ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5197

ALFRED CORTOT

Édition de Travail
des Œuvres de

CHOPIN

SCHERZOS

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

1er Volume

Op. 20 et 31

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT — PARIS

COLLECTION MAURICE SENART

22, RUE CHAUCHAT, 22 (9e)

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

AVANT-PROPOS

Aux quatre poèmes musicaux emplis d'émotion pathétique que sont les Ballades, l'œuvre de Chopin offre, en réplique et en contraste expressif, les quatre Scherzi, palpitants de rythmes passionnés, débordants d'élans tumultueux et qui ne leur cèdent en rien en génialité inventive.

De même que dans la dénomination beethovenienne, une apparente contradiction semble régner entre le choix d'un titre qui, en principe, ne devrait être synonyme que d'un plaisant divertissement sonore et le caractère de tragique exaltation qui prédomine dans trois au moins de ces chefs-d'œuvre de la littérature pianistique.

Ce sont des jeux, cependant, mais terrifiants; des danses, mais enfiévrées et hallucinantes, et dont la frémissante cadence semble ne devoir rythmer que l'âpre ronde des tourments humains.

Du moins, pourra-t-on l'entendre ainsi des trois premières de ces étonnantes compositions, car nous verrons, dans le 4e Scherzo, l'inspiration de Chopin s'orienter, ainsi que dans la plupart des œuvres de la dernière période, vers la traduction d'un sentiment plus nostalgique que vraiment douloureux, s'y faire l'écho d'une mélancolie en quelque sorte résignée et n'en point bannir même un certain caractère d'objectivisme.

Il va de soi que les indications d'interprétation dont s'accompagne la présente édition ne doivent être retenues qu'à titre de suggestions personnelles. Nous n'avons point la prétention de détenir le secret d'une traduction expressive conforme aux intentions de l'auteur. Notre dessein, en joignant aux conseils techniques, quelques observations sur le caractère de ces pages admirables, n'a été que de stimuler les recherches de l'exécutant dans le choix d'un accent musical qui tienne compte de l'esprit de la composition bien plus que de sa lettre.

Les indications de pédale reproduites dans cette édition (sauf celles entre parenthèses) sont celles même de Chopin. On pourra, dans beaucoup de cas, en admettre un usage plus libéral. Nous en laissons l'initiative au goût discriminatif de l'interprète.

Rappelons que, lorsque (ce qui est inhérent au caractère même de la composition) un fragment entier est répété sans modification, nous nous sommes abstenus de répéter les doigtés initiaux auxquels il suffira de se reporter.

Alfred CORTOT

SCHERZOS

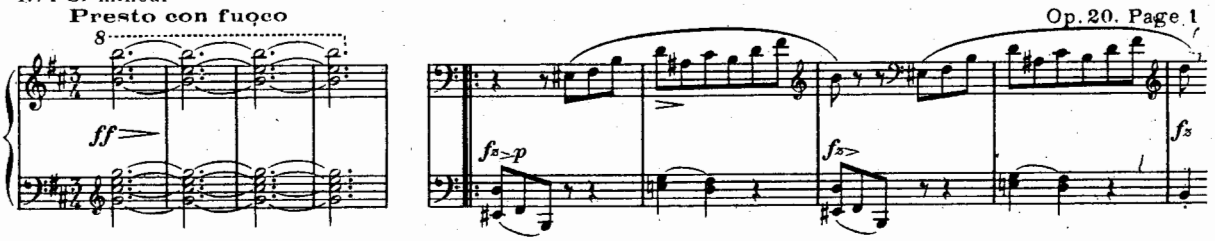
Table

1er Volume

Nº 1 Si mineur

Presto con fuoco

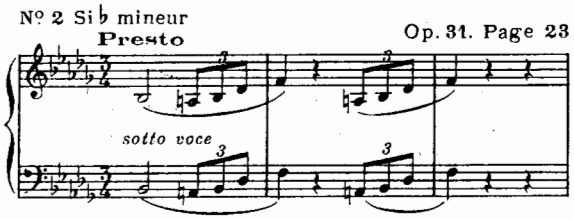
Op. 20. Page 1



Nº 2 Si ♭ mineur

Presto

Op. 31. Page 23

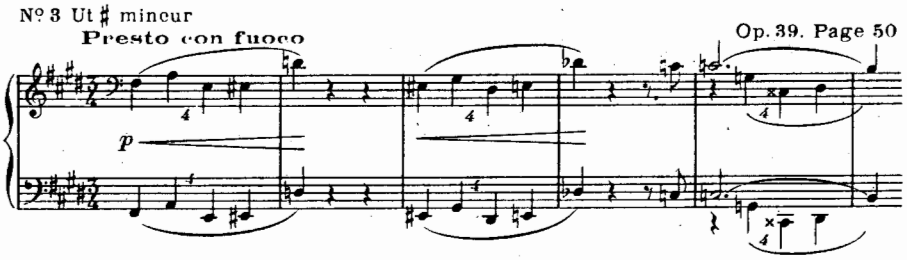


2me Volume

Nº 3 Ut ♯ mineur

Presto con fuoco

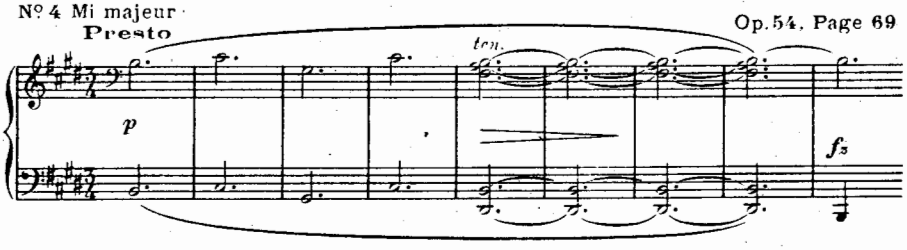
Op. 39. Page 50



Nº 4 Mi majeur

Presto

Op. 54. Page 69



SCHERZOS

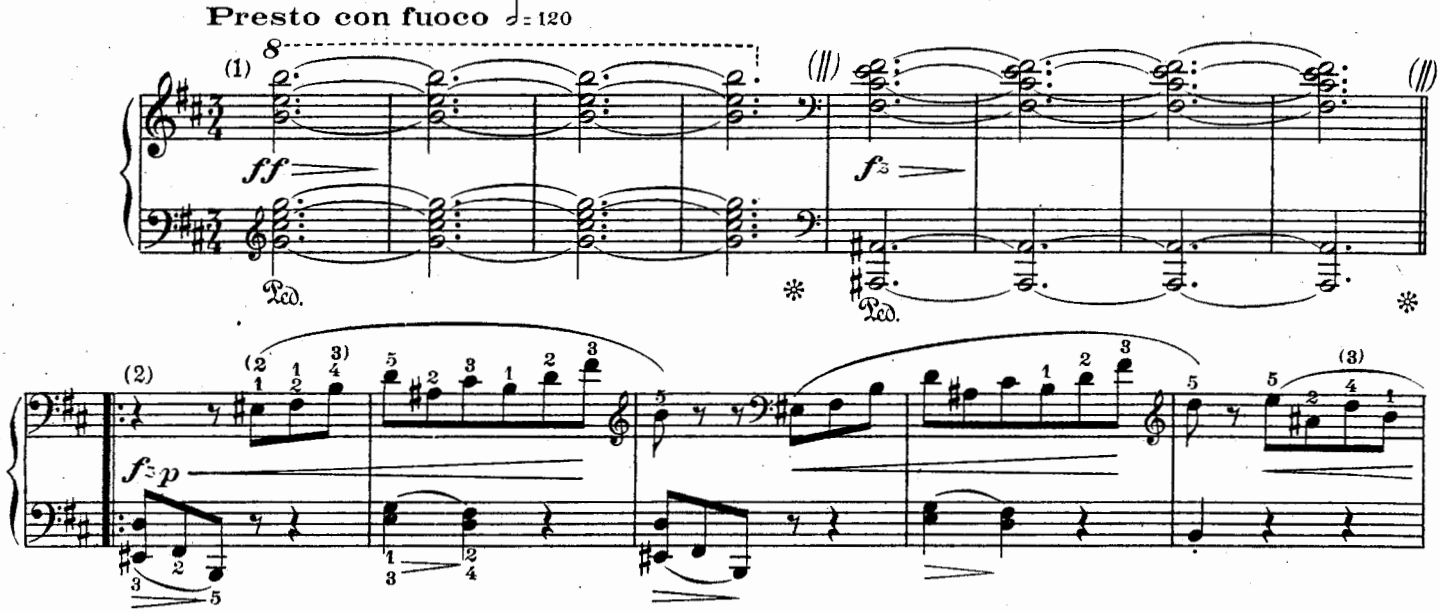
1er Volume

Edition de travail par
Alfred CORTOT

SCHERZO N°1

Frédéric CHOPIN
Op. 20 (1835)

Presto con fuoco ♩= 120

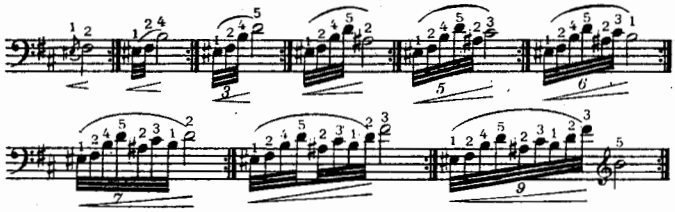


(1) Le surprenant trait d'audace harmonique qui sert d'introduction à ce Scherzo ne révélera tout son caractère d'intensité dramatique que si l'on prend soin de ménager entre les deux accords de septièmes qui s'y affrontent d'une manière si soudaine et si résolue la brève interruption indiquée par le signe //. Il ne s'agit point ici d'un enchaînement, mais bien d'une sorte d'apostrophe sonore dans laquelle l'énonciation de chaque accord s'identifie à l'expression d'un geste de défi.

On aura soin de mettre la pédale forte avant l'émission du premier accord, de manière à libérer immédiatement la résonance des harmoniques sur toute l'étendue du plan de cordes et à éviter ainsi l'attaque sèche et heurtée qui serait inévitable, faute de cette précaution initiale. Le second accord, un peu plus prolongé que le premier et appuyé plutot que frappé, quoiqu'avec une sonorité puissante.

(2) Bien que la nuance générale des seize mesures qui suivent soit contenue dans l'atmosphère assourdie d'un "piano" inquiétant et mystérieux, il est indispensable d'aviver chacun des motifs mélodiques de la main droite du crescendo incisif qui les doit rendre semblables à des flammes dardant leurs pointes enfiévrées vers le registre aigu de l'instrument. Il n'est d'autre moyen d'y parvenir qu'en associant le poids de la main à l'action de plus en plus prononcée des doigts.

On se familiarisera avec ce mode d'exécution au moyen des exercices suivants, au cours desquels on ne redoutera pas de conformer les mouvements de la main aux inclinaisons latérales commandées par la forme du dessin mélodique.

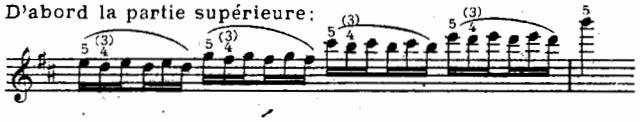


Répéter cinq fois chaque formule et transposer chromatiquement dans tous les tons en employant les mêmes doigtés. Attaquer les touches de près et presser fortement le clavier pour produire les crescendi, en s'aidant du poids de la main.

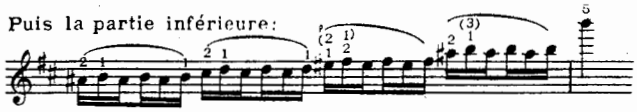
Il va de soi que le principe d'exécution que nous venons d'indiquer s'oppose à l'accentuation conventionnelle qui consiste à prendre un point d'appui sur les premiers temps de chaque mesure dans l'énonciation des traits de la main droite. L'élément rythmique de cette exposition se manifestera par l'articulation caractéristique des incises de l'accompagnement et l'observation rigoureuse de leurs oppositions de legato et de staccato.

Travailler ainsi les trois mesures en accords brisés:

D'abord la partie supérieure:

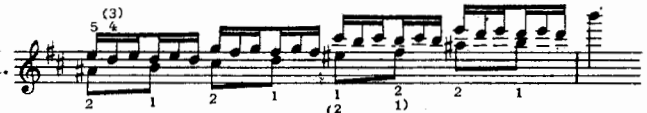


Puis la partie inférieure:

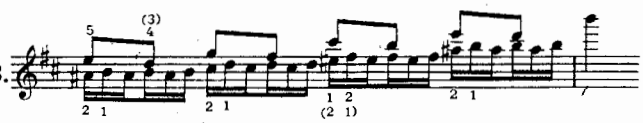


Puis en contrariant les rythmes entre les deux parties:

A.



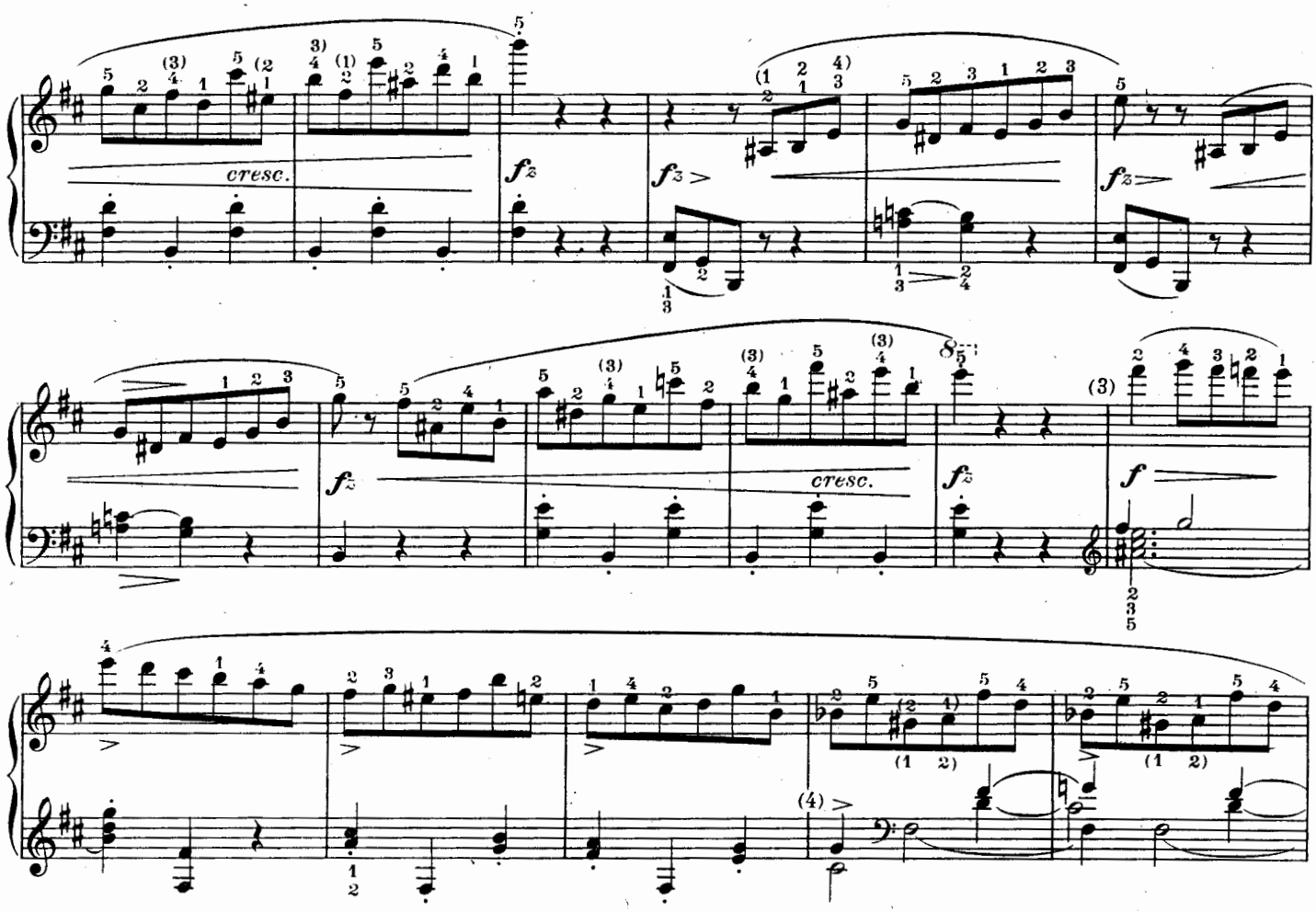
B.



Le doigté entre parenthèses, plus sonore, n'est à conseiller que pour des mains à doigts longs.

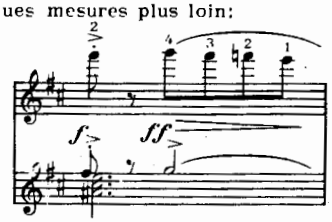
EDITION NATIONALE
EDITIONS SALABERT Paris 22 rue Chauchat (Collection Maurice SENART)
Copyright by EDITIONS MAURICE SENART 1933

Tous droits d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays.



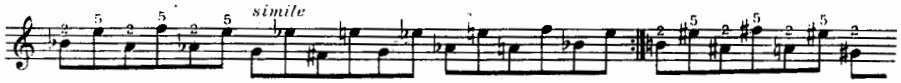
(3) On assurera l'impulsion orageuse du début de ce trait en détachant fortement la noire initiale et en faisant porter un accent volontaire sur la première note du groupe de croches qui la suit, à l'imitation, du reste, de la disposition d'écriture adoptée par Chopin lors de la répétition du même passage, quelques mesures plus loin:

Exemple:



(4) On fera bien de consacrer à ce passage, dans lequel la ligne mélodique se convulse de façon si tourmentée, une étude préalable spécialement affectée à l'emploi consécutif du second et du cinquième doigts sur deux touches voisines:

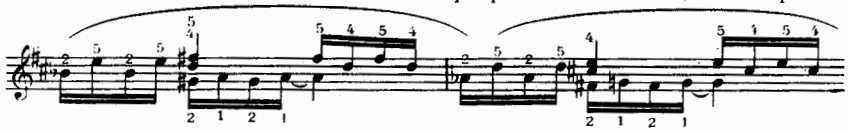
A.

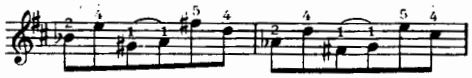


à continuer chromatiquement

Travailler également, mais cette fois en conformant l'exercice préparatoire au texte de Chopin.

B.

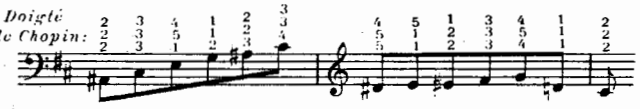


Il est possible que le doigté:  convienne mieux que celui auquel se rapportent les exercices précédents à certaines conformations manuelles, spécialement aux mains à doigts courts.

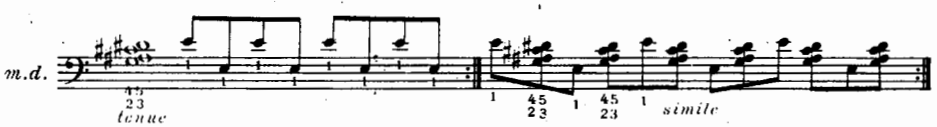
Dans ce cas on se dispensera de l'étude de l'exercice A, réservant à l'exemple B l'application de cette autre disposition des doigts sur les touches.

(5) D'imperceptibles variantes de doigté peuvent, ici également, faciliter la vigoureuse énonciation de ce trait robustement mouvementé, suivant la nature respective de chaque main.

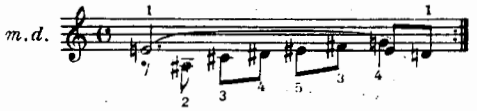
Voici trois combinaisons pour les deux premières mesures ainsi que pour leur répétition à l'octave supérieure deux mesures plus loin:



Le choix n'en sera naturellement déterminé qu'après une soigneuse étude comparative qu'il sera bon de faire précéder des exercices suivants, destinés à préparer la mobilité du pouce:



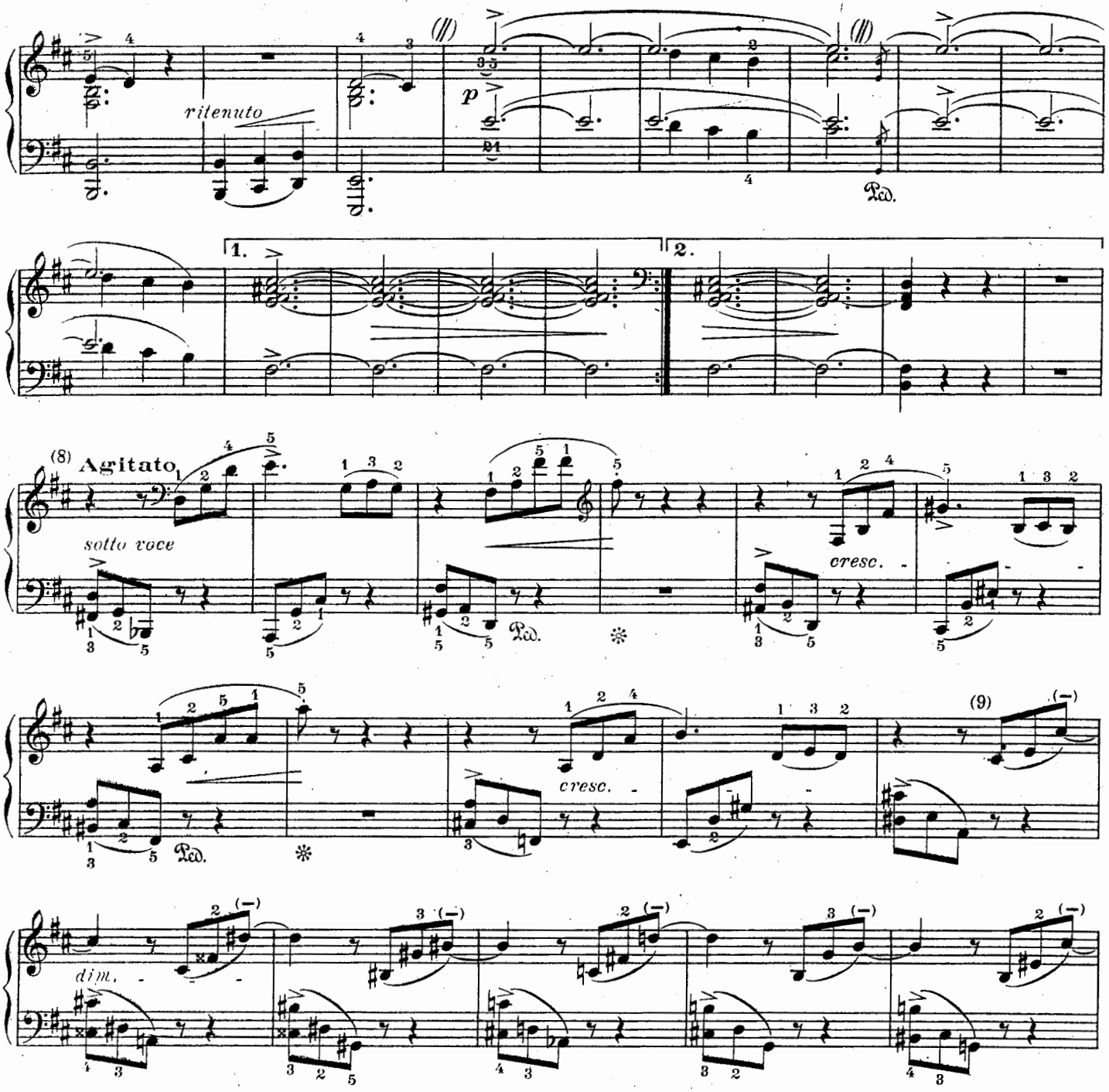
Puis, à l'inverse de la formule précédente, en maintenant le pouce solidement fixe sur sa touche:



(6) Une respiration s'impose après les trois accords véhéments par quoi conclut le crescendo précédent et l'attaque du dessin de basse, dont le caractère douloureusement pathétique fournit à la frénésie des mesures antérieures une contre partie expressive si remarquable.

On s'efforcera d'évoquer ici les sonorités palpitantes des cordes de l'orchestre, en soulignant toutes les inflexions du dialogue qui s'établit entre les deux mains, ce qui suppose une légère détente du mouvement initial.

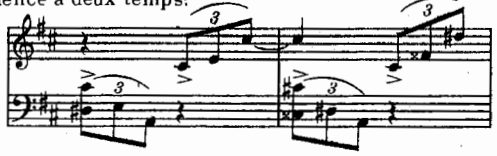
(7) Dans quelques éditions, le *Si* de basse du premier temps de cette mesure est lié aux blanches pointées précédentes Cette correction, qui n'est en rien conforme au texte original, doit être rejetée comme affaiblissant l'impulsion rythmique si caractéristique de ce passage.



(8) On n'interprétera pas l'indication "Agitato" donnée par Chopin comme un encouragement à accélérer le Tempo. On se bornera à reprendre progressivement le mouvement principal, qui venait d'être quelque peu élargi, en faisant peu à peu sourdre, au travers de ces bouffées de sonorité "sotto voce" le sentiment d'inquiétude sur quoi s'appuie la progression du crescendo ramenant l'exposition du thème initial.

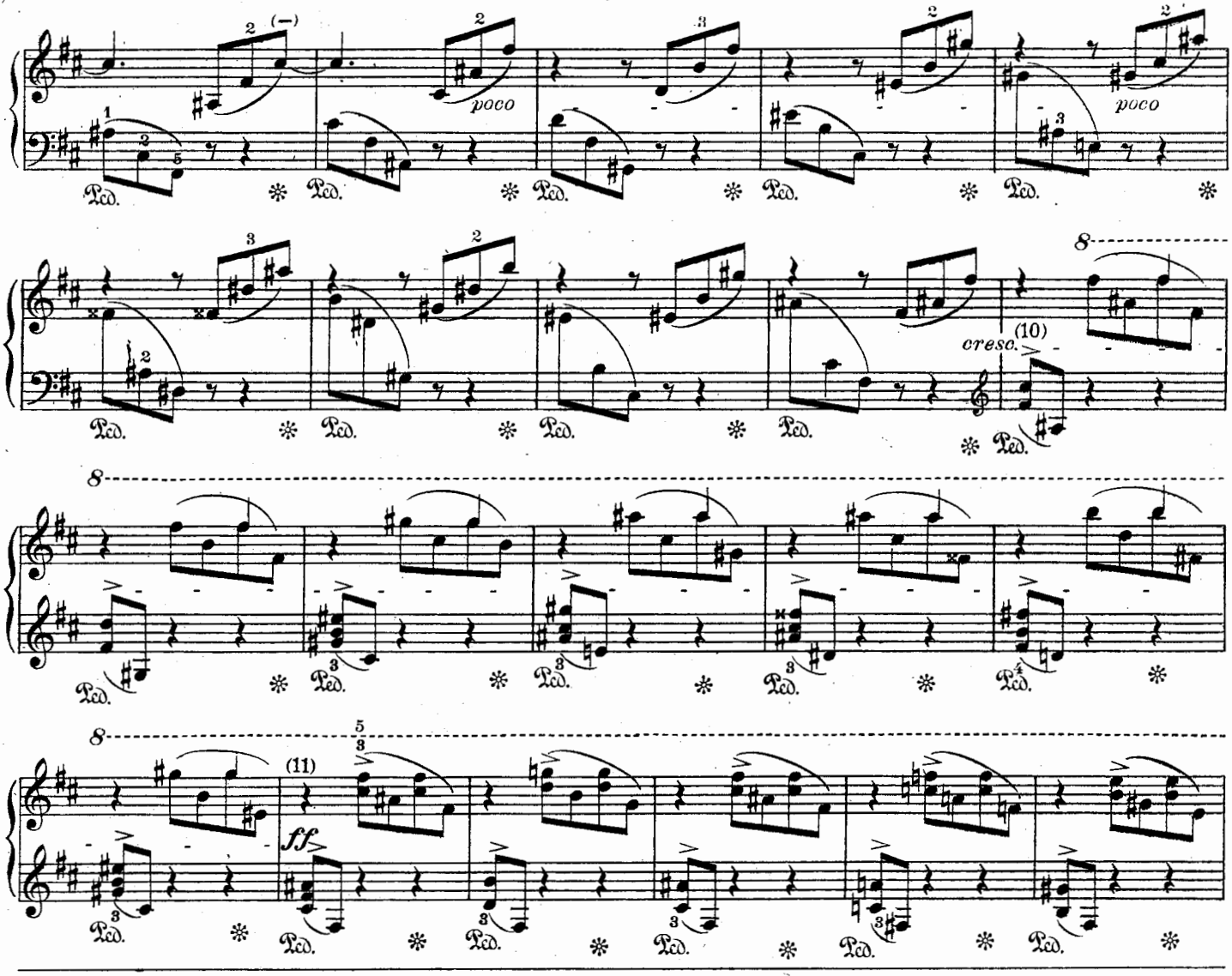
(9) La difficulté d'interprétation de ce passage consiste à rendre sensible la mélodie inscrite à contretemps dans les notes supérieures des arpèges de la main droite sans pourtant que se trouve désaxé le rythme essentiel qui trouve son appui sur les accents de la main gauche.

On veillera également à ne point altérer la division ternaire de la mesure, qui trop souvent, se trouve compromise par une exécution de ce genre, donnant l'impression d'une cadence à deux temps:

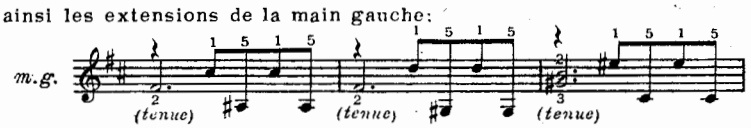


La manière la plus sûre d'y parvenir consiste à revêtir le mouvement alterné des deux mains qui fait se succéder à intervalles réguliers l'attaque de ces brefs motifs mélodiques d'une souplesse assez grande pour éviter le choc brusque des pouces sur la première note de chaque groupe, sans négliger cependant le discret accent de main gauche signalé précédemment.

Et, assez paradoxalement, on n'obtiendra ce résultat qu'en laissant tomber les mains de haut sur le clavier avec une détente musculaire complète des doigts qui ne jouent pas.



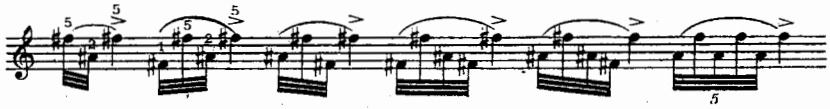
(10) Travailler d'abord ainsi les extensions de la main gauche:



en faisant pivoter la main sur la tenue du second doigt ou des doigts médians.

En ce qui concerne l'exécution de la main droite, on affirmera nettement l'appui mélodique qui porte sur le troisième temps de chaque mesure.

Exercice préparatoire:

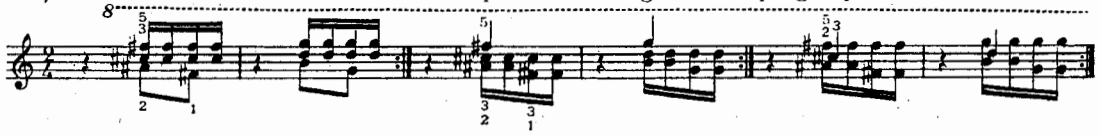


Jouer très légèrement les petites notes. Donner au contraire un fort accent sur les noires, même au prix d'un mouvement oblique caractérisé de la main.

(11) Ici, les accents portent, aux deux mains, sur l'attaque même des groupes (1er et 2e temps de chaque mesure) non plus sous forme expressive et syncopée, comme précédemment, mais d'une manière impérieuse, cinglante, le rythme ayant peu à peu reconquis son caractère véhément.

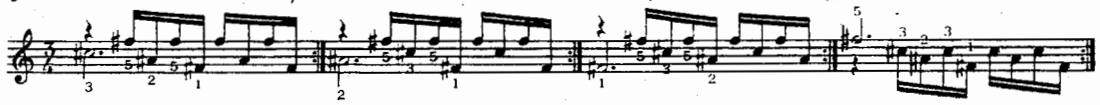
On affirmera nettement cette modification significative de la cadence.

Pour l'étude préparatoire de cet épisode, on n'aura pour la main gauche qu'à s'inspirer de l'exercice mentionné au paragraphe précédent. Pour la main droite, nous conseillons d'assurer tout d'abord la position des doigts sur chaque groupe en travaillant selon les trois formules ci-après:

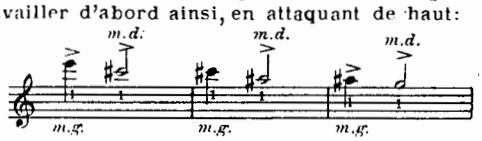


Laisser tomber la main de haut en attaquant fortement, prononcer distinctement chaque note.

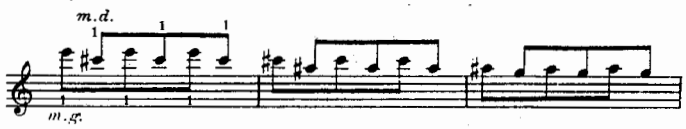
Puis, employer les variantes suivantes, destinées à intensifier l'action individuelle des doigts:



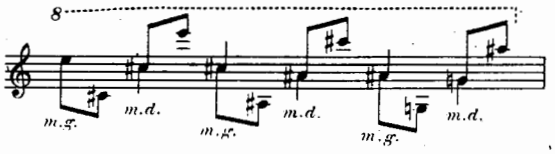
(12) La prononciation des pouces aussi énergique que possible dans ce tumultueux épisode.
Travailler d'abord ainsi, en attaquant de haut:



Puis:



Ensuite, afin d'établir avec sûreté la position la plus écartée des doigts sur chaque groupe, tout en assurant la régularité des mouvements du poignet:



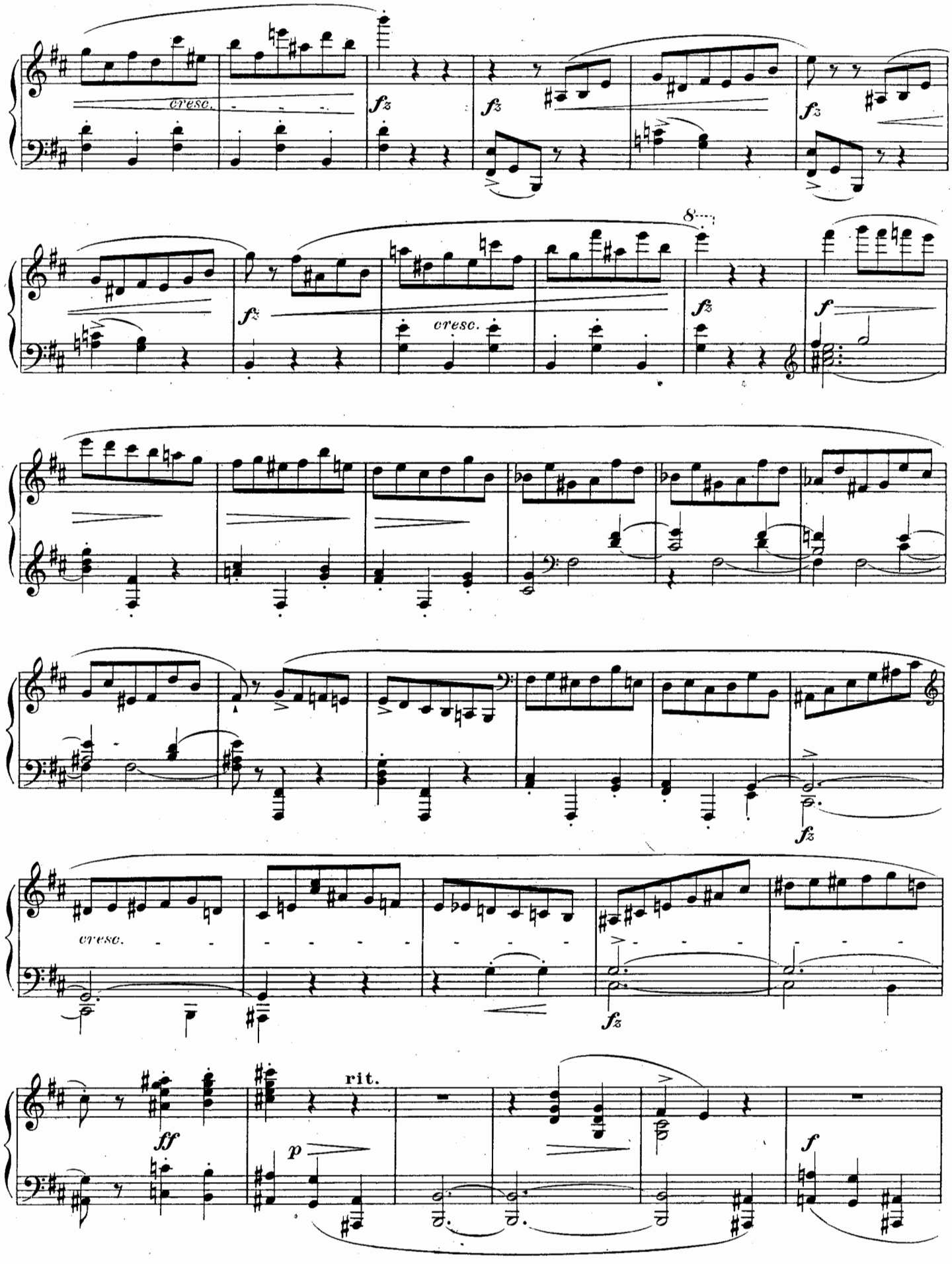
Enfin pour la force et l'indépendance des doigts de la main droite:

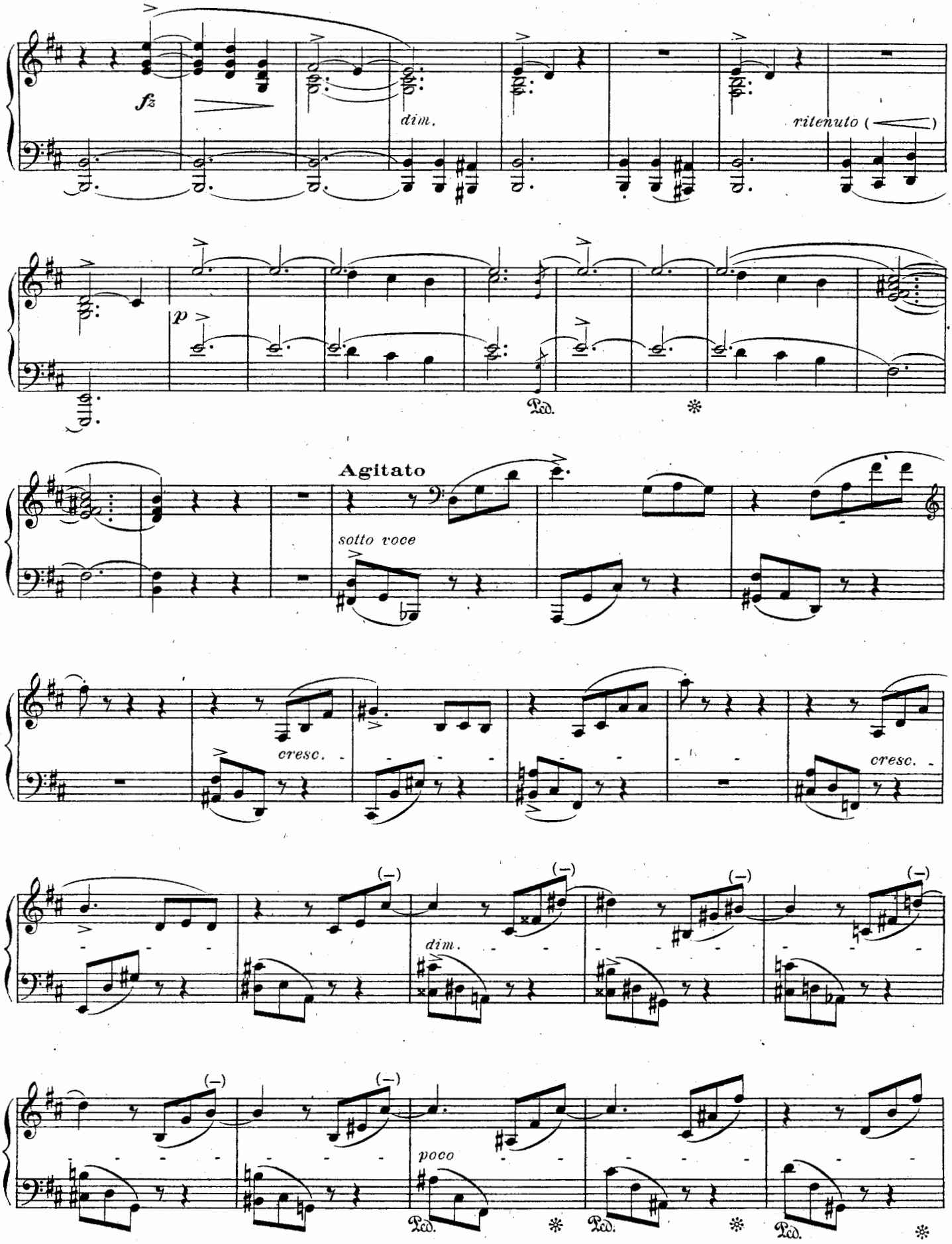
Appliquer ces variantes à toutes les mesures de ce passage. A l'exécution, observer la tenue de pédale prescrite par Chopin sur une durée de sept mesures.

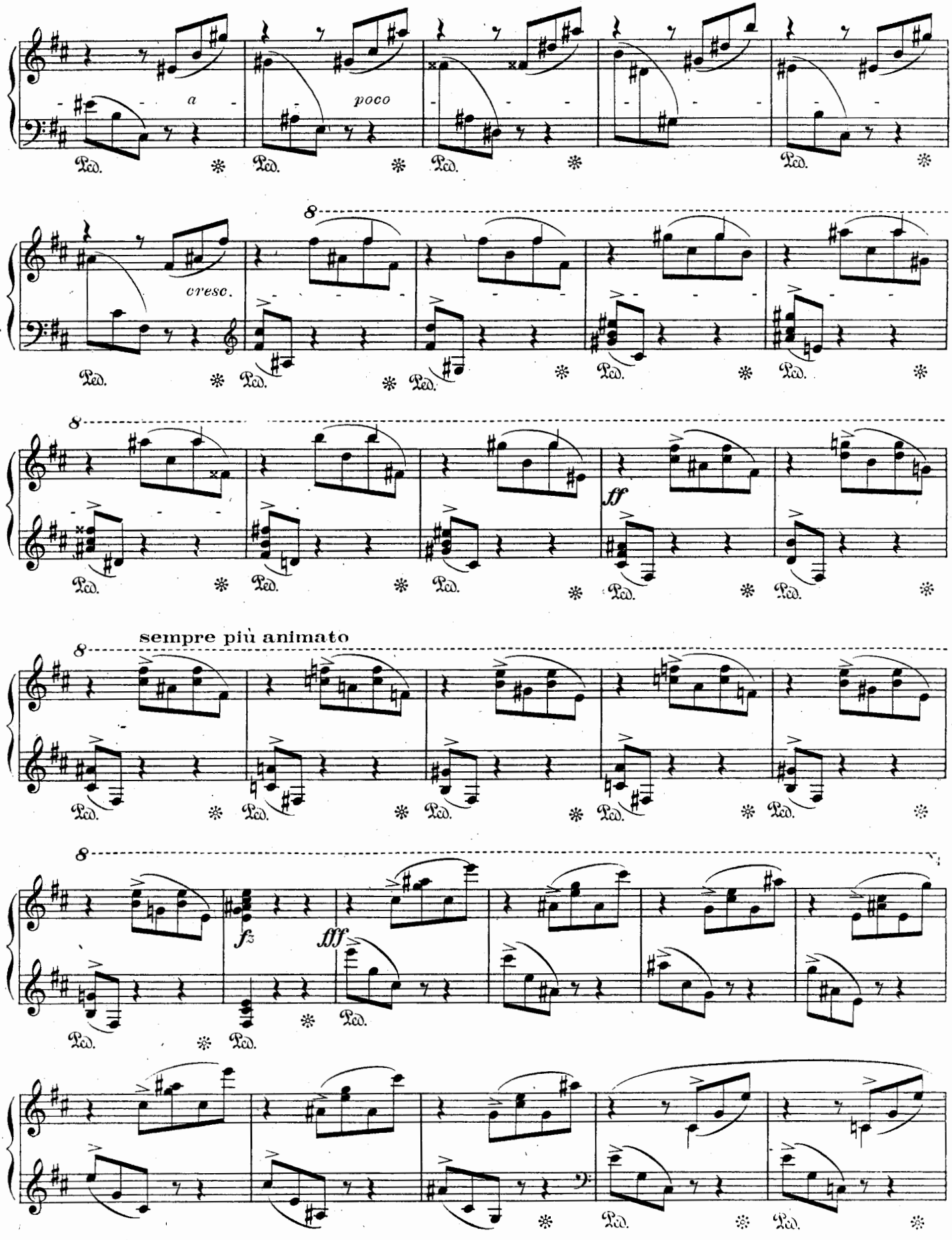
(13) Une tradition d'usage presque constant, et qui paraît assez défendable du point de vue esthétique, fait supprimer, à partir d'ici, ce qui n'est en somme qu'une répétition textuelle de la première partie du Scherzo, et passer directement à la seconde réexposition du thème initial, à l'endroit signalé par une double astérisque ⊕⊕ page 10 de notre édition.

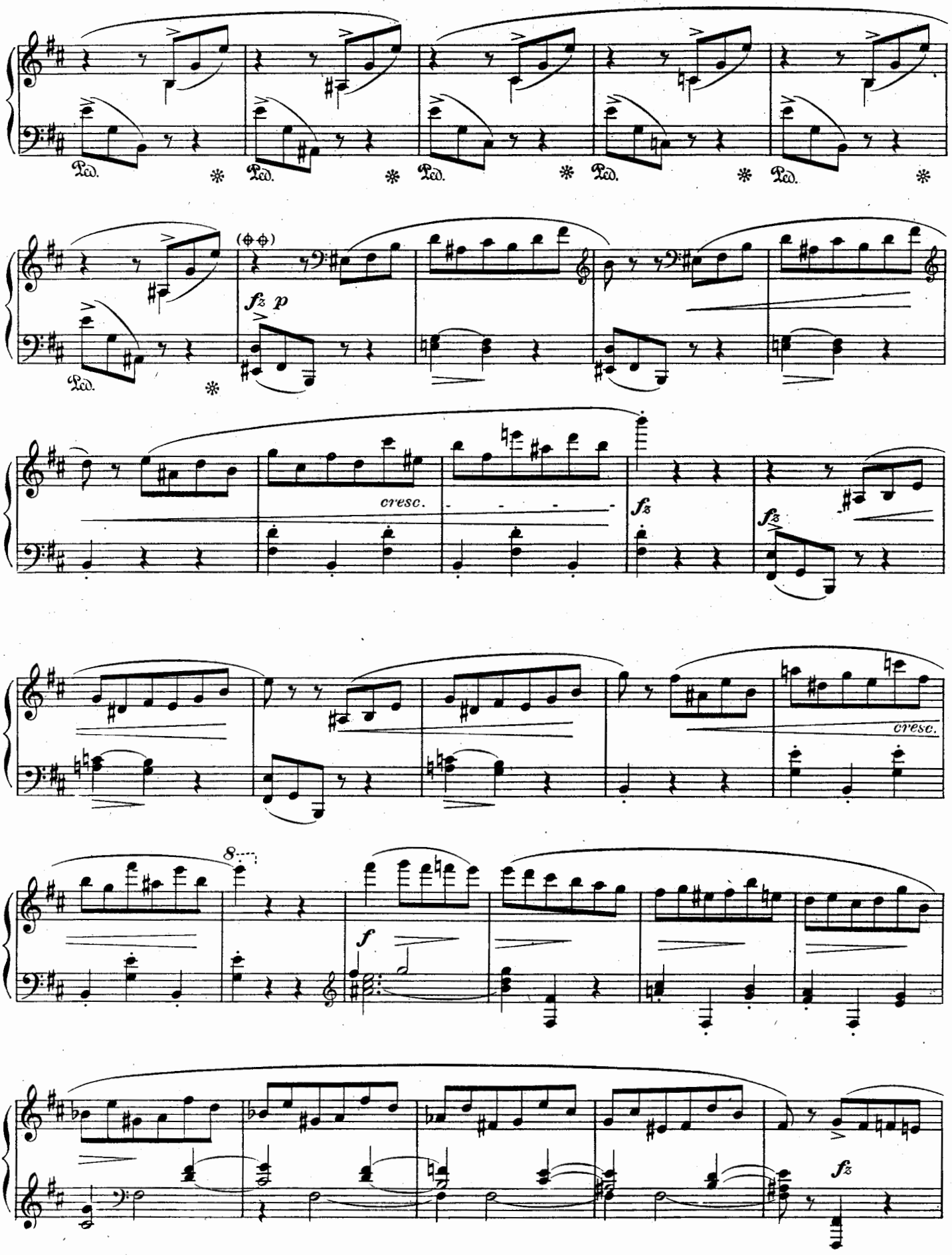
Il semble bien en effet que le caractère exalté du début de ce morceau s'oppose à des redites de pure forme. On s'imagine mal Phèdre exhalant par deux fois, et dans les mêmes termes, sa plainte désespérée ou Othello, son orageuse passion.

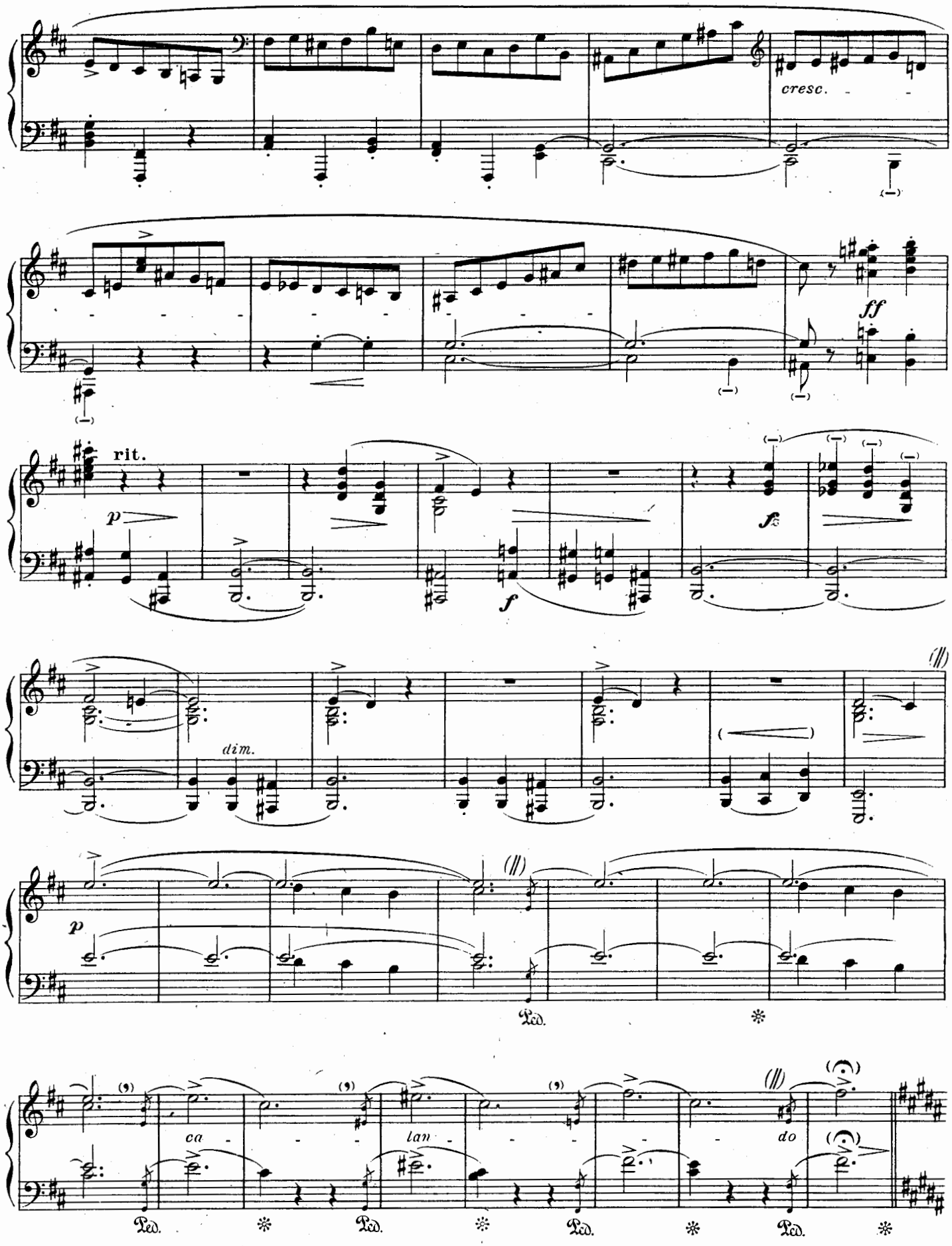
L'adoption de cette licence ne nous paraît donc en aucune manière devoir être considérée comme une liberté sacrilège. Elle a pour elle de rendre le morceau plus vivant et ses contrastes plus intenses. Le texte musical en tous cas, ne s'y trouve pas frustré d'une seule note.


cresc.
fz
cresc.
f
cresc.
ff
p
rit.
f

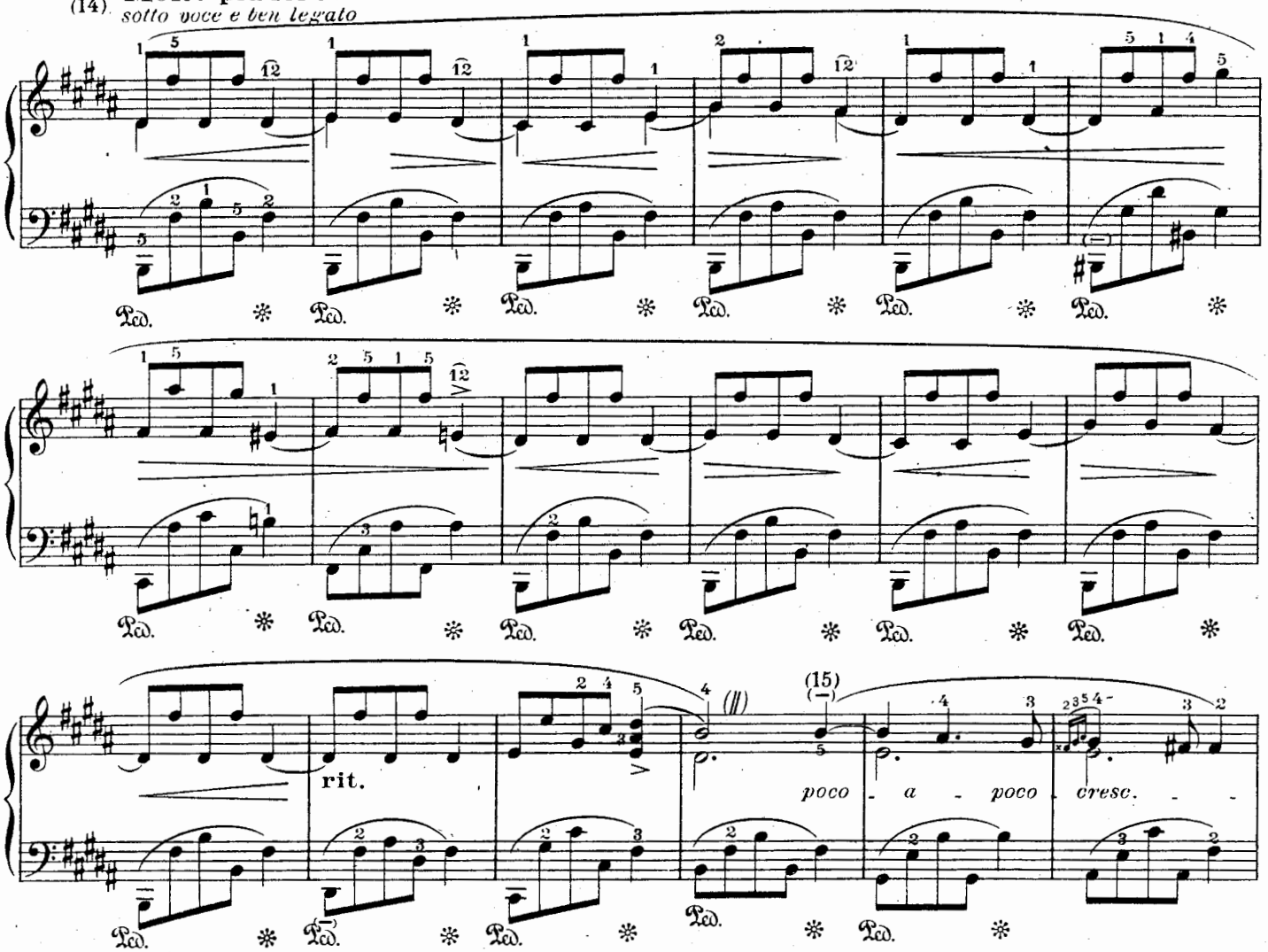

fz
dim.
ritenuto
p
Ped.
Agitato
sotto voce
cresc.
cresc.
dim.
poco
Ped.
Ped.
Ped.


a
poco
cresc.
8
ff
sempre più animato
fz
fff
Ped.


Ped.
fz p
cresc.
fz
cresc.
8
f
fz


cresc.
ff
rit.
p
f
fz
dim.
p
Ped.
ca - - - lan - - - do

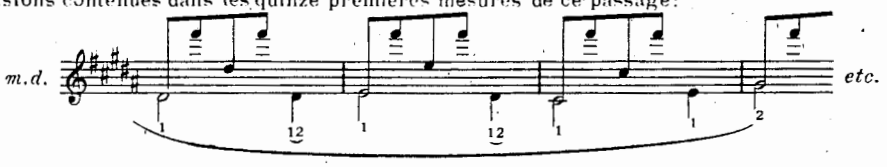
(14) **Molto più lento**
sotto voce e ben legato



(14) Contrastant avec les fiévreuses impulsions du Scherzo proprement dit, l'atmosphère mélancoliquement attendrie de cette partie médiane semble porter en elle la douceur inexprimable du regret et du souvenir. Chopin est sans doute le premier compositeur qui ait introduit dans un morceau d'une seule coulée une opposition aussi marquée de sentiment et de mouvement, sans nuire, loin de là, à son caractère d'unité.

Une mélodie populaire polonaise, qu'il est d'usage de chanter au temps de Noël, a fourni à ce Trio—à cet intermède, dirait-on plus justement—son rythme de berceuse. C'en est indiquer assez explicitement la signification nostalgique dans l'inspiration du musicien exilé. C'est aussi de quoi mettre l'interprète en garde contre l'adoption d'un mouvement trop lent et d'un phrasé trop langoureux dans la traduction de ce passage.

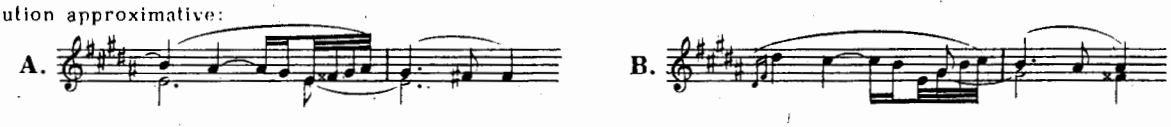
Techniquement parlant, on ne trouvera ici de difficultés que relativement à la qualité du timbre par lequel on doit s'efforcer de différencier les sonorités du sujet mélodique et de son accompagnement. Tout cet épisode baigne dans une sorte de halo, de clair obscur rêveur, auquel l'emploi indispensable des deux pédales mises conjointement prête son timbre poétiquement assourdi. La mélodie, qui apparaît tantôt au centre des harmonies, tantôt dans les contours de leur partie supérieure, s'y détache en transparence, sur un fond de vibrations quasi surnaturelles. Tout accent intempestif, toute attaque trop prononcée dans la conduite du motif chantant, risque de faire s'évanouir cette impression d'immatérialité à laquelle doit tendre l'interprète pour rendre justement la pensée de Chopin. Les notes du chant devant donc être posées plutôt qu'attaquées, il sera bon de se familiariser avec le geste caressant qui mettra le pouce de la main droite en contact avec le clavier, en exagérant de la manière suivante, en guise d'exercice préparatoire, les mouvements de main nécessités par les nombreuses extensions contenues dans les quinze premières mesures de ce passage:

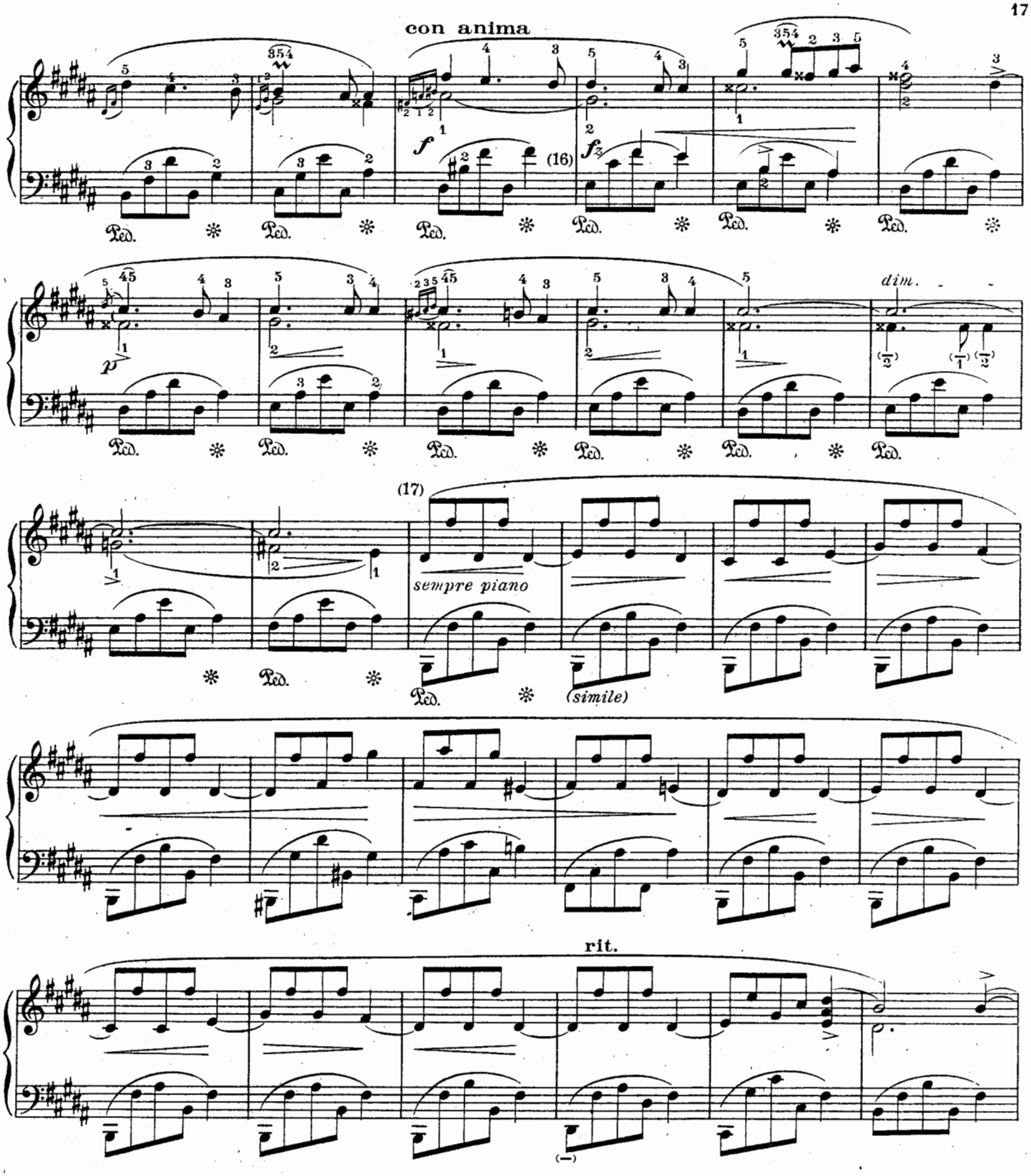


Il va de soi qu'à l'exécution du texte de Chopin, on devra continuer à sous-entendre la ligne mélodique comme si elle était exprimée en valeurs identiques à celles de l'exemple précédent.

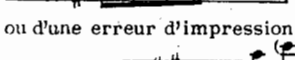
(15) A partir d'ici, la mélodie prend un caractère plus subjectif et plus pressant. On n'aura donc plus à craindre de la prononcer avec des doigts plus insistants. Eviter une trop grande rapidité dans l'énonciation des grupetti et des petites notes dont le rôle est plus expressif qu'ornemental.

Exécution approximative:

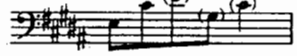




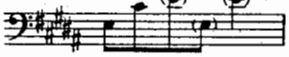
(16) La partie de main gauche de cette mesure est notée dans quelques éditions – notamment dans la version originale – de la manière suivante:



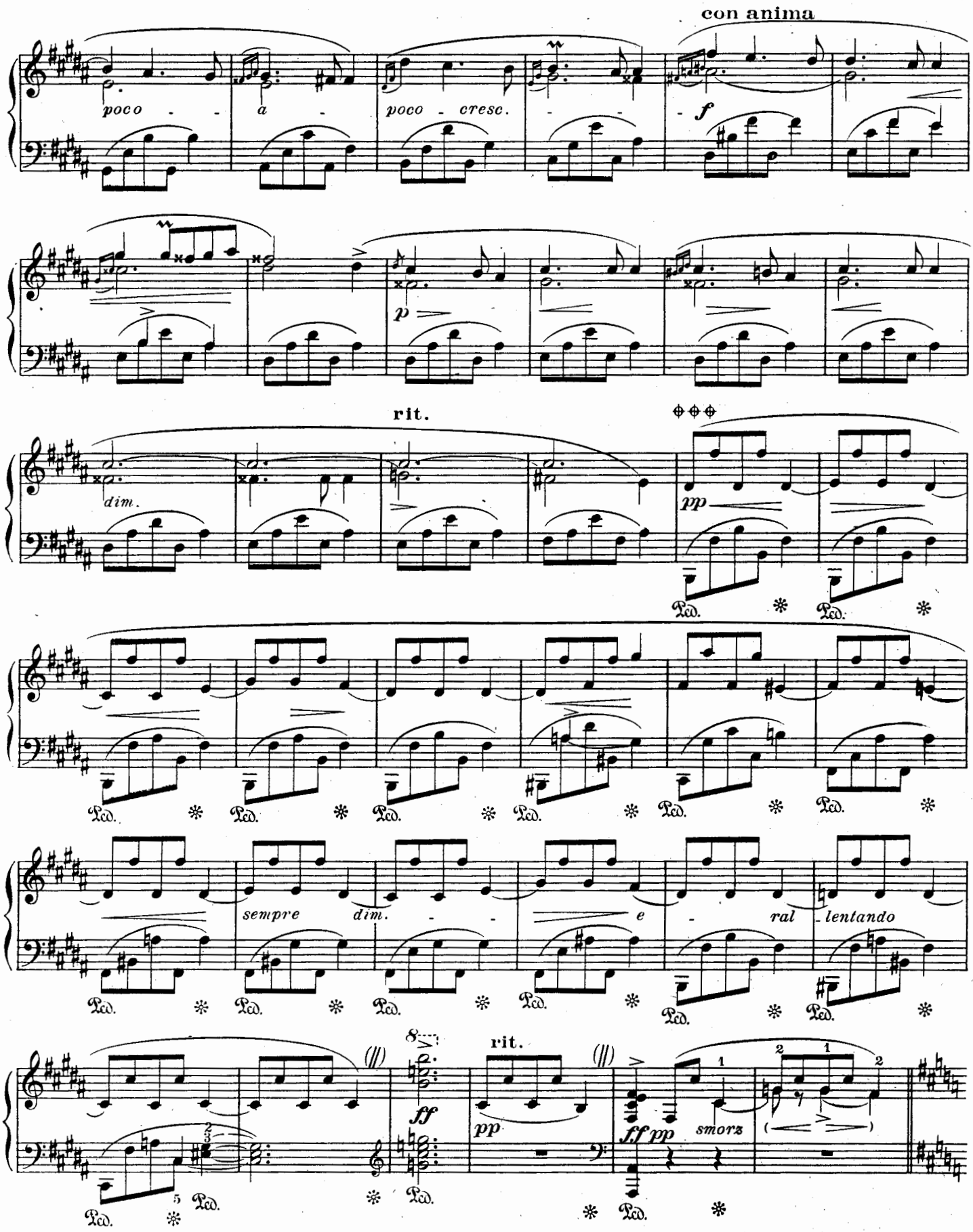
ce qui paraît contrevenir singulièrement au souci d'écriture raffinée dont Chopin faisait preuve jusque dans les moindres détails de ses réalisations harmoniques. Il ne peut s'agir ici, selon nous, que d'un "lapsus calami" ou d'une erreur d'impression demeurée inaperçue aux correcteurs. D'autres interprétations, également erronées proposent les notations suivantes:



ou

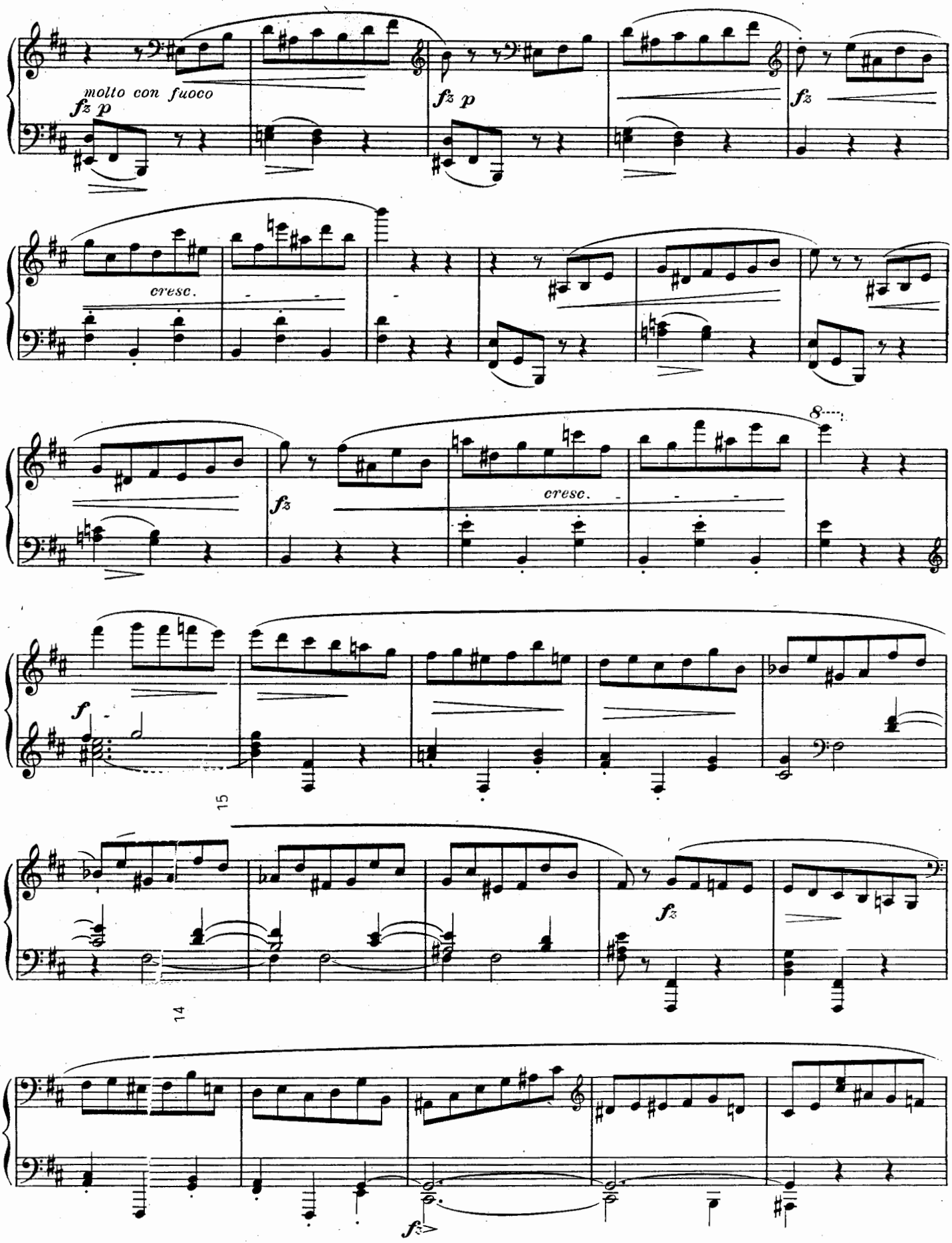


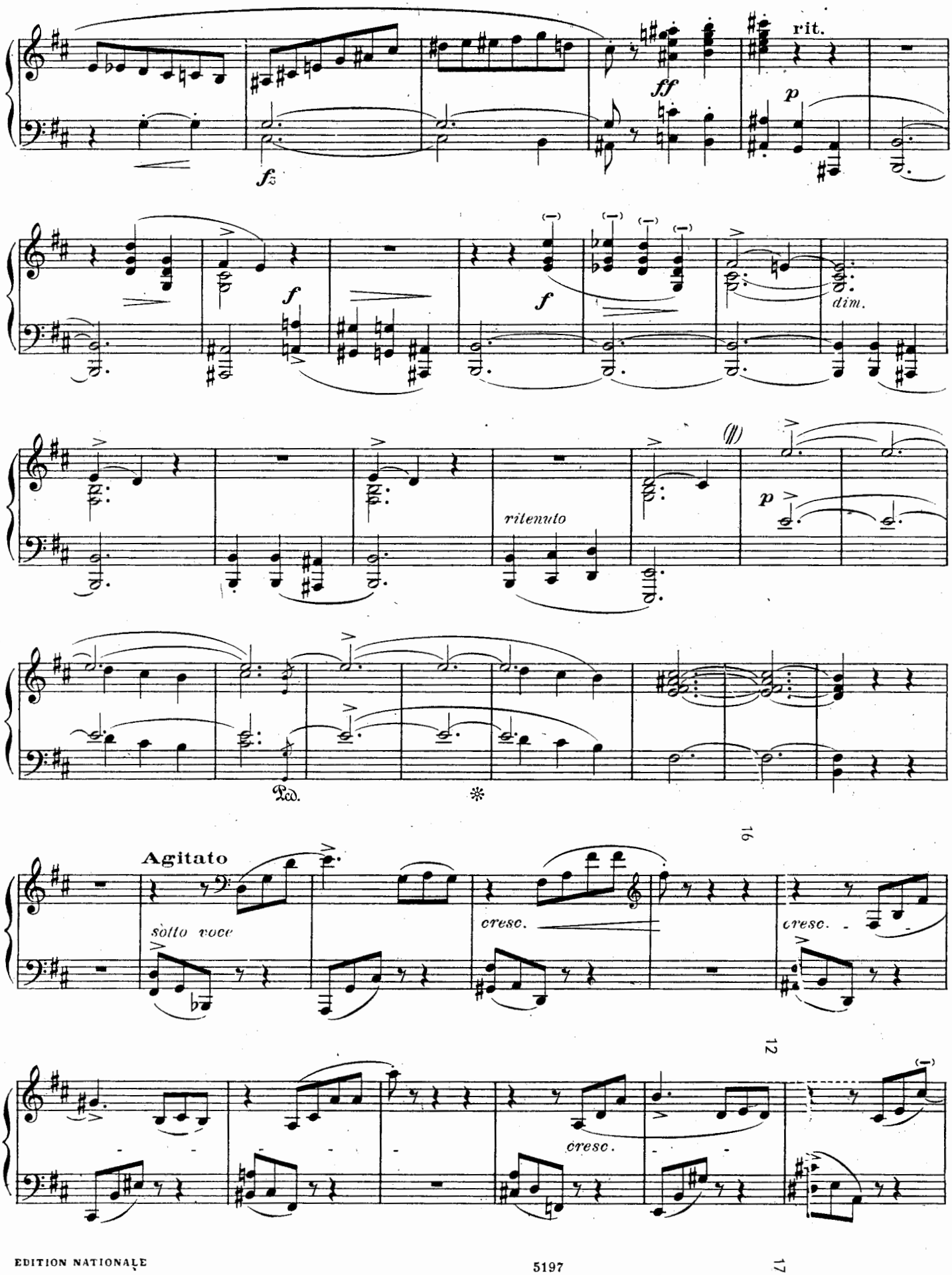
(17) Si l'on adopte la coupure indiquée note (13) il nous paraît nécessaire de diminuer également l'importance de cet épisode central de manière à la mettre en accord avec la nouvelle échelle de dimensions déterminée par le raccourcissement de la première partie et de passer d'ici au signe ⊕⊕⊕ page 14.

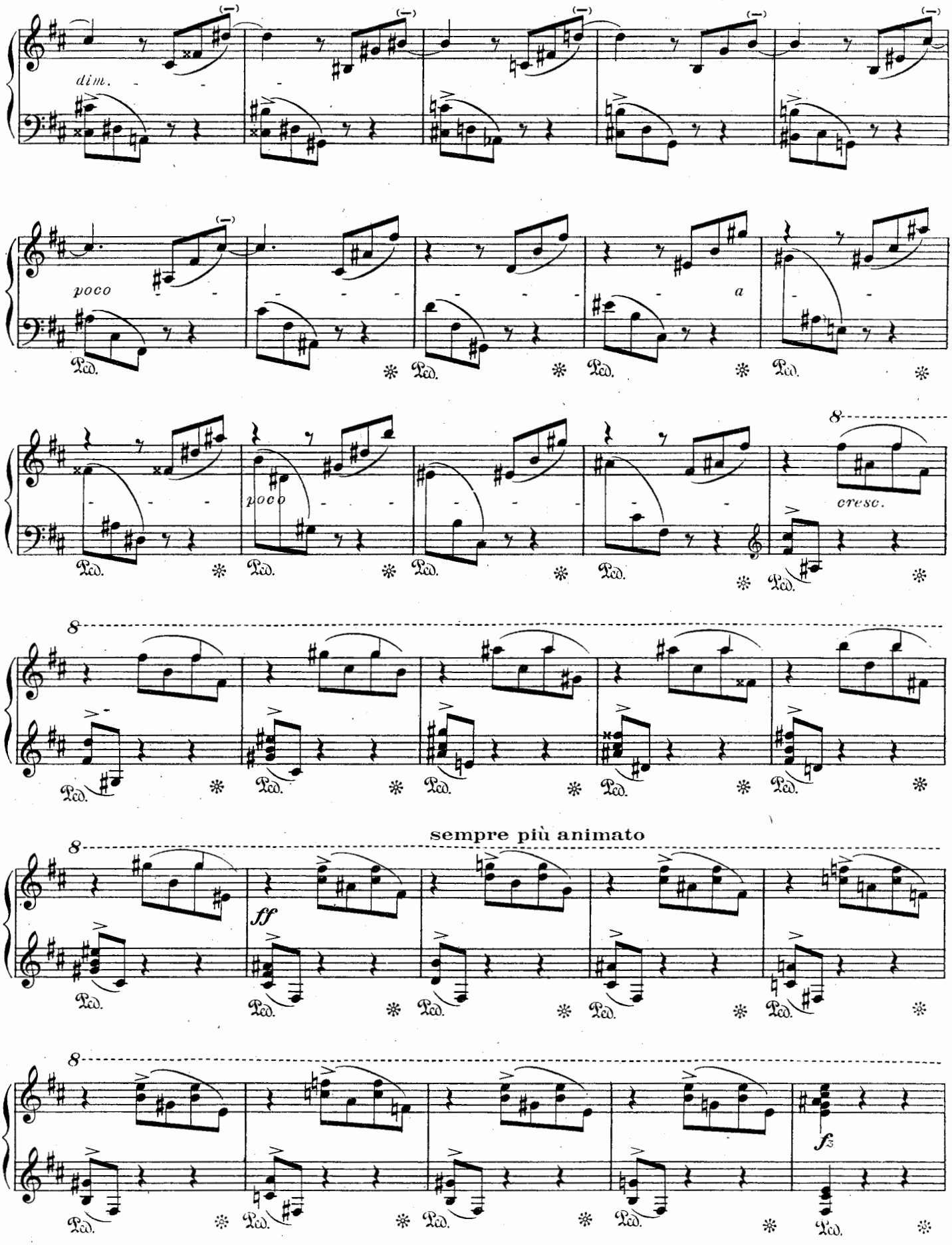


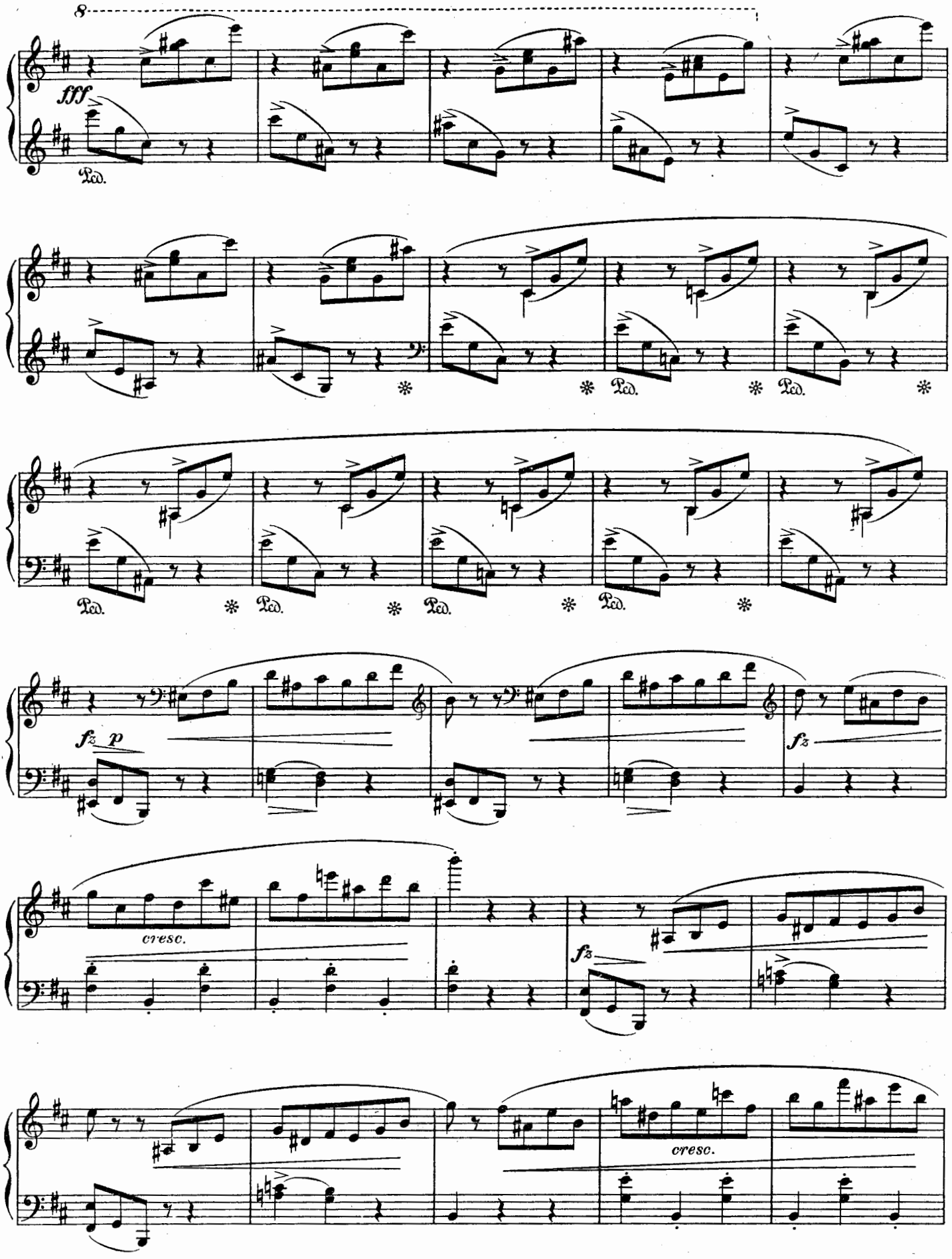
(18) Le rappel des deux accords de l'introduction doit ici s'illuminer comme d'une lueur d'orage, dans le reflet menaçant de laquelle semblent se désagréger, flottantes et incertaines, les faibles sonorités qui rappellent encore l'intermède.

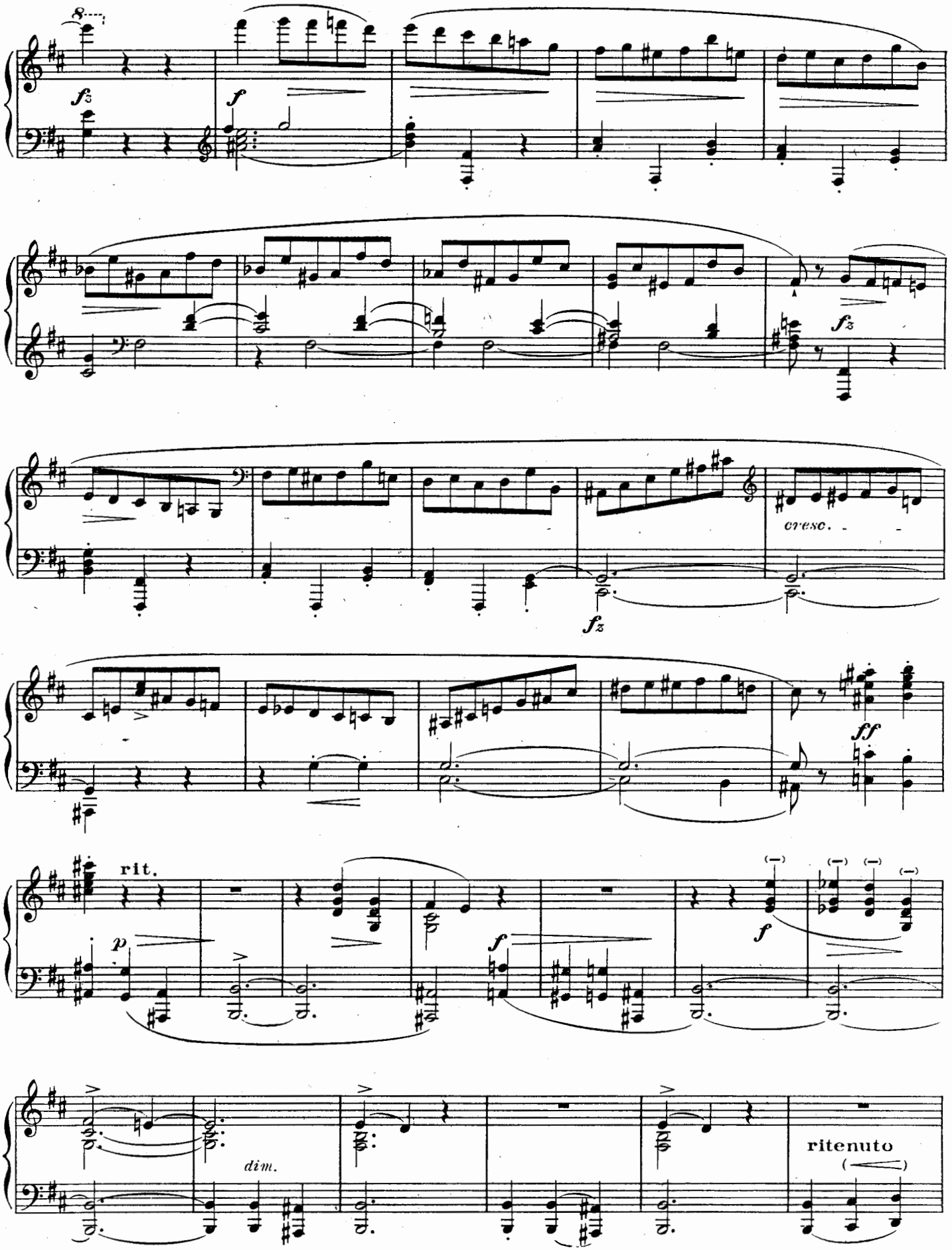
Pour toute la reprise de la première partie du Scherzo, et jusqu'à la note (19) on se reportera aux indications antérieures.

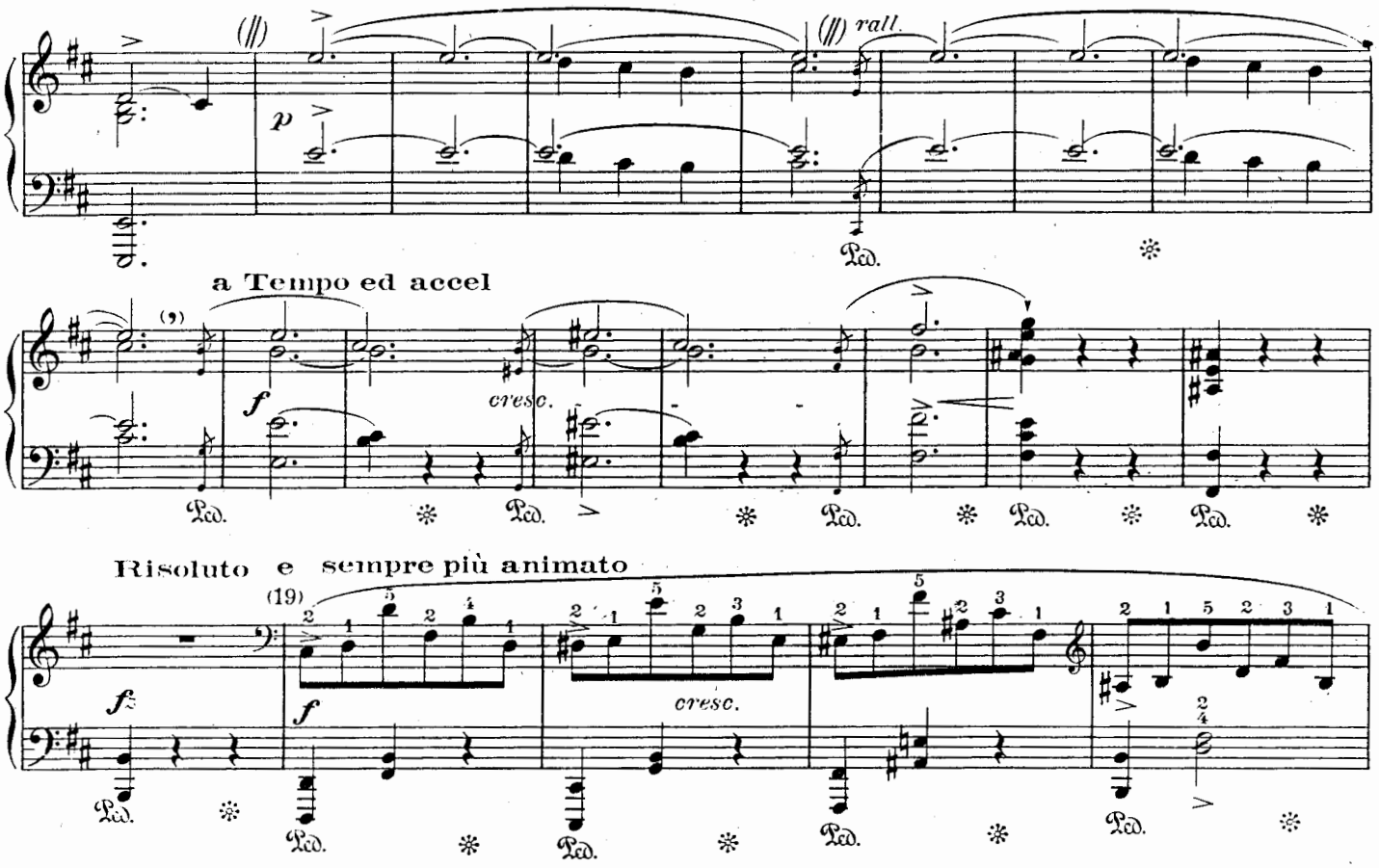

molto con fuoco
fz p
fz p
fz
cresc.
fz
cresc.
8
f
15
fz
14
fz
13


rit.
ff
p
fz
f
f
dim.
ritenuto
p
Ped.
16
Agitato
sotto voce
cresc.
cresc.
12
cresc.
17

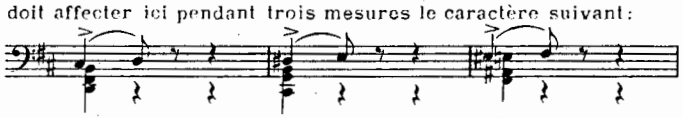

dim.
poco
a
poco
cresc.
sempre più animato
ff
fz


8
fff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
fz p
fz
cresc.
fz
cresc.

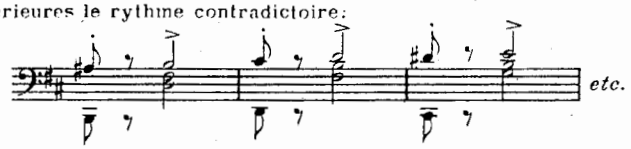

8
fz
f
fz
cresc.
fz
ff
rit.
p
f
f
dim.
ritenuto



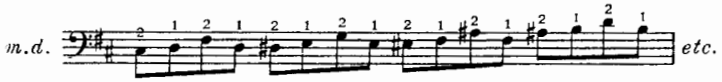
(19) La progression mélodique doit affecter ici pendant trois mesures le caractère suivant:



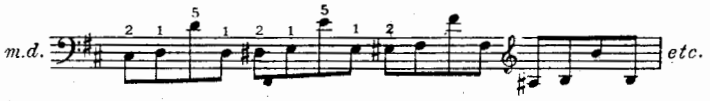
Puis au cours des huit mesures ultérieures le rythme contradictoire:



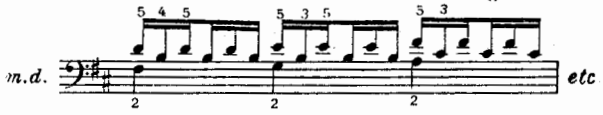
Travailler d'abord le dessin du pouce et du second doigt de la main droite, base mélodique de ce trait final:



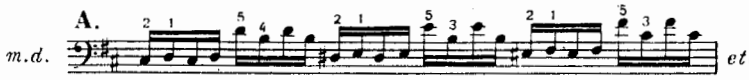
Puis, afin de solidifier l'attaque du cinquième doigt:

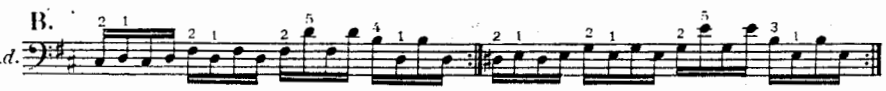


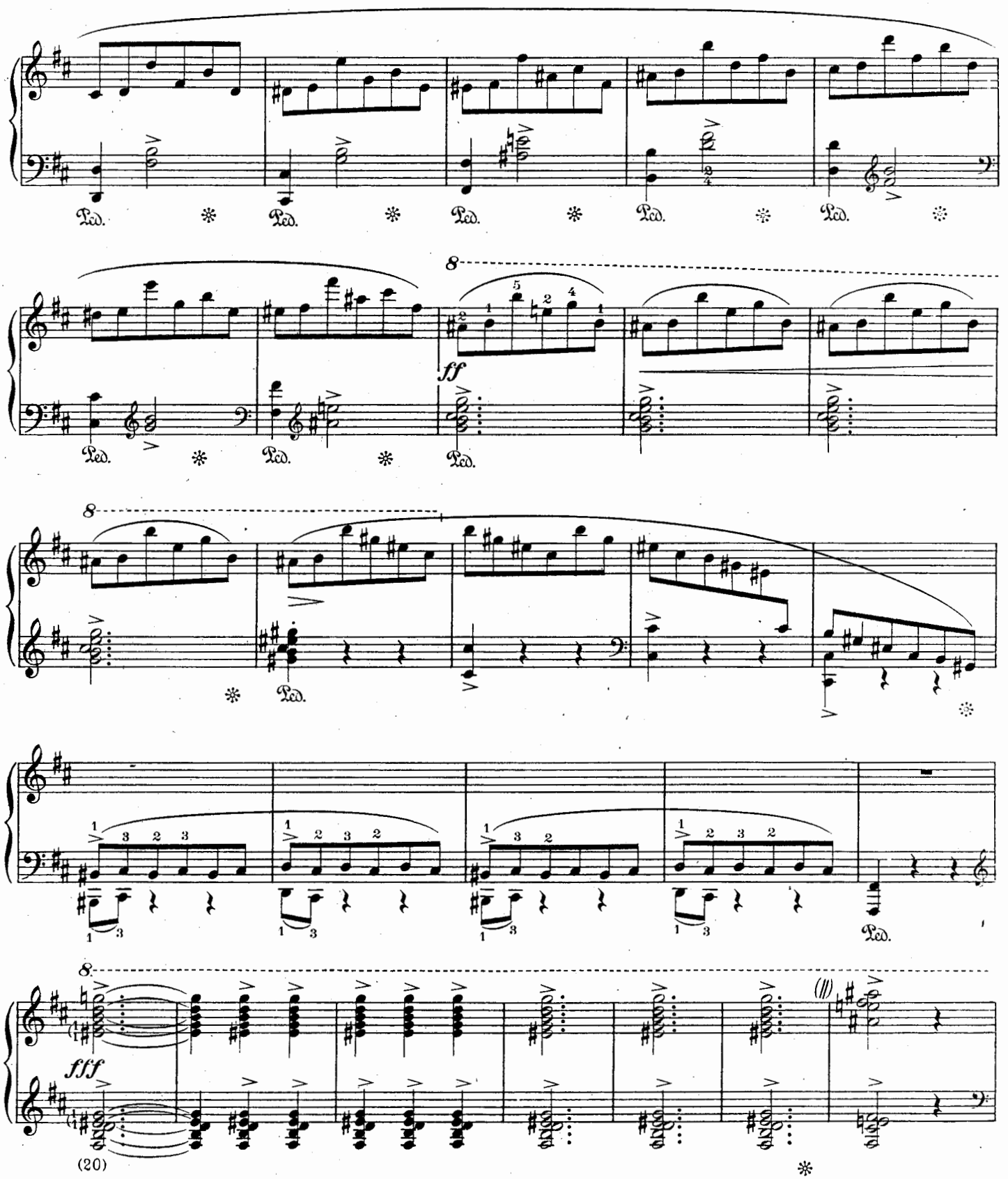
Ensuite les variantes suivantes, destinées à renforcer l'action des 3me et 4me doigts:



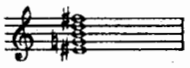
Et pour terminer:







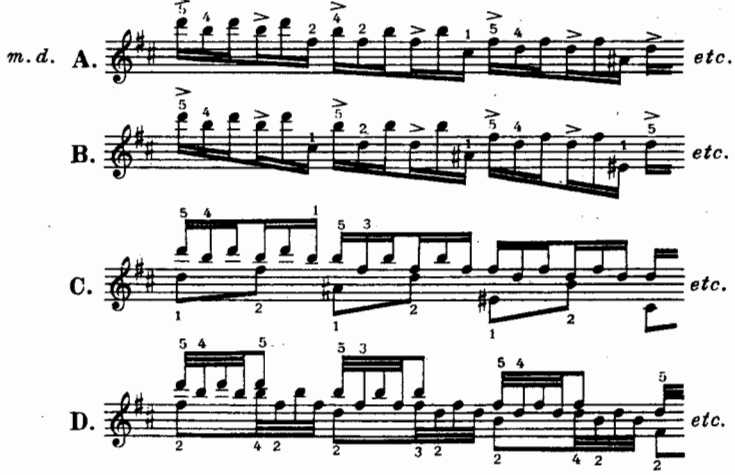
(20) C'est déja là, comme l'ont signalé Kœchlin et Casella, l'emploi de l'agrégation harmonique chère à Ravel.



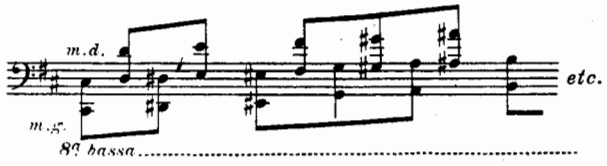
On ne craindra pas d'affirmer le caractère frénétique de ces accords stridents, dans l'intensité sonore desquels doit s'accumuler comme un paroxysme de joie maléfique et délirante.

(21) On mettra bien en valeur les sonorités cinglantes des successions de tierces et de quartes dont l'accentuation impérieuse vient stimuler avec tant d'éclat l'impétuosité de cette péroraison enflammée.

Travailler ainsi l'articulation des deux doigts faibles (4me et 5me) auxquels est dévolue l'émission de ces accords:



(22) Nous nous rallions pour l'exécution de cette fulgurante gamme chromatique finale, à la tradition léguée par Liszt, qui consiste à la jouer en octaves alternées des deux mains:

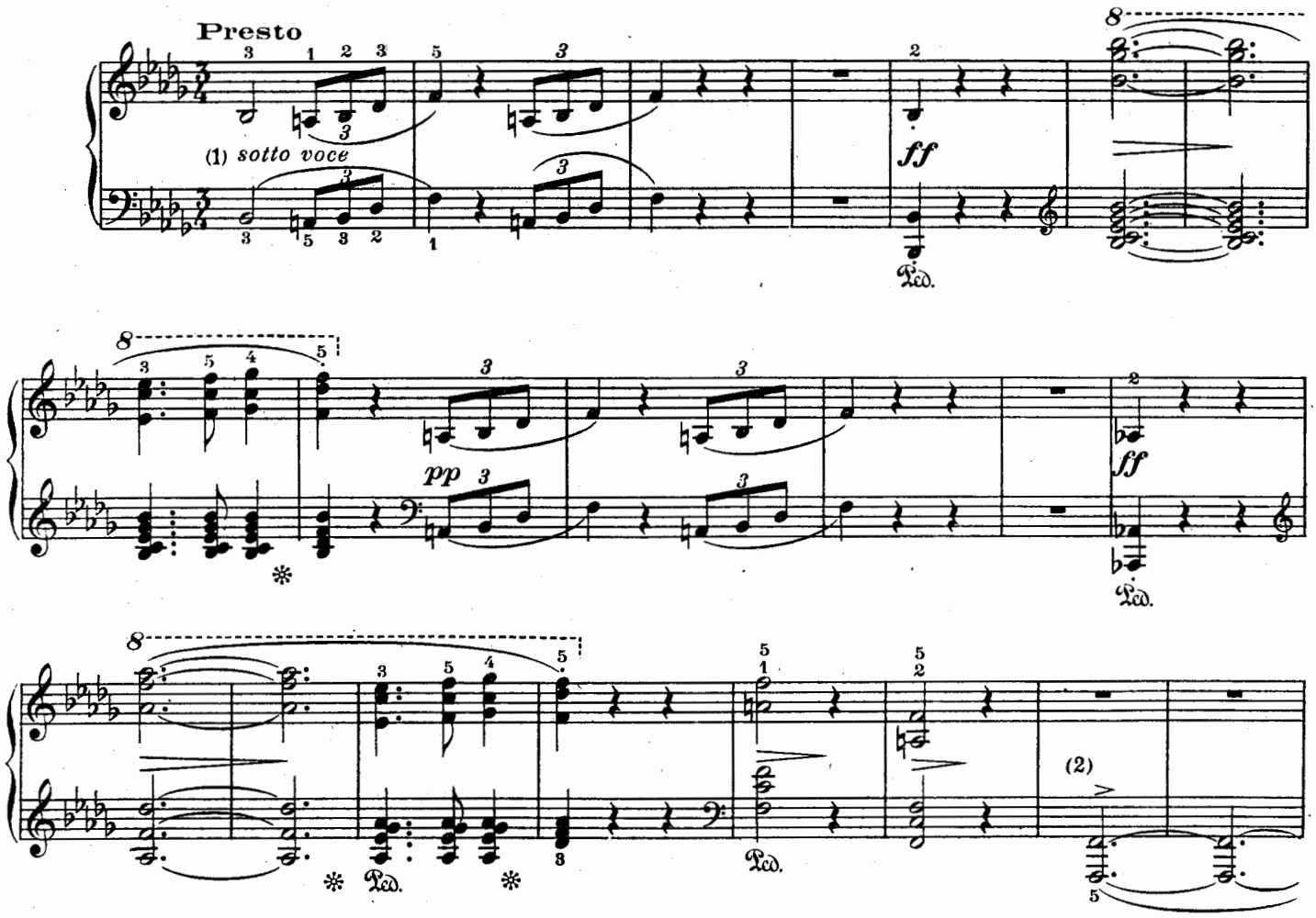


A Mᵉˡˡᵉ Adèle de Fürstenstein

SCHERZO Nº 2

Edition de travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 31 (1837)



(1) Si nous en croyons de Lenz, le commentateur des Sonates de Beethoven, qui, pendant son séjour à Paris, bénéficia de l'intimité de Chopin, celui-ci attribuait aux premières mesures de ce Scherzo une signification poétique extrêmement précise.

Les deux triolets initiaux y devaient être interprétés dans le sens d'une question anxieusement chuchotée, à laquelle faisaient réponse en un frémissant contraste, les fermes accords qui constituent le second élément du thème principal.

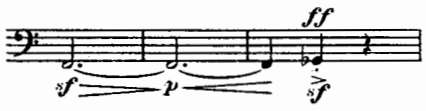
Question et réponse, on n'aura nulle difficulté à se représenter dans quel sentiment d'ardeur passionnée et dramatique, elles se doivent manifester. Le murmure de l'interrogation exigera une prononciation fébrile, mais non exagérément précipitée; exacte, distincte et cependant sans sécheresse.

Le second triolet, plus détendu que le premier, "plus tombé" disait Chopin.

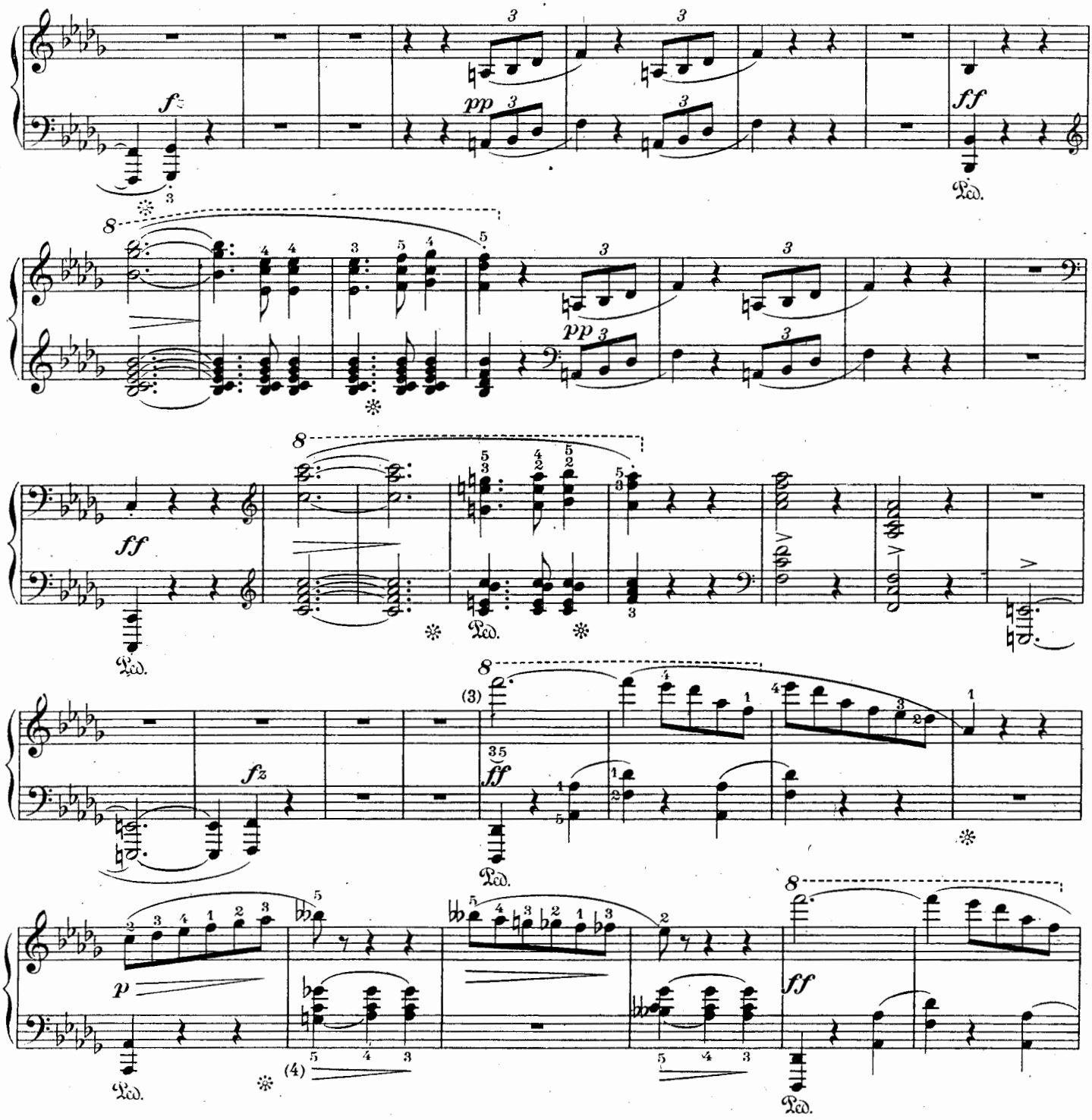
Dans la mesure de silence qui suit, l'interprète doit donner l'impression qu'il y tient en suspens comme une réserve d'inquiétude faisant ainsi présager l'importance décisive de l'affirmation qui lui succède. L'accentuation de celle-ci, aussi énergique que possible pendant les deux premières mesures, devrait, dans la mesure subséquente, et si l'on tient compte de l'indication de Chopin, évoluer vers un decrescendo. Il conviendra toutefois de conserver aux accords qui la composent, une sonorité vibrante et pleine, chacun d'eux étant articulé nettement, dans un respect total des valeurs rythmiques. Nous insistons spécialement sur ce point concernant l'exécution de la croche que l'on est souvent enclin à interpréter comme une double croche: "♩.. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮♩", au lieu de "♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮♩" négligence de lecture qui suffit à priver cette seconde partie du motif générateur, de la virile accentuation qui lui est indispensable.

Le doigté que nous indiquons pour ces accords peut ne pas convenir à des mains de grandeur moyenne. L'adoption d'un doigté différent devra tenir compte de la nécessité de mettre en valeur avec toute l'intensité désirable le rythme et la mélodie de la partie supérieure.

(2) On ne se contentera pas d'une interprétation approximative du rythme de ces trois mesures. Bien souligner le brusque sursaut du sol bémol sur le second temps de la troisième mesure. Supposer mentalement la nuance suivante, de caractère orchestral et de sentiment menaçant.



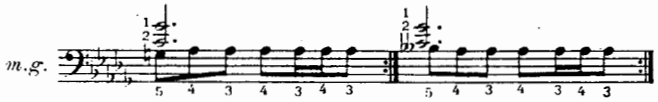
Même observation pour la répétition transposée de ce passage quelques mesures plus loin.



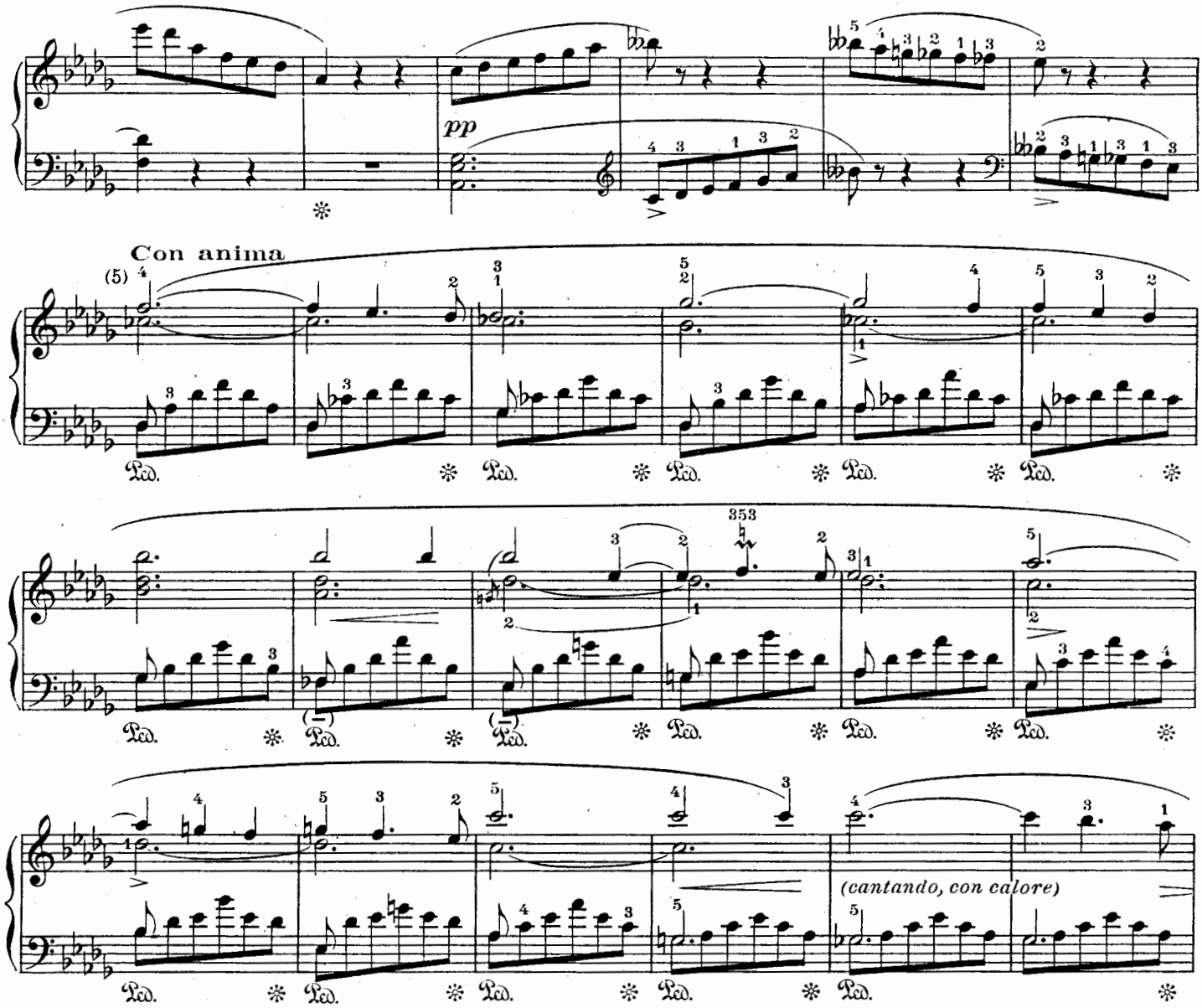
(3) Le souci légitime de revêtir la sonorité de ce "fa" suraigu de tout l'éclat désirable entraîne souvent à une attaque brutale dont l'effet est de brider les vibrations plutôt que d'en intensifier la puissance. Un simple "forte" lumineux, le doigt tombant franchement et souplement d'assez haut sur la touche donnera l'impression souhaitée.

L'emploi du doigté que nous indiquons (attaque avec le 3me doigt, puis substitution muette du 5me doigt pour l'enchaînement avec l'arpège qui suit) sera également de nature à rendre l'émission de cette note à la fois plus pleine et plus vibrante.

(4) La discrète signification mélodique de la partie inférieure de ces accords ne saurait être négligée. On travaillera ainsi les changements de doigts sur la même touche, qui permettent de la rendre sensible:



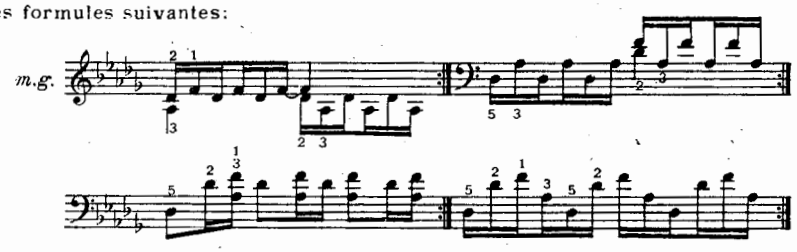
Quant aux gammes dont le caressant élan s'insinue entre les répétitions de ces dessins de basse, on s'efforcera de leur épargner le caractère de virtuosité indifférente qui les assimile trop souvent à de simples détails d'ornementation conventionnelle.



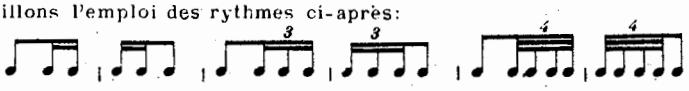
(5) On s'efforcera à la prononciation expressive de cette mélodie tendrement enivrée et qu'un frémissant accompagnement semble porter sur ses ailes. La participation constante et subtilement graduée du poids de la main aux mouvements des doigts s'impose ici comme étant le meilleur moyen de sensibiliser les sonorités, sans être amené à dépasser la nuance en demi teinte qui convient à l'interprétation de ce passage, tout au moins jusqu'à la reprise du thème en octaves.

Nous avons indiqué dans les commentaires de l'Edition de travail des Etudes op. 10, N°s 3 et 6, un certain nombre d'exercices relatifs à ce mode d'exécution.

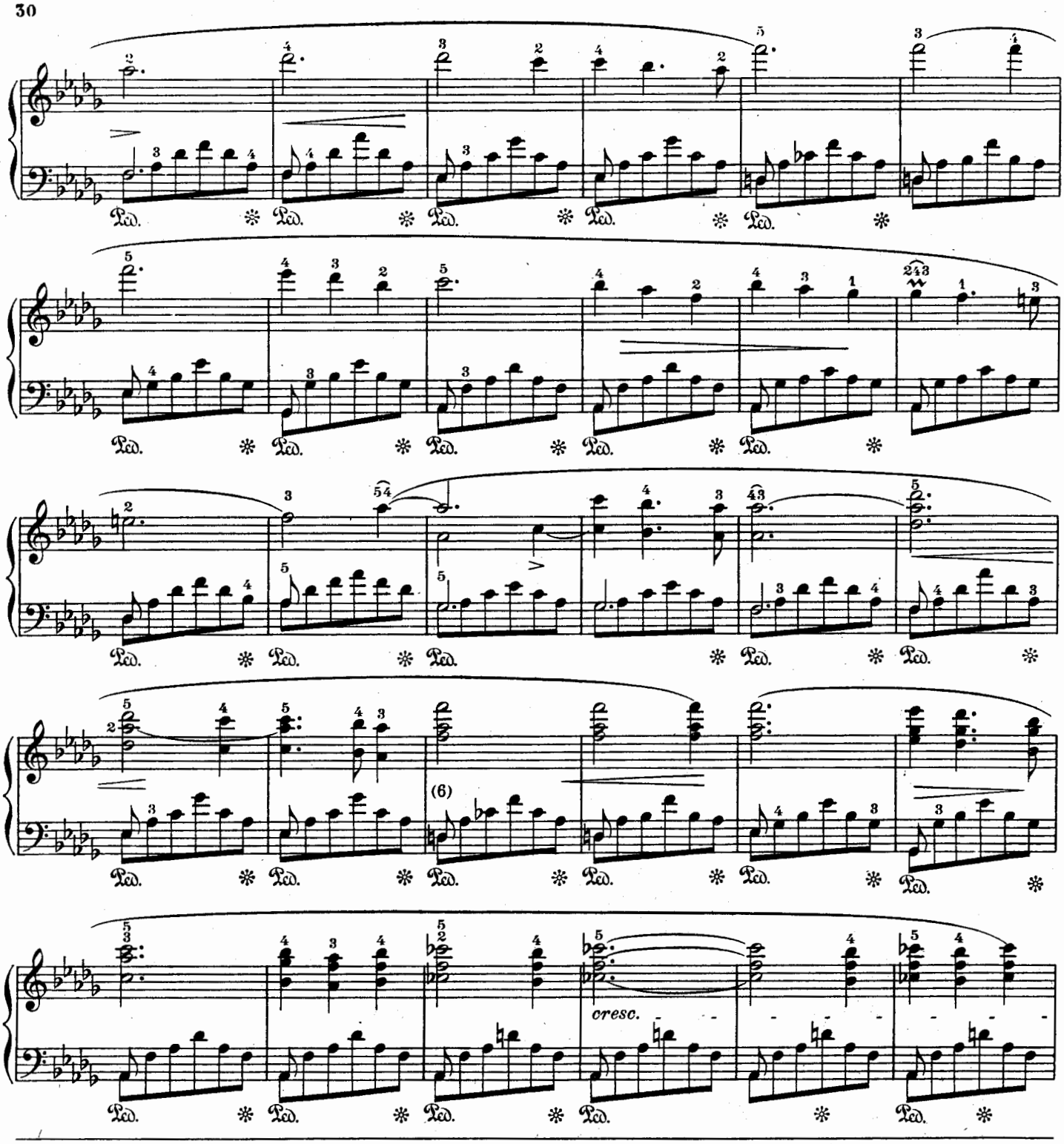
La présence d'extensions assez prononcées dans le bruissant dessin de croches dévolu à la main gauche motivera un travail préparatoire basé sur les formules suivantes:



Appliquer ces variantes à toutes les positions harmoniques de ce passage avant que d'entreprendre l'étude du texte de Chopin, étude pour laquelle nous conseillons l'emploi des rythmes ci-après:

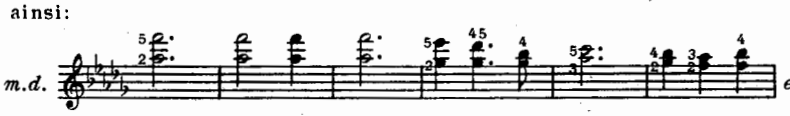


Eviter les "roulements de main" latéraux qui tendent à réduire au minimum les mouvements d'articulation des doigts et risquent par suite d'empâter les frémissants contours mélodiques de cet accompagnement.

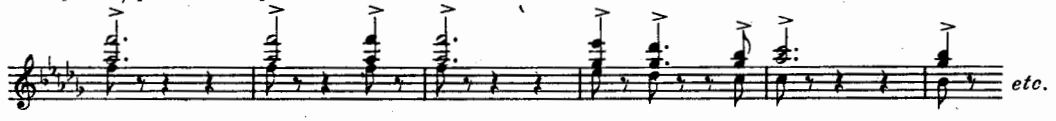


(6) La qualité expressive de ces accords, de goût italien si caractéristique, dépend essentiellement de la prononcation chaleureuse des deux parties supérieures

On s'exercera d'abord ainsi:



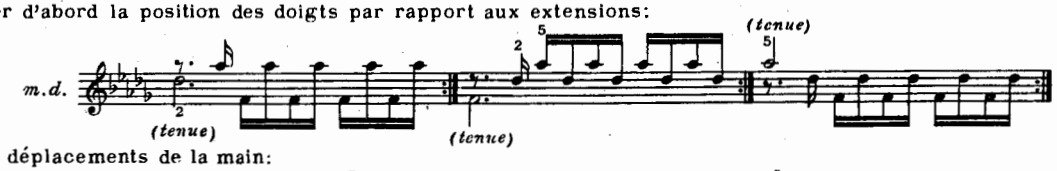
Puis, en ajoutant le pouce, qui ne fera qu'effleurer les touches:



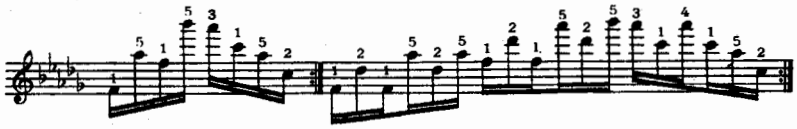
Il va de soi qu'à l'exécution de ce passage, on maintiendra également les doigts sur toutes les notes. Mais l'étude des exercices précédents aura familiarisé l'exécutant avec une conception vraiment vocale de l'interprétation de ce fragment.

(7) L'étude préparatoire de ces arpèges dont l'exécution est justement redoutée par tous les virtuoses, s'échelonnera en trois phases successives.

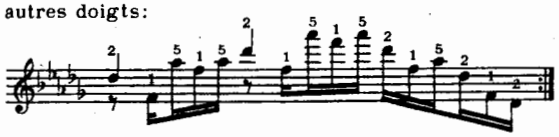
Travailler d'abord la position des doigts par rapport aux extensions:



Puis les déplacements de la main:

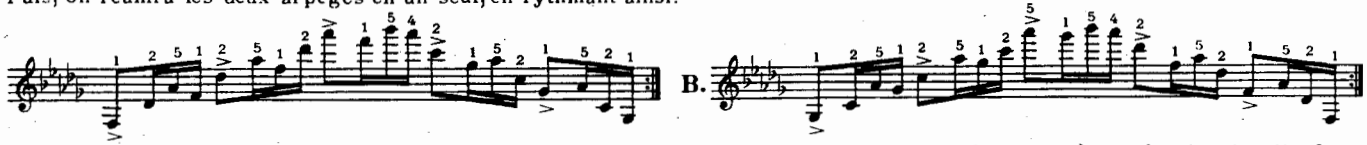


Enfin, le passage du pouce sous les autres doigts:



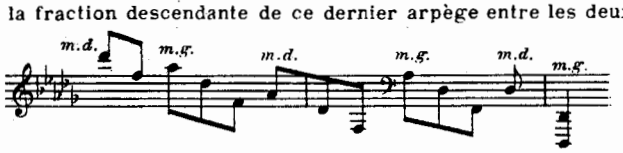
Les modèles d'exercices ci dessus s'appliqueront également à l'étude de l'arpège de septième qui fait suite.

Puis, on réunira les deux arpèges en un seul, en rythmant ainsi:

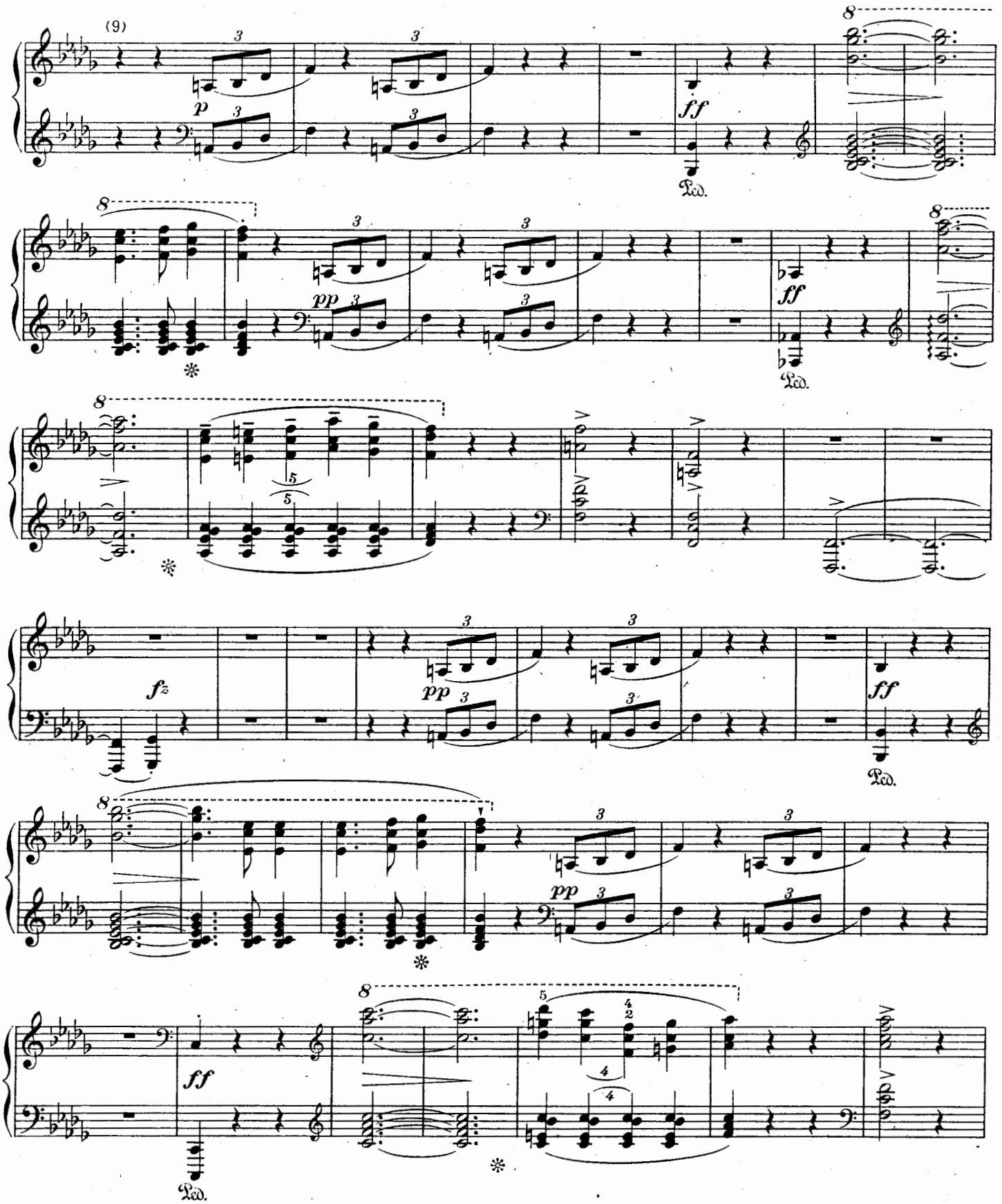


En dépit de son apparence arbitraire, cet exercice est l'un des plus efficaces pour la préparation à l'exécution hardie de ce passage.

(8) Il est de tradition de répartir la fraction descendante de ce dernier arpège entre les deux mains suivant l'exemple ci-après:



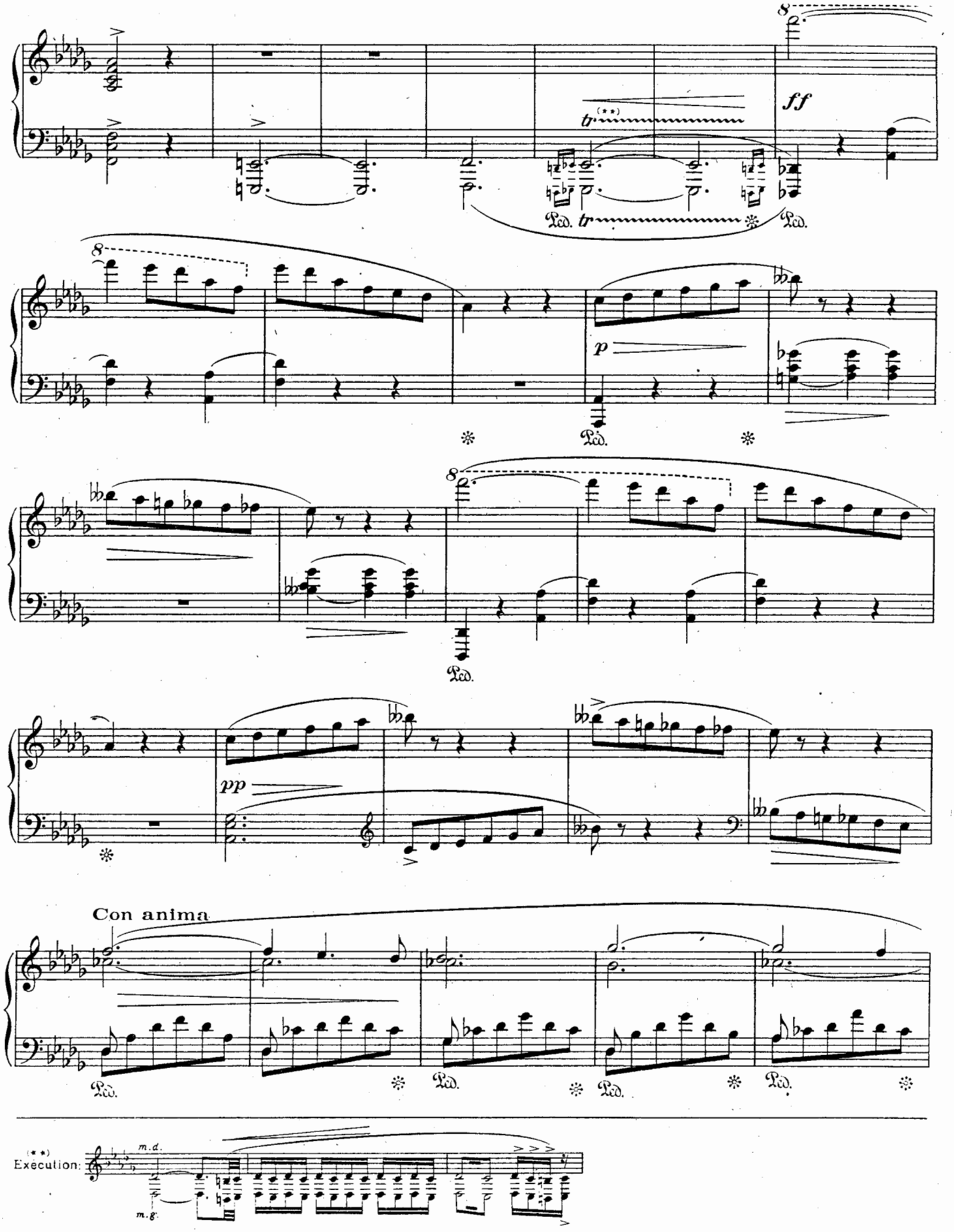
On veillera naturellement à conserver la cadence rythmique qui fait porter l'accent sur le premier temps de chaque mesure.

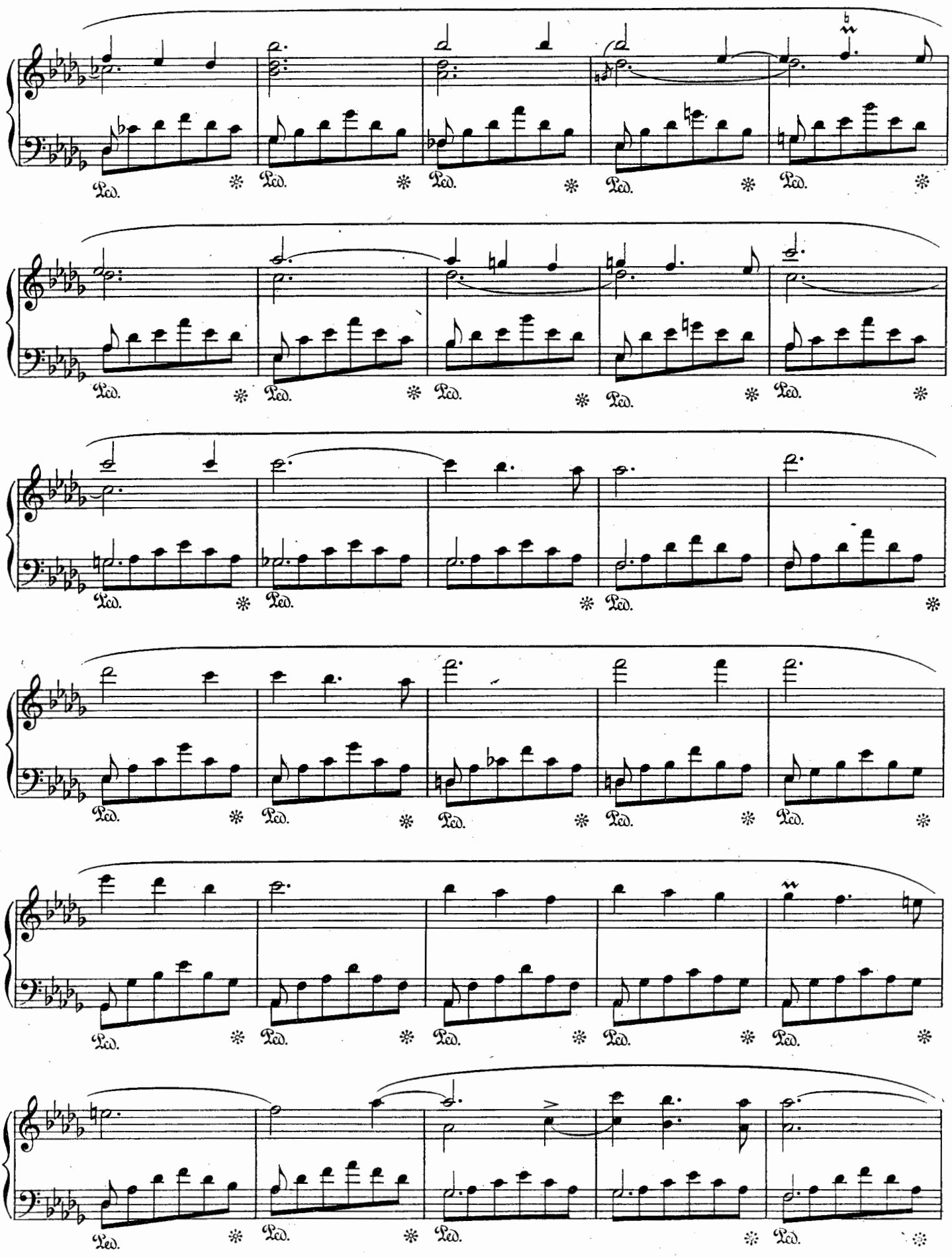


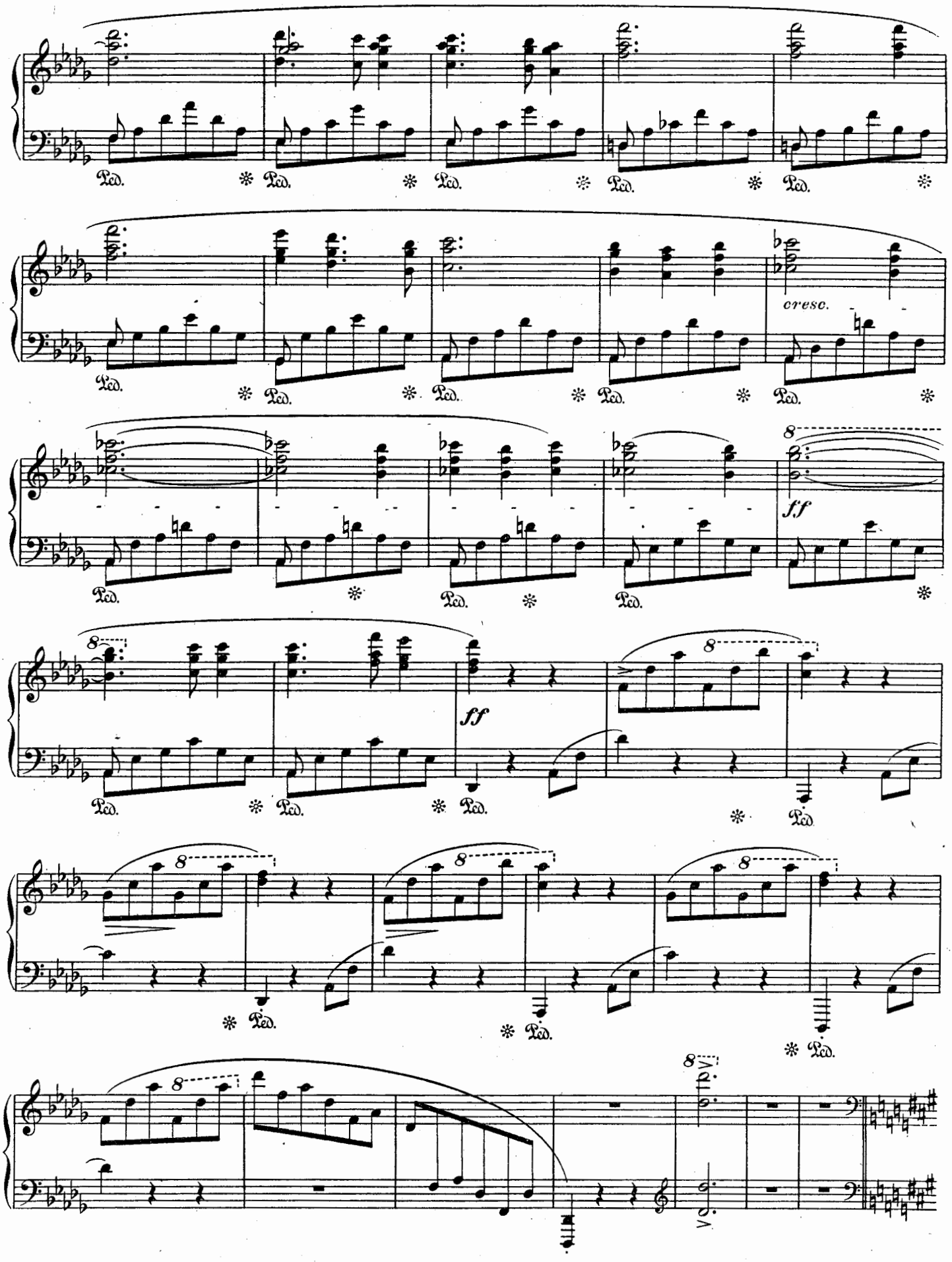
(9) On se trouve à partir d'ici et jusqu'au passage en la majeur, en présence d'une redite intégrale de l'exposition, exception faite pour quelques modifications de détail, insuffisantes à en renouveler la signification expressive. On pourrait donc se croire autorisé, de même que dans le premier Scherzo et pour les mêmes motifs, à envisager la suppression, loin de toute idée sacrilège.

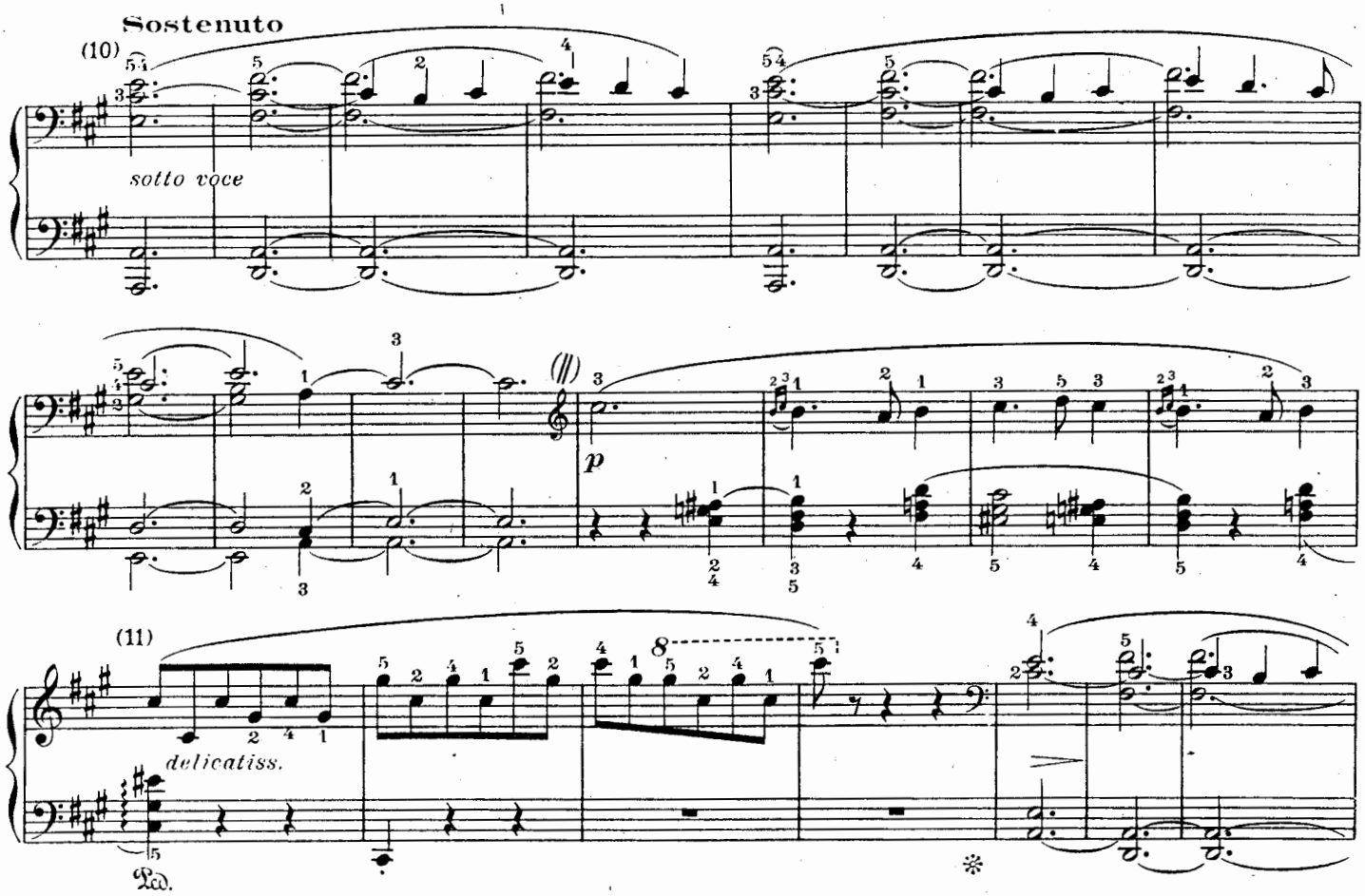
Cependant, pour des raisons proprement indéfinissables, nous n'avons personnellement jamais pu nous résoudre à pratiquer cette coupure, couramment acceptée par d'excellents artistes.

Nous nous bornons donc à l'indiquer, sans la conseiller.


ff
p
pp
Con anima
Ped.
(**)
Execution:
m.d.
m.g.




Ped.
cresc.
ff
8



(10) On ne trouvera pas dans cette partie centrale du Scherzo un contraste de sentiment aussi marqué avec le début de la composition que dans l'épisode analogue de l'op. 20.

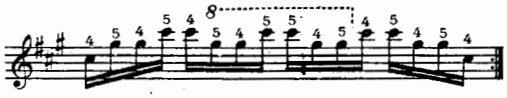
Tout au contraire, elle semble prolonger les mêmes ardeurs, les mêmes frémissements et quoique d'un rythme moins fiévreux, palpiter d'une semblable émotion.

La véritable difficulté d'exécution consistera donc à revêtir les premières mesure de ce passage de l'intensité d'expression, de la vie mélodique nécessaires, tout en n'excédant pas les nuances atténuées prescrites par Chopin. La recherche des timbres permettant de mettre en valeur les différents plans sonores constituera le principal objet d'une étude dont la sensibilité musicale fait tout l'intérêt.

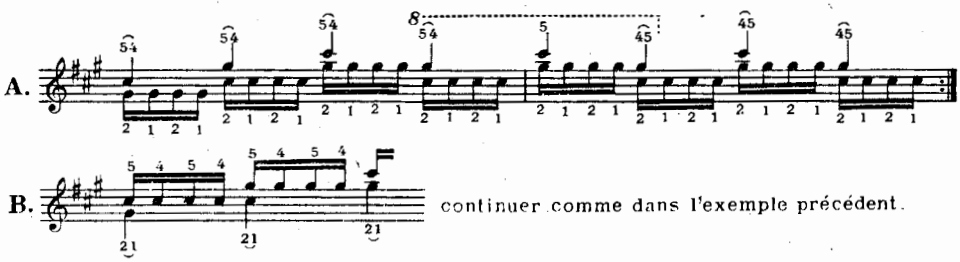
C'est ainsi que, au cours des douze premières mesures, on isolera la voix médiane de la partie de main droite, voix mélancolique et pénétrante d'un cor qui soupire dans la nuit, des caressantes inflexions d'octaves qui lui servent de mouvants supports harmoniques.

Puis, dans la réponse, dans ces quatre mesures de style si curieusement nordique et qui semblent contenir en germe tout le secret de l'art futur d'un Grieg, on tentera d'évoquer la sonorité nostalgique d'un hautbois, tout en s'efforçant de faire ressortir, dans la prononciation à la fois précise et discrète des accords de main gauche, le dessin du pouce, qui contourne la mélodie d'un si sensible contrepoint.

(11) On ne fera qu'effleurer cet arpège brisé dans lequel se diluent vaporeusement les résonances harmoniques de l'accord de base. Travailler d'abord exclusivement les successions des 4me et 5me doigts sur les mêmes touches:

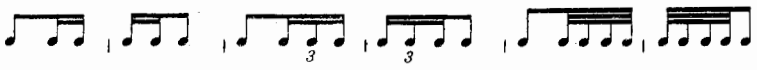


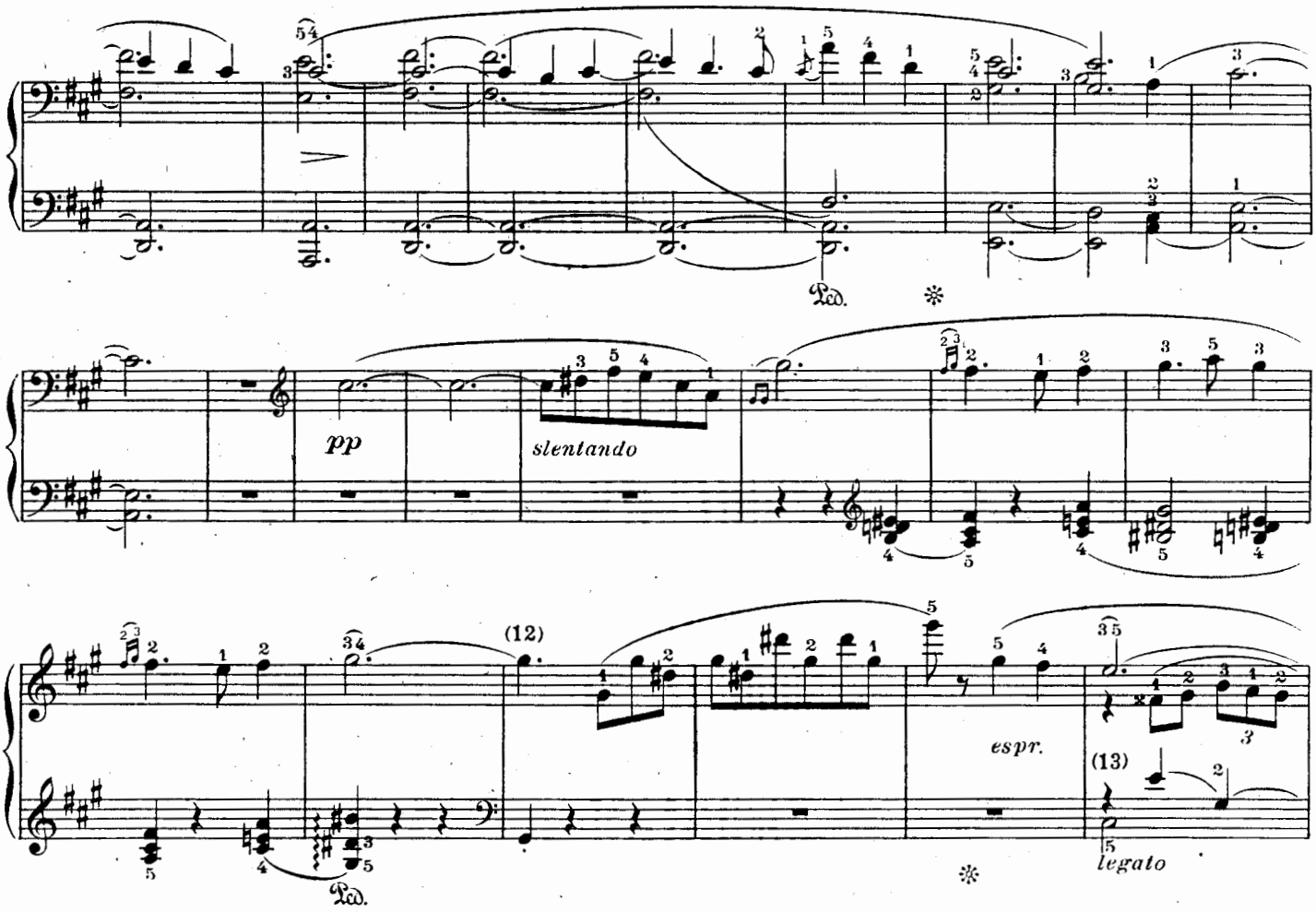
Puis, en y adjoignant les successions du pouce et du second doigt:



continuer comme dans l'exemple précédent.

Ensuite, appliquer au texte de Chopin les rythmes d'étude habituels:





(12) De nombreux pianistes sont incités par l'étendue du clavier que nos instruments actuels mettent à leur disposition, à augmenter ce trait d'une octave dans l'aigu, à l'imitation de l'arpège précédent.

Il en résulte, dans la division rythmique des périodes, jusqu'alors régulièrement ponctuées de quatre en quatre mesures, une rupture d'équilibre qui devrait suffire à prévenir contre l'usage de cette licence; à moins d'accrocher le trait au premier sol.

(13) Deux sonorités et deux rythmes différents doivent se conjuguer sans se confondre à l'exécution de la partie de main droite de ce passage.

L'accent de frémissante mélancolie de la phrase principale s'y trouve contredit par la secrète ardeur de l'insistant motif rythmique qui l'accompagne.

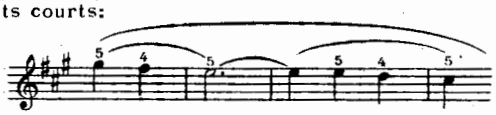
Les sous-entendus mélodiques de la basse (ce sont ici les blanches pointées ou plus loin les notes surmontées d'un tiret) uniront également leurs voix à ce dialogue, tout en demeurant à l'arrière-plan des valeurs sonores.

Tout le caractère expressif de ce passage se verra augmenté d'intensité lors de la modulation en fa dièze mineur.

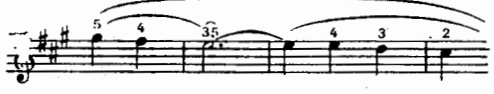
Bien que Chopin n'ait rien prescrit à cet endroit, il nous paraît indispensable d'y voir la phrase s'y tendre, devenir plus palpitante, (les dessins secondaires participant d'un semblable élan à cette recrudescence passagère des sonorités) pour s'atténuer progressivement jusqu'à l'apparition des légères broderies de croches en mi majeur.

Deux doigtés sont utilisables pour la partie supérieure du texte de la main droite.

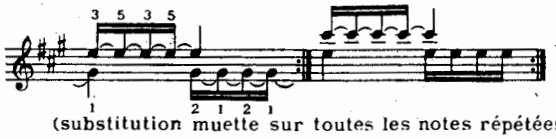
L'un, plus aisé pour les mains à doigts courts:



L'autre, plus recommandable du point de vue expressif, mais supposant des facultés d'extension assez prononcées:



Au cas où l'on ferait choix de ce second doigté, nous conseillons les exercices préparatoires suivants, relatifs à la substitution des doigts sur l'intervalle de sixte:



(substitution muette sur toutes les notes répétées)

On trouvera, au reste, dans les commentaires de l'Edition de travail des Etudes op. 10, N°s 3 et 6 et op. 25 N° 5, tout un complément d'indications techniques qui s'appliqueront exactement à l'étude de ce passage.

(più accentato)

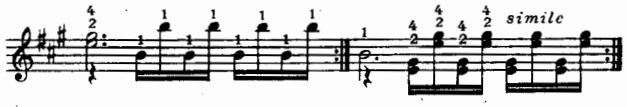
legato

(poco cedendo)

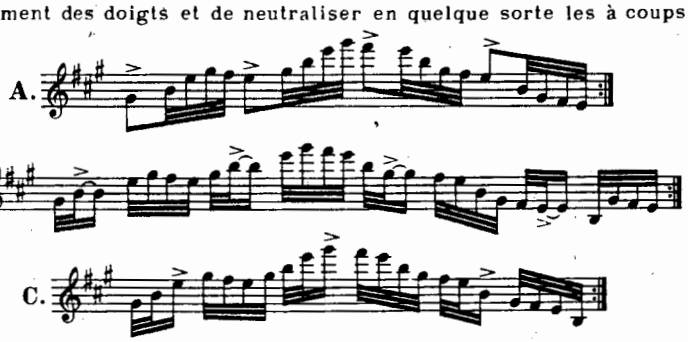
leggiero

(14) L'impression de fluidité à laquelle on doit tendre dans l'interprétation de cette sinueuse arabesque peut être compromise par la lourdeur des déplacements de la main passant sur le pouce.

Nous conseillons dans les exercices de mobilisation suivants:

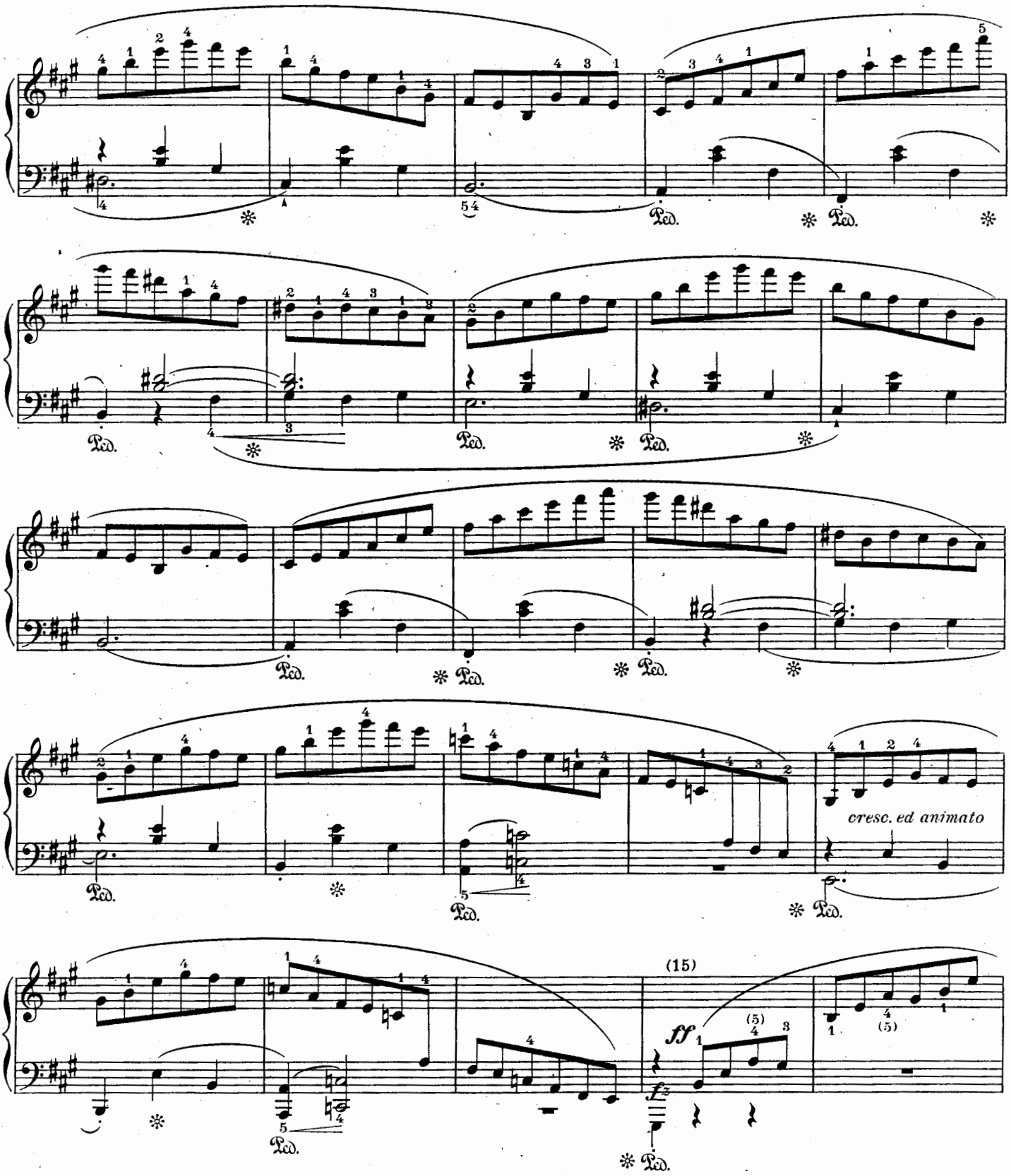


Puis afin d'égaliser le mouvement des doigts et de neutraliser en quelque sorte les à coups résultant de la fréquence des passages du pouce:



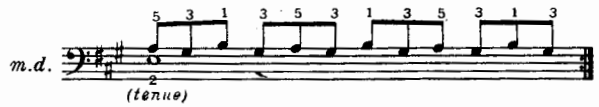
Appliquer cette formule de travail à l'ensemble du trait, en le fractionnant par groupes de quatre mesures.

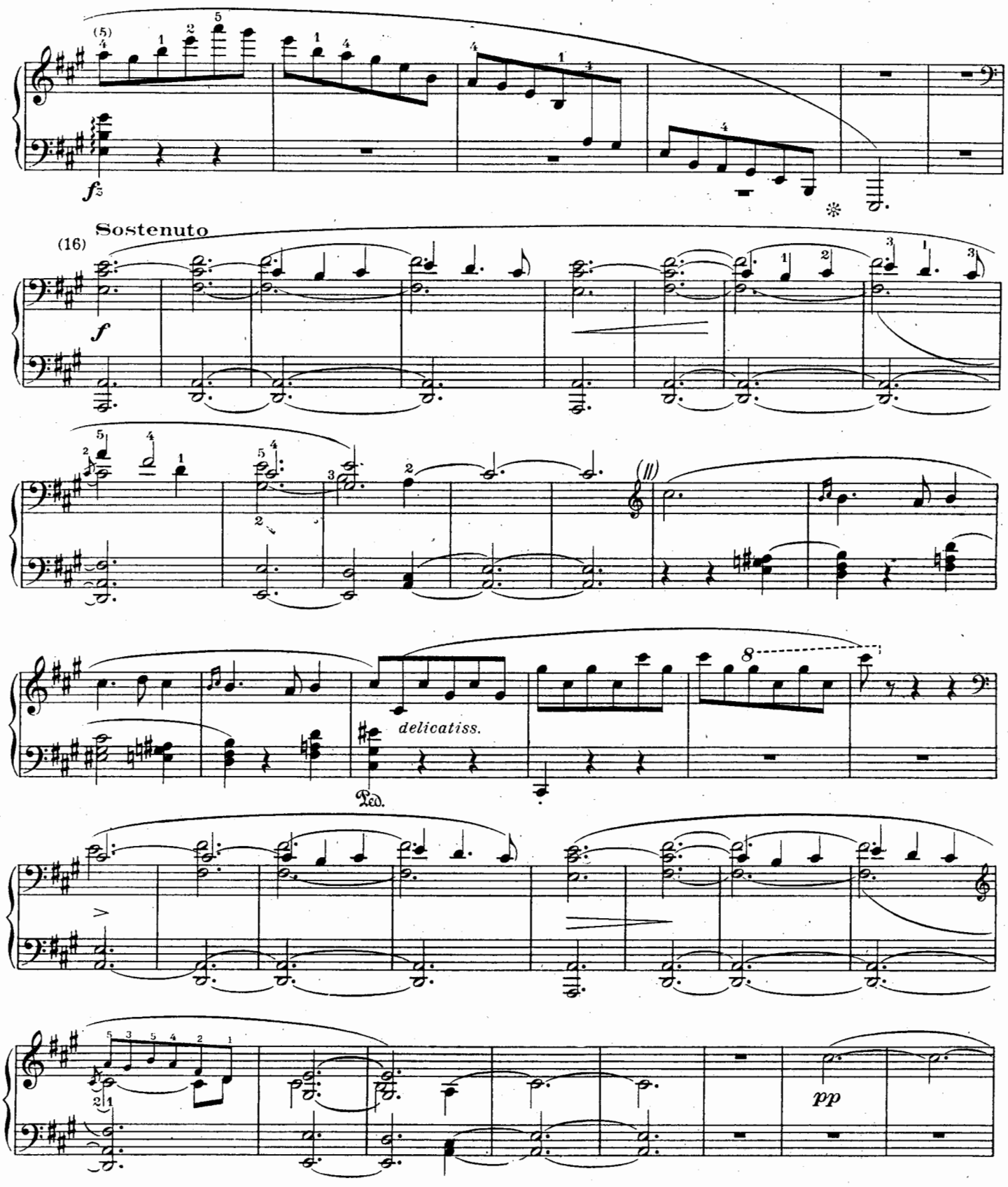
Ne pas omettre, à l'exécution, de souligner le rôle sensible de la basse, chantant **support de ce** divertissement aérien



(15) L'exécution énergique et brillante de ce trait, sera mieux assurée par l'emploi du 5me doigt sur les "la" de la partie ascendante que par celui du doigt faible qu'est le 4me doigt.

Travail préparatoire:

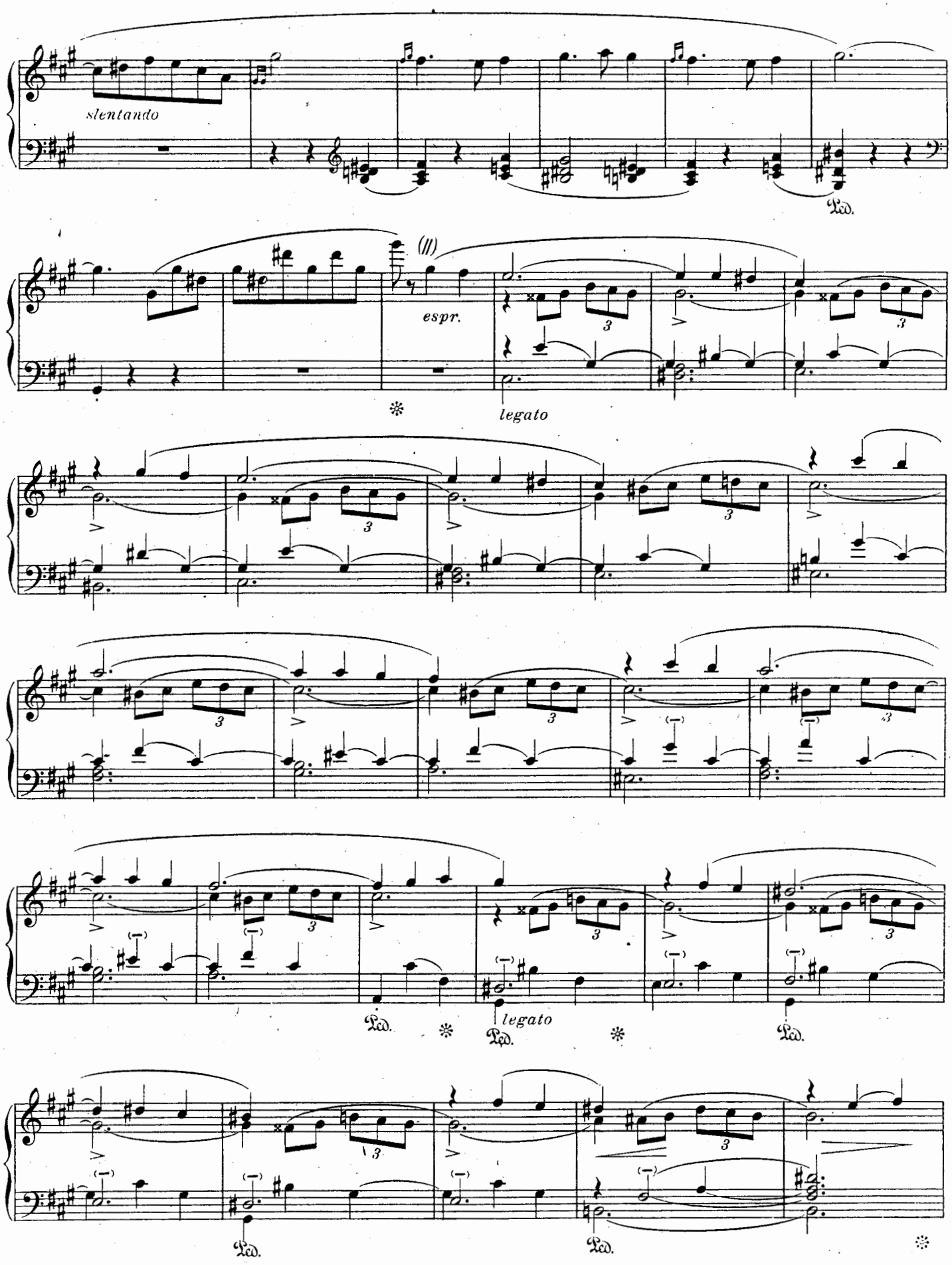


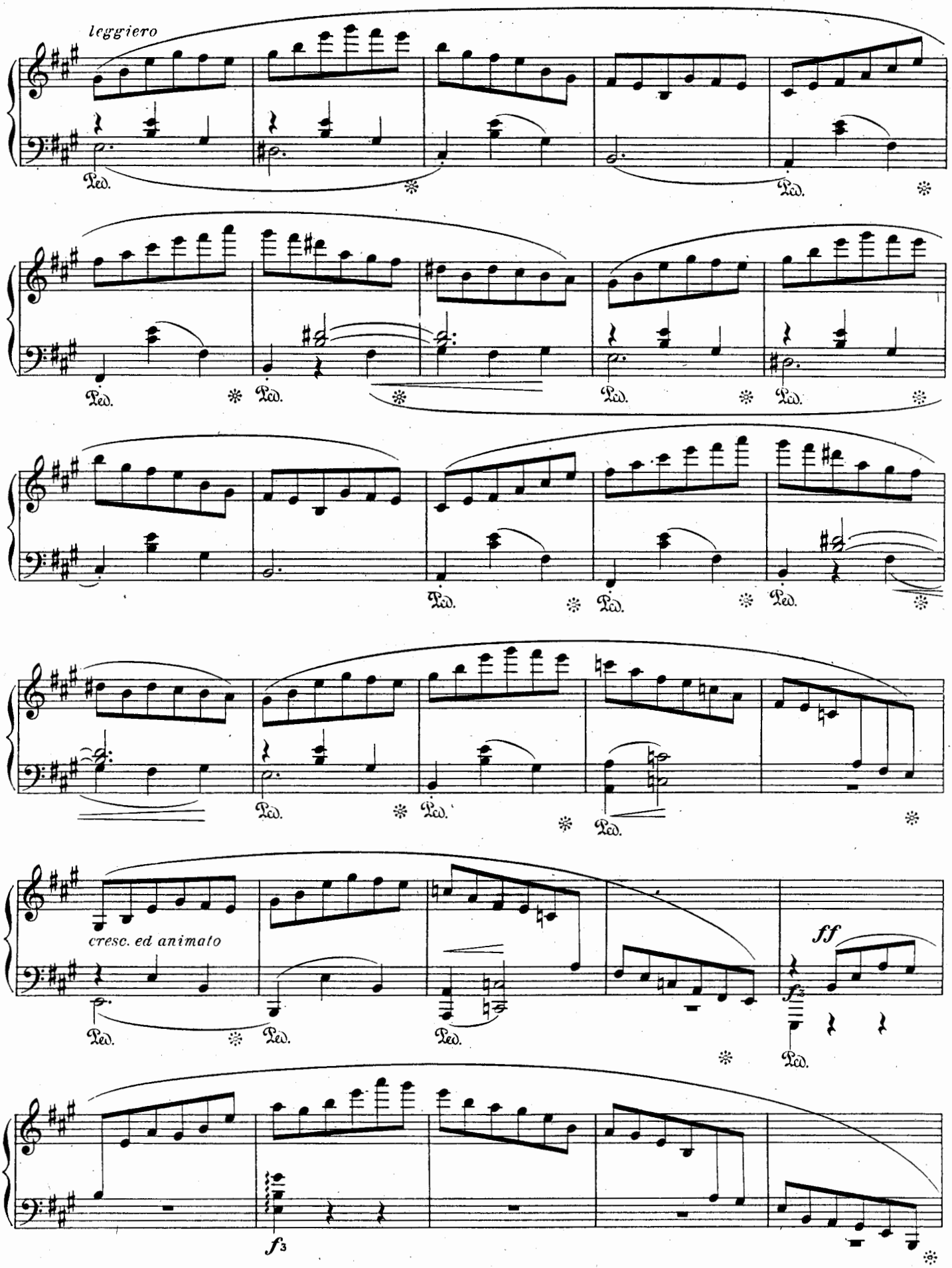


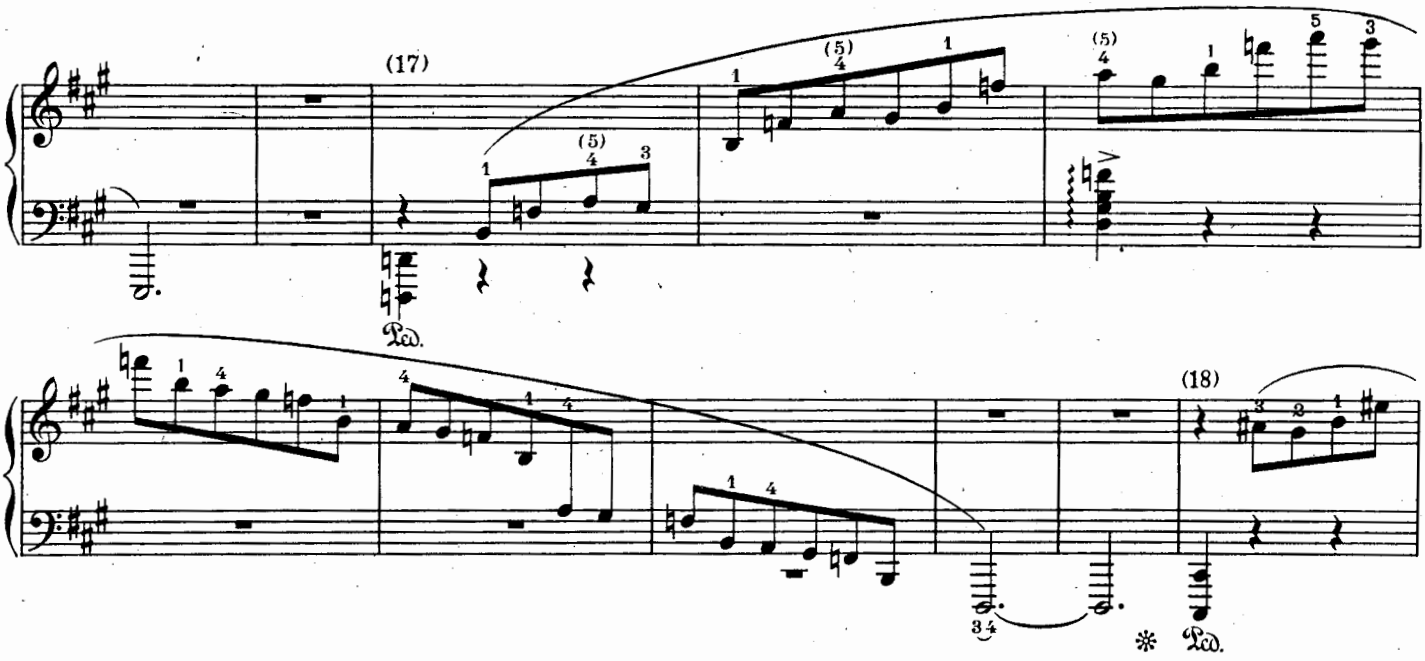
(16) Ici encore, la tradition comporte une coupure qui fait passer à la note (17), supprimant complètement la reprise du second sujet de la composition.

Mais la nuance *f* indiquée par Chopin au début de la répétition de ce motif complémentaire, alors que son exposition évoluait dans les limites d'un "piano" expressif, ainsi que les éloquentes variantes qui en modifient la structure mélodique, attestent bien qu'il ne s'agissait pas là dans la pensée de l'auteur, d'une redite de pure forme.

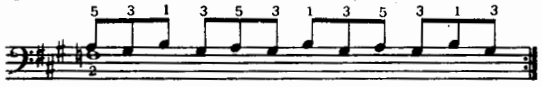
L'esprit d'exaltation qui en renouvelle la signification expressive, devrait donc, à lui seul, suffire à déconseiller l'usage de cette suppression.


slentando
Ped.
espr.
legato
Ped.
Ped.
legato
Ped.
Ped.


leggiero
Ped.
cresc. ed animato
ff
f3



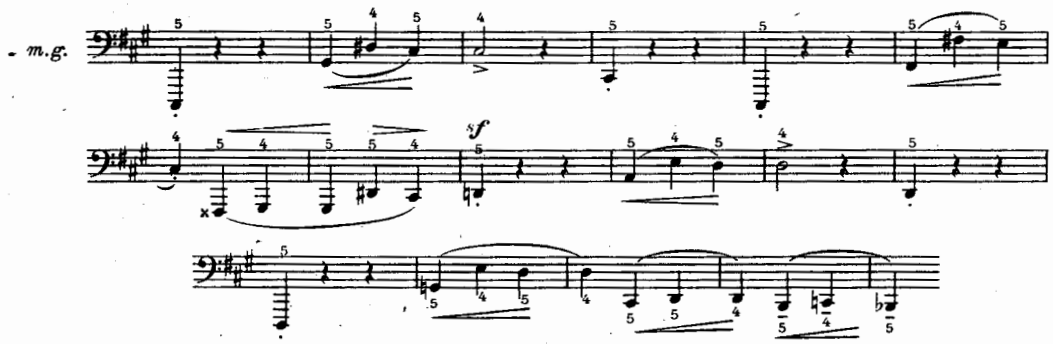
(17) Même observation qu'au paragraphe (15).
Exercice préliminaire:



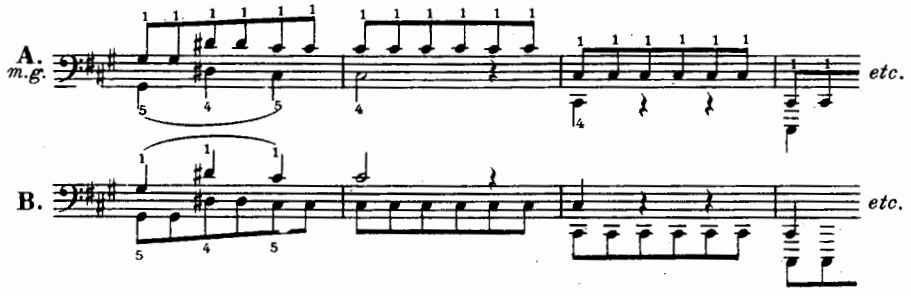
(18) L'exécution de ce passage véhément dans lequel les orageux remous mélodiques du trait de la main droite, s'accompagnent comme d'une menace grondante, d'un saisissant mouvement d'octaves de la basse, propose à l'interprète d'assez redoutables problèmes techniques pour que nous insistions sur l'utilité d'un travail préparatoire soigneusement détaillé.

Pour l'étude du trait de main droite, nous engageons à se reporter aux formules d'exercices précédemment indiqués aux paragraphes (14) (15) et (16). Mais ici, étant donné la courbe modulante qui le propose aux doigts sous les positions les plus malaisées, on aura avantage à amplifier ces exemples par le plus grand nombre de variantes rythmiques imaginables, de manière à développer dans la mesure du possible l'action énergique de chaque doigt. Transposer par groupes de quatre mesures dans toutes les tonalités. On accordera également une attention toute particulière aux exercices préparatoires ayant trait à la mobilité du pouce, que l'on établira sur le modèle des paragraphes mentionnés plus haut.

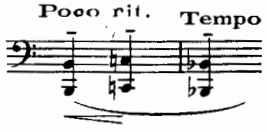
Concernant l'étude du motif mélodique de la main gauche, il conviendra tout d'abord d'assurer le legato fermement appuyé de la partie inférieure des octaves. Travailler ainsi:

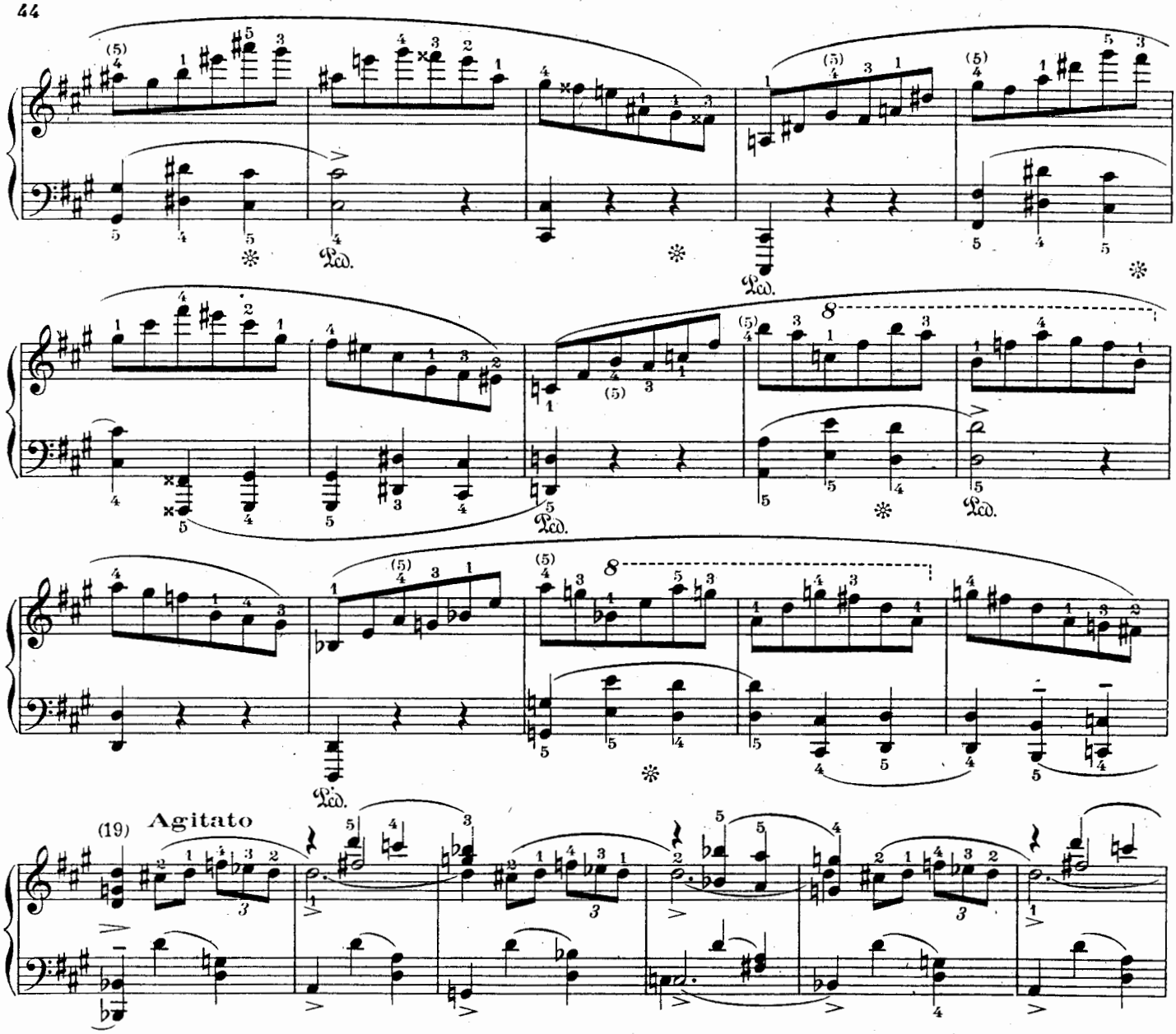


Veiller scrupuleusement à la ponctuation expressive de ce passage, telle qu'on l'appliquera ensuite à l'exécution.
Puis, tant pour assurer la souplesse des déplacements du pouce que la mobilité des flexions latérales du poignet:



On affirmera par un léger élargissement du tempo l'importance dramatique des trois dernières notes de basse de ce passage: (page 40).



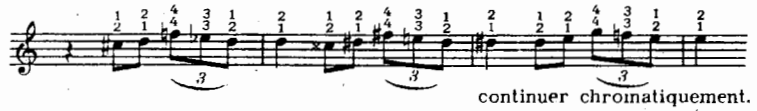


(19) L'indication "Agitato" placée par Chopin au début de cet épisode est souvent interprétée dans le sens d'une accélération du mouvement. Il nous paraît, tout au contraire, que pour revêtir sa pleine signification pathétique, ce passage gagnera à être maintenu dans un tempo résolu et à l'abri de toute hâte excessive. Il s'agit ici de traduire un paroxysme d'exaltation douloureuse, mais virile, et non l'accès fébrile d'un délire maladif.

On s'efforcera naturellement de souligner la différence qui doit exister entre la prononciation ardemment enfiévrée de l'obsédant motif de croches et l'accent désespéré des noires, dont chacune doit être comme alourdie par le poids d'une déchirante amertume.

On remarquera que la tenue de la blanche pointée est tantôt confiée au second doigt, tantôt au pouce selon que les dessins mélodiques à l'évolution desquels elle impose sa persistante tyrannie, se manifestent en octaves ou en notes simples.

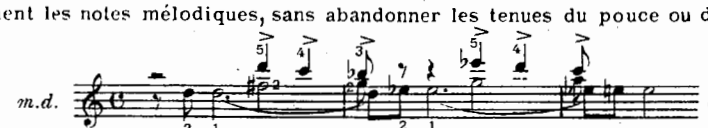
Travailler d'abord les groupes de croches et le principe de la répétition, en intervertissant l'ordre des doigts:



continuer chromatiquement.

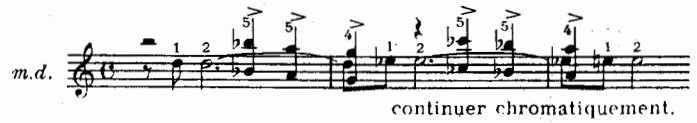
Etudier successivement ces deux doigtés, qui seront utilisés à tour de rôle dans l'exécution de ce passage, en prononçant fermement toutes les notes et en donnant au rythme toute sa signification volontaire.

Puis, en martelant fortement les notes mélodiques, sans abandonner les tenues du pouce ou du second doigt; d'abord en notes simples:

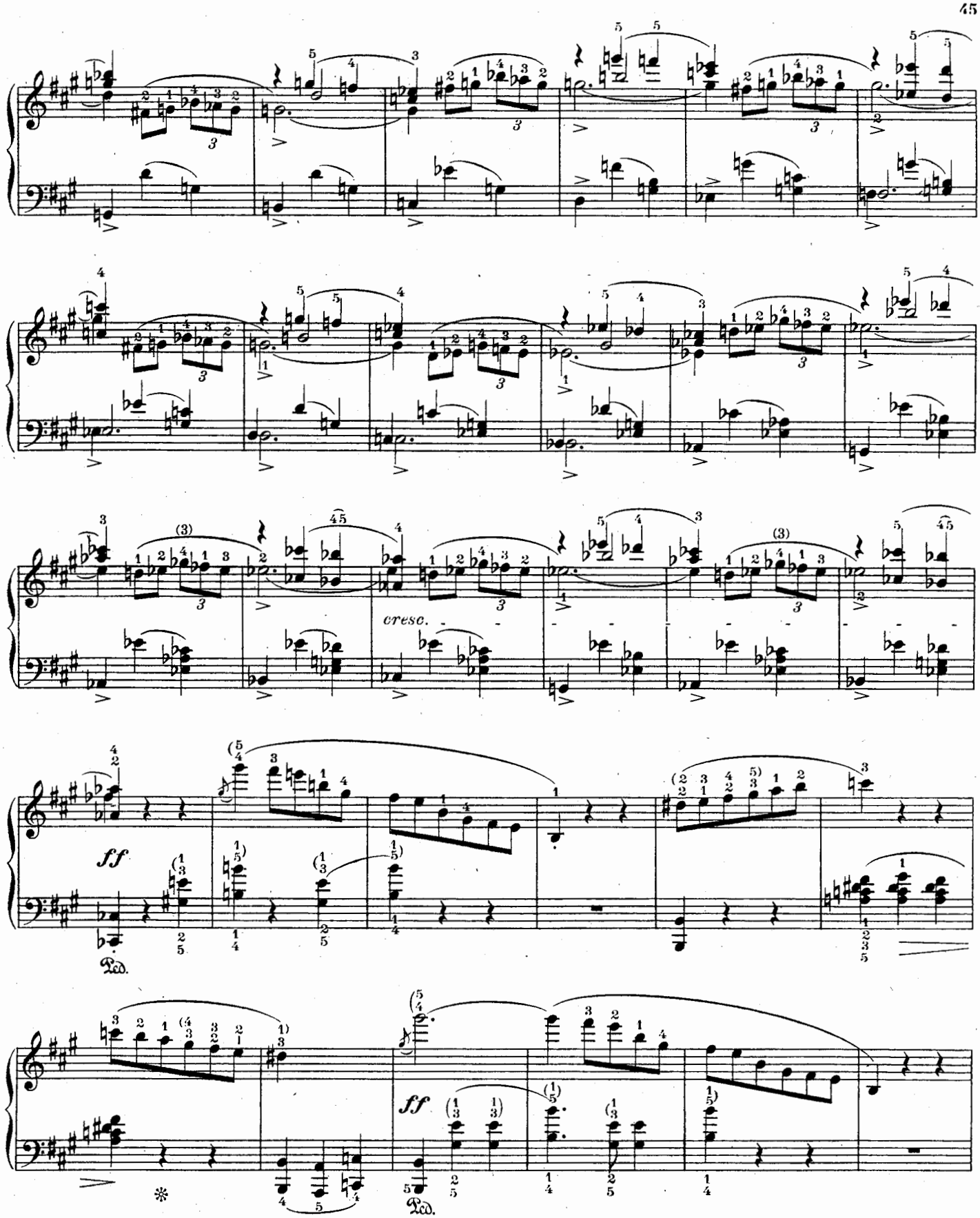


continuer chromatiquement.

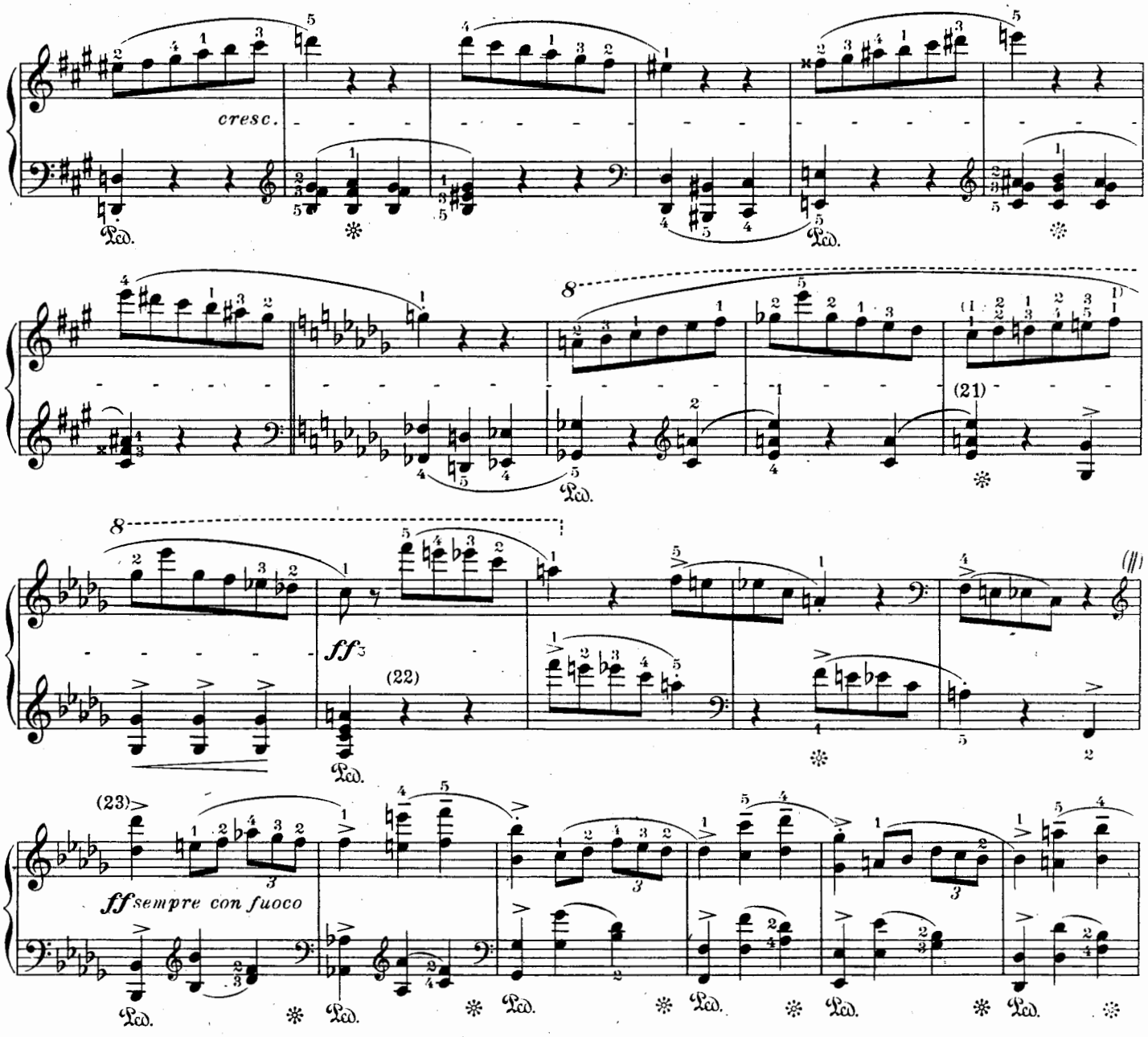
Ensuite, en octaves:



continuer chromatiquement.

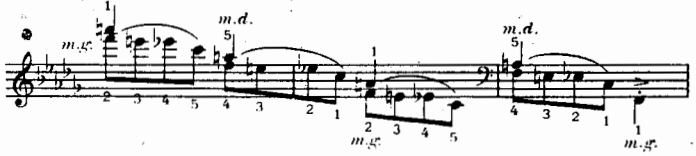


(20) Le doigté entre parenthèses que nous indiquons pour l'exécution de ce claironnant motif de main gauche, n'est incommodé que d'apparence et permet, tant ici que lors de sa répétition encore plus autoritaire, six mesures plus loin, une accentuation plus ferme que celui généralement employé en faveur d'un legato illusoire. Nous conseillons de même l'emploi des 4e et 5e doigts réunis pour l'attaque de la première note de l'arpège descendant qui fulgure à la main droite dans le même temps.



(21) Nous mettons l'interprète en garde contre l'impression "di prima vista" qui peut déterminer son choix entre les deux doigtés affectés à ce passage chromatique dont le caractère strident requiert le maximun de force. Il peut supposer le doigté inférieur plus volubile, le supérieur plus robuste. En réalité, la position de la main dans le registre aigu du clavier ne permet pas d'attendre de l'action reïtérée du pouce, telle qu'elle se manifeste dans ce dernier, une puissance analogue à celle qu'elle aurait si le bras était plus rapproché du corps. Nos préférences vont donc au doigté intérieur que la participation du poids de la main à la pression des doigts peut rendre énergique à souhait.

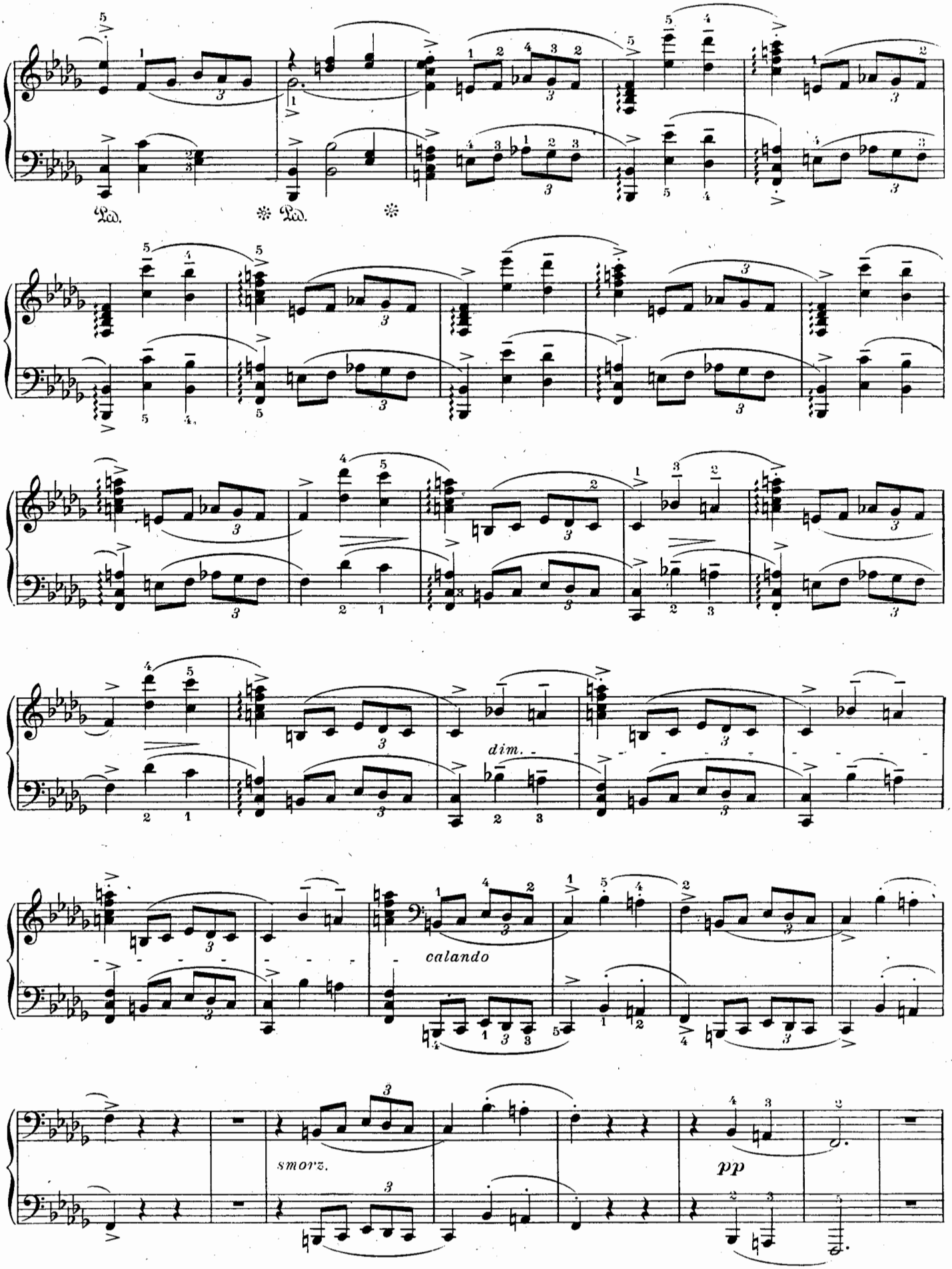
(22) A partir de la seconde mesure, nous répartissons ce trait entre les deux mains, de la manière suivante:

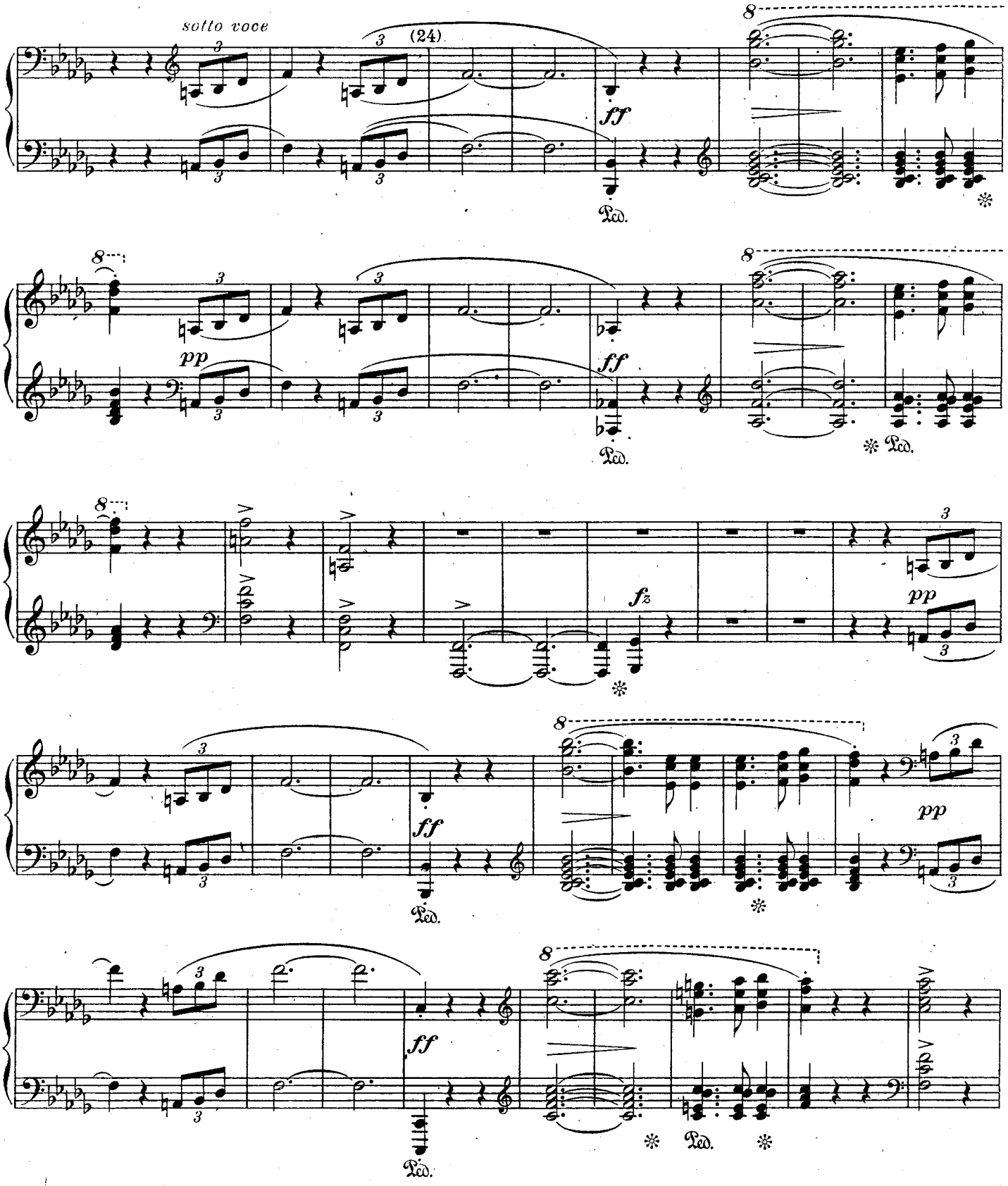


Le rythme fortement contrarié de cette tumultueuse avalanche de sonorités y prend, semble t'il, plus d'éclat et un relief plus marqué.

(23) On remarquera ici la géniale modification mélodique du motif de noires. Au lieu de procéder par mouvement descendant, comme dans les expositions antérieures du même sujet, il se contracte en un geste de révolte, quatre fois répété, pour ne retrouver sa forme première et sa signification pathétique que dix mesures plus loin. Ici, il s'exalte à nouveau en plaintes véhémentes qu'un decrescendo dramatique affaiblit progressivement, jusqu'au point ou dans les derniers soubresauts des basses, il semble ne plus traduire que des sanglots étouffés.

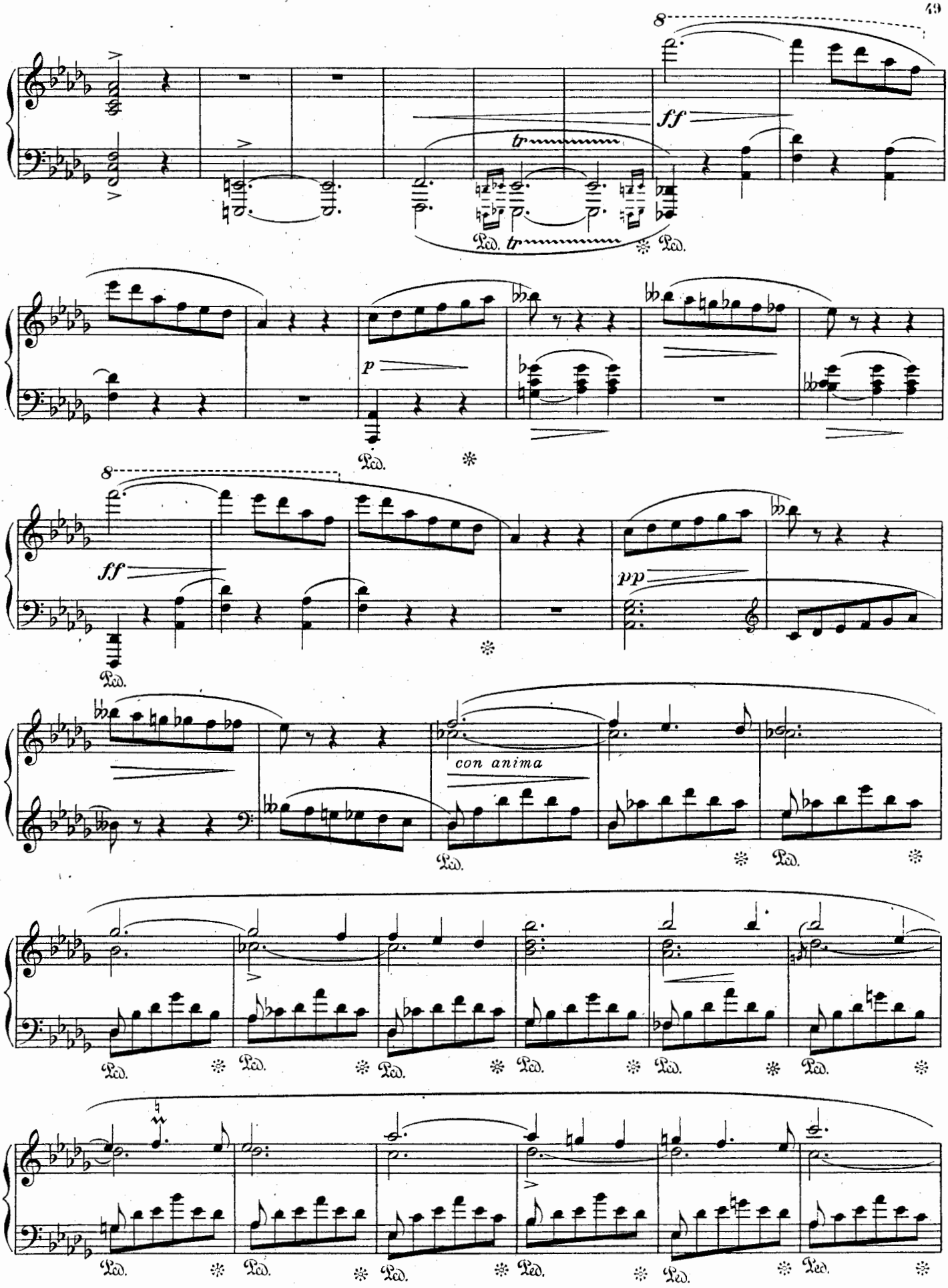
On ne craindra pas, dans toute la première partie de cet épisode, qui constitue le moment d'émotion culminant du Scherzo, de scander fortement toutes les noires dont l'importance mélodique doit s'affirmer avec le maximun d'intensité.


Ped.
Ped.
dim.
calando
smorz.
pp

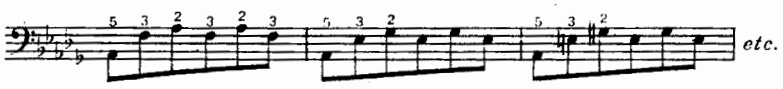


(24) Succédant aux palpitantes convulsions du développement qui précède, le thème principal surgit à nouveau, dans une sorte de tragique accalmie. Mais la présence d'une longue note tenue, sur laquelle il s'appuie, comme défaillant et semblant requérir un support avant que de pouvoir reprendre son élan, lui confère une signification plus douloureuse qu'au début de la composition et qui ne laissera pas indifférent l'interprète attentif.

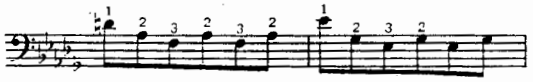
Depuis ici jusqu'au paragraphe (25) on se reportera aux observations précédentes concernant l'exécution de cette reprise de l'exposition.


8
ff
tr
Ped. tr
Ped.
p
Ped.
8
ff
Ped.
pp
con anima
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

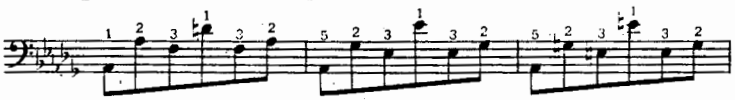
(25) Les écarts considérables imposés aux doigts de la main gauche pour l'exécution de ce passage et la nécessité d'assurer à ce dessin d'arpèges une sonorité de plus en plus intense font souhaiter un travail de préparation dont on trouvera les éléments dans les formules ci-après. D'abord en excluant l'emploi du pouce:

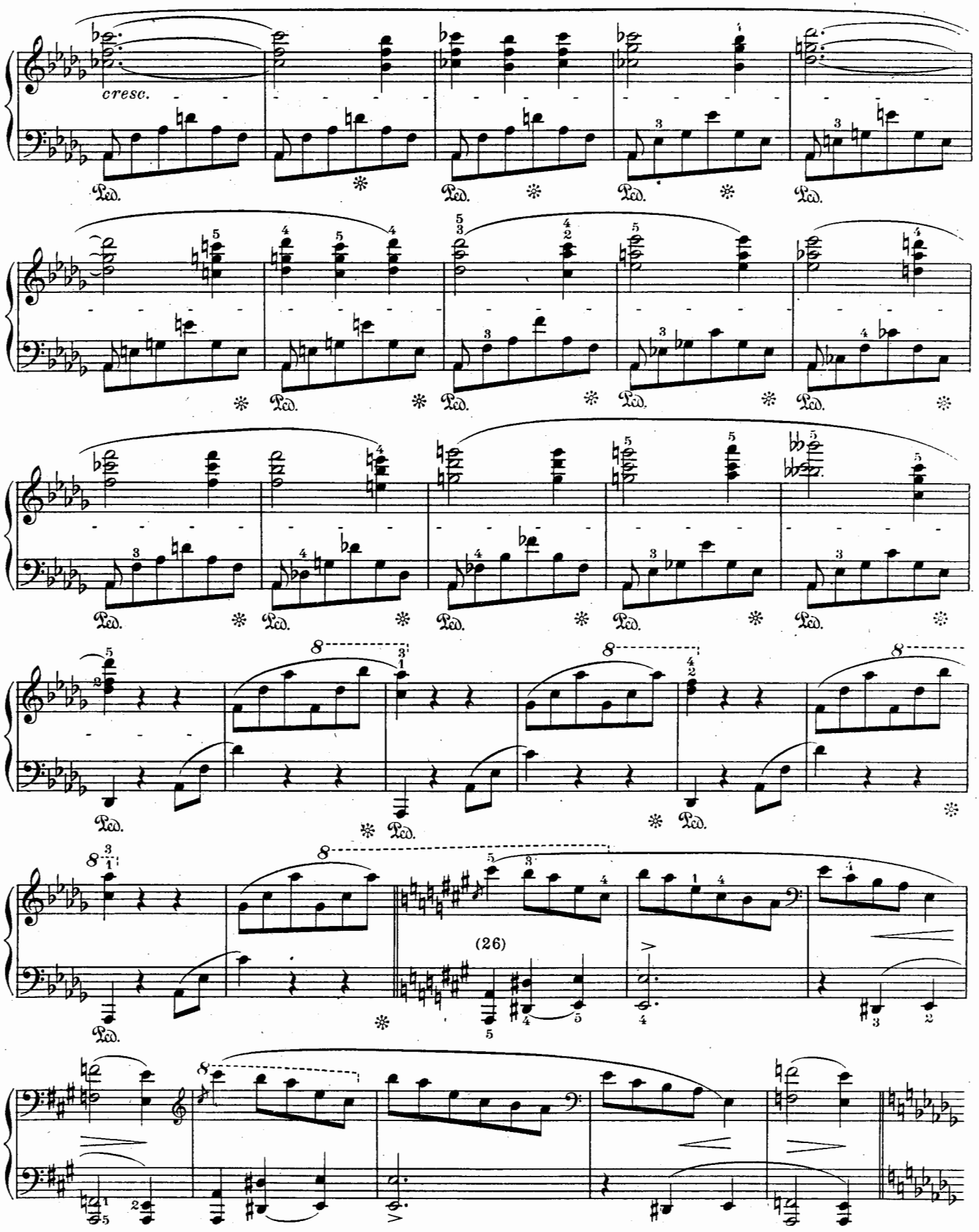


Puis, celui du 5me doigt:



Ensuite, sous cette forme, qui oblige à une articulation précise:

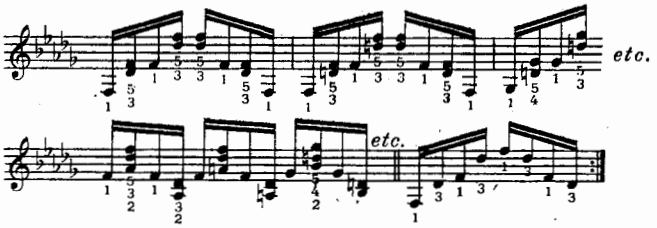




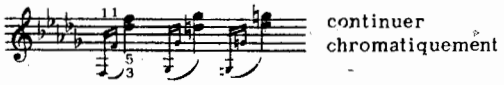
(26) On n'aura pas à craindre de souligner le caractère de surprise dramatique causée par cette splendide cadence rompue et par l'intrusion inattendue du ton de "la majeur". Bien affirmer le mouvement mélodique menaçant de la basse.

(27) On assurera l'élan impétueux des arpèges de la main droite, en joignant à l'articulation des doigts, un vif mouvement latéral du poignet entraînant la main de gauche à droite, celle-ci pivotant littéralement sur le pouce. Observer le crescendo sur chaque arpège et prononcer fermement chacun des intervalles de tierces qui les terminent, de préférence avec le doigté $\frac{5}{3}$, plutot que $\frac{5}{4}$, qui est cependant admissible quoique moins énergique.

Travail préparatoire:

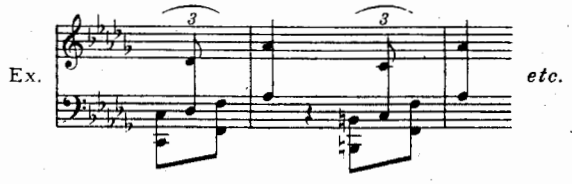


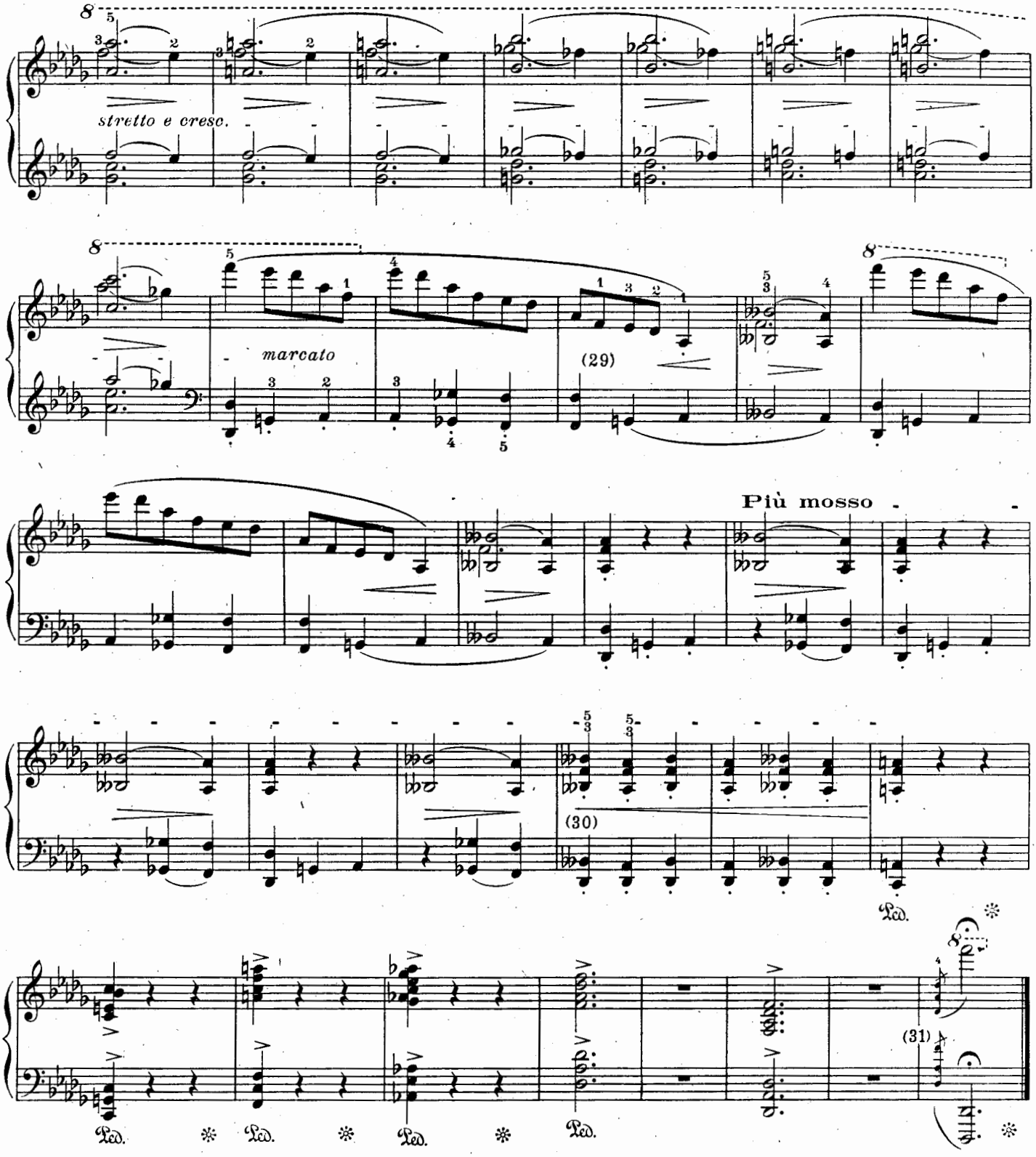
Puis pour le rapide déplacement latéral de la main et la ferme attaque des tierces supérieures:



Le doigté des octaves de la main gauche, quelqu'arbitraire qu'il puisse paraître, est pourtant celui qui permettra d'effectuer avec le plus de sécurité les crescendi de cette basse trépidante.

(28) Une variante assez usitée pour l'exécution de ces triolets, consiste à la jouer en octaves alternées, ce qui permet de mieux accuser leur accent de véhémente impétuosité:

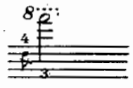




(29) Bien différencier dans l'exécution de la basse, le mouvement mélodique lié du dessin en notes détachées.

(30) Nous conseillons de jouer sans pédale ces deux mesures de rythme rageur.

(31) Le saut considérable de la partie supérieure sera travaillé isolément:



Raser le clavier d'aussi près que possible. Assurer avec hardiesse l'émission vigoureuse de cette ultime note dont la sonorité doit être rayonnante et pleine.