

ÉDITION NATIONALE  
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5192

ALFRED CORTOT

*Édition de Travail  
des Œuvres de*

**CHOPIN**

**SONATE**

(Op. 35)

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

ALFRED CORTOT

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT — PARIS

COLLECTION MAURICE SENART

22, RUE CHAUCHAT, 22 (9°)

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.

NOUVEAU PRIX  
~~150~~ FRS

Les indications métronomiques dont se recommandent la plupart des éditions des œuvres de Chopin ne lui sont pas imputables. Nous les complétons ici par une suggestion approximative de la durée de chaque pièce, exprimée au moyen d'un minutage qui, tout en tenant compte des exigences d'une exécution respectueusement soumise aux données caractéristiques d'une exécution éprouvée par une longue tradition, réserve cependant la part qui leur est due aux prérogatives individuelles de la sensibilité et du goût, et aux fluctuations incidentes de mouvement qui peuvent en être dépendantes.

A. C.

## SONATE <sup>(A)</sup>

Op. 35

Lorsque Antoine Rubinstein orientait dans le sens dramatique la conception de cette Sonate, en la qualifiant de "Poème de la Mort", il ouvrait à la composition de Chopin, le saisissant horizon qui lui convient.

Il ne peut être que salutaire, pour l'interprétation d'une telle œuvre, de solliciter l'imagination autant, sinon plus, que les doigts.

Même si la version du vieux maître du clavier ne traduit pas authentiquement l'idée du compositeur, elle est pourtant parfaitement applicable au caractère de ces pages tourmentées. Nous savons par George Sand, de quelles visions terrifiantes fut hanté l'esprit de Chopin, pendant le séjour à Majorque durant lequel la Sonate fut écrite.

Nous acceptons, en ce qui nous concerne, la donnée poétique imaginée par Rubinstein. Car, pour reprendre un mot de Saint-Saëns, nous voyons bien ce que l'interprétation peut y gagner, nous ne voyons pas ce qu'elle y peut perdre.

Nous osons donc devoir préciser que notre souci, en rédigeant ces observations n'a point été seulement de l'ordre de la virtuosité. Nous avons plutôt tenté de subordonner les moyens techniques de l'exécutant à la traduction expressive de l'œuvre qu'à stimuler la recherche d'une perfection pianistique qui, quoique indispensable, nous paraît totalement insuffisante à lui donner la vie.

Nous souhaitons que, partageant notre sentiment, l'interprète de ce chef d'œuvre du romantisme consente à chercher avec nous, au delà des notes et de leur réalisation correcte, ce que ces notes veulent dire. Et si, sans vouloir imposer à la lettre le caractère de chaque morceau, nous l'avons incité à rendre sensibles, dans le premier mouvement, les révoltes et les supplications d'une lutte tragique contre un destin sans espoir; à suggérer dans le Scherzo, les jeux menaçants des forces mystérieuses qui s'agitent confusément dans les ténèbres; à traduire la sublime gradation de cette marche funèbre dont les accents semblent contenir les échos de toutes les douleurs humaines; à évoquer dans l'aigre frissonnement de l'hallucinant Finale, le tourbillonnement glacé du vent de la mort, du vent sur les tombes, — nous aurons rempli notre dessein et servi, peut-être, les vraies intentions de Chopin.

ALFRED CORTOT

# SONATE

Op. 35  
(1838)

5

Edition de Travail par  
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN

Durée totale approximative de la Sonate:  
Avec reprises 20'30 à 20'50  
Sans reprise autre que celle du 1<sup>er</sup> Mouvt: 19'15" à 19'35"

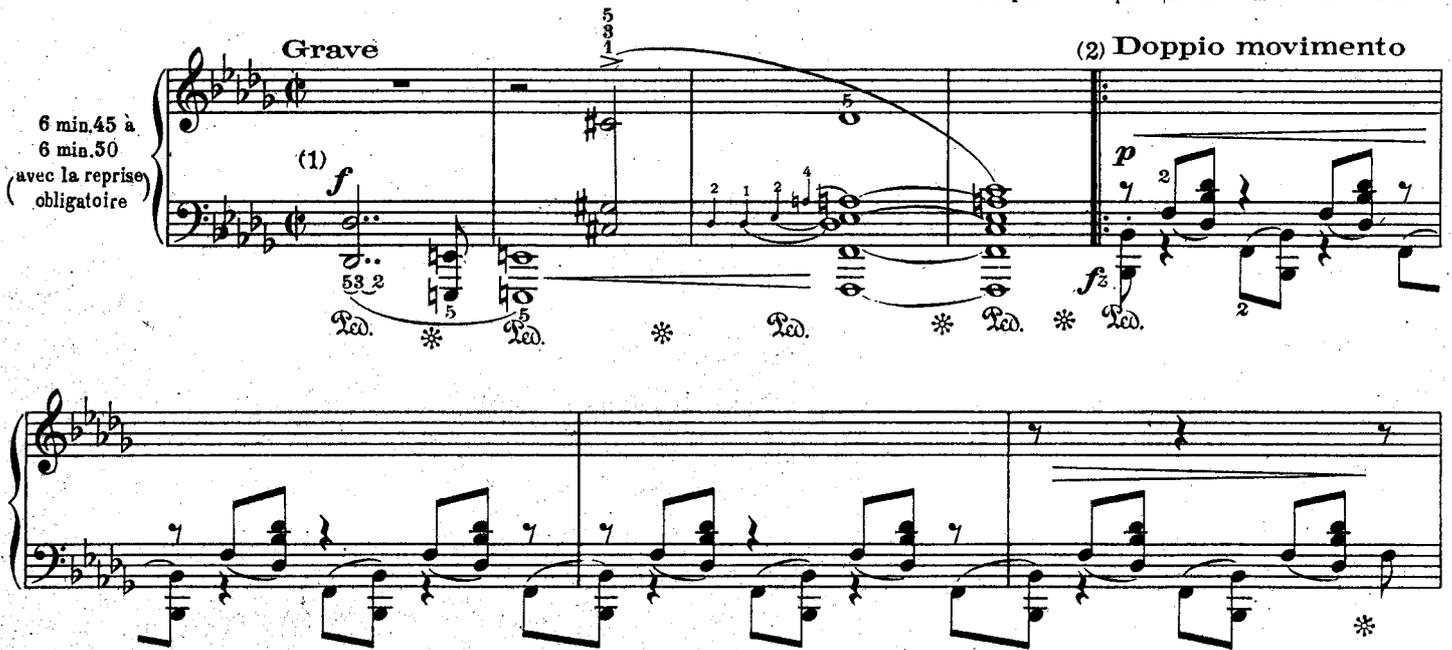
6 min.45 à  
6 min.50  
(avec la reprise)  
obligatoire

Grave

(1) *f*

(2) Doppio movimento

*p*



(1) L'édition Mikuli, qui détient encore de nos jours et sans raisons bien péremptoires, semble-t-il, un curieux privilège d'authenticité, ne mentionne pour cette introduction ni nuance initiale, ni mouvement métronomique.

Nous pensons que le caractère fatal et interrogatif des octaves de la main gauche suppose une sonorité pleine mais contenue, à laquelle répond, dans une nuance plus accusée, la plainte pathétique de la main droite dont le rôle thématique s'affirmera avec tant d'insistance expressive au cours de ce premier morceau.

Nous conseillons, pour donner toute son importance dramatique au crescendo indiqué par Chopin, d'exécuter ainsi l'accord de la 3<sup>e</sup> mesure,

en reprenant avec la main droite, sans le faire vibrer, le ré bémol émis par la main gauche, et avec la main gauche, de la même manière, l'octave de basse sur fa.



Le tempo nous paraîtra justement indiqué par  $\text{♩} = 46$ , le "doppio movimento" suivant, affectant, sauf de légères fluctuations momentanées, l'allure générale de  $\text{♩} = 104$ .

(2) Dans certaines éditions, le si bémol grave qui déclenche le rythme tragique et persistant sur lequel va s'élever le sujet principal de la sonate, est joint au fa précédent par une liaison.

Nous croyons au contraire, qu'il est nécessaire de ménager, par un léger point de suspension placé entre les deux notes, l'impression saisissante causée par l'entrée soudaine du rythme actif.

Le *sf* placé sur ce si bémol sera interprété dans le sens d'un accent sourd, mais suffisamment volontaire cependant pour engendrer nettement l'élan de cette chevauchée sinistre qui semble bondir dans le rythme de l'accompagnement.

Le maintien de la pédale forte sur ces quatre mesures nous paraît devoir engendrer une fâcheuse confusion des sonorités. Nous conseillons pour toute cette exposition et jusqu'à la 21<sup>m</sup>e mesure, la pédalisation suivante:



**Agitato**

(3) La déclamation palpitante du thème exige non le "piano" décoloré qui lui est si souvent consacré, mais un "mezzo piano" frémissant et sensible, susceptible de se modeler aux exigences expressives de cette phrase haletante et de se renforcer sans contraste trop violent, lorsqu'un accent plus douloureux vient en accuser l'émotion.

Nous mettons en garde contre la ponctuation simpliste du rythme, qui consiste à marquer ainsi les temps forts de chaque mesure à la main droite:

Cette accentuation uniformément persistante n'est admissible qu'à la main gauche, dans le mouvement continu de laquelle est sous-entendue d'une manière constante l'inflexion rythmique initiale:

Mais le dessin supérieur suppose une interprétation plus mouvementée et plus libre:

On aura soin de ne pas raccourcir la valeur des croches anacroustiques au début de chaque groupe mélodique et de donner aux silences toute leur valeur dramatique.

Nous conseillons pour ce passage une étude préalable de rythme et de sonorité basée sur la formule suivante:

5 4 3 2 1    4 3 2 1    5 4 3 2 1    4 3 2 1 (faire alterner ces doigts)

m.d.

On préparera l'exécution du dessin de la main gauche, au cours des huit premières mesures de l'"Agitato" par les exercices suivants, destinés à faciliter la liaison et à assurer la régularité d'attaque des doigts dans une position écartée:

employer également la formule suivante:

Puis, avec l'adjonction du pouce:

Ensuite, le passage tel qu'il est écrit, avec les rythmes

(4) On évitera de trop accuser les oppositions caractéristiques de *f* et de *p* des quatre mesures qui suivent.

Il nous paraît préférable de les établir dans le sens d'un dialogue dramatiquement expressif; la supplication prenante du *p*, répondant aux impérieuses injonctions du *f*, sans que le ton du débat soit affaibli par un contraste exagéré.

Pour peu que le 5<sup>m</sup>e doigt ne soit pas trop court, on aura avantage à se servir du doigté suivant qui permettra une prononciation plus effective de la partie supérieure des doubles-notes:

Nous conseillons pour ce passage l'exercice préparatoire ci-après, à transposer chromatiquement dans tous les tons.

Bien affirmer l'attaque du poignet sur le début de chaque groupe dans l'exercice C.

Ici, tout en conservant son rythme initial, le dessin de la main gauche se présente sous une forme quelque peu modifiée qui imposera un travail de préparation différent de celui que nous avons précédemment indiqué. On s'habitue tout d'abord à la claire énonciation des intervalles entre le 5<sup>m</sup>e doigt et le pouce, en faisant pivoter la main sur la note médiane qui servira de tenue:

Puis, afin d'assurer l'enchaînement souple des positions sur le 5<sup>m</sup>e doigt:

(5) Il nous paraît nécessaire de souligner ici le beau mouvement chromatique descendant de la basse et des parties intermédiaires, sinon par un ralentissement du tempo qui serait hors de situation, étant donné le caractère véhément de toute cette exposition, du moins par une sorte de détente qui permette de faire valoir avec plus d'intensité encore le retour du sujet initial dans la mesure qui suit.

(6) L'indication donnée ici, dans toutes les éditions, d'un accent sur l'accord qui accompagne la répétition du thème, doit être le résultat d'une mauvaise interprétation du manuscrit.

Chopin avait vraisemblablement voulu:

C'est à dire un accent expressif répondant au soufflet en sens contraire dont il accuse les dessins en mouvement ascendant du même passage: et non un décalage rythmique.

Le caractère inattendu de celui-ci nous paraîtrait en desaccord absolu avec la ponctuation douloureusement tourmentée mais si naturellement équilibrée de la phrase. (voir note(3)).

Techniquement parlant, la difficulté d'exécution de ce passage se trouvera augmentée du fait que les impulsions les plus marquées seront supportées par des doigts isolés — et les plus faibles — au lieu d'être soutenues par un accord.

Nous conseillons pour l'étude préliminaire de ce passage l'emploi des formules suivantes:

1° Partie supérieure seule:

2° Avec l'adjonction des accords envisagés comme tenues et sous cette forme:

3° Pour la mobilité du pouce et du second doigt:

On étendra ce travail à toutes les formations mélodiques de ce passage.

Un nouvel aspect du dessin d'accompagnement s'est fait jour pendant les quatre mesures qui précèdent (6), entraînant pour l'exécutant les difficultés qui résultent de la conjonction du legato et des extensions. L'exercice suivant devra en avoir facilement raison:

Sur (6), la formule change encore, se rapprochant de la figuration étudiée note(4), mais avec un doigté différent. Nous conseillons ici un travail rythmique qui, tout en développant la mobilité des doigts, permette de faire ressortir l'allure piaffante de cet épisode de main gauche.

(7) La mise en valeur du dessin mélodique intermédiaire à la main droite, sera facilitée par la préparation technique suivante:

On soulignera également à la main gauche la progression chromatique:

(8) Ces deux accords, dans un esprit de dramatique découragement — Donner au silence qui suit sa pleine valeur émotive — Puis, détendre quelque peu le mouvement pour permettre à la seconde idée de se manifester dans son juste caractère qui est celui du regret expansif, du souvenir attendri, et qui doit suggérer l'idée d'un adieu palpitant au bonheur menacé. Le "Sostenuto" indiqué par Chopin a déjà ici, selon nous, la signification expressive que Brahms lui prêterait plus tard.

Il sous entend non seulement la tenue doucement sonore des harmonies, mais encore un élargissement sensible du tempo favorisant l'expansion naturelle de la phrase mélodique, toute gonflée d'émotion mélancolique.

Dans tout cet épisode majeur, on s'efforcera de mettre en lumière la partie chantante supérieure, sans pourtant la dissocier des harmonies qui la soutiennent.

(9) Les éditions originales de Paris et de Londres enregistrent ici une erreur certaine:  au lieu de: 

(10) Le doigté de Chopin, qui convient parfaitement au dessin de main gauche en triolets, nous paraît moins heureux, adapté au mouvement de croches qui le suit. Nous conseillons:

(11) Travail préparatoire pour la main gauche:

continuer chromatiquement sur tous les degrés d'une octave.

(12) Préparer d'abord les déplacements de la main gauche:

Puis a'nsi qu'il est indiqué note (6) pour un fragment de caractère analogue.

La déclamation chaleureusement passionnée de la main droite, à partir du moment où la mélodie est amplifiée par des octaves, c'est à dire à partir de (11), n'aura toute sa liberté expressive que si l'attaque de chaque octave est accompagnée d'un fléchissement du poignet facilitant l'enpreinte sensible et chantante des doigts sur les touches. (Voir à ce sujet le commentaire de notre édition de travail des Etudes de Chopin. Op.10-N°12)

(13) Le mouvement qui s'était peu à peu animé au cours des lignes précédentes, sous l'influence du crescendo général et sous l'empire de l'émotion pathétique qui s'y fait jour, doit se retrouver ici en accord avec le tempo initial. L'accélération dont certains interprètes accompagnent les pressantes supplications que traduisent ces triolets, ne nous paraît pas justifiée. Il est mieux, croyons-nous, d'en réserver la fièvre pour l'endroit précis souligné par Chopin d'un "stretto" dont l'accent véhément ne peut qu'être affaibli par une agitation anticipée.

Le travail technique qui convient à ce passage repose naturellement sur le développement de la souplesse du poignet. Mais, pour que les accents n'y soient point réduits au rôle insignifiant d'appuis rythmiques, pour que leur signification mélodique douloureuse se manifeste pleinement, il faut prévoir pour chacun d'eux une pression des doigts qui nécessitera une étude particulière.

On s'exercera d'abord ainsi:

Puis:

Enfin, en rythmant tout le passage de la manière suivante:

Cette dernière formulé pouvant s'appliquer aux deux mains.

On veillera après le rebondissement de la main sur les triples croches répétées, à prononcer clairement et en appuyant sur les touches, les deux notes longues auxquelles sont dévolues l'inflexion expressive. Bien établir la différence entre le "forte" du majeur et le "piano" du mineur.

(14) Pour ces deux mesurés on dissociera les éléments des accords de la main droite, que l'on travaillera ainsi:

Puis le passage tel qu'il est écrit, avec le rythme indiqué plus haut et également sous cette forme:



(17) *ff*

(18) *Ritenuito* *p* *sotto voce*

(19) *mp* *pp*

(17) Nous conseillons de souligner le caractère affirmatif de cette mesure en retenant quelque peu le tempo, non dans l'esprit affaiblissant du rallentando mais à la manière vigoureuse dont un cavalier maîtrise l'emportement de sa monture.

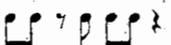
Les deux accords qui suivent doivent suggérer une idée de suspension plutôt que d'enchaînement et nous pensons qu'il sera même bon de les isoler légèrement l'un de l'autre au moyen des brèves respirations que nous avons indiquées par (s) — chaque accord sera attaqué fortement, la pression sur la pédale "una corda" immédiatement après l'attaque, permettant le diminuendo voulu par Chopin.

(18) L'interprétation de l'émouvante période de développement qui suit, nécessite la plus grande diversité de moyens sonores, ainsi que la plus vive sensibilité dramatique.

Au sourd rappel du thème, obscurci par la trouble atmosphère des basses, revêtu d'une sorte d'imprécision menaçante, répondent par deux fois les applications de la main droite — échos déchirants de l'introduction — la seconde, plus intense et coupée d'un brusque sursaut de la basse coléreuse. Puis deux mesures pressantes, angoissées, desquelles jaillissent, lourdes de sanglots irrépressibles, les notes douloureuses d'un nouveau dessin mélodique dont l'amertume est soulignée par la poignante succession d'accords de septièmes avec appoggiatures qui lui sert de support. Le hâlétement rythmique du thème l'interrompt à deux reprises, préparant la véhémente explosion de cette géniale réexposition, ou dans un surprenant raccourci, et dédaignant la convention du retour au ton initial, Chopin superpose dans un paroxysme de sonorité trois rythmes différents, scandant du martèlement fatal du motif de l'introduction, les sursauts fiévreux du thème essentiel auquel un accompagnement en triolets confère un surcroît d'agitation.

Tous conseils d'ordre technique seront impuissants à faciliter la traduction de cette page sublime. La divination, ou si l'on préfère le génie de l'interprète, sont ici, seuls en cause.

Nous croirions cependant manquer à notre rôle de collaborateur des pianistes de bonne volonté, en ne suggérant pas pour quelques points de détail un mode de travail qui, peut être, en servant leurs doigts, leur permettra d'apporter une attention personnelle plus soutenue au sens musical de ces lignes.

Sur (18) même, éviter l'empâtement du rythme caractéristique de la main gauche. Tenir un compte exact des silences qui séparent chaque groupe de croches, s'efforcer de conserver dans la nuance mystérieuse qui convient à ce passage la ponctuation déjà indiquée  et veiller à l'attaque souple du poignet sur le début de chaque cellule rythmique.

(19) Afin de rendre plus sensible l'opposition de caractère entre les deux éléments du développement, nous conseillons, tant ici que lors de sa répétition neuf mesures plus loin, un léger temps de suspension avant la proposition du motif expressif dont le compositeur tirera un parti si dramatique.

14

*mf*

*cresc.*

*f<sub>4</sub> (espressivo)*

(20)

(21)

(4) (22)

*cresc.*

*Red. \**

(20) Bien que Chopin, au dire de Mikuli, ait lui-même ajouté dans l'exemplaire de Miss Strecher un bécarre devant le *si* de basse de cette mesure, nous maintenons pour cette faute d'impression magnifique qu'est le *si* bémol, le droit à l'existence.

C'est le pendant musical de ce "Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses" célébré par les anthologies.

Et si même nous interrogeons la logique, sans nous fier à notre seul sentiment nous voyons que le correcteur négligent n'a fait que répéter fidèlement, avec une involontaire perspicacité, la disposition harmonique de la mesure précédente, dont le parallélisme expressif est évident.

(21) L'exécution des octaves de la main gauche donnera lieu à un utile travail préparatoire relatif à la souplesse du mouvement de va et vient latéral de la main qui, seul, en permettra le satisfaisant élan rythmique.

On s'exercera ainsi, en augmentant progressivement les distances entre chaque octave:

1<sup>o</sup> par mouvement ascendant.

*etc.*

ainsi de suite jusqu'à l'intervalle d'octave en montant.

2<sup>o</sup> par mouvement descendant.

*etc.*

de même jusqu'à l'intervalle d'octave en descendant.

3<sup>o</sup> Mouvements ascendant et descendant combinés:

*etc.*

continuer ainsi jusqu'à l'octave de chaque côté:

(22) Il conviendra de soutenir un peu la durée de cet accent avant d'aborder la progression dévorée d'inquiétude des quatre mesures suivantes. Même observation en ce qui concerne la répétition du même passage, huit mesures plus loin.

De la solidité de l'articulation des doigts dépendra l'énonciation éloquente du difficile passage de main droite auquel nous arrivons.

On travaillera d'abord leur action divergente en isolant la prononciation des deux parties du trait.

1<sup>o</sup> Partie supérieure: (doigtés du texte)

2<sup>o</sup> Partie inférieure:

Puis les réunissant de la manière suivante:

Enfin et dans le but d'assurer la souplesse des attaques du poignet sur chaque groupe:

mêmes formules quatre mesures plus loin.

*(frespressivo)*

*cresc.*

*ff* (23)

(23) Nous ne pouvons que répéter ici ce que nous avons dit au paragraphe précédent, sur la nécessité de développer, préalablement à l'exécution du texte, la force individuelle des doigts de la main droite. Toutes les mesures de cette période étant établies sur le même principe, nous nous bornerons à donner les modèles d'exercice relatifs à la première mesure; également applicables par conséquent soit à l'ensemble du passage, soit à chaque mesure traitée chromatiquement dans tous les tons.

Etudier ensuite chaque formule rythmiquement sur les modèles suivants:

On veillera à l'attaque rigoureusement simultanée des doubles notes.  
 Pour l'étude de la main gauche du même passage, nous conseillons les exercices préparatoires ci-après.  
 D'abord l'étude du rythme et de la sonorité du thème de l'introduction qui sert d'assise au mouvement général:

*etc.*

à continuer chromatiquement ainsi, sur tous les degrés.

Puis l'étude des triolets en doubles notes:

Travailler de même toutes les positions

(24) On préparera la robuste prononciation de l'orageux mouvement en triolets de la main droite par les exercices suivants:

(25) Pour la main droite, exercices préparatoires sur le modèle de ceux indiqués note (23).

Pour la main gauche:

(26) L'exaltation pathétique de ce triolet nous paraît devoir être mieux accusée par un élargissement à peine sensible du mouvement que par l'habituelle tendance de l'accélération.

Même observation pour le passage analogue, quatre mesures plus loin. Ici, il sera même recommandable et afin de permettre au groupe expressif de la main droite de se manifester dans toute son ardeur désespérée, de ménager une respiration (désignée dans le texte par ♪) avant que d'aborder le "stretto" qui provoquera la réexposition du second sujet.

(27) Il est évident que pour donner à cette gradation de quatre mesures toute l'intensité qu'elle requiert, il est nécessaire de l'aborder dans une sonorité moins accusée que le *ff* indiqué au début de la première mesure.

Réserver le maximum d'éloquence au sol bémol (28) par quoi débute la descente chromatique de la main droite et donner toute leur signification aux accents de la main gauche qui amorcent magnifiquement le rythme de la seconde idée et permettent de détendre le mouvement pour aborder avec émotion et chaleur le "sostenuto" indiqué par Chopin.

(28) La suprématie mélodique appartenant ici à la partie supérieure et l'exécution de celle-ci étant dévouée aux doigts faibles, il sera nécessaire de développer la force d'attaque au moyen des exercices préparatoires suivants.

Travailler d'abord la partie inférieure seule, avec le doigté indiqué, en veillant au legato et à l'enfoncement puissant des touches et en lui appliquant les rythmes suivants:

Puis, joindre à la gamme chromatique une note sur deux de la partie inférieure, en alternant les positions:

S'exercer ensuite sur les modèles suivants, avec les mêmes doigtés.

Puis, travailler le passage tel qu'il est écrit, en utilisant les rythmes indiqués précédemment.

(29) Quelques éditions mentionnent ici sol bémol au lieu du sol bécarre dont le rayonnement prépare, si magnifiquement l'atmosphère lumineuse du ton de si bémol majeur dans lequel va se réexposer le second sujet et se terminer ce 1<sup>er</sup> morceau. Nous tenons cette version pour entièrement fautive.

(30) Nous avons indiqué précédemment (note 8) dans quel esprit il convenait selon nous d'interpréter l'idée mélodique qui constitue le second sujet de la sonate, lors de son apparition. Bien que son contexte soit ici rigoureusement le même, nous croyons devoir attirer l'attention de son caractère expressif. La nuance de regret mélancolique qui le colorait fait place à un sentiment d'exaltation désespérée. Il ne s'agit plus d'évoquer les douceurs des jours passés, il faut imaginer avec fièvre, la splendeur de ceux qui vont échapper, et que l'on ne connaîtra point.

Pour toute cette réexposition et jusqu'à la coda, on emploiera pour le travail préparatoire, les exercices de (8) à (16) inclus.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. There are several 'Ped.' (pedal) markings and 'cresc.' (crescendo) markings. The piece concludes with a section marked '(Allargando)' and '(Tempo)'. The final system includes a measure number '(31)' and a tempo change from '(Allargando)' to '(Tempo)'. The bass line features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs.

(31) Formules de travail préparatoire pour la claire prononciation de ces quatre mesures d'accords à la main droite.

The exercise is a short musical phrase in treble clef, consisting of four measures of chords. The notes are:   
 Measure 1: G4, A4, B4, C5 (fingering: 5, 4, 3, 2)   
 Measure 2: F#4, G4, A4, B4 (fingering: 3, 4, 5, 3)   
 Measure 3: E4, F#4, G4, A4 (fingering: 2, 2, 2, 2)   
 Measure 4: D4, E4, F#4, G4 (fingering: 3, 2, 2, 2)   
 The exercise ends with 'etc.'.

Le "stretto" qui exerce son influence sur tout ce passage doit se rétablir sur la cadence finale, au moyen d'un chaleureux sostenuto. Reprendre ensuite le tempo initial.

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system (measures 32-36) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 37-41) includes a *Red. cresc.* marking and reaches a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 42-46) is marked *stretto* and *cresc.*. The fourth system (measures 47-51) features a *fff* dynamic. The score is heavily annotated with fingerings, accents, and pedal markings.

(32) Afin de permettre au crescendo indiqué par Chopin d'atteindre, sur cette coda terrifiante, son maximum d'intensité, nous reprenons ici la sonorité dans une sorte de *mf* étouffé que nous développons jusqu'au *fff* frénétique des dernières mesures, en même temps que nous accélérons inexorablement le tempo jusqu'à son rétablissement sur les accords finaux.

Le changement de pédale que nous indiquons sur le dernier accord, ainsi que la suspension qui le précède, sont légitimés par le souci de donner à cette conclusion un accent de farouche fatalité.

5 min.10 à 5 min.15 (avec reprise du Trio) 4 min.30 à 4 min.35 (sans reprise)

(1) Scherzo (♩ = 144)

(2)

4 min. 20

con 8<sup>va</sup>!

cresc.

ad.

(1) La nervosité tragique du rythme ne suffit pas à déterminer le vrai caractère de ce Scherzo—funèbre tournoiement d'Euménides nocturnes.

Il faut encore que l'interprète le revête d'une atmosphère sonore particulière, évocatrice d'un inquiétant clair obscur sillonné de lueurs fulgurantes. Il est difficile de définir par des mots la qualité mystérieuse du timbre qui convient et plus encore d'indiquer par quels moyens mécaniques on la peut obtenir.

L'emploi fréquent de la pédale "una corda" combiné avec les ressources d'une attaque volontaire et précise nous paraît cependant devoir retenir l'attention des exécutants. On obtiendra ainsi, particulièrement dans les "forte", cette sorte d'éclat sourd, de teinte blafarde qui nous paraît devoir s'accorder à l'orageuse et triste frénésie de cette danse funèbre.

L'indication "f" qui se trouve sur la première noire (et qui, au reste, n'existe pas dans toutes les éditions) ne saurait être considérée comme une nuance d'ordre général pour la première partie du Scherzo. Elle n'affecte en réalité que cette note unique et sera plutôt interprétée comme un "sfz" un peu soutenu. Le diminuendo complémentaire ajouté par Chopin confirme le sens d'"entrée en matière" sous forme d'interjection qu'il convient de donner à cette anacrouse. On reprendra ensuite presque *mp* sur le premier groupe de notes répétées, et on augmentera peu à peu la sonorité jusqu'à la 8<sup>m</sup>e mesure. Le premier temps de celle-ci marque le point culminant de la gradation initiale, le dessin en croches de la mesure qui suit devant être abordé à nouveau dans la nuance *mp* pour aboutir à l'un de ces brefs crescendi en "coups de vent" dont la fréquence est la caractéristique dynamique la plus remarquable de ce Scherzo.

L'effet dramatique de ces brusques rafales sera naturellement d'autant plus saisissant que l'on aura pris soin de ménager la sonorité à leur point de départ.

Cette observation nous permet de passer sans transition à l'examen des difficultés techniques que présente l'exposition du thème et dans lesquelles l'exécution de cette nuance spéciale tient une place importante.

Chacun des groupes de notes répétées s'accompagne en effet d'un renforcement des sonorités qui, en faisant porter l'accent essentiel sur la dernière note du groupe contrarie la tendance naturelle des mouvements de rebondissement du poignet, la propension naturelle de celui-ci étant de prendre appui sur la note initiale.

Nous conseillons, pour obtenir pleinement cet effet de crescendo, sans nuire à la netteté rythmique des octaves et sans alourdir leur élan d'augmenter la puissance d'attaque des doigts en les contractant progressivement sur chaque note du groupe, tout en conservant le poignet souple.

Travailler d'abord ainsi en articulant la partie supérieure, que l'on aura par la suite avantage à maintenir prédominante.

(à poursuivre chromatiquement sur tous les degrés de l'octave.)

Puis, en renversant l'exercice:

Après quoi on s'exercera sur les rythmes suivants en s'efforçant à donner le maximum d'intensité sur la note d'arrêt.

(à travailler également sur tous les degrés.)

(2) On veillera à l'énonciation claire de ces groupes d'octaves liées qui s'établissent en contraste caractéristique avec les nerveuses saccades des notes répétées.

On travaillera d'abord ainsi:

Puis:

(3) Même observation que précédemment pour le travail préparatoire qui convient à ces groupes d'accords répétés. Etudier selon les modèles de la note (1) en soumettant chaque doigt à un entraînement spécial.

(4) Pour l'étude préparatoire de ce passage, voir les exemples donnés dans notre édition de travail de l'Etude de Chopin op.10 N° VII.

(5) Afin d'obtenir le legato parfait de cette mystérieuse rentrée de la basse on travaillera ainsi:

1° d'abord la partie inférieure des octaves:

2° Puis, afin d'alléger la participation du pouce:

(6) L'édition Breitkopf indique ici à la main gauche:  au lieu de  Cette seconde version est la bonne. On travaillera d'abord isolément chaque partie des quarts de la main droite:

A. 

B. 

Puis le trait tel qu'il est écrit, avec les rythmes 

On se souviendra pour l'exécution rapide de ce passage que les mouvements des doigts doivent être facilités par un déplacement latéral de la main, qui, littéralement, doit les entraîner.

On veillera, dans le travail de préparation, à la correction absolue des glissements du second doigt, d'une touche noire à une touche blanche.

(7) Mêmes rythmes et même mode de travail que précédemment pour cette dernière progression. Tenir le poignet constamment souple et veiller à l'accentuation.

(8) Voir note (2).

The main score is written for piano in a minor key. It consists of three systems of staves. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes performance markings such as *pp* (pianissimo) and *Ped.* (pedal). The second system continues with similar dynamics and includes *8va* markings. The third system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes *Ped.* markings. The score is heavily annotated with fingerings and articulation marks.

(9) On prononcera distinctement toutes les notes des accords, en leur donnant le caractère d'un énergique pizzicato d'orchestre. Nous recommandons le travail préparatoire suivant:

A. etc.

B. etc.

C. *Etude préliminaire*: Jouer les accords tels qu'ils sont écrits, en leur appliquant les rythmes précédents.

(10) Pour donner à ce passage tout son caractère de hardiesse et de décision, il est nécessaire que les attaques du poignet soient effectuées de haut et perpendiculairement aux touches visées, les doigts préparant fermement à l'avance la position des accords. Les rythmes de l'exercice précédent pourront servir de base aux exercices préparatoires de ces mesures. Nous conseillons de travailler d'abord en ne jouant à la main droite que les notes des octaves, afin d'assurer la précision des sauts. Puis on joindra successivement les notes intermédiaires formant accords.

Pour la main gauche, on s'exercera premièrement ainsi:

Ce n'est que lorsqu'on sera parfaitement sûr de la solidité de l'attaque des doigts faibles sur la note de basse des accords que l'on y joindra ces accords.

De même que pour la main droite, on aura avantage à n'introduire dans le travail les notes formant accord que l'une après l'autre.

(11) Une légère suspension avant l'attaque du mi bémol permettra d'affirmer le caractère impétueux de la conclusion en faisant ressortir le rythme thématique: etc.

(12) *Più lento* (♩ = 132)

(13)

(14)

(12) L'indication "Più lento" provoque fréquemment une interprétation traînante et sentimentalement exagérée de ce trio. Il ne s'agit en réalité que d'une détente de mouvement, opposant à la cadence saccadée du début du Scherzo, le mélancolique balancement d'un intermède tendrement éploré.

Et tout en formant contraste avec les pages impétueuses qui précèdent ou qui suivent, il convient cependant qu'il s'unisse à elles dans une sorte de secrète parenté poétique.

Les champs d'asphodèles et le Léthé y semblent rêver sous un bleuâtre clair de lune, les évolutions apaisées d'ombres discrètes y succèdent aux jeux orageux des forces nocturnes. On y lira une modification du sentiment, mais non du caractère. C'est une nuance, ce n'est pas une antithèse.

Nous conseillons pour les pianistes peu doués sous le rapport de l'écart entre les doigts, la répartition suivante aux deux mains des accords formant introduction pendant les quatre premières mesures du Trio:

(13) Les difficultés d'exécution et d'interprétation se confondent à tel point dans cet épisode, que nous ne tenterons point de la dissocier pour établir des formules d'exercices préparatoires d'ordre purement technique.

Il s'agit, en effet, de dégager du fond vaporeux et comme baigné d'ombre du murmure accompagnement le phrasé expressif de la mélodie, tout en conservant à celle-ci, une sonorité contenue, voilée, discrètement pénétrante. C'est par la qualité chantante et égale du timbre, par l'emploi raffiné des pédales que l'on parviendra à ce résultat.

De plus, la présence de certains écarts dans la conduite de la partie supérieure nécessitera une extrême souplesse dans les déplacements de la main, si l'on veut éviter de rompre le legato indispensable à l'énonciation caressante du dessin mélodique.

On s'exercera donc ainsi, en ayant soin de maintenir constamment le relief du motif conducteur et la sensibilité de ses inflexions:

de même pour les passages similaires.

(Voir pour l'analyse des mouvements de la main qui conviennent à ce genre de travail, le commentaire de notre édition de travail de l'étude de Chopin op. 10. N° IV.)

(14) Tout en restant au second plan, la figuration mélodique de l'accompagnement doit être parfaitement perceptible. On veillera à en assurer le parfait enchaînement lors de son passage d'une main à l'autre. Travailler:

System 1: Treble and bass staves with fingerings (5 1 5 8, 5 2 5 1 5 3, 5 2 1 5 2, 5) and pedal markings (Ped., Ped., Ped., Ped.).

System 2: Treble and bass staves with fingerings (4 2 4 1, 5 2 4 2, 5 2 4 2 1, 4, 5 2 4 2, 5 3, 5) and pedal markings (Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped.).

System 3: Treble and bass staves with fingerings (3 5 5 2, 4 3 1 5, 5 4, 5 1) and a *dimin.* marking. Includes pedal markings (Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped.).

System 4: Treble and bass staves with fingerings (5 2 5 3, 4 2 4 1 5 2 4 2, 4 1 4 2 3 2) and pedal markings (Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped.).

System 5: Treble and bass staves with fingerings (2 5 3 4 5 5, 5 3 5 2 5 1 5 3, 4 2) and pedal markings (Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped.).

System 6: Treble and bass staves with fingerings (3 4 5 4, 3 2 1, 4 5, 4 5, 4 5) and a *tr* marking. Includes pedal markings (Ped., Ped., Ped., Ped., Ped., Ped.).

The image shows five systems of piano sheet music. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in a minor key and features complex fingerings and articulation. Key markings include 'p' (piano), '(poco stentato)', and 'Ped.' (pedal). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures have asterisks (\*) above them. The first system starts with a measure number (15) in parentheses. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

(15) C'est sans forcer la sonorité qu'il convient de mettre en valeur les détails expressifs de cette arabesque de la main gauche. Et si même la flexibilité nécessaire de sa ponctuation autorise une certaine liberté rythmique dans le déroulement de ses souples contours, encore faut-il que celle-ci soit sans effet sur la cadence naturelle du contrepoint de la main droite, dont la régularité ne saurait être altérée. C'est là un exemple typique du vrai rubato de Chopin dans lequel une des mains conserve son rôle de "maître de chapelle".

Nous conseillons le travail articulé ou même staccato des doigts de ce passage, dans la nuance "piano" et avec les rythmes suivants:

The diagram shows rhythmic patterns for finger articulation. It includes eighth notes and sixteenth notes, some with slurs and accents, illustrating the recommended articulation for the passage.

**2.** **5 4 Accelerando** **Tempo I**  
*sempre p*

(16) *cresc.*

*p*

*pp*

*Acc.*

*Tempo I*

*sempre p*

43

(16) On obtient ici, à notre gré du moins, un retour plus impressionnant du thème du Scherzo en le réexposant dans une demi teinte mystérieuse, qu'en observant le crescendo quelque peu conventionnel qui accompagne l'accélérando de la transition. Le passage de l'intermédiaire au sujet principal s'effectue ainsi dans une sorte de pénombre sonore qui ajoute encore au caractère fantastique du morceau.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* and *f*. A *ped.* (pedal) marking is present. A measure number '48' is visible above the treble staff.

Musical score system 2, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with intricate fingerings and dynamic markings like *fz* and *ped.*. The bass line is particularly active with many notes.

Musical score system 3, showing further development of the musical themes. The treble staff has a prominent melodic line with slurs and ties. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score system 4, featuring a variety of musical textures. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *ped.*.

Musical score system 5, continuing the complex musical structure. The notation includes many slurs and ties across measures. The bass line is very active with many notes and chords.

Musical score system 6, the final system on the page. It features a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the treble staff. The piece concludes with a final cadence in both staves.

(17) Travailler ce passage selon les indications données note (9).  
 (18) Souligner légèrement la modulation de mineur en majeur déterminée par l'inflexion mélodique de seconde à la main gauche.  
 (19) Nous conseillons ici, avant que d'évoquer à nouveau le thème de l'intermède, dans un tempo plus lent et dans un sentiment plus rêveur que lors de son exposition, un léger temps d'arrêt après le dernier accord du rallentando.  
 Nous prenons à cet endroit la liberté de prolonger la sonorité du ré bémol joué par le pouce de la main droite, en l'isolant des autres notes de l'accord établissant ainsi une sorte de pédale intérieure qui nous permet, sans aller jusqu'au silence, de différer l'attaque du Lento selon la nature de l'instrument dont nous disposons, ou selon notre disposition imaginative du moment:

Ex. *Lento*  
 Ped. \* Ped. \* Ped. \*

(20) Quelques éditions indiquent une version facilitée de cet accord: L'impression produite dans ce cas par le redoublement de la tierce est sans caractère.  
 Eviter d'arpéger ce dernier accord (les petites mains prendront de la main gauche le sol bémol grave)  
 L'impression d'irréalité fantomatique qu'il apporte comme conclusion aux visions d'effroi que ces pages viennent d'évoquer, tient à la rigoureuse simultanéité d'attaque des quatre notes qui le composent, de même qu'au timbre décoloré dont on fera choix pour l'énoncer.

## Marche funèbre

Lento (♩ = 72)

The image shows the first two systems of a musical score for a funeral march. The first system is labeled (1) and the second is labeled (2). Both systems are in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Lento, with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is written for piano, with a dynamic marking of *p* at the beginning of the first system. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system ends with a double bar line, and the second system continues the piece.

(1) Quelque soit la valeur d'une conviction qui pousse certains interprètes à refuser de vouloir lire autre chose que des notes au travers des plus émouvantes inflexions de la musique, ils ne pourront cependant manquer de convenir des intentions nettement descriptives de cette page illustre. L'immortalité l'a marquée de son sceau comme symbolisant les plus douloureux calvaires de l'humanité.

De même que dans le Scherzo, deux idées — nous pourrions dire, deux images musicales — s'y affrontent sans détruire l'impression d'unité poétique du morceau.

La première, de tendance nettement objective, impose à notre esprit la tragique vision d'un lent cortège de deuil, rythmé par les sourdes vibrations d'un glas inexorable.

La seconde, traitée plus subjectivement, s'illumine comme d'un mélancolique reflet d'au-delà. L'ineffable apitoiement d'une mélodie dont on dirait qu'elle est désincarnée, semble y planer sur le recueillement d'une foule agenouillée.

Puis le douloureux convoi s'ébranle à nouveau, entraînant son inerte fardeau, au bruit monotone des pas accablés, parmi les pleurs et les plaintes, vers on ne sait quel horizon d'épouvante et de mystère.

La qualité de la sonorité et l'immutabilité du rythme seront ici les principaux éléments de l'interprétation, les difficultés matérielles d'exécution étant pour ainsi dire inexistantes. Dans la première partie de la marche on aura cependant à veiller à l'émission liée des accords de la basse pour l'étude desquels nous conseillons les exercices préparatoires suivants:

This image shows a preparatory exercise for the first part of the march. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The exercise is marked *ten.* (tenu) and consists of a series of chords and single notes in the bass register. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is designed to help the performer achieve the desired sonority and rhythmic stability in the first part of the march.

A l'exécution, on s'efforcera d'identifier la sonorité de ces basses au pesant bourdonnement de graves cloches de deuil. La plus sûre manière d'y parvenir consistera à mieux timbrer la note extrême de basse que les deux notes supérieures quelle que soit la nuance.

On donnera également, même dans le *ppp* initial une plus grande individualité sonore à la partie supérieure de la main droite qu'au dessin d'accompagnement en noires dont la sonorité doit se fondre dans celle des accords de la main gauche.

(2) L'observation précédente s'appliquera spécialement à ce passage, si l'on veut exprimer avec l'intensité nécessaire, toute l'amertume de la plainte qui s'exhale ici, en un douloureux gémissement. Travailler d'abord la partie inférieure seule. Prononcer chaque note en allant chercher la sonorité au fond de la touche et en ne craignant pas d'ajouter le poids de la main à celui des doigts. Joindre ensuite les accords de soutien sous la forme suivante:

This image shows a preparatory exercise for the second part of the march. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The exercise consists of a series of chords and single notes in the bass register, designed to help the performer achieve the desired sonority and rhythmic stability in the second part of the march. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Lorsque, deux mesures plus loin, le même motif revient, amplifié d'octaves, on s'efforcera également d'accuser le relief de la partie supérieure en lui consacrant l'étude préparatoire ci-après:

This image shows a preparatory exercise for the amplified motif. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The exercise consists of a series of chords and single notes in the bass register, designed to help the performer achieve the desired sonority and rhythmic stability in the amplified motif. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

(3) Il est indispensable de souligner à la main droite le dessin mélodique inclus dans la formation des accords. Travailler ainsi:

Exécution du trille de la main gauche:

Une tradition illustre, qui remonte à Antoine Rubinstein, nous a familiarisé avec la conception d'un rapprochement du funèbre convoi au cours de la première reprise de la marche et de son éloignement lors de sa réexposition après le Trio. Le crescendo qui détermine la première de ces impressions atteignait sous les doigts du Titan du clavier, une puissance terrifiante sans que pourtant on ait à aucun moment, le sentiment qu'il excédait les possibilités de résonance de l'instrument. De même, son diminuendo conduisait aux limites de la perception auditive, tout en conservant une qualité de timbre qui savait rester émouvante et pleine.

Sans espérer que des exécutants pourvus de moyens moins exceptionnels puissent donner à ces gradations un caractère aussi saisissant, du moins pouvons nous attirer leur attention sur la manière dont Rubinstein pétrissait le piano sans frapper et sur le soin extrême avec lequel il ménageait les progressions des sonorités, sans renoncer à la mise en valeur des nuances de détail indiquées dans le texte.

(4) L'emploi des deux pédales est absolument nécessaire ici, tant pour donner aux harmonies arpégées de la basse, l'atmosphère enveloppée qui leur est indispensable, que pour permettre à la mélodie de s'exposer avec ce timbre surnaturel dont nous avons précédemment tenté d'analyser le caractère, tout inexprimable qu'il soit par définition.

Le doigté "glissé" indiqué par Mikuli et que nous reproduisons ici était vraisemblablement celui dont Chopin se servait pour assurer la liaison parfaite d'une touche noire à une touche blanche. Nous n'oserions cependant en conseiller d'une manière indistincte l'emploi sur tous les pianos, tant le degré de résistance des claviers de nos jours diffère de celui des instruments du temps de Chopin.

Travailler la main gauche ainsi:

(5) Tout alanguissement sentimental est à exclure de la terminaison des trilles. Même dans le Trio le rythme doit conserver son immuabilité sérieuse.

(6) On commencera ce crescendo émouvant avec les deux pédales, comme précédemment. Mais on s'efforcera de rendre dès ici le timbre de la main droite plus pénétrant, plus parlant, plus humain en un mot.

A la cinquième mesure on enlèvera la pédale "una corda" en veillant à ce que la transition ne soit pas trop brusque et que la qualité pathétique du nouveau timbre soit justifiée par le sentiment pressant qui s'est dessiné depuis la double barre.

(7) Ici, il est naturel de remettre la pédale "una corda". On obtiendra cependant, par comparaison, avec la première exposition de cette phrase, une sonorité encore plus immatérielle si l'on se contente d'effleurer les touches en n'employant que la pédale forte. Mais ceci dépend entièrement de la nature de l'instrument que l'on joue et du degré de sensibilité imaginative de l'interprète.

2.

*p*

*f*

*ff*

*sempre*

*trmm*

*Ped.*

*Rit.*

(8)

(8) L'évanouissement de la sonorité sur ces deux dernières mesures peut s'accompagner d'un léger élargissement du tempo. On permettra ainsi à la sonorité glacée du dernier accord — de cet accord sans tierce dont le timbre mat évoque si tragiquement la clarté douteuse d'un ciel d'hiver bas et terne — de se prolonger dans un sentiment de morne stupeur jusqu'à l'attaque du Finale qui selon nous doit s'enchaîner au point d'orgue.

## Finale Presto (♩ = 96)

1 min.30  
à  
1 min.35

*sotto voce e legato*

Chopin décrivait négligemment ce Finale en disant que "les deux mains y babillaient à l'unisson". Nous avons depuis, prêté une signification plus dramatique à ce surprenant morceau en l'identifiant au terrifiant murmure du vent sur les tombes.

Mais Chopin lui-même n'aurait sans doute rien à reprendre à cette conception romantique, tant elle s'accorde à l'esprit général de la composition, et tout en prolongeant l'impression d'angoisse produite par la marche funèbre, elle apporte à celle-ci un saisissant complément d'émotion.

Nous devons cependant retenir de la phrase de Chopin le verbe "babiller" dont l'ingénuité pittoresque corrobore avec précision la seule indication de nuance du morceau "sotto voce e legato".

L'interprète devra s'en inspirer pour tâcher de revêtir cette fuite précipitée de triolets d'un caractère de frémissement, d'effleurement; pour supprimer en quelque sorte l'idée de percussion.

Nous avons personnellement tenté d'obtenir une véritable décoloration du timbre en utilisant uniquement la pédale "una corda" et en ne permettant pas aux doigts d'attaquer les touches plus loin que le premier échappement.

Le travail de préparation inhérent à ce mode d'exécution ne peut naturellement s'effectuer que sur un piano à queue, ceux-ci étant seuls munis de ce perfectionnement mécanique.

Pour les exécutants ne disposant que d'un piano droit nous conseillons, quelque contradictoire que puisse paraître ce mode de travail avec l'indication "legato" sur laquelle nous reviendrons, l'étude en staccato des doigts, la main et le poignet n'intervenant que pour le minimum dans la production du son.

Travailler "pp. p. et mf" mais sans jamais dépasser cette dernière nuance.

Le travail rythmique sera également de la plus haute utilité pour assurer l'égalité du jeu malgré les déplacements de la main et les positions parfois incommodes des doigts sur les touches. On trouvera la nomenclature des rythmes les plus profitables dans le tableau mobile de nos "Principes rationnels de la Technique pianistique".

Quelques enchaînements nécessiteront un travail de préparation d'ordre spécial. Nous en donnons ci-après la liste avec l'indication des exercices qui leur sont appropriés, ces exercices étant naturellement valables pour les deux mains:

(1)

Travailler de même les 4 premières mesures.

(2)

de même les 2 mesures qui suivent.

(3)



The main score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures are circled. Measure numbers (6), (7), and (8) are placed above the treble staves.

(6) *m.f.*

(7)

(8) à travailler sur le modèle de (2).

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats. The music is highly technical, featuring many chromatic lines and complex fingerings. Annotations include circled measures, numbered fingerings (1-5), and specific measure numbers (1), (2), (3), (9), and (10) in parentheses.

(9) Les premières éditions mentionnent ici deux mesures supplémentaires que Chopin a lui même barrées dans les cahiers de la Princesse Czartoryska et de Mrs. Streicher.

Ces mesures, analogues à celles qui figurent au même endroit dans l'exposition du Finale, étaient les suivantes:

A short musical excerpt in the same key signature as the main score, showing a chromatic passage.

Cette coupure ne pouvant être déterminée par la crainte de voir le morceau traîner en longueur, il faut y voir une manifestation supplémentaire de l'aversion de Chopin pour tout ce qui étant redite traditionnelle alourdit l'élan musical.

On fera bien de préparer la liaison et l'égalité glissante de ces formules chromatiques au moyen des exercices suivants:

A musical exercise for the right hand (r.g.) in the same key signature, featuring chromatic patterns with fingerings and accents.

(10) Ici, consacrer au doigté de la main gauche un travail spécial:

A musical exercise for the left hand (m.g.) in the same key signature, featuring chromatic patterns with fingerings and accents.

(11)

(12)

(11) Il nous paraît indispensable de souligner ici la plainte chromatique qui affleure sous le dessin des deux mains, en unissant par un imperceptible legato les premières notes de chaque triolet.

Exemple:

Travailler ainsi pour assurer la mobilité des doigts:

A.

B.

(12) Travailler comme indiqué note(9)

(13) La seule licence que nous nous permettons de prendre à l'endroit de la nuance générale prescrite par Chopin, consiste en l'adjonction, pour ces deux mesures, d'un crescendo subit, en rafale, allant jusqu'au "ff" et suivi immédiatement d'un diminuendo qui se poursuit jusqu'à la fin du morceau.

(14) Préparer ainsi cette progression aux deux mains:

(17) Le rythme ternaire dont nous avons fait choix pour ces formules d'exercices (qui pourront être développées par l'ingéniosité des exécutants) nous paraît le plus profitable à l'étude, en ce qu'il permet de faire porter successivement l'accent du doigt sur chaque note d'un enchaînement.

On combattra l'alourdissement causé par la répétition du pouce sur cette formule, à la main droite, en lui consacrant les exercices suivants:

A l'issue du travail détaillé dont nous venons d'indiquer les principaux éléments, on reprendra l'étude complète du texte de Chopin, d'abord les mains séparées et par fragments, en se basant sur la répétition de la même formule pour délimiter la longueur de chacun d'eux. Puis en son entier, et enfin les mains réunies, en se conformant aux indications données au début de ce commentaire.

Bien que la caractéristique musicale de ce morceau soit l'absence de tout support harmonique, on s'efforcera cependant de rétablir mentalement la trame des accords fantômes qui régissent implicitement les enchaînements et les modulations. C'est leur présence occulte qui déterminera le sentiment de legato dont nous parlions précédemment.

Legato idéal, abstrait, du à l'uniformité de sonorités chuchotées, à leur effacement plutôt qu'à leur prononciation.

(18) On accusera la dramatique concision de cette mesure finale, en ne l'enchaînant pas aux précédentes, dans lesquelles la sonorité doit s'évanouir par sursauts, jusqu'à n'être plus qu'un souffle.

On ne tolérera naturellement aucun rallentando sur cette conclusion. Tout le morceau doit être entraîné, happé, dirions nous même, dans un mouvement d'inflexible giration.