

N° 5049

ÉDITION NATIONALE



# CHOPIN

## 24 Préludes

Op. 28

ÉDITION DE TRAVAIL

par

ALFRED CORTOT

TRAVAILLER, non seulement le passage difficile,  
mais la difficulté elle-même, en lui restituant son  
caractère élémentaire.

ALFRED CORTOT



ÉDITIONS MAURICE SENART

20, Rue du Dragon, Paris

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

Copyright 1926, by Editions Maurice Senart, Paris

Imprimerie Française de Musique



FRED. CHOPIN

(COLLECTION ALFRED CORTOT)

# LES PRÉLUDES DE CHOPIN

Notice documentaire de Laurent Ceillier

(Extrait des programmes analytiques d'Alfred Cortot)

« 24 *Préludes* pour le Piano, dédiés à son ami Camille PLEYEL par Fréd. Chopin. Prix 7.50.

Divisés en deux livres. Paris, chez Ad. Catelin et C<sup>o</sup>, Éditeurs des Compositeurs Réunis, Rue Grange-Batelière, n° 26.

Londres, chez Wessel et C<sup>o</sup>. Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. »

Parus en Septembre 1839 sans numéro d'œuvre, les *Préludes*, qui prennent rang d'op. 28, forment une collection de pièces écrites dans chacune des vingt-quatre tonalités groupées selon l'ordre normal de leurs gammes, chaque ton majeur étant suivi de son relatif mineur. Quelle que soit cette présentation théorique, que légitime le but musical de cette forme de composition, les *Préludes* de Chopin ne peuvent pas un seul instant être considérés sous l'aspect didactique. Comme pour les *Études*, le cadre rationnel, s'il est rempli, est dépassé par la valeur artistique de telles pièces.

Avant de partir pour son séjour à Majorque avec George Sand (Octobre 1838) Chopin montra à l'éditeur Camille Pleyel (également facteur des pianos qui étaient les favoris de Chopin) quelques *Préludes* qu'il avait composés depuis peu, et lui dit son intention de lui en fournir une collection ordonnée de vingt-quatre. Pleyel s'enthousiasma pour ces premiers exemples, et Chopin convint avec lui de lui vendre 2.000 francs la future collection ; en attendant, Pleyel remettait 500 francs. Devant Adolphe Gutmann, un des élèves du Maître, celui-ci dit un jour « j'ai vendu les *Préludes* à Pleyel parce qu'il les aimait. »

L'arrivée à Majorque eut lieu dans la première moitié de Novembre. Chopin, aussitôt, s'était mis à la composition des pièces promises ; le 15 il écrit à son ami Fontana : « Tu recevras bientôt les *Préludes* ». Mais la triste maladie qui avait motivé ce séjour aux climats doux, le minait ; l'achèvement du recueil se trouva retardé du fait de cette rechute qui l'arrêta et il en rend compte dans une nouvelle lettre, le 3 Décembre : « Je ne puis pas t'envoyer les manuscrits, car ils ne sont pas encore prêts. Pendant les trois dernières semaines, j'avais été malade comme un chien, malgré la chaleur de dix-huit degrés, malgré les roses, les orangers, les palmiers et les figuiers en fleurs. J'avais pris très froid. Les trois médecins les plus célèbres de l'île se sont rassemblés pour une consultation ; l'un flairait ce que j'avais expectoré ; l'autre percutait là d'où j'avais expectoré, le troisième auscultait pendant que j'expectorais. Le premier dit que je mourrai, le deuxième que je mourrais, le troisième que j'étais déjà mort. Et cependant je vis comme je vivais l'an passé... Mais ma maladie fit du tort à mes *Préludes*, que tu recevras Dieu sait quand !... » Le 14, il espère « faire bientôt expédier » ses *Préludes*. Le 28 : « Je ne puis t'expédier les *Préludes*, ils ne sont pas finis. Je vais mieux à présent et je vais travailler. » Enfin, le 12 Janvier (1839) nous lisons : « Je t'envoie les *Préludes*, recopie-les avec Wolf [pianiste et compositeur, compatriote de Chopin]. Je pense qu'il n'y a pas de fautes. Tu en donneras une copie à Probst [éditeur] et le manuscrit à Pleyel » — une partie de l'argent que Pleyel versera devra servir à payer le loyer de son appartement. Le 6 Mars, nouvelles indications à Fontana : « J'aimerais que

mes *Préludes* soient dédiés à Pleyel (sûrement il est encore temps, car ils ne sont pas encore imprimés) et la Ballade [la deuxième] à Schumann... Si Pleyel ne veut pas renoncer à la dédicace de la Ballade, tu dédieras les *Préludes* à Schumann... Tu informeras Probst du changement des dédicaces. » Les *Préludes* furent en effet dédiés « à son ami Camille Pleyel » sur la première édition, mais par une sorte d'obligation curieuse, l'édition allemande qui parut en même temps chez Breitkopf portait une autre dédicace, « à Joseph-C. Kessler », l'auteur des *Études* réputées, lequel avait offert à Chopin la dédicace de ses *Préludes* op. 31 — c'était donc un échange de politesse. Pleyel, qui les aimait, dit toujours « ce sont mes *Préludes* ».

A partir de ce moment, Chopin est en butte à des ennuis et des quiproquos avec ses différents éditeurs (ses œuvres paraissant à la fois dans une maison française, une allemande et une anglaise), et l'auteur assaille journellement le pauvre Fontana, resté à Paris, de recommandations pratiques sans nombre au sujet de ses intérêts. Au début d'Avril, Chopin n'avait toujours reçu de Pleyel que les 500 francs d'a-compte, d'avant son départ. Après son retour en France, enfin, il écrit de Nohant (été 1839) : « Pleyel m'a écrit que tu avais été très obligeant et avais corrigé les *Préludes*. Sais-tu combien Wessel [leur éditeur pour l'Angleterre] les paye ? Ce serait bon à savoir pour l'avenir. » Les *Préludes* parurent en Septembre (1839). Par une bizarrerie que l'on rencontrait déjà dans la dédicace des *Études* op. 10 à J. (sic) Liszt, la première page des *Préludes* porte aussi J. Chopin (au lieu de F).

Dans l'*Histoire de ma vie*, George Sand a donné une importante relation de cette période de composition des *Préludes* et qui malgré un souci de « littérature » et de mise en relief de soi-même n'en est pas moins intéressant à connaître.

« ... Supportant la souffrance avec assez de courage, il ne pouvait vaincre l'inquiétude de son imagination. Le cloître était pour lui plein de terreurs et de fantômes, même quand il se portait bien. Il ne le disait pas, et il fallut le deviner. Au retour de mes explorations nocturnes dans les ruines avec mes enfants, je le trouvais à dix heures du soir, pâle, devant son piano, les yeux hagards et les cheveux comme dressés sur la tête. Il lui fallait quelques instants pour nous reconnaître. Il faisait ensuite un effort pour rire, et il nous jouait des choses sublimes qu'il venait de composer, ou, pour mieux dire, des idées terribles ou déchirantes qui venaient de s'emparer de lui, comme à son insu, dans cette heure de solitude, de tristesse et d'effroi. C'est là qu'il a composé les plus belles de ces courtes pages qu'il intitulait modestement des *Préludes*. Ce sont des chefs-d'œuvre. Plusieurs présentent à la pensée des visions de moines trépassés et l'audition des chants funèbres qui l'assiégeaient ; d'autres sont mélancoliques et suaves ; ils lui venaient aux heures de soleil et de santé, au bruit du rire des enfants sous la fenêtre, au son lointain des guitares, au chant des oiseaux sous la feuillée humide.

D'autres encore sont une tristesse morne, et, en vous charmant l'oreille, vous navrent le cœur. Il y en a un qui lui vint par une soirée de pluie lugubre et qui jette dans l'âme un abattement effroyable. Nous l'avions laissé bien portant ce jour-là, Maurice et moi, pour aller à Palma acheter des objets nécessaires à notre campement. La pluie était venue, les torrents avaient débordé.... Nous nous hâtions en vue de l'inquiétude de notre malade. Elle avait été vive, en effet ; mais elle s'était comme figée en une sorte de désespérance tranquille, et il jouait son admirable Prélude en pleurant. En nous voyant entrer, il se leva en jetant un grand cri, puis il nous dit d'un air égaré et d'un ton étrange : « Ah ! je le savais bien que vous étiez morts ! » Quand il eut repris ses esprits et qu'il vit l'état où nous étions, il fut malade du spectre rétrospectif de nos dangers ; mais il m'avoua ensuite qu'en nous attendant il avait vu tout cela dans un rêve, et que, ne distinguant plus ce rêve de la réalité, il s'était calmé et comme assoupi en jouant du piano, persuadé qu'il était mort lui-même. Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine.... Sa composition de ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient....»

Liszt désignait le huitième Prélude (en Fa dièze mineur) comme pouvant donner cette impression ; d'autres ont pensé que le morceau qui se rapportait à cette scène devait être le quinzième (en Ré bémol) ou le sixième (Si mineur).

Le 2<sup>e</sup> Prélude (*La mineur*) est le seul qui ait soulevé des critiques. Kleczinski dit qu'il doit être écarté du recueil en raison de sa « bizarrerie ». Huneker le trouve « exaspérant aux nerfs, laid, désespérant, grotesque et discordant. » D'après le témoignage de Tarnowsky, en contradiction avec les commentateurs de Chopin, ce Prélude était un de ceux composés déjà avant le départ pour l'île Majorque. — Le 4<sup>e</sup> Prélude (*Mi mineur*) et le 6<sup>e</sup> (*Si mineur*) furent tous deux exécutés à l'orgue par Lefébure-Wély, au service funèbre de Chopin le 30 Octobre 1849 à la Madeleine. — Le 17<sup>e</sup> Prélude (*Mi bémol mineur*) gagna Moscheles à l'admiration de Chopin, pour lequel il n'avait eu jusqu'alors qu'une médiocre estime. Niecks trouve qu'il rappelle les Romances sans paroles de Mendelssohn. Quelqu'un ayant parlé de ce Prélude devant Mendelssohn précisément, celui-ci répondit : « Je l'aime ; je ne peux pas vous dire combien ni pourquoi, si ce n'est que c'est une chose que je n'aurais jamais pu écrire moi-même. » — Le 18<sup>e</sup> Prélude (*Fa mineur*) offre une curieuse analogie thématique avec l'*Aufschwung* (Essor), deuxième pièce des *Phantasiestücke* op. 12- de Schumann qui avaient paru l'année d'avant. Edgar Poë a dit du 19<sup>e</sup> Prélude (*Mi bémol majeur*) : « La beauté de toute espèce qui s'y donne cours excite inévitablement une âme sensible aux larmes. »

Dans le compte rendu qu'il fit (*Gazette Musicale* du 2 Mai 1841) d'un concert où Chopin avait joué de ses Préludes, Liszt écrit : « Les *Préludes* de Chopin sont des compositions d'un ordre tout à fait à part. Ce ne sont pas seulement, ainsi que le titre pourrait le faire penser, des morceaux destinés à être joués en guise d'introduction à d'autres morceaux, ce sont des préludes poétiques, analogues à ceux d'un grand poète contemporain, qui bercent l'âme en songes dorés, et l'élèvent jusqu'aux régions idéales. Admirables par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'en un scrupuleux examen. Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres de génie. » Schumann, enfin, signalait ainsi la parution de cet ouvrage magnifique : « Je dois signaler ces *Préludes* comme très remarquables. J'avoue que je m'attendais à quelque chose de très différent, enlevé en grand style comme ses *Études*.

C'est presque le contraire : ce sont des esquisses, des commencements d'*Études*, ou, si vous voulez, des ruines, des plumes d'aigles follement mêlées. Mais dans chaque pièce nous trouvons son écriture raffinée, perlée : c'est de Frédéric Chopin, nous le reconnaissons même dans les pauses et dans sa respiration ardente. Il est l'âme poétique la plus hardie et la plus fière d'aujourd'hui. Le cahier contient aussi évidemment des traits fiévreux et morbides ; laissez chacun y chercher ce qui lui convient et l'enchanter — seul, le *Philistin*, néanmoins, n'y trouvera rien. »

Bien qu'il puisse paraître téméraire d'ajouter un commentaire quelconque à la pensée musicale du chef-d'œuvre de Chopin, Alfred Cortot croit ne pas excéder son rôle d'interprète en permettant à ses auditeurs d'évoquer en même temps que lui les images romantiques, ardentes, poétiques ou désolées que lui suggèrent ces pages uniques dans l'histoire de la musique.

1. — Agitato, ut majeur : « *Attente fiévreuse de l'aimée* ».
2. — Lento, la mineur : « *Méditation douloureuse ; la mer déserte, au loin....* ».
3. — Vivace, sol majeur : « *Le chant du ruisseau* ».
4. — Largo, mi mineur : « *Sur une tombe* ».
5. — Allegro molto, ré majeur : « *L'arbre plein de chants* ».
6. — Lento assai, si mineur : « *Le mal du pays* ».
7. — Andantino, la majeur : « *Des souvenirs délicieux flottent comme un parfum à travers la mémoire....* ».
8. — Molto agitato, fa dièze mineur : « *La neige tombe, le vent hurle, la tempête fait rage ; mais en mon triste cœur, l'orage est plus terrible encore* ».
9. — Largo, mi majeur : « *Voix prophétiques* ».
10. — Allegro molto, ut dièze mineur : « *Fusées qui retombent* ».
11. — Vivace, si majeur : « *Désir de jeune fille* ».
12. — Presto, sol dièze mineur : « *Chevauchée dans la nuit* ».
13. — Lento, fa dièze majeur : « *Sur le sol étranger, par une nuit étoilée, et en pensant à la bien-aimée lointaine* ».
14. — Allegro, mi bémol mineur : « *Mer orageuse* ».
15. — Sostenuato, ré bémol majeur : « *Mais la Mort est là, dans l'ombre....* ».
16. — Presto con fuoco, si bémol mineur : « *La course à l'abîme* ».
17. — Allegretto, la bémol majeur : « *Elle m'a dit : Je t'aime...* ».
18. — Allegretto molto, fa mineur : « *Imprécations* ».
19. — Vivace, mi bémol majeur : « *Des ailes, des ailes, pour m'enfuir vers vous, ô ma bien-aimée !* ».
20. — Largo, ut mineur : « *Funérailles* ».
21. — Cantabile, si bémol majeur : « *Retour solitaire à l'endroit des aveux* ».
22. — Molto agitato, sol mineur : « *Révolte* ».
23. — Moderato, fa majeur : « *Naiades jouant* ».
24. — Allegro appassionato, ré mineur : « *Du sang, de la volupté, de la mort* ».

(Publié avec l'autorisation de l'Ecole Normale de Musique de Paris.)

# Table thématique

## PRÉLUDES Op. 28

|  | <i>Pages</i> |  | <i>Pages</i> |   | <i>Pages</i> |
|--|--------------|--|--------------|---|--------------|
| 1. <i>Agitato</i><br>Ut maj. <i>mf</i>               | 2            | 9. <i>Largo</i><br>Mi maj. <i>f</i>                            | 25           | 17. <i>Allegretto</i><br>Lab maj. <i>p</i>          | 53           |
| 2. <i>Lento</i><br>La min. <i>p</i>                  | 5            | 10. <i>Allegro molto</i><br>Ut $\sharp$ min. <i>p leggiero</i> | 28           | 18. <i>Allegro molto</i><br>Fa min. <i>mf</i>       | 54           |
| 3. <i>Vivace</i><br>Sol maj. <i>p leggieramente</i>  | 8            | 11. <i>Vivace</i><br>Si maj. <i>p legato</i>                   | 30           | 19. <i>Vivace</i><br>Mi $\flat$ maj. <i>p</i>       | 61           |
| 4. <i>Largo</i><br>Mi min. <i>espress. p</i>         | 11           | 12. <i>Presto</i><br>Sol $\sharp$ min. <i>f</i>                | 32           | 20. <i>Largo</i><br>Ut min. <i>sf</i>               | 65           |
| 5. <i>Allegro molto</i><br>Ré maj. <i>p</i>          | 13           | 13. <i>Lento</i><br>Fa $\sharp$ maj. <i>p legato</i>           | 37           | 21. <i>Cantabile</i><br>Si $\flat$ maj. <i>p</i>    | 68           |
| 6. <i>Lento assai</i><br>Si min. <i>p sotto voce</i> | 16           | 14. <i>Allegro</i><br>Mi $\flat$ min. <i>mf</i>                | 40           | 22. <i>Molto agitato</i><br>Sol min. <i>f</i>       | 71           |
| 7. <i>Andantino</i><br>La maj. <i>p dolce</i>        | 18           | 15. <i>Sostenuto</i><br>Ré $\flat$ maj. <i>p</i>               | 42           | 23. <i>Moderato</i><br>Fa maj. <i>ndelicatiss.</i>  | 74           |
| 8. <i>Molto agitato</i><br>Fa $\sharp$ min. <i>p</i> | 19           | 16. <i>Presto con fuoco</i><br>Si $\flat$ min. <i>f</i>        | 47           | 24. <i>Allegro appassionato</i><br>Ré min. <i>f</i> | 77           |

## Prélude N° 1

L'élan passionné, l'ardeur impatiente qui animent ce prélude sont commandés par l'exacte ponctuation de la formule syncopée, qui, de mesure en mesure, conduit, haletante et fiévreuse, la ligne mélodique jusqu'à l'exaltation des 21<sup>me</sup>, 22<sup>me</sup>, 23<sup>me</sup> et 24<sup>me</sup> mesures; point culminant d'une courbe qu'infléchit ensuite un bref diminuendo pendant lequel la sonorité s'affaiblit, mais non la pressante insistence d'un rythme qui devient semblable aux battements d'un cœur épuisé d'émotion.

Pour avoir toute sa signification pathétique, cette déclamation entrecoupée, nécessite la mise en valeur rigoureuse du silence qui précède les syncopes au début de chaque mesure. Nous recommandons à cet effet un emploi de la pédale forte strictement conforme aux indications du texte musical, l'enfoncement et le relèvement du pied étant effectués avec décision et netteté.

On s'exercera d'abord de la manière suivante: au glissement du pouce d'une note à l'autre.



Continuer ainsi toute la partie mélodique en s'attachant à dégager son caractère expressif et en observant scrupuleusement la mesure et les indications de pédale.

Puis, reprendre le même exercice, mais en ajoutant cette fois la réponse des doigts supérieurs, qui, tout en soulignant à l'octave, le dessin syncopé du pouce, rétablit l'équilibre rythmique par l'appui qu'il prend sur le second temps de chaque mesure.



Veiller au legato des deux parties et à la légère prédominance sonore du pouce.

Puis, les éléments expressifs du prélude étant ainsi isolés, on assurera l'exécution précise et coulante à la fois du dessin d'accompagnement que se partagent les deux mains en le travaillant ainsi:



Observer le doigté du texte et articuler largement. On s'efforcera sous cette forme de conserver le caractère impétueux du morceau, malgré l'absence de la cellule mélodique animatrice. Un moyen infailible d'y parvenir consistera à supposer mentalement la formule syncopée omise et ses fluctuations expressives, tout en jouant l'exercice ci-dessus, conformément aux nuances indiquées.

On terminera ce travail de préparation par l'étude des variantes ci-après, que l'on transposera dans tous les tons en les conformant aux dispositions harmoniques de la partie de main droite. Ces formules constituent d'excellents exercices pour affermir la position de la main et développer l'indépendance des doigts, facteurs indispensables d'une technique satisfaisante dans l'exécution des accords de quatre notes sous leurs divers aspects, brisés ou simultanés.

m.d.

1. *ten.* *ten.* 2. *ten.* *ten.*

3. *ten.* *ten.* 4. *ten.* *ten.*

5. 6. *ten.* *ten.*

7. 8. *ten.* *ten.*

9. *ten.* *ten.* 10. *ten.* *ten.* 11. *ten.* *ten.*

Nous recommandons, lors de l'exécution rapide du prélude, d'éviter tout autant la sécheresse due à l'excès de netteté que l'empâtement résultant d'un legato exagéré.

L'un et l'autre seraient en contradiction avec le sentiment frémissant de cette pièce.

**Agitato**

1  
Ut majeur

① Dans l'édition Mikuli, le rythme syncope initial est conservé au cours de ces trois mesures



## Prélude N° 2

La parfaite exécution technique de cet admirable prélude est moins aisée que son apparence peu compliquée le laisserait supposer.

Toutes les notes, tous les silences même, compris dans la mélodie de la main droite, qui flotte, plainte douloureuse et poignante, au-dessus du rythme monotone de la basse, sont empreints d'une signification intense, alors que cependant le caractère général du morceau n'excède jamais le ton concentré de la méditation.

La justesse de l'interprétation est donc liée ici au choix de sonorités réellement suggestives d'un sentiment d'accablement et d'amertume. Elle doit, avant tout, s'inspirer dans sa ponctuation pénétrante, des accents même de l'émotion humaine. Nous entendons bien que des exercices préparatoires ne suffiront pas à faire naître chez des exécutants dépourvus de sensibilité naturelle, les qualités requises par l'œuvre de Chopin — Mais nous ne doutons pas toutefois qu'une application intelligente au travail de la sonorité en soi, ne parvienne à développer le goût de la déclamation expressive dont nous trouvons ici un exemple si parfaitement émouvant.

Nous avons déjà traité de ce genre d'exécution dans l'édition de travail des Etudes de Chopin (commentaires des Etudes N° VI Op. 10, et N° VII Op. 25).

Nous y renvoyons pour cette étude toute spéciale en insistant sur la valeur technique inappréciable du travail nuancé des trois exercices dont nous rappelons ci-dessous la formule — On les transposera dans tous les tons, en variant le mouvement, en modifiant les valeurs, les doigtés et les degrés d'intensité conformément aux modèles indiqués dans notre édition des Etudes :



Nous répétons que la gradation de la sonorité, principalement dans un mouvement lent, doit être obtenue par l'appesantissement ou l'allègement progressif de la main dont les doigts se bornent à transmettre le poids sur le clavier, le poignet et l'avant-bras restant complètement souples.

Cette observation convient également à l'exécution de la main gauche — glas lointain dans la brume, ou rumeur affaiblie de l'océan — mais ici la difficulté s'augmente du fait des extensions qui rendent la liaison des enchaînements particulièrement délicate, surtout dans la teinte voilée qui est indispensable.

On s'y préparera par les exercices suivants, à transposer chromatiquement sur tous les degrés de la gamme :



On veillera spécialement au legato de la partie médiane qui sera mise un peu en dehors—Il en sera, au reste, de même lors de l'exécution du prélude. Cette nuance sera facilitée par le contact étroit des 2<sup>me</sup>, 3<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> doigts avec le clavier, le 5<sup>me</sup> doigt et le pouce atteignant au contraire les notes qu'ils ont à jouer au moyen d'un déplacement latéral du poignet—La douceur et la régularité d'attaque de ces derniers doigts, principalement du pouce, seront en raison directe de la souplesse de ce mouvement, sorte de portamento balancé dont il ne faut pas chercher à diminuer l'amplitude.

Il aidera également à assurer la parfaite simultanéité d'enfoncement des deux notes de chaque accord.

L'emploi de la pédale dans ce morceau, et, particulièrement de la pédale forte, est selon nous impossible à noter avec précision. L'instrument dont on dispose, les dimensions et la résonance du local dans lequel on joue, la disposition imaginative momentanée de l'interprète, autant de facteurs qui interdisent une préméditation trop arrêtée dans l'emploi de cette subtile créatrice d'atmosphère qu'est la pédale.

Ce que nous pouvons dire, c'est qu'il convient de ne pas alourdir la trame harmonique de la basse par une pédale trop lente ou trop enfoncée et que cependant les vibrations des notes de la mélodie (principalement la tenue du "la" des 14<sup>me</sup> et 15<sup>me</sup> mesures) risqueraient fort de s'évanouir inopinément si elles n'étaient soutenues par la résonance des notes de basse vibrant harmoniquement avec elles—ce qui n'est possible qu'en employant la pédale forte. Il s'agit donc de trouver le compromis nécessaire.

A titre d'indication technique, et sans qu'il entre dans notre pensée de conseiller pareil usage de la pédale dans l'interprétation de cette pièce, nous engageons à la jouer plusieurs fois de suite, en se servant des deux pédales mises conjointement, mais en donnant à la pédale forte un incessant mouvement de vibration—à raison de deux battements au moins par croche—On remarquera que, par ce moyen, les notes de la mélodie s'isolent aisément de celles de l'accompagnement dont le legato se trouve néanmoins assuré sans crainte de confusion.

2  
La mineur

Lento

*p*

*(mf)*

*(mf) poco più*

*vibrato*

*dimin.*

*p slentando*

*riten.*

*sostenuto*

*ped.*

① On continuera à supposer pendant toute l'exécution de ce Prélude, la disposition graphique qui assure la continuité mélodique de la partie intérieure de la basse.)

② Selon nous, l'appoggiature doit être interprétée expressivement de la manière suivante:



## Prélude N° 3

Pour conserver à ce feuillet d'album d'inspiration si fraîche, si vive et spontanée, toute sa grâce juvénile, il importe de ne pas dénaturer le rôle de la main gauche en la parant d'une virtuosité agressive.

C'est à rendre les fins accents de la main droite, à souligner délicatement son rythme primesautier et la tendresse de quelques-unes de ses inflexions, que doit s'attacher l'interprète, et le dessin fluide et léger de la basse prendra une valeur poétique d'autant plus caractéristique que la discrétion de son murmure permettra à la fantaisie subtile de la partie supérieure de se mieux affirmer.

Cette discrétion implique, au demeurant, une rare perfection technique, car, si il est nécessaire que le trait de main gauche soit estompé, il n'est pas moins indispensable qu'il soit parfaitement net, égal et harmonieux. Nous pensons faciliter ce résultat en indiquant les éléments d'une étude préparatoire spécialement consacrée à développer ces attributs de l'exécution.

1° S'exercer au passage du pouce en montant et en descendant, car c'est là le principal obstacle à la régularité du jeu:

à transposer dans tous les tons.

Dans l'étude de l'exercice N° 4, on veillera à la rigoureuse simultanéité d'attaque des accords, ainsi qu'à la rapidité et à la souplesse des déplacements de la main.

Les trois premiers exercices peuvent indifféremment être travaillés *mf p* et *pp*. Le quatrième ne sera travaillé que *pp* et dans un mouvement plutôt animé.

2° Etudier la précision de l'attaque, qui dans la nuance piano et dans le mouvement rapide du trait qui nous occupe, gagnera sur un piano à double échappement, à ne pas dépasser le premier échappement.

Le travail en staccato du doigt, dans la nuance *p* est pour ce mode de jeu le meilleur des exercices et celui qui permet le mieux d'assurer le contrôle du degré d'enfoncement de la touche.

Avant de travailler le trait lui-même, on fera bien de s'exercer selon les formules suivantes qui familiariseront avec les difficultés des mouvements latéraux de la main, rendues plus sensibles encore par l'exécution en staccato du doigt.

Transposer dans tous les tons.

3° Travail rythmique et lié du trait, alternativement *mf* et *p* en déplaçant les accents et les positions d'appui de la main.

transposer chromatiquement sur tous les degrés.

Les mêmes formules d'exercice seront fructueusement appliquées aux quatre mesures pendant lesquelles la main droite s'unit à la main gauche, dans une conclusion volubile et d'une virtuosité charmante.

On n'emploiera la pédale forte que par touches légères, en évitant de la conserver pendant la période descendante de la formule de main gauche.

**Vivace**  
*p leggieramente*

Sol majeur

3

ped. \* ped. \* ped. simile

① On peut jouer ce fa# avec le pouce de la main droite. Dans ce cas on emploiera pour les quatre doubles croches suivantes le doigté 1-2-3-1.

(*con sensibilita*)

(*poco espressivo*)

ossia

*leggiero*  
*p*

*dim.*

① execution

## Prélude N° 4

11

On chercherait en vain, dans l'œuvre mélancolique et fièvreusement passionnée du chantre élu de la douleur, une page plus tristement significative que celle-ci, où tient, en quelques mesures, l'une des plus palpitantes images du désespoir que la musique ait jamais enregistré.

Sous l'insistance gémissante de la lente plainte qui s'éploie à la main droite, en longs sanglots accablés, la main gauche paraît s'immobiliser dans l'inflexibilité indifférente d'un rythme monotone d'accords répétés. Mais, à chacune des modifications, qui, note à note, désagrègent les harmonies, pour en préparer, par une insensible chute chromatique, de plus sensibles, de plus pénétrantes encore, c'est comme le sursaut d'une blessure avivée, la renaissante morsure d'une souffrance intolérable qui s'exaspère jusqu'à ce moment d'exaltation presque démente que Chopin se borne à souligner des seules indications *stretto* et *forte*. Puis, brisé, sans force, anéanti par cet excès de détresse, le dessin mélodique se replie sur lui-même, se renferme à nouveau dans l'immobilité prostrée du dolent intervalle de seconde qui marque tout ce prélude d'un accent inoubliable. Et, après un court et redoutable silence, trois lents et sourds accords, qui semblent fixer l'éternité au seuil d'une tombe entr'ouverte.

Un tel sentiment, certes, est loin de se pouvoir traduire avec les doigts seulement. Mais sa qualité même exige une exécution techniquement irréprochable.

Et si, pour l'étude de la main droite, nous ne pouvons que renvoyer aux observations relatives au deuxième prélude, le rôle de la main gauche, par contre, appelle quelques commentaires d'ordre pratique.

Il faut tout d'abord poser comme condition essentielle, la simultanéité d'attaque des notes constituant chaque accord, et ceci, dans la nuance piano qui est la nuance dominante du prélude, ne va pas sans une réelle difficulté.

A l'encontre de ce que l'on pourrait supposer, c'est le travail individuel de chacune des parties de l'accord qui donnera ici le meilleur résultat. Nous voulons dire, que au lieu de s'exercer en répétant chaque accord tel qu'il est écrit, ou se contentera de poser les doigts sur les touches qui le composent, sans les enfoncer, puis on travaillera chaque position séparément, à la manière des exercices dits *des doigts tenus*, de la façon suivante :



en réduisant au minimum l'articulation de chaque doigt actif, et en s'efforçant de conserver le contact avec la touche après chaque enfoncement, c'est à dire, de la sentir remonter sous le doigt.

Puis, même exercice, avec deux doigts actifs, le troisième restant simplement posé sur la touche et toujours sans l'enfoncer.



Enfin, enfoncement des trois doigts, en conservant le contact étroit avec les touches.

On travaillera toute la partie de main gauche de cette manière, le poignet restant constamment souple et les modifications d'intensité n'étant dues, de même que pour la main droite, qu'au degré d'appesantissement plus ou moins prononcé de la main sur le clavier. On veillera au legato rigoureux des parties, principalement de celles dont le mouvement mélodique détermine un changement d'harmonie — Et l'on n'ajoutera la pédale, conformément aux indications du texte musical, que lorsque sans son aide, on aura réussi à donner l'impression de la continuité sonore que procurerait, par exemple, dans un quatuor à cordes, le même passage exécuté à raison de quatre croches espacées sur un seul coup d'archet.

Entre autres œuvres, auxquelles peuvent s'appliquer avec profit cette manière de travailler, nous signalons l'Arioso dolente de la Sonate op. 110, de Beethoven, dont la basse relève d'un principe pianistique analogue.

4  
Mi mineur

*Largo* *espressivo*

*p*

① *tenuto sempre*

*esec.*

*CRUSC.*

*stretto* *f* *dim.* *p*

*ped.* \*

*smorz.* *pp*

① Le renouvellement de la pédale forte, sur chacune des modifications harmoniques de la basse s'entend de soi-même. Nous conseillons même sur les pianos français et américains, particulièrement sensibles à l'action du pied et par analogie avec l'observation relative au Prelude N° 2, un battement en quelque sorte ininterrompu qui aura pour effet d'isoler davantage la ligne mélodique.



## Prélude N° 5

Bruissement léger des feuilles dans la brise, gazouillis éivrés dans l'ombre des ramures, murmure jaseur de l'eau, c'est à suggérer une impression semblable que tendra l'interprète de ces lignes chuchotantes.

Mais les capricieux méandres de la ligne mélodique s'opposeront souvent, de tous les pièges de leurs arabesques compliquées à la réalisation de ce dessein. Les difficultés qu'ils engendrent sont de deux sortes, l'une ayant trait à la combinaison du legato et des extensions dans un mouvement plutôt rapide, la seconde conséquente à la nécessité poétique d'un jeu parfaitement égal, malgré l'incommodité de certaines positions de la main et de certains passages du pouce.—Et ceci s'entend naturellement de la main gauche comme de la main droite, l'une et l'autre concourant à l'impression d'ensemble par une disposition graphique analogue.

Pour se familiariser avec les écarts associés au principe de la liaison, nous conseillons les exercices suivants qui ont pour effet de développer les possibilités d'extension entre les doigts, sans avoir à redouter les inconvénients d'ordre physiologique qui sont souvent le résultat d'un travail de cet ordre, fatigue, lourdeur, affaiblissement musculaire.

L'étirement progressif étant ici combiné avec la mobilité continue des doigts et les notes extrêmes de chaque formule étant atteintes grâce à la manière dont la main peut pivoter sur le poignet, aucun de ces désagréments n'est à craindre comme dans les exercices d'extension habituels (doigts fixés au clavier et main immobile)—qui sont non seulement dangereux, mais inutiles. En indiquant les différentes combinaisons de doigts, nous marquons par la fin de la flèche qui les suit, la limite d'extension à laquelle il serait utile d'atteindre.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth notes, each with a specific fingering indicated below it. Below the staff are ten horizontal lines, each representing a different finger combination and its corresponding extension range. The combinations are: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5, 2 3, 2 4, 2 5, 3 4, 3 5, and 4 5. Each line ends with a horizontal arrow pointing to the right, indicating the limit of extension for that combination.

Nous répétons qu'il ne faudra pas essayer de garder les deux notes de l'intervalle — On se bornera à observer les principes du legato, c'est à dire qu'on enchaînera chaque note à la suivante à peu près ainsi:

The image shows a short musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It illustrates the legato technique with a sequence of notes connected by a slur. The notes are: a quarter note (F#), an eighth note (G), a quarter note (A), an eighth note (B), a quarter note (C), an eighth note (D), a quarter note (E), and an eighth note (F#). The sequence ends with the word "etc.".

et sans craindre, en suivant la progression des écarts, d'augmenter le balancement de la main qui facilitera l'attaque de chaque note—Eviter l'attaque sur le côté des touches.

Le même exercice sera naturellement employé pour la main gauche, suivant les mêmes intervalles et conformément aux mêmes doigtés, on transposera la formule donnée sur tous les degrés de la gamme chromatique.

Comme complément à cet exercice, nous recommandons le travail suivant, destiné à développer la souplesse du poignet dans l'exécution des intervalles distants.

Concernant l'égalité de jeu à laquelle nous faisons précédemment allusion, nous préconisons les exercices préparatoires ci-après, dans lesquels le passage du pouce dans les positions les plus incommodes est spécialement étudié en vue de l'exécution de ce prélude:

Puis on travaillera le texte même, d'abord les mains séparées et suivant les formules rythmiques suivantes.

Allegro molto

5  
Ré majeur

*p*  
*cresc.*  
*f*  
*dim.*  
*p*  
*cresc.*  
*f*  
*dim.*  
*p*  
*f*  
*(p)*  
*(p)*

*Tempo*

① Le la # maintenu ici dans certaines éditions constitue une erreur.  
EDITION NATIONALE E. M. S. 5049

## Prélude N° 6

Pour bien rendre le caractère élégiaque et méditatif de ce prélude, il convient de donner au dessin mélodique de la main gauche, une accentuation pénétrante, mais dont l'intensité est en raison directe de sa sobriété même.

Cette œuvre prend trop souvent, de par l'exagération du sentiment, un caractère emphatique qui la dénature irrémédiablement, et transforme en banales expansions, les inflexions réservées, contenues, qui font la valeur aristocratique de cette confidence. Elle est mélancolique, désabusée, certes, mais non désespérée; il s'y joint l'amère douceur d'un regret et ce ne sont que des soupirs, non des sanglots, qui rythment son allure égale.

La seule formule délicate, du point de vue technique, est l'arpège qui, à plusieurs reprises et dans des positions différentes, amène le pouce de la main gauche à servir de pivot pour un déplacement des doigts inférieurs qui le surpassent momentanément.

Pour se préparer à vaincre cette légère difficulté sans renoncer aux nécessités expressives du phrasé nous préconisons l'étude suivante:



Travailler en jouant chaque note légèrement *portando*.

Au reste, pour la qualité générale de la sonorité et de la ponctuation, nous renvoyons au commentaire de l'édition de travail de l'Étude de Chopin op. 25 N° VII dans lequel on trouvera une analyse du jeu expressif qui s'accorde entièrement aux exigences de ce prélude, tant pour la technique des doigts que pour l'usage de la pédale qui doit être aussi fréquent que possible.

Le rôle de la main droite, qui est ici limité à celui d'un accompagnement, est cependant extrêmement important en ce qu'il détermine l'atmosphère sonore générale, qu'il établit une sorte de fond dont le caractère de neutralité ne saurait être confondu avec celui de l'indifférence. Chopin a indiqué comme devant se reproduire durant le cours entier du prélude, un accent sur la première croche de chaque temps. Cet accent, si caractéristique, et dont la chute régulière permettrait d'assimiler ce prélude au même titre que le 15<sup>m</sup>e à celui que décrit George Sand dans l'anecdote célèbre de la "Goutte d'eau", entraîne quelquefois un soulignement trop marqué des noires qui lui correspondent rythmiquement. L'accent ne doit affecter que la partie supérieure de la main droite et plutôt sous la forme expressive suivante:



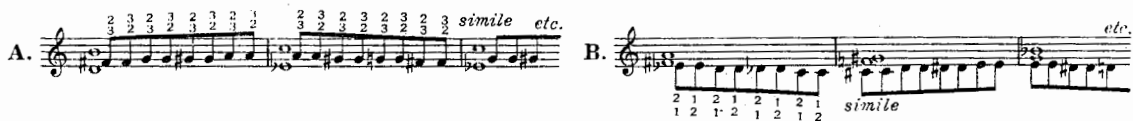
que sous l'aspect d'une note marquée isolément et suivie d'une répétition incolore.

Le changement de doigt qui permet cette ponctuation sera l'objet d'un travail préparatoire dont le bénéfice dépassera celui de sa seule application à cette pièce.



Nuancer ainsi:

2<sup>o</sup> même travail avec les doigts inférieurs:



Nous croyons qu'il est dans l'esprit de Chopin de jouer les quatre dernières mesures dans un sentiment de coda rêveuse, en effleurant presque les notes mélodiques de la main gauche, dont la dernière reste en suspens, sous les vibrations affaiblies qui meurent doucement à la main droite.

6  
Si mineur

Lento assai

(simile)

*p* sotto voce

① Selon nous, la sonorité de cette dernière note de basse doit se prolonger au delà des vibrations de la main droite.

## Prélude N° 7

On n'attend pas que nous alourdissions d'un commentaire technique, la poésie tendrement nostalgique de ces quelques mesures. Pour les bien jouer il suffira de les jouer pour soi-même, en s'efforçant de retrouver dans un coin de sa mémoire, l'évocation doucement attendrie d'un instant de chaste bonheur. Car tout dépend ici de la qualité du sentiment. Trop affirmé, le rythme de Mazurka qui parfume ces lignes, les peut rendre complaisantes et familières à l'excès; trop atténué, leur charme disparaît. Il nous semble qu'on peut s'inspirer du caractère de l'improvisation, à laquelle sa spontanéité même interdit l'indifférence comme la sensiblerie. Ne rien préméditer et simplement tâcher l'être musicien au sens étymologique du mot, c'est à dire non seulement cela, mais encore poète par surcroît.

Les seuls conseils que nous nous permettons de donner, concernent la sonorité de la partie supérieure de la main droite, qui gagnera à être doucement timbrée; les repos sur les blanches qui se reproduisent toutes les deux mesures et qui peuvent, sans inconvénient rythmique, être chaque fois prolongés imperceptiblement — Quant au grand accord de la main droite, dans lequel Chopin emploie si ingénieusement le pouce sur deux touches noires voisines:



il faudra, si on ne peut le plaquer en raison de l'exécutif de la main, employer la disposition suivante:



mais se garder en tous cas d'un arpeggiando général qui dénaturerait complètement le sens rythmique de cette harmonie.

7

La majeur

Andantino

*p dolce*

*(p)*

*(più p)*

*m.g.*

Red. \*

## Prélude N° 8

On se méprendrait singulièrement en ne mettant dans l'exécution de ce prélude que le souci de triompher des difficultés techniques, au reste, considérables, qu'il renferme.

Musicalement, le dessin en triples croches, doit s'effacer devant l'intérêt mélodique du thème du pouce de la main droite. Il ne sert qu'à en renforcer l'intensité par l'effervescence bouillonnante de son accompagnement.

Il en suit les contours, en épouse fidèlement toutes les inflexions expressives, qui parfois sont celles du désespoir et toujours de la passion, mais il ne saurait prédominer et c'est mal placer son ambition pianistique que de ne chercher dans l'interprétation de ce splendide morceau qu'à traduire correctement, ou, ce qui est pis, brillamment, une simple figuration dont Chopin prend soin de marquer la dépendance expressive en l'écrivant en petites notes.

Trois éléments sont en présence dans ce prélude, dont nous allons tâcher à définir le caractère.

Le plus important, nous l'avons dit, est le thème confié au pouce de la main droite. C'est de lui, de la fermeté de son rythme, de l'élan et de la nervosité de sa ponctuation impatiente, que dépend l'accent de la pièce tout entière. Son exécution nécessite un travail préparatoire dont voici les bases:

1<sup>re</sup> étude pour le saut rapide du pouce entre deux notes de plus en plus éloignées:



(à transposer chromatiquement sur tous les degrés.)

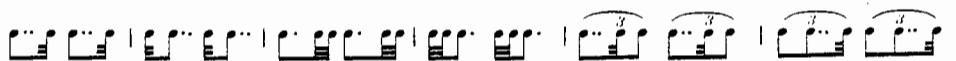
On veillera, au cours de cet exercice, à l'extrême souplesse du poignet qui seule permettra la répétition rapide des notes du triolet et facilitera ultérieurement l'exécution de la double croche du texte.

2<sup>de</sup> étude du legato expressif dans l'exécution d'une mélodie exclusivement confiée au pouce:

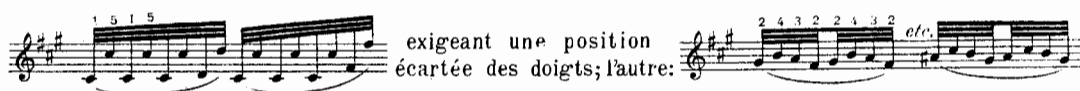


Appliquer cette variante au texte du prélude, en travaillant par fragments de quatre mesures—Conserver au poignet une extrême souplesse, comme dans l'exercice précédent, et s'efforcer au phrasé éloquent de chaque période. Cet exercice sera naturellement travaillé sans pédale.

3<sup>e</sup> Étudier en son entier, le dessin mélodique du Prélude, en employant les rythmes suivants:



On travaillera ensuite le dessin en triples croches dont la difficulté provient de la juxtaposition continue de deux mouvements opposés; l'un, le dessin en octaves que nous pourrions figurer ainsi:



déterminant au contraire une contraction inévitable de la main. Il s'agit donc tout d'abord de vaincre par des exercices appropriés, la fatigue musculaire qui résulte de la répétition constante de ces mouvements contraires dans un tempo rapide.

Nous conseillons comme étude préliminaire la formule suivante, basée sur le travail du tremolo en octaves :



(poursuivre la progression jusqu'au saut d'octave, puis reprendre sans arrêt la même formule sur le degré chromatique supérieur et passer ainsi tous les degrés de la gamme. Ne pas craindre, principalement au moment du déplacement sur les touches supérieures, un mouvement latéral de la main pivotant pour ainsi dire sur le poignet, dont nous recommandons une fois encore la souplesse absolue.)

Travailler ensuite, suivant la même formule, le texte de Chopin, en ne conservant que le dessin mélodique, c'est à dire :



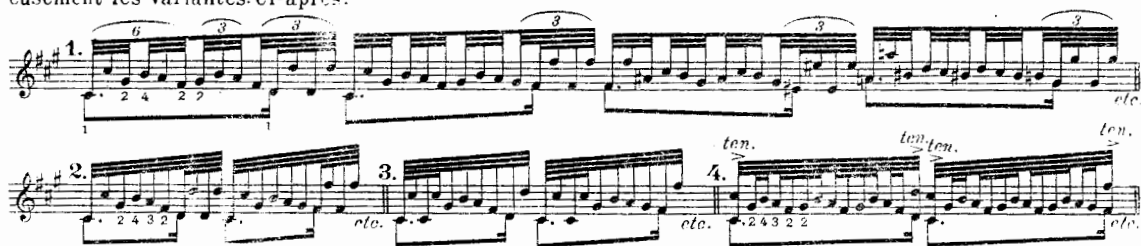
On n'abandonnera cette étude essentielle que lorsqu'on jouera avec aisance et sans fatigue, dans le tempo même du prélude, les trente deux mesures sur quoi s'appuie ce dessin.

Puis on abordera l'étude de la partie médiane de chaque groupe, en travaillant chromatiquement les formules suivantes :



Les doubles croches alternativement *legato* et *staccato* du doigt.

En réunissant ces deux éléments, nous retrouvons le texte même de Chopin, auquel on appliquera fructueusement les variantes ci-après :



Reste la main gauche dont la ponctuation est de si grande importance comme soutien rythmique du thème.— L'accent marqué par Chopin sur la première note de chaque triolet ne prendra sa signification que si la main tombe chaque fois de haut, le pouce imprimant à la touche une attaque hardie et incisive qui doit contraster avec le caractère lié du dessin de la main droite.

La croche qui termine chaque groupe sera un peu écourtée de valeur, afin de permettre à la main de reprendre son élan pour l'attaque du groupe suivant. Nous conseillons de travailler séparément toute la partie de main gauche, en s'inspirant de la réalisation graphique suivante :



Veiller à la netteté rythmique du coup de pédale, à la clarté du silence qui le suit et à l'articulation précise du triolet



molto agitato

8  
Fa# mineur

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes, including slurs and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some triplets and slurs. Below the bass staff, there are several notes with asterisks, likely indicating specific fingering or articulation points.

The second system continues the piece. The upper staff has a dynamic marking of *f* (forte). The lower staff includes a *dimin.* (diminuendo) marking. The notation includes slurs, accents, and various note values. Below the bass staff, there are notes with asterisks.

The third system features a dynamic marking of *p* (piano) in the upper staff. The notation continues with complex melodic and rhythmic patterns. Below the bass staff, there are notes with asterisks.

The fourth system begins with a dynamic marking of *f* (forte) in the upper staff. The notation continues with complex melodic and rhythmic patterns. Below the bass staff, there are notes with asterisks.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and a *cresc* (crescendo) instruction. A circled number '1' is placed above the first measure of the bass staff. Below the staves, there are ten pairs of notes, each pair separated by an asterisk (\*).

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features the same two-staff layout and key signature. The dynamics and markings are consistent with the first system. Below the staves, there are ten pairs of notes, each pair separated by an asterisk (\*).

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. Below the staves, there are ten pairs of notes, each pair separated by an asterisk (\*). The final two pairs of notes in this system include a triplet of notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. Below the staves, there are ten pairs of notes, each pair separated by an asterisk (\*). The final two pairs of notes in this system include a triplet of notes.

① Mikuli indique ici sol# au lieu de sol b, en se référant à l'original. Malgré l'autorité de cette édition nous préférons notre version, plus appropriée croyons nous au développement harmonique de cette période.  
 EDITION NATIONALE E M S 5049

poco riten.

*p* *p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

molto agitato e stretto

*p* *cresc.*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

*ff*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

*più dim.*

*più dim.*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

① Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

lento 5


exéc.

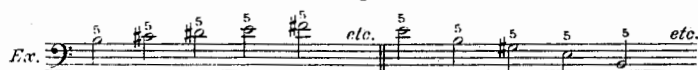
① Malgré la similitude des harmonies, nous conseillons l'emploi rythmique de la *pédale* forte sur chaque temps, afin de conserver à la basse son caractère nerveusement obstiné. Peut-être même et cela dépend de l'instrument que l'on joue, pourra-t-on la supprimer complètement sur la mesure qui précède le Lento, afin d'obtenir un effet plus complet d'évanouissement sonore.

## Prélude N° 9

Ce sont des voix d'airain, prophétiques et solennelles, dont le rythme domine les puissantes harmonies de ce prélude. Elles doivent être isolées, par la noblesse tragique de leur timbre, de la masse sonore qui les soutient; fortes sans être brutales, pesantes sans être lourdes. Tel est le principe du problème technique qui s'impose à l'interprète, problème d'autant plus redoutable que la main droite doit concilier ces exigences de sonorité avec l'emploi presque exclusif de ses doigts les plus faibles, 4<sup>m</sup>e et 5<sup>m</sup>e, dans la déclamation de la partie la plus importante. Nous avons déjà étudié par ailleurs ce mode d'exécution (voir le commentaire de l'édition de travail des Etudes de Chopin op.10 N° III) mais en nous appliquant au rôle expressif et chantant de ces doigts faibles, plutôt qu'à leur caractère impérieux.

Quelques modifications de détail vont donc s'imposer ici, qui, du reste, ne contredisent en rien les principes auxquels nous venons de faire allusion. Nous rappelons que la règle essentielle de la technique polyphonique consiste à porter le poids de la main du côté des doigts qui, musicalement, ont le rôle important; à détendre, à relâcher au contraire, les muscles des doigts qui jouent les parties secondaires. La difficulté s'augmente ici, du fait que l'accompagnement lui-même doit être nourri et sonore même dans les passages marqués *piano*.

Il est donc nécessaire de solidifier à l'extrême les doigts faibles qui auront à exprimer cette sonorité fondamentale déjà robuste, et là, doit intervenir une position particulière qui seule donnera le résultat attendu. Nous ferons choix pour en établir le mécanisme, du premier accord du prélude qui nous occupe, mais il va de soi que toute autre harmonie de quatre ou cinq notes permettrait la même démonstration. Jouer l'accord suivant  avec la main droite, les doigts étant posés naturellement sur le clavier. Puis, relever franchement le poignet en s'appuyant exclusivement sur le cinquième doigt, les autres doigts abandonnant leurs touches—Si le mouvement est correctement exécuté, le cinquième doigt présentera un angle droit avec le dos de la main, il sera tendu verticalement et suffisamment raidi pour supporter le poids de la main— En conservant cette position et les autres doigts de la main restant passifs et souples, s'exercer sur des formules de gammes ou d'arpèges quelconques, en essayant d'obtenir le maximum d'intensité et en détachant largement.



Même travail avec le quatrième doigt—érigé à son tour et fermement tendu, les autres doigts, y compris le cinquième, flottants pour ainsi dire sous la main, sans reposer sur le clavier. Lorsqu'on aura acquis, pour ces deux doigts, la rigidité, la solidité nécessaires qu'ils doivent même conserver lorsque la main s'éloigne des touches, entre deux notes, on adjoindra une formule d'accompagnement, que les doigts inférieurs joueront dans leur position habituelle, seuls les doigts "mélodiques" conservant la position contractée que nous venons d'étudier.

Un fragment de la Fantaisie de Chopin:



ou de la Sonate de Liszt:



permettront l'application immédiate de ce mode d'exécution, en faisant mieux comprendre que des exercices musicalement indifférents, sa valeur et ses ressources expressives.

On travaillera ensuite le texte du prélude, suivant les variantes ci-après:

Nous recommandons également l'étude des exercices indiqués dans l'édition de travail des Etudes de Chopin pour l'étude op. 25 N° 4—spécialement de ceux-ci:

On observera exactement les différences entre les rythmes  $\text{♩} \cdot \text{♩}$  ou  $\text{♩} \cdot \text{♩}$ , soit qu'ils se contrarient entre les deux mains, ou que, comme dans les cinq dernières mesures, ils s'unissent sous leur second aspect, ajoutant ainsi un accent héroïque au caractère majestueux de ce Prélude.

9  
Mi majeur

Largo

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece is in G major.

Dynamic markings include *f*, *tr*, *p*, *cresc.*, *decresc.*, *riten.*, and *ff*. The score also features several trills and triplet markings.

① exéc.

② même exécution

## Prélude N° 10

La même formule, quatre fois répétée, suffit à la fragile construction de ce chatoyant prélude: un trait vif, étincelant et léger, qui fuse au travers de trois octaves, semblable à une flèche d'or, puis disparaît dans un calme remous d'accords négligents. C'est à mettre délicatement en valeur le contraste entre l'indolence capricieuse du rythme de ces accords et la prestesse glissante du dessin en doubles croches que se limite le secret d'une interprétation dont il n'est possible que de suggérer le caractère.

Techniquement parlant, on pourra éprouver quelques difficultés dans l'exécution égale du trait; difficultés causées par l'adjonction d'un accord en doubles notes au début de chaque temps. Selon nous, la note supérieure de chacun de ces accords doit tinter, plutôt que sonner, comme une sorte de légère campanella, ce qui s'obtiendra en la détachant vivement du reste du trait qui doit s'exécuter *legatissimo*, en coulant les doigts.

On se familiarisera avec cette double attaque à la même main par l'étude des exercices suivants:

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

On augmentera progressivement l'efficacité de ce travail en employant pour les doubles notes, des positions de plus en plus écartées jusqu'à la sixte majeure inclusivement.

*Ex.* *etc.*  
 Même travail avec l'Exemple B.

On travaillera séparément la partie inférieure du trait en ajoutant un trille sur la première moitié de chaque temps et en réduisant au minimum l'articulation des doigts.

*etc.*

Puis on adjoindra la note supérieure, au début du temps, mais tout d'abord en la tenant, afin d'assurer la position de la main.

*etc.*

Enfin on étudiera le trait tel qu'il est écrit, en employant alternativement pour la partie inférieure, le legato et le staccato du doigt et les rythmes suivants:



Allegro molto

10

Ut : mineur

*p leggiero*

## Prélude N° 11

Nous ne croyons pas qu'il convienne de prendre à la lettre l'indication de mouvement qui est en tête de ce Prélude. Chopin ne l'a probablement employée que pour mettre cette brève et légère esquisse à l'abri d'une exécution exagérément sentimentale. Mais, il y a dans la grâce ingénue du contour mélodique, une sorte de réserve, de pudique retenue, qui s'accommoderaient mal d'un tempo trop volubile ou d'un accent trop brillant. "Allegretto vivace" nous paraît une notation plus juste que "Vivace" et plus en accord avec l'émotion discrète, l'enjouement attendri de la phrase musicale.

Les difficultés de réalisation pianistique seront, du reste, d'autant plus grandes que le mouvement sera moins vif, et plus sensible la délicatesse du sentiment. Au lieu d'être emportée dans le flux indifférent d'une animation excessive, chaque note prendra son importance et sa signification mélodique. Ceci suppose un jeu à la fois délié, tendre, égal, une souplesse de rythme qui ne s'obtiendront pas du premier coup malgré l'aspect inoffensif de la notation musicale.

Le travail préparatoire sera basé sur les formules pour les écarts liés que nous avons déjà indiquées dans la notice accompagnant le cinquième Prélude.

En ce qui concerne les doubles notes en accords mélangés dont l'exécution doit rester aussi fluide que lorsque le dessin mélodique est en notes simples, on pourra s'inspirer de leur difficulté passagère pour tenter une étude un peu généralisée des principes d'exécution qui leur peuvent convenir.

Nous mentionnons pour mémoire les commentaires des Etudes en tierces et en sixtes de l'Édition de travail dans lesquels on trouvera un certain nombre de suggestions dont l'application constituera la base d'un travail utile.

Mais nous voudrions tenter la différenciation des études d'approche de la technique en doubles notes dans des positions mélangées, suivant la nature des mains, que nous ramènerons, un peu arbitrairement, à deux types essentiels, la main à doigts longs et la main à doigts courts. Dans l'un ou l'autre cas, le travail préparatoire sera totalement différent et ce, pour des raisons physiologiques sur lesquelles il n'est pas besoin de s'appesantir, encore qu'elles soient généralement méconnues ou négligées au cours des études.

Pour les doigts courts, les exercices préparatoires aux doubles notes seront toujours établis sur une formule arpégée, c'est-à-dire qu'un passage de ce genre:

sera travaillé ainsi:

ou inversement:

Ceci afin d'éviter la fatigue musculaire et la lourdeur d'attaque; et, d'autre part pour obtenir le maximum de souplesse dans les mouvements du poignet accompagnant les déplacements des doigts sur le clavier et permettant la liaison.

Pour les doigts longs, auxquels les difficultés d'écart important peu, on remplacera ces exercices par les suivants:

A.

ou

en veillant, ce qui constitue l'intérêt technique capital de cette formule, à la prédominance sonore de la partie détachée.

B.

ou

Toutes les combinaisons en doubles notes mélangées peuvent être, suivant les cas, travaillées selon l'un ou l'autre de ces principes et nous ne craignons pas d'affirmer que leur application permettra de vaincre en peu de temps des difficultés en apparences insurmontables.

11  
Si majeur

Vivace

*p legato*

*mf*

(poco rit.)

(tempo)

*f*

*pp*

## Prélude N° 12

De même que pour le huitième prélude, il est moins méritoire de triompher ici d'une difficulté en soi, que de la vaincre au service des seules exigences d'une interprétation vivante et colorée.

Les crescendi véhéments, les rafales impérieuses que précipitent un rythme obstiné et impatient, le bondissement caractéristique de la basse, l'allure trépidante, fébrile, d'une chevauchée tragique par une nuit d'orage, tels sont les éléments essentiels de cette interprétation.

Elle suppose, au premier chef, et plus encore que la perfection du mécanisme, de rares ressources imaginatives et nerveuses. Mais elle ne se pourra naturellement traduire que lorsque le problème technique qui la conditionne aura été résolu.

Une fois de plus, il suffira de ramener les difficultés d'exécution aux formules les plus élémentaires, et d'en étudier avec soin le principe générateur. Les bénéfices d'une analyse de ce genre se feront sentir, par la suite, non seulement pour l'interprétation des passages ou de la pièce déterminée qui auront été les prétextes, mais ils se manifesteront encore durablement dans l'économie de la technique générale.

Ici, il faut combiner l'articulation précise des doigts avec la souplesse du poignet pour assurer les nuances du dessin de la main droite et la clarté de la répétition, qui de deux en deux notes, replace un doigt faible et isolé dans une position défavorable par rapport à la conduite de la ligne mélodique. L'appui que la main prend sur chacun des accords dont le rythme insistant et nerveux talonne la progression de la partie supérieure, tend naturellement à détruire l'équilibre sonore nécessaire.

On ne pourra le rétablir, qu'en ayant d'abord assujéti les doigts faibles de la main droite, et principalement les 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> doigts, à un travail d'entraînement qui aura pour but de développer la fermeté de leur attaque.

Nous conseillons les formules suivantes :



à transposer chromatiquement sur tous les degrés.

Articuler largement et attaquer avec décision.

Puis, en serrant de plus près la formule de Chopin.



Enfin les formules de trille suivantes, dans l'exécution desquels on s'efforcera au plus grand crescendo possible, même s'il doit entraîner un mouvement involontaire de la main.



Arracher en quelque sorte la dernière note de chaque groupe, détendre complètement les doigts pendant la durée du silence et attaquer à nouveau avec fermeté.

Ensuite, travailler les mouvements de poignet qui doivent régir l'exécution des accords de noires:



(Le second accord doit, pour ainsi dire, rebondir sous l'impulsion du premier, puis les mains seront rapidement ramenées à leur position d'attaque au dessus du clavier, les doigts ne se contractant qu'au moment précis de se poser sur les touches.)

Travailler ainsi, et les deux mains réunies, le Prélude en son entier, en tenant compte de toutes les nuances du texte.

Lorsqu'on se sera familiarisé avec cette variante au point de la pouvoir jouer de mémoire, et seulement alors, on reprendra deux des formules pour la main droite seule précédemment indiquées et on les utilisera de la manière suivante, en les appliquant au texte de Chopin:



Toujours s'efforcer de donner un accent énergique sur la dernière note de chaque groupe.

Avant de tenter l'exécution du morceau tel qu'il est écrit, nous recommandons encore la variante rythmique ci-après:



Articuler largement la partie supérieure, en observant les silences — conserver au contraire la souplesse des doigts auxquels sont confiés les tenues.

La pédale sera mise avec une extrême décision et quittée de même. Il faut éviter toute bavure de résonance qui diminuerait le caractère rythmique nettement volontaire de cette attaque.

Presto (simile)

12

Sol # mineur

*cresc.*

*cresc.*

EDITION NATIONALE

E. M. S. 5049

First system of a piano score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs, including a trill-like figure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *ff* and *ped.* with asterisks. A *tr* marking is present above the first measure.

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *pp* and *ped.* with asterisks.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment features chords and some moving lines. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *più f*. *ped.* markings with asterisks are present.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with many slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and some moving lines. Dynamics include *ff* and *ped.* with asterisks.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with many slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and some moving lines. Dynamics include *f* and *cresc.*. *ped.* markings with asterisks are present.

Sixth system of the piano score. The right hand features a melodic line with many slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and some moving lines. Dynamics include *cresc.*. *ped.* markings with asterisks are present.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system features intricate fingerings and ornaments. The second system continues with similar patterns. The third system includes a measure with a circled '4/8' and a 'pp' dynamic. The fourth system starts with a '(p)' dynamic. The fifth system ends with a 'p' dynamic and a circled '5'. The sixth system concludes with 'dim.', 'poco rit.', and 'ff' dynamics, and includes circled numbers 1 and 2 in the bass staff.

① Cette mesure et la suivante, supprimées dans la plupart des éditions, sont rétablies ici conformément à la correction de Chopin lui-même, recueillie par Tellefsen.  
 ② Nous préférons jouer ces deux dernières notes pianissimo, dans la sonorité mystérieuse d'un pizzicato.



## Prélude N° 13

Ce fut l'un des secrets du génie de Chopin que cet accent de tendresse mélancolique dont il a, involontairement semble-t-il, pénétré le mode majeur.

De la tonalité, du rythme, des harmonies de cette pièce, semble d'abord se dégager un sentiment heureux, paisible, confiant, et cependant, par un mystérieux pouvoir que nulle règle ne saurait définir, c'est un cœur gonflé de larmes et de regrets qui s'y paraît abandonner. Larmes secrètes, regrets qui portent encore en eux l'heureuse ardeur du souvenir qui les inspire, sentiment aux confins de la plus délicate sensibilité, mais dont la nostalgie est d'autant plus irrésistible que ses accents sont plus doux et plus résignés.

Les difficultés de doigts de ce morceau sont nulles, mais non les difficultés de sonorité et de pédale. Il faut qu'on sente vibrer, dans la douceur de l'atmosphère générale, la pénétrante plainte de cette mélodie presque immobile qui s'inscrit au sommet des harmonies de la main droite. Il faut à la main gauche, dans le flottant dessin de l'accompagnement, que le rythme ondoie sans raideur comme sans mollesse que le legato indispensable n'y soit pas un obstacle à la finesse expressive de la ligne non plus qu'à la subtilité des détails — Il faut que la pédale, les deux pédales plutôt, car leur emploi combiné est nécessaire à la qualité confidentielle du timbre, baigne tout le morceau d'une sorte de liquide enveloppement.

Et par dessus tout, il faut essayer de retrouver en soi un grand et cher désir inassouvi, semblable à celui dont l'incomparable modulation en ut dièse majeur se fait l'écho frissonnant et exalté et dont nulle pédagogie n'enseignera l'accent.

On pourra préparer l'exécution de la main gauche par quelques exercices basés sur le rôle particulier du pouce, qui permet à la main de pivoter sur elle même, sans que le point d'appui pris ainsi dénature l'égalité discrète de son volume sonore.

La manière la plus expressive et la plus harmonieuse de rendre le retour de la première idée, avec l'adjonction de ces quelques notes supérieures qui viennent se poser sur la mélodie comme de fugitives lueurs d'espoir, consiste à jouer les accords qui contiennent ces notes de la manière suivante:

13  
Fa# majeur

Lento

*p*

*legato*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

① *ped.* - - - - *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*p* *sempre legato*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* (*ped. simile*)

*più p*

① Sur un instrument à pédale sensible, suivre la ligne mélodique d'un léger battement du pied. Nous laissons au goût de l'interprète tout en le lui conseillant au reste, un emploi plus fréquent de la pédale que celui que nous avons indiqué. Il pourrait être à raison d'un battement sur chaque noire.

Più lento

*p sosten.*

Red. \*Red. \*Red. - - - -) Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. \*Red. \*Red. - - - -)

(senza sordina)

*poco cresc.*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. \*Red. Red. \*Red. \*Red. Red. - - - Red.

Tempo I<sup>o</sup>

*p*

Red. \*Red. \*Red. Red. Red. \*Red. \*Red. \*Red. - - - (due Red. come prima)

Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. Red. \*Red. \*Red. \*

(Lento) *(dim. e smorzando)* *(m)*

Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*Red. \*

① Pour l'exécution de ces accords, voir le commentaire.

## Prélude N° 14

On a voulu voir dans ce Prélude l'ébauche du final de la Sonate Op. 35, ce tourbillon mystérieux que coussule le vent glacial de la mort — La disposition graphique en effet est la même, "les deux mains babillent à l'unisson" suivant l'expression naïve de Chopin, mais alors que dans la Sonate, c'est à réaliser l'apparence quasi fantomatique d'une ligne mélodique sans point d'appui que doit s'employer le talent du virtuose, il nous semble au contraire que son souci, dans ces mesures farouches, doit être de rendre sensible l'enchaînement des harmonies et d'interpréter le legato dans le sens de la pesanteur, selon le caractère mugissant de l'ouragan qui déferle.


La liaison par la pédale seule, serait insuffisante à produire le sentiment de masse liquide en mouvement que doit éveiller la sonorité compacte de ces lourdes vagues de croches.

Il faut ici s'inspirer du vieux principe des clavecinistes et garder les doigts sur toutes les touches constituant un accord. C'est-à-dire tendre à l'impression suivante:



C'est assez dire que l'articulation, indispensable à l'effleurement du final de la Sonate, est contre indiquée pour l'exécution des triolets de cette pièce. On tiendra au contraire les doigts assez allongés sur le clavier, en gardant le contact avec les touches, et on obtiendra le relief des nuances qui animent l'uniformité du rythme d'un incessant flux et reflux, par l'appesantissement de la main et du poignet.

Le texte de ce Prélude est à lui même sa meilleure et nous pourrions dire, son unique préparation technique. Nul exercice ne remplacerait l'efficacité de la formule en accords brisés que nous propose Chopin. Les seules variantes sont d'ordre rythmique et peuvent se resumer dans les exemples suivants:

par groupe de 3 notes: 

par groupe de 6 notes: 

On veillera scrupuleusement au cours de cette étude à l'observation des nuances, malgré les déplacements de l'accent initial. L'indépendance de doigts que l'on acquérera ainsi, sera la garantie d'une interprétation suffisamment éloquente pour suggérer à la reprise du sujet dans la nuance *ff* l'impression du fracas de la tourmente.

Nous avons établi le doigté de ce Prélude en vue de sa ponctuation dramatique et de la liaison appuyée qui lui convient. Les quelques inconvénients qui peuvent au premier abord déconcerter l'interprète ne doivent point le décourager. Il trouvera par la suite, dans l'emploi de notre version, dont le principe est essentiellement de conserver, autant que faire se peut, les mêmes doigts sur les mêmes touches l'aide matérielle qui lui permettra le maximum d'intensité expressive et la rigoureuse observation du legato.

Il est presque impossible d'indiquer un satisfaisant emploi de la pédale, éminemment variable de qualité et d'action, suivant la nature des pianos.

Nous conseillerons cependant de légères touches de la pédale forte sur le troisième temps des dix premières mesures — puis à partir de la onzième mesure (*ff*) de vigoureux enfoncements sur chaque noire; ensuite, mesures 15 et 16, suivre avec le pied la ligne mélodique indiquée par des (—) étouffer ensuite avec la pédale sourde, de manière à rendre l'éloignement de la rafale

Allegro

*pesante*

14  
Mi mineur

(p) *legato (tenuto)*

*(cresc.)* **ff**

*dim.*

*dim.* **pp**

## Prélude N° 15

Ce prélude, le plus important et le plus achevé de tous, et dont la forme s'apparente si étroitement à celle des Nocturnes, doit sans doute une popularité supplémentaire au récit de George Sand qui lui paraît s'appliquer et dont on trouvera la citation dans la notice documentaire de Laurent Ceillier reproduite en tête de ce volume.

L'anecdote est rien moins que certaine car il y a toujours lieu de suspecter l'imagination fertile et romantique de la bonne dame de Nohant—Mais la légende ici, se confond assez heureusement avec le caractère du morceau pour lui pouvoir sans inconvénient servir d'illustration poétique.

A la condition toutefois que l'imitation puérile de la chute régulière de cette "goutte d'eau" célèbre, ne constitue pas un obstacle au terrifiant développement dramatique dont elle est le prétexte, et qui, seul mérite de retenir l'attention de l'interprète

Toute la partie du prélude qui, enharmoniquement évolue en ut dieze mineur, doit créer cette impression de cauchemar, d'hallucination horrifiée, que nous avons tenté de définir par la brève épigraphe également citée par L. Ceillier.

Et il faut qu'au retour du sujet initial, en ré bémol, le thème ne réapparaisse pas exactement dans le caractère doucement mélancolique du début, mais qu'il ait revêtu, au contact tragique des sonorités fatales de la partie médiane, un accent d'épuisement douloureux et presque d'angoisse, qui justifie ce grand soupir par quoi on essaie, sans y parvenir, d'effacer le souvenir d'une vision désespérante, et qui clôt cette admirable pièce dans une impression d'indicible abandon.

La réalisation technique de ce prélude peut paraître aisée, aux pianistes pour qui la difficulté d'interprétation ne se manifeste qu'en raison du nombre ou de la rapidité des notes et de la complication de lecture. Nous avons déjà souligné par ailleurs les inconvénients de cette conception toute superficielle et qui peut exposer aux plus regrettables déconvenues. Un andante de Mozart, une phrase mélodique de Schubert ou de Chopin, la ponctuation d'une des Kinderscenen de Schumann, exige selon nous une connaissance plus approfondie des ressources de l'instrument, que les dispositions graphiques les plus chargées et tel virtuose, cependant rompu aux exigences pianistiques les plus décidées, sera peut être impuissant à rendre l'émotion qui naît de la simple vertu d'une élocution musicale sensible et naturelle. Et ceci, non seulement parce que la finesse de sa perception poétique a pu s'émousser au contact d'une étude trop exclusivement instrumentale et qui malheureusement remplace trop souvent l'amour de la musique par le culte du piano, mais encore parce que la technique spéciale liée au souci de la déclamation mélodique lui fera défaut

Nous ne prétendons pas à en définir les lois au sujet de ce prélude, un volume n'y suffirait pas, et les règles de l'émotion musicale sont avant tout fonction de la personnalité et du goût. Mais il est des principes généraux de toucher et de ponctuation qui se peuvent développer par des exercices appropriés. Une fois maître des conditions purement matérielles d'une exécution expressive, il sera plus facile d'en déterminer l'application selon l'inspiration, l'imagination ou les dons de l'interprète.

La base du travail expressif de la sonorité consiste à faire d'une gamme ou d'un arpège, prétexte à modulations expressives. Nous donnons ci-après quelques exemples des nuances par lesquelles on peut vivifier la plus inerte, musicalement parlant, des formules techniques.



en passant par tous les degrés d'intensité sonore du *pp* au *ff*.

Puis, tenant compte des figurations mélodiques les plus usuelles, qui généralement, ne comportent que peu de passages du pouce, et s'appuient fréquemment sur des intervalles conjoints, reprendre le travail d'accentuation déjà indiqué au sujet de l'Etude Op. 10, N° 3.

Ensuite ajouter les formules suivantes qui égaliseront l'action expressive du pouce par rapport aux autres doigts.



Nous avons utilisé pour la partie mélodique de la main droite de ce Prélude, un doigté qui s'inspire de la technique expressive de Chopin, telle que nous la connaissons par ses indications personnelles dans des passages analogues. Le chevauchement des 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> doigts requièrent une étude spéciale qui pourra s'appuyer sur les exercices suivants:



Enfin la partie expressive de main gauche, en ut # mineur, sera utilement travaillée ainsi:



Observer un legato absolu, les doigts ne quittant pas les touches.

Sostenuto

15  
Ré b majeur

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. Fingerings: 5, 4, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 4, 3, 5, 1, 3, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 3, 5, 4. Pedal markings: *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. Fingerings: 5, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. Fingerings: 4, 5, 3, 2, 5, 4, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. Fingerings: 4, 3, 2, 1, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. Fingerings: 5, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. Fingerings: 1, 5, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Pedal markings: *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*



① *sotto voce* (*due Ped.*)

*cresc.*

*p cresc.*

*ff*

*dimin.*

*p*

*p cresc.*

*ff*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

① La substitution des doigts doit s'effectuer ici, pour ainsi dire, sans laisser revenir la touche à son point de départ. On mettra la pédale en rythme syncope, après chaque noire de la basse, à moins d'indication contraire.

First system of the musical score. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of sixteenth-note runs in both hands. The first measure has a dynamic marking of *f* and *dimin.*. The second measure has a dynamic marking of *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams consisting of vertical lines with dots, some marked with asterisks.

Second system of the musical score. It continues with the same key signature and rhythmic patterns. The first measure has a dynamic marking of *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams consisting of vertical lines with dots, some marked with asterisks.

Third system of the musical score. It continues with the same key signature and rhythmic patterns. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams consisting of vertical lines with dots, some marked with asterisks.

Fourth system of the musical score. It continues with the same key signature and rhythmic patterns. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure has a dynamic marking of *dim. e rit.*. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab) in the third measure. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams consisting of vertical lines with dots, some marked with asterisks.

Fifth system of the musical score. It continues with the same key signature and rhythmic patterns. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *smorzando*. The number '10' is written above the staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams consisting of vertical lines with dots, some marked with asterisks.

Sixth system of the musical score. It continues with the same key signature and rhythmic patterns. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *con.*. The number '11' is written above the staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes. Below the staff, there are rhythmic diagrams consisting of vertical lines with dots, some marked with asterisks.

## Prélude N° 16

Bien plus encore que de la vélocité du trait de la main droite, c'est du caractère rythmique de la main gauche, véritable élément propulseur de ce prélude, que dépend l'expression farouche qui l'anime.

Après une mesure d'introduction pathétique, cri d'effroi où, dans le rubato désespéré d'accords qui s'échevèlent chromatiquement, passe comme un frisson d'horreur, c'est la vision hallucinante d'une fuite éperdue, d'une course bondissante, que talonne infatigablement une volonté satanique; c'est la paraphrase musicale, après Berlioz, des vers de Goethe entr'ouvrant aux yeux épouvantés de Faust dans le fracas de la tempête, les abîmes ou le précipite un destin inexorable.

A la main droite de dépeindre les sifflements ironiques du vent en furie, la plainte sinistre de la rafale, pendant que la main gauche suggère la galopade frénétique qui entraîne avec les noirs coursiers, aux feux intermittents d'éclairs romantiques, les deux ombres symboliques courbées sous l'orage.

On se préoccupera donc tout d'abord d'assurer l'atmosphère rythmique de ce morceau, en travaillant isolément la partie de main gauche, jusqu'à ce qu'on soit parvenu, par sa seule exécution, à déterminer l'impression caractéristique nécessaire.

Le doigté que nous indiquons dans le texte est seul capable d'affirmer l'accent rythmique indispensable. On se familiarisera avec les difficultés qu'il comporte en travaillant premièrement de la manière suivante:



le staccato très marqué, en exagérant l'amplitude du mouvement du poignet qui le détermine et les doigts attaquant bien au milieu de la touche.

Puis, afin d'acquérir l'élan qui unit les deux croches liées, sur les premiers et troisièmes temps de chaque mesure, et de préparer la main aux extensions qui les accompagnent:



à continuer chromatiquement et en accélérant progressivement le tempo, sans cesser d'accentuer fortement la première des deux notes liées.

Travailler ensuite toute la partie de main gauche avec la variante suivante, très utile pour la souplesse des enchaînements.



Enfin, s'exercer sur le texte même, en essayant d'obtenir par l'exécution nerveuse de cette simple formule d'accompagnement, une impression dramatique qui suffise à son intérêt musical.

Lorsque le dessin de la main gauche revient accompagné d'octaves, à la reprise *ff* du sujet initial, le travail préparatoire comportera l'étude des sauts du pouce, suivant l'exemple ci-après :



Glisser le pouce sur la surface du clavier pendant le saut qui sépare les deux notes liées, en accentuant toujours la première, qui sert de point d'appui rythmique.

L'étude de la main droite s'appuie essentiellement sur le déplacement des accents rythmiques, seul capable d'assurer, en même temps que l'égalité de doigts indispensable à la rapidité et à la netteté du trait, la gradation des nuances qui l'animent d'un constant remous d'intensité sonore.

On commencera par les formules suivantes qui respectent les éléments de division de chaque mesure :



Puis celles-ci, qui rompent à intervalles irréguliers la cadence normale et sont par cela même plus profitables au point de vue de l'indépendance des doigts :



Travailler selon ces rythmes par fragments de quatre mesures, en variant chaque fois les nuances du texte; les *piani* devenant des *forte* et inversement.

Quelques passages du trait de la main droite nécessiteront une étude technique spéciale, en raison des difficultés de doigtés ou de leur texture particulière.

Par exemple les mesures 7 et 8 du *Presto con fuoco*, qu'on préparera ainsi :



en s'efforçant à un *legato* rigoureux, malgré les obstacles d'extension.

Puis les mesures 25 à 30, dans lesquelles l'emploi spécial du pouce commande un déplacement particulièrement délicat de la main :



Enfin les quatre dernières mesures, à travailler ainsi :



(a piacere)

Presto con fuoco

16  
Si b mineur

The musical score consists of five systems of two staves each. The key signature is Si b mineur (three flats) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Presto con fuoco' and '(a piacere)'. The first system starts at measure 16. The right hand features intricate sixteenth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include a forte 'f' in the first system. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

First system of musical notation for piano. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Below the staves, there are markings: ♯ and \* in the first measure, ♯ and \* in the second, ♯ in the third, and ♯ and \* in the fourth.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, featuring a dynamic marking *ff* (fortissimo) and a circled number 1. The left hand has a steady accompaniment. Below the staves, there are markings: ♯ and \* in the first, second, third, and fourth measures.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dashed line above it indicating a slur. The left hand accompaniment continues. Below the staves, there are markings: ♯ and \* in the first, second, third, and fourth measures.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *ff*. The left hand accompaniment continues. Below the staves, there are markings: ♯ and \* in the first, second, third, and fourth measures.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a dashed line above it. The left hand accompaniment continues. Below the staves, there are markings: ♯ and \* in the first, second, third, and fourth measures.

① Malgré l'adjonction des octaves à la basse, nous ne voyons pas de raison pour mouffier l'accentuation initiale. Voir le commentaire.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with four measures, each marked with a fermata and an asterisk.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The system ends with four measures, each marked with a fermata and an asterisk.

Third system of musical notation, beginning with the tempo marking *stretto*. The right hand has a dense melodic texture with many slurs and fingerings. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. The system concludes with ten measures, each marked with a fermata and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The right hand features a series of slurred sixteenth-note passages with fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The system ends with eight measures, each marked with a fermata and an asterisk.

Fifth system of musical notation, beginning with the tempo marking *sempre più animato*. The right hand has a fast, rhythmic melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The system concludes with four measures, each marked with a fermata and an asterisk.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2). Below the bass line, there are four measures, each containing the word "Ped." followed by an asterisk.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 4, 2, 1, 2, 4, 3). The left hand continues the bass line with slurs and fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4). Below the bass line, there are four measures, each containing the word "Ped." followed by an asterisk.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1). Below the bass line, there are four measures, each containing the word "Ped." followed by an asterisk.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 4, 4, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 1, 2, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1). The word "cresc." is written above the right hand. Below the bass line, there are four measures, each containing the word "Ped." followed by an asterisk.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1, 3, 5, 1). The word "ff" is written above the right hand. Below the bass line, there are four measures, each containing the word "Ped." followed by an asterisk. At the end of the system, there is a small musical notation fragment in parentheses: (ou).



## Prélude N° 17

53

L'expression véritable de ce prélude, modèle de la romance sans paroles au sens où l'entendait Mendelssohn, n'est pas celle qu'on lui prête trop souvent par l'affadissement du tempo et la sentimentalité douceuse de la déclamation.

C'est dans un élan de tendre exaltation qu'il puise la qualité de son accent irrésistible et dans la fièvre d'un bonheur qui s'enivre de secret.

Le rêve intime exauce, l'allégresse amoureuse, l'exaltation d'un aveu inespéré, tels sont les arguments poétiques qui peuvent guider l'interprète dans l'exécution de cette pièce, selon, nous en sommes assurés, le vœu de Chopin.

Le problème technique qui se pose ici, est celui de la juste proportion entre l'intensité sonore de la ligne mélodique et celle des accompagnements qui font corps avec elle.

Nous recommandons tout d'abord l'étude du dessin mélodique de la main droite que l'on isolera des accords et auquel on tentera de donner le maximum de sensibilité expressive.

C'est-à-dire :



Observer scrupuleusement le doigté du texte, les nuances, et le legato, même lorsque deux notes successives sont jouées par le même doigt. Et s'efforcer à la détente musculaire, à la passivité totale des doigts qui ne jouent pas, tout en gardant le poignet d'une souplesse absolue.

Ensuite se livrer à un travail préparatoire identique à celui que nous indiquons au sujet de l'Étude en mi majeur (Édition de travail, Chopin Op. 10 N° 3) et toujours la main droite seule.



La partie supérieure nettement en dehors, par une pression pénétrante des doigts sur les touches; la partie inférieure discrète, mais précise, un léger mouvement du poignet accompagnant le rebondissement des triples croches.

Étudier ensuite la main gauche séparée avec le même rythme et dans le même esprit de clarté et de souplesse :



C'est à la pédale qu'il faudra par la suite demander de fondre les harmonies ainsi primitivement effleurées. Par son aide la mélodie, confidente d'une si chère émotion, restera naturellement en dehors, grâce à l'opposition entre son tenuto et la légèreté du dessin d'accompagnement.

La délicatesse du langage harmonique, la subtilité expressive des parties intermédiaires, amèneront parfois à faire saillir au dessous du chant principal une courbe mélodique déterminée, comme, par exemple, les insistants dessins dramatiques de la basse des mesures 20 et 22; le motif accentué du pouce, mesures 44 et 48, etc. C'est à la nature caractéristique du timbre qu'il faudra avoir recours pour la mise en valeur de ces détails et non à un degré de force supplémentaire.

Pour les petites mains, nous conseillerons, mesures 43 et 47, la distribution des harmonies selon les formules suivantes :

Mesure 43



Même formule mesure 47

La sonorité sera moins raffinée, mais la ligne mélodique plus expressive et plus liée.

17 Lab majeur

Allegretto

*p*

*dolce*

*Red. (m.g. sopra)*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*



*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*cresc.* *f* *dimin.*

① quelques éditions indiquent ici:  au lieu de 

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic fragments. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamics such as *cresc.*, *ff*, and *p* are used to indicate volume changes. Pedal points are marked with 'Ped.' and asterisks. The key signature has three flats, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 or 4/4 based on the note values.

① Même observation que précédemment.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the bass staff of each system. Dynamic markings include 'f' (forte), 'dimin' (diminuendo), and 'pp sotto voce' (pianissimo sotto voce). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

① Sur cette pédale de la $\flat$ , qui doit jusqu'à la fin du morceau sonner comme une cloche lointaine, nous conseillons l'emploi du pouce.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, and piano (p) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 3, 4, 4, 5, 3, 4, 2). The left hand plays a steady accompaniment of chords. Performance markings include *fz*, *And.*, and asterisks.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, and piano (p) dynamic. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 3, 2, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 5, 3, 3). The left hand accompaniment remains consistent. Performance markings include *And.*, *fz*, and asterisks.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, and piano (p) dynamic. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (2, 5, 3, 2, 5, 3). The left hand accompaniment continues. Performance markings include *And.*, *fz*, and asterisks.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and piano (p) dynamic. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (3, 5, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1). The left hand accompaniment continues. Performance markings include *And.*, *fz*, *And.*, and asterisks.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, and piano (p) dynamic. The right hand melodic line includes slurs and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1). The left hand accompaniment continues. Performance markings include *riten*, *mp*, *fz*, and asterisks.

## Prélude N° 18

Ce véhément récitatif doit être déclamé dans un mouvement animé, mais avec une grande liberté rythmique.

Il faut qu'on sente dans l'articulation de cette ligne mélodique emportée, hachée par l'accent coupant d'accords semblables à ceux d'un tutti d'orchestre, la spontanéité et le feu d'un sursaut d'indignation et de révolte.

C'est une farouche émotion qu'il faut peindre ici, la manifestation passionnée et directe d'un sentiment humain pour ainsi dire sans contrôle, mais dont le génial désordre n'est si profondément pathétique que parce que l'art le plus conscient en établit le mécanisme impétueux.

Il est inutile de dire que la difficulté d'exécution matérielle de cette page dramatique s'augmente encore du fait de ce souci d'interprétation, qui exige non seulement des doigts d'acier, mais aussi de rares facultés d'extériorisation sonore, et de variété dans l'emploi des timbres.

Le doigté que nous indiquons comportant pour la formule initiale l'adjonction de la main gauche, permettra d'assurer l'intensité expressive des deux premières mesures et de leur réexposition à la sous-dominante, mais pour toutes les périodes suivantes d'unisson des deux mains, un travail préparatoire spécial s'impose si l'on veut caractériser ainsi qu'il convient la progression exaltée qui conduit de mesure en mesure, nous dirions presque d'anathème en anathème, jusqu'à la terrifiante conclusion.

Naturellement la force des doigts seule serait impuissante à soutenir au diapason nécessaire le ton volontaire et robuste de ces brèves interjections. Il y faut joindre parallèlement aux indications de crescendo, la pesanteur de la main et même de l'avant-bras.

On s'exercera aux divers degrés d'intensité qui peuvent dépendre de cette action combinée des ressources pianistiques avec les exemples suivants, également valables pour les deux mains.

A. *m.d. ff*  $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 \\ 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 4 \end{matrix}$

*m.g.*  $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 3 & 5 \\ 3 & 4 & 3 & 5 \end{matrix}$

*etc.*

Ne pas craindre d'impliquer au poignet les mouvements d'ossillation, qui permettent à la main et à l'avant-bras de joindre leur effort à ceux des doigts. Articuler largement.

B. *m.d.*  $\begin{matrix} 4 & 5 & 3 & 2 & 4 & 5 & 3 & 2 \\ 3 & 2 & 1 & 3 & 2 & 1 & 3 & 2 \end{matrix}$

*m.g.*  $\begin{matrix} 2 & 1 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 2 & 1 & 3 & 4 & 5 \end{matrix}$

C. *m.d.*  $\begin{matrix} 4 & 3 & 5 & 3 \\ 3 & 2 & 4 & 2 \end{matrix}$

*m.g.*  $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 5 \\ 3 & 4 & 2 & 5 \end{matrix}$

*etc.*

Bien que ces exercices n'épousent pas, du moins apparemment, la texture du trait de Chopin, ils renferment cependant, ramenées à une formule élémentaire, les difficultés qui font obstacle à son exécution. Nous conseillons donc vivement de n'en pas négliger l'étude, persuadés qu'elle permettra d'obtenir les qualités de résistance qui faciliteront l'interprétation souhaitable.

A partir de la neuvième mesure, il faut éviter que l'attaque trop brusque de la première note des groupes de double croches s'oppose à la clarté d'émission ou à la puissance déclamatoire des notes suivantes. Des exercices rythmiques ayant pour but un déplacement de l'accent initial corrigeront ce défaut.

*Ex.*

Travailler ainsi la mesure en octaves détachées.

18 Fa mineur

*Allegro molto  
agitato*

(*mf*)

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

*cresc.*

22

Ped. \*

① Le doigté auquel nous faisons allusion dans le commentaire est le suivant:

m.d. 2 3 1 3 1 5 3 ou: m.g. 3 2 1 3 2 5 3

This musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of three flats. It features a *cresc.* marking and *fz* dynamics. The second system continues with *fz* dynamics and includes a *Ped.* marking. The third system has a *cresc.* marking and *fz* dynamics, with multiple *Ped.* markings. The fourth system features *fz* dynamics and several *Ped.* markings. The fifth system starts with a *ff* dynamic, includes a trill (*tr*) marking, and ends with a *fff* dynamic. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests, as well as various fingering numbers and articulation marks.



## Prélude N° 19

La condition première de l'interprétation de ce Prélude est de n'imposer nulle contrainte à l'envol heureux de la mélodie qui palpite si tendrement sur un bruissement de croches légères, de la laisser s'infléchir ou s'exalter, s'animer ou se détendre sans que vienne peser sur son capricieux abandon la notion même de la difficulté qui l'accompagne. Les exercices suivants, si l'on se conforme exactement aux indications qui leur sont appropriées, permettront d'acquérir la souplesse des mouvements du poignet nécessaires pour assurer à l'exécution son caractère de fluidité, son côté en quelque sorte impondérable. Rapprocher ce prélude de l'étude op. 25, N° 1.

1° Travailler d'abord la ligne mélodique supérieure de la main droite, en ajoutant à chaque noire des doigts supérieurs, la répétition de la même note une octave au dessous, en rythme de triolets:



Cet exercice a pour effet d'assouplir les mouvements du poignet, de les approprier en quelque sorte aux nécessités expressives de la mélodie. La répétition du pouce détermine la légèreté d'attaque, la mobilité de ce doigt dont la lourdeur naturelle pourrait faire obstacle à la volubilité d'exécution qui, dans ce prélude, est fonction de l'interprétation.

2° Même travail avec les notes confiées au second ou au troisième doigts, c'est-à-dire la troisième note de chaque triolet:



3° Travailler toute la partie de main droite avec les variantes suivantes:



La mélodie toujours expressive et chantante, les notes d'accompagnement rapides et effleurées. On portera pour ainsi dire la main de l'une à l'autre note de la ligne mélodique, par un mouvement souple du poignet.

Le dessin de la main gauche quoique symétrique à celui de la main droite, ne sera pas cependant travaillé de la même manière. Il ne comporte pas comme celui-ci une mélodie à mettre en valeur, et se borne à créer l'atmosphère vaporeuse sur laquelle le chant doit se détacher. Il faut donc s'efforcer au maximum de légèreté et de souplesse, éviter toute attaque intempestive du pouce et tenir constamment la sonorité de cet accompagnement en harmonie avec celui de la main droite.

Nous recommandons une étude basée sur les modifications rythmiques les plus variées, afin de développer la flexibilité du poignet dans les positions les plus inattendues, et d'habituer par là, aux écarts souvent considérables qui doivent être abordés, lors de l'exécution, avec une extrême sûreté et une parfaite égalité sonore.



L'emploi de la pédale forte sera commandé davantage par les exigences mélodiques que par le respect des harmonies.

19  
Mi b majeur

Vivace  
legato

*p*

①

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

① La version originale ne comporte pas la ponctuation mélodique indiquée pour les huit premières mesures; bien qu'elle soit conforme aux intentions de Chopin, nous croyons devoir signaler cette modification d'écriture.

5 4 5  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

cresc.  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

p  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

cresc.  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with various fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Below the staff, there are several groups of notes with asterisks, likely indicating specific performance techniques or fingerings.

The second system continues the musical piece, featuring similar melodic and accompanimental patterns. It includes dynamic markings and various fingerings throughout the piece.

The third system shows the continuation of the musical score, maintaining the established melodic and harmonic structure with detailed fingerings.

The fourth system includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in the right hand, indicating a gradual increase in volume. It also features various articulation marks and fingerings.

The fifth system concludes the piece, featuring a dynamic marking of *dimin.* (diminuendo) in the right hand, indicating a gradual decrease in volume. It ends with a *ff* (fortissimo) marking and a *(p)* (piano) marking in the final measures.

## Prélude N° 20

La tragique solennité du rythme de ce prélude est rendue plus impressionnante encore par une saisissante dégradation sonore évoquant le lent éloignement d'un cortège funèbre, vers l'angoissant mystère de l'inconnu.

On ne pourrait trouver pour une étude de sonorité, de plus noble, de plus émouvant argument initial.

Nous allons tâcher à définir la qualité d'attaque qui convient à chacun des groupes de quatre mesures, dont les trois plans successifs commandent une construction expressive étonnante de simplicité et de force émotive.<sup>(1)</sup> Nous ne nous dissimulons pas l'insuffisance des mots pour traiter d'une question de ce genre avec la clarté nécessaire. Mais nous comptons sur la bonne volonté et sur l'intelligente application du lecteur pour suppléer à l'ingratitude ou à l'imperfection de l'analyse qu'un seul exemple sur le piano rendrait aisément compréhensible.

L'attaque des quatre premières mesures, marquées fortissimo par Chopin, comporte la mise en œuvre complète de toutes les ressources d'énergie dont peut disposer l'instrumentiste. C'est-à-dire que la fermeté des doigts seuls n'y suffira pas et qu'il faut y ajouter la pesanteur de la main, de l'avant-bras, de l'épaule même. Bien entendu, on évitera le choc brutal qui loin d'amplifier les vibrations, selon la croyance de certains pianistes, surprend la corde et paralyse momentanément son élasticité, par conséquent sa puissance réelle de résonance.

Ce qu'il faut rechercher c'est un ébranlement soutenu des cordes, par un enfoncement irrésistible des touches, un maximum d'intensité de poids et surtout un parfait équilibre sonore entre toutes les notes des accords. Un léger mouvement de détente du poignet après l'attaque de chaque accord (ce que les théoriciens anglais nomment "*relaxation*") permettra de reprendre l'énergie nécessaire pour ce pétrissage (ceci nous paraît le mot exact) de l'accord suivant.

On s'exercera d'abord sur la répétition du même accord, en graduant progressivement l'intensité d'attaque:



même travail pour la main gauche.

Travailler ensuite, les deux mains réunies, les quatre premières mesures, en répétant quatre fois chacun des accords, suivant la gradation de nuance indiquée à l'exemple précédent; sans pédale et toujours en commençant par la nuance piano pour aboutir au fortissimo.

La nuance la plus délicate du prélude est celle de la seconde période de quatre mesures indiquée "*piano*". Trop expressif, ce fragment perd de son caractère fatal; trop atténué, il manque de grandeur et risque de détruire l'impression d'éloignement des quatre mesures qui suivent. Il nous a toujours semblé que la manière la plus heureuse de lui conserver une couleur caractéristique était de marquer légèrement la partie supérieure de la main droite et la partie inférieure de la main gauche, en adoucissant l'attaque des parties intermédiaires, un peu de la manière suivante:

(1) Grieg devait plus tard reprendre cette conception dans la Mort d'Ase, de Peer Gynt.  
EDITION NATIONALE E. M. S. 5049

Effet à produire:



s'exercer ainsi:



Pour la dernière période, indiquée *pp* et dont la sonorité doit, pour ainsi dire, devenir fantomatique, spectrale, d'une matité absolue, on lui conservera son relief rythmique en timbrant au contraire discrètement la partie intermédiaire de la main droite, ce à quoi préparera l'exercice suivant:



Naturellement l'emploi de la pédale dans ce prélude, doit être au premier rang des préoccupations de l'interprète soucieux de la qualité dramatique de son exécution.

Nous nous sommes efforcés de noter avec la plus grande précision, sa distribution par rapport au rythme et aux nuances. On voudra bien, en se rapportant au texte musical, se conformer rigoureusement à nos indications, c'est-à-dire, sur les huit premières mesures, pédale syncopee; sur les quatre suivantes, 2 pédales, la pédale forte effleurée sur chaque noire.

Un mot encore au sujet de la simultanéité d'attaque de toutes les notes des accords. Il suffirait d'un seul semblant d'arpeggiando pour détruire l'impression caractéristique de cet admirable lambeau de musique. De même en ce qui concerne la carrure rythmique. C'est elle ici et son caractère d'inéluctabilité qui est l'expression juste, et non le rubato efféminé au nom duquel on commet souvent tant de crimes contre la noble et souveraine pensée de Chopin. Veiller à la sonorité du dernier accord qui, tragiquement, vient sceller le morceau, ouvrant de son impassibilité sublime tout le mystère de l'au-delà. Mais, ceci échappe au pédagogue.

Largo

20  
Ut mineur

- ① (Mettre la *rit.* avant l'attaque du 1<sup>er</sup> accord)
- ② Le *ritenuto* indiqué ici dans la plupart des éditions ne nous paraît pas conforme au caractère fatal du rythme de ce Prélude.

## Prélude N° 21

Nous conseillons, avant d'aborder l'étude expressive de ce prélude, de se rendre maître de ses difficultés techniques. Elles se présentent sous forme d'un dessin d'accompagnement intéressant principalement la main gauche, et dont la formule fréquemment répétée comporte l'emploi d'un ingénieux doigté de liaison.

On s'habitueira premièrement au chevauchement des troisième et quatrième doigts au moyen des exercices suivants:



(cet exercice familiarisera également avec le glissement du pouce).

Pour la main droite:



Travailler ensuite de la manière suivante la formule mélodique descendante qui, à deux reprises unit main droite et main gauche dans un mouvement symétrique:



Ces deux motifs de double notes étant étudiés avec le souci d'une parfaite liaison, le prélude sera su, techniquement parlant, et on n'aura plus qu'à se préoccuper de le colorer de l'accent mélancolique et passionné qui lui convient.

Pour cela il faudra s'efforcer de laisser planer la mélodie sur l'incessant et mouvant remous des harmonies — Nous avons précédemment, au sujet des préludes N°s 2, 4 et 15, indiqué la nature du travail qui convient à l'exécution de la main droite.

Nous recommandons l'emploi du doigté que nous avons joint au texte de Chopin, principalement à partir de la 33<sup>m</sup>e mesure — Il nous paraît être à peu près le seul qui permette de souligner avec l'intensité nécessaire, l'élan exalté qui constitue le "climax" expressif de cette pièce.




Cantabile

21

Sib majeur

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in B-flat major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Cantabile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-5). Pedal markings 'Ped.' with asterisks are placed below the bass staff of each system. Dynamics include piano (p), *dim.*, and *f*. The piece is numbered 21 and is in the key of B-flat major (Sib majeur).

① Quelques éditions donnent pour l'appoggiature la notation  qui est erronée.  
 ② Mettre les 2 Ped. changer la pédale forte sur chaque temps.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *cresc.* and various fingering numbers (1-5) and slurs.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *ff* and various fingering numbers and slurs.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *dimin* and various fingering numbers and slurs.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes various fingering numbers and slurs.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes various fingering numbers and slurs.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *cresc.* and various fingering numbers and slurs.

① Cette mesure est oubliée dans certain nombre d'éditions.  
ÉDITION NATIONALE

## Prélude N° 22

De toutes les interprétations fautives qui peuvent menacer ce prélude, la plus redoutable est celle qui consiste à ne voir dans l'admirable dessin de basse, véhémement expression d'un généreux courroux, qu'un prétexte à l'exhibition d'une infaillible technique du jeu d'octaves.

Cette conception pianistique — ce mot prenant hélas, ici, tout son sens péjoratif — s'aggrave généralement d'un tempo exagérément rapide et subordonne fâcheusement le sens musical et dramatique de cette page au souci médiocre de la virtuosité.

Bien entendu, nous ne préconisons pas, pour pallier ce défaut, l'ampleur emphatique d'une déclamation traînante.

Le caractère du morceau, l'accent de révolte qui anime son impulsion orageuse, exige une éloquence frémissante, volubile et nerveuse, mais on peut conserver au rythme son élan ramassé, sa valeur propulsive, sans tomber pour cela dans l'excès d'un mouvement qui le prive de sa grandeur farouche.

De plus, c'est comprendre bien superficiellement l'intérêt de la composition, que de sacrifier le rôle de la main droite, en ne l'envisageant que sous forme d'accompagnement du dessin d'octaves de la basse. C'est au contraire en maintenant l'équilibre sonore, en conservant à la partie supérieure toute son intensité expressive, si pathétiquement opposée à l'activité menaçante de la main gauche, que l'on parviendra à revêtir cette pièce de sa véritable signification — c'est en soulignant l'accent tourmenté de ces brèves supplications tentant d'apaiser le flot tumultueux du rythme principal, que l'on créera le sentiment de lutte dont le caractère doit s'imposer dès les premières mesures. La progression qui suit, et qui conduit lors de la péroraison jusqu'au paroxysme de l'agitation, trouvera dans la mise en valeur immédiate de ces deux éléments, le principe de son animation irrésistible.

Nous avons donné dans l'édition de travail des Etudes de Chopin op. 10 N° 12, op. 25 N° 9 et 10 toutes les indications que nous aurions à reproduire ici concernant l'exécution des octaves, nous ne pouvons qu'y renvoyer.

En ce qui regarde la main droite, nous recommandons l'attaque du poignet pour chacun des accords supportant l'accent expressif, c'est-à-dire sur les premières notes de chaque groupe

Comme ces accords ne comportent pas, du point de vue de la sonorité, l'aide efficace du pouce et qu'ils se présentent parfois dans une position assez inconfortable, on en préparera l'exécution au moyen des exercices suivants établis en vue de développer la force et la netteté de leur attaque.

22  
Sol mineur

*Molto agitato*

*f*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*Ped.* \*

*cresc.*

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *ff* dynamic. The second system is marked *(simile)*. The third system returns to *ff*. The fourth system includes the instruction *(più agitato)*. The fifth system features a *cresc.* marking. The final system concludes with *ffz*, *ff*, and *(risoluto)* markings. Pedal markings (*ped.*) and asterisks are used throughout to indicate specific performance techniques. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

## Prélude N° 23

Le dessin ondoyant de la main droite, la grâce déliée et capricieuse de ses détours mélodiques, exigent une technique absolument souple, légère, égale, en quelque sorte, liquide, dont tout le secret réside dans la flexibilité des mouvements du poignet.

On ne peut, en effet, considérer le pouce comme offrant un point d'appui appréciable pour l'exécution du trait, puisque ce n'est qu'en effleurant la note qui lui est confiée qu'il aide au déplacement des autres doigts.

Un exercice préparatoire, tendant à exagérer la difficulté fondamentale de ce prélude, va nous aider à faire comprendre de quelle manière nous envisageons ce rôle actif du poignet en vue d'une exécution parfaitement liée et dégagée.



La traduction correcte de cet exemple n'est possible que si le poignet conserve une position légèrement élevée, maintenant les doigts en état de suspension au dessus du clavier et limitant au minimum par son mouvement latéral de va et vient, l'action de ceux-ci, pour atteindre les touches qui leur sont affectées.

On se rendra aisément compte que ce mode d'exécution, dans la nuance piano et dans le mouvement légèrement animé qui conviennent au prélude, ne requiert de la part des doigts qu'un effort à peu près nul, toute la décision du mouvement appartenant à l'action du poignet faisant pivoter la main sur le pouce.

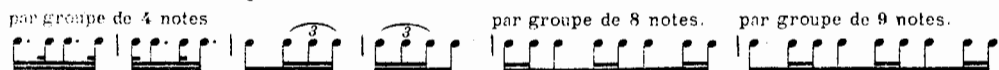
En continuant cet exercice de manière à diminuer progressivement l'écart des intervalles, on se rapprochera peu à peu de la formule mélodique sur laquelle est établi le texte de Chopin.



Etudier selon les mêmes intervalles, la modification rythmique suivante qui a pour objet l'allègement total du pouce et son assimilation aux autres doigts, du point de vue sonore:



Lorsqu'on sera suffisamment familiarisé avec ces exercices pour avoir complètement saisi le mécanisme de cette technique particulière on abordera l'étude du prélude lui-même en appliquant les rythmes ci-après à la partie supérieure que l'on divisera par fragments de quatre mesures et que l'on transposera chromatiquement dans tous les tons.



Travailler alternativement legato et staccato des doigts piano et dans un mouvement modéré, on veillera dans ce dernier cas, à ne pas modifier la position du poignet et on s'efforcera d'obtenir le staccato par l'action exclusive des phalanges.

On assurera au mieux la clarté du jeu pour la succession des 5<sup>me</sup> 4<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> doigts en travaillant les exercices suivants:



On pourra également prendre texte de l'introduction passagère des doubles notes dans l'arabesque légère du trait, pour un travail spécial de cette nouvelle difficulté:



Enfin, comme s'apparentant étroitement à la technique de ce prélude, on pourra reprendre l'étude des exercices relatifs à l'étude op. 10 N° 8 consignés dans notre Edition de travail.

Moderato

23  
Fa majeur

*p (delicatiss.)*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

First system of the musical score, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with fingering numbers (4, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1) and a slur. The lower staff contains a bass line with a slur and fingering numbers (3, 2, 5). Dynamic markings include *ped.* and *poco riten.* The system concludes with a double bar line and a fermata.

8 *a Tempo*

Second system of the musical score, starting with the tempo marking *8 a Tempo*. It features two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (5, 4, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 1) and a slur. The lower staff has a bass line with a slur and fingering numbers (3, 5, 3). Dynamic markings include *ped.* and *poco riten.* The system concludes with a double bar line and a fermata.

8

Third system of the musical score, starting with the tempo marking *8*. It features two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 3) and a slur. The lower staff has a bass line with a slur and fingering numbers (3, 2, 1, 3). Dynamic markings include *ped.* and *poco riten.* The system concludes with a double bar line and a fermata.

8

Fourth system of the musical score, starting with the tempo marking *8*. It features two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (5, 4, 2, 1, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 3, 4, 2, 1, 5, 2, 3, 4, 5, 3) and a slur. The lower staff has a bass line with a slur and fingering numbers (2, 1, 3, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3). Dynamic markings include *ped.*, *p.*, and *dim.* The system concludes with a double bar line and a fermata.

8

Fifth system of the musical score, starting with the tempo marking *8*. It features two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (4, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 1, 2, 4, 4, 1, 1, 5, 4, 1, 1) and a slur. The lower staff has a bass line with a slur and fingering numbers (5, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 5). Dynamic markings include *ped.*, *smorz.*, and *dim.* The system concludes with a double bar line and a fermata.



## Prélude N° 24

Le principal obstacle à l'exécution de ce dernier prélude, surprenante et dramatique manifestation du génie de Chopin, réside dans la fusion de l'élément mélodique qui se manifeste à la main droite avec tant d'audace, de liberté, d'ardeur passionnée et de fierté indomptable, avec l'élément rythmique de la main gauche, qui lui, au contraire, conserve un caractère impressionnant d'uniformité, immuablement maintenu par la tenacité d'une cadence résolue.

On s'efforcera en premier lieu d'assurer l'accent caractéristique de la basse et de vaincre les difficultés d'extension qui s'opposent à la hardiesse nécessaire de l'attaque.

On négligera en commençant l'emploi des 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> doigts, qui par la suite joueront un rôle important en déterminant par une sorte de pédale intérieure le sentiment de legato de chaque formule, pour ne s'occuper que des écarts entre les doigts extrêmes, c'est-à-dire le cinquième doigt et le pouce.

Ex. 

accent sur le 5<sup>me</sup> doigt      accent sur le pouce



accents alternatifs      même travail sur les dispositions d'accords suivantes

Lorsqu'on aura épuisé, en les transposant chromatiquement dans tous les tons, ces diverses combinaisons, on les reprendra avec l'adjonction des 2<sup>me</sup> et 3<sup>me</sup> doigts.

Ex. 

même travail avec les combinaisons indiquées précédemment.

Puis, en tenant fermement la note intérieure qui servira de pivot et en exécutant l'intervalle entre le 5<sup>me</sup> doigt et le pouce au moyen d'un roulement prononcé de la main roulant de gauche à droite et vice versa :



Enfin, le texte de Chopin, en s'efforçant d'imprimer à chaque groupe de cinq notes, une impulsion énergique, due autant à l'ampleur décidée du mouvement de la main pour atteindre les notes extrêmes des écarts qu'à la solidité respective de chaque doigt. Veiller à la robuste attaque de la première note, et à l'enlèvement de la main après la cinquième, ce qui permettra le rebondissement. On pourra, pour des exercices supplémentaires, se référer au commentaire de l'Étude op. 10 N° 9 (Edition de travail).

Le travail de la main droite devrait, selon nous se diviser en deux parties — La première tiendrait compte de la déclamation expressive seule, la seconde étant réservée à l'étude du côté virtuosité, gammes, arpèges, tierces chromatiques et octaves.

Tel que nous comprenons l'interprétation de ce prélude, nous n'hésitons pas, dans la nuance forte qui donne son caractère à la figuration mélodique, à employer trois doigts joints sur chacune des notes de la farouche ballade déclamée par la main droite. L'accent fauve et intense de ce chant moitié épique, moitié passionné, s'accommode mal, à notre gré du moins, d'une ponctuation qui n'est que consciencieusement expressive. Il y faut l'emportement, le lyrisme fougueux de cette âme sarmate de Chopin, dont parle Schumann, quelque part.

Au reste, la certitude de donner à toutes les notes, par l'emploi des mêmes doigts, une intensité sonore rigoureusement semblable ne peut qu'encourager l'enthousiasme et l'ardeur de l'interprétation, augmenter la générosité de l'élan musical.

Et c'est cela seul qui compte. Il faut ici imiter le violoniste qui dans un pareil cas, n'hésite pas à donner un coup d'archet sur chaque note et conserve cependant au chant son caractère de legato.

Les doigts à employer dans cette réunion sont pouce, 2<sup>m</sup>e et 3<sup>m</sup>e — Pour se familiariser avec la nature du portamento expressif qui procède de cette manière de jouer, on débutera par les exercices suivants, inspirés des exercices du chanteur



Puis avec les rythmes: 

La position des trois doigts employés simultanément sur la même touche, exige naturellement que les extrémités de ces doigts soient étroitement réunies et groupées en une seule masse d'attaque. Les 4<sup>m</sup>e et 5<sup>m</sup>e doigts sont ramenés sous la paume de la main. Le poignet restera souple même dans le *ff* et transportera d'un mouvement franchement dessiné, l'ensemble de la main d'une touche à l'autre.

Nous savons que les conseils de doigte que nous donnons au sujet de ce prélude, pourront surprendre quelques pianistes ou quelques professeurs, à juste titre respectueux des principes d'une sage école. Mais certaines œuvres ne puisent leur beauté que dans la qualité d'un accent qui échappe à l'école.

Bien entendu, ce doigté ne s'appliquera qu'aux mesures dans lesquelles son emploi se trouve justifié par l'intensité caractéristique du rythme et de la mélodie, c'est-à-dire les mesures 3 à 6, 8 et 9, 21 à 24, 26 et 27.

Les gammes et les arpèges, qui ajoutent à l'atmosphère générale les éclairs d'orage de leurs fusées rutilantes doivent être travaillés dans le sens de la plus grande énergie et de la plus vive impétuosité. Nous rappelons les exercices appropriés à ce genre d'exécution mentionnés dans le commentaire de l'Étude Op. 10, N° 8 Edition de travail.

On trouvera également la matière des études préparatoires à la robuste gamme chromatique en tierces descendantes dans la série des exercices préliminaires à l'étude Op. 25, N° 6 et celle de l'amplification octaviée de la mélodie, dans le commentaire des études Op. 10, N° 12, Op. 25, N° 10.

Nous donnons le conseil, pour l'exécution des trois dernières notes de la basse, ces trois contre ré graves qui évoquent la tragique sensation de coups de canon, d'employer le pouce, consolidé par l'appui de la main fermée.

24  
Ré mineur

The musical score is written for piano in 6/8 time, in the key of Ré mineur (D minor). It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a dynamic marking of *f* and a circled number 1 above the first measure. The second system has a circled number 3 above the first measure. The third system features a circled number 5 above the first measure and a circled number 132 above the second measure. The fourth system has a circled number 2 above the first measure and a circled number 132 above the second measure. The fifth system has a circled number 132 above the first measure. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and chromatic scales. The bass line is primarily composed of eighth-note patterns, while the treble line features more complex melodic lines with trills and chromatic runs.

① Pour le doigté de ces premières mesures, voir le commentaire de ce Prélude.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a whole note chord and contains the instruction *sempre f*. The bass clef staff features a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a measure containing a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff includes a triplet of eighth notes, a whole note, and a half note. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes, a half note, and a measure with a fermata over a half note. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a long, ascending melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes a fermata over a half note, followed by a half note, and a complex melodic passage with slurs and fingerings. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a fermata over a whole note G4. The bass clef staff starts with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *con forza* marking and a *cresc.* (crescendo) hairpin. The bass clef staff continues the accompaniment. Fingerings are shown above the notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. Fingerings are indicated above the notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a *cresc.* hairpin. The bass clef staff continues the accompaniment. Fingerings are shown above the notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many accidentals and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. This system includes extensive fingering numbers (1-5) written above the notes.

First system of musical notation. Treble clef with a key signature of one flat. The right hand features a complex, rapid passage with many accidentals and fingerings (1-5). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, including a measure with a fermata and a measure with a slur over a group of notes. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *resc.* is present.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *ff stretto* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *ff* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *stretto* is present.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *fff* is present.