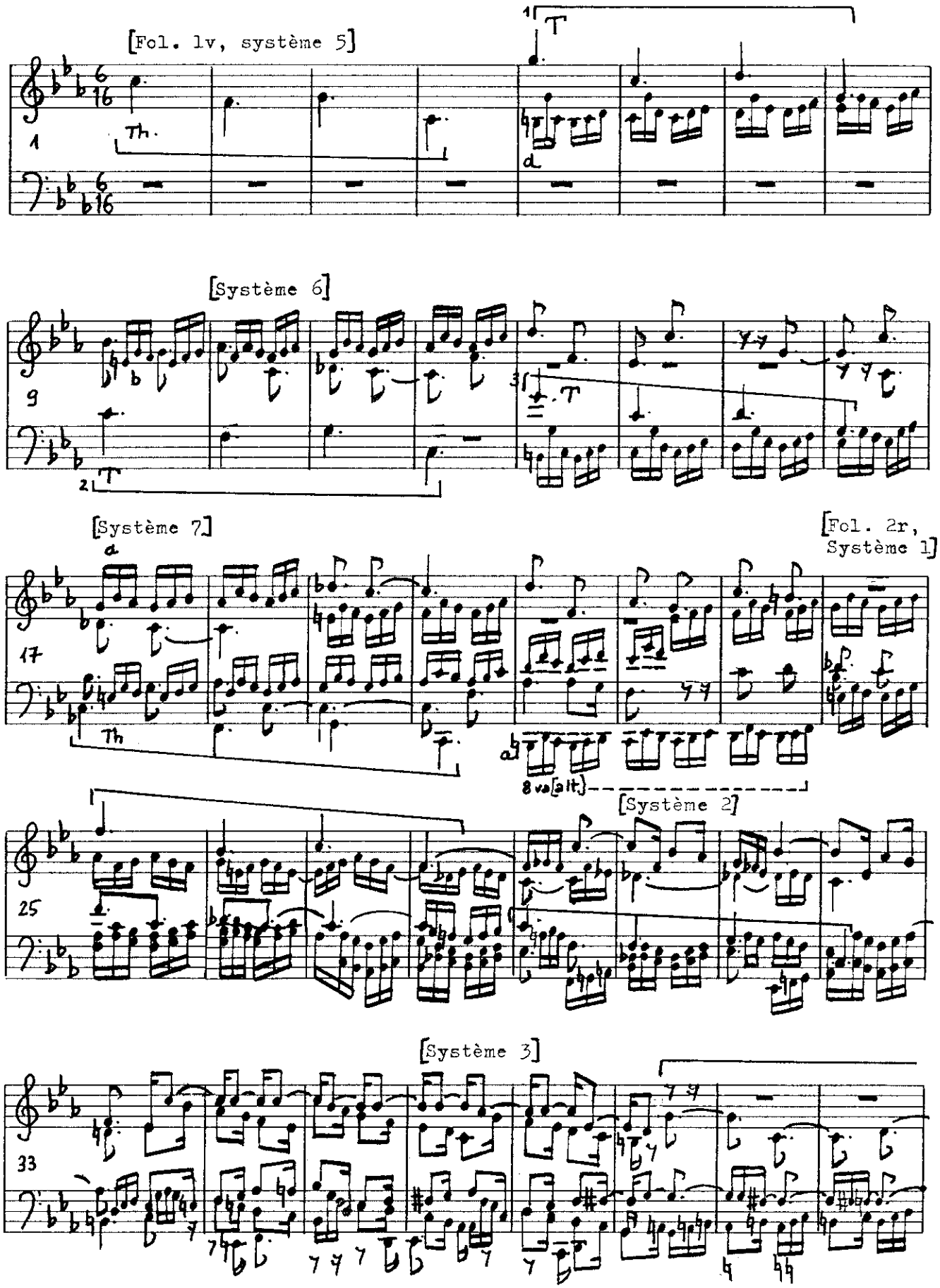
Fugue intégrée au finale des *Impromptus*

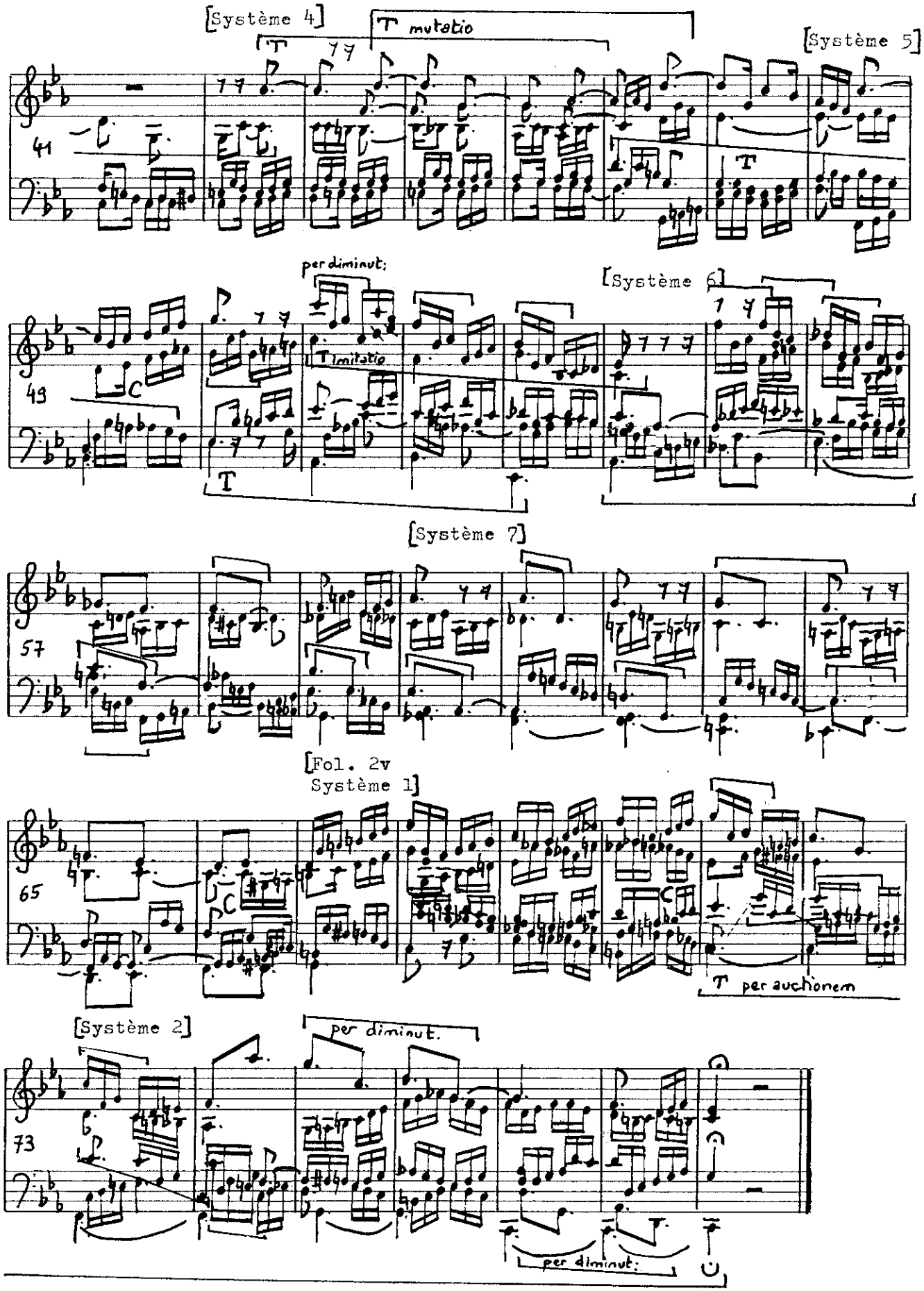
mes. 23- 48	: Exposition	20 mes.
mes. 49- 52	: Divertissement 1	4 mes.
mes. 53- 60	: Développement 1	8 mes.
mes. 61- 76	: Divertissement 2	**16 mes.**
mes. 77- 95	: Strette	19 mes.
mes. 96-107	: Divertissement 3	**12 mes.**
mes. 108-124	: Coda	**17 mes.**

---

1. *Cf.* BOETTICHER, Wolfgang, *Robert Schumann : Einführung in Persönlichkeit und Werk, op. cit.*, p. 572 (Sk. 1), et BECKER, Claudia Stevens, *A study of Robert Schumann's Impromptus, op. cit.*, p. 36 et 39-40 (Dans ce dernier cas, reproduction et transcription de la source *f* : Berlin, *Deutsche Staatsbibliothek*, Mus. ms. autogr. Rob. Schumann 36).
2. *Cf.* BOETTICHER, Wolfgang, *Robert Schumanns Klavierwerke, op. cit.*, I, p. 144-145 (quatre essais contrapuntiques sur la basse).

Op. 5, source *d* : *Fuga 3 a cinque voci.*




[Système 4]
T mutatio
[Système 5]
41
per diminut:
[Système 6]
49
T imitatio
[Système 7]
57
[Fol. 2v
Système 1]
65
T per auchionem
[Système 2]
per diminut.
73
per diminut:

deux opinions différentes. Wolfgang Boetticher[1], tout d'abord, présente la basse comme une assise harmonique fondamentale et la romance comme une figuration accessoire. De même, Kathleen Dale[2] se réfère à la qualité particulière de la basse, lorsqu'elle tente de justifier la supériorité des *Impromptus* sur les *Variations Abegg*. En revanche, Arnfried Edler[3] accorde une importance comparable aux deux élements mélodiques. Dans ce cas, les variations privilégient tantôt le "thème harmonique" (la basse), tantôt le "thème mélodique" (la romance). On peut se demander dès lors si les deux "thèmes" jouissent d'une importance comparable ou si la basse joue un rôle prépondérant. Considérons pour cela l'édition de 1833. Les résultats divergent, selon que les indications de la partition ou les sensations auditives sont pris en considération.

Dans le premier cas, le cycle présente, en son début, des "variations sur ostinato" (n° 1-3 et 5). En effet, dans la littérature, la basse des *Impromptus* est fréquemment qualifiée d'ostinato[4]. De même, Kathleen Dale[5] voit dans l'oeuvre une chaconne, alors que Paula et Walter Rehberg[6] y reconnaissent une passacaille. Du reste, les *Impromptus* sont souvent présentés comme un exemple de "variations sur ostinato" à l'ère romantique, au mê-

---

1. *Robert Schumanns Klavierwerke*, I, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1976, p. 138.
2. "The piano music", *Schumann : a symposium*, Westport, Greenwood Press Publishers, 1977, p. 21.
3. *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982, p. 125-126.
4. *Cf.* à titre d'exemple : EDLER, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit, op. cit.*, p. 126 ; REHBERG, Paula et Walter, *Robert Schumann : sein Leben und sein Werk*, Zurich et Stuttgart, Artemis Verlag, 2/1969, p. 423.
5. "The piano music", *Schumann : a symposium, op. cit.*, p. 21.
6. *Robert Schumann : sein Leben und sein Werk, op. cit.*, p. 423.

me titre que la *Berceuse* de Chopin et le finale de la *Quatrième symphonie* de Brahms[1]. Néanmoins, l'ostinato des *Impromptus* appartient à la catégorie des *ostinati* "intermittents", qui ont "pour caractéristique d'apparaître pour un court moment et, éventuellement, de réapparaître, mais toujours de manière sporadique"[2]. L'opus 5 schumannien témoigne en tous cas des interférences apparaissant au XIXe siècle entre ostinato et thème varié[3]. Ceci est d'autant plus vrai que le modèle des *Impromptus* constitue un thème factuel, ce qui n'est pas le cas des modèles de la *Berceuse* de Chopin et du finale de la *Quatrième symphonie* de Brahms. L'oeuvre en question apparaît donc à la fois comme une variation thématique et une variation sur ostinato. De surcroît, les *Impromptus* demeurent proches de la "variation en style lié".

Si les indications de la partition accordent une grande importance à la basse, les sensations auditives quant à elles donnent lieu à une perception différente. Le premier impromptu de la version de 1833 expose et la basse (bs) et la romance de Clara Wieck (rm). Ces deux idées sont de caractères radicalement opposés : la première est dénuée d'expression, la seconde dévoile une ligne mélodique animée et très chantante. Le contraste entre ces deux éléments est tel, qu'un auditeur non averti ne ressent pas l'omniprésence de la basse dans les premières variations. Le cycle

---

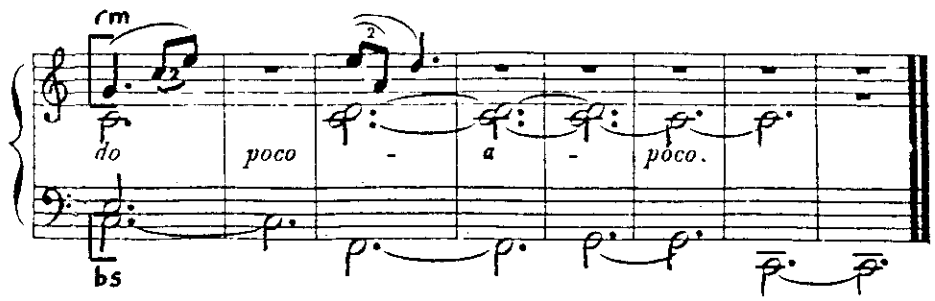
1. FISCHER, Kurt von, *Die Variation*, Köln, Arno Volk, 1956, p. 6 ; PUCHELT, Gerhard, "Robert Schumann und die Variation für Klavier", *op. cit.*, p. 683.
2. SCHNAPPER-FLENDER, Laure, *Les techniques de l'ostinato : analyse et typologie*, thèse, Université de Paris-Sorbonne, mai 1993, p. 317.
3. SCHNAPPER-FLENDER, Laure, *ibid.*, p. 223.

tout entier prend ainsi l'allure d'une composition sur deux thèmes contrastants, privilégiant tantôt l'un, tantôt l'autre de ces deux modèles. Le tableau suivant représente, pour chaque pièce de la première édition, le type, la tonalité et un certain nombre d'observations concernant la forme et le travail mélodique. Les éléments thématiques, dont la perception est malaisée, sont indiqués entre parenthèses :

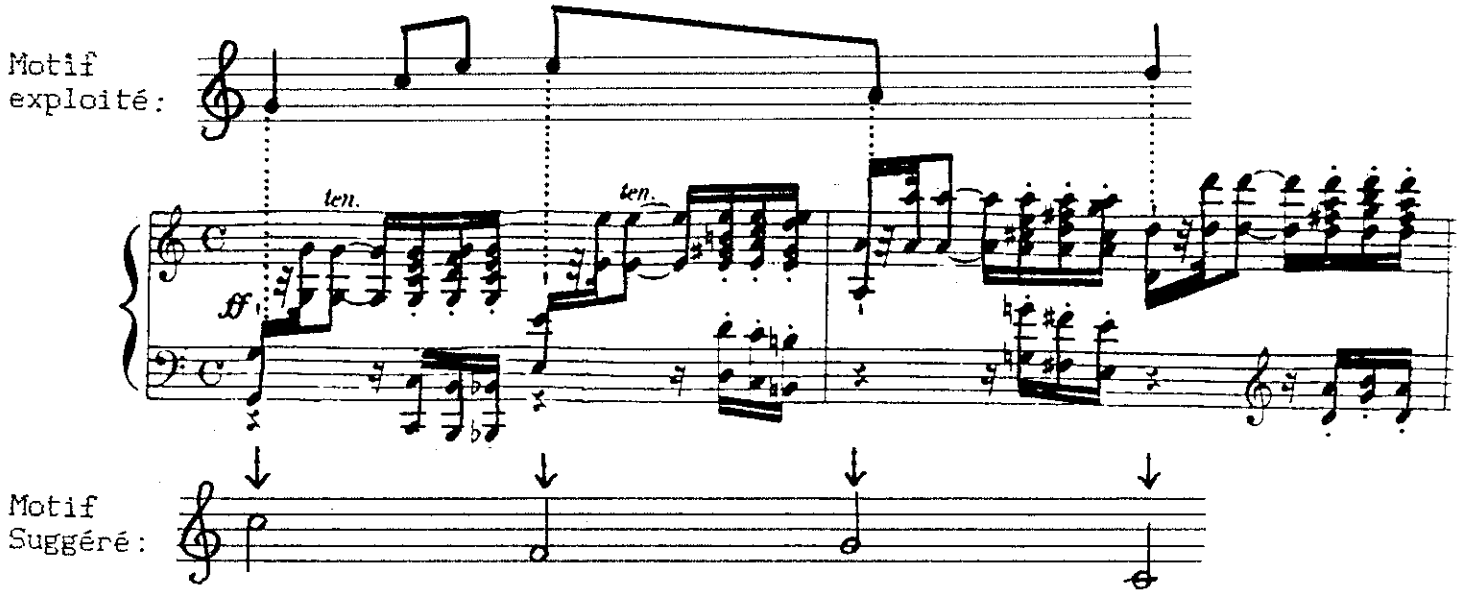
Légende
bs : basse
rm : romance
m.d. : main droite
m.g. : main gauche

n°	Type	Tonalité	Observations
1	RMH	UT	2 x RMHF : d'abord bs m.g., puis (bs m.g.) et rm m.d.
2	RMHF	UT	bs m.g.
3	RMHF	UT	bs m.g. + (rm m.d.)
4	RMHF	UT	(rm m.g.)
5	RMHF	UT	bs m.g.
6	MHF	UT	(rm m.d.)+ citation rm m.g., mes. 11-12
7	O	la/LA/la	forme symétrique : A1 B A2 B A1. (A1 suggère rm), A2 en LA cite rm m.g. mes. 13-20
8	RMHF	UT	rm m.g.
9	HF	UT	(rm suggérée à la m.d.)
10	RMHF	UT	(rm à la m.d.)
11	O	fa#	forme quasi symétrique : A B1 A' B1 B2 A B1 A (B1 cite rm m.g.), B2 cite bs et rm m.d.
12	H	UT/ut/UT	forme A1 A2 A1 A3 (coda) (A1 suggère bs m.g. et rm m.d.) A2 présente une fugue sur bs, qui cite rm en son milieu. La coda présente bs, puis rm

A l'audition, les deux thèmes semblent donc jouir d'une importance comparable, jusqu'aux dernières mesures, où la romance dévoile son soubassement, par un jeu de silences :

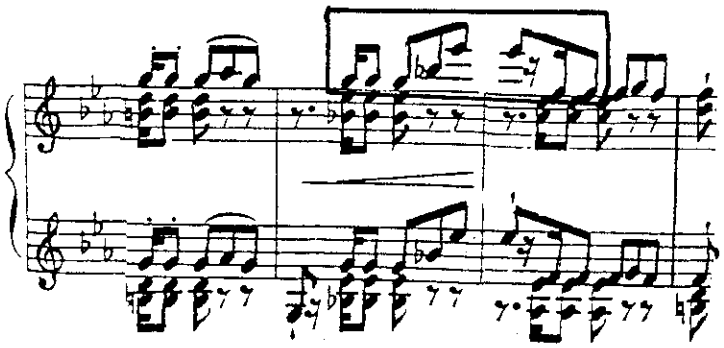


Il est nécessaire pour l'auditeur d'attendre la fin de la composition, avant de saisir la romance et la basse comme les deux faces d'un même personnage. Le *suspens* est ainsi maintenu grâce au contraste, apparaissant singulièrement entre les deux thèmes. Dans le chapitre précédent, nous avons qualifié d'"illusions auditives" des phénomènes perçus différemment suivant que l'attention est prêtée aux indications de la partition ou aux sensations auditives. La perception des *Impromptus* en tant que série bithématique, à thèmes antagonistes, constitue donc une illusion auditive. D'autres exemples de ce genre produisent des ambiguïtés thématiques, lorsque les quatre premières notes de la basse sont entendues, alors que la partition indique des notes de la romance. Tel est le cas des quatre premières impulsions du neuvième impromptu :

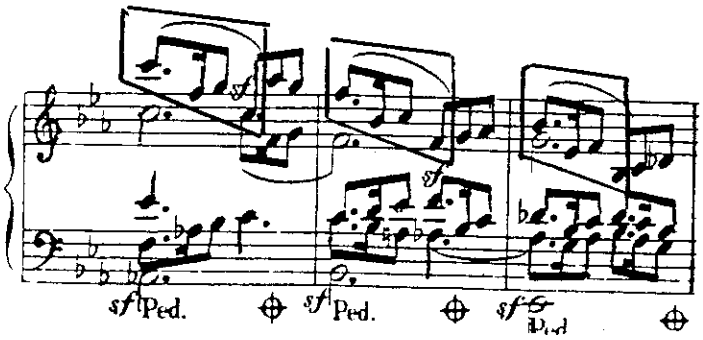


Une situation semblable se présente au sein du finale. Le motif rythmique initial, qui alimente l'ensemble de la pièce, emprunte épisodiquement sa mélodie à la romance, parfois à la basse. Les exemples ci-dessous en témoignent.

Mélodie de la romance : mes. 69 sq.



Mélodie de la basse : mes. 92 sq.



Ces ambiguïtés, au même titre que l'antagonisme thématique illusoire, impliquent un processus dont l'aboutissement est déterminé par les dernières mesures de l'édition de 1833. Cette téléologie formelle rend l'attitude de Schumann compréhensible, lorsqu'il compare dans l'une de ses lettres, les *Impromptus* à une "histoire"[1]. Le compositeur s'est également exprimé quant à l'at-

---

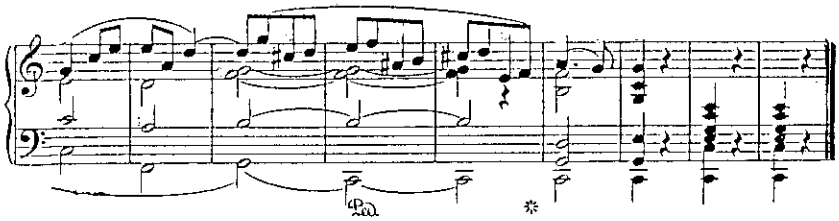
1. *Cf.* par exemple : LEIPOLD, Eugen, *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns, op. cit.*, p. 160.

tribution des modèles mélodiques : "Il convient d'ajouter pour ce qui est des *Impromptus*, que la voix supérieure appartient à Clara et que la basse est en ma possession"[1]. Comment ne pas reconnaître alors dans l'opus 5 une dimension extra-musicale ? Ceci est d'autant plus compréhensible, eu égard aux relations singulières unissant les deux thèmes. De plus, Schumann exprima le souhait que le rapprochement du nom de Clara au sien, sur la même page de titre des *Impromptus*, fût à l'image de leur avenir commun[2]. Par ailleurs, Clara lui envoya un exemplaire de sa *Romance variée*, le 1er août 1833. La lettre jointe, dans laquelle il est question des *Impromptus*, comporte deux signatures de Clara. Ce procédé renverrait, selon Wolfgang Boetticher[3], à la notion schumannienne de "double", qui elle-même trouverait son origine dans une nouvelle d'E. T. A. Hoffmann, intitulée *Die Doppelgänger* [Les doubles]. Pour le musicologue allemand, l'emprunt de la romance de Clara peut se traduire comme un dédoublement du moi, dans le sens romantique du terme. Cette interprétation esthétique semble convenir à la première version des *Impromptus*. Rappelons à ce pro-

---

1. Lettre de Schumann à Rellstab, citée par Gerhard Puchelt ("Robert Schumann und die Variation für Klavier", *op. cit.*, p. 683) : *Den Impromptus habe ich noch beizufügen, daß die Oberstimme Clara Wiecks, der Baß mein Eigenthum ist.*
2. Lettre du 2 août 1833, *cf.* à cet égard : EDLER, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit, op. cit.*, p. 126 et 204.
3. *Robert Schumanns Klavierwerke, op. cit.*, I, p. 137-138 : *Clara sandte am 1.8.1833 [...] ihre eben erschiene* "Romance variée [...]" *an den Komponisten. Sie berief sich im Begleitbrief bereits auf op. 5, [...]. Sie unterschrieb zweimal und spielte damit auf* "die Doppelgänger" *an, eine Idee, die zuvor oft in den Tgb. Schumanns erwähnt ist und von E. Th. A. Hoffmanns Novelle inspiriert worden war. Mithin hatte für Schumann die Entlehnung eines Themas eine ganz besondere Bedeutung : als Ausdruck einer Spaltung des Ichs im romantischen Sinne.*

pos que la romance et la basse apparaissent comme les deux faces d'un même personnage : les illusions auditives en sont d'autant plus compréhensibles. Dans la publication de 1850, le compositeur n'adopte plus cette conception énigmatique caractéristique de l'oeuvre de jeunesse. Dans le nouveau finale, le jeu de silences dévoilant la basse dans la première édition disparaît au profit d'un déroulement plus conventionnel :



L'enchaînement des pièces, lui aussi, demeure plus conventionnel. On sait à ce sujet que les variations les plus libres furent supprimées ou remaniées. Le tableau ci-dessous rappelle les principaux changements intervenant dans la numérotation des pièces :

Légende

10 : Impromptu n° 10

Édition de 1833 (Source *a)*	Édition de 1850 (Source *b)*
1 (thème précédé d'une introduction sur la basse)	[Introduction]
	Thème
2	1
3	2
4	3, nouvelle version
5	4
6	5

Édition de 1833 (Source *a)*	Édition de 1850 (Source *b)*
7	6
8	7
9	8
10	9
11	Suppression
12	10

La suppression de l'avant-dernière variation et le nouvel Impromptu n° 3 accentuent la conception progressive de l'édition de 1833, aux dépens du caractère énigmatique et d'une recherche sonore plus fournie. Par conséquent, la conception progressive des *Impromptus* sera abordée par référence à la publication de 1850.

L'inventaire des caractères esthétiques et l'évolution rythmique conduit, dans un premier temps, au tableau suivant :

Légende

10 : Impromptu n° 10

Pièces	Caractères esthétiques	Contrastes	Rythmes obstinés
Premier groupe			
Basse	[Sine espressione]	Contrastes réguliers	
Romanza	[Espressivo]		
1	[Sine espressione]		
2	Espressivo		
3-5	[Scherzando]		4-5 :
Second groupe			
6	[Energico]	Contrastes réguliers	
7	[Espressivo]		
8	Energico		
9	[Cantabile]		
10	[Scherzando] "quasi satire"		10 :

On parvient à une segmentation en deux groupes, dont chacun commence par des pièces contrastantes, témoins d'une conception kaléidoscopique, et s'achève sur un épisode *scherzando.* Ce procédé peut être considéré comme un schéma de caractères esthétiques au même titre que celui des *Études symphoniques.* Le rythme vif et obstiné, placé au terme des groupes, est un corollaire de la conception progressive.

L'étude des tonalités, des indications de reprise, du mouvement, de l'intensité, ainsi que des déplacements métriques mène, dans un second temps, à un groupement différent. On observe à cet effet que seules les Impromptus n° 6 et 10 quittent la tonalité initiale et s'émancipent de la forme thématique. Une nouvelle segmentation peut de ce fait être admise :

Premier groupe

1, 2, 3, 4, 5	UT	Pièces respectant la forme thématique
6	la/LA/la	Pièce s'émancipant de la forme du thème

Second groupe

7, 8, 9	UT	Pièces respectant la forme thématique
10	UT/ut/UT	Pièce s'émancipant de la forme du thème

L'agencement de pièces plus vastes au terme des groupes permet d'instaurer un équilibre entre le vaste finale et les autres pièces, de dimensions plus modestes. La même segmentation se

retrouve, compte tenu de la notation des reprises qui, à l'instar de la seconde édition des *Études symphoniques*, a une incidence sur l'organisation générale de la série :

Introduction-1 : 8 + ‖: 4 + 4 :‖ mes.
2-4 : ‖: 8 + :‖: 4 + 4 :‖
5 : ‖: 16 + :‖: 8 + 8 :‖
6 : ‖: 8 + :‖: 4 + 8 :‖

1er stade

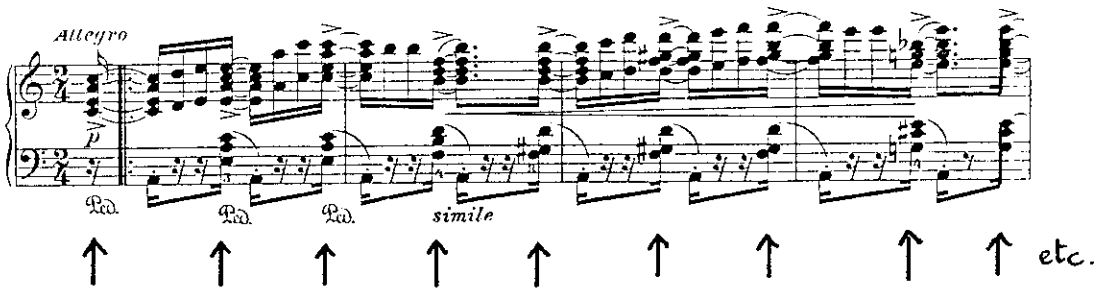
7 : 8 + ‖: 4 + 4 :‖
8-9 : ‖: 8 + :‖: 4 + 4 :‖
10 : ‖:8+:‖:4+4:‖ + 105 + 8+4+4 + 39 mes.

2e stade

Ce groupement ne contredit aucunement les trois étapes successives que connaît l'avancée vers la pièce ultime. Le neuvième impromptu apparaît, au sein de cette progression, comme une phase de repos avant le finale :

Avancée	Pièce	Indication de mouvement	Intensité
1re étape	Introduction Thème 1 2 3	Ziemlich langsam – – Lebhafter Sehr präcis	p p p p p, avec fp
2e étape	4 5 6	Ziemlich langsam Lebhaft Schnell	p, (pp) p, (f) f
3e étape	7 8	Tempo des Thema's Mit grosser Kraft	p ff
Repos	9	–	p
Finale	10	Lebhaft	f, ff

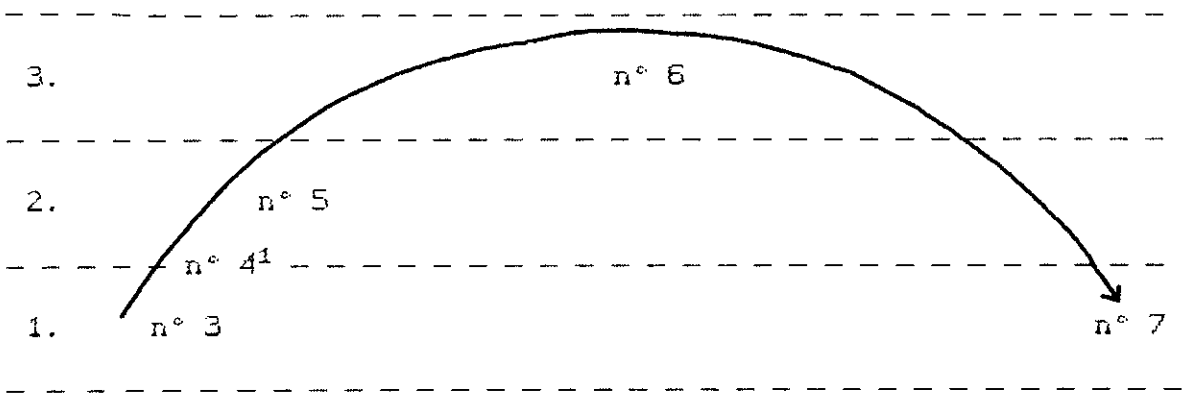
L'indication *Tempo des Thema's* [Tempo du thème] de l'Impromptu n° 7 semble privilégier ce groupement aux dépens de la segmentation relative aux caractères esthétiques. Toutefois, les *Impromptus* ne connaissent pas la prégnance structurelle des *Études symphoniques*, dont l'étude paramétrique n'admet aucune ambiguïté pour ce qui est du groupement des pièces. Signalons, par ailleurs, le processus rythmique caractéristique, organisé autour du déplacement métrique du sixième impromptu :



Rappelons que ce processus qui se retrouve au sein des *Études symphoniques* comprend trois étapes successives :

1. Mesure binaire, sans déplacement métrique ;
2. Mesure ternaire ou trois pour deux ;
3. Mesure binaire, avec déplacement métrique.

L'évolution rythmique des *Impromptus* obéit à ce processus, comme suit :



Contrairement aux *Études symphoniques*, la durée de ce processus ne correspond pas aux groupements précédemment définis.

La conception kaléidoscopique et la dimension extra-musicale, ainsi que la similitude avec l'opus 13 inscrivent sans conteste les *Impromptus* dans le sillage de la fantaisie variation. Or, il a été prouvé que l'opus 5 se plaçait également sous le signe de la variation en style lié, catégorie fort différente de la première. Comment expliquer cette apparente incompatibilité ? Il convient de signaler à cet égard le "caractère hybride, voire expérimental" des *Impromptus* – "forme nouvelle de variations" selon Schumann. Ce caractère expérimental se traduit dans la volonté du compositeur "d'inscrire l'exubérante poétique de son expression romantique dans un cadre sévère"[2], à mi-chemin entre la variation stricte et la série de pièces de caractère[3]. L'expression "passacaille roman-

---

1. Le quatrième impromptu présente deux indications de mesures : une mesure ternaire à la main droite (6/8) et une mesure binaire à la main gauche (2/4). Cette pièce s'inscrit donc à mi-chemin entre les deux premières étapes du processus considéré.
2. HALBREICH, Harry, "Robert Schumann", *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987, p. 712.
3. *Cf.* BEAUFILS, Marcel, *La musique pour piano de Schumann*, *op. cit.*, p. 136 ; STEVENS, Claudia, *A study of Robert Schumann's Impromptus op. 5*, *op. cit.* p. 55-56.

tique", employée par Paula et Walter Rehberg[1], rend parfaitement compte de cette incompatibilité apparente. Les *Impromptus* connurent du reste deux éditions successives : celle de 1833, d'une grande richesse sonore, adoptant une conception progressive et énigmatique, ainsi que celle de 1850 privilégiant la conception progressive aux dépens des autres facteurs.

Si les séries indépendantes publiées par Schumann s'inscrivent globalement dans la catégorie "fantaisie variation", elles sont aussi imprégnées de l'esthétique d'autres catégories. Ainsi, les *Variations Abegg* sont-elles conçues dans l'esprit de la variation brillante, tandis que les *Impromptus* et les *Études symphoniques* – de composition plus tardive – demeurent proches de la variation en style lié. Le dernier cycle indépendant publié par Schumann, l'*Andante et variations* fournit, quant à lui, un exemple de fantaisie variation non-kaléidoscopique. Par ailleurs, les compositions concernées présentent toutes une genèse complexe, témoin des nombreuses recherches visant à une téléologie de la forme. Il en est ainsi du "jeu musical" des *Variations Abegg*, des conceptions progressives relatives aux *Impromptus* et aux *Études symphoniques*, ainsi que du principe d'évolution de l'*Andante et variations*.

---

1. *Robert Schumann : sein Leben und sein Werk*, *op. cit.*, p. 423.

CHAPITRE VII

LA GENESE D'UNE FANTAISIE VARIATION DÉLAISSÉE PAR SCHUMANN

LES *ÉTUDES EN FORME DE VARIATIONS SUR UN THEME DE BEETHOVEN*

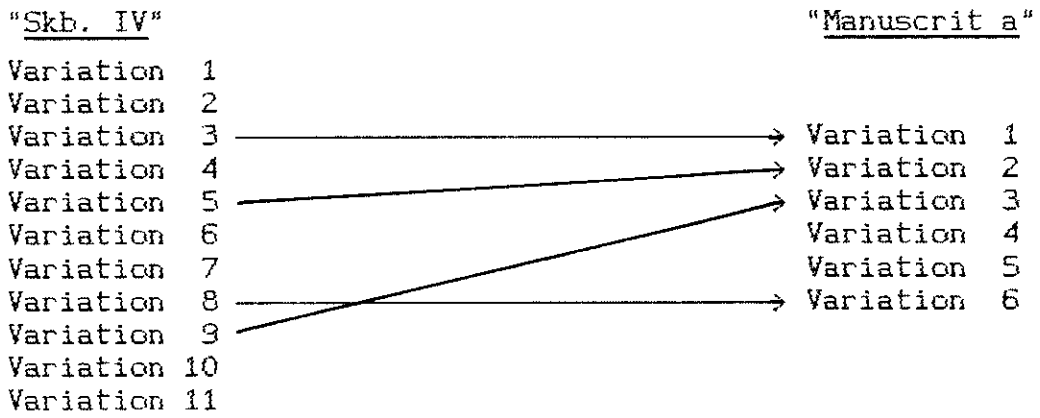
Les *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* WoO 31 (N° 108) reposent sur le célèbre thème initial de l'*Allegretto* de la *Septième symphonie*. En raison de la complexité de leur genèse, elles constituent un exemple privilégié parmi les variations inédites de Schumann. Consacrer un chapitre entier à cette oeuvre paraît donc fondé. Dans leur travaux respectifs, Werner Schwarz[1] et Robert Münster[2] ont tenté une étude comparative des sources. Les conclusions, divergentes, des deux musicologues sont présentées ci-après. L'étude de Werner Schwarz[3], tout d'abord, s'applique aux sources manuscrites suivantes :

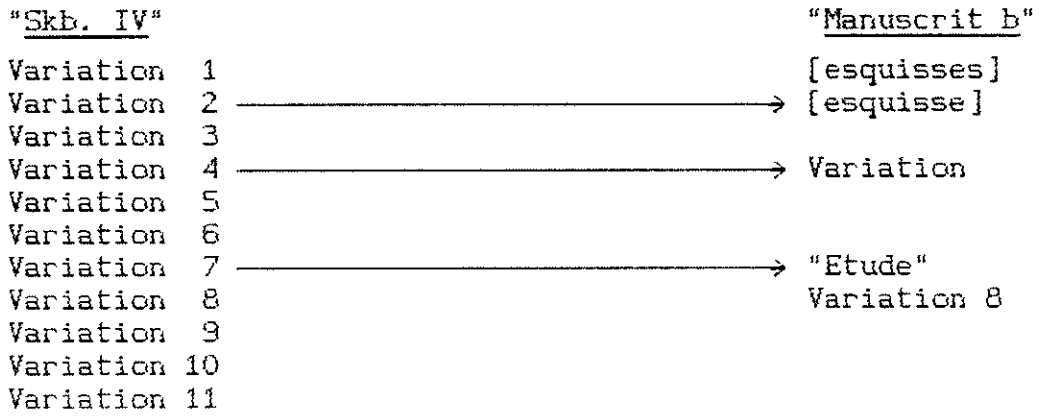
- "Skb. IV" [quatrième cahier d'esquisses de l'ancienne collection Wiede[4]], p. 13-21 : premier agencement de l'oeuvre, intitulé "Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema" ;
- "Manuscrit a", 4 pages, intitulé "Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema" ;
- "Manuscrit b", 2 pages, intitulé "Etudes..?..(indication illisible) sur un Thème de Beethoven composées pour le Pfte. et dédiées à mon amie Clara Wieck" ;
- "Manuscrit c", datant de 1833, intitulé "Exercices".

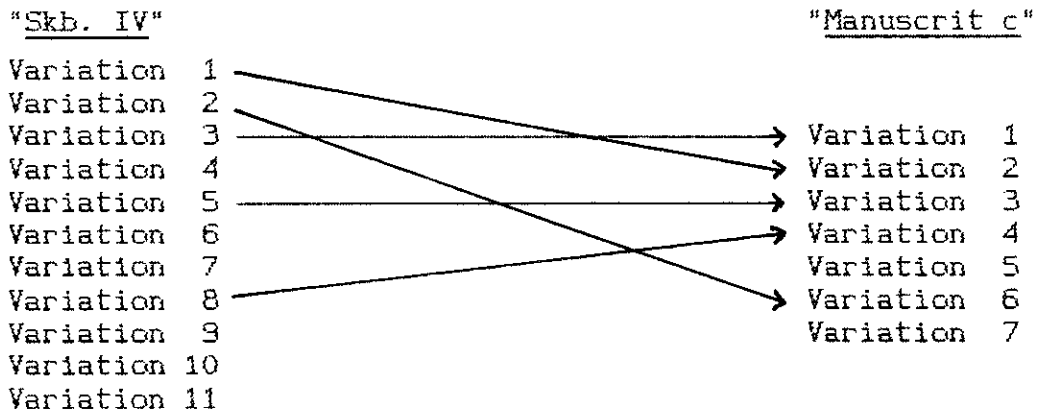
---

1. *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel, Bärenreiter, 1332, p. 51-55.
2. *Robert Schumann : Exercices*, Munich, Henle, 1976 (Source *f*). Du même : "Die Beethoven-Etüden von Robert Schumann : Aus Anlass ihrer Erstausgabe", *Die Musikforschung*, XXXI/1, 1978, p. 53-56.
3. *Ibid.*, p. 51 et 53. A l'époque où Werner Schwarz rédigeait sa thèse, tous ces manuscrits se trouvaient à Zwickau.
4. Localisation actuelle : Bonn, Bibliothèque universitaire, Schumann 16.

L'agencement des manuscrits "a", "b" et "c" est comparé avec celui du quatrième cahier d'esquisses de l'ancienne collection Wiede. Les résultats du musicologue peuvent se présenter comme suit :







Quant aux travaux de Robert Münster, ils concernent les quatre sources manuscrites subséquentes :

- "Autographe A", quatrième cahier d'esquisses de l'ancienne collection Wiede, daté des années 1831/1832 par Clara Schumann, version intitulée : *Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema* ;
- "Autographe B" daté de 1833, selon une indication manuscrite de Clara Schumann. On y note le titre : *Etudes basées sur un Thème de Beethoven / composées pour le Pfte / et dédiées à mon amie Clara Wieck* ;
- "Autographe C", série d'études intitulées *Exercices*, datation de Clara Schumann : 1833 ;
- "HP", folio du livre d'or de Heinrich Panofka, Copenhague, Kongelige Bibliotek, avec 9 incipits d'études, portant le titre : *Gedanken über ein Thema von Beethoven.*

L'éditeur propose le tableau suivant, dans lequel les astérisques servent à désigner les variations incomplètes :

A :	1	2	3	4	5	6	7
	8	9* [3 incipits]		10	11*		
B :	1(=A3)	2(=A5)	3(=A9)*	4	5	6(=A8)	7(=A4)
	8* [3 incipits]		9(=A7)*				
C :	1(=A3)	2(=A1)	3(=A5)	4(=A8)	5	6(=A2)	7
HP :	1(=B1)	2(=A5)	3(=A4)	4(=A1)	5(=A2, 2e partie)	6(=A11, variante	7(=A6)
	8 → (1er des 4 [!] incipits de B)	9(=A8)					

On constate d'emblée que les agencements des autographes "A" et "C" correspondent respectivement à ceux des sources "Skb. IV" et "c" chez Werner Schwarz. Cependant, on ne discerne pas le rapport entre l'autographe "B" chez Robert Münster et les manuscrits "a" et "b" chez Werner Schwarz. De ce fait, une nouvelle étude comparative des sources s'avère nécessaire. Sont considérées à cet égard les sources suivantes :

1. Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 16 (quatrième cahier d'esquisses Wiede), fol. 7r-11r (p. 13-21) (Source *a)* ;
2. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Mss. 9987 (Source *b)* ;
3. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus Mss. 11737 (Source *c)* ;
4. Copenhague, Kongelige Bibliothek, Panofka Stammbuch, p. 88 (Source *d)*.

Avant d'établir le classement des pièces, il est indispensable de décrire successivement les trois manuscrits :

Source a

<u>Fol. 7r (p. 13)</u>

Titre : "Etuden in Form freier Variationen über ein Beethoven'sches Thema"

Systèmes 1-6 : Étude I, dans la marge le chiffre 2 [C2][1]

Systèmes 6-7 : Étude 2 [C6]

---

1. Les lettres A, B, C, suivies d'un chiffre renvoient à l'édition de Robert Münster, *Robert Schumann : Exercices*, Munich, Henle, 1976 (Source *f)*. Ces symboles sont placés entre crochets [ ] dans le présent inventaire.

Fol. 7v (p. 14)

Systèmes 1-3 : suite de l'Étude 2

Systèmes 4-7 : Étude 3, dans la marge le chiffre 1 [C1]

Fol. 8r (p. 15)

Systèmes 1-3 : suite de l'Étude 3

Systèmes 4-7 : Étude 4 [B7]

Fol. 8v (p. 16)

Systèmes 1-4 : Suite de l'Étude 4

Systèmes 5-7 : Étude 5 [C3]

Fol. 9r (p. 17)

Systèmes 1-3 : Suite de l'Étude 5

Systèmes 4-7 : Étude 6 [A6]

Fol. 9v (p. 18)

Systèmes 1-7 : Étude 7 intitulée "Idee aus Beethoven" [A7]

Système 7 : début de l'Étude 8 [C4]

Fol. 10r (p. 19)

Systèmes 1-4 : suite de l'Étude 8

Systèmes 4-7 : "Ideen" [idées], inédites (transcription : *cf.* page suivante). Parmi ces esquisses, un fragment destiné à [B3], portant le numéro "3)".

Fol. 10v (p. 20)

Systèmes 1-4 : vide

Systèmes 5-7 : Étude 10 [A10]

Fol. 11r (p. 21)

Systèmes 1-4 : suite de l'Étude 10

Systèmes 5-7 : Étude 11 [A11]

WoO 31, source a, fol. 10r

[Système 4]

Ideen

linke

sf

etc.

9) [Système 5]

[Système 6]

(D moll)

etc.

[Système 7]

Poco adagio

linke

Rechte

Source b

Fol. 1r (p. 1)

Titre : "Etuden in Form freyer Variationen über ein Beethoven'sches Thema."

Systèmes 1-5 : Étude I [C1]

Système 5 : début de l'Étude 2 [C3]

Fol. 1v (p. 2)

Systèmes 1-4 : suite de l'Étude 2

Système 5 : Étude 3 [B3]

Fol. 2r (p. 3)

Systèmes 1-3 : suite de l'Étude 3

Systèmes 4-5 : Étude 4 [B4]

Fol. 2v (p. 4)

Systèmes 1-2 : suite de l'Étude 4

Systèmes 3-4 : Étude 5 [B5]

Système 5 : Étude 6 [C4]

Fol. 3r (p. 5)

Systèmes 1-3 : Étude 7 [B7]

Systèmes 4-5 :Étude 8 [inédite] (transcription : *cf.* pages suivantes)

Fol. 3v

Titre : "Études basées sur un Theme de Beethoven / composées pour le Pfte. / et dédiées à Mon amie Clara Wieck."

Systèmes 1-2 :esquisses [inédites] (transcription : *cf.* pages suivantes)

Systèmes 3-5 : "Etude" non numérotée [A7]

WoO 31, source *b*, fol. 3r

[Système 4]

8.)

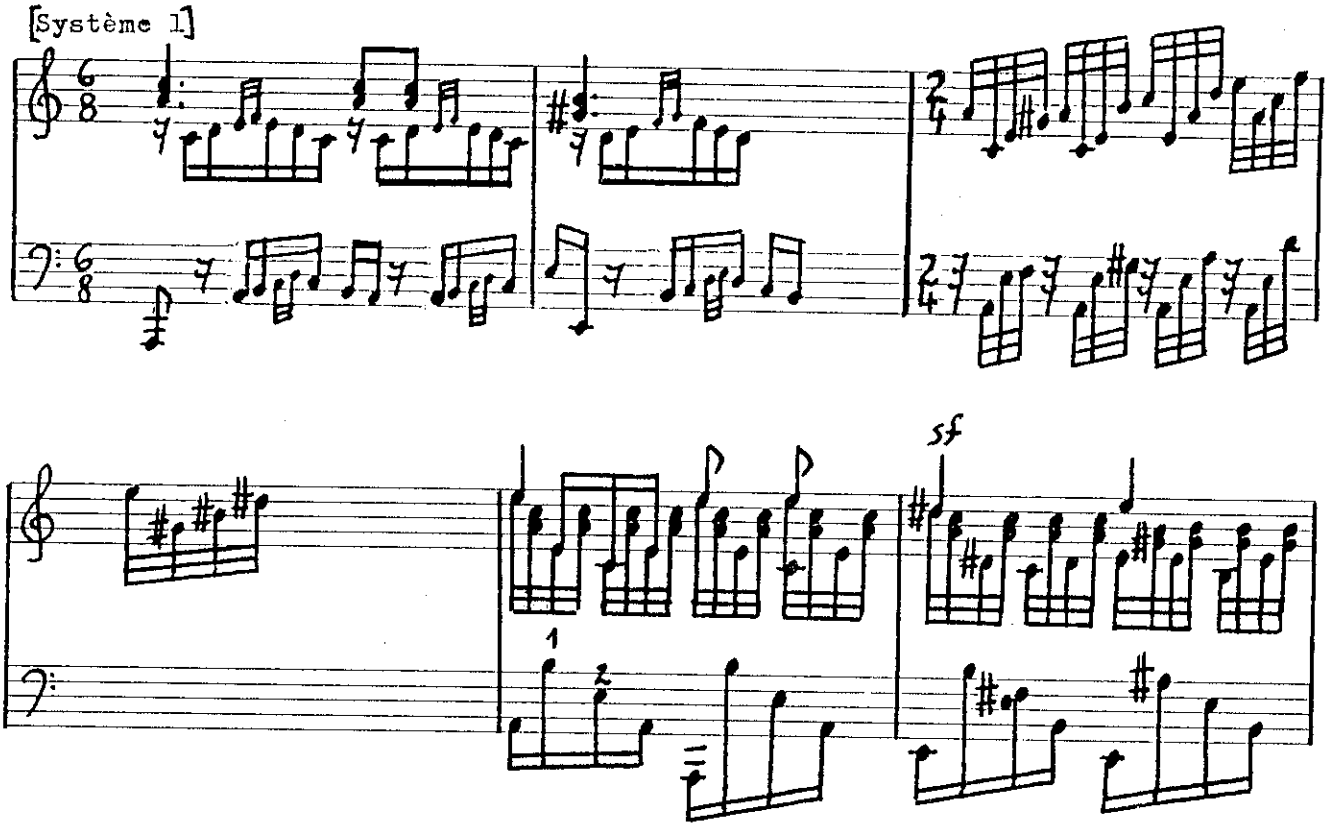
Ped.

[Système 5]

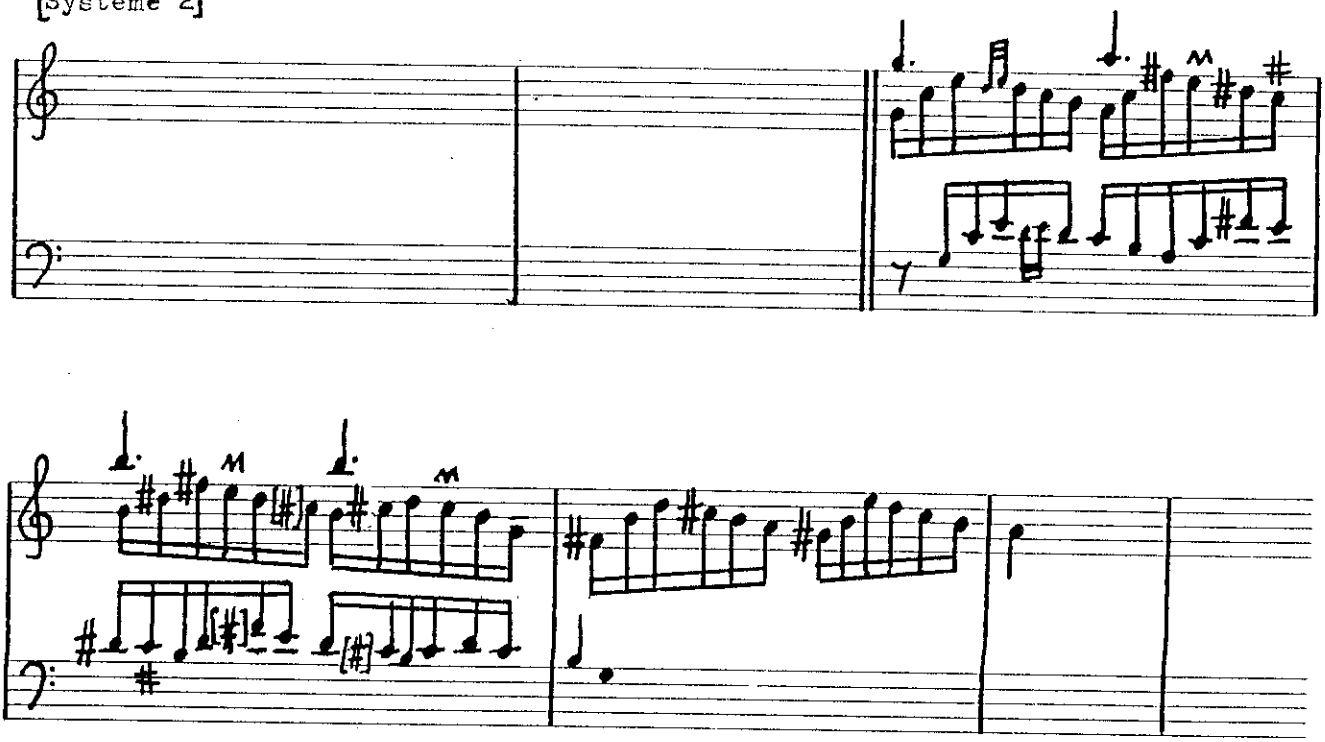
WoO 31, source *b*, fol. 3v

Etudes basées sur un Theme de Beethoven / composées pour le Pfte. / et dediées à Mon amie Clara Wieck.

[Système 1]



[Système 2]



Source c

Fol. 1r (p. 1)

Titre : "Exercices"

Systèmes 1-5 : Étude 1 [C1]

Fol. 1v (p. 2)

Systèmes 1-4 : Étude 2 [C2]

Système 5 : Étude 3 [C3]

Fol. 2r (p. 3)

Systèmes 1-3 : suite de l'Étude 3

Systèmes 4-5 : Étude 4 [C4]

Fol. 2v (p. 4)

Systèmes 1-2 : suite de l'Étude 4

Systèmes 3-5 : Étude 5 [C5]

Fol. 3r (p. 5)

Système 1 : suite de l'Étude 5

Systèmes 2-5 : Étude 6 [C6]

Fol. 3v (p. 6)

Systèmes 1-5 : Étude 7 [C7]

Source d

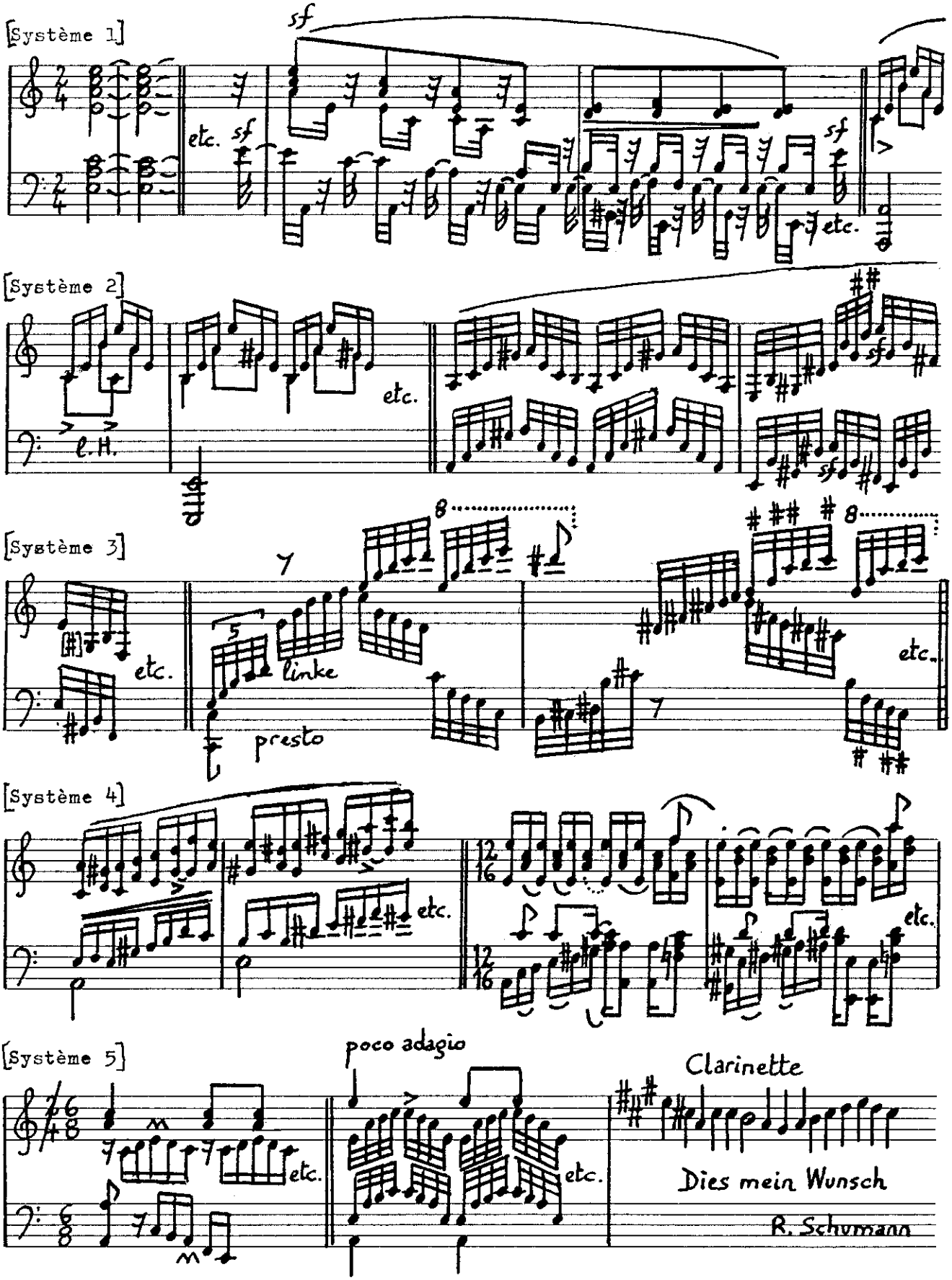
Transcription : *cf.* page suivante

Titre : "Gedanken über ein Thema von Beethoven"

Système 1 : incipits de [C1] (accord de sixte et quarte), [C3], [B7]

WoO 31, source *d*

Gedanken über ein Thema von Beethoven



Système 2 : suite de [B7], [C2]

Système 3 : suite de [C2], [C6] (mes. 9 sq.)

Système 4 : incipit proche de [A11], [A6]

Système 5 : premier incipit des "Études basées sur un Theme de Beethoven" (Cf. p. 9), [C4].

Les incipits du système 5 sont suivis d'une esquisse destinée à la clarinette et intitulée : *Dies mein Wunsch* [Tel est mon désir]. Il s'agit du second thème, en *La* majeur, du deuxième mouvement de la *Septième symphonie* de Beethoven (mes. 102 sq.), référence explicite au célèbre *Allegretto.* On constate à ce propos que la description de la Source *d* par Robert Münster s'avère exacte. De même, l'agencement de *a* est conforme à celui de la source correspondante chez Werner Schwarz et Robert Münster. Si l'on désigne par A9 le fragment inédit de la neuvième étude[1], l'agencement se présente ainsi :

C2, C6, C1, B7, C3, A6, A7, C4, A9, A10, A11

Notons tout de même que l'ordre des pièces fut légèrement modifié dans cette version, comme en témoignent les annotations dans la marge. On parvient de ce fait à un nouvelle disposition où les études 1 et 3 sont interverties :

C1, C6, C2, B7, C3, A6, A7, C4, A9, A10, A11

---

1. Conformément à la numérotation en vigueur dans l'édition de Robert Münster, que nous adoptons ici.

L'ordre des pièces de la source *c* est identique à celui du manuscrit "c" chez Werner Schwarz et de l'autographe "C" chez Robert Münster :

C1, C2, C3, C4, C5, C6, C7

On observe que l'agencement de la source *b* est quasi identique à celui de "a" (Werner Schwarz) et à celui de "B" (Robert Münster). Les différents agencements sont représentés ci-dessous à titre comparatif. Nous désignons par B8, la huitième étude restée inédite :

Source *b* : C1, C3, B3, B4, B5, C4, B7, B8
"a" (Schwarz) : C1, C3, B3, B4, B5, C4
"B" (Münster) : C1, C3, B3, B4, B5, C4, B7, B8, A7

Il convient de noter que Robert Münster ajoute à sa série l'Étude A7. Cette dernière fait en effet partie de l'autographe[1]. Cependant, comme elle n'est pas numérotée, nous ne l'avons pas intégrée dans notre série. Le classement de Werner Schwarz semble incomplet, puisqu'il présente seulement les variations des deux premiers folios de la source *b*. Considérons à cet égard la description proposée par le musicologue allemand pour ce qui est de son manuscrit "b" :

---

1. Source *b*, fol. 3v, systèmes 3-5.

Page 1, titre : "Etudes.. ? .. (indication illisible) sur un Thème de Beethoven composées pour le Pfte. et dédiées à mon amie Clara Wieck"

systèmes 1-2 :Esquisses, dont la première mesure du fol. 3v de la source *b* est donnée à titre d'exemple[1].

systèmes 3-4 : A7, intitulée "Etude"

Page 2, systèmes 1-3 : Seconde partie de A4 (mes. 17-32) [= B7]

systèmes 4-5 :Variation 8. Un exemple musical présente l'incipit de B8[2].

On constate que :

"b" (Schwarz), p. 1 = Source *b*, fol. 3v

"b" (Schwarz), p. 2 = Source *b*, fol. 3r

Les manuscrits "a" et "b" tels qu'ils furent déterminés par Werner Schwarz ne forment donc qu'un seul manuscrit. L'inachèvement du classement du musicologue allemand est désormais compréhensible.

Par ailleurs, les *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* reposent sur le premier thème du célèbre *Allegretto* de la *Septième symphonie* du maître de Bonn. Comme en témoigne le *Petterschen Skizzenbuch*, Beethoven esquissa lui-même une série de variations sur le même thème. Selon Sieghard Brandenburg[3], le principe de ces variations retrouve sensiblement celui des *Varia-*

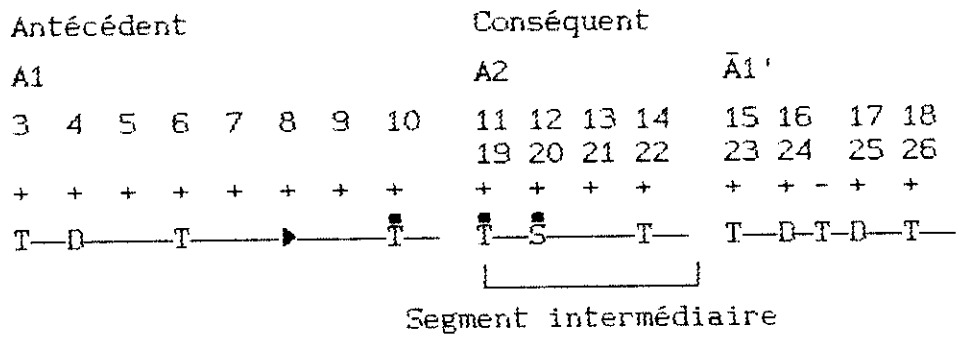
---

1. SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 86.
2. *Idem.*
3. "Beethovens Skizzen zum zweiten Satz der 7. Symphonie op. 92", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel, Bärenreiter, 1971, p. 355-357.

tions op. 35 du même compositeur (N° 6). Dans la version définitive de l'*Allegretto* beethovénien, le thème est également suivi de trois variations. Avant d'aborder les études schumanniennes, une brève analyse des mesures 1-100 de l'*Allegretto* beethovénien s'avère nécessaire[1]. Commençons par rappeler deux éléments essentiels du thème :

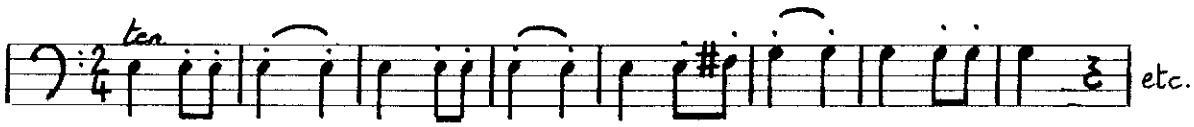
1. l'accord de quarte et sixte initial, non résolu (mes. 1-3), que Beethoven n'utilise pas pour sa fonction, mais en raison de sa couleur harmonique ;
2. le motif rythmique ♩ ♫ | ♩ ♩ , sur lequel se construit le thème, mais aussi le mouvement dans son ensemble.

Il convient d'ajouter que le modèle présente une structure régulière, à segment intermédiaire, de 8 + 4 + 4 mesures, et un parcours tonal traditionnel. En effet, le relatif majeur apparaît à la fin de l'antécédent et au début du conséquent :

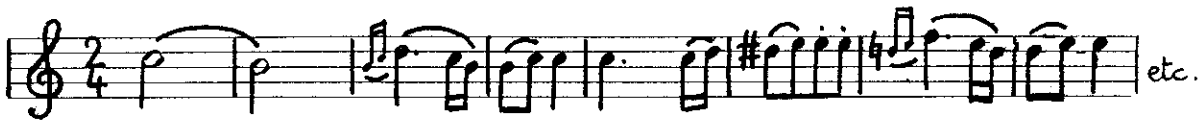


1. Sont citées, à titre d'exemple, quelques études consacrées à l'*Allegretto* de l'op. 92 : PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Les symphonies de Beethoven (1800-1827)*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1949 ; OSTHOFF, Wolfgang, "Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie", *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXIV/3, 1977 ; PIKE, Lionel, *Beethoven, Sibelius and the 'Profound Logic' : Studies in Symphonic Analysis*, Londres, The Athlone Press, 1978.

Les trois variations reprennent la forme et les harmonies du modèle. Le rythme (R1) et la mélodie (M1) de ce dernier lui confèrent le caractère d'une marche lente :



R1 et M1 restent identiques d'une variation à l'autre et sont exécutés par des instruments différents à chaque fois, dans l'esprit de la variation en style lié. A partir de la première variation, R1 et M1 sont superposés à un contrechant, dont le rythme et la mélodie sont respectivement désignés par les lettres R2 et M2 :



Comme en témoigne le schéma ci-après, le thème et les trois variations retrouvent sensiblement l'écriture d'un canon à l'octave. Remarquons que le contrechant suit immédiatement la mélodie du thème à la même voix et que les entrées se font du grave vers l'aigu, en progression dynamique :

BEETHOVEN, *Septième symphonie*, 2e mouvement, mes. 1-100

mes.	1	27	51	75	100
	Thème	Var. 1	Var. 2	Var. 3	

1) Instrumentation

```
2 Fl.                                          +++++++++++++
2 Ob.                                          +++++++++++++
2 Cl.                                          +++++++++++++
2 Fg.                                          +++++++++++++
2 Cors                                         +++++++++++++
2 Tr.
Timp.
Vl.I                                 ++++++++++++/////////////
Vl.II                   ++++++++++++/////////////
Vla.        ++++++++++++/////////////
Vc.                     /////////////
Cb.
```

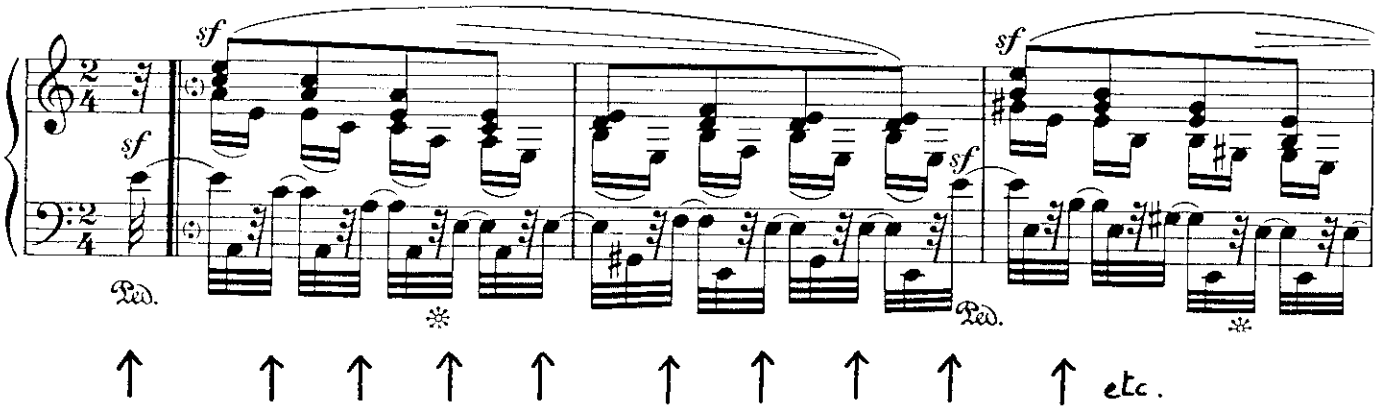
Légende

++++++++ : mélodie du thème (R1 + M1)
//////// : contrechant (R2 + M2)

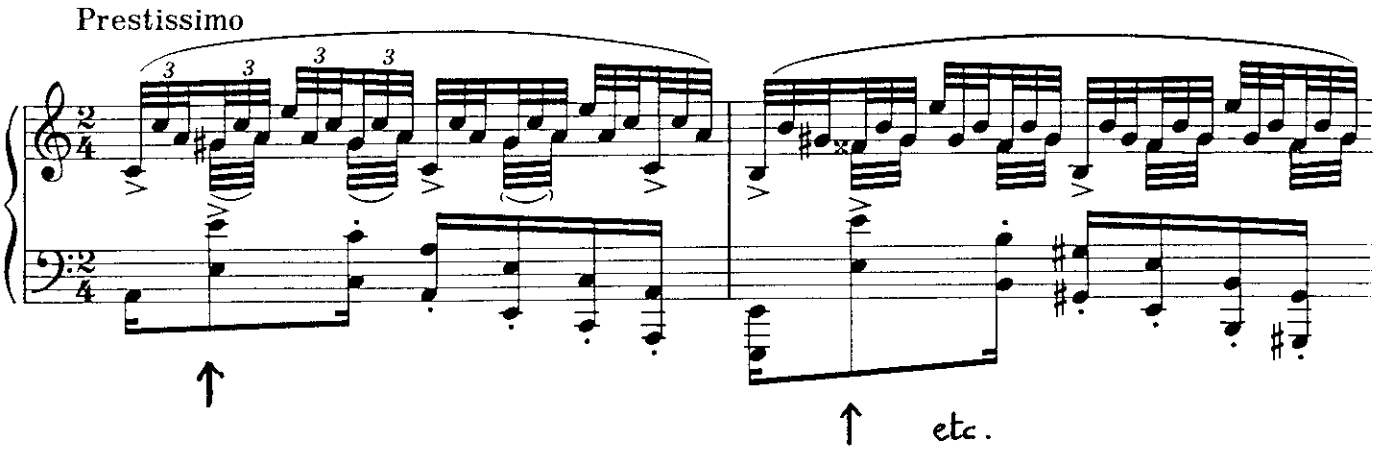
2) Intensité

La courbe d'évolution relative aux intensités montre que la reprise de la seconde moitié du thème (mesures 19-26) et les mesures correspondantes des variations apparaissent comme des phases de repos au sein de la progression générale. La conception d'ensemble beethovénienne concerne donc principalement l'instrumentation et l'intensité. Quelles stratégies Schumann adopte-t-il avec le même matériau thématique ?

Considérons tout d'abord le premier agencement de la source *a*. Sur le plan rythmique, il convient de remarquer que deux variations présentent un déplacement métrique : les études 5 et 10. Dans l'Étude 5, toute la ligne mélodique de la main gauche est décalée par rapport à la barre de mesure :

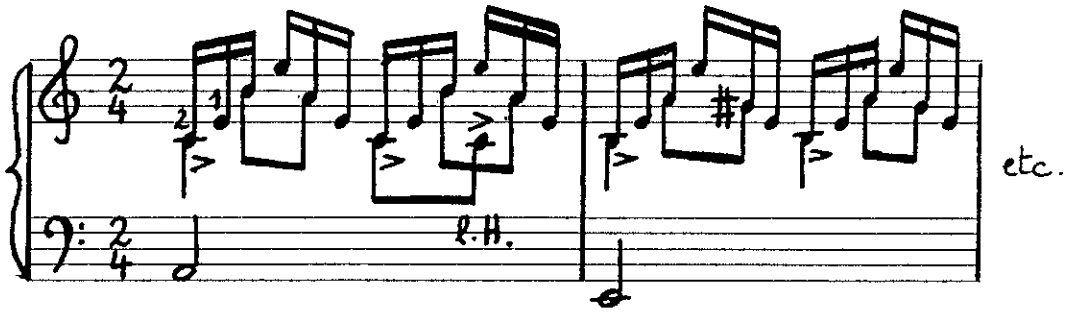


De même dans l'Étude 10, où les accents de la main gauche sont à l'origine du déplacement :



Les deux premières études présentent des figures de triples croches en binaire. Un accompagnement ternaire en doubles croches apparaît dans les deux variations suivantes. Si l'Étude 3 – intitulée *Molto moderato* – s'écrit à 6/8, l'Étude 4 en revanche se

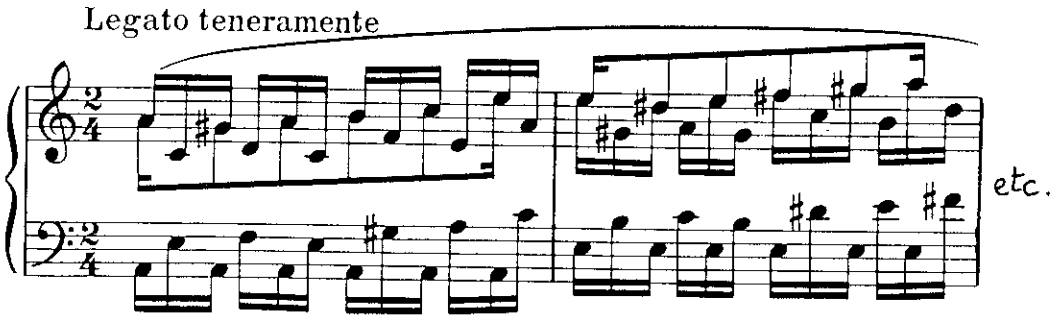
présente à 2/4, en raison de sa mélodie binaire. En effet, des trois pour deux apparaissent entre la mélodie et l'accompagnement de la quatrième variation :



Ajoutons que les Études 3 et 4 sont également liées du fait de leur écriture instrumentale, présentant notamment :

- des figures d'accompagnement au registre aigu de la main droite,
- une mélodie jouée par la main droite à la voix intermédiaire,
- des valeurs longues à la main gauche.

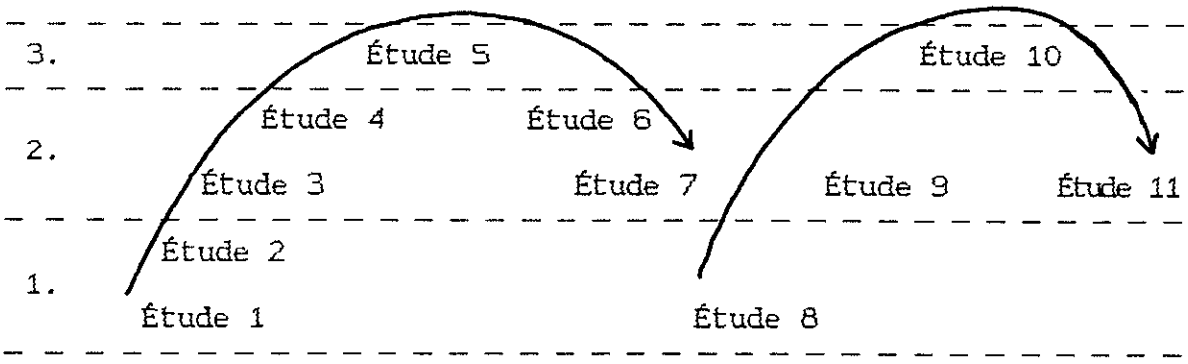
La sixième variation – intitulée *Passionato* – s'enchaîne directement à la pièce suivante, comme en témoigne l'indication *attacca,* placée à la fin de la variation. Les études 6 et 7 s'écrivent en ternaire et présentent des figures en doubles croches. L'Étude 7 s'enchaîne à la huitième variation *(Moderato)*, qui reprend les figures en triples croches des deux premières variations. L'Étude 9 présente à nouveau des doubles croches en ternaire. Enfin, l'Étude 11 se conçoit en ternaire, malgré l'indication 2/4 :



Nous avons observé un processus rythmique caractéristique en trois étapes au sein des *Impromptus* et les *Études symphoniques*[1] :

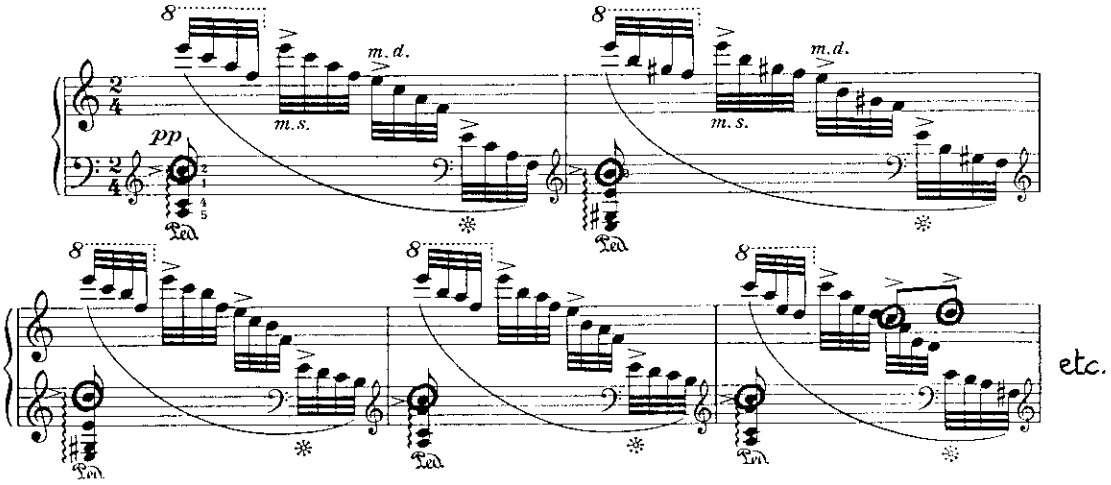
1. Mesure binaire, sans déplacement métrique ;
2. Mesure ternaire ou trois pour deux ;
3. Mesure binaire, déplacement métrique.

L'évolution rythmique du premier agencement de *a*, quant à lui, obéit à ce processus, de la manière suivante :



1. *Cf. supra*, p. 177 sq. et 295 sq.

Les schémas des pages subséquentes donnent les structures harmoniques relatives à chaque pièce du premier agencement de *a*. On constate d'emblée que les deux premières études demeurent fidèles à la trame harmonique et à la forme du modèle beethovénien. Néanmoins, Schumann ne tient compte ni de l'accord de sixte et quarte initial, ni de la reprise du conséquent (mesures 19-26 chez Beethoven). Sur le plan mélodique, l'Étude 2 suggère M2 :



ANALYSE HARMONIQUE DE LA PREMIERE VERSION DU CAHIER D'ESQUISSES DE L'ANCIENNE COLLECTION WIEDE (Source *a*)

Légende

16 : mesure 16

+, - : premier temps de la mesure, temps suivant

T, D, S : tonique, dominante, sous-dominante

$\overset{\blacksquare}{T}$, $\overset{\blacksquare}{D}$, $\overset{\blacksquare}{S}$: représentants des fonctions tonique, dominante, sous-dominante

◂▸D : groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé avant une fonction dominante

I... : pédale de tonique

LA, la : *La* majeur, *La* mineur

Étude 1 la

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

T——D————T————▸————$\overset{\blacksquare}{T}$—— $\overset{\blacksquare}{T}$——$\overset{\blacksquare}{S}$————T————D—T—D——T——

Étude 2 la

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

T——D————T————▸————$\overset{\blacksquare}{T}$—— $\overset{\blacksquare}{T}$——$\overset{\blacksquare}{S}$————T————D—T—D——T——

Étude 3 : *molto moderato* la

1 2 3 4 5 6 7 8

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

T————————D————T—$\overset{\blacksquare}{S}$————D————

I.....IV....V.....

9 10 11 12 13 14 15 16

+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

T————————D—$\overset{\blacksquare}{T}$—D——T——▸————D——

V.....

```
17  18  19  20  21  22  23  24  25  26  27
+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -

T————————D————T————————————————————————————
I.............................................
```

Étude 4 la

```
1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15  16
+ - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + - + -
                                    ■   ■
T——D————————T————▸▸————————T——     T——S————————T————————D—T—D——T——

17  18  19  20  21  22  23  24      25  26  27  28  29  30  31  32
+ - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + - + -
                                    ■   ■
T——D————————T————▸▸————————T——     T——S————————▸T————————D—T—D——T——
```

Étude 5 la

```
    1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15  16  17  18
‖: + - + - + - + - + - + - + - + - :‖   + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
                                        ■   ■                           ■   ■
    T——D————————T————▸▸————————T——     T—▸—S————————D—T————————D————————T◂DDT◂DDT—
```

Étude 6 : *passionato* la

```
    1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15  16
‖: + - + - + - + - + - + - + - + - :‖   + - + - + - + - + - + - + - + -
                                        ■   ■
    T——D————————T————▸▸————————T◂T      ◂T——▸S————————DT——ST——D—T—D——T——   attacca
```

Étude 7 : *Idee aus Beethoven* la

```
    1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15  16
‖: + - + - + - + - + - + - + - + - :‖   + - + - + - + - + - + - + - + -
                                        ■   ■
    T——D————————T————▸————————T——       T——S————————D——T——D—T—D——T——   attacca
```

Étude 8 : *moderato* la

```
1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15  16
+ - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + - + -
                                    ■   ■
T——D————————T————▸▸————————T——     T——▸S————————DT————————D—T—D——T——
```

Étude 9 la

```
1   2   3   4   5   6
+ - + - + - + - + - + - (inachevée)

T——
```

Étude 10 : *prestissimo* la

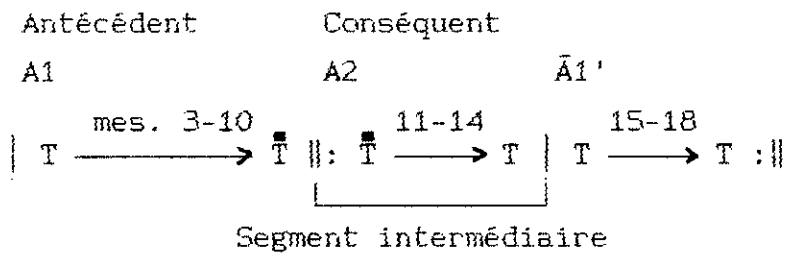
```
1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15  16
+ - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + - + -
                                    ▪   ▪
T——D————T————▸————▪T——      ▪T——▪S————DT————D—T—D——T——  [attacca]
```

Étude 11 : *legato teneramente* la

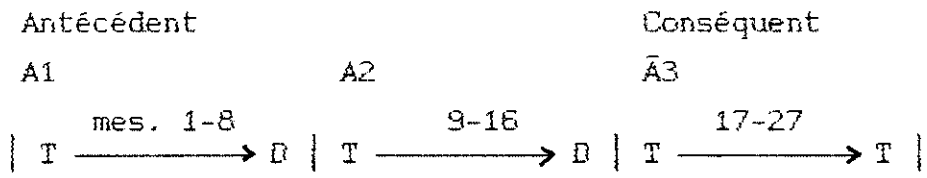
```
1   2   3     4     5   6   7   8       9   10  11  12  13
+ - + - +  -  +  -  + - + - + - + -     + - + - + - + - + (inachevée)
                ▪     ▪                 ▪   ▪
T——D——▸▸▸▸▪DS▸▸▸▸▪DDT——▸————————      ▪T——▸▪S————D——T
```

Cependant, les notes de M2 n'apparaissent plus aux mesures 9-12 qui présentent une écriture pianistique différente. La première pièce, quant à elle, se borne à présenter aux deux mains des figures régulières en triples croches sur les harmonies thématiques. Pour ce qui est de l'Étude 3, elle demeure très éloignée de son modèle. Nous sommes en désaccord avec Werner Schwarz[1], lorsqu'il tente de retrouver au sein de cette pièce les articulations harmoniques du thème. En effet, l'Étude 3 se distance et des harmonies et de la forme thématiques, comme le montrent les figures ci-dessous :

Thème



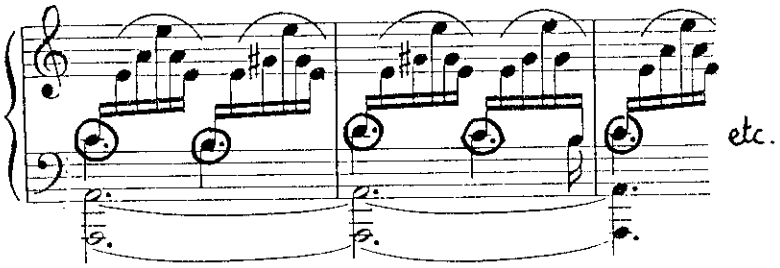
Étude 3 (1er agencement de *a)*



D'un point de vue formel, la structure thématique, avec son segment intermédiaire, se distingue très nettement de la structure de l'Étude 3, qui en est démunie. Les seuls liens avec le thème beethovénien sont, outre l'accord de sixte et quarte, le motif des mesures 4-5, dans lequel M2 est reconnaissable :

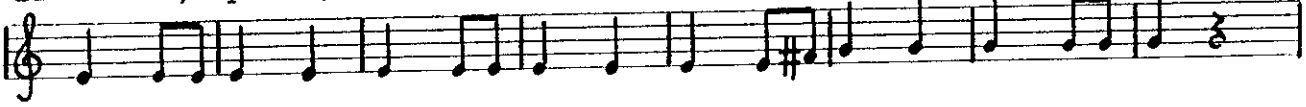
---

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 52.

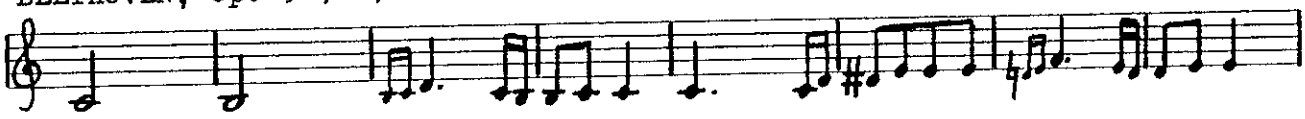


La structure de l'Étude 4 paraît de prime abord surprenante puisqu'elle forme un "conglomérat" de deux variations factuelles similaires. Ces dernières respectent le schéma harmonique et la forme du thème et présentent, de surcroît, une ligne mélodique réalisant la synthèse entre M1 et M2, comme le montrent les exemples suivants :

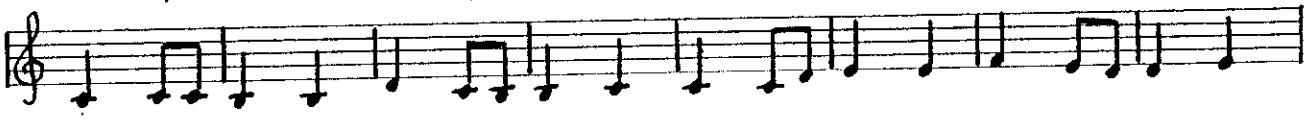
BEETHOVEN, op. 92, 2, M1



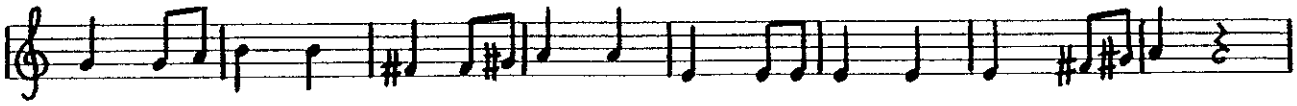
BEETHOVEN, op. 92, 2, M2



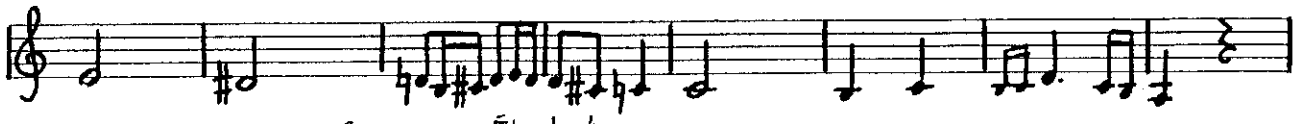
SCHUMANN, WoO 31, Source a, Etude 4



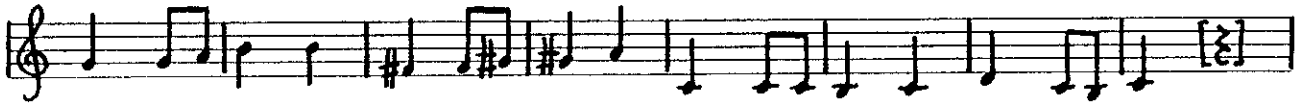
BEETHOVEN, op. 92, 2, M1



BEETHOVEN, op. 92, 2, M2

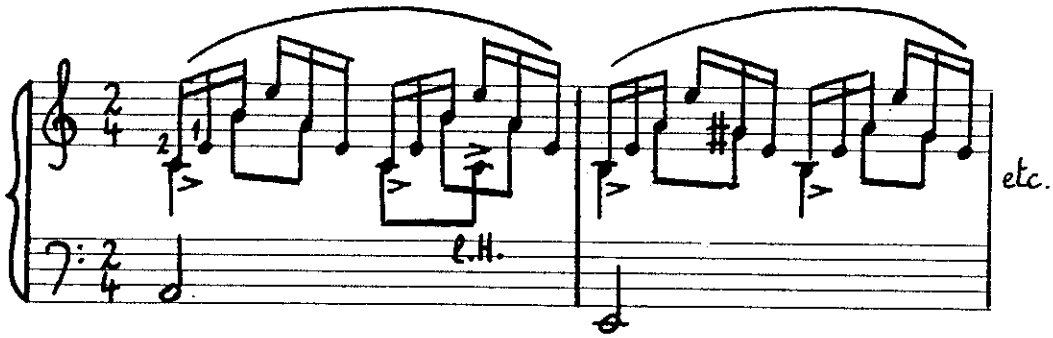


SCHUMANN, WoO 31, *Source a, Étude 4*

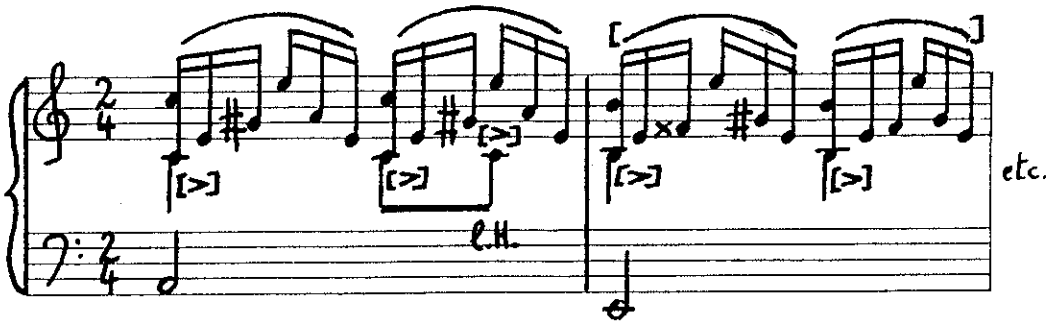


On observe que la nouvelle mélodie schumannienne repose toute entière sur R1. Cependant, si la seconde moitié reprend M1 en son début, le reste de la mélodie se construit à partir de M2. En outre, le phrasé et les figures en triolets de doubles croches sont modifiés d'une variation factuelle à l'autre :

mes. 1 sq.

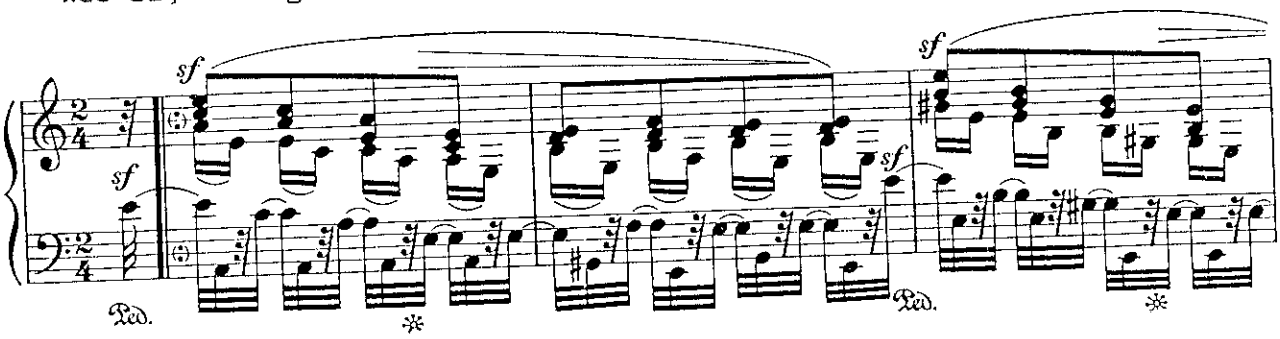


mes. 17 sq.

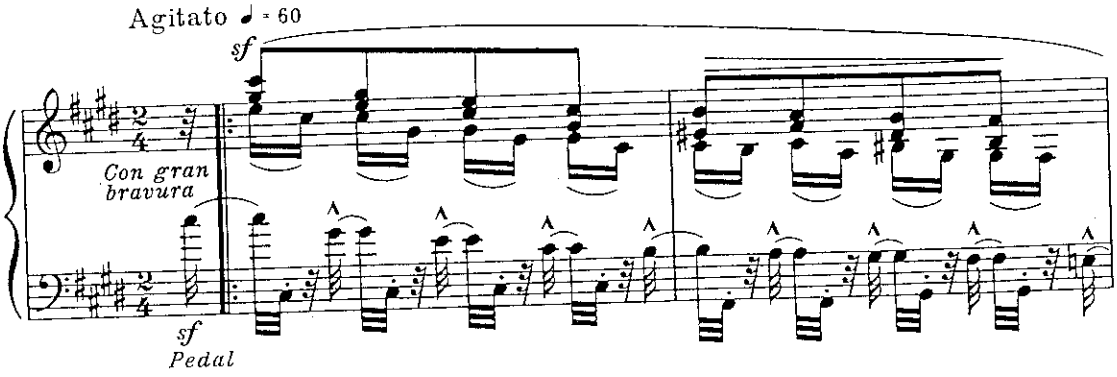


De plus, les figures en doubles croches présentent des appogiatures supérieures dans la première moitié et des appogiatures inférieures dans la seconde moitié de l'étude. La double barre au milieu de la pièce apparaît de ce point de vue comme un centre de symétrie. Par ailleurs, on sait que l'Étude 5 connaît une écriture pianistique analogue à celle de la sixième *Étude symphonique* :

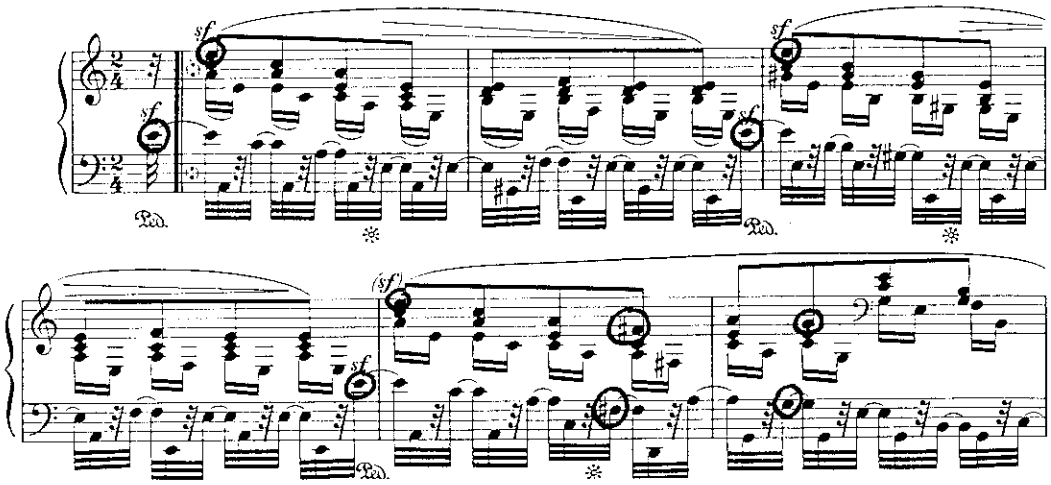
WoO 31, 1er agencement de *a*, Étude 5, mes. 1 sq.



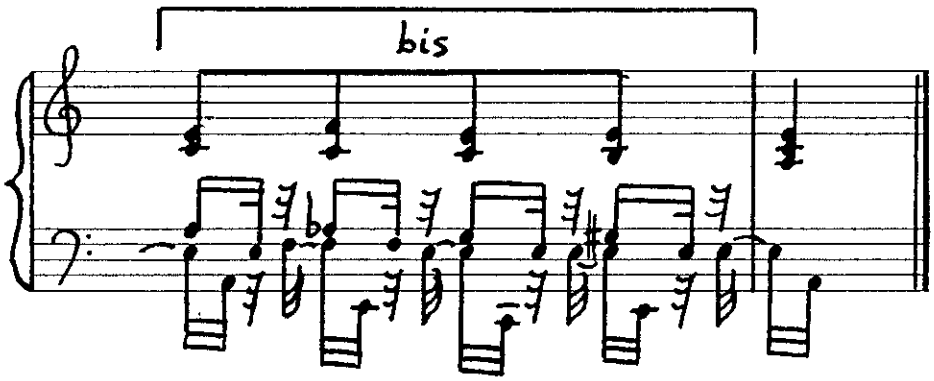
Études symphoniques op. 13, 1re édition, Étude 6, mes. 1 sq.



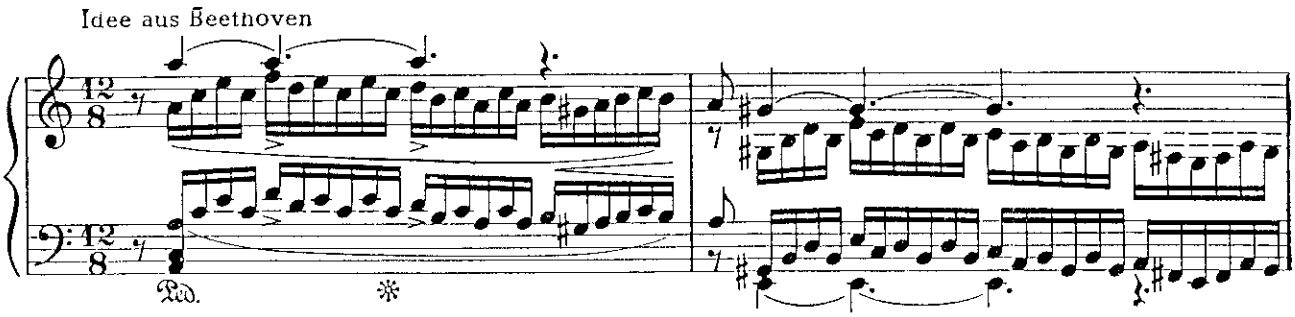
Les seize premières mesures de l'Étude 5 respectent la trame harmonique du thème et les contours mélodiques de M1. Ces derniers apparaissent sur l'exemple ci-dessous :



Cependant, la variation connaît une extension formelle. Remarquons à cet effet le caractère conclusif résultant de l'adjonction, à la trame harmonique, d'une formule cadentielle répétée deux fois :



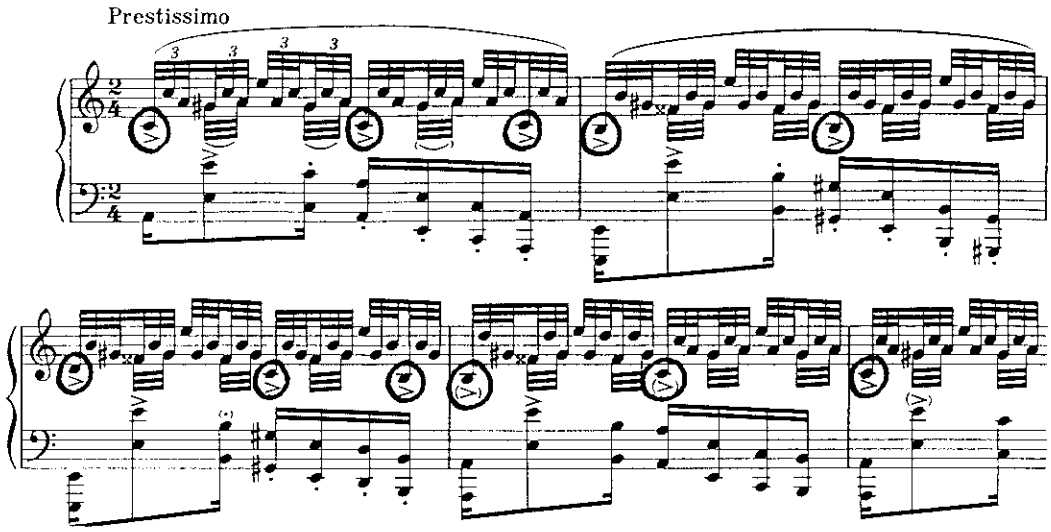
Un caractère conclusif semblable apparaît déjà au sein de la troisième étude. Pour ce qui est des études 6, 7, 8 et 10, elles respectent le schéma harmonique et la forme thématiques. Les sixième et septième variations, tout d'abord, se distancent de la mélodie de leur modèle. Elles remplacent cette dernière par une juxtaposition de motifs semblables, d'origine extra-thématique. Les motifs de l'Étude 7, par exemple, empruntent — comme le notait déjà Werner Schwarz[1] — la figure d'accompagnement placée au début du deuxième mouvement de la *Symphonie pastorale* de Beethoven :



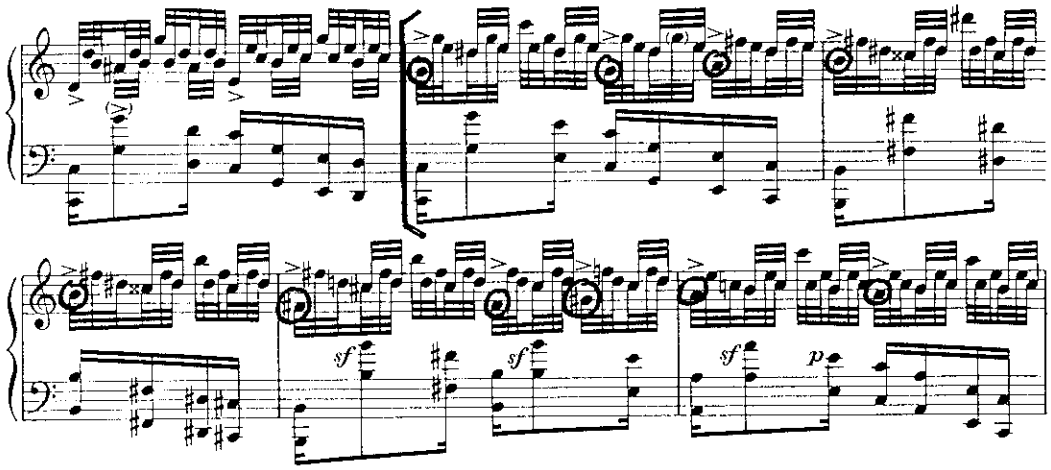
L'Étude 8, ensuite, est la seule pièce du cycle à reprendre entièrement R1 et M1. Quant à l'Étude 10, elle présente la mélodie de l'Étude 4 :

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 52.

Étude 10, mes. 1 sq.



Étude 10, mes. 8 sq.



Le motif de l'Étude 3 apparaît dans l'esquisse de la neuvième variation. On peut penser que cette dernière constitue l'ébauche de la troisième étude contenue dans la source *b*[1]. Enfin, l'Étude 11 respecte le schéma harmonique du thème, bien que ses contours mélodiques soient libres. Comme cette variation demeure incomplète et qu'elle n'apparaît pas dans les versions ultérieu-

1. *Cf. infra*, p. 334 et 337.

res, il est impossible de savoir si elle répond à la forme thématique[1].

Un inventaire des types de variations relatifs à la première version de *a* s'avère désormais possible :

Étude	Type	Observations
Étude 1	HF	
Étude 2	MHF	M2
Étude 3	O	
Étude 4	RMH	"conglomérat" : 2 x RMHF R1, synthèse de M1 et de M2
Étude 5	MH	M1
Étude 6	HF	
Étude 7	HF	
Étude 8	RMHF	R1 + M1
Étude 9	[O]	mélodie de A3 (ébauche de B3)
Étude 10	RMHF	R1, synthèse de M1 et de M2
Étude 11	[H]	[ou HF?] : incomplète

On observe que la plupart des variations se distance et du rythme et de la mélodie thématique. Cette version connaît, du reste, une forte diversité rythmique et d'importants contrastes, par exemple entre la dixième étude *(Prestissimo)* et la onzième *(Teneramente)*, ou encore entre la sérénité de la quatrième et l'extrême agitation de la cinquième. Par conséquent, ce premier agencement des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* adopte une conception kaléidoscopique. Le tableau ci-dessus montre également que près de la moitié des pièces quitte la forme de leur modèle. Le conglomérat de deux variations factuelles apparaît, de surcroît, comme une nouvelle fonction formelle. Aussi la présente

1. Robert Münster complète cette pièce dans son édition *(Robert Schumann : Exercices, op. cit.*, p. 11). Selon les adjonctions du musicologue allemand, l'Étude 11 ne répondrait pas à la forme du thème.

version admet-elle une conception amplificatrice. Il convient de signaler à cet égard une autre particularité dans la distribution des fonctions formelles. En effet, l'étude des sources concernant les *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* permet de constater que Schumann ne place jamais le thème au commencement de sa série. Mais, le modèle n'apparaît pas pour autant en seconde position, comme c'est le cas des variations avec introduction. Cette absence thématique paraît compréhensible pour ce qui est des premières ébauches, puisque le compositeur peut toujours recopier son modèle dans une version ultérieure. En revanche, compte tenu de l'autographe des *Variations sur un nocturne de Chopin*[1], il semblerait que Schumann note le thème dans ses copies au net, même lorsque celui-ci n'est pas de sa composition. La fonction thématique revient donc à d'autres pièces, celles qui demeurent les plus proches de leur modèle. En ce qui concerne le premier agencement de *a*, il s'agit de l'Étude 8 et – dans une moindre mesure – de l'Étude 4. La huitième étude étant la plus à même de représenter le thème, elle peut donner lieu à une segmentation du cycle en deux groupes :

- le Groupe 1 : Études 1 - 7,
- le Groupe 2 : Études 9 - 11.

Rappelons que la ligne mélodique des Études 4 et 10 réalise la synthèse de M1 et de M2. Il convient de noter que ces variations apparaissent exactement au milieu des deux groupes. L'Étude 4 est constituée de deux variations factuelles plus ou moins symétriques.

---

1. *Cf. infra*, p. 332 : il s'agit de la source *a* qui présente le thème et trois variations.

Le compositeur dispose de part et d'autre de cette pièce des variations plus longues, afin de réaliser l'équilibre formel. Remarquons en outre que les Études 3 et 5, d'un caractère très conclusif, sont également agencées autour de l'Étude 4. Cette évolution répond sensiblement à l'évolution métrique autour du déplacement de l'Étude 5. On arrive à la représentation suivante :

Légende

* : ligne mélodique réalisant la synthèse du contrechant de la première variation beethovénienne et de la mélodie thématique

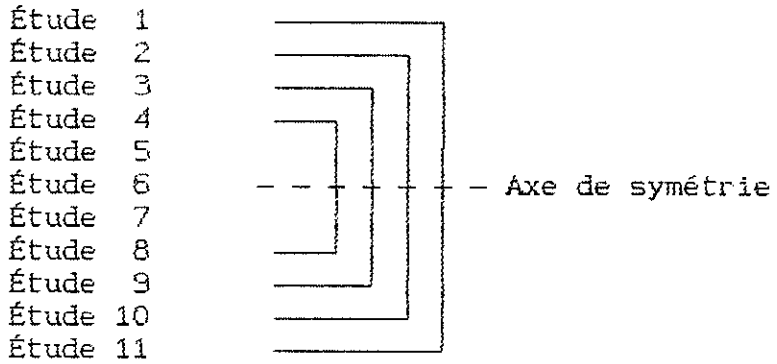
** : thème dans son intégralité

Groupes et pièces	Évolution thématique	Dilatation formelle →	Étapes du processus métrique 1. 2. 3.
Groupe 1 — Étude 1, Étude 2, Étude 3, Étude 4, Étude 5, Étude 6, Étude 7	*		
Étude 8	**		
Groupe 2 — Étude 9, Étude 10, Étude 11	*		

Une première symétrie, articulée autour du conglomérat de la quatrième étude, apparaît donc au sein du premier groupe. Mais une autre symétrie se présente également autour de l'Étude 6. Il convient de remarquer à ce propos que :

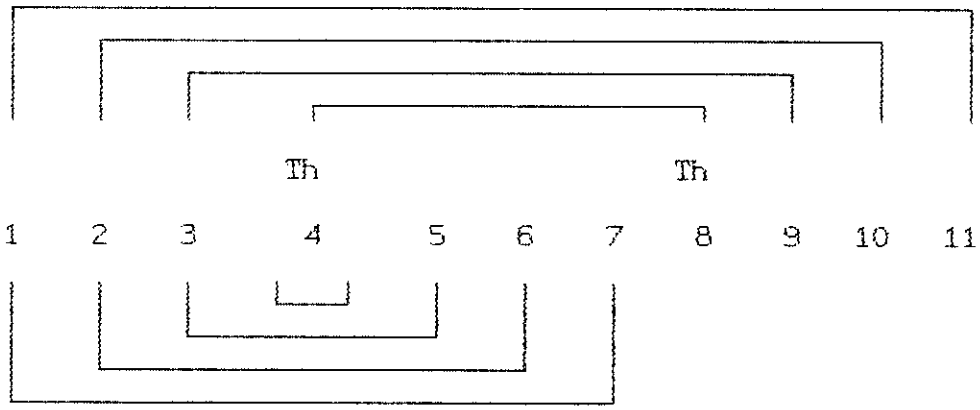
- les Études 4 et 8 sont les deux variations les plus proches du thème ;
- les Études 3 et 9 exploitent la même ligne mélodique extra-thématique,
- les Études 2 et 10 respectent toutes deux la mélodie de leur modèle,
- les Études 1 et 11 ont en commun de reprendre uniquement les harmonies thématiques.

Cette seconde symétrie peut se représenter de la manière suivante :



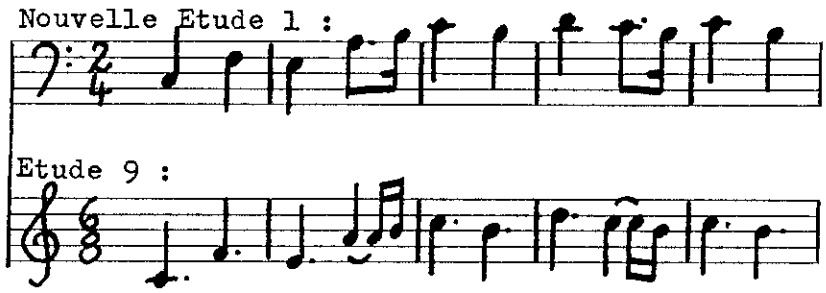
Il en résulte une double symétrie, organisée autour des représentants thématiques (Études 4 et 8), que nous désignons par les lettres "Th" sur le schéma subséquent :

Légende
10 : Étude 10



Compte tenu des conceptions amplificatrice et kaléidoscopique, et en raison de l'élaboration formelle, la première version des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* peut être classée dans la catégorie "fantaisie variation".

En ce qui concerne le second agencement de la source *a*, il se caractérise par la seule interversion des Études 1 et 3. De cette manière, la variation initiale et l'Étude 9 exploitent la même mélodie :

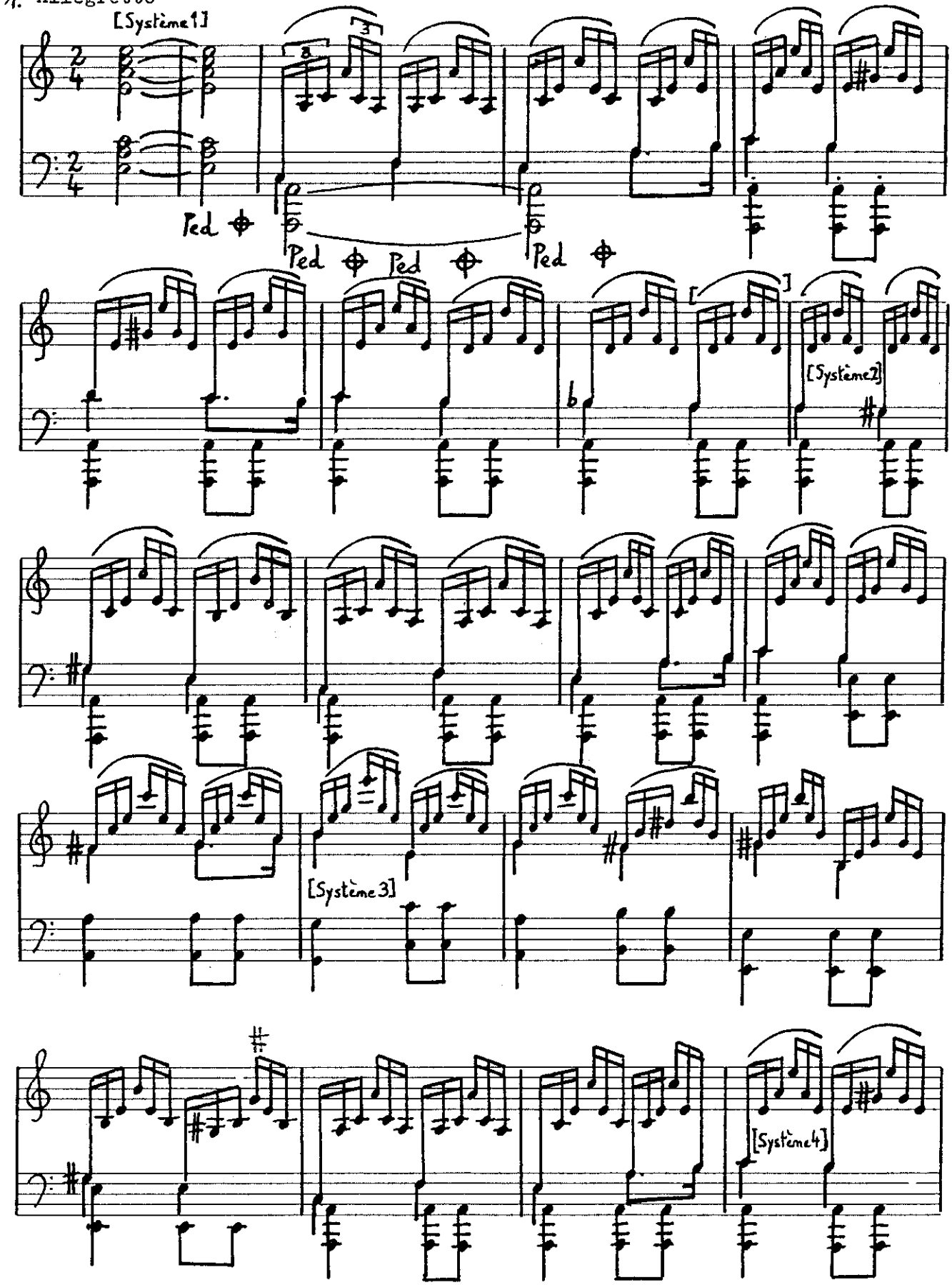


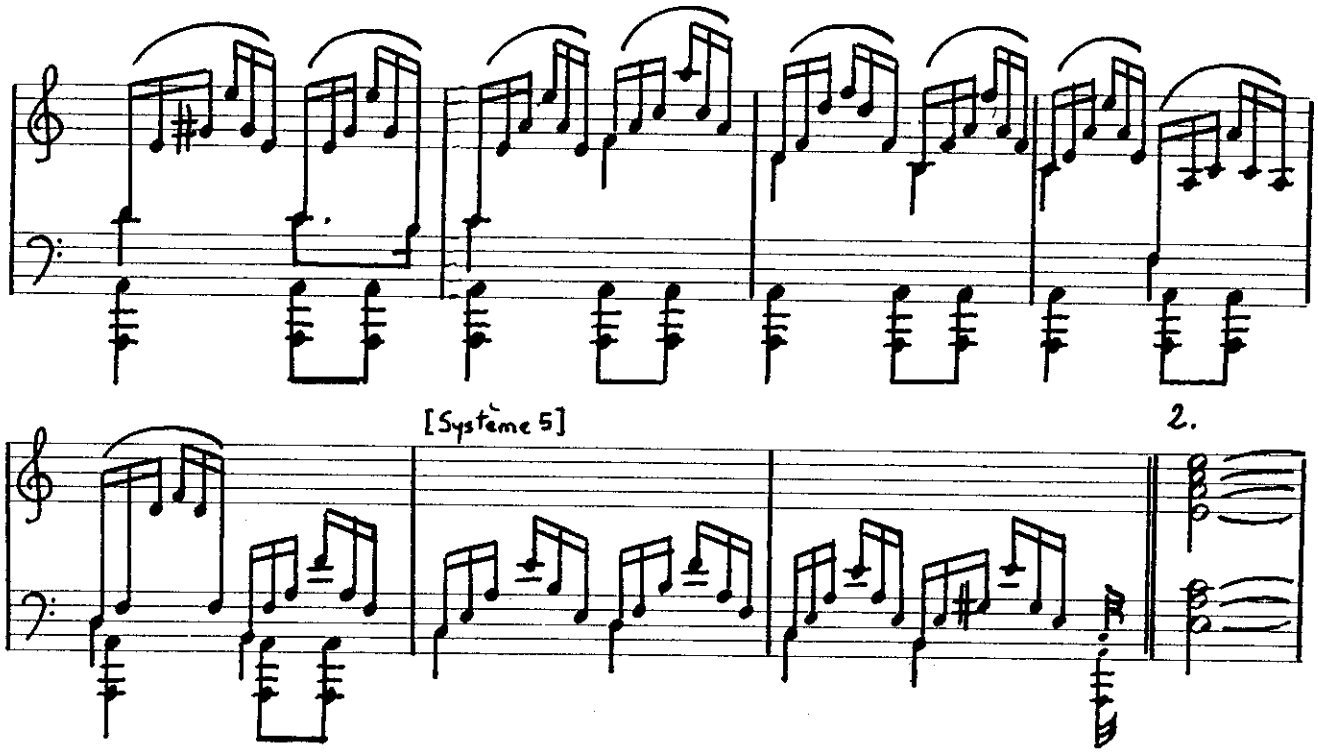
De plus, la nouvelle Étude 1, du fait de son caractère de prélude, prend désormais une fonction d'introduction.

Pour ce qui est de l'agencement de *b*, il reprend les Études 1, 4, 5, 8 et 9 de la version précédente. L'Étude 1 qui demeurait très éloignée du modèle beethovénien dans le second agencement de *a*, exploite dorénavant des éléments caractéristiques du thème : sa quarte et sixte initiale, ainsi que son motif rythmique. Cette étude est intitulée *Allegretto* à l'instar du thème beethovénien. Une transcription de la pièce est présentée aux pages suivantes. Ajoutons que la seconde variation (C3) reprend désormais l'accord de quarte et sixte de son modèle. Quant à l'Étude 3, elle exploite

WoO 31, source *b*, fol. 1r, systèmes 1-5

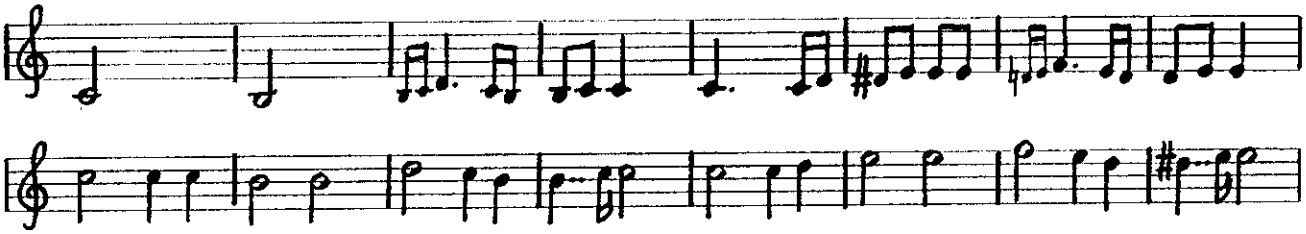
1. Allegretto




[Système 5]
2.

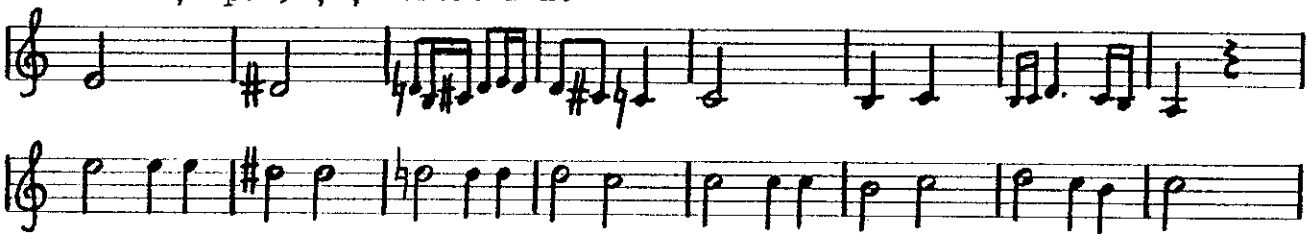
l'esquisse destinée à l'Étude 9 du premier agencement de *a*. De plus, la nouvelle Étude 4 présente une synthèse du contrechant de la première variation beethovénienne (M2) et du rythme thématique (R1) :

BEETHOVEN, op. 92,2, contrechant



SCHUMANN, WoO 31, B4

BEETHOVEN, op. 92,2, contrechant



SCHUMANN, WoO 31, B4

La nouvelle Étude 5 occupe une place particulière dans le cycle, en raison de sa construction par juxtaposition motivique. Pour ce qui est de la sixième étude, elle est notée *alla breve,* à la différence de l'ancienne Étude 8. Cette nouvelle version reste inachevée. Comme le compositeur est parvenu au terme de son folio, on peut supposer qu'il n'a pas pris la peine de recopier la pièce dans son intégralité. Par ailleurs, l'Étude 7 ne se présente plus

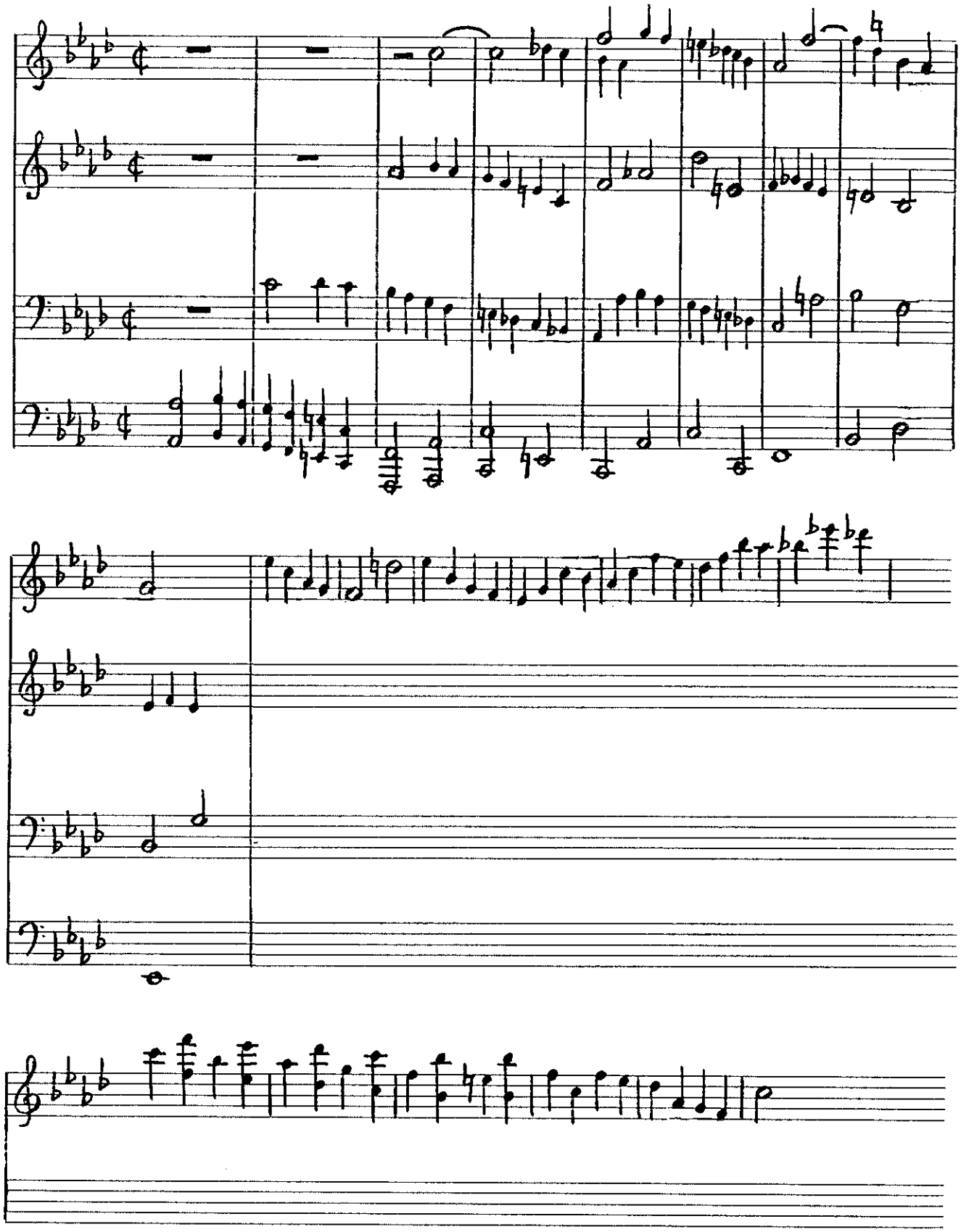
comme un enchaînement de deux variations factuelles similaires, mais elle se borne désormais à reprendre la seconde moitié du conglomérat. Dans la nouvelle Étude 8, enfin, seules les harmonies thématiques sont exploitées. Il semblerait que cette variation inachevée respecte la forme thématique. La représentation des pages suivantes témoigne de l'évolution harmonique de l'agencement de *b* . On constate, tout d'abord, que les variations sont enchaînées. En effet, elles concluent soit par la dominante (études 1, 5, 7), soit par la tonique, avec une dernière mesure incomplète (études 2, 3, 4). Il est intéressant, du reste, de constater la diminution graduelle du nombre de mesures, compte tenu des reprises :

Étude 1 :	8	+	8	+	10	=	26 mesures[1]
Étude 2 :	‖: 8 :‖	+	4	+	6	=	26 mesures[2]
Étude 3 :	8	+	9	+	7	=	24 mesures
Étude 4 :	8	+	4	+	4	=	16 mesures
Étude 5 :	‖: 4 :‖	+	4	+	4	=	16 mesures[3]
Étude 6 :	[8	+	4	+	4]	=	16 mesures[4]
Étude 7 :	8	+	4	+	3	=	15 mesures
Étude 8 :	8	+	[4	+	4]	=	16 mesures[5]

1. Sans égard pour la sixte et quarte initiale.
2. Compte tenu des reprises.
3. *Cf.* note précédente.
4. Si l'on admet que la sixième étude de *b* reprend le même schéma harmonique que la huitième de *a*.
5. Eu égard au parcours harmonique des huit premières mesures.

Variations sur un thème du Prince Louis

Nro. IV. fugato ins Finale.



ANALYSE HARMONIQUE DE LA VERSION DU PREMIER MANUSCRIT DE MUNICH (Source *b*)

Légende

16 :	mesure 16
+, - :	premier temps de la mesure, temps suivant
T, D, S :	tonique, dominante, sous-dominante
$\dot{T}$, $\dot{D}$, $\dot{S}$:	représentants des fonctions tonique, dominante, sous-dominante
↔D :	groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé avant une fonction dominante
I... :	pédale de tonique
LA, la :	*La* majeur, *La* mineur

Étude 1 : *Allegretto* la

```
1   2   3   4   5   6   7   8   9   10
+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
                                  •
D———————T———————D———————T—S———S———D———————
        I..............................

11  12  13  14  15  16  17  18
+ - + - + - + - + - + - + - + - + -
                •
T———————D—T—T—D—T———▸—D———————
I.........

19  20  21  22  23  24  25  26  27  28
+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
                                •   •
T———————D———————T———S—S—T———S—S—T—S—T—D—
I..............................
```

Étude 2 la

```
1   2
+ - + -
D———————
```

```
      3   4   5   6   7   8   9   10        11  12  14  15  16  17  18  19  20
[||:] + - + - + - + - + - + - + - + -  :||  + - + - + - + - + - + - + - + - + - +
      T——D————T————►►————T——              T—►S————DT——D————T◄DDT◄DDT—
```

Étude 3 Ia

```
1   2   3   4   5   6   7   8
+ - + - + - + - + - + - + - + -
T—S—T———D———T—S—S—S— [vide]
I................

9   10  11  12  13  14  15  16  17
+ - + - + - + - + - + - + - + - +
T—S—T———D———T—T—D—D—T—►—D————
I................

18  19  20  21  22  23  24
+ - + - + - + - + - + - +
T—S—T———D———T—S——D—T—
I.......................
```

Étude 4 Ia

```
1   2   3   4   5   6   7   8        9   10  11  12  13  14  15  16
+---+---+---+---+---+---+---+---     +---+---+---+---+---+---+---+-
T——D————T——►►————T——                T—►S————DT————D—T—D——T—
```

Étude 5 : *Cantando* Ia

```
  1  2  3  4      5  6  7  8      9  10 11 12
||: -+--+--+--+- :|| -+--+--+--+-   -+--+--+--+--
    DT—DT—DT—SD—     ►S—►S—►T—►T—   DT—DT—DT—SD——  Attacca
```

Étude 6 Ia

```
1   2   3   4   5
+ - + - + - + - + -  [inachevée]
T——D————T————►
```

Étude 7 Ia

```
1   2   3   4   5   6   7   8       9   10  11  12  13  14  15
+ - + - + - + - + - + - + - + -     + - + - + - + - + - + - + -
                                    ■   ■
T——D————T————▸▸————■T——     T——S————▸T————D—T—D——
```

Étude 8 Ia

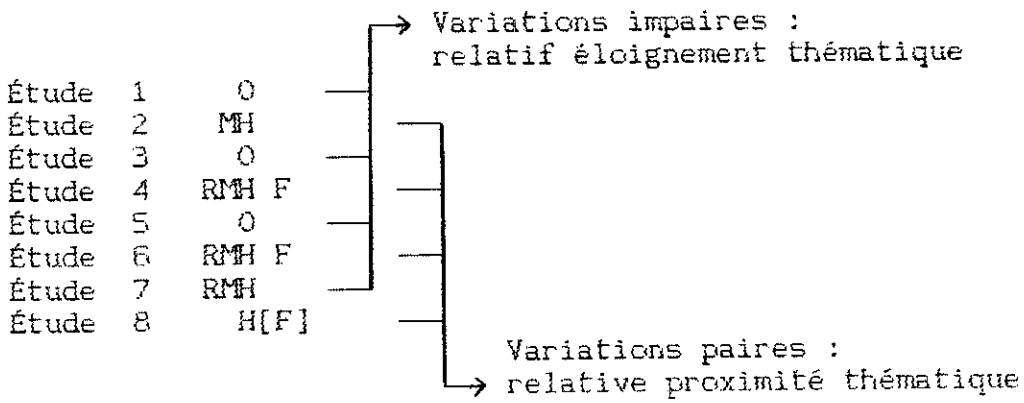
```
1   2   3   4   5   6   7   8
+ - + - + - + - + - + - + - + -
                    ■       ■
T——D————T————T——▸—▸—▸—T—  {inachevée}
```

On parvient au tableau suivant qui confère un type de variations à chacune des pièces de la source *b* :

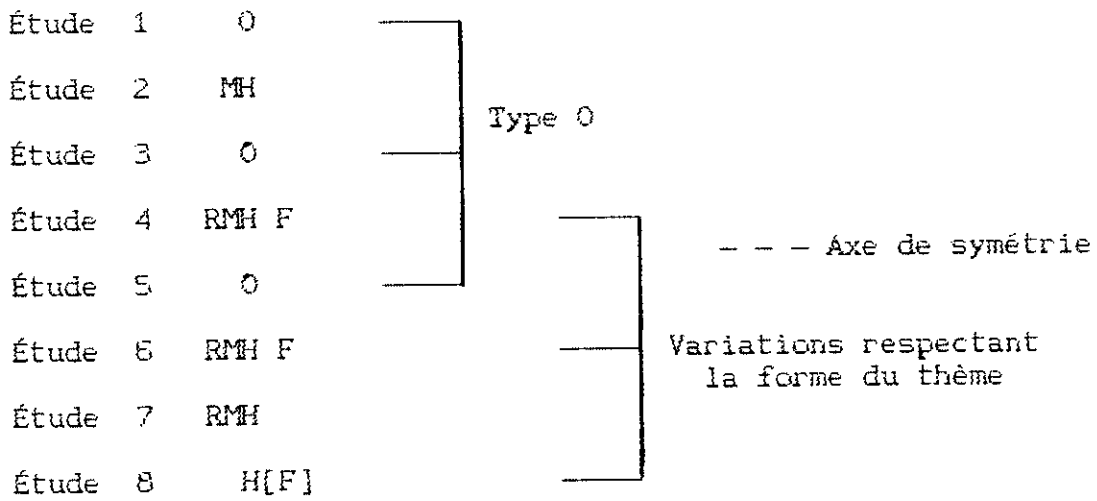
Étude	Type	Observations
Étude 1	O	
Étude 2	MH	M2
Étude 3	O	
Étude 4	RMH F	R1 + M2
Étude 5	O	
Étude 6	RMH F	R1 + M1
Étude 7	RMH	R1, synthèse de M1 et de M2
Étude 8	H[F]	

Si les variations les plus éloignées de leur modèle apparaissent au début de l'oeuvre, les Études 4, 6 et 7 qui se partagent la fonction thématique se présentent au terme de la composition. De plus, le matériau thématique est présenté peu à peu : la deuxième étude suggère, tout d'abord, les contours de M2 ; la quatrième donne, ensuite, une synthèse de M2 et de R1, avant que la sixième ne présente les éléments du thème à proprement parler (R1 et M1) ; la septième, enfin, réalise la synthèse de M1 et de M2. Le tableau ci-dessus annonce, en outre, la différence entre variations paires et impaires qui sera l'apanage de la version de la source *c*[1]. A l'instar de cette dernière, les variations paires demeurent relativement plus proches de leur modèle que les pièces impaires :

1. *Cf. infra*, p. 351.



En considérant d'une part les variations de type O, d'autre part les pièces fidèles à la forme thématique, on parvient à la symétrie suivante :



Ajoutons que la version de la source *b* exploite, contrairement à celle de *a*, l'accord de sixte et quarte du thème beethovénien. Cet accord, placé seulement en tête des deux premières pièces, confirme la fonction introductive de l'Étude 1. Par ailleurs, l'agencement de l'autographe *b* connaît un nombre particulièrement important de variations libres, puisque trois pièces sur huit correspondent au type O. Cette libération formelle et la présence d'une introduction sont le témoin d'une conception amplificatrice. En outre, le contraste entre le caractère de prélude propre à la

première étude, l'extrême agitation de la deuxième et la quiétude de la troisième suffit à montrer la conception kaléidoscopique de cette version. Enfin, le processus d'approchement thématique va dans le sens d'une véritable téléologie formelle, encore inexistante dans l'agencement précédent, reposant sur le seul principe de la symétrie. L'agencement de la source *b* demeure donc dans l'esprit de la fantaisie variation.

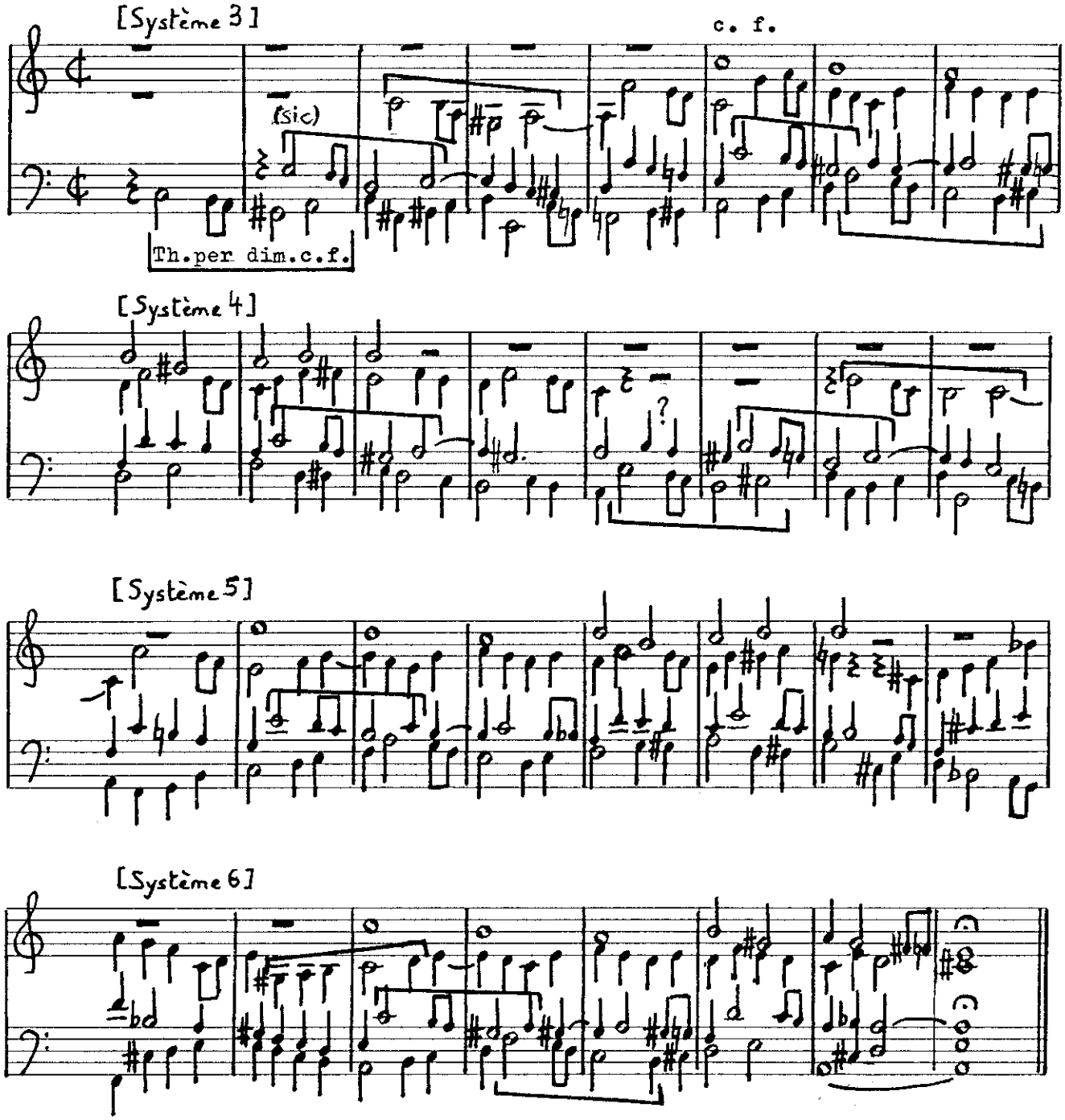
La version de *c* reprend les Études 1, 2, 3, 5 et 8 du second agencement de *a*. En effet, il semblerait que Schumann eût écrit cette nouvelle version sur la base de *a*, sans égard pour les remaniements de *b*[1]. Deux nouvelles pièces apparaissent : les études 5 et 7. Remarquons à cet effet qu'une première version de la fugue de l'Étude 5 était déjà notée sur le fol. 2v du quatrième cahier d'esquisses de l'ancienne collection Wiede[2], dans lequel se trouve *a*. Cette pièce est transcrite à la page suivante. Une esquisse destinée à l'Étude 7 apparaît, en outre, dans le même cahier (fol. 10r, système 6, mes. 2)[3]. L'hypothèse précédente selon laquelle le compositeur se serait inspiré de la version *a* pour écrire *c* s'avère d'autant plus vraisemblable. Ajoutons que la nouvelle Étude 3 (C3) se termine désormais sur un point d'orgue en *La* majeur.

---

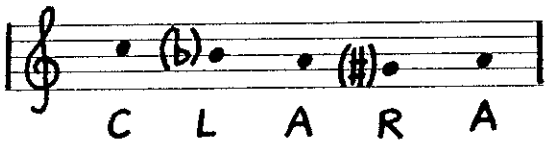
1. Robert Münster a déjà évoqué ce problème dans la préface de son édition *(Schumann : Exercices, op. cit.*, p. II). Selon lui, la version de *c* aurait été composée sur la base de *a* et *b*. Le musicologue donne l'exemple de l'étude C3, qui est plus proche de l'étude correspondante de *a* (A5) que de celle de *b* (B2). Nous ajoutons qu'il en est de même des études C1 et C4. Le compositeur s'est donc essentiellement inspiré de la source *a*.
2. Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 16.
3. Transcription : *cf. supra*, p. 304.

Quatrième cahier d'esquisses Wiede, fol. 2v, systèmes 3-6

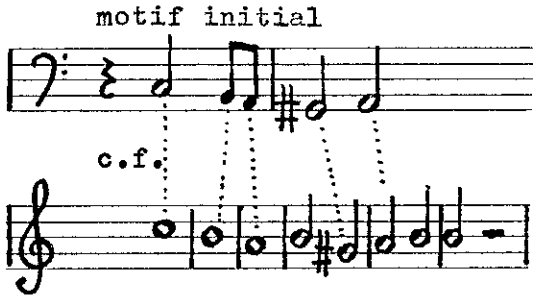
Fuga 4 a tre voci con c. f.



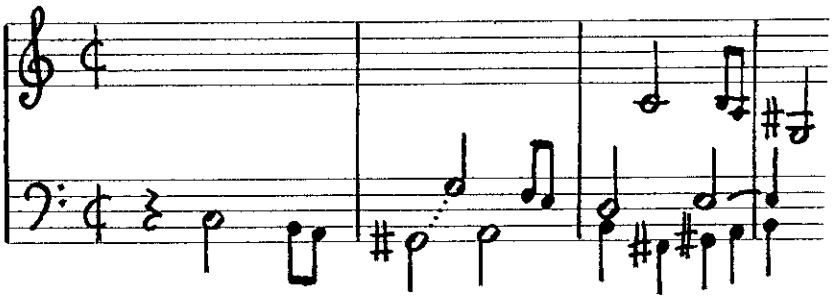
La première version de la fugue de l'Étude 5, intitulée *Fuga a tre voci con cantus firmus*, évolue sur le motif de Clara, tel qu'il a été défini par Eric Sams[1] :



Dans cette fugue, le motif de tête est qualifié de *thema per diminuzione del cantus firmus.* Le rapport entre le motif initial et le *cantus firmus* s'avère, il est vrai, évident :



L'Étude 5 reprend cette fugue, en valeurs longues et régulières. La basse se joue désormais une octave en dessous, en raison des octaves apparaissant au ténor. Quant au motif de tête, il est légèrement modifié, afin d'éviter la dissonance *Sol* contre *Sol#* de la version précédente :



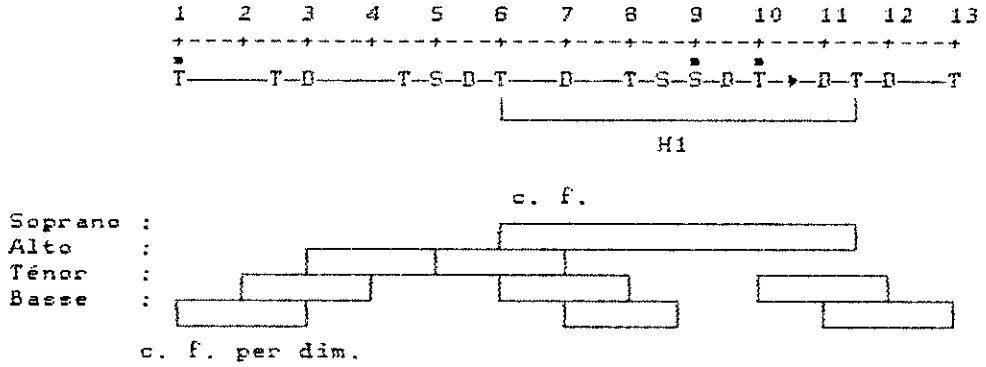
1. *Cf.* par exemple : SAMS, Eric, "Hat Schumann in seinen Werken Chiffren benutzt ?", *Neue Zeitschrift für Musik,* 1966, p. 218.

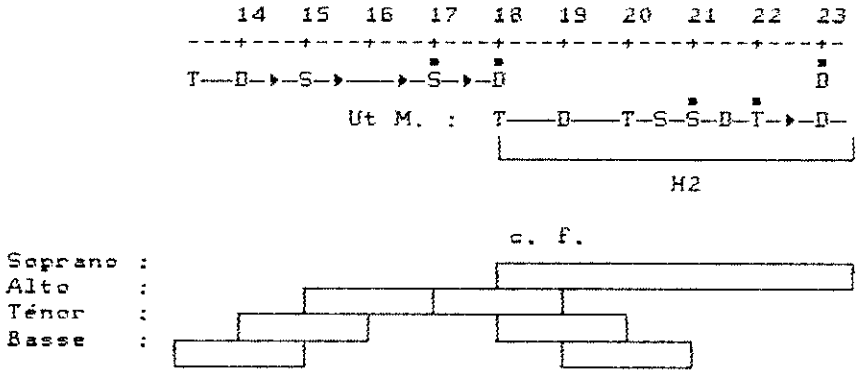
CONSTRUCTION HARMONIQUE ET POLYPHONIE AU SEIN DE LA FUGUE DE L'ÉTUDE 5 (Source c)

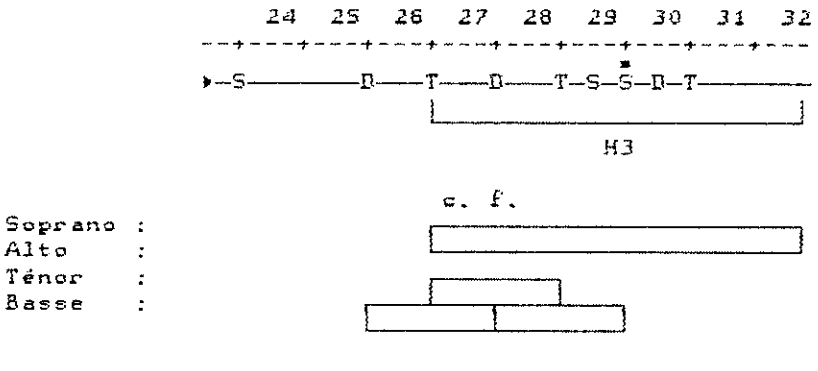
Légende

c. f. : cantus firmus

c. f. per dim. : diminution du cantus firmus







L'Étude 5 se distingue du thème, notamment à travers sa coupe en 13 + 10 + 9 mesures. La pièce se termine sur un point d'orgue. Le schéma de la page précédente tente de mettre en relation la construction harmonique et la polyphonie de cette pièce. Remarquons à ce propos que les soubassements harmoniques H1, H2 et H3 sont semblables. De même, H2 est la transposition exacte de H1 en *Ut* majeur. La nouvelle Étude 5 suggère donc, malgré l'éloignement thématique, l'articulation T ⟶ $\bar{\bar{T}}$ ⟶ T du thème beethovénien. Toutefois, il serait inexact d'affirmer que cette pièce respecte le schéma harmonique de son modèle. L'Étude 5 demeure, par ailleurs, un intéressant témoignage de l'utilisation de la technique du *cantus firmus* à l'époque romantique.

Pour ce qui est de l'Étude 7, elle est constituée d'éléments apparemment hétéroclites. En effet, comme l'ont déjà remarqué Werner Schwarz[1] et Robert Münster[2], la majeure partie de la variation exploite M2 et les harmonies thématiques, tout en évoquant le début de la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Quant aux mesures 9-10, elles citent *ad libitum* un motif du premier mouvement de la *Septième symphonie* de Beethoven (mesures 74-76). Nonobstant la réduction formelle des mesures 9-10, le schéma harmonique du thème est respecté dans ses grandes lignes. La variation termine le cycle sur un point d'orgue.

La représentation des pages subséquentes indique la structure harmonique des différentes variations de la source *c* :

---

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 54.
2. *Robert Schumann : Exercices, op. cit.*, p. II.

ANALYSE HARMONIQUE DE LA VERSION DU SECOND MANUSCRIT DE MUNICH

(Source c)

Légende

16 :	mesure 16
+, - :	premier temps de la mesure, temps suivant
T, D, S :	tonique, dominante, sous-dominante
$\dot{T}$, $\dot{D}$, $\dot{S}$:	représentants des fonctions tonique, dominante, sous-dominante
◂▸D :	groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé avant une fonction dominante
I... :	pédale de tonique
LA, la :	*La* majeur, *La* mineur
c. f. :	cantus firmus

Étude 1 : *Un poco maestoso* la

```
1   2   3   4   5   6   7   8   9
+ - + - + - + - + - + - + - + - + -
D——T————————D————T—Ṡ————D————
    I..................IV....V.......

10  11  12  13  14  15  16  17
+ - + - + - + - + - + - + - + -
T————————D—Ṫ—D——T——▸————D——
                        V.......

18  19  20  21  22  23  24  25  26  27  28
+ - + - + - + - + - + - + - + - + - + - + -
T————————D————T————————————————————————
I.........................................
```

Étude 2 la

```
1   2   3   4   5   6   7   8        9   10  11  12  13  14  15  16
+ - + - + - + - + - + - + - + -      + - + - + - + - + - + - + - + -
T——D————T————▸————Ṫ——      Ṫ——Ṡ————T————D—T—D——T——
```

Étude 3 la, se termine en LA

```
     1   2   3   4   5   6   7   8          9   10  11  12  14  15  16  17  18  19
‖:   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   :‖  +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -
     T———D———————T———————▸▸———————T———        T—▸—S———T—D—T———D———————T◂DDT◂DDT———————
                                                                                                                    (en Majeur)
```

Étude 4 : *Molto moderato* la

```
     1   2   3   4   5   6   7   8          9   10  11  12  13  14  15  16
     +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   ‖:  +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   :‖
     T———D———————T———————▸▸———————T———        T——▸S———————DT———————D—T—D———T———
```

Étude 5 la

```
       2   4   6   8   10  12      14  16  18  20  22      24  26  28  30  32
     +-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-+   -+-+-+-+-+-+-+-+-+-+   -+-+-+-+-+-+-+-+-+-+-
     T——TD——TSDT—D—TSSDT▸DTD—T   TD▸S▸—▸S▸T         T   ▸S———D—T—D—TSSDT———
                                   Ut M.: T—D—TSSDT▸D
c. F. :          xxxxxxxxxxx                xxxxxxxxxxx          xxxxxxxxxxxxx
```

Étude 6 : *[presto]* la

```
     1   2   3   4   5   6   7   8          9   10  11  12  13  14  15  16
     +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   ‖:  +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   +   -   :‖
     T———D———————T———————▸———————T———        T———S———————▸T———————D—T—D———T———
```

Étude 7 la

```
     1   2   3   4   5   6   7   8          9   10  11  12  13  14
     +---+---+---+---+---+---+---+---+---   +---+---+---+---+---+---
     T———D———————T———————▸▸———————T———      ◂—T—T—D—T———D—T—D———T———
```

On parvient à la typologie suivante :

Étude	Type	Observations
Étude 1	O	
Étude 2	HF	
Étude 3	MH	M1
Étude 4	RMHF	R1 + M1
Étude 5	O	Fugue
Étude 6	MHF	M2
Étude 7	MH	M2

Il convient de distinguer d'emblée les variations paires des variations impaires. Les premières reprennent la forme thématique, tandis que les secondes – qui se terminent toutes par un point d'orgue – s'en éloignent. Il en résulte un groupement par couples de variations. En marge de ce groupement, la première étude prend le caractère d'un prélude :

Légende

F : respecte la forme thématique
nF : ne respecte pas la forme thématique

Prélude	Étude 1	nF
Couple 1 *(Vif)*	Étude 2	F
	Étude 3	nF
Couple 2 *(Lent)*	Étude 4	F
	Étude 5	nF
Couple 3 *(Vif)*	Étude 6	F
	Étude 7	nF

Ajoutons que les variations paires présentent une mesure à 2/4 et des figures régulières en triples croches, ce qui n'est pas le cas des pièces impaires. La fonction thématique est confiée à la quatrième étude. Cette dernière se dévoile graduellement dans les pièces précédentes. En effet, l'Introduction se limitant à un faible lien thématique, l'Étude 2 expose les harmonies de son modèle, tandis que la troisième pièce annonce, outre le schéma harmonique du thème, les contours mélodiques de M1. De plus, si les premières variations se fondent sur M1, les deux dernières se construisent d'après M2. Le compositeur passe donc progressivement des harmonies thématiques (Étude 2) à M1 (Étude 4), puis à M2 (Étude 6). L'Étude 5 ne répond pas à cette évolution. Il faut rappeler à cet égard que la cinquième pièce présente une fugue. Or, cette dernière clôt d'ordinaire la série de variations. On peut donc penser que, dans la source c, Schumann a regroupé au milieu de la série les pièces situées d'ordinaire aux extrémités du cycle : le thème et la fugue finale.

Par ailleurs, les indications de reprises garantissent un équilibre formel entre les pièces les plus courtes et les plus longues :

- Étude 2 : 8 + 4 + 4 = 16 mesures[1]
- Étude 3 : ‖: 8 :‖ + 4 + 7 = 27 mesures
- Étude 4 : 8 + ‖: 4 + 4 :‖ = 24 mesures
- Étude 5 : 13 + 10 + 9 = 32 mesures
- Étude 6 : 8 + ‖: 4 + 4 :‖ = 24 mesures
- Étude 7 : 8 + 2 + 4 = 14 mesures

1. Compte tenu des reprises.

Le contraste dynamique, inhérent à l'Étude 6, annonce de surcroît le caractère hétéroclite de l'Étude 7. Il convient de remarquer à cet égard que Schumann place les pièces les plus contrastées à la fin de l'oeuvre. Le processus peut se présenter comme suit :

- Études 2-3 : peu de contraste,
- Études 4-5 : contraste entre les variations,
- Études 6-7 : contraste d'une pièce à l'autre et au sein même des variations.

Ce processus dénote une conception kaléidoscopique. L'émancipation formelle – seules trois pièces sur sept demeurent fidèles à la forme thématique – et l'originalité de la distribution des fonctions formelles témoignent d'une conception amplificatrice. Eu égard à l'intérêt architectonique de cette version, elle peut s'inscrire dans la catégorie "fantaisie variation".

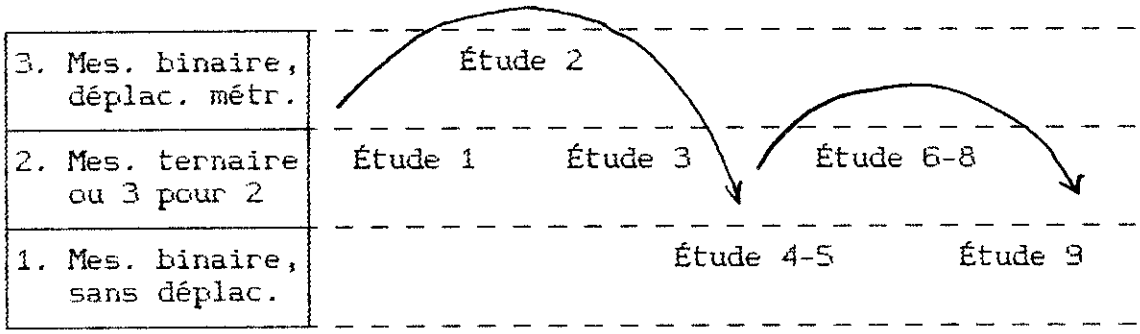
Dans l'agencement de la source *d*, l'unique étude à présenter la mélodie et le rythme thématiques (M1 et R1) apparaît en fin de série. Quant aux troisième et huitième incipits, ils exploitent le contrechant de la première variation beethovénienne (M2). Il semblerait que Schumann prévoie d'organiser son cycle de variations à l'envers[1]. Cette organisation paraît d'autant plus évidente, compte tenu de l'évolution métrique de *d* :

---

1. Il semblerait que le compositeur prévoit de placer au terme de son cycle le second thème, en *La* majeur, de l'*Allegretto* beethovénien *(cf. supra,* p. 309 sq.)

Légende

déplac. : déplacement
métr. : métrique



Si *a* présente un processus rythmique analogue[1], tel n'est pas le cas de *b* et de *c*. Ceci confirmerait l'hypothèse énoncée par Robert Münster[2], selon laquelle la rédaction de *d* se situerait entre celles de *a* et de *b*. On peut dès lors se risquer à une typologie hypothétique, en fonction des variations de *a*. Pour ce qui est du huitième incipit – encore inexistant dans *a* –, il se retrouve dans l'esquisse des *Études basées sur un thème de Beethoven*, transcrite précédemment[3]. Compte tenu de l'évolution rythmique, mélodique et harmonique, ainsi que de la forme de cette esquisse, il semblerait que le huitième incipit réponde au type RMHF. On parvient à la supposition suivante :

---

1. *Cf. supra*, p. 318.
2. "Die Beethoven-Etüden von Robert Schumann : Aus Anlass ihrer Erstausgabe", *op. cit.*, p. 56.
3. Transcription : *cf. supra*, p. 307. Remarquons que la première version de cette ébauche présente les mesures 1, 2, 9-12 de la transcription, les esquisses des mesures 3-6 étant destinées à une version ultérieure.

Incipit	Type supposé
Incipit 1	O
Incipit 2	MH
Incipit 3	RMH
Incipit 4	HF
Incipit 5	MHF
Incipit 6	HF
Incipit 7	HF
Incipit 8	RMHF
Incipit 9	RMHF

Deux groupes de variations pourraient dès lors être définis. Le premier présenterait les pièces s'émancipant de la forme thématique, le second celles qui lui resteraient fidèles :

Légende

F : respecte la forme thématique
nF : ne respecte pas la forme thématique

Incipit 1 : O
Incipit 2 : MH
Incipit 3 : RMH
} Groupe 1 : nF

Incipit 4 : HF
Incipit 5 : MHF
Incipit 6 : HF
Incipit 7 : HF
Incipit 8 : RMHF
Incipit 9 : RMHF
} Groupe 2 : F

Les incipits n° 3 et 9, placés en fin de groupe, demeureraient particulièrement proches de leur modèle, de sorte que la fonction thématique pourrait leur être attribuée. La stratégie de *d* consisterait donc à commencer par les pièces les plus vastes et les plus éloignées de leur modèle, afin de conclure dans la proximité thématique. Il s'agirait là d'un argument supplémentaire en faveur

de la construction inversée du cycle. Du fait de l'originalité de la distribution des fonctions formelles et du processus d'approchement thématique, il semblerait que la présente version réponde aux critères de la fantaisie variation, conformément aux autres agencements de l'oeuvre.

Les versions successives des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* sont placées sous le signe de la fantaisie variation. La conception d'ensemble n'en demeure pas moins fluctuante au cours de la genèse de l'oeuvre. Des stratégies fondées sur le déplacement métrique *(a, d)* et le principe de la symétrie *(a, b)*, on passe graduellement à un processus d'approchement thématique visant à la téléologie formelle *(d, b* et *c)*. Ce processus est le corollaire de l'absence du thème en début de cycle, qui n'est pas surprenant, compte tenu des propres écrits du compositeur :

> "Les variations [devraient] former un tout [...], s'organisant autour du thème (c'est pourquoi ce dernier pourrait parfois se placer au milieu ou à la fin [de la série])"[1]

Par ailleurs, les *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* ne s'inspirent pas du modèle dynamique caractérisant le début de l'*Allegretto* beethovénien. Il est étonnant que le compo-

---

1. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 5/1914, p. 222 : *Variationen [sollen] ein Ganzes bilden [...], das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluss setzen könnte).*

siteur saxon ne se soit pas inspiré de ce modèle, alors qu'une conception progressive analogue est de vigueur dans les cycles indépendants imprimés à cette époque. Il s'agit – rappelons-le – des *Impromptus* op. 5 et des *Études symphoniques* op. 13. Ce constat permet certainement de comprendre l'attitude négative de Schumann à l'égard de ses *Études sur un thème de Beethoven*[1]. Les différentes versions présentent néanmoins une élaboration intéressante sur le plan formel. Aussi n'est-il pas souhaitable d'intercaler les études des versions *a* et *b* entre les pièces de *c*[2]. Les *Exercices* en perdraient toute unité.

---

1. EISMANN, Georg (éd.), *Robert Schumann : Tagebücher*, I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 421. Schumann qualifie son oeuvre de *sehr unschöne Idee*. Notons que cette attitude est déjà compréhensible eu égard aux titres de l'oeuvre. En effet, Schumann passe de l'intitulé *Etüden in Form freier Variationen*, au simple titre : *Exercices*.
2. Comme le propose par exemple Robert Münster (*Robert Schumann : Exercices*, *op. cit.*, p. III).

CHAPITRE VIII

CONSIDÉRATIONS SUR LES AUTRES CYCLES INDÉPENDANTS INÉDITS

"L'artiste doit suivre toutes les traces menant à l'atelier le plus secret du maître"[1]. Cette attitude schumannienne face à la genèse de l'ouverture beethovénienne de *Fidelio* montre l'intérêt porté par le compositeur saxon aux sources inédites. Ces dernières font l'objet de ce chapitre consacré aux séries indépendantes qui ne connurent aucune publication du vivant de Schumann. Deux catégories se dessinent à cet égard. En premier lieu, les cycles édités à titre posthume : il s'agit du *Thème et variations* WoO 24 (N° 117), des *Variations sur un nocturne de Chopin* (N° 110), ainsi que des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* WoO 31 (N° 108). Ces dernières, du fait de leur genèse complexe, ont été l'apanage du chapitre précédent. Il convient d'énumérer, en second lieu, les séries de jeunesse souvent inachevées et demeurant inédites à ce jour :

- *Variations sur un thème du Prince Louis* (N° 101) ;
- *Variations sur la marche de* Preciosa (N° 103) ;
- *Variations sur la clochette de Paganini* (N° 104) ;
- *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* (N° 105) ;
- *Scènes musicales sur un thème de Schubert* (N° 107).

Commençons par cette seconde catégorie, dont la détermination de la conception d'ensemble n'est pas toujours facile pour les cycles incomplets ou restés à l'état fragmentaire. Les sources relatives

---

1. *Der Künstler [...] soll die Spuren verfolgen, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen, cf.* KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 5/1914, p. 505.

aux *Variations sur un thème du Prince Louis* (N° 101) et aux *Variations sur la marche de* Preciosa (N° 103), ainsi qu'aux *Variations sur la clochette de Paganini* (N° 104) ont fait l'objet d'une étude approfondie, réalisée par Joachim Draheim[1]. Il reste à tenter une approche analytique de ces oeuvres, demeurées à l'état fragmentaire.

Les esquisses des *Variations pour piano à quatre mains sur un thème du Prince Louis,* datent de 1828 et furent notées à Leipzig[2]. Elles sont fondées sur le thème principal du dernier mouvement du *Quatuor avec piano* op. 6, publié en 1807[3] par le Prince Louis Ferdinand de Prusse (1772-1806), neveu de Frédéric le Grand. Ce modèle de vingt-huit mesures présente une structure à segments intermédiaire et final :

$$\underbrace{\underbrace{|\ T \xrightarrow[4\ \text{mes.}]{A1} D\ |\ T \xrightarrow[4]{\bar{A}1} T\ |\ D \xrightarrow[7]{A2} D}_{\text{Segment intermédiaire}}\ |\ T \xrightarrow[4]{(A1} D\ |\ T \xrightarrow[4]{\bar{A}1)'} T\ |\ \blacktriangleright[S] \xrightarrow[5]{\bar{A}3} T\ |}_{\text{Segment final}}$$

Pour ce qui est des autres pièces du cycle, seul le fugato du finale est accessible à la recherche[4]. Ce fugato de type 0 est transcrit à la page suivante.

---

1. "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *Schumann-Studien,* 1, Zwickau, Robert-Schumann-Gesellschaft, 1988, p. 75-89.
2. *Projektenbuch,* p. 43 : "1828 (Leipzig) (...) Variationen zu 4 Händen über e.[in] Thema von Prinz Louis (...)" [1828 (Leipzig) [...] Variations à quatre mains sur un thème du Prince Louis].
3. Édition consultée : "Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell Op. 6 F-moll", *Prinz Louis Ferdinand Musikalische Werke,* Leipzig, Breitkopf und Härtel, *s.d.* [1910], p. 267-320.
4. "Nr. IV. Fugato ins Finale", Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Archiv-Nr. 4647 - A1 (verso).

Les *Variations pour piano sur la marche de* Preciosa, dont les esquisses se situent vraisemblablement entre fin 1831 et 1832[1], s'organisent sur la marche bohémienne extraite de la musique de scène, composée en 1820 par Carl Maria von Weber pour *Preciosa* de Pius A. Wolff. Cette marche connaît une grande vogue dans les années 1830. En effet, publiées en 1833, les variations collectives fondées sur le même modèle d'Ignaz Moscheles et de Felix Mendelssohn Bartholdy (N° 72) en témoignent. En ce qui concerne les esquisses schumanniennes, le cinquième cahier de l'ancienne collection Wiede présente le thème, suivi des quatre premières mesures d'une variation non numérotée[2]. L'évolution rythmique, mélodique, harmonique de cette pièce laisse penser à une variation de type MHF. Quant au thème de douze mesures, il comprend un segment initial ($\bar{A}$) et une période de huit mesures (B et $\bar{B}$) :

$$| \; T \xrightarrow[4]{\bar{A}} T \; | \; D \xrightarrow[4]{B} \bar{T} \; | \; D \xrightarrow[4]{\bar{B}} T \; |$$

Schumann a simplifié la marche de *Preciosa*, qui comprenait à l'origine une structure à segments intermédiaire et finaux, de vingt mesures :

---

1. *Cf.* EISMANN, Georg (éd.), *Robert Schumann : Tagebücher*, I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 372. En outre, Schumann eut le projet d'intituler sa série *Variationen zum Preziosamarsch* [Variations sur la marche de *Préciosa*], le 13 octobre 1831.
2. Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 17, fol. 39v (p. 78). Transcription : DRAHEIM, Joachim, "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *op. cit.*, p. 82.

$$\|: T \xrightarrow[4]{\bar{A}1} T :\|: T \xrightarrow[4]{A2} \bar{T} :\|: T \xrightarrow[4]{\bar{A}1} T :\|: D \xrightarrow[4]{B} \bar{T} \mid D \xrightarrow[4]{\bar{B}} T :\|$$

Segment intermédiaire — Segments finaux

Le compositeur des *Études symphoniques* ne retient du modèle webérien que les quatre premières mesures ($\bar{A}1$) et les segments finaux (B et $\bar{B}$). Cette simplification va à l'encontre de l'amplification thématique de Moscheles et Mendelssohn Bartholdy qui n'hésitent pas à adjoindre au modèle un segment initial (Ai) et des reprises variées ($\bar{A}1'$, $\bar{A}1''$, B2 et $\bar{B}2$), ce qui ne saurait déplaire à la mode des virtuoses :

$$\mid D \xrightarrow[8]{Ai} T \mid T \xrightarrow[4]{\bar{A}1} T \mid T \xrightarrow[4]{\bar{A}1} T \mid T \xrightarrow[4]{A2} \bar{T} \mid T \xrightarrow[4]{\bar{A}1'} T \mid T \xrightarrow[4]{\bar{A}1''} T \mid$$

Segment initial — Segment intermédiaire

$$\mid D \xrightarrow[4]{B1} \bar{T} \mid D \xrightarrow[4]{\bar{B}1} T \mid T \xrightarrow[4]{B2} T \mid T \xrightarrow[6]{\bar{B}2} T \mid$$

Segments finaux

Certes, le thème schumannien est plus concis que celui des autres compositeurs, mais il est moins prégnant parce que démuni de segment intermédiaire. Ne voulant adopter l'intégralité du modèle webérien, Schumann effectua une simplification qui ne s'avère pas des plus heureuses : l'inachèvement du cycle paraît de ce fait compréhensible.

Les *Variations sur la clochette de Paganini* évoluent sur le célèbre thème principal entendu dans le *Rondo* du *Concerto pour violon en* Si *mineur* op. 7 de Nicolo Paganini. Ce thème dit de "la

clochette" *[La Campanella]* connut un vif succès dans les années 1830. En témoigne la brillante *Grande Fantaisie pour piano sur la Clochette de Paganini*, composée par Franz Liszt durant les années 1831-1832 (N° 64). Les variations schumanniennes sur ce modèle datent de la même période. A ce propos, les *Variationen zum Glökchenthema* [Variations sur le thème de la clochette] figurent parmi les oeuvres projetées par le compositeur saxon dans son journal intime, le 13 octobre 1831[1]. Quant aux esquisses, elles furent conçues vraisemblablement fin 1831 ou 1832, à l'instar de celles des *Variations sur la marche de* Preciosa[2]. Les sources manuscrites consultées pour ce travail sont les suivantes :

- "Introduction", Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 17 (cinquième cahier d'esquisses Wiede), fol. 9r (p. 17), système 1 (Source *a)* ;
- Canon à l'octave, Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 15 (troisième cahier d'esquisses Wiede), fol. 39v (p. 78) (Source *b)* ;
- "Thème de Paganini", Schumann 17, fol. 8r (p. 15) (Source *c)* ;
- "Var. 1", Schumann 17, fol. 8r (p. 15), système 3 (Source *d1)* ; fol. 8v (p. 16), systèmes 1-2 (Source *d2)*[3] ;
- "Var. 3", Schumann 15, fol. (p. 89) (Source *e1)*[4] ; Schumann 17, fol. 9v (p. 18), portée 1 (Source *e2)*[5] ;

---

1. EISMANN, Georg (éd.), *Robert Schumann : Tagebücher*, I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 372.
2. *Cf.* note précédente.
3. Transcription : DRAHEIM, Joachim, "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *op. cit.*, p. 85.
4. Transcription : *Ibid.*, p. 86.
5. Transcription : *Ibid.*, p. 84.

- "Var. 4", Schumann 15, fol. (p. 89) (Source *f)*[1] ;
- Variation non numérotée, Schumann 17, fol. 9r (p. 17), systèmes 3-4 (Source *g)*[2].

Les sources *a*, *b*, *c* et *d1* n'apparaissant pas dans l'étude de Joachim Draheim se trouvent transcrites aux pages suivantes. Par ailleurs, le thème du violoniste italien présente trente-cinq mesures et une structure à segment intermédiaire :

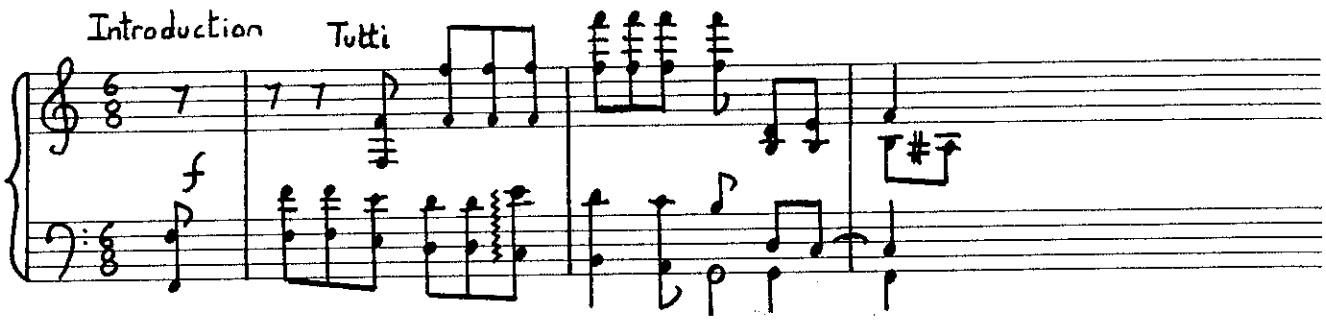
$$\left| \; T \frac{A1}{4} D \; \right| \; T \frac{\bar{A}1}{4} T \; \left| \; \underbrace{\bar{T} \frac{A2}{19} D}_{\text{Segment intermédiaire}} \; \right| \; T \frac{(A1}{4} D \; \left| \; T \frac{\bar{A}1)'}{4} T \; \right|$$

Néanmoins, Schumann, dans ses esquisses, se borne à reprendre les douze premières mesures de ce modèle et se limite ainsi à une exposition incomplète du thème. Il en est de même des autres pièces du cycle qui se dévoilent seulement sur quelques mesures. De toute évidence, la longueur du modèle semblait ne pas convenir à Schumann, soucieux de la concision thématique propre aux *Variations sur la marche de* Preciosa. Si dans ces dernières, le compositeur s'était risqué d'emblée à une simplification peu judicieuse, il préférait laisser le modèle de ses *Variations sur la clochette de Paganini* en friche. Ces hésitations concernant l'achèvement thématique amenèrent certainement Schumann à ne pas terminer son oeuvre. Par ailleurs, le *tutti* de la Source *a* est le témoin d'une introduction orchestrale, comparable à celle prévue initialement pour les *Variations Abegg*[3]. Quant au canon à l'octave

---

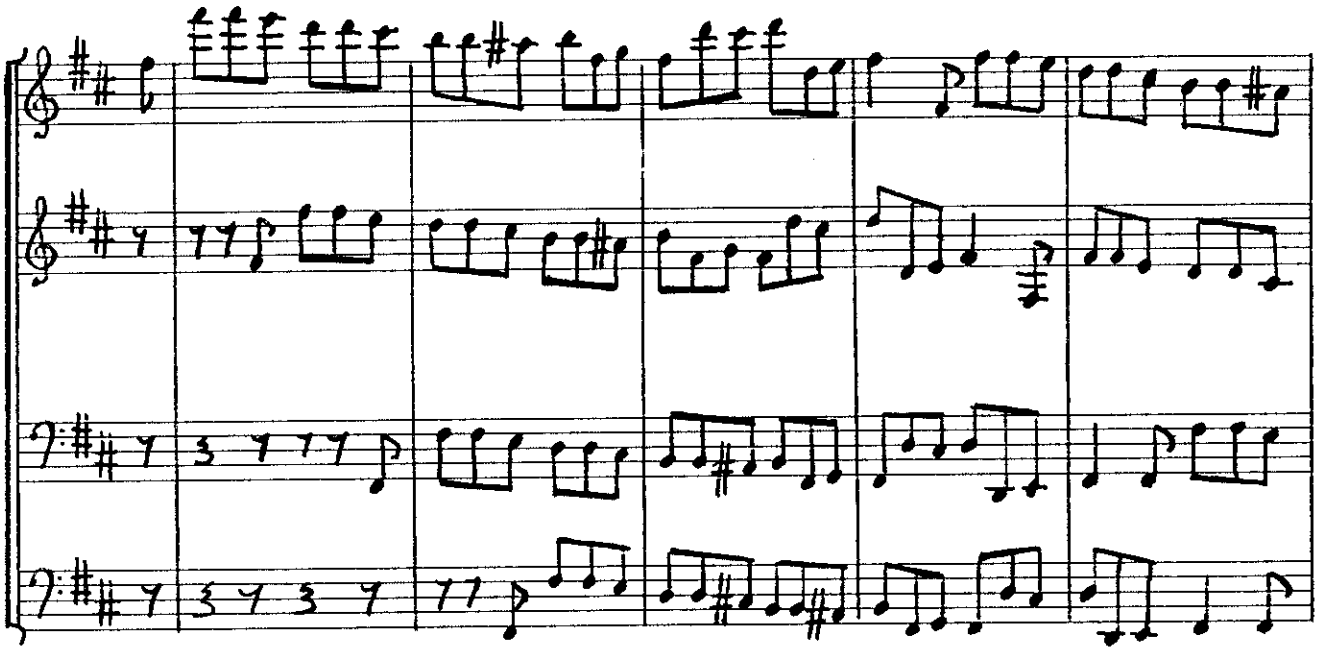
1. Transcription : DRAHEIM, Joachim, "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *op. cit.*, p. 86.
2. Transcription : *Ibid.*, p. 83.
3. *Cf. supra*, p. 263, 266 sq. et 271.

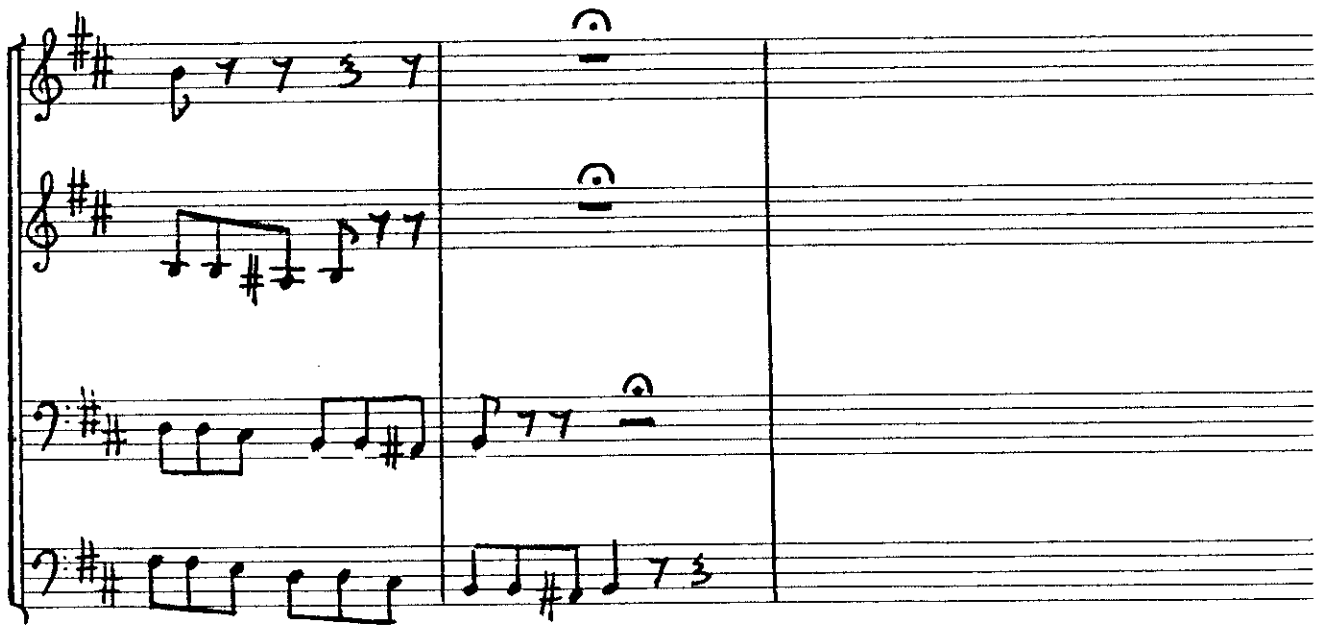
Variations sur la clochette de Paganini, Source a



Variations sur la clochette de Paganini, Source b

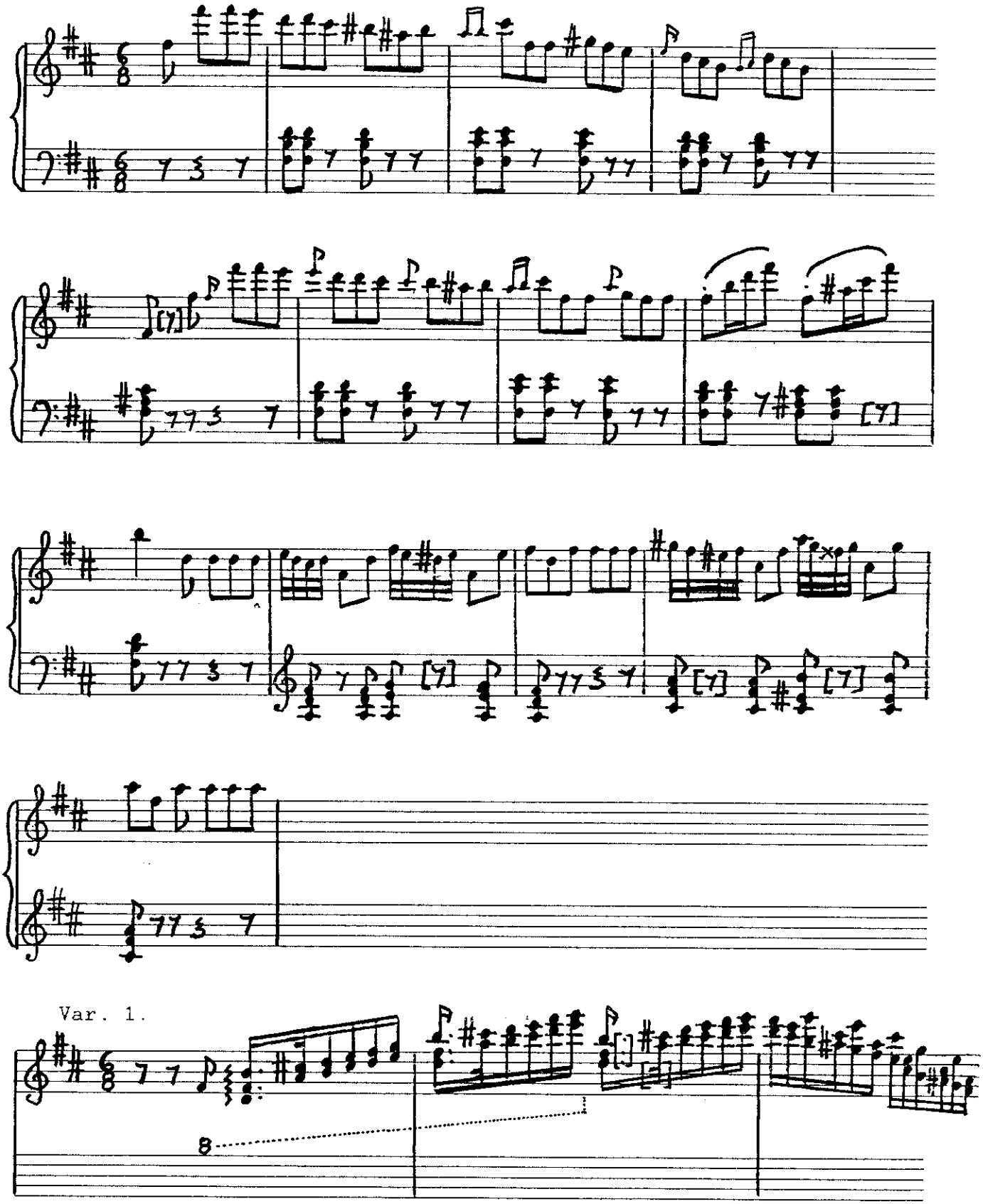
[Canon à l'octave]





Variations sur la clochette de Paganini, Sources *c* et *d1*

Thème de Paganini.



de la Source *b*, il pourrait bien s'agir d'une esquisse destinée au finale, à la manière du fugato des *Variations sur un thème du Prince Louis*. D'autres pièces constituent ce cycle inachevé : les Variations 1 et 3 qui semblent répondrent au type HF ; la Variation 4, certainement de type MHF ; ainsi qu'une autre pièce, non numérotée, vraisemblablement de type RMHF.

L'étude des *Variations sur un thème du Prince Louis* et des *Variations sur la marche de* Preciosa, ainsi que des *Variations sur la clochette de Paganini* conduit à la typologie hypothétique suivante :

Pièce	Type	Observations

N° 101 - *Variations sur un thème du Prince Louis*

[Thème]	RMHF	
Finale	O	fugato

N° 103 - *Variations sur la marche de* Preciosa

[Thème]	RMHF	Simplification du modèle de Weber
Variation	[MHF]	

N° 104 - *Variations sur la clochette de Paganini*

Introduction	[O]	Esquisse
Thème	RMHF	Inachevé
Variation 1	[HF]	
Variation 3	[HF]	
Variation 4	[MHF]	
Variation	[RMHF]	
[Finale]	[O]	canon à l'octave

On peut supposer que ces trois séries fragmentaires admettent globalement les conceptions kaléidoscopique et amplificatrice. Kaléidoscopique, tout d'abord, puisque près de la moitié des

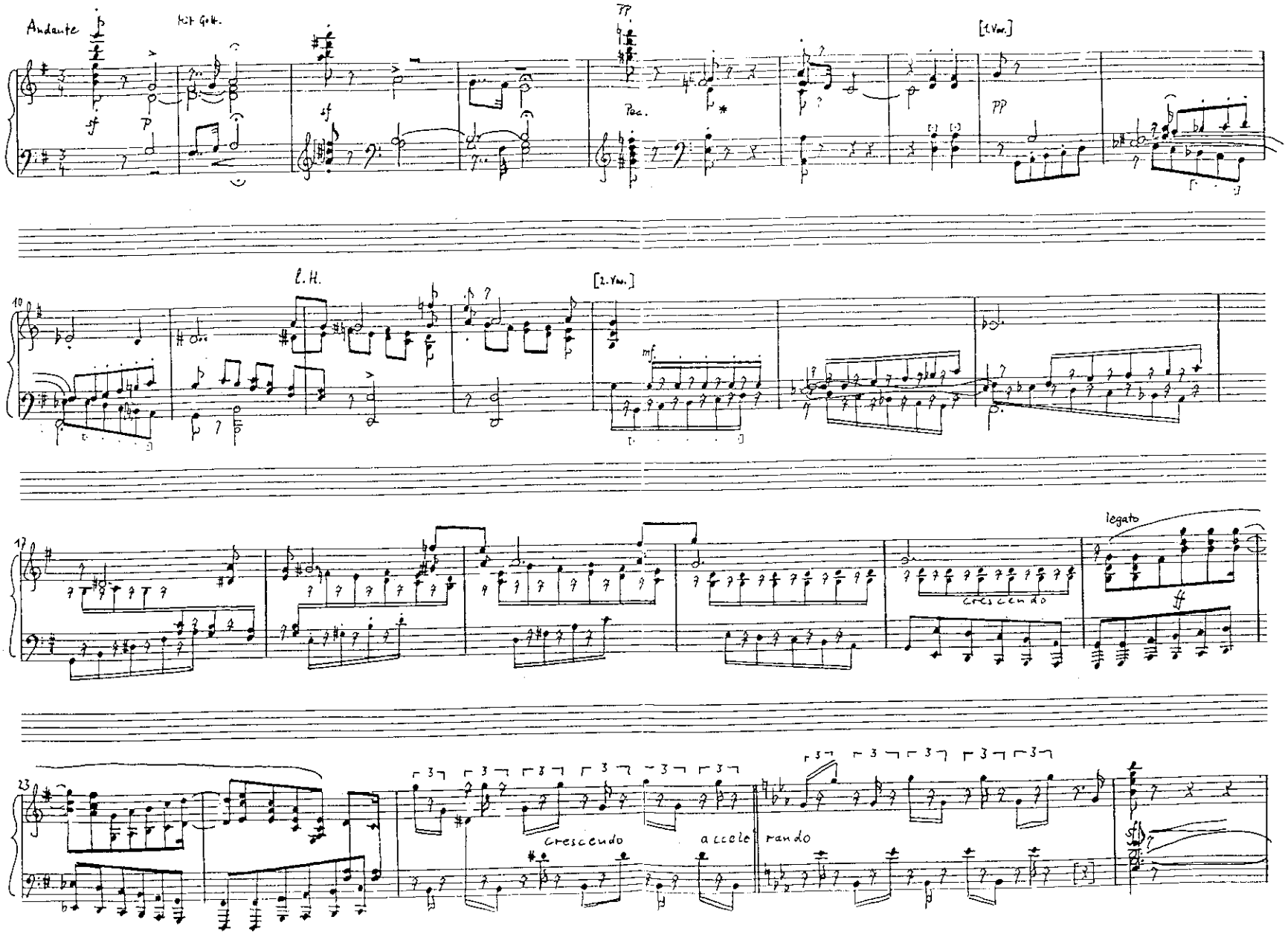
pièces se distance des schêmas rythmique et mélodique du thème, et que les esquisses révèlent une grande diversité en matière d'écriture pianistique, comme le montre par exemple le contraste entre les figures régulières en croches du thème de Paganini et les rythmes pointés, plus rapides, de la première variation du même cycle. Amplificatrice, ensuite, en raison des fonctions introduction et finale, et compte tenu des thèmes à la mode. Il convient de remarquer néanmoins la recherche d'un dépouillement thématique et l'importance du travail contrapuntique à l'image de ce *fugato* des *Variations sur un thème du Prince Louis* et du canon à l'octave des *Variations sur la clochette de Paganini.* Nonobstant ces recherches d'écriture, l'ensemble de ces oeuvres de jeunesse se place sous le signe de la virtuosité à la mode et s'inscrirait donc dans le sillage de la variation brillante.

L'autographe de Robert Schumann, achevé le 4 janvier 1832 et intitulé *mit Gott* [avec Dieu], comprend un cycle, encore inédit, de variations. Les pages suivantes présentent une copie conforme à l'original de cet autographe, actuellement en possession privée[1]. L'indication *Mit Gott,* pour être comprise, doit être rapprochée de la période de composition, début janvier, s'agissant d'une forme d'invocation à Dieu pour le Nouvel An. Mais Schumann a également envisagé pour cette oeuvre, un autre titre, celui de : *Variationen über ein Originalthema für Klavier in G-dur*[2] [Variations sur un

---

1. Localisation de cette copie : Düsseldorf, Robert-Schumann-Forschungsstelle.
2. *Cf.* DRAHEIM, Joachim, "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *op. cit.*, p. 87 et 89, note 63 ; SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke,* Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 15, 49-51.

Copie de l'autographe des Variations en Sol majeur sur un thème original



[3. Var.]

pp

sf legatissimo

[4. Var.]

[S.Vau.]

Ped.

[L.H.]

accelerando e crescendo

[Coda]

Pl

sf Ped.

ff

sf

Po

decrescendo

© B. R. Appel
Robert-Schumann-Forschungsstelle e.V.
Bilker Straße 4-6 · Telefon (02 11) 13 11 02
4000 Düsseldorf 1

Beendigt/am 4ten Januar 32.

* Solchen wie später in op. 14/1 [illegible]

thème original pour piano en *Sol* majeur] (N° 105). Dans sa thèse, Werner Schwarz[1] propose une analyse de cette oeuvre méconnue. Les pièces n'étant pas numérotées dans l'autographe, le musicologue allemand voit dans cette série une alternance de variations et d'intermèdes plus libres. La segmentation suivante est proposée :

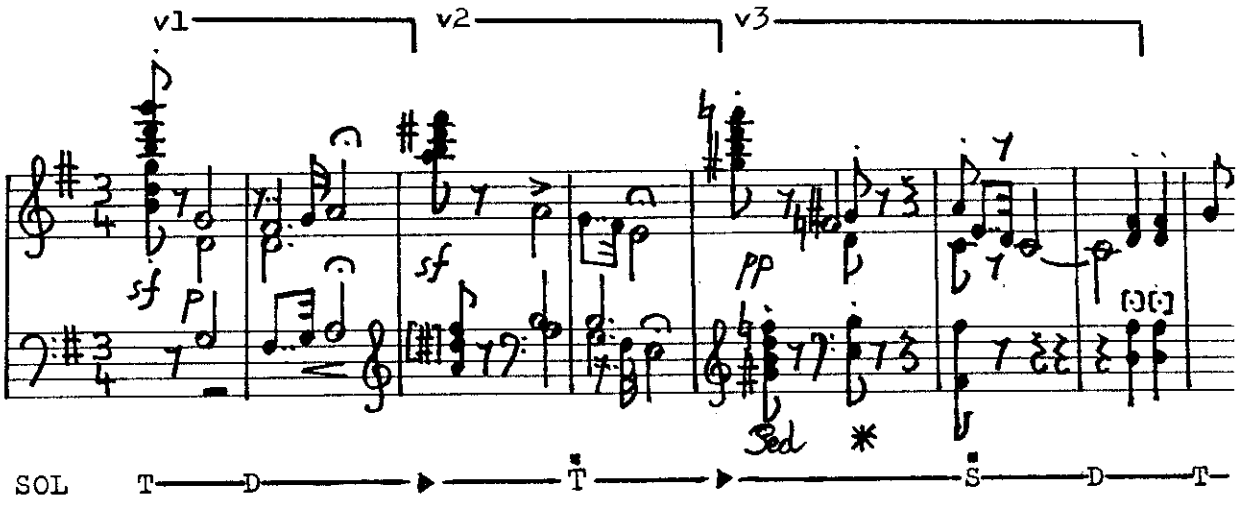
- mes. 1- 8 : thème
- mes. 8-14 : variation 1
- mes. 14-20 : variation 2
- mes. 20-29 : intermède
- mes. 30-37 : variation 3
- mes. 37-43 : variation 4
- mes. 44-48 : intermède
- mes. 49-68 : exploitation d'une courte mélodie, construite à partir des deux premières mesures thématiques, réitérée par cinq fois à la manière d'un ostinato. Werner Schwarz pense qu'il ne s'agit pas d'une variation.
- mes. 69-73 : intermède
- mes. 74-86 : thème

Que penser de cette segmentation ? L'analyse de l'oeuvre tentera d'y apporter un élément de réponse. Commençons par le thème de huit mesures. Celui-ci n'est pas composé d'une période traditionnelle, comme il est d'usage, mais des trois motifs v1, v2 et v3, suivis d'une formule cadentielle :

---

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 15, 49-51.

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 1-8



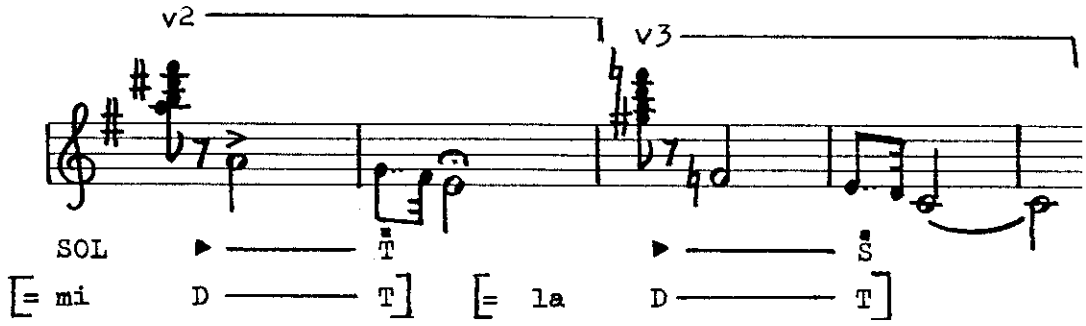
Si v3 ne se termine pas sur un point d'orgue, il convient de signaler tout de même que sa dernière blanche se prolonge à la manière d'un point d'orgue, à la mesure 7. Par ailleurs, des similitudes dans la construction rythmique, mélodique et harmonique de ces trois motifs laissent à penser que v2 et v3 sont des variations de v1. Ces motifs évoluent, tout d'abord, sur un même rythme :

On note de surcroît que v2 demeure proche de la récurrence de v1, et que l'orientation harmonique de v1 se trouve inversée dans v2 :

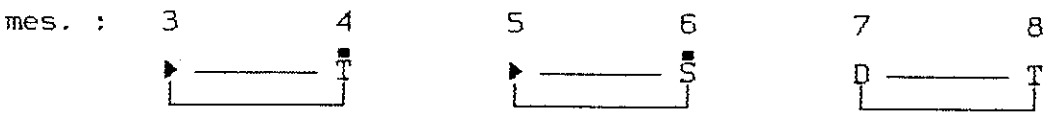
v1 : SOL T ⟶ D
v2 : SOL ▸ ⟶ T̤
[= mi D ⟶ T]

Quant à v3, sa ligne mélodique et son dessin harmonique retrouvent sensiblement ceux de v2 :

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 3-7



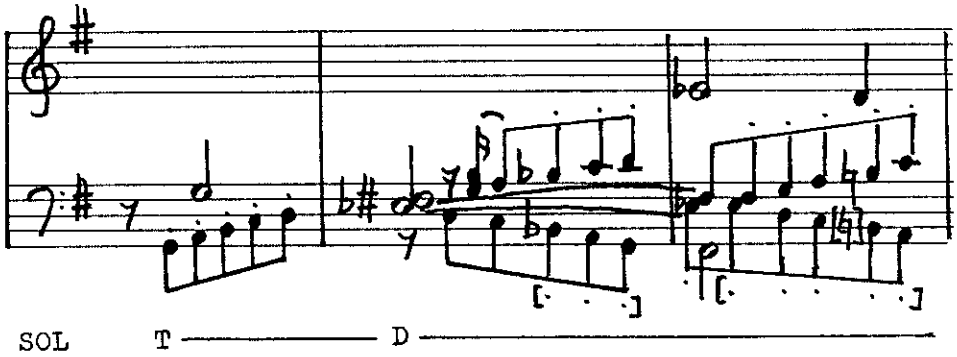
Il apparaît une nette opposition entre v1 d'une part, v2 et v3 d'autre part. Le motif v1 se caractérise par une ligne mélodique ascendante et la trame harmonique T —— D, alors que v2 et v3 présentent une ligne mélodique descendante et des transpositions du schéma D —— T. Ce changement de direction mélodique amène le principe expansion-contraction, et ce malgré la discrète apparition de la cadence D-T, aux mesures 7-8, sur le prolongement de la blanche de v3. Ajoutons que le thème s'enchaîne directement à la première variation, puisque l'arrivée sur la tonique, à la mesure 8, marque le début de la pièce suivante. Par ailleurs, le modèle connaît un déséquilibre qui se manifeste sur deux plans différents. En premier lieu, v1 compte deux mesures, alors que la réunion des motifs v2 et v3 en compte cinq. En second lieu, la structure harmonique laisse prévoir, aux mesures 3-8, une séquence constituée de trois motifs :



Transpositions du schéma D — T

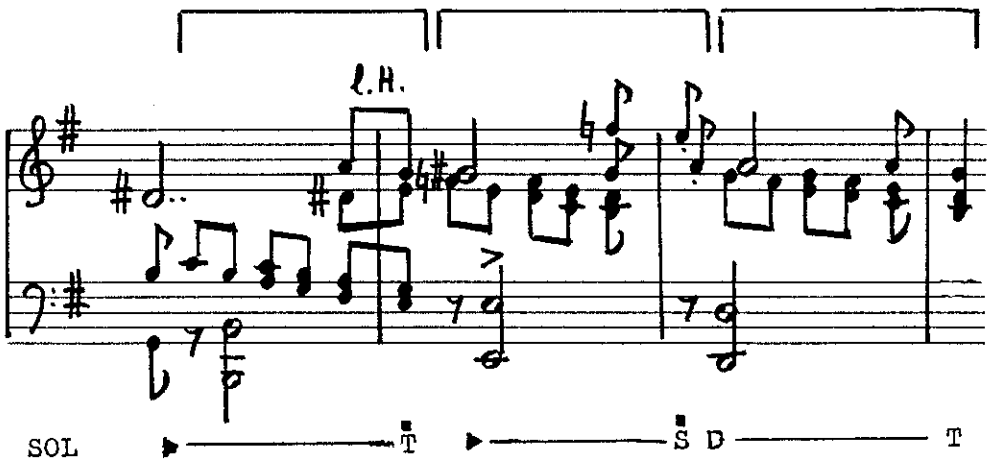
Or, les six dernières mesures du modèle ne comptent que deux motifs : v2 et v3. La première variation, de type MH, atténue ce déséquilibre, en déployant sur deux mesures (mes. 9-10) la dominante placée à la deuxième mesure thématique. De plus, grâce aux figures contrapuntiques, les mesures 8-10 évoluent par mouvement ascendant :

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 8-10



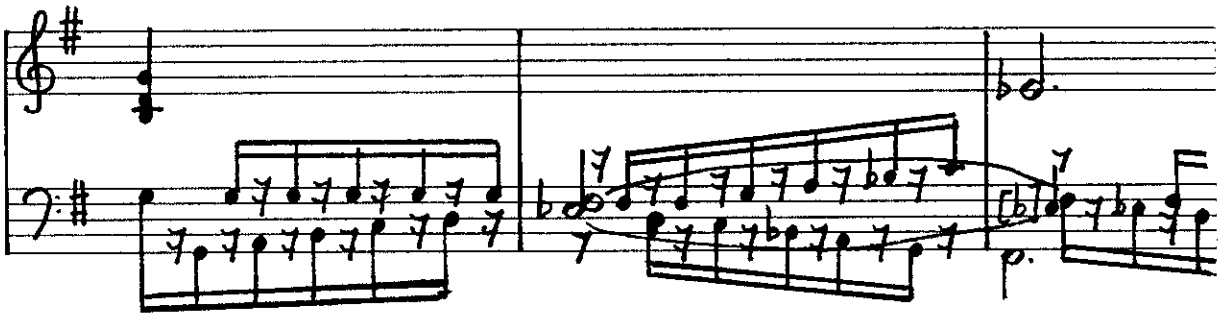
Les mesures 11-13 connaissent une direction mélodique inversée, en raison d'une séquence motivique équilibrée, mais instable d'un point de vue rythmique, munie de figures contrapuntiques descendantes :

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 11-14



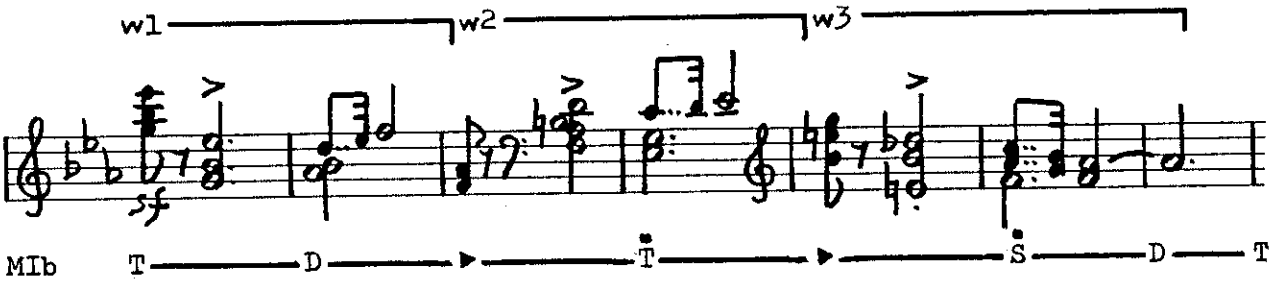
Les mesures initiales de la deuxième variation, quant à elles, reprennent les notes de la pièce précédente, avec une écriture pianistique différente :

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 14-16



La pièce se termine par un épisode modulant, conduisant de *Sol* à *Mi* bémol majeur. La troisième variation, de type RMHF, demeure de nouveau proche du thème. Une ligne pianistique ornementale, exploitant le rythme ♪♪. , apparaît tantôt à la main gauche, tantôt à la main droite. Cette pièce juxtapose des motifs semblables, à l'image de son modèle :

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 14-16



On constate d'emblée que w1 et w3 correspondent respectivement à v1 et à v2. Pour ce qui est du motif w2, il présente, outre la structure harmonique de v2, une ligne mélodique ascendante proche de v1. Cette transformation d'ordre mélodique permet de réduire le déséquilibre thématique. Le début de la Variation 4 adjoint des figures régulières en croches à la ligne ornementale de la pièce précédente. Le reste de la variation amène un épisode, modulant de *Mi* bémol majeur à *Si* majeur. Globalement, cette pièce est de type H. Dans sa thèse, Werner Schwarz[1] a signalé que le segment des mesures 43-52 est issu du modèle, et plus précisément du motif v1. Il convient d'ajouter que les mesures suivantes (53-68), qui font l'objet d'une progression dynamique, présentent quatre variations fondées sur ce segment. Les mesures 43-68 constituent donc une série de variations en miniature, à l'intérieur même du cycle. Ainsi une structure en abîme[2] apparaît-elle au sein des *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* de Schumann. Cette structure est amenée à jouer un rôle déterminant en ce qui concerne la forme variation du XIXe siècle, puisqu'elle se retrouve dans les variations de la pièce ultime du *Totentanz* de Franz Liszt (N° 66), et dans l'ostinato du finale des *Variations sur un thème de Haydn* de Johannes Brahms (N° 17). Par ailleurs, le bref épisode des mesures 69-73 module de *Si* majeur à *Sol* majeur. Situées entre deux variations, les mesures 43-73 sont amenées à remplir la fonction d'une cinquième variation, de type O. Enfin, la dernière pièce de

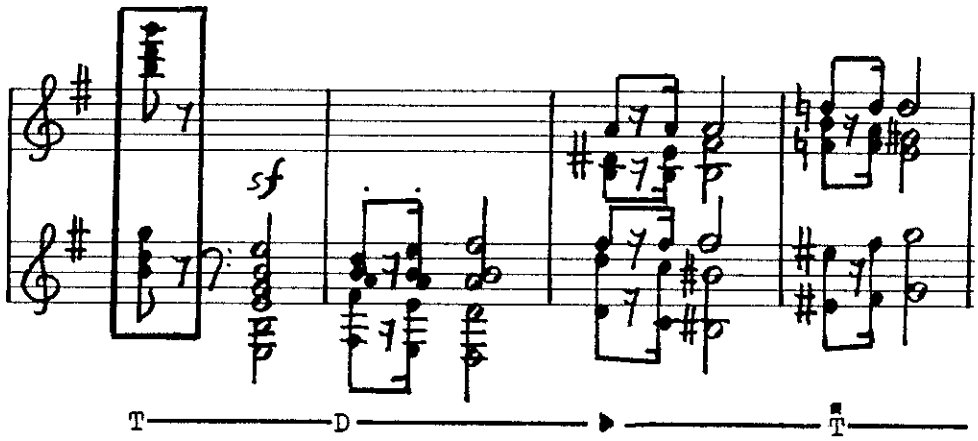
---

1. *Robert Schumann und die Variation, op. cit.*, p. 50.
2. On parle de "structure en abîme", lorsque macrostructure et microstructure se ressemblent.

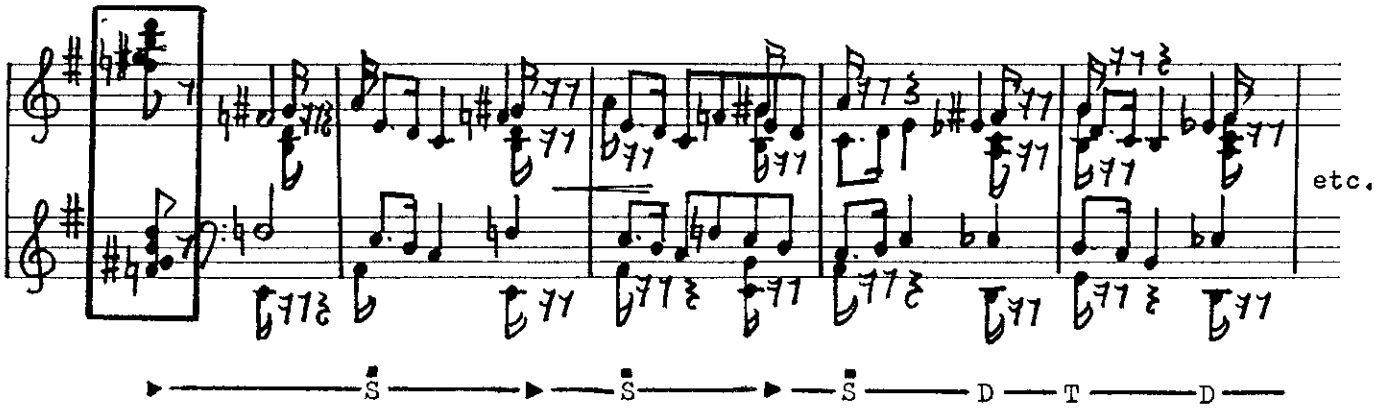
la série (mesures 74-86) est une variation de type RMH, renouant avec une conception traditionnelle de la période musicale. En effet, le rapport antécédent-conséquent n'est plus donné par la seule direction mélodique des motifs, comme c'est le cas du principe expansion-contraction, mais par un principe d'analogie, résultant des accords impulsifs encadrés sur l'exemple suivant :

Variations en Sol *majeur sur un thème original,* mes. 74-82

<u>Antécédent</u> :



<u>Conséquent</u> :



L'analyse des *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* conduit à une segmentation différente de celle de Werner Schwarz. On parvient à un cycle constitué d'un thème et de six variations fonctionnelles :

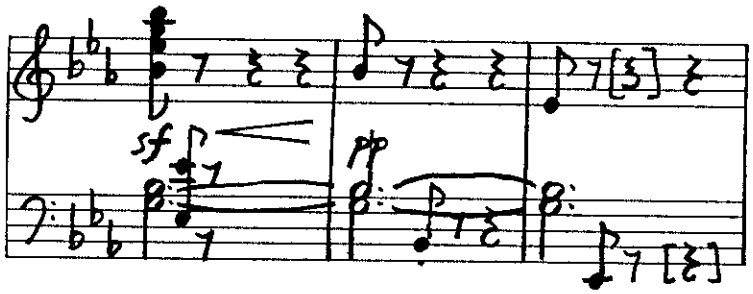
- Thème (mesures 1-8) ;
- Variation 1 (mesures 8-14) ;
- Variation 2 (mesures 14-29) ;
- Variation 3 (mesures 30-37) ;
- Variation 4 (mesures 37-48) ;
- Variation 5 (mesures 49-73) ;
- Variation 6 (mesures 74-86).

L'inventaire des types de variations relatifs à chacune de ces pièces s'énonce comme suit :

Pièce	Type	Observations
Thème	RMHF	
Variation 1	MH	transformation intra-segmentaire
Variation 2	MH	*idem* et adjonction d'un épisode
Variation 3	RMHF	
Variation 4	H	adjonction d'un épisode
Variation 5	O	*idem*
Variation 6	RMH	transformation intra-segmentaire

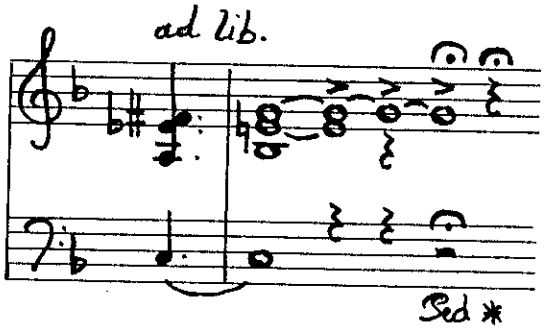
Il suffit d'un coup d'oeil sur ce tableau pour constater que la variation 3 est l'unique pièce de la série à emprunter la forme de son modèle. Les *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* adoptent donc une conception amplificatrice. Signalons aussi l'apparition d'une progression rythmique entre les Variations 1 et 2, ainsi que les Variations 3 et 4. Cette évolution rythmique s'accompagne d'une progression dynamique pour ce qui est des deux

premières variations qui passent graduellement du *pianissimo* au *fortissimo.* Il convient de rappeler, de surcroît, l'avancée de la cinquième variation. Au sein de cette progression en trois étapes, les épisodes, placés au terme des Variations 2, 4 et 5, ont deux fonctions bien précises. Leur modulation à la tierce majeure inférieure (mesures 25-26, 44-45 et 69-70) apporte, tout d'abord, un changement d'éclairage tonal, au terme de chaque étape. Mais l'épisode modulant apparaît aussi comme un temps de repos séparant deux étapes, grâce à une écriture "en résonance" (mesures 27-29 et 46-48) :

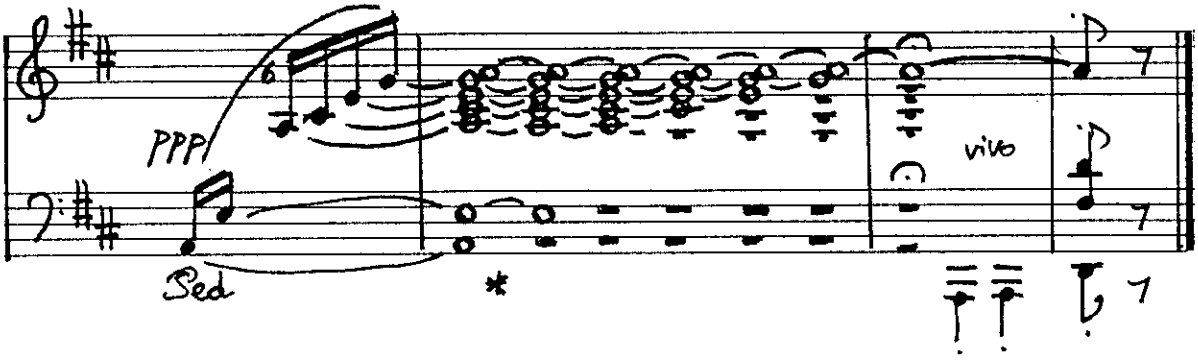


Une pareille écriture n'a rien d'étonnant pour une oeuvre du jeune Schumann, comme le révèlent ces exemples tirés des *Variations Abegg* opus 1 et des *Papillons* opus 2 :

Variations Abegg, Finale, mesures 73-74



Papillons, Finale, mesures 85-88

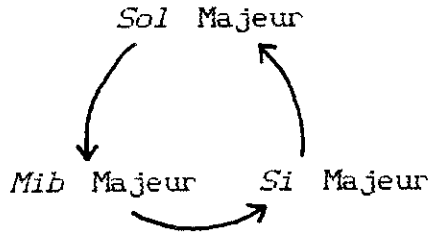


Pour ce qui est des *Variations en* Sol *majeur sur un thème original*, le contraste entre l'écriture en résonance apparaissant au terme des Variations 2, 4 et 5 d'une part, ainsi que l'impulsion des pièces subséquentes d'autre part, suffit à entrevoir la conception kaléidoscopique de ce cycle de variations. Vient s'ajouter à la progression précédente, le passage graduel des motifs issus de v2, évoluant par mouvement descendant, à ceux issus de v1, se caractérisant par un mouvement ascendant :

Motifs / Pièce	Motifs issus de v1	Motifs issus de v2
Thème	mes. 1- 2 → 2 mes.	mes. 3- 7 → 5 mes.
Variation 1	mes. 8-10 → 3 mes.	mes. 11-13 → 3 mes.
Variation 2	mes. 14-16 → 3 mes.	mes. 17-19 → 3 mes.
Variation 3	mes. 30-33 → 4 mes.	mes. 34-36 → 3 mes.
Variation 5	mes. 49-68 → 20 mes.	—

La Variation 6 ne s'inscrit plus dans cette évolution. Elle apparaît comme une ultime réminiscence thématique, en marge de la progression générale. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un

retour au thème initial, comme le prouve notamment la disparition du principe expansion-contraction. Par ailleurs, les modulations des épisodes témoignent d'une exploitation systématique du "cycle des tierces majeures" :



Une pareille évolution peut être qualifiée de "construction circulaire". Si les modulations à la tierce majeure sont extrêmement fréquentes chez Robert Schumann[1], l'adoption d'une construction circulaire touchant l'ensemble d'un cycle de variations[2] ne fait son apparition qu'au XXe siècle[3]. Ce procédé s'avère étonnant dans une oeuvre de jeunesse du compositeur qui, de surcroît, demeure inédite par la propre volonté de son auteur.

---

1. *Cf.* SCHWEIGER, Margarethe, *Harmonik in den Klavierwerken Robert Schumanns*, thèse, Université de Vienne, février 1931, p. 66 ; HOPF, Helmuth, *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, thèse, Université de Göttingen, octobre 1957, p. 67.
2. Une construction tonale analogue se trouve dans la *Fantaisie en* Fa *mineur pour piano à quatre mains* D. 940 de Franz Schubert, lorsque se présente la deuxième idée de l'*Allegro molto moderato* initial. On y note une succession de tonalités mineures, selon le cycle des tierces majeures : *Fa* mineur, *Réb* mineur, *La* mineur, *Fa* mineur. Toutefois, chez Schubert, il ne s'agit pas d'une forme variation.
3. On peut citer le mouvement lent de la *Troisième Sonate* de Michael Tippett, publiée en 1973. La série d'accords initialement exposée est variée à chaque fois une tierce mineure plus haut, de sorte qu'à la quatrième variation, on retrouve le niveau tonal d'origine *(Cf.* HALBREICH, Harry, "Michael Tippett", *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987, p. 818). Les procédés analogues décelés dans la *Simple mélodie avec variations* de Henri Herz (N° 51) et les *Variations symphoniques* de Dvorak (N° 32) ne concernent pas le cycle dans son intégralité *(cf. supra*, p. 116 et 124).

Du fait de leurs constructions circulaire et en abîme, les *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* mériteraient bien davantage l'appelation d'"oeuvre expérimentale" que les *Impromptus* opus 5. Les *Variations en* Sol *majeur* répondent, en effet, à l'une des quatre acceptions retenues par Leigh Landy pour la notion de musique expérimentale, mettant primordialement l'accent sur l'innovation : "La musique expérimentale est celle dans laquelle le composant novateur [...] prend priorité sur la technique plus générale du métier attendue de toute oeuvre d'art"[1]. A ce propos, la comparaison avec les *Variations Abegg* s'avère extrêmement périlleuse[2]. En leur qualité d'oeuvre expérimentale adoptant les conceptions kaléidoscopique et amplicatrice, les *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* ont leur place dans la catégorie "fantaisie variation". Certes, un déséquilibre inhérent à la construction thématique pourrait expliquer que le cycle soit resté inédit. Toutefois, à cet égard, le caractère expérimental de l'oeuvre semble constituer une raison plus plausible.

Composées par Robert Schumann, à Leipzig, dans les années 1832-1833[3], les *Scènes musicales pour piano sur un thème de*

---

1. LANDY, Leigh, *What's the matter with today's experimental music ?*, Chur, Harwood, 1991, p. 7. *Cf.* également : DELIEGE, Célestin, "En exil d'un Jardin d'Eden : Essai sur la relation entre l'invention musicale et ses théories", *Revue de musicologie*, LXXXI/1, 1995, p. 107.
2. Nous sommes en désaccord avec Kathleen Dale ("The Piano Music", *Schumann : a symposium*, Westport, Greenwood Press Publishers, 1977, p. 19), lorsqu'elle prétend que l'Andante en *Sol* adopte un plan similaire à celui des *Variations Abegg*, mais à moindre échelle.
3. Datation selon la source manuscrite *a* et l'indication du *Projektenbuch*, p. 45 : "1833 (Leipzig) [...] Variationen über den Sehnsuchtswalzer von Schubert f.[ür] Cl.[avier]" [1833 (Leipzig) [...] Variations sur la valse nostalgique de Schubert pour piano].

Schubert (N° 107) évoluent sur la célèbre *Valse "nostalgique"* D. 365/2. Ce modèle est constitué de deux phrases semblables de huit mesures chacune :

$$\|: T \xrightarrow[8]{\bar{A}1} T :\| : D \xrightarrow[8]{\bar{A}2} T :\|$$

Les sources manuscrites concernant ce cycle fragmentaire ont fait l'objet d'une transcription par Marie Luise Maintz[1]. Elles s'énoncent comme suit :

- *Scènes musicales sur un thème connu,* [1832/33], 2 fol., Berlin, Staatsbibliothek, N. mus. ms. 57 (Source *a)* ;
- *Scènes musicales sur un thème connu de François Schubert, comp.[osées] p.[our] le P[iano]f[or]te et dédiées à Mad.[ame] Henriette Voigt par R. Schumann Oeuvre 10,* 1 fol., actuellement en possession privée (New York, Collection Tully), reproduction photographique : Munich, Henle (Source *b)* ;
- *Scènes mignonnes,* 1 p., reproduction photographique : Munich, Henle (Source *c)* ;
- *Var.[iationen] über den Sehnsuchtswalzer,* Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 14 (deuxième cahier d'esquisses de l'ancienne collection Wiede) (Source *d).*

---

1. *Studien zur Schubert-Rezeption Robert Schumanns in der Instrumentalmusik,* thèse, Université de Bonn, *s.d.* [1993], annexes A-D.

Une étude comparative des sources s'avère désormais nécessaire. Commençons par décrire la source *a* :

Fol. 1r (p. 1)

Titre : "(Sehnsuchtswalzervariationen). Scènes musicales sur un thème connu dédiées à Mad.[ame] Henriette Voigt", indication ultérieure de Clara Schumann, relative à la datation : "1832/33".

Systèmes 1-2 : Scène "I" *[a1]*, suivie de l'indication : "Ritornell"

Systèmes 3-5 : Scène "II" *[a2]*

Fol. 1v (p. 2)

Système 1 : fin de la pièce précédente

Systèmes 1-3 : Scène "IV" *[a3]*. L'indication "Intermezzo", placée au début et à la fin de cette variation, n'est pas notée à l'encre, mais au crayon.

Système 4 : "Burla con grazia", rédigée au crayon *[a4]*

Système 5 : vide

Fol. 2r (p. 3)

Systèmes 1-3 :Pièce non numérotée *[a5]*, suivie de la courte esquisse d'une ritournelle intitulée "Tempo I°" *[a6]*, qui se retrouve dans *b1*, *c1* et au début du *Carnaval* op. 9 (mesure 7).

Systèmes 3-5 : vide

Fol. 2v (p. 4)

Système 1 : "Ritornell 1." *[a7]*

Système 2 : "2)" *[a8]*

Systèmes 3-4 : "Ritornell. 3." *[a9]*

Système 5 : Esquisse non numérotée *[a10]*

Le rythme pointé de la première scène *(a1)* lui confère le caractère d'un prélude. Cette variation, de type HF, est suivie d'une indication renvoyant aux trois ritournelles du fol. 2v. Ces dernières se présentent comme des pièces indépendantes de type O, ce qui ne répond guère à l'usage de la ritournelle, faisant office habituellement de conclusion thématique au sein des variations virtuoses. Succédant, dans l'autographe, à la deuxième variation de type MHF, la quatrième scène – du même type – apparaît à un endroit stratégique de la partition. En effet, cette variation est précédée et suivie de l'indication *intermezzo*, notée au crayon. Or, cette indication renvoie sûrement à la *Burla con grazia*, seule pièce de l'autographe entièrement rédigée au crayon et placée immédiatement après la quatrième scène. Cette *burla* constitue, de surcroît, la variation du manuscrit la plus proche du thème. Le premier folio de l'autographe laisse donc apparaître une alternance de variations d'une part, de ritournelles ou d'*intermezzi* d'autre part. Tel semble également le cas des pièces non numérotées du second folio, puisque *a5* (type MHF) est aussi suivie de l'esquisse d'une ritournelle. Pour ce qui est du fragment *a10*, placé au terme du manuscrit, il pourrait bien s'agir d'une esquisse destinée à la scène finale, en raison du caractère brillant que traduit l'indication *veloce*. La conception fragmentaire de cet autographe rend le classement des pièces impossible. Aussi pouvons-nous au mieux émettre l'hypothèse de l'agencement subséquent :

a1, a7, a8, a9, a2, a4, a3, a4, a5, a6, a10.

L'inventaire des types de variations s'énonce alors comme suit :

Pièce	Type	Fonction
a1	HF	Variation, prélude
a7	O	Ritournelle 1
a8	O	Ritournelle 2
a9	O	Ritournelle 3
a2	MHF	Variation
a4	MHF?	Intermède [Thème]
a3	MHF	Variation
a4	MHF?	Intermède [Thème]
a5	MHF	Variation
a6	O?	Ritournelle
a10	MHF?	Variation

Le contraste entre le prélude de la scène initiale et le mouvement régulier en doubles croches de la première ritournelle, ou encore l'opposition entre le style brillant de la quatrième scène et le *con grazia* de l'intermède sont le témoin d'une conception kaléidoscopique. L'abondance des pièces de type O et l'originalité de la distribution des fonctions formelles dénotent, quant à elles, une conception amplificatrice. Ajoutons qu'à l'instar des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven,* composées à la même époque, aucune des versions successives des *Scènes musicales* ne comprend de thème proprement dit. En ce qui concerne la version *a,* la fonction thématique reviendrait à l'*intermezzo,* disposé de part et d'autre de la brillante quatrième scène qui ferait ainsi figure de pièce centrale. La symétrie de l'agencement hypothétique va dans ce sens :

a1 : Variation
a7-a9 : *Ritournelles*
a2 : Variation
a4 : ***Intermezzo***
a3 : Variation
a4 : ***Intermezzo***
a5 : Variation
a6 : *Ritournelle*
a10 : Variation

Les conceptions amplificatrice et kaléidoscopique, ainsi que la distribution des fonctions formelles, tout comme la proximité des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* placent ce premier agencement des *Scènes musicales sur un thème de Schubert* sous le signe de la fantaisie variation. En outre, l'autographe *b*, refonte du manuscrit *a*, comprend une introduction de type O, correspondant aux vingt-quatre premières mesures du *Carnaval* opus 9, que suit la première scène de la version précédente *(a1)*, puis le début de la ritournelle *a7*. Signalons à ce propos que la mesure 7 du *Préambule* de l'opus 9 se trouvait déjà en germe dans l'esquisse de la ritournelle *a6*[1]. Les pièces de *b* se retrouvent dans *c* qui adjoint à la série une nouvelle variation, vraisemblablement de type HF, intitulée *un poco passionato*. Quant à la source *d*, elle se borne à une esquisse de *a1* et semble de ce fait antérieure au manuscrit *a*. L'alternance de ritournelles et de

1. Source *a*, fol. 2r, système 3.

variations semble se retrouver dans les sources *b* et *c* qui paraissent renouer avec l'esprit de la fantaisie variation. En outre, ces nouvelles versions sont intimement liées à la naissance du *Carnaval*. Il convient de remarquer à cet effet que l'intitulé *Scènes mignonnes* de l'autographe *c* se retrouve dans le titre de l'opus 9, *Carnaval : scènes mignonnes composées pour le piano-forte sur quatre notes*[1]. Le projet des *Scènes musicales sur un thème de Schubert* a donc probablement été abandonné au profit de celui du *Carnaval*. De plus, les *Scènes musicales*, à l'image des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* — également caractérisées par l'absence de thème en début de cycle —, n'adoptent pas la conception progressive des oeuvres publiées par le compositeur saxon à cette époque, à savoir les *Impromptus* opus 5 et les *Études symphoniques* opus 13.

Schumann a écrit, de surcroît, un cycle de variations sur le *Nocturne* opus 15/3 de Frédéric Chopin. Deux autographes relatifs à cette oeuvre méconnue sont actuellement accessibles à la recherche :

- *Variations sur un notturno [sic] de Chopin*, manuscrit autographe, Zwickau, Robert-Schumann-Haus, 3954-A1, 1 fol. (Source *a*) ;

---

1. Page de titre de la première édition de l'oeuvre : "CARNAVAL / Scènes mignonnes / *composées* / pour le Pianoforte / sur quatre notes / *et dédiées* / *A Mons[ieu]r Charles Lipinski* / par / Robert Schumann. / *Propriété des Editeurs.* / *OEuv. 9.* — *Pr. 1 Thlr. 12 Gr.* / à Leipsic / *Chez Breitkopf & Härtel.* / *à Paris chez M. Schlesinger.* / *Enregistré dans les Archives de l'Union.*"

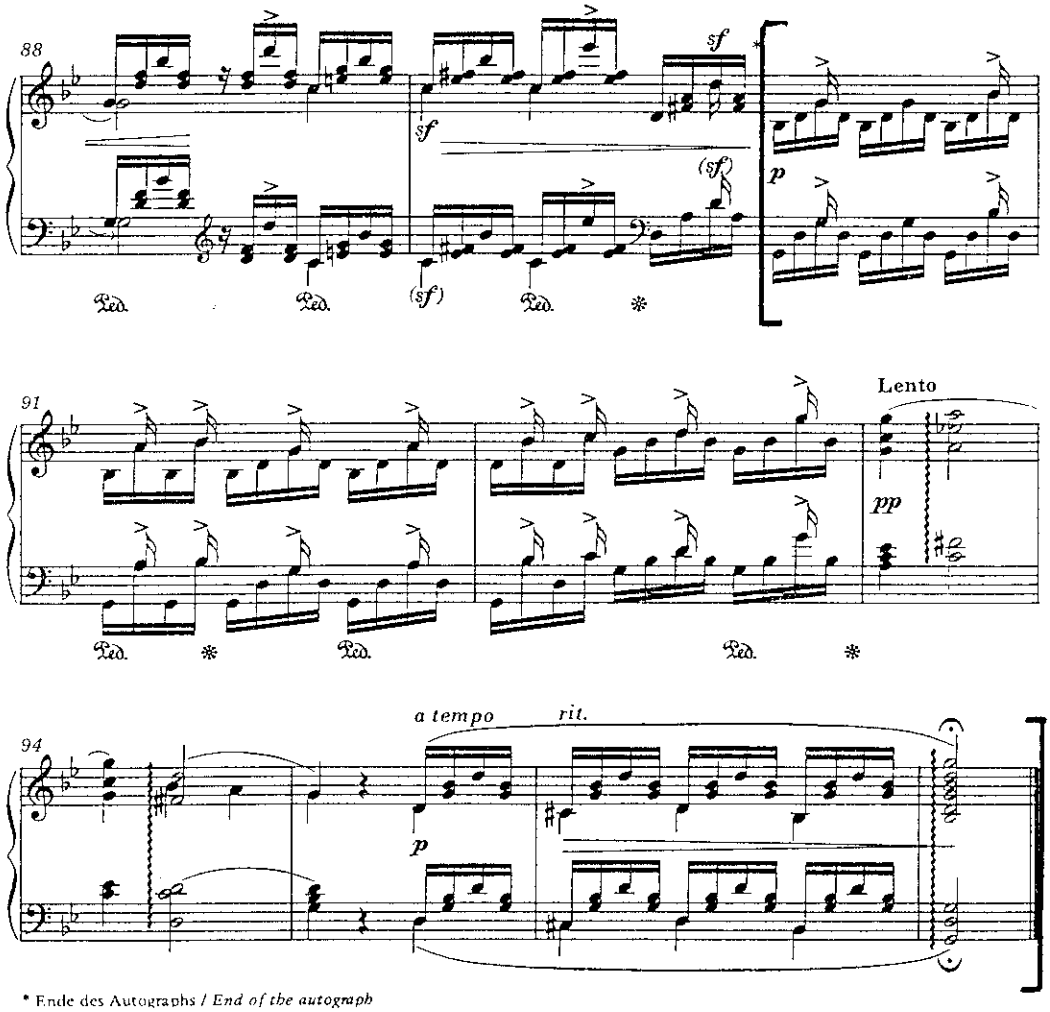
- Esquisse de la première variation, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. R. Schumann 36, fol. 1r (Source *b*).

Il faut ajouter l'édition très minutieuse de Joachim Draheim (Source *c*)[1]. L'autographe *a* présente le thème et trois variations, pendant que *b* se borne à une esquisse de la première variation de *a*, puisque la partie supérieure du manuscrit, comprenant à l'origine le thème, a été découpée. Werner Schwarz, dans son travail consacré à la variation schumannienne[2], a tenté, le premier, une description des *Variations sur un nocturne de Chopin*. Wolfgang Boetticher, quant à lui, présente une transcription de la deuxième variation de *a*, dans le chapitre de sa thèse relatif aux esquisses musicales[3]. C'est avec l'article de Karol Musiol[4], consacré aux relations entre Schumann et Chopin, que la source *a* se trouve transcrite dans son intégralité. Si Karol Musiol affirme que la rédaction de *b* est antérieure à celle de *a*, il ne parvient pas à expliquer l'inachèvement du cycle. Le musicologue suppose, du reste, que la composition de l'oeuvre date de 1833, au moment où Schumann abandonna sa carrière de virtuose. Karol Musiol affirme, en outre, que les *Variations sur un nocturne de Chopin* sont une oeuvre réussie, dans laquelle le compositeur se distance

---

1. *Robert Schumann : Variationen über ein Nocturne von Chopin*, Wiesbaden / Leipzig / Paris, Breitkopf und Härtel, 1992, 12 p.
2. *Robert Schumann und die Variation*, Kassel, Bärenreiter, 1932, p. 56-57.
3. *Robert Schumann : Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin, Bernhard Hahnefeld, 1941, p. 588.
4. "Robert Schumann und Fryderyk Chopin", *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXIII/1, 1981, p. 48-58. La transcription de *a* se trouve aux pages 56-58. *Cf.* également le *corrigenda* de Gerd Nauhaus, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XXIV, 1982, p. 230.

de la virtuosité à la mode. Enfin, dans la préface de son édition, Joachim Draheim tente de dater les *Variations sur un nocturne de Chopin.* Sa démonstration, très convaincante, situe la composition du cycle entre l'automne 1835 et le printemps 1836. Compte tenu des résultats divergents, faut-il opter pour la datation de Musiol ou celle de Draheim ? Cette dernière est à privilégier, dans la mesure où la première édition allemande des *Trois nocturnes* op. 15 de Chopin parut à Leipzig, chez Breitkopf und Härtel, en mars 1834, comme le fait remarquer Joachim Draheim. Par ailleurs, ce dernier critique les transcriptions de Wolfgang Boetticher et de Karol Musiol qui comptent, il est vrai, de nombreuses fautes d'inadvertance. De plus, dans son édition, Draheim complète la troisième variation de la manière suivante (mesures 90-97) :



* Ende des Autographs / *End of the autograph*

Sur le plan stylistique, les remarques de Joachim Draheim demeurent très proches de celles de Karol Musiol. En effet, les *Variations sur un nocturne de Chopin* sont considérées comme l'une des oeuvres pianistiques les plus originales du jeune Schumann, puisque le compositeur tente, sans égard pour la virtuosité, d'établir une série de variations dans laquelle la construction polyphonique, le chromatisme et les sonorités jouent un rôle essentiel. Aussi le musicologue en vient-il à comparer les *Variations sur un nocturne de Chopin* aux *Impromptus* opus 5, l'étude des oeuvres de Bach se trouvant à l'origine de ces deux séries. Pour ce qui est de notre analyse, il convient de remarquer que les pièces – non numérotées – comptent un nombre décroissant de mesures. On constate que le thème (mesures 1-27)[1] présente vingt-sept mesures, que la première variation (mesures 28-50) en compte vingt-trois et la deuxième (mesures 51-70) vingt. En ce qui concerne la troisième variation (mesures 71 sq.), le compositeur s'est arrêté à la dix-neuvième mesure. Nonobstant ce procédé, les variations, de type RMH, demeurent proches du thème. La représentation des pages suivantes en témoigne. Dans cette représentation, la ligne mélodique des variations est indiquée lorsqu'elle correspond à celle du thème. Cette méthode comparative permet aisément de reconstituer la troisième variation, comme le montre le fragment entre crochets. Signalons à ce sujet que les mesures proposées par Joachim Draheim pour conclure cette pièce ne

---

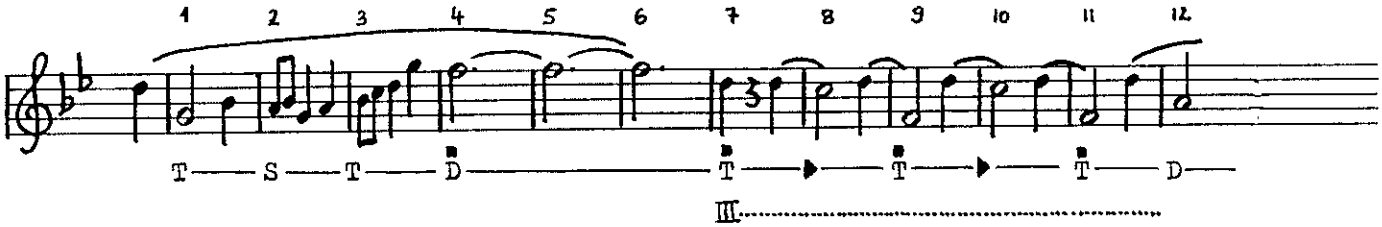
1. Numérotation des mesures conformément à la source *c*.

Évolutions harmonique et mélodique au sein des *Variations sur un nocturne de Chopin*

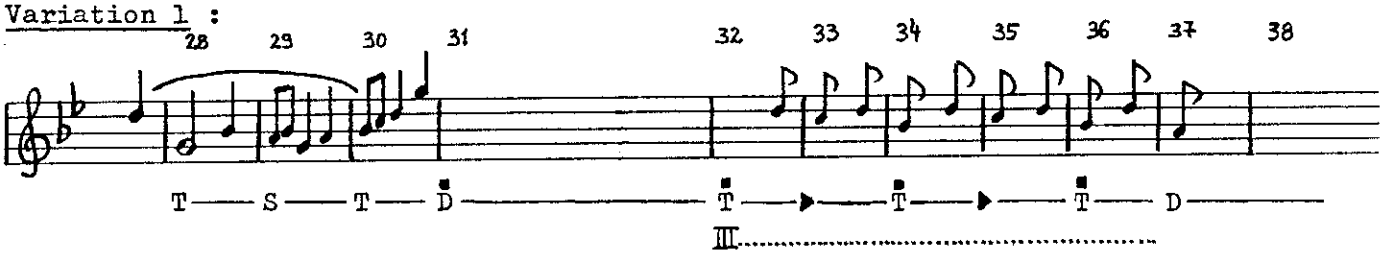
Légende

5 :	mesure 5
T, D, S :	tonique, dominante, sous-dominante
$\overset{\blacksquare}{T}$, $\overset{\blacksquare}{D}$, $\overset{\blacksquare}{S}$:	représentants des fonctions tonique, dominante et sous-dominante
D, **S** :	dominante de la dominante, sous-dominante de la sous-dominante
▸, ◂ :	dominante, sous-dominante intercalées
◂ ▸ D	groupe "sous-dominante, dominante" intercalé, placé
└──┘	avant une dominante
V..... :	Pédale sur le Ve degré
SIb, ut :	*Si* bémol majeur, *Ut* mineur

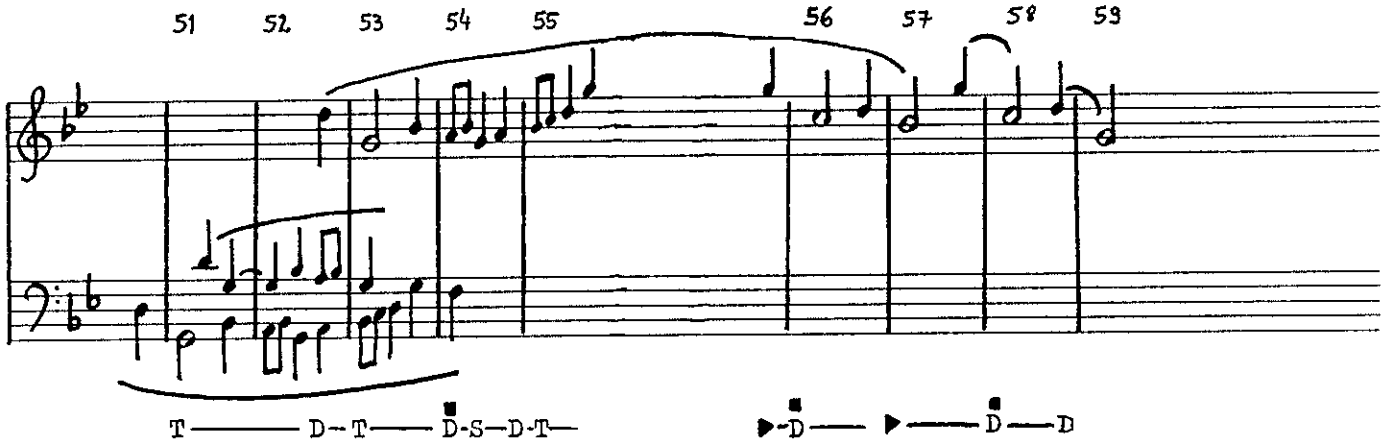
Thème :



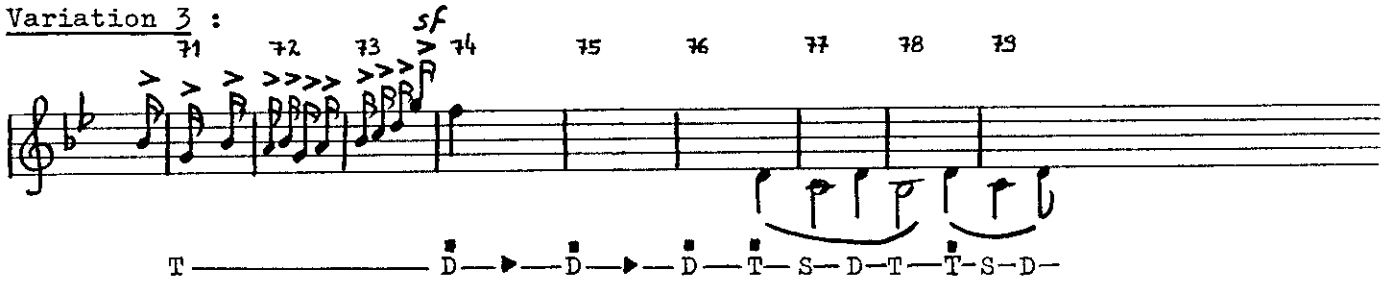
Variation 1 :

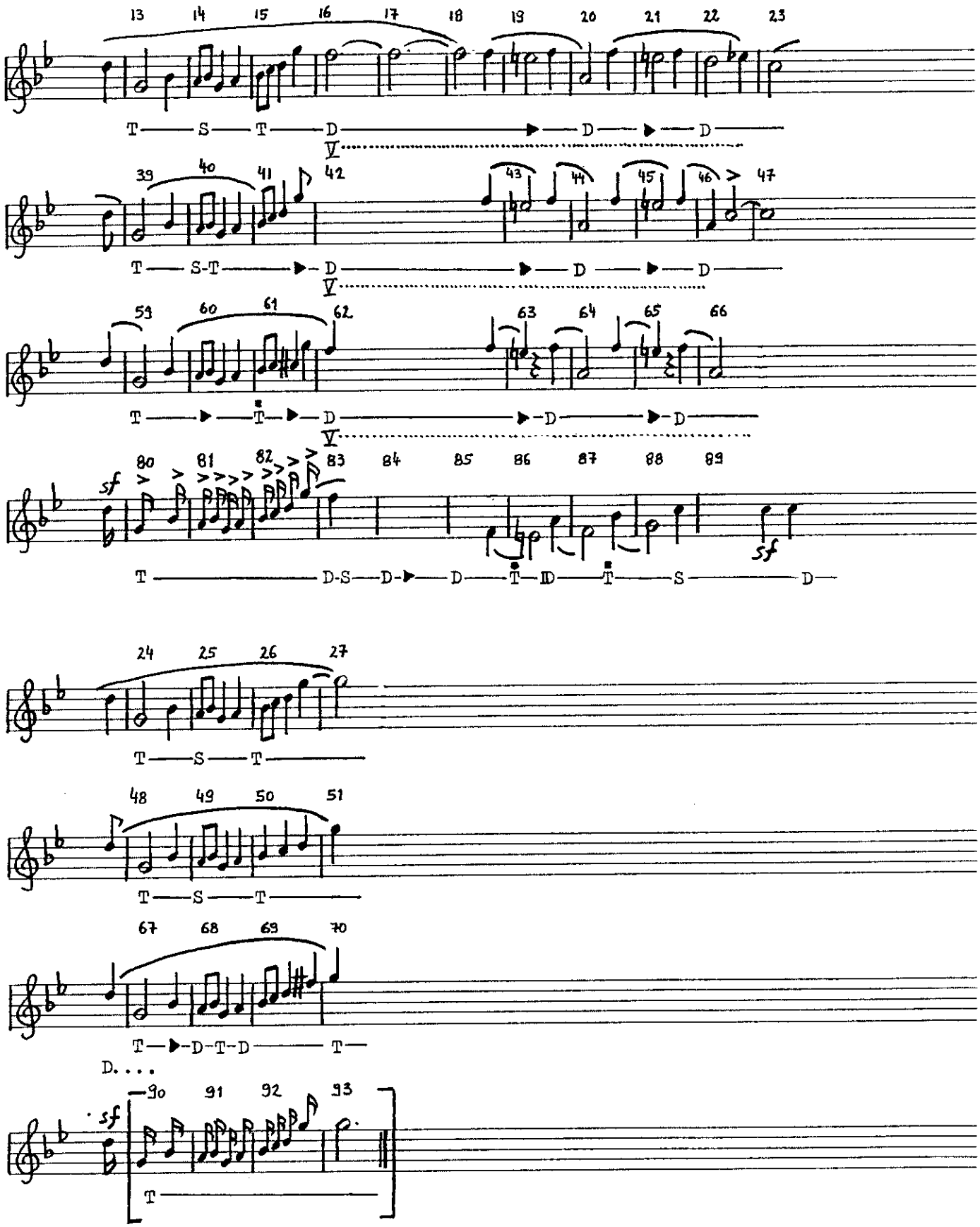


Variation 2 :

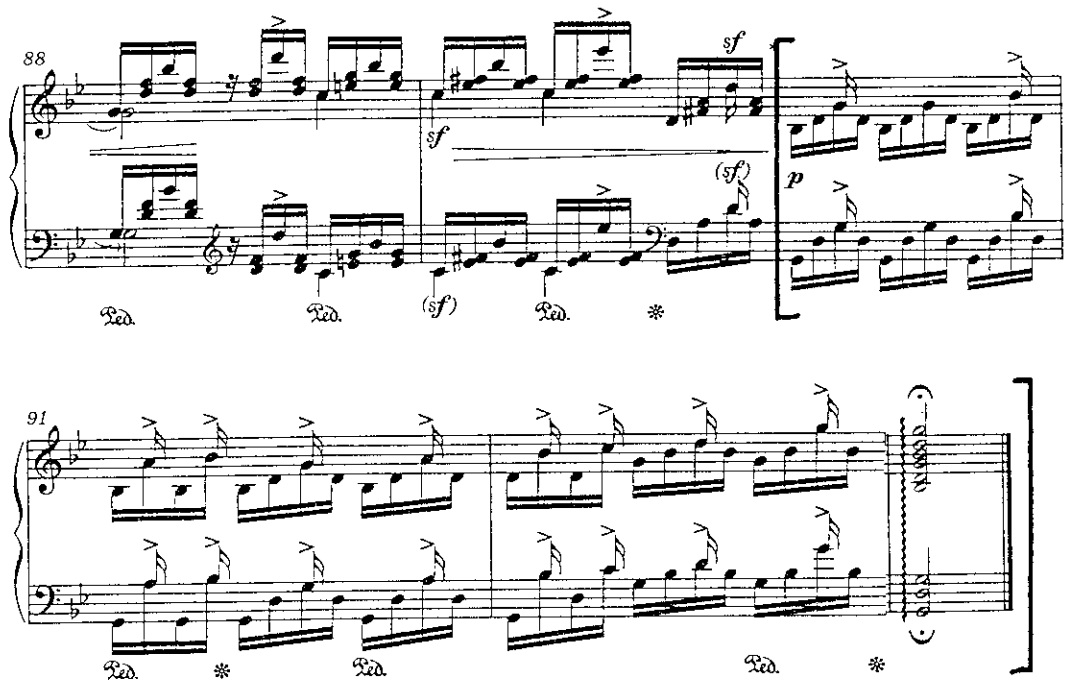


Variation 3 :




13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23
T S T D D D
V
39 40 41 42 43 44 45 46 47
T S-T D D D
V
59 60 61 62 63 64 65 66
T T D D D
V
sf 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89
T D-S D D T D T S D
sf
24 25 26 27
T S T
48 49 50 51
T S T
67 68 69 70
T D-T-D T
D. . . .
sf 90 91 92 93
T

correspondent pas au schéma harmonique et à la construction mélodique des autres variations. En effet, le musicologue allemand prend le parti d'adjoindre une coda au terme de la partition. Or, l'oeuvre, dans son état actuel, reste inachevée et de dimensions modestes, ce qui ne rend guère l'opportunité d'une pareille adjonction évidente. Il paraît donc judicieux d'enchaîner directement les mesures 90-92 de l'édition de Joachim Draheim à l'accord final de la mesure 97. L'oeuvre reconstituée finirait donc de la manière suivante :

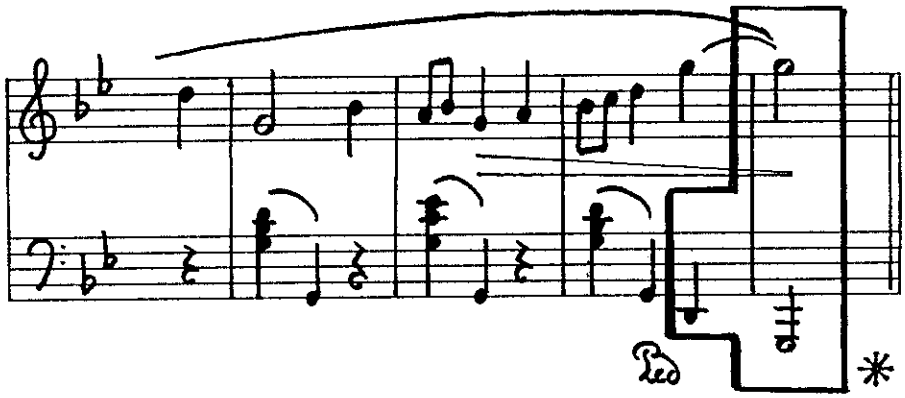


Par ailleurs, une comparaison du nocturne de Chopin et du thème de Schumann montre que le compositeur saxon reprend très librement les vingt-sept premières mesures du nocturne, qu'il termine sur la tonique[1] :

---

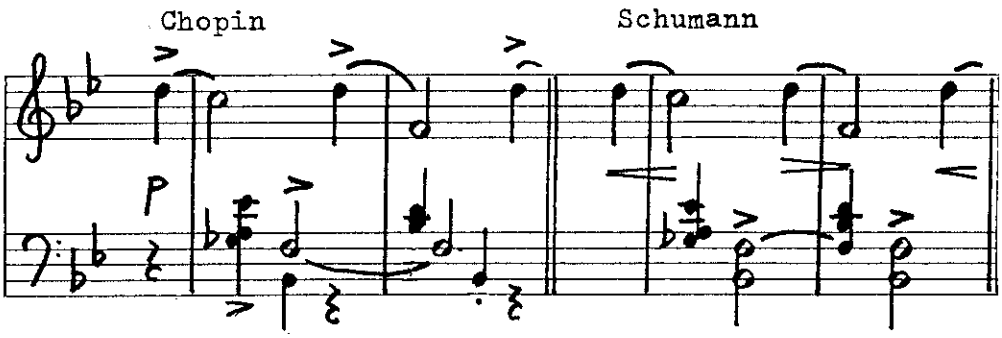
1. Les notes ajoutées par Schumann sont encadrées.

Chopin, *Nocturne*, op. 15/3, mes. 24-27

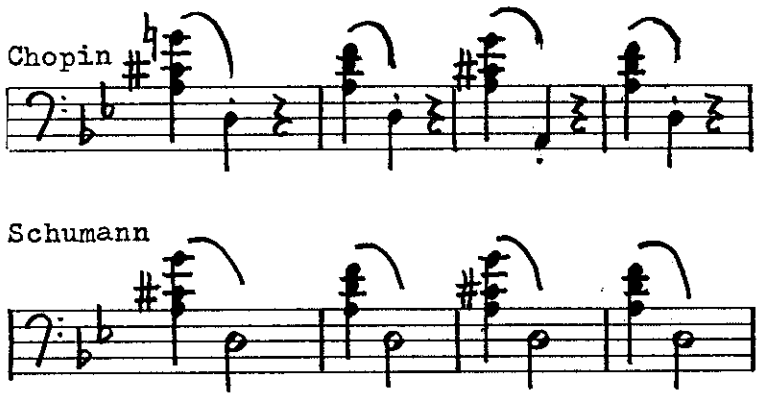


De plus, les exemples suivants prouvent que Schumann tente de simplifier le début du nocturne, afin de lui donner les contours d'un thème destiné à des variations. En ce qui concerne les deux premiers exemples, les modifications de l'accompagnement laissent apparaître les pédales des mesures 8-11 et 19-22, permettant ainsi de mieux saisir la trame harmonique du modèle :

Chopin, *Nocturne*, op. 15/3, mes. 7-8
Schumann, *Variations sur un nocturne de Chopin*, mes. 8-9

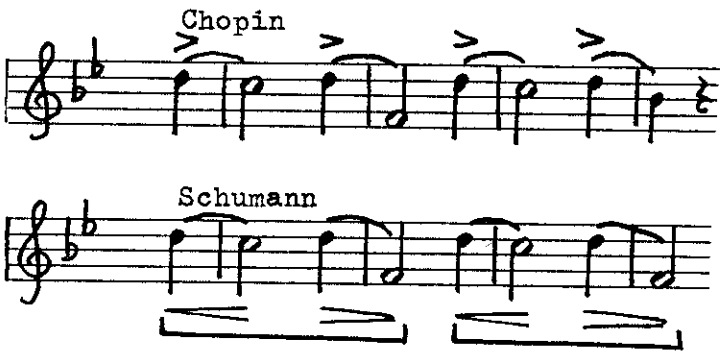


Chopin, *Nocturne,* op. 15/3, mes. 20-23
Schumann, *Variations sur un nocturne de Chopin,* mes. 19-22



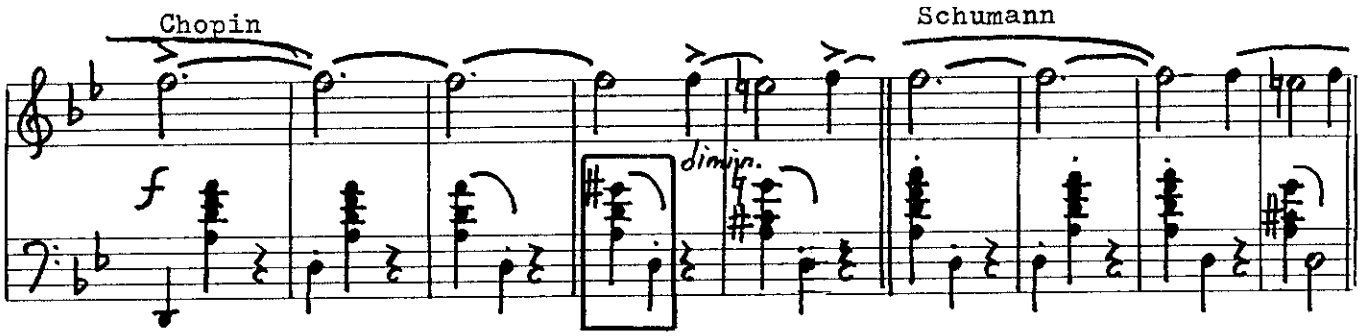
Dans l'exemple ci-dessous, la mélodie de Chopin, constituée de deux motifs semblables, connaît, chez Schumann, une simplification liée à l'adoption, pour le second motif (mesures 10-11), de la désinence du premier (mesures 8-9) :

Chopin, *Nocturne,* op. 15/3, mes. 8-11
Schumann, *Variations sur un nocturne de Chopin,* mes. 8-11



Dans notre dernier exemple, le compositeur saxon supprime une mesure présentant un accord de passage, d'ailleurs remarquable sur le plan harmonique[1] :

Chopin, *Nocturne*, op. 15/3, mes. 16-20
Schumann, *Variations sur un nocturne de Chopin*, mes. 16-19

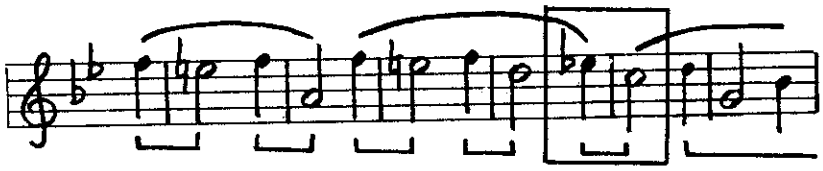


Schumann tente cette suppression conformément aux mesures 4-6, où le *Fa* n'est tenu que sur trois mesures, afin de parvenir à un thème plus équilibré. Force est de constater que le modèle reste, en définitive, irrégulier, et ce malgré tous les remaniements du compositeur. On arrive, en effet, à une période de 12 + 15 mesures :

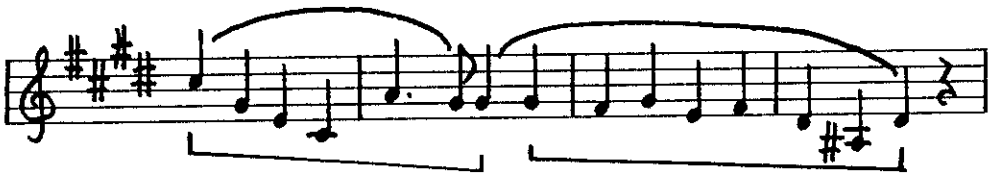
$$| \; T \xrightarrow[12]{A} D \; | \; T \xrightarrow[15]{\bar{A}} T \; |$$

1. le *Sol#* se présente comme la note de passage entre le *La* de la mesure 18 et le *Sol* bécarre de la mesure 20. La suppression de cet accord de passage montre que Schumann semble accorder plus d'importance à la syntaxe qu'à la richesse harmonique du *Nocturne* de Chopin. Tel n'est pas le cas dans les oeuvres plus libres comme le *Carnaval* dans lesquelles prime le souci harmonique.

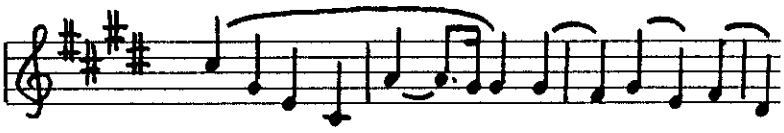
Il apparaît, en outre, des phrasés inhabituels chez Schumann, ce qui n'est pas le cas chez Chopin. Considérons les mesures 19-24 : les crochets horizontaux, placés sous la portée dans l'exemple ci-après, signalent les phrasés qu'il conviendrait d'indiquer selon l'usage. Ces signes ne correspondent pas toujours aux phrasés indiqués par le compositeur saxon :



Une situation analogue se présente dans le thème des *Études symphoniques* opus 13. En effet, le phrasé des quatre premières mesures s'avère inhabituel dans les deux éditions de l'oeuvre[1] :



1. Il convient de remarquer que le manuscrit de Düsseldorf qui a servi à la gravure de la première édition (op. 13, source *d)*, présente le même phrasé. En revanche, dans les esquisses (op. 13, source *a)*, le phrasé est indiqué comme d'usage :



John Kollen pense que les indications du compositeur sont intentionnelles. Selon le musicologue américain, ce phrasé ne désigne ni une respiration, ni une articulation, mais une continuité de mouvement[1]. Nous pensons qu'il en est de même pour le phrasé du modèle des *Variations sur un nocturne de Chopin*, qu'il convient d'interpréter *legato*, ce qui contribue à renforcer l'unité thématique que les variations tendent, à leur tour, de diversifier. Peuvent être cités à cet égard les *ritardandi* de la première variation, qui marquent une dissimilitude avec le tempo constant du thème. Pour ce qui est de la Variation 2, elle présente un schéma de crescendo en deux étapes :

- Première étape : mesures 51-66,
- Seconde étape : mesures 66-70.

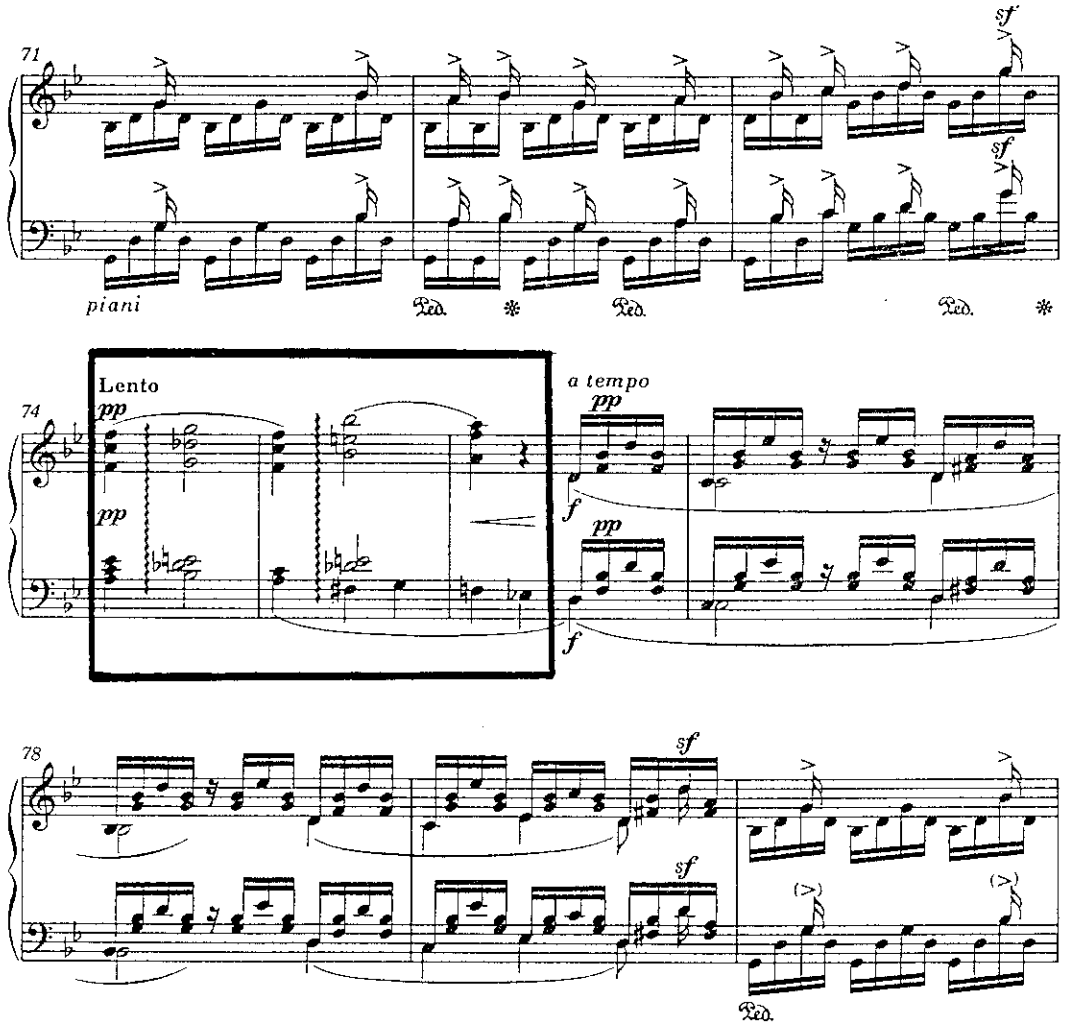
On parvient à la nuance *fortissimo* au terme de chacune de ces étapes. Signalons, par ailleurs, que la Variation 2 présente davantage de diversité que les pièces précédentes. Cette diversité apparaît du triple point de vue de l'articulation, des indications relatives à l'interprétation et du type d'écriture :

---

1. KOLLEN, John, "Tema, Opus 13 : Robert Alexander Schumann (1810-1856)", *Notations and Editions : A Book in Honor of Louise Cuyler*, Dubuque, Brown, 1974, p. 169 : *In both editions [of the* Symphonic Studies *op. 13], successive pairs of slurs appear in the opening of the theme in a manner contrary to all experience. The paradox is that through this employment appears careless, it was, in fact, deliberate and intentional on Schumann's part. [...] These slurs indicate neither a breath nor an articulation, but continuity of motion.*

Mesures	Articulation	Indication relative à l'interprétation	Type d'écriture
51-58	Legato	Con sentimento	Fugato
59-66	Staccato à la voix intermé-diaire	Grave (mesures 64 sq.)	Écriture plus homophonique
66-70	Legato		

Le tableau met en évidence un contraste très net entre le fugato initial, interprété *con sentimento*, et le reste de la pièce, plus pesant et d'une écriture plus homophonique. Des fluctuations de tempo apparaissent également au sein de la Variation 2, comme le prouve le *ritardando* des mesures 55-56. Enfin, la troisième variation présente le contraste le plus important du cycle. Un court épisode – intitulé *lento* – apparaît par deux fois *pianissimo*, en valeurs longues, au milieu des figures rapides en doubles croches, qui se déploient sur l'ensemble de la variation :



On peut penser que les nombreuses fluctuations de tempo, dans les les pièces précédentes, annonçaient déjà ce *lento.* Schumann a donc tenté, dans ses variations, de diversifier peu à peu un matériau thématique très homogène sur le plan expressif. Nonobstant cette recherche en diversité, il apparaît peu de contraste entre les pièces, dans lesquelles la mélodie et le rythme thématiques restent reconnaissables. Compte tenu de l'état actuel des sources, les *Variations sur un nocturne de Chopin* adopteraient une conception non-kaléidoscopique. En revanche, la liberté formelle

des premières pièces et la longueur du modèle amènent une conception amplificatrice. Cette oeuvre appartient-elle pour autant à la catégorie "Variation brillante" ? L'écriture polyphonique de la Variation 2 et le souci architectonique lié à la diversification du matériau sonore laissent davantage penser à une fantaisie variation non-kaléidoscopique, à l'image de l'*Andante et variations* opus 46. La conception non-kaléidoscopique, et notamment la proximité thématique, permettent de compenser la liberté formelle des variations, due à l'adoption d'un modèle trop irrégulier. Ce dernier semble à l'origine de l'inachèvement de l'oeuvre.

Dans la nuit du 17 au 18 février 1854, Schumann nota le thème en *Mi* bémol majeur de son ultime *Thème et variations* WoO 24. Le compositeur pensait tout bonnement au modèle de sa série qu'il lui avait été dicté par les esprits de Schubert et de Mendelssohn. Or, la mélodie en question était déjà l'apanage du mouvement lent de son concerto pour violon en *Ré* majeur WoO 23, qu'il venait alors d'achever. Il est possible que le compositeur eût cité sa propre oeuvre de manière inconsciente, comme le souligne à juste titre Irmgard Knechtges[1], sans invoquer pour autant la sempiternelle folie schumannienne. La rédaction des cinq variations constituant le cycle est contemporaine de la tentative de suicide du maître saxon, intervenue le 27 février 1854. Les trois folios de l'autographe intitulé *Thema mit Variationen für das Pianoforte Clara gewidmet* [Thème avec variations pour le piano-forte dédiées

---

1. *Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, 1985, p. 248-249.

à Clara], sont actuellement en possession privée. Walter Beck, leur propriétaire, en a réalisé une publication en *fac simile* (Source *a)*[1]. Seul le thème des ultimes variations schumanniennes fut intégré, en 1893, dans l'édition monumentale de Clara Schumann et de Johannes Brahms. Ceci n'est pas étonnant puisque ce dernier avait déjà écrit ses *Variations pour piano à quatre mains sur un thème de Schumann* op. 23 (N° 13) sur ce modèle, constitué d'une période irrégulière de 16 + 12 mesures, dont le parcours tonal n'offre aucune surprise :

$$\left| \quad T \xrightarrow[16]{A} D \quad \|: D \xrightarrow[12]{\bar{A}} T :\| \right.$$

La publication de l'oeuvre dans son intégralité ne fut réalisée qu'en 1939, avec l'édition de Karl Geiringer (Source *b)*[2]. Cette dernière fait suivre le thème de cinq variations, dont les quatre premières sont de type RMHF et la dernière de type MHF. L'ensemble des pièces répondant à la forme thématique, la série adopte une conception non-amplificatrice, et ce malgré la longueur du modèle. Par ailleurs, seules les deux dernières pièces quittent le caractère apaisé du thème. Il convient de signaler à cet égard l'extrême mélancolie du *minore* de la quatrième variation et l'agitation de la cinquième. Le cycle ultime de Schumann témoigne donc d'une conception non-kaléidoscopique. En outre, les pièces reprennent la

---

1. *Robert Schumann und seine Geister-Variationen,* Tutzing, Hans Schneider, 1982, p. 3-8.
2. *Variations on an original theme, piano solo,* Londres / Francfort / New York, Peters, 1939, 12 p.

mélodie thématique à différentes voix, dans l'esprit de la variation en style lié. La première variation laisse apparaître la mélodie au supérius ; la deuxième prend la forme d'un canon entre soprane et ténor ; la troisième présente la mélodie à la main gauche ; la quatrième dans une voix intermédiaire de la main droite. La dernière variation, enfin, adopte un procédé ornemental qui laisse transparaître la ligne mélodique à la main droite. Il est impossible de savoir si Schumann souhaitait publier cette oeuvre, du fait de son internement à l'asile d'Endenich, le 4 mars 1854[1], quelques jours seulement après la composition de son ultime série.

Certaines oeuvres restent inédites, en raison de la seule volonté d'un éditeur. Tel n'est pas le cas des variations qui ont fait l'objet des Chapitres VII et VIII, puisque Schumann ne les a jamais envoyé à une maison d'édition. L'absence de publication relève donc de la seule volonté de leur auteur. Aussi est-il judicieux de distinguer les cycles publiés du vivant de Schumann de ceux qui ne le furent pas. Contrairement aux premières, le compositeur parvient rarement à une téléologie de la forme dans les secondes. En ce sens, la progression des *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* et le processus d'approchement thématique des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* sont des exceptions. De plus, les thèmes des oeuvres inédites sont irréguliers ou n'apparaissent pas au cours du cycle.

---

1. *Cf.* par exemple : STRICKER, Rémy, *Robert Schumann : Le musicien et la folie*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15.

Les modèles des oeuvres publiées sont, en revanche, réguliers et s'énoncent très clairement en début de série. L'étude des variations indépendantes permet d'approcher, de surcroît, le cheminement esthétique de Schumann. Les variations inédites, composées sur des thèmes du Prince Louis Ferdinand de Prusse, de Carl Maria von Weber et de Nicolo Paganini durant la période 1828-1832, se placeraient sous le signe de la variation brillante, alors que les *Variations Abegg,* publiées à la même époque, s'inscrivent déjà dans l'esprit de la fantaisie variation, tout comme les *Variations en* Sol *majeur sur un thème original.* Ces dernières occupent une place à part dans la production schumannienne, en raison de l'extrême originalité de leur conception d'ensemble. Elles ne furent vraisemblablement pas publiées, du fait de leur caractère expérimental. Les oeuvres postérieures des années 1832-1835, se classent en deux catégories. En premier lieu, les séries publiées – les *Impromptus* opus 5 et les *Études symphoniques* opus 13 – présentent une conception progressive s'inscrivant globalement dans la catégorie "fantaisie variation". Signalons à cet effet que les *Impromptus* et la genèse des *Études symphoniques* se placent aussi sous le signe de la variation en style lié. En second lieu, les oeuvres inédites – les *Scènes musicales sur un thème de Schubert* et les *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* – répondent sans aucun doute à la seule fantaisie variation et elles présentent une distribution inhabituelle des fonctions formelles, caractérisée notamment par l'absence de thème en début de cycle. Après les *Études symphoniques,* les séries indépendantes se font rares. Peuvent être cités à ce propos les *Variations sur un nocturne de*

Chopin et l'*Andante et variations*, représentant la catégorie "fantaisie variation non-kaléidoscopique", ainsi que les variations en style lié de l'oeuvre ultime du compositeur. La proximité thématique de cette dernière va de pair avec la conception classique des rééditions des oeuvres de jeunesse – dont les *Impromptus* et les *Études symphoniques* – intervenues dans les années 1850.

CHAPITRE IX

CONSIDÉRATIONS SUR LES CYCLES INTÉGRÉS DANS DES ENSEMBLES

Outre la série indépendante, un cycle de variations peut s'intégrer à un ensemble, par exemple, un mouvement de sonate. Négliger ce type de forme serait erroné, au regard des chefs-d'oeuvre beethovéniens en la matière, à l'image du célèbre "Andante con moto", deuxième mouvement de la *Sonate* op. 57, pour ne citer que lui. Toutefois, certains critères concernant le cycle indépendant – au premier chef le nombre de pièces – doivent être relativisés, compte tenu des dimensions modestes des cycles appartenant à des oeuvres plus vastes. En ce qui concerne Schumann, les "Quasi Variazioni" de la *Sonate pour piano* op. 14 (N° 111) constituent l'essentiel du présent chapitre, en raison de leur genèse complexe. Les autres séries, énumérées ci-dessous, font l'objet d'une approche plus succincte :

- "Andante, quasi Variazioni", *Quatuor à cordes*, op. 41 n° 2 (N° 112) ;
- "Assai agitato", *Quatuor à cordes*, op. 41 n° 3, deuxième mouvement (N° 113) ;
- "Simplice", *Sonate pour piano et violon*, op. 121, troisième mouvement (N° 115) ;
- "Thème et variations", *Trois Sonates pour piano destinées à la jeunesse*, opus 118, deuxième mouvement de la première sonate (N° 116).

Il convient de se demander comment ces cycles s'inscrivent dans le cheminement esthétique du compositeur.

Bien que les *Études symphoniques* opus 13 demeurent extrêmement célèbres, les "Quasi Variazioni" de la *Sonate* opus 14, composées à la même époque, restent relativement méconnues. Or, Wolfgang Gertler[1] les classe parmi les oeuvres les plus intéressantes de leur auteur, en raison d'une unité stylistique résultant de la fusion des écritures polyphonique et homophonique. Il en est de même de Joachim Draheim[2], pour qui les "Quasi Variazioni" et les *Études symphoniques* marquent l'aboutissement des recherches du jeune compositeur en matière de variation, puisque ces oeuvres réalisent pleinement l'équilibre entre virtuosité pianistique et rigueur architectonique, d'une part, entre centrage thématique et diversité de caractère, d'autre part. La *Sonate* opus 14 connut, à l'instar des *Études symphoniques*, deux éditions successives du vivant de Schumann. La première date de septembre 1836 et elle fut publiée par l'éditeur viennois Tobias Haslinger (Source *c)*[3]. Cette première version, intitulée *Concert sans orchestre*, comprend trois mouvements, dont le deuxième présente les "Quasi Variazioni". La seconde publication, intitulée *Grande Sonate*, eut lieu chez l'éditeur hambourgeois Schuberth, en août 1853 (Source *d)*. Il s'agit d'une refonte structurelle de l'oeuvre, pensée en quatre mouvements, où les "Quasi Variazioni" occupent désormais la troisième position. Nonobstant les modifications intervenues lors de cette refonte, les deux versions des "Quasi Variazioni" demeu-

---

1. *Cf. Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Wolfenbüttel et Berlin, Georg Kallmeyer Verlag, 1931, p. 71.
2. "Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns", *Schumann Studien*, 1, Zwickau, Robert-Schumann-Gesellschaft, 1988, p. 87.
3. L'Annexe I donne des renseignements complémentaires au sujet des différentes éditions de l'oeuvre.

rent quasi identiques. Par ailleurs, deux sources manuscrites ont été consultées pour ce travail :

- *Pensées sur – [Clara Wieck],* Bonn, Universitätsbibliothek, Schumann 2, 2 fol. (Source *a* : esquisses datées du 14 avril [18]36 et rédigées à Leipzig) ;
- *Concert pour piano seul composé et dédié à Mr. Ignace Moscheles,* Londres, British Library, Add. 37.056, 25 fol. (Source *b* : autographe achevé le 5 juin 1836[1], comprenant les "Quasi Variazioni", fol. 10r-12r).

Compte tenu de la datation de ces deux manuscrits et d'une annotation de Schumann sur sa propre partition de la Source *c*[2], la composition des "Quasi Variazioni" peut être située au printemps 1836, à Leipzig. Commençons par l'analyse de la version relative à la Source *c*. Son thème, portant le titre français "Andantino de Clara Wieck", est formé d'une structure continue de 24 mesures, enchaînant des motifs semblables, de quatre mesures chacun, selon le schéma suivant :

$$\left| \; T \xrightarrow[4]{A1} \; \right| \; T \xrightarrow[4]{A1} \; \left| \; \overset{\blacksquare}{S} \xrightarrow[4]{A2} T \; \right| \; \overset{\blacksquare}{S} \xrightarrow[4]{A2} T \; \left| \; \blacktriangleright[\overset{\blacksquare}{S}] \xrightarrow[4]{A3} D \; \right| \; \blacktriangleright[\overset{\blacksquare}{S}] \xrightarrow[4]{A3} D \; \left| \right.$$

---

1. Le manuscrit est daté : *Fine. 5ten Juni 1836* [Achevé le 5 juin 1836].
2. Cette annotation est la suivante : *Op. 14. / Concert sans Orchestre. / - / Leipzig 1836. / - / Hieß ursprünglich Sonate.* [Op. 14. *Concert sans orchestre.* Leipzig 1836. S'appelait à l'origine *Sonate].*

Ce modèle, d'une conception inhabituelle par simple juxtaposition motivique, est suivi de quatre variations. Le tableau ci-dessous indique la structure et le type de variation relatifs à chaque pièce du cycle :

Pièces	Type	Structure
Thème	RMHF	Juxtaposition de motifs semblables de quatre mesures : A1 A1 A2 A2 A3 A3
Variation 1	RM	*Idem*, avec permutation segmentaire : A1 A1 A2 A1' A1", A1' et A1" présentant la même écriture pianistique que le thème.
Variation 2	RMH	Juxtaposition de motifs semblables de quatre mesures, conformément au modèle, avec permutation segmentaire : A1 A1' A2 A2' A3 A3' A1" A1"'
Variation 3	O	Forme A1 A2 A1', trois phrases de huit mesures chacune
Variation 4	O	A1 A2 A1 + Coda, A1 étant une phrase de huit mesures.

On constate d'emblée qu'aucune variation ne respecte la forme du modèle, ce qui amène une conception amplificatrice. En outre, partant d'une juxtaposition motivique, le compositeur tente de parvenir dans ses variations, à un véritable thème factuel. Pour ce faire, il doit permuter les motifs de son modèle, afin d'obtenir un segment intermédiaire. Tel est le cas des deux premières variations :

Thème

A1 A1 A2 A2 A3 A3

Variation 1

A1 A1 A2 A1' A1"

Segment intermédiaire

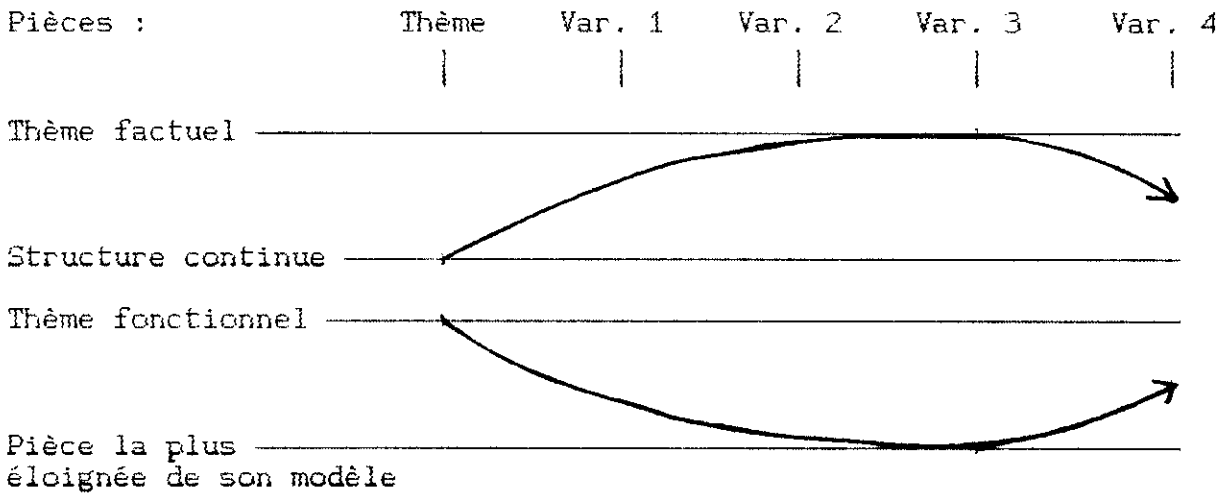
Variation 2

A1 A1' A2 A2' A3 A3' A1" A1"'

Segment intermédiaire

La troisième variation va plus loin, renonçant à la construction par motifs de quatre mesures, au profit d'un enchaînement de trois phrases, de huit mesures chacune, selon le schéma A1 A2 A1', où A2 représente un segment intermédiaire. Quant à la dernière variation, elle admet une forme tripartite A1 A2 A1, plus vaste et suivie d'une coda. A1 est le seul segment de cette ultime pièce à présenter une phrase de huit mesures, A2 et la coda étant d'une conception plus libre. Il apparaît une nette évolution entre la structure continue du thème, enchaînant des motifs de quatre mesures, et la structure à segment intermédiaire de la Variation 3, constituée de trois phrases régulières de huit mesures chacune. Si cette troisième variation demeure la pièce la plus éloignée de son modèle, elle constitue aussi le thème factuel de la série, la Variation 4 connaissant une plus grande liberté structurelle. Le passage du thème fonctionnel à la pièce qui s'en

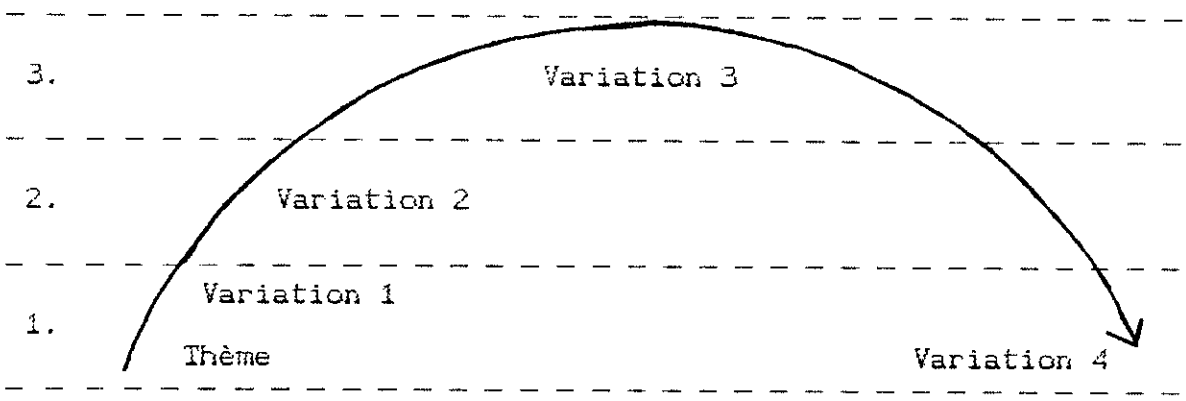
éloigne le plus, répond donc au passage d'une structure continue à un thème factuel, comme l'indique la représentation suivante :



Cette évolution s'accompagne d'un processus rythmique, axé sur le déplacement métrique de la Variation 3. Rappelons les étapes successives de ce processus qui est également l'apanage des *Impromptus* opus 5 et des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven*, ainsi que des *Études symphoniques* opus 13 :

1. Mesure binaire, sans déplacement métrique ;
2. Mesure ternaire ou trois pour deux ;
3. Mesure binaire, avec déplacement métrique.

L'évolution métrique des "Quasi Variazioni" de l'opus 14 obéit à ce processus comme suit :



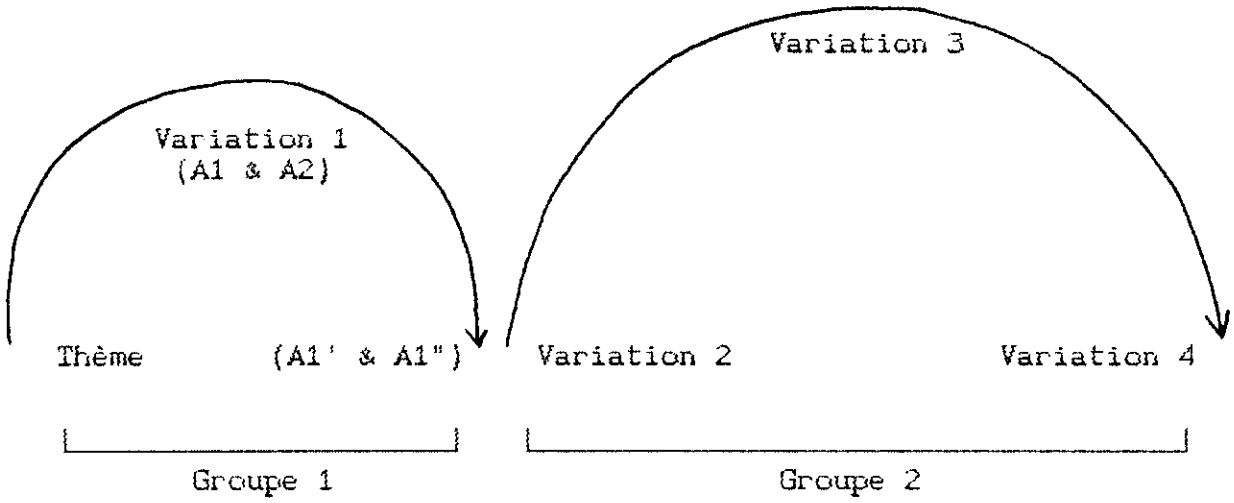
Hormis ces procédés, destinés à réaliser l'unité de la série, d'autres stratégies visent à déterminer deux groupes de pièces. A ce propos, il convient de signaler pour ce qui est des segments A1' et A1" de la Variation 1, la disparition de l'accompagnement en doubles croches, au profit d'une écriture pianistique plus lente et en accords, retrouvant celle du modèle. Il en résulte une évolution en arche, concernant le mouvement des deux premières pièces. Une évolution comparable s'applique aux trois dernières variations, comme en témoignent notamment les indications métronomiques transmises par la Source *c* :

Variation 2 : *Moderato* ♩ = 68 [sic]
Variation 3 : *Passionato* 𝅗𝅥 = 69
Variation 4 : ♩ = 68

Aussi l'évolution du mouvement s'inscrit-elle dans une structure en double arche, fondée sur deux groupes de pièces :

- Groupe 1 (Thème, Variation 1) ;
- Groupe 2 (Variations 2-4).

On peut représenter cette structure comme suit :



De plus, la définition des groupes correspond à l'évolution dynamique, puisque le thème et la première variation sont entièrement écrits dans la nuance *piano*, tandis que les pièces du second groupe – et elles seules – présentent le *forte*. Une stratégie comparable intervient dans les *Variations symphoniques* op. 78 de Dvorak (N° 32), où le premier groupement est effectué en fonction de l'intensité[1]. Par ailleurs, la notation des reprises a une incidence sur l'organisation générale de la série, à l'instar des secondes éditions relatives aux *Impromptus* et aux *Études symphoniques*. Si les deux premières pièces sont exemptes d'indications de reprise, la fonction dramaturgique de ces dernières apparaît au sein du second groupe. Après le *pianissimo* et le point d'orgue de la Variation 1, la deuxième variation prend l'allure d'un nouveau départ et il est compréhensible que les huit

1. *Cf. supra*, p. 124.

premières mesures de la pièce ne soient pas reprises. Quant au caractère vif et passionné de la Variation 3, il s'accommode aisément aux reprises de ses huit premières et de ses seize dernières mesures qui réalisent l'équilibre formel avec les pièces avoisinantes, d'un tempo plus lent. Enfin, l'ultime variation reprend seulement ses huit premières mesures, entendu que la pièce s'achève en *diminuendo* sur un point d'orgue, et qu'une pareille fin supporterait mal une redite. Respecter les reprises garantit donc l'équilibre formel et la dramaturgie du cycle. La version de l'édition *c* combine ainsi deux sortes de stratégies : les premières, axées sur un processus rythmique et les définitions fonctionnelle et factuelle du thème, réalisent l'unité de la série ; les secondes, fondées sur l'intensité, l'évolution du mouvement et des reprises segmentent le cycle en deux parties. En ce qui concerne l'évolution du mouvement, elle amène une structure en double arche. Par ailleurs, les deux premières variations restent fidèles au rythme et à la mélodie thématiques. De plus, toutes les pièces s'inscrivent en *Fa* mineur et elles empruntent le caractère du thème, à l'exception du *passionato* de la troisième variation. Il en résulte une conception non-kaléidoscopique qui, eu égard à l'élaboration formelle et à la conception amplificatrice, inscrit la version de la Source *c* des "Quasi Variazioni" dans le sillage de la fantaisie variation non-kaléidoscopique. La *Sonate* op. 14 connaît une genèse complexe, dont témoignent les changements intervenus dans l'enchaînement des mouvements, de l'autographe londonien (Source *b)* à la seconde édition de 1853 (Source *d)*, en passant par la première publication de l'oeuvre, en 1836 (Source *c)* :

Source *b*	Source *c*	Source *d*
Allegro brillante	Allegro brillante	Allegro
Scherzo I	——	——
Scherzo II	——	Scherzo
Quasi Variazioni	Quasi Variazioni	Quasi Variazioni
Finale	Finale	Finale

Les "Quasi Variazioni" sont le quatrième mouvement du manuscrit *b*, en raison du premier scherzo, supprimé dans les éditions ultérieures. Si le compositeur a su se passer de ce mouvement et d'un autre scherzo dans la Source *c*, les "Quasi Variazioni", en revanche, demeurent toujours présents, à l'instar de l'*allegro* initial et du finale. En ce sens, les variations de l'opus 14, situées à mi-chemin entre le mouvement initial et la pièce ultime, constituent la clé de voûte de l'ouvrage. Ceci est d'autant plus vrai que la genèse des "Quasi Variazioni" semble elle aussi complexe, au regard des deux variations supplémentaires du manuscrit *b*, publiées pour la première fois et désignées par les lettres "a" et "b" dans l'édition Henle (Source *f*)[1]. Une description du cycle dans les autographes relatifs à l'opus 14 paraît désormais nécessaire. Il convient de remarquer à cet égard que la Source *b* repose principalement sur trois types d'encres[2] :

---

1. *Robert Schumann : Grande Sonate, Concert sans orchestre opus 14 Fassungen von 1836 und 1853*, BOETTICHER, Wolfgang (éd.), Munich, Henle, 1983, p. 72-73.
2. Voir les conclusions de Linda Correll Roesner à ce sujet : "The Autograph of Schumann's Piano Sonata in f-minor", *The Musical Quarterly*, LXI/1, janvier 1975, p. 102.

1. une encre noire ;
2. une encre rougeâtre, appliquée à l'aide d'une pointe très fine (appelée "encre rouge" dans le présent travail) ;
3. une encre brune, vraisemblablement délayée avec de l'eau et appliquée à l'aide d'une plume à pointe très large (qualifiée ici d'"encre brune").

Description de la Source a

Fol. 1r

Titre : "Pensées sur — [Clara Wieck]"

Système 1 : "Tema"

Systèmes 2-4 : Variation 2 de *c*

Fol. 1v

Systèmes 1-3 : Variation "a" de l'édition *f*. La double barre, placée au terme de cette pièce, est suivie d'une ligne brisée, marquant d'ordinaire, chez Schumann, la fin d'une composition ou d'un mouvement[1].

Système 4 : Esquisse des mesures 17-21 du "Scherzo", deuxième mouvement de l'édition de 1853 (source *d)*.

---

1. Cette ligne brisée apparaît également à la fin du manuscrit londonien de l'opus 14 (Source *b)* et au terme de l'"Andante, quasi Variazioni", contenu dans l'autographe du *Quatuor à cordes* op. 41 n° 2 (N° 112, Source *b*, fol. 13v).

Fol. 2r

Systèmes 1-3 : Variation 4 de *c*, datée : "14. April [18]36."

Système 4 : Esquisse également datée du 14 avril [18]36, et destinée au "Prestissimo" précédant immédiatement le finale au sein du manuscrit *b* (Fol. 12v)[1]

Fol. 2v

Système 1 : Fragment renvoyant au Fol. 2v, Systèmes 3-4.

Système 2 : Esquisse d'une pièce, vraisemblablement de type 0, présentant un lien motivique avec le thème.

Systèmes 3-4 : Variation 1 de *c*

Description de la Source b

Fol. 10r

Titre : "Quasi variazioni" à l'encre noire.

Systèmes 4-5 : Thème et indication "Andantino de Clara Wieck", à l'encre noire. L'ensemble de la pièce est barrée à l'encre brune.

Fol. 10v

Systèmes 1-2 : Variation 1 de *c*, numérotée "I", à l'encre noire. Indication "(Mélodie de Clara Wieck)" à l'encre brune. A la fin de la pièce, à l'encre rouge, la mention autographe : "nach diesem folgt / Nr. IV. dann / erst III. / und zuletzt / V." [après cela suit le n° IV, puis seulement le III, et enfin, le V]. Cette mention est elle-même biffée à l'encre brune.

---

1. Ce *prestissimo*, dont l'écriture demeure proche du finale, est biffé dans *b* et il n'apparaît plus dans les éditions ultérieures, *cf.* ROESNER, Linda Correll, "The Autograph of Schumann's Piano Sonata in f-minor", *op. cit.*, p. 100.

Systèmes 3-5 : Variation "a" de l'édition *f*. Cette pièce, numérotée "II", est notée à l'encre noire et rayée à l'encre rouge. Dans la marge, de nouveau l'indication "II", cette fois-ci à l'encre brune.

Système 5 : Début de la Variation 3 de *c*, numéroté "III", à l'encre noire. Mention "(bleibt III)" [reste III], à l'encre rouge.

Fol. 11r

Systèmes 1-2 : suite de la pièce précédente.

Systèmes 2-5 : Variation 2 dans *c*, numérotée "IV", à l'encre noire. Indication "(wird II)" [devient II], à l'encre rouge, barrée à l'encre brune.

Système 5 : Début de la variation "b" de l'édition *f*. Cette pièce, portant à l'origine le numéro "V", est rédigée et entièrement barrée à l'encre noire. Les indications "VI" et "Gilt" [vaut], à l'encre brune, témoignent d'une réintégration ultérieure à la série.

Fol. 11v

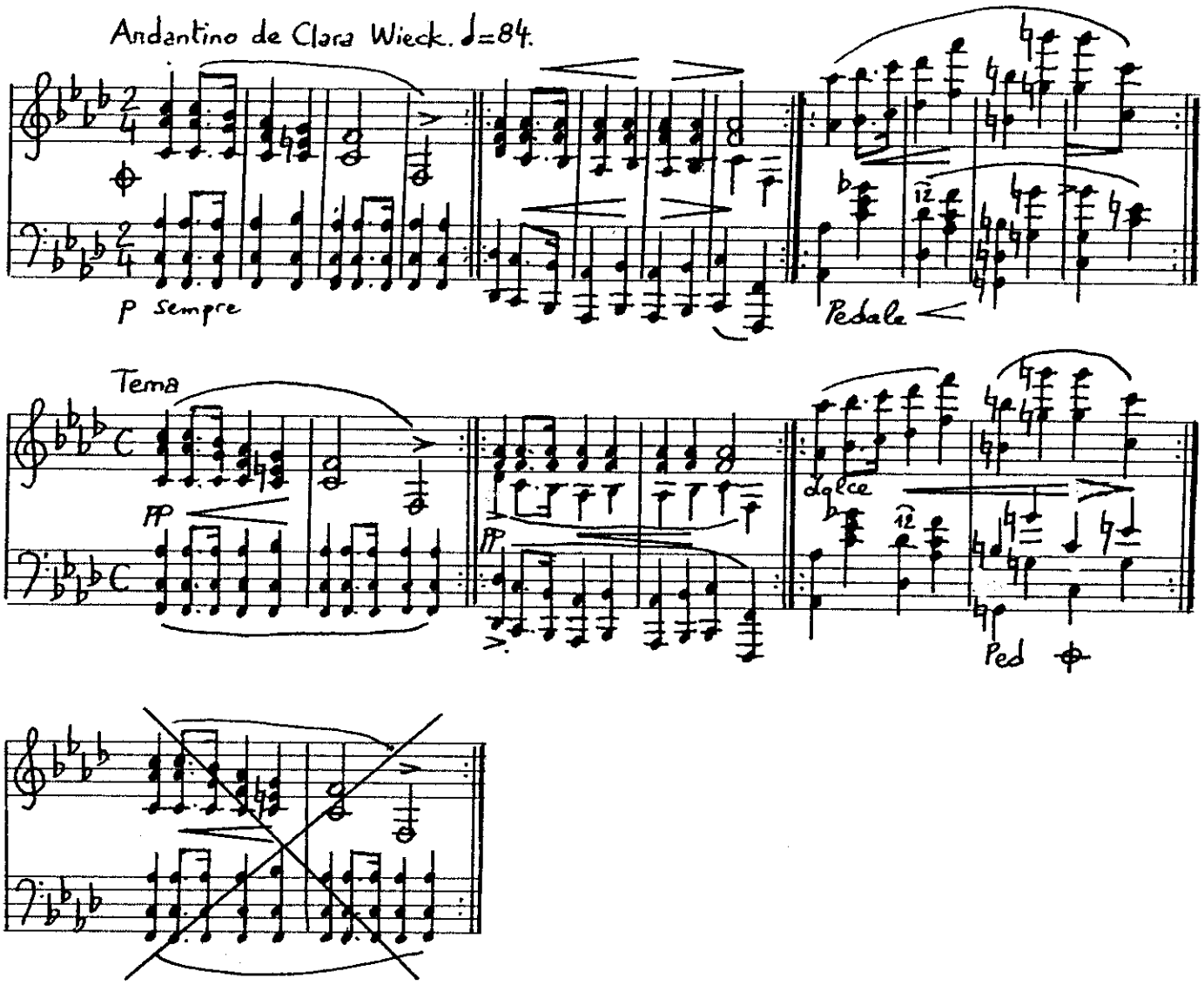
Systèmes 1-2 : suite de la pièce précédente

Systèmes 2-5 : Variation 4 de *c*, rédigée à l'encre noire. Le numéro "VI", en noir, est barré avec une encre de même couleur. En-dessous, toujours en noir, le chiffre "V". Remarque : "(wird mit IV bezeichnet)" [est indiquée à l'aide d'un IV], écrite à l'encre rouge et barrée d'un trait brun.

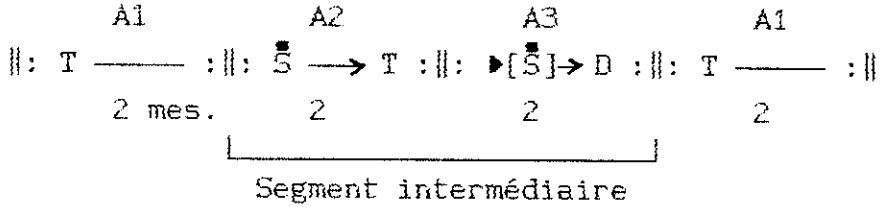
Fol. 12r

Systèmes 1-4 : suite de la pièce précédente

Le manuscrit *a*, intitulé *Pensées sur – [Clara Wieck]*, fut conçu en deux parties. La première comprend le thème, la Variation 2 de l'édition *c*, ainsi que la Variation "a" de la Source *f* et elle s'achève avec la double barre relative au troisième système du fol. 1v. En effet, la ligne brisée placée après la double barre, laisse penser que Schumann avait initialement prévu de terminer sa composition à cet endroit. S'ouvre alors la seconde partie du manuscrit, rédigée plus tardivement. Celle-ci est constituée des Variations 1 et 4 de la Source *c*, mais aussi de plusieurs fragments destinés à d'autres mouvements de la *Sonate* opus 14. Il apparaît ainsi des esquisses concernant le "Scherzo", deuxième mouvement de l'édition de 1853 (source *d)*, et le "Prestissimo" du folio 12v de l'autographe londonien (Source *b)*. Signalons, de surcroît, l'esquisse d'un morceau, vraisemblablement de type O, présentant un lien motivique avec le thème (fol. 2v, Système 2). Par ailleurs, les pièces du folio 2r sont datées du 14 avril 1836. Cette datation concerne la rédaction de la seconde partie du manuscrit, le début étant d'une conception antérieure. Il convient de remarquer, en outre, les nombreuses modifications subies par le thème, du manuscrit *a* aux versions imprimées. Voici, à titre comparatif, l'"Andantino de Clara Wieck" (édition *c)* et le "Tema" de l'autographe *a* :



Le changement de chiffre indicateur de mesure, intervenant d'une version à l'autre, explique qu'à deux mesures du modèle de *c* corresponde une seule mesure de celui de *a*. Outre ce changement, le thème de *a* retrouve sensiblement celui de *c*, si l'on s'en tient aux ratures supprimant ses deux dernières mesures dans l'autographe, réitérant à l'origine le début du modèle. Aussi parvient-on à un thème constitué d'une structure à segment intermédiaire de quatre mesures (A2 + A3), sans égard pour les ratures :



La suppression du dernier segment thématique marque le passage d'une structure alternative à une structure continue. Cette dernière est extrêmement rare dans le cas d'un modèle destiné à des variations, puisque, parmi toutes les oeuvres de notre corpus, elle est seulement l'apanage du *Totentanz* de Franz Liszt (N° 66). Et pour les "Quasi Variazioni" comme pour la paraphrase lisztienne, l'emploi d'un modèle sans prégnance structurelle – ne reposant pas sur le principe antécédent-conséquent – tend vers une plus grande liberté formelle des variations. Cette dernière n'est pas encore acquise en ce qui concerne le début du manuscrit *a*, si l'on admet la structure alternative du thème d'origine, qui confère aux variations 2 et "a" le type RMHF. Dans ce cas de figure, la première partie de l'autographe *a* présenterait les conceptions non-kaléidoscopique et non-amplificatrice et elle demeurerait proche de l'air varié, tout en maintenant la trame rythmique à l'instar de la variation en style lié ou de la fantaisie variation non-kaléidoscopique. En revanche, si l'on admet que la rédaction des variations 2 et "a" est postérieure à la suppression des deux dernières mesures du thème, ces variations adopteraient le type RMH, en raison d'une permutation segmentaire, consistant à reprendre au terme d'une pièce donnée, le segment initial du modèle. Ce second cas de figure témoigne d'une conception amplificatrice et il s'inscrit, par conséquent, dans le

sillage de la fantaisie variation non-kaléidoscopique. L'autographe *a* étant entièrement noté à l'encre noire, rien ne permet de situer la suppression segmentaire du thème par rapport à la rédaction des variations 2 et "a". Nous invoquons néanmoins l'hypothèse suivante : Schumann écrivit, dans un premier temps, les variations 1 et "a" conformément au modèle d'origine – à structure alternative –, puis, face au statisme d'un modèle conçu par juxtaposition motivique, il décida de supprimer la redite des dernières mesures thématiques. Cette suppression serait donc à l'origine de la permutation segmentaire et de son corollaire, la conception amplificatrice. La seconde partie du manuscrit *a* ne compte qu'une seule variation factuelle : la future Variation 1, de type RM. Les autres pièces sont majoritairement de type 0 et n'appartiennent pas toutes au cycle. Par ailleurs, la description du manuscrit *b* permet de déterminer quatre agencements successifs, en fonction de la couleur des encres :

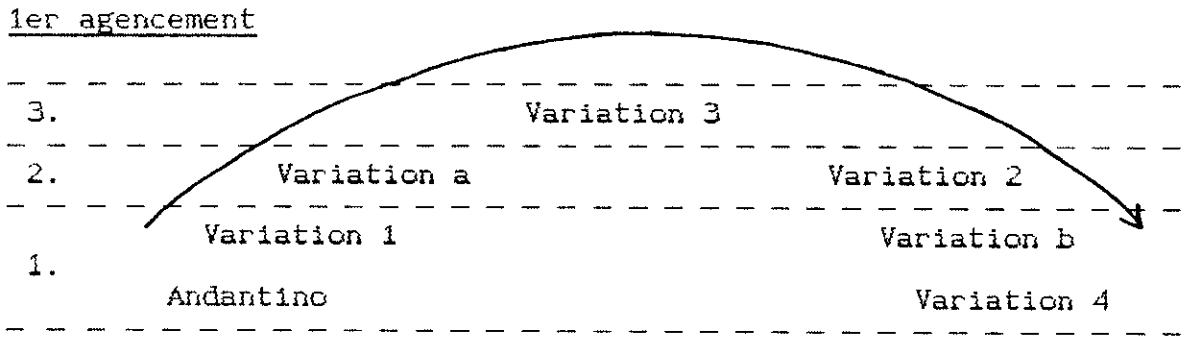
1er agencement	2e agencement	3e agencement	4e agencement
(encre noire)	(encre noire)	(encre rouge)	(encre brune)
Andantino de Clara Wieck [= Thème]	Andantino de Clara Wieck [= Thème]	Andantino de Clara Wieck [= Thème]	——
Variation 1	Variation 1	Variation 1	Variation 1 = Mélodie de Clara Wieck
Variation "a"	Variation "a"	——	Variation "a"
Variation 3	Variation 3	Variation 2	Variation 3
Variation 2	Variation 2	Variation 3	Variation 2
Variation "b"	——	——	Variation 4
Variation 4	Variation 4	Variation 4	Variation "b"

Si les deux premiers agencements datent du printemps 1836, les corrections à l'encre rouge, dont résulte le troisième agencement, furent notées au mois de juin de la même année et destinées à la gravure[1]. En effet, l'ordre des pièces du troisième agencement est identique à celui de l'édition de septembre 1836 (Source *c)*. Linda Correll Roesner[2] pense que l'encre brune proviendrait des corrections entreprises par Schumann en vue d'une seconde édition, prévue à la même époque, qu'il n'aurait jamais réalisé. Cette édition hypothétique ne devra pas être confondue avec la seconde édition de 1853 (Source *d)*, qui retrouve l'ordre des pièces de la première. Par ailleurs, tous les agencements du manuscrit *b* se construisent selon le processus rythmique de l'édition *c*, organisé autour du déplacement métrique de la Variation 3 :

Légende

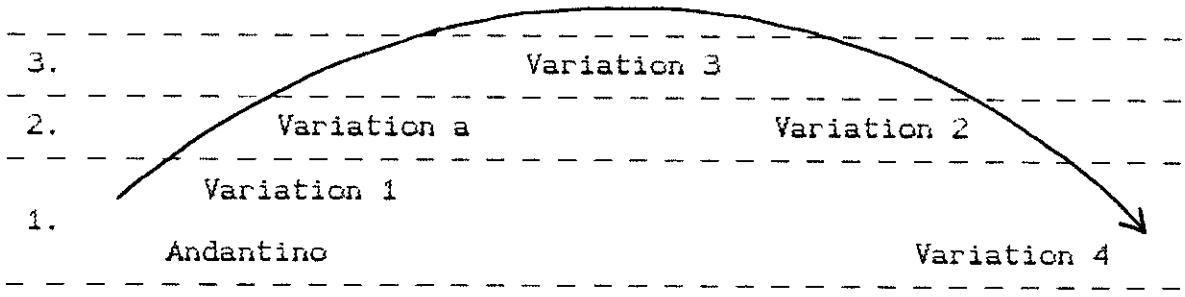
1.: Mesure binaire, sans déplacement métrique
2.: Mesure ternaire ou trois pour deux
3.: Mesure binaire, avec déplacement métrique.

1er agencement

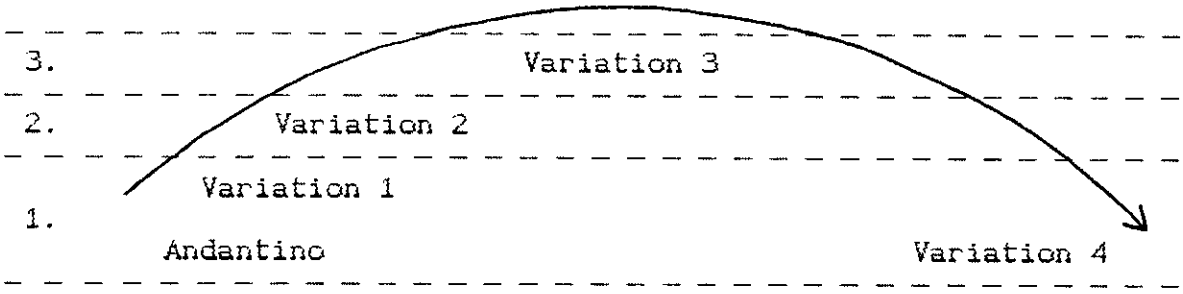


1. ROESNER, Linda Correll, "The Autograph of Schumann's Piano Sonata in f-minor", *op. cit.*, p. 110.
2. *Ibid.*, p. 112 sq.

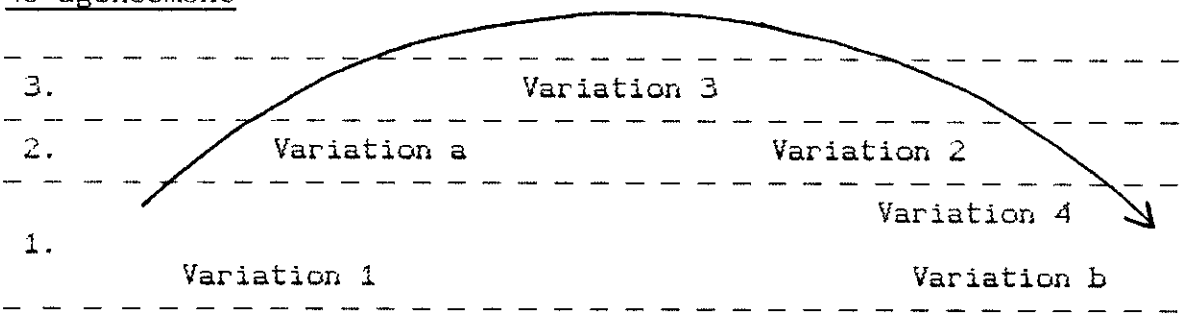
2e agencement



3e agencement



4e agencement

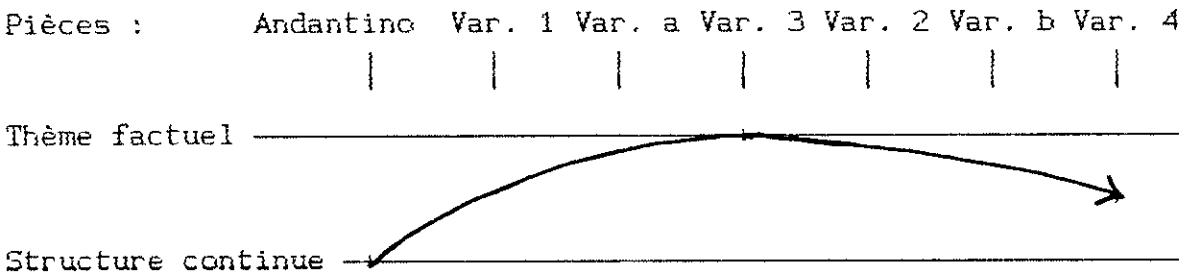


Pour ce qui est du premier agencement, ce processus s'accompagne d'une symétrie axée sur la Variation 3, dont le type 0 se démarque des pièces avoisinantes, de type RMH. De plus, les groupes : Variations 1-"a" et Variations 2-"b", disposés de part et d'autre de l'axe de symétrie, ont en commun leur permutation segmentaire et leur structure à segment intermédiaire, enchaînant des motifs de quatre mesures. En marge de la symétrie, apparaissent le modèle et la Variation 4 qui se font face, aux deux extrémités du cycle :

	Type
Andantino	RMHF
Variation 1	RM
Variation "a"	RMH
Variation 3	0
Variation 2	RMH
Variation "b"	MH
Variation 4	0

Permutation segmentaire et structure à segment intermédiaire enchaînant des motifs de 4 mes.

Une autre stratégie de l'édition *c* était déjà l'apanage du premier agencement de *b*. Il s'agit de l'évolution d'une structure continue à un thème factuel qui, cette fois-ci, n'est plus accompagné du passage d'un thème fonctionnel à la pièce qui s'en éloigne le plus :



On parvient ainsi à une structure en arche et à une symétrie, articulées autour de la Variation 3. Le deuxième agencement du manuscrit londonien se caractérise par la suppression du *prestissimo* de la Variation "b". Si cette suppression s'effectue aux dépens de la symétrie précédente, elle donne du relief à la construction en arche, puisque le *passionato* de la Variation 3

devient désormais la pièce la plus rapide du cycle. Par ailleurs, la moitié des pièces intéressant les deux premières versions de *b* reste fidèle au rythme et à la mélodie thématiques. De même, toutes les variations s'inscrivent en *Fa* mineur et elles demeurent proches du caractère thématique : il en résulte une conception non-kaléidoscopique. Du reste, aucune variation ne respecte la forme du modèle, ce qui amène une conception amplificatrice. Compte tenu de l'élaboration formelle, les deux premiers agencement de *b* sont donc placés sous le signe de la fantaisie variation non-kaléidoscopique. En ce qui concerne le quatrième agencement de l'autographe londonien, Schumann abandonne définitivement le modèle de Clara, afin de lui suppléer la mélodie de la première variation. Cette ambiguïté dans la définition thématique ne surprendra pas de la part d'un Schumann, compte tenu des *Scènes musicales sur un thème de Schubert* (N° 107) et des *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven* (N° 108), dont aucune des versions successives ne comprend de thème à proprement parler. En outre, dans la dernière disposition de *b*, le compositeur revient à l'ordre des pièces du premier agencement, dont il rompt la symétrie en plaçant le *prestissimo* de la Variation 4 au terme du mouvement. La disparition du thème marque, par ailleurs, l'abandon de la stratégie consistant à passer d'une structure continue à un thème factuel. En revanche, on parvient à une alternance de variations proches du thème et de pièces libres, répondant au type 0 :

Variation "a" :	RMH ←	
Variation 3 :	O ←	
Variation 2 :	RMH ←	Contrastes réguliers
Variation 4 :	O ←	
Variation "b" :	MH ←	

Le contraste engendré par cette nouvelle disposition amène une conception kaléidoscopique. De plus, la conception amplificatrice et la proximité des *Scènes musicales* et des *Études sur un thème de Beethoven* inscrivent ce dernier agencement de *b* dans le sillage de la fantaisie variation.

Après la *Sonate* opus 14, il faut attendre quelques années avant de voir Schumann intégrer une nouvelle fois un cycle de variations dans une oeuvre plus vaste. L'"Andante, quasi Variazioni" du *Quatuor à cordes* op. 41 n° 2 (N° 112) fut rédigé entre le 11 juin et le 5 juillet 1842 à Leipzig[1], et publié en 1843, chez Breitkopf & Härtel (Source *a)*[2]. Des esquisses relatives à ce cycle, sont actuellement localisées à la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlin[3] (Source *b)* : elles ont fait l'objet d'une transcription

---

1. *Cf.* KOHLHASE, Hans, *Die Kammermusik Robert Schumanns : Stilistische Untersuchungen,* Hambourg, Karl Dieter Wagner, 1979, p. 7 ; voir aussi : *Projektenbuch,* p. 49 : "1842. (Leipzig) 3 Quartette für 2 Violinen, Viola u. Violoncell (A moll, F dur u. A dur). (Op. 41)" [1842. (Leipzig) 3 Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle *(La* mineur, *Fa* majeur et *La* majeur). (Op. 41)].
2. *3 Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell Seinem Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy zugeeignet,* II[e Quatuor], deuxième mouvement, Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.d. [1843], p. 10-20.
3. "Andante, quasi Variationi [sic]", *Quartett 1 u.[nd] 2 u.[nd] 3,* Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Schumann 19, fol. 10v-14r.

par Linda Correll Roesner[1]. Cette série, dont les pièces ne sont pas numérotées, connaît une ambiguïté dans la distribution des fonctions formelles. Il est vrai que les deux premières pièces prennent tour à tour l'apparence d'une succession de deux thèmes fonctionnels et d'un enchaînement d'une introduction et d'un modèle destiné à des variations. Cette ambiguïté est liée à la conception d'ensemble du mouvement qui tente de réaliser la synthèse entre la forme variation et la forme ternaire (A1-A2-A1'). Les fonctions formelles peuvent donc se distribuer de deux manières différentes, suivant que l'on privilégie la forme variation (Solution 1) ou la forme ternaire (Solution 2) :

Solution 1

Introduction — Thème + 4 Variations — Finale

avec Introduction = Finale

Solution 2

A1 — Thème I

A2 — Thème II + 4 Variations

A1' — Thème I

Quelle que soit la solution adoptée, le mouvement présente une véritable forme variation de conception amplificatrice, dont témoignent les trois variations factuelles de l'inventaire suivant :

---

1. *Studies in Schumann manuscripts : with particular reference to sources transmitting instrumental works in the large form*, thèse, New York University, octobre 1973, II, p. 55-62.

Pièces	Type	Observations
Introduction ou Thème I	O	Juxtaposition de segments semblables de différentes longueurs
Thème ou Thème II	RMHF	
Variation 1	RMHF	(Par rapport au Thème II)
Variation 2	MHF	
Variation 3	HF	
Variation 4	O	
Finale ou Thème I	O	Reprise de l'introduction avec adjonction d'une coda

Le présent travail retient la première solution. Dans ce cas, le thème est une période à segment intermédiaire, de seize mesures :

LAb : | D $\xrightarrow[8]{A}$ D | SI $\xrightarrow[4]{B}$ D | D $\xrightarrow[4]{\bar{A}}$ T |

Segment intermédiaire

L'instabilité tonale du segment intermédiaire, conduisant de *Si* majeur à la dominante du ton principal, s'oppose à la stabilité des autres segments, axés autour de la tonalité de *La* bémol majeur. Cette opposition donne toute sa prégnance au thème, dont les variations vont s'éloigner progressivement :

Introduction :	O	
Thème :	RMHF	
Variation 1 :	RMHF	
Variation 2 :	MHF	Éloignement thématique
Variation 3 :	HF	
Variation 4 :	O	
Finale :	O	

Après l'avancée des deux premières variations, le statisme de la troisième, intitulée *molto più lento,* et les *ritardandi* de la quatrième préparent le retour au premier thème de l'introduction, qui est aussi l'apanage du finale. Ce processus d'éloignement

mélodique, puis harmonique, aboutit paradoxalement à un résultat connu, annoncé dès l'Introduction. Ce paradoxe, pour être compris, doit être rapproché de la stratégie de ce mouvement, consistant à réaliser la synthèse entre forme variation et forme ternaire. La suppression du *minore*[1] et la proximité du caractère thématique plaident en faveur de la conception non-kaléidoscopique. En raison de l'élaboration formelle, ainsi que des conceptions amplificatrice et non-kaléidoscopique, l'"Andante, quasi Variazioni" de l'opus 41 n° 2 se situe dans la lignée de la fantaisie variation non-kaléidoscopique.

En ce qui concerne l'"Assai agitato", deuxième mouvement du *Quatuor à cordes* opus 41 n° 3 (N° 113), il fut composé à la même époque que la série précédente, entre le 8 et le 17 juillet 1842 à Leipzig, et publié dans la même ville en 1843, chez Breitkopf & Härtel[2]. Le modèle, d'un tempo particulièrement vif pour un cycle de variation – *assai agitato* – compte quarante-huit mesures et il présente une structure à segment intermédiaire :

$$\|: \mathrm{T} \xrightarrow[16]{\bar{A}1} \mathrm{T} :\| \underbrace{\mathrm{RÉ} \xrightarrow[16]{A2} \mathrm{D}}_{\text{Segment intermédiaire}} \mid \bar{\bar{\mathrm{T}}} \xrightarrow[16]{\bar{A}1'} \mathrm{T} \mid$$

1. Témoin de la présence d'un *minore* est le court fragment intitulé *Moll* [mineur] du manuscrit *b* (*cf.* ROESNER, Linda Correll, *Studies in Schumann manuscripts*, II, *op. cit.*, p. 56).
2. *Cf.* KOHLHASE, Hans, *Die Kammermusik Robert Schumanns*, *op. cit.* p. 7. Ajoutons que les esquisses de ce cycle, transcrites par Linda Correll Roesner (*Studies in Schumann manuscripts*, *op. cit.*, II, p. 73-77) sont actuellement localisées à Berlin : "Agitato", *Quartett 1 u.[nd] 2 u.[nd] 3*, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. autogr. Schumann 19, fol. 18r-19v et 25v.

Si Ā1 et Ā1', en *Fa#* mineur, restent tonalement stables ; tel n'est pas le cas du segment A2, instable, parce que commençant en *Ré* majeur et terminant sur la dominante de *Fa#* mineur. A2 demeure donc particulièrement prégnant. De plus, le modèle offre une coupe très régulière, de trois fois seize mesures. Le thème est suivi de quatre variations non moins régulières, demeurant fidèles à sa tonalité et dont seule la dernière s'éloigne de la forme de leur modèle. Il convient de remarquer que ces pièces ne sont pas numérotées. Voici l'inventaire des types de variations :

Pièces	Type	Observations
Variation 1	MHF	
Variation 2	HF	
Variation 3	RMHF	
Variation 4	H	Transformation intra-segmentaire et adjonction d'une coda

Force est de constater que le deuxième mouvement de l'opus 41 n° 3 repose sur un processus d'éloignement mélodique et un ralentissement de tempo, dont témoigne l'indication *un poco adagio* de la troisième variation. On parvient ainsi à la segmentation suivante :

<u>Groupe 1</u>

Thème :	RMHF		*Assai agitato*
Variation 1 :	MHF	Éloignement mélodique	*L'istesso tempo*
Variation 2 :	HF		*Tempo risoluto*

<u>Groupe 2</u>

Variation 3 :	RMHF	Éloignement mélodique	*Un poco adagio*
Variation 4 :	H		(Ralentissement)

La construction régulière et le processus d'éloignement mélodique inscrivent cette série dans le sillage de la variation sérieuse.

Les derniers cycles intégrés dans des oeuvres plus vastes comptent parmi les compositions tardives de leur auteur. Les variations du "Simplice", troisième mouvement de la *Sonate pour piano et violon* op. 121 (N° 115), ont été rédigées entre le 26 octobre et le 2 novembre 1851, à Düsseldorf[1], et publiées au mois de novembre 1853[2]. Le thème, constitué d'une période asymétrique de 8 + 16 mesures, au parcours tonal sans surprise (T ⟶ D | S ⟶ T), est suivi de quatre variations non numérotées, dont les deux premières sont de type RMHF, la troisième de type O et la quatrième de type RMH. Cette dernière ne respecte pas la forme thématique, en raison de l'adjonction d'une coda. Il apparaît une nette différence entre la tonalité de *Mi* mineur de la Variation 3 qui ne constitue pas une variation factuelle et la tonalité de *Sol* majeur des autres pièces, restant fidèles au rythme, à la mélodie et à l'harmonie thématiques. En ce sens, le cycle demeure proche de la "variation ternaire", établie par Elaine Rochelle Sisman[3]. Cette catégorie, s'appliquant à une structure hybride à mi-chemin entre variation et coupe ternaire, ne constitue pas d'ordinaire une forme variation. En effet, lorsque A' est une variation de A au cours d'une forme ABA', il ne peut être question de forme variation, mais seulement d'une utilisation du procédé technique

---

1. Annotation autographe sur la partition ayant appartenu à Schumann : *Op. 121. / 2te / grosse Sonate / (D=moll) / für / Violine und Pianoforte. / - / Düsseldorf, vom 26 Oct.-2 Nov. / 1851. / -* [Op. 121. *2e Grande Sonate (Ré* mineur) pour violon et piano-forte. Düsseldorf, du 26 octobre au 2 novembre 1851].
2. Leipzig, Breitkopf und Härtel, *s.d.* [novembre 1853], p. 26-31. Signalons l'existence d'une première édition française, publiée à la même époque. Le titre "Simplice" utilisé dans le présent travail provient de cette première édition française : Paris, Richault, s.d. *[ca* 1854], p. 24-29.
3. *Cf. supra*, p. 29 sq.

de la variation. Le "Simplice" schumannien, en revanche, présente une véritable forme variation, conforme à la définition du Chapitre II[1], du fait de la juxtaposition de deux variations factuelles (les Variations 1 et 2). Le troisième mouvement de la *Sonate* op. 121 présente, en outre, une progression régulière allant du thème, avec ses légers *pizzicati* au violon, à la fougueuse troisième variation, véritable sommet du cycle. Les indications de mouvement témoignent de la régularité de cette progression, puisque la deuxième variation est un peu plus animée que la première *(Etwas lebhafter)* et la troisième un peu plus mouvementée que la deuxième *(Etwas bewegter)*. Quant à l'indication *Tempo wie vorher* [tempo comme précédemment] de la dernière pièce, elle peut s'interpréter comme un *tempo primo*, traduisant le caractère apaisé d'un retour à la proximité thématique. Il résulte de cette progression régulière que les pièces ne dévoilent que peu à peu le caractère passionné de la troisième variation. De plus, à l'exception de cette dernière, le rythme et la mélodie thématiques apparaissent toujours à la voix supérieure du violon. Le "Simplice" de la *Sonate* op. 121 admet donc une conception non-kaléidoscopique. En outre, la moitié des variations ne respecte pas la forme de leur modèle, ce qui confère au cycle une conception amplificatrice. Eu égard aux conceptions amplificatrice et non-kaléidoscopique, ainsi qu'à la régularité de la progression, cette série peut se classer dans la catégorie : "fantaisie variation non-kaléidoscopique".

---

1. *Cf. supra*, p. 80.

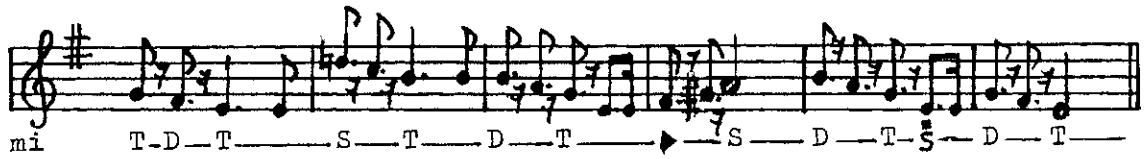
Le deuxième mouvement de la première des *Trois Sonates pour piano destinées à la jeunesse* opus 118 présente un "Thème et variations" (N° 116). L'ensemble du recueil de l'opus 118 fut composé du 11 au 24 juin 1853, à Düsseldorf[1], alors que la première des trois sonates fut publiée, chez l'éditeur hambourgeois Schuberth & Co, en décembre de la même année. Le "Thème et variations" de la première *Sonate en* Sol *majeur* s'écrit en *Mi* mineur, relatif de la tonalité principale, et il compte seulement quarante mesures, malgré ses cinq variations. Ceci est dû à longueur du modèle, constitué d'une courte période de 4 + 2 mesures. Le thème est suivi de cinq variations non numérotées, dont les quatre premières sont de type RMHF et la dernière de type RMH, du fait de l'adjonction d'un bref épisode. Le schéma de la page suivante compare la ligne mélodique et le schéma harmonique de chacune des pièces. Force est de constater l'extrême simplicité du thème, composé de la répétition ou de la récurrence, sur différents degrés, du motif de la mesure initiale. De plus, les variations demeurent très proches du modèle, tant sur le plan harmonique que d'un point de vue rythmique ou mélodique, ce qui témoigne d'une conception non-amplificatrice. Les variations gardent, de surcroît, le caractère de leur thème, à l'exception du *maggiore* de la quatrième variation. Cette série adopte donc une conception non-kaléidoscopique. Il convient de remarquer, en outre, que la mélodie apparaît tantôt au supérius (Variations 1, 4

---

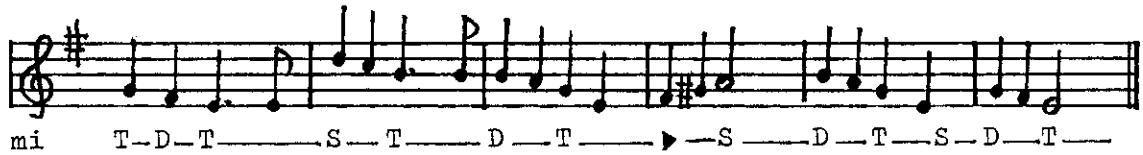
1. Annotation autographe sur la partition du compositeur : *Op. 118. / Drei / Claviersonaten / für die Jugend. / - / Düsseldorf, vom 11ten-24 Juni 1853.* [Op. 118. *Trois Sonates pour piano destinées à la jeunesse.* Düsseldorf, du 11 au 24 juin 1853]

Evolutions harmonique et mélodique au sein des variations op. 118,1,2

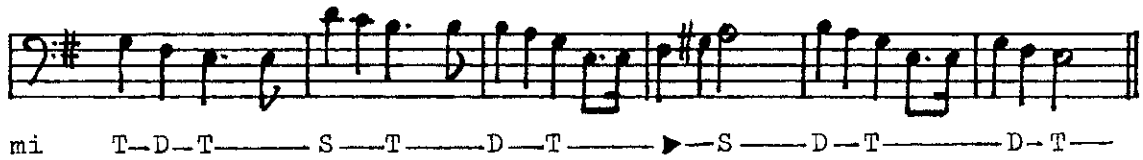
Thème



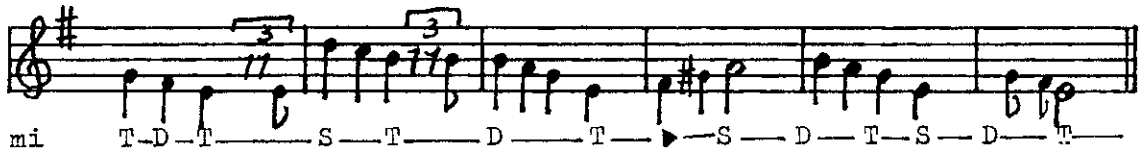
Variation 1



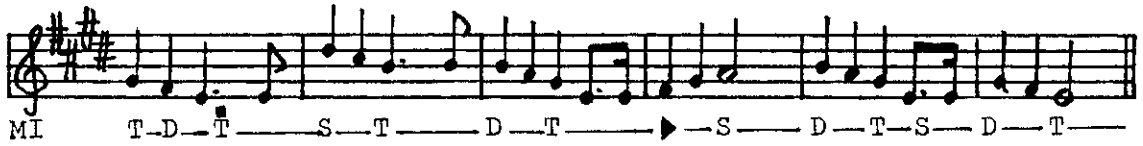
Variation 2



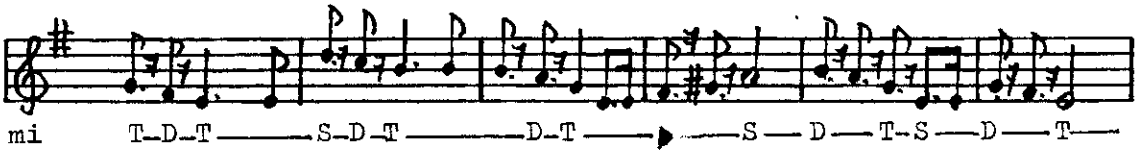
Variation 3



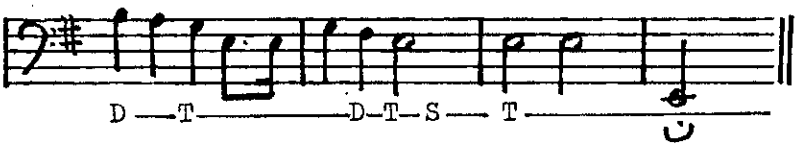
Variation 4



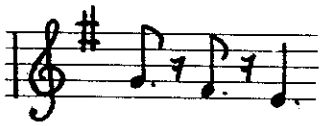
Variation 5



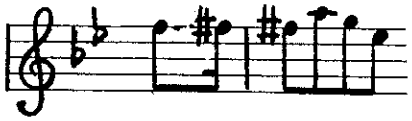
Coda



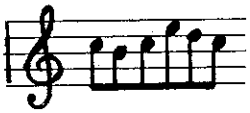
et 5), tantôt à la basse (Variation 2 et coda), tantôt à la voix intermédiaire (Variation 3). Ce procédé, ainsi que les conceptions non-kaléidoscopique et non-amplificatrice inscrivent ce cycle dans la catégorie : "variation en style lié". Par ailleurs, compte tenu de la proximité du modèle, la construction des variations retrouve la juxtaposition de motifs semblables, propre au thème. Aussi la série apparaît-elle comme un cycle de variations sur le motif suivant :



Il en est de même de la dernière version de l'*Andante et variations* opus 46, qui adopte sensiblement la même conception, mais avec le motif :



Ce procédé, consistant à élaborer toute une oeuvre à partir d'un motif, n'est pas nouveau au XIXe siècle. Déjà dans les années 1801-1802, Ludwig Berger[1] composa une sonate sur la seule figure :



Quelques années plus tard, Beethoven écrivit sa *Cinquième symphonie,* dans laquelle le motif du destin "exerce, en filigrane, une sorte d'omniprésence"[2]. Quant à Brahms, Schönberg ne voit-il

---

1. *Cf.* WALDURA, Markus, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns,* Sarrebruck, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1990, p. 294 sq.
2. GUT, Serge, "Y a-t-il un modèle beethovénien pour la Symphonie de Franck ?", *Revue européenne d'études musicales,* I, 1991, p. 64.

pas en lui son précurseur en matière de variation continue[1] ? Un procédé analogue apparait fréquemment dans les oeuvres tardives de Schumann[2]. Or, si ce procédé s'applique à de nombreuses formes musicales, il ne concerne pas la variation, du moins pour ce qui est du XIXe siècle. Il fallut attendre le XXe siècle, avant de voir un pareil principe régir un cycle de variations. Citons à cet égard l'extrait d'une lettre de Webern adressée à Hildegard Jone et Josef Humplik, évoquant les *Variations pour orchestre* op. 30 :

> "Mais, comme je le disais, le 'thème' lui-même ne représente rien d'autre que des variations [...]. En tant qu'unité, il est le point de départ de nouvelles 'variations'"[3]

Cette structure en abîme[4] retrouve sensiblement celles du "Thème et variations" de l'opus 118 et de la dernière version de l'*Andante et variations* opus 46.

---

1. Voir à ce propos : FRISCH, Walter Miller, "Brahms, developing variation, and the Schoenberg critical tradition", *Nineteenth century music*, V/3, 1981-1982, p. 215-232.
2. *Cf.* WALDURA, Markus, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns, op. cit.*, p. 297 sq.
3. POLNAUER, Josef (éd.), *Anton Webern : Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, Vienne, Universal Edition, 1959, p. 47 : *Das "Thema" selbst stellt aber, wie gesagt, ja selbst schon nichts als Variationen [dar] [...]. Als Einheit ist es wieder Ausgangspunkt für neuerliche "Variationen".* Voir aussi la traduction française par Élisabeth Bouillon : *Anton Webern : Journal à une amie. Lettres à Hildegard Jone et Josef Humplik*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1975, p. 102.
4. Cette expression désigne une ressemblance entre macrostructure et microstructure.

Les variations intégrées dans des ensembles connaissent une téléologie formelle semblable à celle des cycles indépendants publiés du vivant de Schumann. Peuvent être cités à cet égard les processus rythmiques mis en oeuvre dans les versions successives des "Quasi Variazioni" opus 14, les stratégies d'éloignement thématique relatives aux séries de l'opus 41, ainsi que la progression du "Simplice" opus 121 n° 3. En revanche, les cycles faisant l'objet de ce chapitre retrouvent l'irrégularité thématique caractérisant les séries indépendantes inédites. Il en va ainsi de la structure continue des "Quasi variazioni" opus 14, des ambiguïtés liées à la définition du modèle dans la série de l'opus 41 n° 2 et des périodes asymétriques des dernières oeuvres. Dans ces exemples, et contrairement aux séries indépendantes, l'irrégularité thématique n'est pas à l'origine de l'inachèvement du cycle. La série intégrée dans une oeuvre plus vaste admet donc, chez Schumann, plus de liberté que la variation indépendante. Cependant, cette tolérance est toute relative. En effet, le compositeur n'hésite pas à qualifier par deux fois son cycle de "quasi variazioni", dans les *opera* 14 et 41 n° 2. Il convient de remarquer, par ailleurs, que la plupart des séries composées durant la période 1836-1853 s'inscrivent dans le sillage de la fantaisie variation non-kaléidoscopique, conformément aux cycles indépendants rédigés à la même époque, à savoir les *Variations sur un nocturne de Chopin* – selon l'état actuel des sources – et l'*Andante et variations.* Tel n'est pas le cas des séries datant des années 1853-1854, puisque la proximité thématique et la variation en style lié du "Thème et variations" de la *Sonate* opus 118 n° 1 sont placées sous le signe de l'oeuvre ultime du

compositeur. Si les périodes 1828-1832, 1832-1835 ont été établies lors de l'étude des séries indépendantes, ce chapitre a permis de déterminer deux nouvelles périodes, regroupant à elles seules toutes les variations intégrées dans des œuvres plus vastes[1] : les années 1835-1853 et 1853-1854.

---

1. Notre conclusion tentera d'expliquer ce phénomène, *cf. infra*, p. 457.

CONCLUSION

L'évolution de la variation schumannienne connaît donc quatre phases différentes. La première (1828-1832) demeure proche de la variation brillante, bien que les *Variations Abegg* et les *Variations en* Sol *majeur sur un thème original* soient de l'ordre de la fantaisie variation. Cette dernière caractérise les années 1832-1835. Parmi les compositions datant de cette nouvelle période, il convient de distinguer les séries publiées *(Impromptus* op. 5, *Études symphoniques* op. 13) des oeuvres délaissées par la propre volonté de leur auteur *(Scènes musicales sur un thème de Schubert, Études en forme de variations sur un thème de Beethoven).* La conception progressive des premières, conçues partiellement dans l'esprit de la variation en style lié, répond à la seule fantaisie variation des secondes, caractérisées par une distribution inhabituelle des fonctions formelles. Quant à la troisième période (1835-1853), elle s'inscrit globalement dans le sillage de la fantaisie variation non-kaléidoscopique, tandis que la quatrième (1853-1854) se place sous le signe de la proximité thématique et de la variation en style lié.

Seules les séries schumanniennes reposant sur un thème factuel ont été retenues ici, conformément à la construction thématique des cycles indépendants, composés de 1865 à 1880[1]. Toutefois, la structure continue du modèle entendu dans les "Quasi Variazioni" de l'opus 14 constitue une exception. Cette oeuvre a néanmoins été considérée, en raison de sa structure alternative originelle et

---

1. Comme nous l'avons déjà signalé, seule la *Paraphrase sur le "Dies irae"* de Liszt (N° 66) admet un thème d'une structure continue qui était déjà l'apanage de la mélodie du verset initial de la séquence du Requiem, sur laquelle se fonde le modèle lisztien.

d'une stratégie axée sur les déterminations fonctionnelle et factuelle du thème. La définition de la forme variation, donnée au terme du Chapitre II, constitue un autre critère dans la détermination du corpus. Cette définition appelle forme variation, la juxtaposition d'un minimum de deux variations factuelles au sein d'une forme musicale. A l'exception du "Prélude, fugue et variation" de César Franck (N° 33)[1], les principales variations composées de 1765 à 1880 répondent à cette exigence. Tel est même le cas des compositions les plus libres du genre, à savoir les *Réminiscences de Don Juan* de Liszt[2] (N° 65) et les *Variations humoristiques, scherzo et marche solennelle* d'Ignaz Moscheles (N° 73)[3]. Les cycles de pièces caractéristiques, fondés sur des motifs unificateurs – à l'image du *Carnaval* op. 9 et des *Kinderszenen* op. 15 – sont démunis de variation factuelle. Aussi ne répondent-ils pas à notre définition de la forme variation. Il en est de même du *Quintette* op. 44, reposant uniquement sur un principe cyclique. Or, des musicologues comme Kurt von Fischer et Joseph Müller-Blattau ont reconnu l'aspect novateur de la variation schumannienne dans ces liens motiviques unifiant les pièces ou les mouvements d'une oeuvre[4]. Il n'en est rien pour ce qui est de la forme variation. Pourtant cette dernière, loin de s'inscrire dans la tradition beethovénienne, prend une nouvelle

---

1. Cette oeuvre connaît une distribution particulière des fonctions formelles, due à une construction ternaire, ce qui explique la position médiane de la fugue, de type O. Comme l'ensemble ne comprend que trois pièces, il est impossible de parvenir à un enchaînement de deux variations factuelles.
2. Le thème est suivi de deux variations factuelles de type MH.
3. Deux variations respectivement de types F et H sont placées immédiatement après le thème. Les dernières pièces répondent au type O, à l'exception de la Variation 4 adoptant le type H.
4. *Cf. supra*, p. 17 sq.

orientation chez Schumann qui semble à l'origine de la fantaisie variation. En effet, les cycles d'autres compositeurs appartenant à cette catégorie sont conçus à une époque plus tardive. Il s'agit, en premier lieu, des *Variations sur un thème de Schumann* op. 9 de Brahms (N° 10), composées en 1854, et, en second lieu, des *21 Variations sur un thème de Beethoven* op. 133 (N° 44) et des *Variations sur un thème de Schumann* op. 142 de Stephen Heller (N° 45), ainsi que des *Variations symphoniques* op. 78 de Dvorak (N° 32), oeuvres datant des années 1870. Par ailleurs, une nouvelle catégorie s'avère typiquement schumannienne : la fantaisie variation non-kaléidoscopique.

Comment expliquer l'avènement, vers 1835, de cette nouvelle catégorie ? Il convient d'invoquer à ce propos la notion de "caractère", en tant que moment exotérique de la forme musicale. Arnfried Edler, dans sa monographie schumannienne, tente une définition du terme à l'époque du compositeur :

> "Les différents usages de la notion de *caractère* musical chez Körner et Brendel révèlent à quel point la pensée créatrice s'est éloignée du classicisme après la mort de Beethoven. [...] Chez Körner, le caractère s'applique au fondement rythmo-motivique, responsable de l'unité d'un long parcours musical autonome (sonate). [...] Chez Brendel, cette notion désigne le contraire : elle concerne chaque épisode dans sa particularité, chaque 'station' dans le développement *[Entwicklung]* par variation de la substance thématique."[1]

---

1. EDLER, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982, p. 95 sq. : *Am unterschiedlichen Gebrauch des Begriffes des musikalischen* "Charakters" *bei Körner und bei Brendel wird deutlich, wie weit das kompositorische Denken sich in den Jahren nach Beethovens Tod von der Klassik entfernte. [...] Bei Körner bedeutet Charakter die einheitstiftende, kompositionstechnisch im Rhythmisch-Motivischen*

L'idée de "caractère" à l'époque romantique demeure donc intimement liée aux "états d'âme" *[Seelenzustände]*. Ces derniers se distinguent essentiellement des passions de l'époque pré-classique, parce que leur représentation n'est pas schématisée ou préétablie à la manière d'une doctrine ou d'une tradition transmise[1]. Le caractère, au sein de la forme variation, s'applique donc – selon la propre définition de Franz Brendel – à chaque épisode dans sa particularité, à chaque "station" dans le développement par variation de la substance thématique. Schumann adopta cette notion dès ses premiers écrits, reconnaissant, en 1831, les caractères de Don Juan, Zerline, Leporello et Masetto dans les *Variations sur "La ci darem la mano"* opus 2 de Chopin[2]. Dans un même ordre d'idées, le compositeur compara, en septembre 1834, le modèle à un objet devant se voir transformé par un verre d'une couleur différente à chaque fois[3]. Si la "double variation" haydnienne et la "variation sérieuse" du maître de Bonn admettaient déjà une pareille conception kaléidoscopique, les schémas de caractères esthétiques, quant à eux, apparaissent pour la première fois au sein des *Impromptus* opus 5 et des *Études symphoniques* opus 13. Vers 1835, Schumann prit peu à peu conscience de l'importance architectonique du thème qu'il présen-

---

(Suite de la note de la page précédente)
lokalisierte Grundlage großer (sonatenhafter) autonom-musikalischer Verläufe. [...] Bei Brendel dagegen bezeichnet der Begriff geradezu das Gegenteil : die Einzelepisode in ihrer Gesondertheit, die einzelne "Station" *der variativen Entwicklung des thematischen Kerns.*

1. *Cf.* à cet égard : EDLER, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982, p. 96.
2. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 6.
3. *Cf.* SCHUMANN, Clara (éd.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, p. 253.

ta, en 1836, comme le centre de gravité du cycle[1]. Par corollaire, il cherchait de plus en plus à maintenir la ligne mélodique du modèle dans ses variations. Cette attitude se retrouve dans les écrits du compositeur qui, la même année, félicita Theodor Döhler du strict maintien de la mélodie thématique dans la troisième variation de sa *Fantaisie et Variations de bravoure sur un thème de Donizetti*[2]. La proximité mélodico-rythmique, effectuée aux dépens de la diversité de caractère, amène une généralisation de la conception non-kaléidoscopique après 1835. La critique schumannienne va dans ce sens, regrettant, en 1840[3], les trop fréquents changements d'atmosphère du *Carnaval* opus 9. De même, en 1843, lorsque le compositeur reprocha à Franz Proche de ne pas garder le ton élégiaque du modèle, dans ses *Six Variations sur un thème original* opus 27.

Hormis le caractère, une autre catégorie esthétique joue un rôle déterminant au XIXe siècle : l'"unité organique". A ce propos, une référence à la "Métamorphose des plantes" de Johann Wolfgang Goethe (1790) n'est pas fortuite. En voici une traduction du quatrième paragraphe :

> "La secrète analogie des différentes parties extérieures de la plante, comme les feuilles, le calice, la couronne, les étamines qui, les unes après les autres, se développent pour ainsi dire en se séparant, est reconnue en général depuis longtemps par les chercheurs, elle a même été particulièrement

---

1. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 484.
2. *Ibid.*, p. 222.
3. *Ibid.*, p. 229.

étudiée, et on a appelé l'effet, par lequel le même organe se voit transformé de différentes manières, LA MÉTAMORPHOSE DES PLANTES".[1]

L'"unité organique", en tant que moment ésotérique de la forme musicale, s'applique certes aux liens qu'entretiennent les variations avec le thème – les transformations successives du même organe –, mais elle concerne surtout la cohésion interne et la téléologie de la forme : les différentes parties de la plante forment un tout et elles se développent les unes après les autres. Signalons une application comparable de la théorie des plantes chez Anton von Webern, l'amenant à déceler dans la variation la forme originelle de la musique[2]. Quant à Robert Schumann, il attachait une grande importance à la téléologie formelle et à la cohésion interne des oeuvres, principaux critères déterminant l'unité organique. N'écrivit-il pas, dès 1834, qu'en musique "tout réside dans la cohérence, dans l'ensemble" ?[3] La reconnaissance, en 1836, d'un centre de gravité pour toute oeuvre véritable constitue, de surcroît, une référence implicite à l'équilibre formel[4].

---

1. SCHUSTER, Julius (éd.), *Goethe : Die Metamorphose der Pflanzen mit dem Originalbildwerk*, Berlin, W. Junk, 1924, p. 14 : *§4 Die geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußeren Pflanzenteile, als der Blätter, des Kelchs, der Krone, der Staubfäden, welche sich nacheinander und gleichsam auseinander entwickeln, ist von den Forschern im allgemeinen längst erkannt, ja auch besonders bearbeitet worden, und man hat die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändern sehen läßt, DIE METAMORPHOSE DER PFLANZEN genannt.*
2. REICH, Willi (éd.), *Anton Webern : Der Weg zur Neuen Musik*, Vienne, Universal Edition, 1960, p. 56 sq.
3. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 52 : *in der Musik [ist] alles der Zusammenhang, das Ganze.*
4. *Ibid.*, p. 162.

Dans un même état d'esprit, Schumann revendiquait la même année, pour la variation, "des idées, de la cohérence interne, un ensemble poétique, et le tout baigné d'une fraîche fantaisie."[1] Dans sa quête de l'équilibre formel, le compositeur recourait à des procédés originaux. Ainsi, la disposition de pièces plus vaste au terme des groupes ou dans la seconde moitié de l'oeuvre et la suppression ou l'adjonction de barres de reprises permettent-elles, au sein des *Impromptus* opus 5 et des *Études symphoniques* opus 13, d'atteindre progressivement l'ordre de grandeur du finale. Par ailleurs, la téléologie de la forme qui, dans les *Études symphoniques*, permet de passer d'une "marche funèbre" à un "chant triomphant" se révèle dans l'expression "dramatique", employée par Schumann dans sa lettre du 28 novembre 1834 au baron von Fricken : "Je voudrais élever progressivement la marche funèbre à un superbe chant triomphant tout en introduisant un certain intérêt dramatique"[2]. Antonin Reicha avait fait appel à une conception similaire, lorsqu'il avait conçu, en 1826, la forme sonate comme un drame faisant correspondre l'exposition, le développement et la réexposition à l'exposition du noeud, le noeud et le dénouement[3]. Les processus d'éloignement thématique et les progressions de la variation classique participaient déjà à cette conception dramatique, voire dramaturgique, de la forme musicale.

---

1. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 224 : *jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet.*
2. JANSEN, F. Gustav (éd.), *Robert Schumanns Briefe : Neue Folge*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904, p. 60.
3. *Cf. supra*, p. 25 sq.

Parmi les nouveaux procédés schumanniens visant à la téléologie formelle, on peut citer les processus rythmiques fondés sur les déplacements métriques, la construction circulaire des *Variations en Sol majeur sur un thème original* et le passage d'une structure continue à une structure alternative, au sein des "Quasi variazioni" de l'opus 14.

La fantaisie variation schumannienne admet donc le caractère et l'unité organique respectivement comme des moments exotérique et ésotérique de la forme musicale, à l'image de la variation sérieuse d'un Beethoven ou d'un Brahms. Il apparaît néanmoins, chez Schumann, des catégories supplémentaires, à savoir les conceptions amplificatrice et énigmatique. Pour ce qui est de la première catégorie, il s'agit d'une conception amplificatrice de grande originalité, distincte de celle en vigueur dans la variation brillante. Loin du thème à ritournelle, emprunté à un air d'opéra en vogue, le modèle schumannien par excellence est constitué d'une juxtaposition motivique, fondée sur le principe expansion-contraction. Cette particularité thématique peut avoir une incidence sur l'évolution de la série, comme en témoignent les constructions en abîme de l'*Andante et variations* opus 46 et des variations de l'opus 118 n° 1. La juxtaposition de motifs semblables trouve certainement son origine dans les ébauches du compositeur. En effet, dans les cahiers d'esquisses de l'ancienne collection Wiede, de nombreux fragments d'une seule mesure sont ébauchés. Ces annotations permettaient à Schumann de se souvenir de ses idées, notamment en matière d'écriture pianistique. Il suffit dès lors de réitérer les fragments considérés en les

variant, afin de parvenir à une juxtaposition de motifs semblables. Par ailleurs, contrairement à la variation sérieuse, la fantaisie variation schumannienne témoigne d'une émancipation de la forme thématique comparable à celle de la variation brillante. Toutefois, chez Schumann, cette libération est essentiellement due à des processus visant à équilibrer des pièces de longueurs différentes ou à palier l'irrégularité thématique, alors qu'elle est fréquemment le fruit de la généralisation du schéma "introduction - pièces strictement formelles - pièces à épisode" pour ce qui est de la variation brillante. Dans ce dernier cas, l'adjonction de l'introduction et des épisodes, au lieu de favoriser une conception dramaturgique, permet le plus souvent l'étalage d'une virtuosité démonstrative. De plus, Schumann emprunta l'introduction et la ritournelle à ses contemporains, tout en rendant la forme variation équivoque, par une distribution ambiguë des fonctions formelles, dont témoignent notamment les *Scènes musicales sur un thème de Schubert* et les *Études en forme de variations sur un thème de Beethoven.* Cette ambiguïté relève d'une conception énigmatique, au même titre que les anagrammes musicaux des *Variations Abegg* op. 1 et les illusions auditives des *Impromptus* op. 5 et de l'*Andante et variations* op. 46. Les pseudonymes du *Davidsbund* et la fantaisie littéraire de Schumann sont à mettre sur le même plan que cette conception énigmatique, moment ésotérique de la forme musicale par excellence.

Le caractère, l'unité organique et la conception énigmatique suffisent à expliquer la mise à distance de la variation en vogue. Il n'en demeure pas moins que Schumann avait initialement envisagé une carrière de virtuose, dont témoigne sa bibliothèque musicale qui, en 1830, comptait des partitions comme les *Variations sur un air tyrolien favori* op. 13 de Henri Herz, la *Fantaisie et grandes variations brillantes sur un thème écossais* op. 72 de Friedrich Kalkbrenner, ainsi que la *Marche d'Alexandre variée* op. 32 (N° 70) et les *Grandes variations sur une mélodie nationale autrichienne* op. 42 d'Ignaz Moscheles[1]. De plus, on sait que le compositeur perfectionnait encore sa technique pianistique par l'étude des *Variations brillantes* op. 48 de Henri Herz[2] en 1831, année durant laquelle il entreprit les cours de contrepoint avec Heinrich Dorn. L'année suivante, il décidait de travailler seul, se consacrant désormais à l'analyse des oeuvres de J. S. Bach et de Beethoven. C'est à cette époque que Schumann dut renoncer à sa carrière de virtuose, en raison de la paralysie de sa main droite. Il se tourna dès lors vers la composition et la critique musicale. Qualifiant ironiquement la variation brillante d'"oeuvre de parade"[3] en 1833, il commença à critiquer vivement ce genre à partir de 1836, dans des articles pour la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il avait fondé deux ans auparavant. Admonestant la

---

1. EISMANN, Georg (éd.), *Robert Schumann : Tagebücher*, I, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 315 sq.
2. Évoquées dans son journal intime les 25 et 27 mai 1831 (*Tagebücher, op. cit.*, I, p. 333) et le 6 juin 1831 (*Ibid.*, p. 337).
3. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, II, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 264.

virtuosité gratuite, Schumann annonça la fin prochaine de la variation[1] en 1836. Dès lors, la production schumannienne en matière de séries indépendantes baissa considérablement. Conscient du rôle de la variation en tant que technique[2] et abordant désormais les grandes formes — les sonates pour piano op. 11, 14 et 22 furent conçues vers 1835[3] — Schumann intégra la plupart de ses variations tardives dans des ensembles. La prédiction du compositeur quant au déclin du genre ne tarda pas à se réaliser : en 1842, il constata que des virtuoses comme Carl Czerny et Henri Herz avaient perdu la faveur du public et que, dans les catalogues d'éditeur, la rubrique "variation" représentait à peine le cinquième de ce qu'elle avait représenté auparavant[4].

Renonçant à la carrière de pianiste, il est évident que Schumann se distança de l'esprit de salon pour se réfugier dans l'étude des grands compositeurs, sans égard toutefois pour le conformisme de Heinrich Dorn. En effet, l'influence du passé lui permit maintes fois d'innover, notamment dans le domaine de la variation, avec la "passacaille romantique" des *Impromptus* op. 5 et le polythématisme harmonique de l'*Andante et variations* op. 46,

---

1. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, op. cit.*, I, p. 219 sq.
2. Dans ses écrits, le compositeur aborde pour la première fois la variation en tant que technique dans sa récension de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, en parlant des variations du thème principal, entendues dans le premier mouvement. *Cf.* KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 71.
3. C'est aussi en 1835 que Schumann rédigea des articles consacrés à la sonate. *Cf.* à ce propos : *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, op. cit.*, I, p. 55-64 et 91-94.
4. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, op. cit.*, II, p. 108.

ce dernier situé dans la lignée de la "double variation" haydnienne. A propos de la perception du passé, il convient de distinguer la conception schumannienne de la *Neue Zeitschrift für Musik* des jugements classiques de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. La réception des oeuvres tardives de Beethoven témoigne de cette distinction. Aux critiques acerbes du *Quatuor* op. 74, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*[1], s'oppose l'enthousiasme schumannien, face aux derniers quatuors, dans sa propre revue musicale[2]. Le compositeur privilégiait la conception d'ensemble aux détails intéressants. L'accueil des oeuvres beethovéniennes tardives, dans les deux revues, s'avère de ce fait compréhensible. La conception schumannienne, telle qu'elle se dévoile dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, semble à l'origine de la profonde unité et de la conception téléologique, voire dramaturgique de ses cycles de variations. Du reste, la carrière de critique musical permettait au compositeur saxon d'être à l'affût des nouveautés de son temps, ce qui est à même d'expliquer l'adoption d'une conception amplificatrice, certes originale chez le compositeur des *Études symphoniques*, mais encore inexistante chez Beethoven. En ce sens, Schumann est certainement le compositeur de son temps qui parvint le mieux à se distancer de la variation à la mode. Tel n'est pas le cas de Chopin et du jeune Liszt, dont les oeuvres en forme de variations demeuraient proches de l'esprit de salon. Il

---

1. Ce quatuor y est qualifié de *unnötiger Wirrwarr* [chaos inutile], *cf. Allgemeine musikalische Zeitung*, 1811.
2. Schumann évoqua, en 1838, la grandeur indicible des *Quatuors* op. 127 et 131. *Cf.* KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 380 : *[Werke] für deren Größe wir keine Worte aufzufinden vermöchten.*

apparaît ainsi un décalage net entre les investigations schumanniennes et la variation, qui fut un genre en vogue au début du XIXe siècle. Signalons à cet égard l'importance de la notion de "poésie musicale" dans les écrits esthétiques de l'époque. La relation entre "prose" et "poésie" ne résidait pas dans la seule opposition entre lieu commun et génie. En effet, si la "prose" apparaissait comme l'élément rationnel et objectif de la musique, la "poésie" réalisait la synthèse entre la prose et la valeur subjective du "monde intérieur" *[innere Welt]* tel que le définit Novalis[1]. On comprend désormais le décalage entre la variation, en tant que genre à la mode – et élément "objectif" – ainsi que la téléologie de la forme et la conception énigmatique – en tant qu'éléments "subjectifs". La conception énigmatique reflète, de surcroît, la distance de Schumann face aux oeuvres stéréotypées de son temps. Cette distance se retrouve dans le choix des titres concernant les variations de jeunesse publiées par le compositeur

---

1. *Cf.* EDLER, Arnfried, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1982, p. 90 sq. : *Mit dem* "Poetischen" *ist ein weiteres Moment der Musik angesprochen, das als konstitutiv für den Kunstcharakter vor allem seit Jean Paul eine zentrale Rolle im ästhetischen Denken spielte als Gegensatz zur* "Prosa". [...] *Das Verhältnis Prosa – Poesie erschöpft sich nicht in der einfachen Gegenüberstellung des trivialen, flachen, gemeinen Alltagslebens auf der einen und der darüber erhabenen tiefschürfenden, wenigen genialen Naturen vorbehaltenen ästhetischen Welt auf der anderen Seite. Wesentlich ist die dialektische Bezogenheit beider Phänomene aufeinander [...] Im Prosabegriff ist das rational-kritische Element erfaßt, das begriffliche Eindeutigkeit zur Voraussetzung hat. Darauf kann auch das Kunstwerk nicht verzichten, es ist das Erlernbare und in Regeln faßbare an ihm, das analytisch* "zergliedert" *werden kann. Das Kunstwerk ist aber der Ort, wo sich dieser Gehalt an Objektivität mit dem emotional-subjektiven Gehalt der* "inneren Welt" (Novalis) *verbindet.*

pendant la période 1832-1835, à savoir les *Impromptus* opus 5 et les *Études symphoniques* opus 13. Dans ces oeuvres, le titre "variation" est soigneusement évité car, selon Schumann, "rien ne déplait et n'induit plus facilement en erreur qu'une forme nouvelle portant un nom ancien"[1]. Comment interpréter, de plus, la différence entre les oeuvres de jeunesse et les compositions tardives ? D'une manière générale, l'oeuvre tardive d'un compositeur est interprétée comme une abstraction : il s'agit d'un lieu commun s'appliquant aux oeuvres de Bach, Beethoven et Liszt[2]. En est-il de même chez Schumann ? Les oeuvres tardives restent proches de leur modèle. Elles n'en demeurent pas moins organisées, bien qu'elles accordent une importance moindre au caractère, en tant que moment exotérique de la forme. En effet, les variations tardives se distinguent essentiellement des oeuvres de jeunesse du fait de leur statisme et de leur monotonie. Cette perte de dynamisme et de diversité sonore peut être considérée comme une abstraction, puisque seul le moment ésotérique de la forme musicale demeure privilégié.

---

1. KREISIG, Martin (éd.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, I, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914, p. 73 : *Zudem [...] macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch als eine neue Form, die einen alten Namen trägt.*
2. DAHLHAUS, Carl, *Beethoven und seine Zeit, Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1989, p. 268 : *Daß ein Zug zum Abstrakten zu den Merkmalen musikalischer Spätwerke gehört — bei Beethoven ebenso wie bei Bach oder Liszt —, ist ein Topos, den die wissenschaftliche Literatur mit der populären teilt.*

Il apparaît globalement, au terme de cette étude, que Schumann a su renouveler la forme variation à une époque faste pour la virtuosité à la mode, sans toutefois se plier à la grande forme beethovénienne, comme le Mendelssohn des *Variations sérieuses* et le Brahms des *Variations et fugue sur un thème de Haendel.* Ne se considérant nullement comme un second Beethoven[1], le compositeur était pleinement conscient de son originalité, notamment dans ses recherches formelles. Aussi écrivit-il à Clara, en 1838 : "Je m'amuse avec les formes. En somme, il me semble, depuis un an et demi, avoir pénétré le mystère".[2]

---

1. Le 24 janvier 1839, Schumann ne voulait plus que Clara le prenne pour un second Jean Paul Richter ou un second Beethoven. *Cf.* SCHUMANN, Clara (éd.), *Jugendbriefe von Robert Schumann,* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, p. 293.
2. SCHUMANN, Clara (éd.), *Jugendbriefe von Robert Schumann,* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, p. 274 : *Mit den Formen spiel ich. Überhaupt ist es mir seit etwa anderthalb Jahren, als wär ich im Besitz des Geheimnisses.*